

UNIVERSIDADE PAULISTA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

SÃO PAULO QUASE LINDA:

Táticas cotidianas da metrópole nas canções do grupo Premê

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Midiática da Universidade Paulista-UNIP, para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura Midiática.

MAURO NASCIMENTO CLEMENTE

SÃO PAULO

2016

UNIVERSIDADE PAULISTA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

SÃO PAULO QUASE LINDA:

Táticas cotidianas da metrópole nas canções do grupo Premê

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Midiática da Universidade Paulista-UNIP, para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura Midiática.

Orientadora: Dra. Heloísa de Araújo Duarte Valente.

MAURO NASCIMENTO CLEMENTE

SÃO PAULO

2016

Clemente, Mauro Nascimento.

São Paulo quase linda : táticas cotidianas da metrópole nas canções do grupo Premê. / Mauro Nascimento Clemente. - 2016. 200 f. : il. color.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista, São Paulo, 2016.

Área de Concentração: Comunicação e Cultura Midiática.
Orientadora: Prof.^a Dra. Heloísa de Araujo Duarte Valente.

1. Premê. 2. Canção popular. 3. Cotidiano. 4. São Paulo.
5. Vanguarda Paulista. I. Valente, Heloísa de Araujo Duarte (orientadora). II. Título.

MAURO NASCIMENTO CLEMENTE

SÃO PAULO QUASE LINDA:

Táticas cotidianas da metrópole nas canções do grupo Premê

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Midiática da Universidade Paulista-UNIP, para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura Midiática.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

_____/____/____

Prof. Dra. Heloísa de Araújo Duarte Valente

Universidade Paulista – UNIP

_____/____/____

Prof. Dr. Herom Vargas

Universidade Municipal de São Caetano do Sul – USCS

_____/____/____

Prof. Dr. Maurício Ribeiro da Silva

Universidade Paulista - UNIP

DEDICATÓRIA

A meu pai,
Oswaldo Clemente (*in memoriam*),
saudoso ítalo-paulistano,
grande fã do grupo Premê,
a quem devo minha formação.

AGRADECIMENTOS

Para alcançar êxito neste projeto, foi importante a colaboração de várias pessoas e a estas devo meus sinceros agradecimentos.

A Lígia, minha esposa, meu amor, em primeiro lugar, pois antes que ela surgisse em meu caminho, o conceito de felicidade, para mim, era puramente abstrato.

A Cecília, minha amada filha, que elevou este conceito de felicidade a um patamar que eu jamais imaginei ser possível.

A dona Elvira, minha adorada mãe, por me trazer ao mundo, por educar-me com tanto amor e carinho, e pelo apoio que nos deu nestes últimos dois anos.

Aos meus queridos irmãos Osvaldo, Edson e Elaine, pelo companheirismo durante toda a trajetória, da infância à meia idade.

A UNIP, pela concessão da bolsa parcial, que viabilizou a realização desta pesquisa.

À minha orientadora, Prof.^a Dra. Heloísa de Araújo Duarte Valente, por acreditar em meu potencial, pelas longas e agradáveis conversas que tanto me ensinaram sobre a linguagem musical e pela parceria ao longo desses dois anos de pesquisa.

Aos demais professores da UNIP, aos colegas do Mestrado e ao secretário Marcelo Rodrigues, pelas trocas de informações e pela convivência sempre produtiva e prazerosa.

Aos professores Maurício Ribeiro da Silva e Herom Vargas, pela disponibilidade e contribuições na defesa da qualificação.

Ao Dr. Oklinger Mantovaneli Jr., pelas colaborações, observações e pela revisão do trabalho.

Aos colegas da UFMA/Imperatriz (diretor, técnicos e professores), que possibilitaram o afastamento de minhas atividades durante este período.

Aos integrantes do Grupo de Pesquisa Musimid; aos colegas dos GT's da Intercom, do Ibercom, do Simpósio "Comunicação e Cultura", do Colóquio "Comunicação e Memória" e do IASPM por enriquecerem os debates sobre música e comunicação, o que tanto contribuiu para nossa pesquisa.

Aos músicos do Premê, Claus Petersen, Mário Manga, Marcelo Galbetti e Wandí Doratiotto, e demais compositores da Vanguarda Paulista, Arrigo Barnabé, Laert Sarrumor e Luiz Tatit, pelas importantes informações fornecidas nas entrevistas que, generosamente, nos concederam.

Aos amigos Danilo Moraes e Isabel Tatit, pela simpatia e gentileza, e por terem feito a ponte para o contato com os entrevistados. Obrigado pela atenção dada ao nosso trabalho.

A todas as pessoas que participaram direta ou indiretamente deste projeto.

DAS COISAS MEMORÁVEIS

Um dia o mundo inteiro vai ser memória.

Tudo será memória.

*As pessoas que vemos transitar naquela rua,
as gentis ou as sábias, ou as más, todas,
todas.*

*E o mendigo que passa sem o cão,
o ginasta, a mãe, o bobo, o cético, a turista.*

*Deus, inclusive, regendo o fim das coisas
memoráveis, também será memória. Deus
e os pardais.*

*E os grandes esqueletos do Museu Britânico.
Todo sofrimento será memória. Eu, sentado aqui,
serei só estes versos que dizem haver um eu
sentado aqui.*

(Antônio Brasileiro)

RESUMO

Esta pesquisa procurou identificar as “táticas cotidianas” dos cidadãos paulistanos inseridas nas canções do Premeditando o Breque, o Premê (grupo musical ligado à Vanguarda Paulista), como relatos de memória de São Paulo, na década de 1980. Utilizamos uma abordagem qualitativa, de natureza analítica, que buscou os temas mais recorrentes em uma amostragem de 15 (quinze) canções do grupo que relatam o cotidiano da metrópole paulistana: “clima e poluição”; “trabalho e capital”; “meios de transporte e mobilidade urbana”; “favelas e violência”; “histórias e lendas dos bairros”; “solidão, ambição e consumo”. Estes temas foram selecionados de acordo com os conceitos de Paul Zumthor, em seu livro “Tradição e Esquecimento”. A análise concebe como base teórico-metodológica as ideias de Michel de Certeau, em seu livro “A Invenção do Cotidiano”, em que o autor considera as práticas dos cidadãos que habitam as cidades modernas, como táticas para contornar a estratégia da tecnoestrutura da sociedade industrial. Aplicamos estes conceitos avaliando a produção artesanal da Vanguarda Paulista como tática dos músicos experimentais em resistência à lógica da indústria fonográfica, a tecnoestrutura instaurada no âmbito artístico-musical. Nesse percurso, foi estabelecido o contexto sócio-político da época, apresentada a formação estética do Premê e analisadas as canções do grupo sob o ponto de vista do resgate do “espírito da cidade”. Dentre algumas das conclusões resultantes desta pesquisa, notou-se que as canções do Premê formaram crônicas musicais, reconstruindo a memória da cidade, e que elas representam um registro sonoro-musical da vida diária da São Paulo da década de 1980.

Palavras-chave: Premê. Canção Popular. Cotidiano. São Paulo. Vanguarda Paulista.

ABSTRACT

This research sought to identify the "everyday tactics" of São Paulo's citizens inserted in the songs of the Premeditando o Breque, the Premê (musical group linked to Vanguarda Paulista), as memory reports of São Paulo, in the 1980's. We used a qualitative approach of analytical nature, which sought the most recurrent themes in a sample of 15 (fifteen) songs of the group that tell the daily life of São Paulo: "weather and pollution"; "work and capital"; "means of transport and urban mobility"; "slums and violence"; "stories and legends of the neighborhoods"; "loneliness, ambition and consumption". These themes were selected according to the concepts of Paul Zumthor, in his book "Tradition and Oblivion". The analysis conceives as a theoretical and methodological basis the ideas of Michel de Certeau, in his book "The Practice of Everyday Life", in which the author considers the practices of citizens who inhabit the modern cities, as tactics to circumvent the strategy of the technosstructure of industrial society. We apply these concepts evaluating the craft production of Vanguarda Paulista as a tactic of experimental musicians in resistance to the logic of the music industry, the technosstructure established in the artistic-musical ambit. In this route, it was described the socio-political context of the time, presented the aesthetic formation of Premê and analyzed the songs of the group from the point of view of the rescue of the "spirit of the city." Among some of the conclusions from this research, it was noted that the songs of Premê have formed musical chronicles, rebuilding the memory of the city, and that they represent a sonorous-musical record of the daily life of São Paulo in the 1980's.

Keywords: Premê. Popular Song. Everyday Life. São Paulo. Vanguarda Paulista.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Ladeira da Memória, 1862, por Militão Augusto de Azevedo (à esquerda);	93
Figura 2 – Ladeira da Memória, 2006, por Chico Saragiotto (ao centro).....	93
Figura 3 – Ladeira da Memória, 1982, por Teisuke Kumassaka (à direita).....	93
Figura 4 – Anúncio de setembro de 1982, jornal O Estado de S. Paulo.	172

LISTA DE ABREVIATURAS

ABC (Região de Santo André, São Bernardo do Campo e São Caetano do Sul)
AI-5 (Ato Institucional número cinco)
AIDS (Síndrome de Imunodeficiência Adquirida).
AM (Amplitude Modulada)
ARENA (Aliança Renovadora Nacional)
BNH (Banco Nacional de Habitação)
CBN (Central Brasileira de Notícias)
CD (*Compact Disc*, suporte para áudio digital)
CEASA (Central de Abastecimento S.A.)
CEAGESP (Companhia de Entrepósitos e Armazéns Gerais de São Paulo)
CEB (Comunidades Eclesiais de Base)
CGC (Cadastro Geral de Contribuintes)
CQC (Custe o que custar, programa da Rede Bandeirantes de Televisão)
DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas)
DETRAN (Departamento de Trânsito)
DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna)
DOPS (Departamento de Ordem Política e Social)
DVD (*Digital Video Device*, suporte para vídeo digital)
ECA (Escola de Comunicação e Artes)
ESG (Escola Superior de Guerra)
FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado).
FIC (Festival Internacional da Canção)
FM (Frequência Modulada)
FUNARTE (Fundação Nacional de Artes)
INTELSAT (Sistema Internacional de Satélites)
IPI (Imposto sobre Produtos Industrializados)
LP (*Long Play*, disco de vinil)
MDB (Movimento Democrático Brasileiro)
MPB (Música Popular Brasileira)
PC (*Personal Computer*, computador pessoal)
PROCON (Proteção ao Consumidor)
PUC (Pontifícia Universidade Católica)
ROTA (Ronda Ostensiva Tobias de Aguiar)
RPM (*Round per minute*, rotações por minuto)
RTC (Rádio e Televisão Cultura)
SBT (Sistema Brasileiro de Televisão)
SESC (Serviço Social do Comércio)
SNI (Serviço Nacional de Informações)
SP (São Paulo)
SUNAB (Superintendência Nacional de Abastecimento)
TBC (Teatro Brasileiro de Comédia)
TUCA (Teatro da Universidade Católica)
TV (Emissora de Televisão)
USP (Universidade de São Paulo)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 A REDEMOCRATIZAÇÃO NA CULTURA: O contexto sociopolítico.....	24
1.1 A Cultura e a Música no Cotidiano da Cidade	24
1.2 O Espaço da Música na Televisão e no Rádio	36
1.3 O “BRock” e a Disputa por Espaço no Mercado da Música.....	51
2 AS TÁTICAS DA VANGUARDA PAULISTA.....	59
2.1 O Festival Universitário de 1979: Surge a Vanguarda Paulista.....	59
2.2 Táticas de Resistência à Lógica Industrial na Cultura	70
2.3 Relatos sobre a Cidade de São Paulo: histórias e canções.....	82
3 PREMEDITANDO O BREQUE: a formação estética do grupo Premê	96
3.1 O Surgimento do Grupo Premê.....	97
3.2 O Humor na Canção do Premê	109
4 O COTIDIANO PAULISTANO SEGUNDO O PREMÊ	121
4.1 O clima engana: de “terra da garoa” a “Paulo e São”	125
4.2 A vida é grana: “terra do trabalho” ou “cidade do capital”	128
4.3 Lavar o carro, comer um churro: a “cidade dos carros”	139
4.4 Ratos na ROTA: a violência e as favelas.....	149
4.5 Na grande cidade me realizar: histórias e lendas dos bairros	156
4.6 Vida Besta em São Paulo: solidão, ambição e consumismo.....	166
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	177
REFERÊNCIAS.....	188
APÊNDICE	200

INTRODUÇÃO

Na São Paulo dos anos 1970 e 1980, uma eloquente produção de música experimental, alternativa e independente surgia com considerável força local, a chamada “Vanguarda Paulista”. Esta produção ocorria à margem das gravadoras multinacionais, já consolidadas desde os anos 1970, que estabeleciam sua estratégia de controle sobre a produção musical brasileira.

Esta pesquisa pretende estudar as canções do Premeditando o Breque, o Premê, um dos grupos ligados ao momento da Vanguarda Paulista, para perceber o quanto estas canções guardam os relatos cotidianos da cidade de São Paulo na década de 1980. Acreditamos que as práticas destes grupos transformaram-se em táticas para driblar a rigidez estratégica da indústria fonográfica daquele momento.

O Premê, de forma mais recorrente, relatou as práticas e táticas cotidianas do cidadão paulistano, suas marcas de oralidade características e sua relação com a cidade. Abordaremos, portanto, a produção musical de um grupo com relativo sucesso de público, bom reconhecimento da crítica especializada e alguma inserção nos meios de comunicação.

O objetivo geral desta pesquisa consiste em descrever e analisar como foi construído o registro sonoro da memória da cidade de São Paulo dos anos 1980 em algumas das canções do grupo Premê, levando-se em conta os relatos sobre as práticas e táticas cotidianas do cidadão paulistano da época.

Propomos como objetivos específicos: identificar quais canções do grupo Premê formam relatos cotidianos de São Paulo e da relação dos paulistanos com a cidade na década de 1980; analisar como as práticas e táticas cotidianas da cidade são relatadas, não só nas letras e falas destas canções, mas também em suas referências sonoras e musicais ou na captação dos sons da cidade; e, ainda, compreender como o grupo se inseria esteticamente no conceito de “Vanguarda Paulista” e como sua produção musical conseguiu ocupar o seu espaço fora ou dentro da indústria fonográfica.

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.

A expectativa destes músicos era de mudar os rumos da canção popular e os padrões exigidos pelas gravadoras multinacionais. De fato, muitos artistas daquele momento do

cenário cultural paulistano, na virada dos anos 1970 para os 1980, influenciaram a nova música popular brasileira e foram amplamente debatidos por estudos acadêmicos.

Notamos que apenas um dos grupos, ligados àquela época em São Paulo, ainda não foi analisado em mais detalhes na literatura acadêmica, este grupo é o Premeditando o Breque (mais tarde chamado, simplesmente, Premê); curiosamente, o grupo que mais falou sobre o dia a dia da cidade. Procurando preencher esta lacuna, nossa pesquisa segue no sentido de visitar algumas das canções deste grupo para resgatar a memória do cidadão paulistano da época. As canções do grupo Premê, portanto, serão estudadas como relatos cotidianos da cidade de São Paulo, na década de 1980. Estudaremos também as práticas da Vanguarda Paulista como táticas utilizadas para contornar a rígida estratégia de dominação cultural exercida pela indústria fonográfica internacional no Brasil, neste período, e demonstraremos os resultados alcançados por estas práticas.

Na virada dos anos 1970 para os anos 1980, como já dissemos, uma atividade musical inovadora de produção alternativa e independente surgia como resultado do momento sociopolítico, a chamada “Vanguarda Paulista”. Ao menos, este foi o rótulo dado por alguns críticos musicais da época para um momento em que artistas criativos tentavam trazer uma nova música popular ao cenário cultural brasileiro, a partir de São Paulo, berço da maioria deles e laboratório para alguns.

Já consolidada, a partir de meados dos anos 1970, as gravadoras multinacionais estabeleciam sua estratégia de controle sobre a produção musical brasileira. Na década anterior, as gravadoras se beneficiavam da aceitação popular de músicas premiadas nos “Grandes Festivais”, gravando compactos imediatamente após os resultados dos mesmos (MELLO, 2003). Porém, com o esvaziamento dos festivais, em virtude do exílio de seus principais nomes, a indústria fonográfica se organizou em torno dos meios de comunicação.

Antes disso, a indústria fonográfica já havia priorizado o “Iê-Iê-Iê” (designação dada, em tom jocoso, a partir de “*yeah, yeah, yeah*”, do refrão do clássico *rock’n roll* dos Beatles), típico do movimento conhecido como Jovem Guarda. Este movimento era visto com bons olhos ou ouvido com bons ouvidos, pela nova ordem política que se instituíra. As gravadoras, agora, influenciavam sobre a decisão sobre quem deveria ser veiculado nas rádios ou apresentado nos programas de auditório e quem, por outro lado, não atendia a seus interesses comerciais. Estas multinacionais, empresas estrangeiras do ramo fonográfico que obtinham grandes lucros em nosso país com a nossa própria cultura, em acordo com os meios de comunicação, passaram a escolher os artistas a serem lembrados e quais cairiam no esquecimento.

A antropóloga Rita Morelli, em seu livro “Indústria fonográfica: um estudo antropológico”, aponta os caminhos que se seguiram a partir daquele momento:

Ao que parece, as companhias de disco assumiam cada vez mais a função de divulgação dos artistas da MPB, invertendo-se a relação anteriormente existente entre o aparecimento e a gravação: ao invés de surgirem com um trabalho novo, que despertasse a atenção do público e que, consequentemente, interessasse às companhias, parece que os novos artistas de MPB interessavam antes a essas companhias e elas é que faziam a apresentação do trabalho desses artistas ao público (MORELLI, 1991, p.58-59).

Esta inversão, descrita por Morelli, é ponto fundamental para a compreensão do que aconteceu no mercado fonográfico brasileiro a partir deste período.

Quando a televisão começa a fazer parte da vida cultural dos brasileiros, nos anos 1960, músicos e cantores continuam sendo a atração principal, obtendo altos índices de audiência de um seletor público que já podia comprar seus caros aparelhos televisores de válvulas, analógicos, “preto e branco” e sem controle remoto. Os proprietários das emissoras de televisão, donos também das principais rádios da época, mantinham suas atrações sob contrato e brigavam pelos talentos que despontavam. Durante os “Grandes Festivais”, principalmente a partir de 1965, as gravadoras se locupletaram com os inúmeros artistas que surgiram tanto nos palcos do Teatro Record, em São Paulo, como no Maracanãzinho, nos Festivais Internacionais da Canção (os “FIC”), no Rio de Janeiro.

Mas a “Era dos Festivais” (MELLO, 2003) foi perdendo força pelos altos custos de produção e pelo momento crítico da política nacional que endureceria a partir do Ato Institucional número 5 (o AI-5), em dezembro de 1968, apenas quatro dias após a final do Festival da Record. Esta situação forçava seus principais nomes a fugirem do país com medo de serem presos. Na virada para os anos 1970, a situação não ficaria melhor, muito ao contrário, pois foi o momento de maior perseguição política, fase que passou a ser denominada “Era de Chumbo” (CORDEIRO, 2009) pelos historiadores brasileiros.

Já em 1973, Adoniran Barbosa (que teve o apogeu do seu sucesso nos anos 1950 e 1960), em uma canção com tom melancólico, reclamava da falta de espaço nas rádios nos anos 1970. Ironizando uma expressão típica da jovem guarda que dizia: “É uma brasa!”, ao se referir a algo considerado bom por alguém ou por uma coletividade, Adoniran compõe uma canção chamada “Já fui uma brasa” (1973), que só ficou conhecida mesmo em 1978, por ocasião do espetáculo que Adoniran fez ao lado de Elis Regina. Contando sobre sua carreira a Elis, em um concerto ao vivo, ele canta:

Eu também um dia fui uma brasa
 E acendi muita lenha no fogão
 E hoje o que é que eu sou?
 Quem sabe de mim é o meu violão

Mas eu lembro que o rádio que hoje toca
Iê-iê-iê o dia inteiro

Tocava Saudosa Maloca (ADONIRAN BARBOSA. **Já fui uma brasa**. EMI-Odeon, 1973).

Na virada dos anos 1960 para os anos 1970, ocorreu uma dominação comercial do espaço da cultura nacional, sobretudo na música, em decorrência de uma política econômica internacionalista planejada pela ditadura militar. Isto interessava tanto às companhias estrangeiras do mercado fonográfico quanto à Escola Superior de Guerra (ESG), uma vez que diminuía, dentro do cenário musical popular, o espaço para a “canção de protesto” (em que as letras abordavam a política nacional em tom de denúncia) ou mesmo qualquer tipo de música crítica ou “subversiva” (termo da época). Segundo o “Manual Básico” da ESG:

Não importa considerar as origens dos antagonismos e pressões: externa, interna ou externa-interna. Não importa a sua natureza: política, econômica, psicossocial ou militar; nem mesmo considerar as variadas formas como se apresentem: violência, subversão, corrupção, tráfico de influência, infiltração ideológica, domínio econômico, desagregação social ou quebra de soberania. Sempre que quaisquer antagonismos ou pressões produzam efeitos dentro das fronteiras nacionais, a tarefa de superá-los, neutralizá-los e reduzi-los está compreendida no complexo de ações planejadas e executadas, que se define como Política de Segurança Nacional (ALVES, 2005, p.47).

É preciso recordar que muitos artistas foram perseguidos pela ditadura e tiveram que fugir para outros países para não se tornarem presos políticos, apenas por fazerem músicas críticas no momento em que os militares lançavam o *slogan*: “Brasil, ame-o ou deixe-o!” (RIBEIRO, 1985, p. 216). Mesmo amando o país, deixá-lo parecia o mais sensato a se fazer, especialmente quando o artista não concordava com o governo dos militares, em última análise. O trauma resultante da prisão de compositores como Caetano Veloso e Gilberto Gil e, ainda, a perseguição a outros como Chico Buarque e Geraldo Vandré, levou muitos a preferirem amar o Brasil como um amor distante e, naquele momento, não correspondido, amá-lo com saudade em forçosa ausência. Em suas memórias, Caetano Veloso registra:

Nunca esqueço o momento em que, na Bahia, tendo aceitado uma carona do noivo de Cláudia, irmã mais nova de Dedé, percebi, ao sair do carro, o adesivo no vidro traseiro com os dizeres “Brasil, ame-o ou deixe-o”. Cheguei a sentir uma dor física no coração. Era o slogan triunfante da ditadura. [...] Eu, que amava o Brasil a ponto de quase não ser capaz de viver longe dele, e que me via obrigado a isso pelo regime que ditara aquele slogan, considerei a amarga ironia de ter circulado pelas ruas de Salvador num carro que grosseiramente o exibia aos passantes. [...] Voltei para Londres apavorado. Julguei que talvez muitos anos se passassem antes de me ser possível voltar para o Brasil de vez (VELOSO, 1997, p.316-317).

Contudo, a Record realizaria mais uma edição de seu festival em 1969, e os “FIC” continuariam até o ano de 1972, propiciando o surgimento de novos artistas, que aproveitaram a ausência dos ídolos famosos. Com o final dos festivais, o panorama cultural já havia mudado de forma, aparentemente, irreversível.

Gil Nuno Vaz (1988), em seu livro “História da Música Independente”, nos conta que mesmo os artistas já consagrados da música popular brasileira, como os citados anteriormente, sentiram os efeitos deste processo:

[...] durante o tempo em que estivera ausente, ocorreram algumas mudanças substanciais no mercado de discos e nos meios de comunicação de massa no Brasil. O próprio Chico Buarque, ao voltar da Itália em 1974, comentava que a televisão organizara-se de tal modo que passaram a predominar determinadas regras para fazer sucesso, restringindo as oportunidades para os novos valores (VAZ, 1988, p.20).

O que se sucedeu, a partir daí, é que os artistas mais ousados, que propunham criações mais inovadoras ou de caráter experimental, tiveram que buscar outra forma de viabilizar seus trabalhos, o que os levou ao modo “independente” de produção. A ideia era dominar as técnicas de produção, divulgação e distribuição para realizarem seus projetos à revelia das concessões mercadológicas das gravadoras multinacionais. Esta era a única forma de desviar o foco do lucro racional para a criatividade musical, sem muito espaço na lógica desse sistema. Sobre isso, Eduardo Vicente, estudioso das gravadoras, afirma:

Ao final da década de 1970, porém, prenunciava-se a crise que iria interromper a trajetória ascendente da indústria já a partir de 1980, determinando mudanças significativas no cenário. Elas implicariam uma maior racionalização das atividades das empresas, que reduziram seus elencos e passaram a atuar mais decisivamente na exploração de novos mercados e no desenvolvimento de produtos destinados a nichos específicos. Em relação ao enxugamento dos elencos, ele atingiu fortemente a presença da indústria em segmentos de consumo mais restrito, como a música instrumental e a MPB de caráter mais experimental, por exemplo, o que acabou favorecendo o surgimento de uma expressiva cena independente representada por nomes como Antônio Adolfo, Boca Livre e os artistas ligados ao Lira Paulistana (VICENTE, 2008, p.102).

O primeiro a criar seu selo independente foi Antônio Adolfo, que havia voltado ao Brasil em 1975, após quatro anos de cursos de aperfeiçoamento no exterior, mas que não conseguia convencer os executivos da indústria fonográfica da viabilidade de suas propostas. Em 1977, no Rio de Janeiro, Adolfo cria o selo “Artesanal” e faz seu primeiro álbum, “Feito em Casa”.

Antônio Adolfo é o compositor (entre muitas outras) da canção “BR3”, em parceria com Tibério Gaspar, que fez sucesso no V Festival Internacional da Canção (FIC), em 1970,

na interpretação marcante de Toni Tornado, em seu visual *Black Power* como um *James Brown* à brasileira. Tornado foi declarado vencedor da etapa brasileira deste festival graças, também, à sua *performance* (ZUMTHOR, 2000). Esta canção rendeu ao cantor Antônio Viana Gomes, o Toni, além da fama, um breve romance com a atriz Arlete Salles (apresentadora do festival), sua prisão e um exílio forçado na Europa, pois Tornado foi visto como um ativista do movimento negro que poderia trazer problemas à ordem vigente, na visão dos militares (MELLO, 2003).

A gente corre (e agente corre)
Na BR3 (na BR3)
E a gente morre (e a gente morre)
Na BR3 (na BR3)

Há um foguete
Rasgando o céu, cruzando o espaço
E um Jesus Cristo feito em aço
Crucificado outra vez

Há um sonho
Viagem multicolorida
Às vezes ponto de partida
E às vezes porto de um talvez

Há um crime
No longo asfalto dessa estrada
E uma notícia fabricada
Pro novo herói de cada mês (TONY TORNADO. **BR3**. TV Record, 1970).

O próprio Tibério, autor da letra de BR3, em entrevista a Micaldas (23/12/2002), afirma ter sido chamado para dar explicações ao extinto SNI (Serviço Nacional de Informações), um órgão de inteligência militar criado para reprimir possíveis ações consideradas subversivas. Durante o interrogatório, os agentes do SNI alegaram que “BR3” seria uma referência à veia do braço e que a música fazia alusão às drogas como uma “viagem multicolorida”, versão que foi engenhosamente forjada por Ibrahim Sued, colunista social afeito à ditadura e próximo dos generais.

A versão, prontamente contestada pelo autor, não deixa de ser uma visão interessante da canção, embora tenha sido engendrada com as piores intenções possíveis, pois colocava o compositor na mira de um órgão repressivo de poderes ilimitados. A leitura mais relevante da canção, talvez, poderia ser a descrição de um “crime” transformado em “notícia fabricada” “pro novo herói de cada mês” como denúncia das torturas e mortes que ocorriam, diariamente, e que escamoteadas por versões mentirosas, corroboradas pelos meios de comunicação da época, escondiam as violações aos direitos humanos cometidos pelo regime de exceção.

Coincidência ou não, Tibério Gaspar, um músico de sucesso dos festivais, compositor de “Juliana”, (2ª colocada no IV FIC, em 1969) e “BR-3” (vencedor do V FIC, em 1970), foi descartado pelas gravadoras, que não mais gravaram suas músicas, e teve, por consequência, seu nome esquecido pelo grande público. Parece haver, neste episódio, um indício de “sintonia” entre o regime militar e esta indústria internacional, já que por ter sido interrogado pelo SNI e, assim, pairado no ar a mais leve (leviana, no caso) dúvida sobre um possível engajamento do músico com alguma atividade dita “subversiva”, já o excluía do cenário musical da época.

Por outro lado, o compositor que se dedicasse a criar músicas ufanistas, exaltando o orgulho à pátria, teria maior possibilidade de êxito. O grupo “Os Originais do Samba” (1971), por exemplo, gravou a canção “Brasileiro”. A letra expressa claramente essa ideologia:

Não vou permitir que um filho sem pátria
Fale mal do nosso torrão
Eu sou fã dessa terra varonil
Se quiser ficar fique direito
Senão... Ame ou deixe o meu Brasil (OS ORIGINAIS DO SAMBA. **Brasileiro**.
RCA-Victor, 1971)

Tibério também compôs (em parceria com Antônio Adolfo) “Sá Marina”, música que ficou famosa na voz do cantor Wilson Simonal, em 1968. Sob o controvertido Simonal, pesa a suspeita de envolvimento pessoal com os militares e até de delação dos colegas da área da música durante os períodos mais sombrios da ditadura, em 1972 (ALONSO, 2011). Entre muitas canções, Simonal gravou “País Tropical” e “Brasil, eu fico”, ambas compostas por Jorge Ben (hoje, Benjor).

Este é o meu Brasil
Cheio de riquezas mil
Futuro e progresso do ano 2000
Quem não gostar e for do contra
Que vá pra... (WILSON SIMONAL. **Brasil, eu fico**. Odeon, 1970)

O documentário “Simonal: ninguém sabe o duro que dei”, dirigido por Cláudio Manoel (2009), tenta desqualificar tais acusações, ressaltando a origem pobre deste artista de inegável talento e carisma, que comandava a plateia como poucos em apresentações ao vivo (MELLO, 2003). Contudo, o próprio documentário mostra que Simonal se interessou pela música enquanto servia ao exército e que criou relações por lá, nesta época. A amizade mais próxima de Simonal com Peixoto, delegado do DOPS (Departamento de Ordem Política e

Social), organização policial responsável por prisões e torturas aos ativistas de esquerda, reforçou o estigma do cantor.

Wilson Simonal, descoberto no programa do produtor musical Carlos Imperial, o “Clube do *Rock*” (TV Tupi, 1961), apesar do enorme sucesso que o levou à fama internacional e a ser garoto propaganda da Shell, sempre gastou mais dinheiro que ganhou em sua carreira. Ao perceber que suas finanças estavam em ruínas, usou de suas amizades no DOPS a fim de recrutar pessoas para torturar seu contador, Raphael Viviani, e obrigá-lo a fazer “confissão de roubo”, em 1971 (ALONSO, 2011). Simonal presenciou a cena, igualando-se aos torturadores, ainda que seu intuito fosse pessoal e não político. O episódio veio a público e a imagem de Simonal colapsou. O crime scandalizou a todos e os demais artistas não queriam mais compartilhar de sua presença em recitais e programas televisivos (MELLO, 2003).

André Midani, renomado produtor das gravadoras mais conhecidas da época (Odeon, CBS, Phonogram, Warner, etc.), relata que os militares mantinham boas relações com as gravadoras multinacionais por serem empresas estrangeiras. Assim mesmo, por protelar ações quanto ao veto de uma canção francesa (feito pelos militares a pedido da Igreja Católica), teve sua empresa cercada por tropas do exército e a licença de suas atividades caçada. A situação só foi contornada graças à ação direta de executivos da matriz internacional da gravadora (MIDANI, 2008). O incidente demonstra que o governo ditatorial acompanhava com especial atenção as atividades da indústria da música. Midani (2008) afirma ter recebido pedido especial para interceder em favor do polêmico cantor Simonal, após o meio artístico rejeitá-lo.

Simonal vivia marginalizado e odiado sob a suspeita de ter denunciado seus colegas “de esquerda” para o DOPS, sofrendo um boicote implacável e sendo perseguido sem trégua pela imprensa como o dedo-duro mais hediondo do país. [...] Marcos Lázaro, poderoso empresário de Roberto Carlos e de Elis Regina, tinha sido requisitado pelos militares para comunicar à nossa empresa que seria um gesto muito apreciado contratarmos o Simonal naquele momento difícil de sua carreira (MIDANI, 2008, p.77).

Apesar da ajuda dos militares e empresários do meio artístico, Simonal não mais repetiria o sucesso anterior junto ao seu público e, quase trinta anos mais tarde, em 2000, acabaria morrendo em consequência de complicações de uma cirrose hepática causada pelo alcoolismo, como mostra a reportagem de O Estado de S. Paulo (MARIA, 08/06/2015).

Longe de se chegar a conclusões definitivas, tais fatos apenas servem para ilustrar que o meio dos artistas da música estava impregnado por ideologias políticas e inserido totalmente

no momento conturbado da época e que os militares estavam atentos a este universo, influenciando no que podiam, às vezes de forma truculenta.

Para Renato Ortiz, em “A Moderna Tradição Brasileira”, a cultura “se aplica a uma dimensão particular da vida social, seja enquanto modo de vida cultivado, seja como estado mental do desenvolvimento de uma sociedade” (ORTIZ, 2001, p.19).

A partir de 1974, na cidade de São Paulo, um processo semelhante ao que ocorreu no Rio de Janeiro aconteceria, ou seja, o desejo de ser independente da indústria fonográfica; o que resultou na inauguração do teatro “Lira Paulistana”, criado por Wilson Souto Junior, o “Gordo”, e seus sócios, que planejavam criar um espaço para os novos artistas alternativos que surgiam na noite da metrópole (CASTRO, 2013). Neste momento, músicos de formação erudita, em sua maioria, apresentam suas criativas propostas de trabalho. A estes artistas, em especial aos ligados à música experimental, deram o nome de “Vanguarda Paulista”.

Acreditamos que as práticas dos grupos relacionados ao conceito de Vanguarda Paulista transformaram-se em táticas importantes para driblar a rigidez estratégica da indústria fonográfica daquele momento. Estes grupos gravavam seus discos em selos independentes com financiamento próprio e usando, como canais de divulgação e pontos de venda dos seus *Long Plays* (que, doravante, chamaremos apenas de LPs), os shows realizados em locais alternativos como: Lira Paulistana, SESC (Serviço Social do Comércio) Pompéia, Projeto Funarte e Centro Cultural Vergueiro. Eram espaços recém-criados no início dos anos 1980, em São Paulo, e estes locais serviram de redutos da nova música popular que se propunha.

Muitos artistas ligados à Vanguarda Paulista se destacaram, nesta época, sendo os principais nomes: Itamar Assunção e a banda Isca de Polícia, Arrigo Barnabé e a banda Sabor de Veneno, o Grupo Rumo e o grupo Língua de Trapo, além das cantoras Ná Ozzetti, Vânia Bastos, Suzana Salles, Virgínia Rosa, Alzira e Tetê Espíndola, entre outros.

Em um levantamento junto às bases de dados brasileiras, encontramos alguns estudos sobre a Vanguarda Paulista: Daniela Ribas Ghezzi (2003) - “De um porão para o mundo: a Vanguarda Paulista e a produção independente de LPs através do selo Lira Paulistana nos anos 80, um estudo dos campos fonográfico e musical”; Regina Machado (2007) - “A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a Vanguarda Paulista”. Encontramos estudos sobre os artistas ligados à Vanguarda Paulista, como Itamar Assunção: “Singular e plural - os vários \‘eus\’ de Bebelê: uma análise da *performance* como linguagem nos primeiros discos de Itamar Assunção”, de Rita de Cássia da Cruz Silva (2012); Arrigo Barnabé: “O universo de Clara Crocodilo: história & música no LP de Arrigo Barnabé”, de Juliana Wendpap Batista (2013); sobre o grupo Língua de Trapo – “LÍNGUA DE TRAPO: A crítica social e política de

um grupo musical da Vanguarda Paulista e sua contemporaneidade”, de Eduardo Abrahão Dieb (2013), e sobre as cantoras da Vanguarda Paulista: “Alice Ruiz, Alzira Espíndola, Tetê Espíndola e Na Ozzetti: produção musical feminina na Vanguarda Paulista”, pesquisa de Ana Carolina Arruda de Toledo Murgel (2005). Estes são alguns exemplos de trabalhos já realizados sobre o tema Vanguarda Paulista sob os mais diversos aspectos.

Há trabalhos publicados em livros sobre o tema, que foram citados nesta pesquisa: “Em um porão de São Paulo: o Lira Paulistana e a produção alternativa”, de Laerte Fernandes de Oliveira (2002), e “Façanhas às próprias custas: a produção musical da Vanguarda Paulista” (1979-2000), de José Adriano Fenerick (2007).

Não foram encontrados, neste levantamento, estudos específicos sobre o grupo Premê, em que pese ser este o grupo que tenha alcançado a maior repercussão nos meios de comunicação, especialmente com a canção “São Paulo, São Paulo”, que faz uma leitura sobre o do cotidiano do cidadão paulistano comum daquele momento.

Seguindo a tradição do humor na canção popular brasileira, aos moldes de Alvarenga e Ranchinho (dupla que usava a ironia em suas “modas caipiras”) ou de Adoniran Barbosa (João Rubinato, sambista de origem italiana, que também compunha canções bem humoradas), e outros, este é um grupo que se especializou em registrar as marcas orais características da cidade, além de relatar as práticas e táticas cotidianas do cidadão paulistano e sua relação com a metrópole.

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).

Algumas canções deste grupo, que conquistaram espaço no cenário de música popular e até em emissoras de rádio e televisão, fazem o registro sonoro de uma época em São Paulo, são estas canções que mereceriam uma análise mais profunda neste contexto e é esta análise que nos propomos a fazer. Isto porque estes relatos são, para nós, marcos da memória auditiva da capital paulista. Muitas canções do Premê transformaram-se em registros históricos de uma época, a década de 1980, principalmente, inserindo a melodia da fala coloquial e os ruídos poderosos da metrópole nas canções, remontando até os traços culturais híbridos da terra da garoa. O antropólogo García Canclini (1997), sobre a formação híbrida do popular, afirma:

É nesses cenários que desmoronam todas as categorias e os pares de oposição convencionais (subalterno\hegemônico, tradicional\moderno) usados para falar do popular. Suas novas modalidades de organização da cultura, de hibridação das tradições de classes, etnias e nações requerem outros instrumentos conceituais (GARCÍA CANCLINI, 1997, p.283).

Pensando sobre a memória auditiva paulistana, concebemos o problema de nossa pesquisa a partir do seguinte questionamento: como as canções do grupo Premê relataram as práticas e táticas cotidianas do cidadão paulistano e sua relação com a cidade? Para isso lançamos mão da teoria de Michel de Certeau (1994), em seu livro “A invenção do cotidiano”, no qual o autor identifica as estratégias de controle social e as táticas cotidianas de resistência do “homem comum” (do francês, “*homme ordinaire*”). Também utilizaremos o conceito de “Tradição e esquecimento”, de Paul Zumthor (1997b), a fim de compreender o que se decidiu memorizar ou esquecer, considerando o mais significativo ou o mais passivo de ironia ou escárnio.

O objeto de estudo da pesquisa são as canções do grupo Premê (considerando-se letra, fala coloquial, melodia, sons e ruídos da cidade nos arranjos), que registraram os relatos das práticas e táticas da cidade de São Paulo da época em que as mesmas foram compostas.

Levamos em consideração o contexto político-cultural do momento histórico em que o grupo se forma e atua (SADER, 1988; RIBEIRO, 1985; FAUSTO, 2000 e outros). Investigamos um período que compreende entre 1976 e 1996, desde a criação do grupo, passando pelo primeiro LP, em 1980, e até o último *compact disc* ou CD (como chamaremos nessa pesquisa) gravado.

O grupo ainda enfrentou o resquício da censura prévia, que deveria ter terminado em 1979, mas arrastou-se em lento declínio até 1985 pelo menos, e testemunhou a abertura política e a redemocratização do Brasil; embora não se note, na produção do Premê, o mesmo interesse pelo tema como em outros grupos da época (Língua de Trapo, por exemplo). O Premê criticava fortemente a indústria da música e o conformismo social, percebido por seus integrantes, naquele momento.

Notamos que das mais de 70 canções que o grupo gravou entre os períodos de 1980 e 1996, mais da metade delas apresenta, como tema principal, aspectos do cotidiano da cidade de São Paulo, tal como seus integrantes o viam, ou melhor, o ouviam. Wandí e Manga, compositores da maioria destas canções, procuravam reproduzir, em suas criações, algo que se assemelha a “crônicas musicais” da cidade de São Paulo naquele momento, e isto parece ter virado a tônica das produções artísticas do grupo, ideia esta confirmada pelos próprios músicos do grupo em entrevistas concedidas à nossa pesquisa.

Dentre estas, selecionamos para a análise 15 canções (dispostas em ordem alfabética):

1. **Amigo da onça** (O Melhor dos Iguais, EMI - Odeon, 1985);
2. **Balão trágico** (O Melhor dos Iguais, EMI - Odeon, 1985);
3. **Carrão de gás – tração nas 4** (O Melhor dos Iguais, EMI - Odeon, 1985);
4. **Conflito de gerações** (Premeditando o Breque, Spalla, 1981);
5. **Empada Molotov** (Compacto Empada Molotov\Frevura, RGA, 1980);
6. **Fim de semana** (Premeditando o Breque, Spalla, 1981);
7. **Lava-rápido** (Quase Lindo, Lira Paulistana\Continental, 1983);
8. **Marcha da Kombi** (Premeditando o Breque, Spalla, 1981);
9. **Melô da economia** (O Melhor dos Iguais, EMI - Odeon, 1985);
10. **Padaria** (A Voz do Premê, EMI - Odeon, 1986);
11. **Quase lindo** (Quase Lindo, Lira Paulistana\Continental, 1983);
12. **São Paulo, São Paulo** (Quase Lindo, Lira Paulistana\Continental, 1983);
13. **Trabalho, O** (Ao Vivo, Velas, 1996);
14. **Trampo joia** (O Melhor dos Iguais, EMI - Odeon, 1985);
15. **Vida besta** (O Melhor dos Iguais, EMI - Odeon, 1985).

Para realizar esta pesquisa, recorreremos a uma metodologia de natureza qualitativa, baseada na análise das canções, usando critérios específicos de seleção, recorte temporal, montagem e análise do *corpus*. Realizamos entrevistas semiestruturadas por telefone e e-mail, entre novembro de 2015 e janeiro de 2016, com Marcelo Galbetti, Mário “Aydar” Manga, Wandi Doratiotto, Arrigo Barnabé, Luiz Tatit e Laert “Falcí” Sarrumor, com o objetivo de coletar dados sobre a Vanguarda Paulista e sobre a formação estética do grupo Premê. O recorte temporal é o período entre 1980 e 1996, período em que o grupo se mostrou mais produtivo artisticamente. O critério de seleção de canções foi definido a partir dos conceitos de “Tradição e Esquecimento”, de Paul Zumthor (1997b) e de “táticas cotidianas”, de Michel de Certeau (1994). Priorizaremos, no entanto, aquelas canções cujo tema está ligado àquilo que é próprio do cidadão paulistano, às características da metrópole ou que se utilizam do modo de expressão peculiar do habitante da cidade de São Paulo, suas marcas de oralidade.

A fala cotidiana está inserida na canção popular. Sobre a canção, Luiz Tatit (2002), compositor e linguista, enfatiza o fato de que “seu recurso maior é o processo entoativo que estende a fala ao canto. Ou, numa orientação mais rigorosa, que produz a fala no canto”. A análise das canções segue esta linha que concebe a presença da fala coloquial cotidiana inserida na melodia das canções. Relacionaremos nosso estudo com a teoria de Paul Zumthor (2000) sobre *performance* e marcas de oralidade.

Traremos a teoria de Certeau (1994) para o universo da indústria cultural, mostrando as estratégias do mercado fonográfico e as possíveis táticas pra contorná-las. Além destas táticas de mercado, encontraremos as táticas cotidianas do cidadão comum inseridas nas canções do grupo.

Criaremos um sistema de categorias de análise, considerando os temas recorrentes no conteúdo das letras das canções, como também os gêneros musicais e referências sonoras utilizados, incluindo-se a “não música” inserida nos arranjos.

Pretendemos, para tanto, dividir este estudo em quatro capítulos principais. No primeiro capítulo deste trabalho faremos uma contextualização histórica do momento sociopolítico e cultural, abordando o processo de industrialização da música desde o final de 1960 até os anos 1980, destacando o momento da Vanguarda Paulista. Traremos, com este intuito, textos de autores que estudaram este mesmo período, unindo o seu aspecto mais ligado à política como Eder Sader e Darcy Ribeiro, Boris Fausto e outros, com seu aspecto mais ligado à cultura, como José Adriano Fenerick e Marcos Napolitano e outros; além, é claro, de canções de compositores ativos neste período para compreender como eles o vivenciaram.

No segundo capítulo, relacionaremos os conceitos de Certeau (1994), já citados, ao momento da “Vanguarda Paulista”, abordando as práticas usadas por estes artistas como táticas de escapar ao controle estratégico do mercado fonográfico e o que elas representaram no todo da cultura brasileira, especialmente, na canção popular.

No terceiro capítulo, apresentaremos esta formação estética do grupo Premeditando o Breque, o Premê, suas influências, suas *performances*, suas composições, seus LPs, compactos e CDs, além dos desdobramentos de suas criações. Utilizaremos as informações resultantes das entrevistas (devidamente aprovadas pelo Comitê de Ética) dos próprios integrantes do grupo Premê e de outros músicos da Vanguarda Paulista. Estabeleceremos, ainda, o critério de seleção das canções do grupo a serem analisadas e sob que viés de análise.

No quarto capítulo, analisaremos as canções selecionadas seguindo os critérios e conceitos já citados, mostrando a relevância do estudo em termos de reconstrução da memória de um período da capital paulista, esta metrópole que, por sua força econômica, política e cultural influencia o país como um todo.

Por fim, estabeleceremos as considerações finais de acordo com o resultado de nossa pesquisa, enfatizando o legado deixado por estes músicos e artistas que influenciaram boa parte dos compositores atuais, apontando as questões que foram respondidas e que atendem aos propósitos desta pesquisa. Desta maneira, buscaremos trazer uma época musical à observação das gerações posteriores, de modo a ajudá-los a compreender um momento cultural de inestimável contribuição estética, forte influência artística e importante herança cultural. Esperamos que a leitura seja de relevância considerável e auxilie na reconstrução da memória sobre este tema, nesta época e neste contexto.

1 A REDEMOCRATIZAÇÃO NA CULTURA: o contexto sociopolítico

Neste primeiro capítulo, faremos uma contextualização do momento sociopolítico e cultural, apontando a organização industrial do mercado da música ocorrido nos anos 1970. Abordaremos o momento histórico, recorrendo a autores como: Eder Sader, Darcy Ribeiro, Boris Fausto; além de situarmos o aspecto cultural com base em pesquisadores como: José Adriano Fenerick e Marcos Napolitano e outros, para melhor compreender aquele período.

1.1 A Cultura e a Música no Cotidiano da Cidade

Alertamos aos leitores, desde o início, que escreveremos sobre um tempo sem democracia consolidada ainda. E mais, sem internet, sem *smartphones*, sem *pen drive*, sem *wi-fi* nem entrada USB, sem suporte digital com extensão em MP3, sem computadores, na verdade. Em vez de *videogames*, peões em madeira, bolinhas de gude, carrinhos de rolimã ou bolas de futebol. Ao redor de uma bola de futebol, dezenas de garotos se divertiam uma tarde inteira. Quando a bola caía no vizinho, as brincadeiras de rua eram suficientes: “pique esconde”, “pega-pega”, “mana-mula”, “mãe da rua” ou “boca de leão”. Com atenção aos carros que passavam: fuscas, TLs, SP2s, DKVs, etc. Para refrescar o dia, bebia-se Tubaína, *Gini*, *Crush* ou *Grapette* (refrigerantes) e tomava-se sorvete *Yopa* ou *Gelatto*. Havia palhaços brasileiros na programação infantil, como o Arrelia, o Carequinha e o Torresmo, que gravaram muitos discos para as crianças da época, além do programa educativo “Vila Sésamo”, que contava com bonecos de pano e atores conhecidos: Armando Bógus, Laerte Morrone, Aracy Balabanian e Sônia Braga.

Com bem menos trânsito e sem tanta movimentação, as ruas ainda eram o local de socialização dos cidadãos em São Paulo, sobretudo das crianças e adolescentes, não havendo necessidade de *playgrounds* de condomínios, nem mesmo dos próprios condomínios, mas havia vilas em muitos bairros aos moldes de países latinos da Europa: Itália, França, Portugal ou Espanha (TOLEDO, 1983). Havia menos edifícios e mais casas térreas, em virtude, entre outras coisas, de menor número de registros de crimes comuns, como assaltos e furtos a residências, mas isso estava mudando, como veremos adiante. Nada de CD ou DVD *players* nem de vídeos cassete, pois estes só entrariam em nossos televisores lá pela metade dos anos 1980. A expressão “é nós na fita” (sic) faz referência às fitas de vídeo cassete desta época.

Para alguns, que conhecem o período, parecerá saudosista e proporcionará uma sensação de familiaridade. Quem viveu esta janela temporal, poderá se sentir partícipe e,

talvez, cúmplice do que estudaremos ao longo desta pesquisa. Já para outros, que não a viveram, parecerá curioso ter sido possível viver sem *internet*, sem *Facebook*, *Instagram* ou *WhatsApp*; mas sim, vivia-se sem isso. Se alguém sorriu ironicamente ao pensar em uma era sem as tecnologias citadas, esteja preparado para o fato de que, provavelmente, as gerações futuras também possam sorrir ao pensar nestas tecnologias que estão em voga nos anos de 2010. Por mais estranho que possa parecer, o caminho natural de quase todas as novidades tecnológicas é ser superada pelas mais modernas até tornarem-se obsoletas.

O leitor poderá notar nos ícones de seu próprio *smartphone* que há muitas referências a tecnologias passadas. Por exemplo, no desenho que indica a opção de ligação telefônica de seu celular há uma figura que se assemelha ao telefone analógico antigo, hoje chamado “telefone fixo”. O ícone para a função de bloqueador de teclado é a figura de um cadeado (*locker*), artefato metálico utilizado para fechar portas, portões, armários ou gavetas; outro exemplo de objeto de origem bem anterior. O ícone para o recurso de fotografia, no celular, mostra a figura de uma câmera antiga, e o som que se ouve ao se tirar uma foto com celular é a imitação do piscar da íris de uma câmera analógica. A sua lista de contatos será a imagem de um caderno e o ícone de mensagem será uma “carta de papel”. Note os ícones de lixeira e pasta em seu computador pessoal (PC), os exemplos serão inúmeros...

As *selfies* (registro fotográfico de si mesmo), prática comum desde que foram criados os celulares que possuem o recurso de registro fotográfico, eram menos comuns, dado que as máquinas fotográficas, usadas nesta época, eram de natureza fotoquímica e, não digital. Era preciso revelar os negativos (filme em película) em “câmara escura” (local mais apropriado, dentro dos laboratórios de revelação, que evitavam que o negativo se perdesse por completo). Esta revelação demandava um processo químico que usava, entre outras coisas, sais de prata e, por isso, também era chamado, por muitos profissionais da fotografia, de processo argenteo.

A canção “Desafinado”, de Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça, na voz de João Gilberto, em 1958 (*single*) e em 1959 (LP *Chega de Saudade*), tornou-se um dos sambas considerados ícones do movimento denominado “Bossa Nova” e traz os seguintes versos:

Eu mesmo mentindo devo argumentar
Que isso é bossa nova, isso é muito natural.
O que você não sabe, nem sequer pressente...
É que os desafinados também têm um coração
Fotografei você na minha “*Rolleiflex*”
Revelou-se a sua enorme ingratidão (JOÃO GILBERTO. **Desafinado**. Odeon, 1959).

A marca alemã “*Rollei*” era muito bem conceituada entre os profissionais da fotografia e a expressão *flex* indicava que esta versão possuía lentes reflexivas que contribuíam para a melhor captura da imagem. Neste sentido da canção, a “imagem” da pessoa que considerava o cantor desafinado, se bem revelada, seria a da ingratidão. Uma resposta a alguns críticos que depreciaram a Bossa Nova.

Mas esta revelação não era instantânea e, sim, posterior; necessitando de práticas cuidadosas para que não se “queimasse” o filme. A expressão “queimar o filme”, quando alguém vê seu nome envolvido em alguma coisa que desabone a sua credibilidade, vem deste processo químico de revelação da fotografia conforme se conhecia antes da técnica digital. Uma vez “queimado” pelo excesso de luz na fase de revelação, o filme (negativo em película) perderia a capacidade de mostrar as imagens e se tornaria uma mancha luminosa somente.

Havia a possibilidade de se fotografar em negativos diferenciados, os *slides*, que necessitavam de aparatos específicos para sua visualização. Alguns devem lembrar-se das sessões de fotos em família com os projetores de *slides*, eventos frequentes nos anos 1970 e 1980. Professores da escola primária ou mesmo no ensino superior usaram sequências de *slides* ou até “transparências” (escritos em folhas translúcidas para projeção luminosa por um jogo de espelhos) em suas aulas. Muitas avaliações mensais ou semestrais eram copiadas usando a técnica do mimeógrafo a álcool (com seu aroma inconfundível), uma copiadora mecânica, uma espécie de ancestral das impressoras que ainda não existiam.

Quando a tecnologia da revelação instantânea chegou ao mercado brasileiro, nos anos 1980, a chamada máquina “Polaroid” (marca estadunidense), conseguiu um enorme sucesso de vendas, mesmo não obtendo a melhor qualidade de revelação, pois revelava em segundos, o que se levava muito mais tempo no processo normalmente utilizado. Mesmo após os anos 2010, muito se questiona sobre a qualidade da fotografia digital em comparação às fotografias que usam o modelo fotoquímico anterior, com o argumento da maior fidelidade às temperaturas de cor alcançadas por estas.

Com as máquinas de revelação instantânea (ainda fotoquímica), fotografar a si mesmo ou a um grupo já era prática costumeira naquela ocasião, porém com o interesse de registrar a vivência, e não de substituí-la, imediatamente, por seu simulacro virtual. As fotografias demarcavam o tempo e o espaço, mas não incidiam sobre uma nova forma de vida inserida na “*ethos* midiaticizada”¹ (SODRÉ, 2011).

¹ *Ethos* ou *Bios* é “um âmbito onde se desenrola a existência humana” (SODRÉ, 2011, p.25). Sodré alerta para o perigo da perda da “propriocepção” (noção de espaço físico do corpo humano) em uma sociedade midiaticizada.

Mesmo antes das máquinas Polaroid, era uma brincadeira comum os registros fotográficos de si mesmo ou de um grupo, em diversas ocasiões, mas sem a menor ideia de qual imagem seria revelada posterior, pois não existia visor de cristal líquido. A ansiedade pela revelação de fotos, portanto, já existia nos usuários das máquinas fotográficas e somente se intensificaram com as tecnologias digitais.

Para o historiador Nicolau Sevcenko (2001), “As transformações tecnológicas se tornam um fator cada vez mais decisivo na definição das mudanças históricas” (SEVCENKO, 2001, p. 59). Tendo em mente que as práticas cotidianas (e as tecnologias que as modificam) influenciam no que chamamos de “cultura”, seria oportuno esclarecermos, inicialmente, a partir de que ponto de vista e em qual perspectiva a cultura é considerada em nossa pesquisa. Assumimos um conceito de cultura em que estão envolvidos os objetos, tecnologias, conhecimentos, rituais e habilidades cotidianas, em contraposição ao senso comum, no qual apenas alguns produtos ou representações referentes a uma determinada “elite” sejam considerados como “cultura superior” e, por isso, mais “merecedoras” de intrínseco valor.

Ainda que não se pretenda, aqui, esgotar uma discussão profunda sobre o que seja cultura de elite e cultura popular, persegue-se esta “deselitização” do conceito, tendo como ponto de partida a diferenciação antropológica entre natureza e cultura descrita por Eunice Ribeiro Durham:

Nesse sentido, todo comportamento humano é “artificial” e não “natural”. O homem é um animal que construiu, através de sistemas simbólicos, um ambiente artificial no qual vive e o qual está continuamente transformando. A cultura é, propriamente, esse movimento de criação, transmissão e reformulação desse ambiente artificial (DURHAM, 1984, p.26).

Este conceito nos parece mais democrático, pois concebe todos os homens normais como plenamente “cultos”, uma vez que aprenderam a se comunicar por meio de linguagens de grande complexidade e são, portanto, aptos a lidar com os sistemas de símbolos utilizados por qualquer produção cultural.

A cultura se relaciona, portanto, “não apenas às obras, mas à capacidade humana de produzi-las e usufruí-las” (DURHAM, 1984, p.27). De outro lado, o “costume” como sendo a regularidade comportamental padrão de uma coletividade organizada, também possui sua dimensão cultural, constituindo base para novas transmissões e criações subsequentes. As pessoas encontram muito prazer nas práticas culturais, pois nelas reside grande parte de suas existências, já que a cultura supre necessidades outras que não somente as materiais.

Para Durham: “desse modo, a produção do alimento não é apenas um instrumento de satisfação de uma necessidade elementar, mas veículo de relações sociais e de elaborações

estéticas” e, ainda, que até os objetos “estão imersos numa espessa camada de relações sociais, elaborações estéticas e formas rituais da qual retiram muito de sua significação” (DURHAM, 1984, p.30). Consideramos, no entanto, qualquer produto cultural, como resultado de um trabalho estético repleto de imbricações sociais, sendo parte de um patrimônio coletivo de significações e símbolos produzidos pelo conjunto da sociedade.

Porém, Durham adverte que as relações sociais estão permeadas de poder, assim, grupos poderosos poderão impor, em certa medida, gostos e padrões, restando às classes populares a alternativa de assimilar a cultura hegemônica ou produzir, a partir desta, algo compatível com suas próprias experiências. O que determinará o acesso futuro a estas produções culturais será a sistematização da memória arquivada ou perdida.

O pesquisador alemão Christoph Wulf (2014), em palestra realizada em São Paulo, constata que o mundo de hoje já conhece bem a história contada nos livros sob o ângulo dos governantes (reis, imperadores, presidentes), da geopolítica (descobrimientos, guerras, conquistas), da economia (sistemas, moedas, crises), mas ainda não conhece tão bem, como seria desejável, a história da humanidade contada pelo cidadão comum. Wulf debruça-se, atualmente, sobre sua pesquisa, convivendo com algumas famílias durante meses, em vários pontos do planeta, observando hábitos e costumes, crenças e ambições, opiniões sobre os temas que as afeta e, principalmente, os rituais de celebração e pertencimento social.

Se o que envolve o cotidiano do “homem comum” interessa tanto aos conceituados autores da antropologia, da sociologia e da história, também os pesquisadores da comunicação deveriam se perguntar de que maneira poderão contribuir com esta visão histórica mais humanizada. O que um grupo social compartilha em sua vivência diária por meio dos produtos disponibilizados pelos meios de comunicação, principalmente, deve dizer muito sobre quem são seus integrantes, o que importa a estes ou o que os distrai quando se quer tentar evitar o que realmente importa a eles ou, no caso, o que os incomoda.

O escritor, poeta, historiador literário e professor Paul Zumthor (1997a), analisando a poesia oral, enfoca o quanto a voz do cotidiano contém de tradições orais longínquas, carregando a memória para o futuro.

É nessa rede de percepções, de costumes e de idéias, que se desenvolvem e perduram as “tradições orais”. A língua, liame da coletividade, propicia a única possibilidade de fazer conhecer o nome e a conduta dos ancestrais, assim como a razão de ser do grupo no dia-a-dia; mas a palavra oral, interiorização da história, não se desenrola no tempo como uma sequência de acontecimentos; ela se sucede dialeticamente a si mesma, em constantes reorientações de escolhas existenciais, alterando-se a cada vez que nela ressoa a totalidade do nosso ser-no-mundo (ZUMTHOR, 1997a, p.258).

Martín-Barbero (2003) interessou-se pela origem das telenovelas, desde o melodrama e do folhetim, e construiu um complexo mapa de mediações do espectador com as tramas melodramáticas, conforme as matrizes culturais e as competências de consumo do público. Ele contempla a presença do popular no massivo, tentando “desvendar, na lógica de seu próprio enredo, a narrativa desse espetáculo paradoxal, e situar na sua perspectiva o papel dos meios de comunicação” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p.332).

Antes, o russo Mikhail Bakhtin (2002) debruçou-se sobre a linguagem humana impressa nos romances literários, notando a existência de um humor popular universal. Engendrou o conceito de “cronotopos” (o espaço e o tempo no qual se insere a narrativa de um romance) como base de diálogo entre a literatura, a linguística, a antropologia e a história e dissolvendo os limites entre cultura popular e erudita. Bakhtin estudou o “dialogismo”, observando o “eu que fala” na relação com o outro durante a narrativa.

O homem no romance é essencialmente o homem que fala; o romance necessita de falantes que lhe tragam seu discurso original, sua linguagem. O principal objeto do gênero romanesco, aquele que o caracteriza, que cria sua originalidade estilística é o homem que fala e sua palavra (BAKHTIN, 2002, p.134-135).

O cinema, muitas vezes, toma de empréstimo as densas narrativas literárias e, em sua forma condensada de imagens e sons encadeados, nos conduz a uma viagem onírica e nos coloca imersos nas histórias ficcionais, inevitavelmente. O cinema é considerado a sétima arte por englobar técnicas das outras que o antecederam, ou seja, música, dança, pintura, arquitetura, teatro e literatura. O filme documentário, proposta mais afinada ao registro histórico, tentará provar ao máximo, com fatos e documentos, a veracidade de seus depoimentos dados em primeira ou terceira pessoas. Mas, dificilmente, prescindirá da música como elemento constitutivo de sua narrativa. Utilizando-a como argumento ou evidência.

Nas artes plásticas, grandes nomes buscaram, utilizando suas técnicas, a fusão de tempos e movimentos (conceitos também ligados à música) nos vetores das narrativas de suas obras pictóricas, propondo, em última análise, um enigma a ser decifrado pelo observador diante de sua obra. Os pintores Wassily Kandinsky e Henri Matisse criaram trabalhos baseados no *jazz*, por exemplo.

Há, ainda, a recorrente discussão sobre o conflito entre memória e imaginação, que vem desde os filósofos gregos, como Platão, na oposição entre similar fiel e simulacro (*eikōn* e *phantasma*), ou Aristóteles, na oposição entre a simples lembrança e a busca ativa da recordação (*mneme* e *anamnesis*); passa por Bergson (1999), na dicotomia “lembrança pura” e

“direção de esforço”, e chega a Husserl (1994), com “lembrança primária” e “lembrança secundária” ou a Ricoeur (2007), com “evocação espontânea” e “evocação laboriosa”. Em “A memória, a história, o esquecimento”, Ricoeur (2007), encontramos tais questionamentos:

A melodia há pouco ouvida “em pessoa” é agora rememorada, re-(a)presentada. A própria rememoração poderá, por sua vez, ser retida na forma do que acabou de ser rememorado, representado, reproduzido. É a essa modalidade da lembrança secundária que se podem aplicar as distinções propostas ademais entre evocação espontânea e evocação laboriosa, bem como entre graus de clareza (RICOEUR, 2007, p.52-53).

A canção popular dribla, em parte, o impasse entre realidade e simulacro, memória e imaginação, lembrança pura e direção de esforço, evocação espontânea e evocação laboriosa, pois que ela é todas estas coisas e nenhuma delas. A poética da canção advém do processo criativo, da imaginação sem dúvida, portanto. Porém, quanto nela haverá de realidade vivida, de lembrança pura, de memória em si?

Parece-nos que a canção popular, como forma de arte, é um dos objetos de estudo em que este paradoxo é possível sem conflito.

A própria arte comporta verdade.
Verdade de respeito e verdade de dúvidas.
Mesmo ao pintar a sociedade de seu tempo, mesmo ao anunciar tempos novos, o artista é verdadeiro quando não copia uma análise sociológica já feita e uma reivindicação que já encontrou uma expressão não estética (RICOEUR, 1968, p.177).

Adotando as ideias de Paul Ricoeur (1968), propomos uma reflexão sobre a canção popular para além do registro midiático, propomos sua análise também como relato de memória, atentos não só à melodia rememorada, mas à linguagem coloquial no entoar destas e aos temas afeitos ao “homem ordinário” (CERTEAU, 1994) inserido em suas narrativas.

Temas recorrentes como “amor” (carnal ou romântico), “trabalho” (artístico ou laboral), “prazer” (físico ou espiritual), “dor” (solidão e angústia), “ritual” (dança e folclore), “emoção” (nostalgia ou felicidade) e “morte” (corporal ou anímica) estão intimamente ligados ao dia a dia da pessoa comum, em sua vida cotidiana e em seu espaço diário de vivência. A música habita o cotidiano, ela o permeia, nutre-se dele.

Há, na canção popular, narrativas mais facilmente perceptíveis como em “Geni e o Zepelim” (1978) e “A história de Lily Braun” (1983), ambas de Chico Buarque; ou em “Eduardo e Mônica” (1986) e “Faroeste Caboclo” (1987), ambas de Renato Russo. Nestas, os

fatos são narrados em ordem cronológica linear e sucessiva, permitindo ao ouvinte “visualizar” as cenas sequenciais que definem os acontecimentos, como em um filme.

Porém, há narrativas menos evidentes que estas, mais camufladas, mas igualmente ricas em elementos socioculturais significativos de um determinado tempo e espaço. Canções impregnadas do que Certeau (1994) chamou de o “espírito das cidades”, relatos daquilo que é memorável. São, portanto, os relatos que devem reconstruir a memória perdida nos espaços das cidades, segundo o autor.

Não se espera da canção popular um depoimento verídico, testemunho do factual; ao contrário, espera-se a inventividade. Não obstante, quanto mais o ouvinte se reconhecer verdadeiramente na narrativa da canção, mais nela acreditará. A canção está impregnada da vivência cotidiana, muito próxima da sensibilidade do ouvinte, porém este sabe que ela oferta o ficcional, o real poetizado. Um relato inventado e, ao mesmo tempo, carregado de significados plausíveis ou prováveis.

Podemos refletir e nos indagar sobre o quanto da realidade cotidiana do Rio de Janeiro, dos anos 1930, poderíamos apreender das canções de Noel Rosa; ou o quanto da vivência diária soteropolitana (e dos arredores) se passou a conhecer por meio dos versos de Dorival Caymmi; ou o quanto da memória paulistana sobrevive nos sambas de Adoniran Barbosa (os que “falam errado”), dos anos 1950.

Se há relação entre a música, de um lado, e a filosofia, a arte, a linguagem, do outro, não haverá também alguns laços entre a música e o cotidiano? Será que a música revela a essência escondida do cotidiano, ou, ao contrário, compensa sua trivialidade e superficialidade substituindo-lhe o canto? Não seria ligação entre a vida “profunda” e a vida “superficial”? E se ela as reuniu outrora, essa unidade pode ainda encontrar lugar, razão e momento, tendo em vista a cisão que se acentua (até ao ponto de tornar-se estrutural) entre o cotidiano e o não-cotidiano, em decorrência da agraviação da pobreza cotidiana? (LEFEBVRE, 1991, p. 26).

Como Certeau (1994) viu nas lendas e cantos perdidos, que antes povoavam o espaço urbano e que se perderam na lógica da “tecnoestrutura” da sociedade industrial, podemos ver, em algumas canções populares que não foram chanceladas pelo mercado da música (mas que habitaram os espaços culturais da cidade), os relatos de uma história que tende a ser descartada dentro desta mesma lógica, desta vez, a da indústria fonográfica, que é, afinal, a tecnoestrutura imposta ao campo artístico-musical. Neste caso do “negócio da música” (MIDANI, 2008), naquele período, o padrão imposto pelas forças que comandavam o mercado interditou muitas das canções que serão usadas por nossa pesquisa. Ao resgatar tais canções, traremos estes relatos cotidianos à nossa análise.

Umberto Eco (1991), em “Obra Aberta”, resume a intenção declarada nesta pesquisa em buscar os elementos que situem a relação do compositor com a história do país.

Fixar, portanto, a atenção, como temos feito, sobre a relação frutiva obra-consumidor, como se configura nas poéticas da obra aberta, não significa reduzir nossa relação com a arte aos termos de um puro jogo tecnicista, como muitos gostariam. É, pelo contrário, um modo entre muitos, aquele que nos é permitido por nossa específica vocação para a pesquisa, de reunir e coordenar os elementos necessários a um discurso sobre o momento histórico em que vivemos (ECO, 1991, p.35-36).

Nessa perspectiva, o que nos interessa observar na canção popular é essa proximidade com as práticas cotidianas de um determinado momento histórico. Como exemplo, a canção “O telefone chora”, versão de Liriel para um sucesso de Claude François (“*Le téléphone pleure*”, 1974)², interpretada por Márcio José (1978).

O cantor mineiro Márcio José já havia participado do IV FIC, em 1969, com sua “Banda Bacana”, interpretando uma canção de Toninho Horta e Márcio Borges (ambos do Clube da Esquina). A canção “O telefone chora”, considerada brega, relata o sofrimento de um homem que tenta se comunicar com sua ex-mulher por meio de um telefone. No diálogo que se estabelece, quem atende é sua filha de seis anos (que não sabe que ele é seu pai); enquanto a mulher (mãe da menina) se recusa a atender ao telefone por não perdoá-lo por algum ato grave que este tenha cometido, mesmo passados sete anos e, por isso, “o telefone chora”.

- Alô?!

Escuta se a mamãe está
Diga que me atenda
Quero lhe falar

- Ah! Você é o mesmo que telefonou da outra vez...
Eu acho que ela tá tomando banho, não pode atender

Diga que é preciso e que é importante
Que venha me escutar.

- Tá! Mas eu acho que você fez alguma coisa pra ela,
Porque da outra vez quando eu fui chamar, ela disse baixinho:
Diga que a mamãe não está! [...]

Sabe, há sete anos que eu estou sofrendo
A idade que você já tem

- Eu não! Eu só tenho seis anos,

² A canção “*Le téléphone pleure*”, de Claude François, Jean-Pierre Bourtayre e Frank Thomas (1974), teve, também, uma versão em inglês “*Tears on the telephone*” e uma em espanhol “*Llora el teléfono*”.

Mas você conhece a minha mãe?
Ela nunca me falou de você,
Espere que eu vou chamar...

O telefone chora e ela não quer falar
Pra que dizer te amo
Se ela não vem me escutar
O telefone chora compreende o meu penar
Pois sabe que ela não vai perdoar

[...] Jamais compreenderá
O telefone chora pra nunca mais chorar
Quando souber por que compreenderá

Diga que atenda...

- Ela tá saindo...

Diga que espere...

- Ela já foi...

Se ela já foi, então, adeus!

- Tchau!

- Adeus, filha! (MÁRCIO JOSÉ. **O telefone chora**. RCA-Victor, 1978).

Os telefones mudaram muito desde então. Naquele período, era comum se trazer nos bolsos fichas (metálicas) de telefone público, o chamado “orelhão”, pelo seu formato parecido com a concha auricular humana. Daí surgiu a expressão “cair a ficha”, que se usa quando alguém demora a entender um assunto, pois a ligação só se completava quando a ficha metálica era engolida pelo orelhão e caísse em um receptáculo interno do próprio aparelho e isso poderia demorar um pouco.

Em São Paulo, os orelhões de cor alaranjada eram usados, principalmente, para ligações locais e os orelhões de cor azulada, para as ligações interurbanas. Uma campanha de preservação do “orelhão” ficou famosa no final dos anos 1970. No anúncio publicitário, um orelhão azul desmaiava na calçada como se fosse uma pessoa enferma. Os cidadãos que passavam se compadeciam de seu sofrimento e tentavam ajudá-lo, mas era tarde, ele acabara de morrer (DPZ, 1979). Estes orelhões, na maioria das vezes, eram destruídos por pessoas que queriam roubar fichas telefônicas. Os telefones públicos perderam grande parte de sua importância com a chegada dos telefones móveis.

Ao que parece, as novidades tecnológicas podem modificar hábitos e costumes cotidianos, deixando traços culturais representativos, que identificam determinado espaço e tempo. Para Renato Ortiz, “não é por acaso que a questão da identidade se encontra

intimamente ligada ao problema da cultura popular e do Estado; em última instância, falar em cultura brasileira é discutir os destinos políticos de um país” (ORTIZ, 2001, p.13).

O momento político da história do Brasil que, logo após o golpe de 1964, iria arrastar-se dos anos 1970 até meado dos anos 1980, propiciou situações curiosas no âmbito da produção cultural como um todo, em especial, na música popular.

O regime militar, reconhecido como período extremamente conservador, violento no trato com os cidadãos e autoritário politicamente, foi o mesmo momento em que, no cinema, surgiram as chamadas “porno-chanchadas”, filmes com muita nudez parcial (ou total) e excesso de cenas de sexo, buscando o sucesso de bilheteria por meio do apelo ao público adulto. Os biquínis, que tanto incomodaram o presidente Jânio Quadros (RIBEIRO, 1985), no começo dos anos 1960, continuaram a se espalhar pelas praias brasileiras. As minissaias e os vestidos curtos cobriam cantoras famosas como Nara Leão (dona dos joelhos mais cobiçados da MPB), “Gracinha” (a Gal Costa) e Elis Regina (a “Pimentinha”), enquanto músicas de protesto dominavam os festivais da TV Record, no final dos anos 1960.

O conflito entre os “engajados” (críticos ao regime militar) e os “alienados” (desinformados ou desinteressados, conforme a visão da época) fazia com que os artistas mais preocupados com a estética da canção fossem vaiados nos FIC ou nos festivais da TV Record por serem considerados alheios ao processo político. Havia um misto de descompromisso *hippie* e ativismo de esquerda ao mesmo tempo. A imprensa procurou o caminho “independente”, também a exemplo de “O Pasquim”, principal representante do jornalismo alternativo (RIBEIRO, 1985).

O movimento tropicalista (“Tropicália”), de Caetano Veloso, Gilberto Gil e companhia, iniciado a partir dos festivais e inspirado no “Manifesto Antropofágico”, do poeta Oswald de Andrade, misturado à fase psicodélica dos Beatles, envolvia artes plásticas (com Hélio Oiticica), teatro (com José Celso Martinez), cinema (com Glauber Rocha), além da música (com destaque para os arranjos dos maestros Rogério Duprat e Júlio Medaglia).

Já em meados dos anos 1970, surgiam os “malditos” da nova MPB, termo que os próprios artistas abominavam, mas que designava os músicos a quem a indústria fonográfica relutou a dar espaço, que eram, no entanto, bem aceitos pelo público universitário dos festivais. Estamos nos referindo a Tom Zé (vencedor do festival da Record, em 1968, com a canção “São São Paulo”), Torquato Neto e Jorge Mautner (ligados à Tropicália), Jards Macalé (revelado no IV FIC, em 1969, com a música “*Gothan City*”), Zé Rodrix (revelado no VI FIC, em 1971, com a canção “Casa no campo”), Walter Franco (campeão do Júri especial do VII

FIC, em 1972, com a música “Cabeça”), além de Raul Seixas, Alceu Valença, Ednardo e Belchior (revelados no mesmo VII FIC, em 1972) e Luiz Melodia (compositor de Ébano).

Raul Seixas que, após o fracasso de seu grupo “Raulzito e Os Panteras”, tornou-se produtor musical da gravadora CBS, indicado pelo amigo Jerry Adriani, teve como parceiro ocasional o escritor Paulo Coelho que, depois, foi executivo da mesma gravadora. O documentário “O início o fim e o meio”, de Walter Carvalho (2012), revela que o superior hierárquico de Raul Seixas na gravadora multinacional não o deixava gravar suas composições próprias. Para ele, Seixas seria apenas um produtor musical e não um artista. Aproveitando-se de uma viagem ao exterior deste seu chefe, Raul produz seu próprio repertório sem o conhecimento dos executivos da empresa, as canções fazem um enorme sucesso e o transformam em um dos grandes nomes da música brasileira de todos os tempos (CARVALHO, 2012).

Zé Rodrix uniu-se a Gutemberg Guarabyra (campeão do II FIC, em 1967, com a canção “Margarida”) e ao cantor Luís Carlos Sá para formar o trio Sá, Rodrix e Guarabyra. Com a saída de Rodrix, a dupla Sá e Guarabyra ficou famosa com a música “Dona”, entre outros sucessos. Em 1983, Rodrix juntou-se ao grupo Joelho de Porco, grupo lançado em 1972 com produção de Arnaldo Batista, e participou do Festival dos Festivais da Rede Globo (1985) com a música “A última voz do Brasil”.

Arnaldo Batista grava seu LP “Loki” após deixar o grupo “Os Mutantes”, que segue com Sérgio Dias fazendo “rock progressivo”, enquanto Rita Lee, convidada a se retirar do grupo por Sérgio, investe em sua própria carreira cantando “Sucesso, aqui vou eu!” (“*Build Up*”, 1970), acompanhada depois pelo grupo “*Tutti Frutti*”.

Em maio de 1973, Ney Matogrosso explode, em todo o país, junto com o grupo “Secos & Molhados” (criado por Gerson Conrad e João Ricardo, em 1970), uma revolução estética para os padrões musicais e performáticos da época. O visual seminu dos músicos do grupo, com o rosto pintado e algumas penas flutuantes, chocou e entusiasmou o público ao mesmo tempo, vendendo mais de 700 mil cópias. Canções como “O Vira”, “Sangue Latino” e “Rosa de Hiroshima” representaram um marco na discografia brasileira.

Segundo informa o próprio cantor em várias de suas entrevistas, após o sucesso, o empresário americano Bill Aucoin procurou Ney Matogrosso para deixar os “Secos e Molhados” e integrar uma nova banda que ele estaria formando em Nova Iorque, o que Ney não aceitou. O tal grupo foi formado no mesmo ano de 1973, com o nome de “Kiss”, e seus integrantes usavam pinturas no rosto e visual seminu, embora com som e imagem bem mais agressivos, coincidência ou não (MTV – PÉ NA COZINHA, 13/07/2012).

Não se sabe, ao certo, se o grande público compreendeu a complexidade das canções dos Secos & Molhados ou se, como talvez os próprios executivos da gravadora, estavam interessados apenas na exótica *performance* do artista principal. Pouco importa. O sucesso deste grupo desmistifica a ideia de que o público prefira ou espere apenas canções e arranjos mais “fáceis” como o padrão que os executivos de gravadoras pretenderam estabelecer.

Contrariando o “bom gosto” determinado por estes executivos e empresas, estes artistas “malogrados”, com suas músicas estranhas e aparência pouco convencional, mesmo assim, fascinaram ao grande público, o que poderia ser uma maneira de se comprovar que havia, já àquela época, espaço para todas as experiências musicais possíveis e não apenas ao que obedecia aos ditames restritos das gravadoras. “Malditos” ou não, estes artistas provaram que suas propostas eram viáveis esteticamente e comercialmente.

Morelli (1991) fez o que ela mesma chamou de estudo antropológico do ramo fonográfico; Nuno Vaz (1988) e Napolitano (2008) fizeram a abordagem histórica do mesmo; Ortiz (2001) e Vicente (2006) o viram sob o aspecto cultural; Fenerick (2007) e Mello (2003) sob o aspecto artístico, porém a tarefa de compreender o porquê de uma determinada canção de um artista ou grupo musical ter feito ou não sucesso ainda não é tão simples. Especialmente, a partir do momento em que a indústria cultural se estabelece no Brasil. Devemos levar em conta os múltiplos fatores que faziam com que um trabalho fosse aceito ou não pela indústria fonográfica, divulgado ou não pelos meios de comunicação, e tomar cuidado para não incorrer na justificativa do gosto popular simplesmente ou mesmo da qualidade artística apenas. Há um pouco de tudo.

1.2 O Espaço da Música na Televisão e no Rádio

Nos anos 1960, as emissoras de televisão davam grande destaque aos programas musicais. Já a partir do começo dos anos 1970 em diante, as mesmas dedicariam mais espaço a outros gêneros, reduzindo a música a um papel coadjuvante dentro de suas programações. Este foi um momento relevante no campo da cultura e deixou marcas não só na música, mas também no fortalecimento da telenovela, a principal programação televisiva nacional, produto de exportação para outros países, especialmente nossos coirmãos de língua portuguesa.

Nos anos 1980, ainda não havia televisão digital ou a cabo, somente a chamada “TV aberta” que, para os da época, era apenas “TV” mesmo. Havia algumas grandes redes de televisão: a Rede Globo, da família Marinho, criada em 1965, um ano após o golpe militar; a Rede Bandeirantes, da família Saad, criada em 1967, ano em que o Brasil se associa ao

INTELSAT, Sistema Internacional de Satélites (ORTIZ, 2001), mas esta só tornou-se rede em 1975; a TV Tupi, de Assis Chateaubriand, que entraria em processo falimentar a partir dos anos 1970 e encerraria suas atividades em 1980 (CHAGAS, 2012), sendo substituída pela TVS, em 1981, que depois passou a chamar-se SBT e pertence ao grupo Silvio Santos; e, por fim, a Rede Record, de Paulo Machado de Carvalho, que realizou os principais festivais da canção nos anos 1960, sob direção de Paulo Machado de Carvalho Filho, o “Paulinho”, mas também passou por maus momentos em decorrência de três suspeitos incêndios consecutivos, tendo perdido a maior parte de seus arquivos de incalculável valor artístico e histórico.

Em 1989, o pastor Edir Macedo, da Igreja Universal do Reino de Deus, comprou os equipamentos, as instalações de estúdio e obteve a concessão da TV Record, canal 7 de São Paulo (SP), uma rede nacional. Em 1983, foi fundada a TV Manchete, de Adolpho Bloch, a qual encerrou suas atividades em 1999. A TV Gazeta, emissora criada pela Fundação Cásper Líbero, teve importante participação na vida cultural paulistana, mas era uma emissora local e só veio a transmitir em rede nos anos 1990.

Além disso, apenas as emissoras educativas regionais, no caso de São Paulo, a RTC (Rádio e Televisão Cultura), chamada apenas de TV Cultura. Na TV Cultura de São Paulo surgiu, em 1983, o programa “Fábrica do Som”, concebido e apresentado por Tadeu Jungle, e veiculado todos os sábados à tarde. O programa era exibido, ao vivo, do palco do teatro do SESC Pompéia, que um dia havia sido uma fábrica de tambores, por isso o nome “Fábrica do Som”. Era um espaço para músicos alternativos de todos os gêneros, do *punk* ao *pop rock*. Pelo palco do “Fábrica” passaram certos grupos que se tornariam famosos algum tempo depois, mas que até aquele momento eram desconhecidos, como Ira (de Nazi e Edgard Scandurra), Ratos de Porão (de João Gordo), Titãs (de Arnaldo Antunes, Nando Reis e companhia), Capital Inicial (de Dinho Ouro Preto), Barão Vermelho (de Cazuza e Frejat), entre outros.

Tadeu Jungle³, artista multimidiático, cria sua produtora “TVDO” (lê-se TV Tudo). Jungle estava empolgado com a possibilidade de fazer uma televisão nova no formato, fugindo ao padrão estético vigente à época, especialmente o da Rede Globo, que se consolidou durante o regime militar e se espalhou pelas outras emissoras. Ele também participou da produção do Programa “TV MIX”, veiculado todas as manhãs pela TV Gazeta – SP, de 1987 a 1989. Este era um programa de variedades que trazia informação, música,

³ Tadeu Jungle formou-se pela Escola de Comunicação e Artes da USP nos anos 1970, como a maioria dos músicos da Vanguarda Paulista.

esporte, arte e esquetes de humor. O programa foi uma espécie de precursora da MTV Brasil que viria depois, em 1990.

Além de Jungle (que produzia e apresentava), participavam do programa o escritor Caio Fernando Abreu; os repórteres Luiz Algarra, Alê Primo e Cléber Machado (esportivo); os apresentadores Serginho Groisman, Eduardo Fortunato e Astrid Fontenelle; além dos comediantes Luis Henrique (ator de Mamma Bruschetta), com sua personagem Condessa Giovanna Civetta, Marcelo Mansfield, Angela Dip, Ricardo Corte Real e Ju Corte Real (filhos do humorista Renato Corte Real) e Wandí Doratiotto (integrante do grupo Premê). A ligação de Wandí com o programa aproximava os artistas da Vanguarda Paulista com a TV.

Wandí, posteriormente, tornou-se apresentador de um programa musical da TV Cultura, o “Bem Brasil”, que trazia novos músicos brasileiros ao público de domingo pela manhã. Este programa teve início em 1991 e passou por várias fases até ser extinto, em 2008.

Foi no TV MIX, em entrevista a Astrid Fontenelle, que Flávio Airosa Correia Galvão, o cantor Fábio Jr., revelou que diretores de sua gravadora o induziam a gravar canções contra a sua vontade, sendo a canção “Senta aqui” (1984), versão brasileira para a canção “*Sientate*”, dos compositores espanhóis José Luiz Perales e Roberto Halbouti, a que mais o constrangia.

A dupla Sullivan e Massadas, compositores ligados à “Jovem Guarda” e influentes no mercado fonográfico da época, era uma das exigências de algumas das grandes gravadoras que consideravam estes compositores como garantia de sucesso comercial. Ivanilton de Souza Lima, ex-integrante dos grupos musicais “Renato e seus *Blue Caps*” e “*The Fevers*”, já usava o nome de Michael Sullivan quando decidiu investir em sua carreira solo, e seu amigo Paulo Massadas era o parceiro em todas as composições. Juntos, Sullivan e Massadas emplacaram muitos sucessos na voz de cantores como Tim Maia, Simone, entre outros.

A produtora “Olhar Eletrônico”, da qual participavam o cineasta Fernando Meirelles⁴ e o apresentador Marcelo Tas, entre seus mais de vinte integrantes, representou um marco na TV brasileira pela criatividade e diversidade dentro de seus programas. Porém, estes novos programas produzidos por eles só puderam ser vistos, naquele momento, na Grande São Paulo, uma vez que eram transmitidos dentro da programação da TV Gazeta, emissora que ainda não era uma rede nacional de televisão nos anos 1980, como já dissemos.

Marcelo Tristão Athayde de Souza, o Marcelo TAS, ficou famoso com a personagem Ernesto Varela, um repórter que fazia as mais desconcertantes perguntas tanto a pessoas famosas (artistas, esportistas, políticos) como ao público nas ruas. Este modelo foi replicado

⁴ Fernando Meirelles é o diretor de “Cidade de Deus” e “Ensaio sobre a cegueira”, entre outros.

inúmeras vezes por outros programas de humor ou variedades, incluindo o CQC (TV Bandeirantes). Em 2003, em seu próprio Blog, TAS relata a influência do Lira Paulistana e do efervescente panorama cultural dos anos 1980 na sua decisão de trabalhar com televisão:

Numa noite paulistana do início dos anos 80 fui a uma festa que mudou minha vida. Era um dos muitos eventos “multimídia” da época: lançamento de livro junto com show de nova banda, leitura de poesia e algum debate sobre política. [...] O lugar se chamava Teatro Lira Paulistana, um galpão cheio de labirintos borbulhando de gente. Era o epicentro das atividades da “vanguarda paulista” na música capitaneada por Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Grupo Rumo, Premeditando o Breque e várias outras manifestações [...] Ao sentar para uma cerveja dei de cara com uma TV em cima de um caixote. Vocês, crianças que vivem hoje cercados por telinhas de todos os lados, não tem ideia de como aquela era uma visão surreal: era a primeira vez na vida que eu assistia televisão fora de casa! [...] Fiquei mais de uma hora grudado nas histórias que saíam daquele televisor. Até que chegaram os autores das imagens. Eram uns moleques como eu, entre os dezoito e os vinte e poucos anos, estudantes e recém-saídos da universidade. Finalmente elucidaram o que era aquela coisa: vídeo! (TAS, 2003).

Em 1984, também pela TV Gazeta – SP, Marcelo TAS cria a personagem Bob Mack Jack (alusão às companhias *fast food* estadunidenses), para apresentar o programa “Crig-Rá”⁵, um programa que apresentava “*videoclips*” musicais da própria MTV americana e, também, outros nacionais das bandas dos anos 1980, muitos destes produzidos pela própria “Olhar Eletrônico”. O programa foi uma porta de entrada na TV para novos artistas e bandas musicais nacionais. Bob Mack Jack, o primeiro *VJ* (*video jockey*) da TV brasileira, iniciava cada um dos programas com a mesma frase: “Crig- Rá, o maior programa de rádio da TV brasileira”.

O programa “Perdidos na Noite”, veiculado nas noites de sábado, entre 1984 e 1986, revelou Fausto Silva, o “Faustão”, repórter esportivo que se torna apresentador de rádio (programa Balancê, 1983), depois apresentador de televisão. O “Perdidos” misturava humor e música, sendo palco para apresentações de grupos musicais alternativos dos anos 1980, incluindo Titãs, Legião Urbana e os *punks* “Ira” e “As Mercenárias” (primeiro grupo *punk* composto apenas por mulheres). Faustão, que comanda um programa dominical da Rede Globo, popularizou a expressão “ô louco, meu!”, marca característica do sotaque paulistano, naquela época.

As estações de rádio, nos anos 1960, ainda contavam com radionovelas como carro-chefe de suas programações, mas, a partir dos anos 1970, tiveram que se acostumar a vender espaços publicitários oferecendo apenas música e notícias, caminho aberto para as gravadoras consolidarem sua hegemonia.

⁵ Uma referência ao primeiro álbum solo de Raul Seixas, “Krig-ha, Bandolo!”, pela Philips (1973).

A virada dos anos 1960 para os anos 1970 também representaram o início das transmissões em frequência modulada (FM)⁶, banda de frequência mais alta que permite uma versão de som com menos ruídos que a AM (versão de transmissão anterior, com mais interferência). Durante os anos 1970, grande parte das emissoras que operava na faixa AM passou a transmitir, também, na faixa FM, inicialmente com a mesma programação e, depois, com programação distinta, mais voltada à música e ao entretenimento. Outras rádios já foram criadas com a tecnologia apropriada para a faixa FM. Em meados dos anos 1970, as rádios FM já eram uma realidade no cenário das radiotransmissões na Grande São Paulo. As principais estações de rádio da época também estavam atreladas aos mesmos grupos das emissoras de televisão, na verdade, eram anteriores a estas e motivo das concessões das mesmas (CHAGAS, 2012). Estamos nos referindo às rádios Globo, Record, Bandeirantes e Excelsior, esta última também possuía uma emissora televisiva, mas que abriu em 1960 e fechou em 1970 (outro incêndio suspeito), não entrando no recorte temporal desse estudo e, assim, não sendo citada anteriormente.

Além destas, havia outras emissoras de rádio com alcance restrito a São Paulo, são os casos das rádios Gazeta e Cultura (ligadas às TVs locais); Eldorado (criada em 1958); Jovem Pan (nome dado, em 1965, à antiga rádio Pan-americana do grupo de Paulo Machado de Carvalho, o mesmo da Record); Transamérica (criada em 1974) e Antena 1 (criada em 1977), nos anos 1990, ambas tornaram-se rede de transmissão nacional, a exemplo da própria Jovem Pan; a Rádio Excelsior, que, em 1991, passa a ser chamada CBN ; Metropolitana (criada em 1982); 89 FM – a Rádio *Rock* (criada em 1985, na onda do *BRock*); e, por fim, a Rádio USP FM (criada em 1977), ligada ao curso de Rádio e TV da ECA.

As Rádios USP e Excelsior foram, talvez, as únicas emissoras a tocar as canções dos grupos ligados à Vanguarda Paulista regularmente em sua programação. Nas rádios FM, a maior parte da programação era musical. A sequência de música era interrompida apenas pela voz do locutor, pelos anúncios publicitários e pelos *drops* (pequenos blocos informativos) a cada meia hora de programação, normalmente.

Para ouvir músicas, sem o uso do rádio, havia apenas os toca-discos, aparelhos reprodutores dos LPs (*Long Plays*), os chamados discos de vinil (*polyvinyl chloride*, material plástico também chamado PVC) lidos por “agulhas” sensíveis, feitos já para as 33 e 1/3 rotações por minuto (RPM) e não mais em 78 ou 45 RPMs como se tinha anteriormente.

⁶ Inaugurada 1969, a primeira rádio FM do Brasil foi a Rádio Tropical FM, de Manaus - Amazonas. Curiosamente, o proprietário da emissora teve que comprar centenas de unidades de aparelhos de rádio da marca estadunidense Zenith para distribuir à população interessada.

Além dos discos de vinil (LPs), havia os “compactos” de vinil, discos menores com apenas uma ou duas músicas de cada lado. Sim, havia o lado A e o lado B de cada disco, era necessário “virar o disco” (outra expressão datada) para se ouvir todas as músicas do disco.

As gravadoras, ao lançarem compactos simples, procuravam colocar uma música já famosa ou com maior potencial de venda no lado A, o lado a ser escutado primeiro, normalmente. O lado B era reservado a uma música nova do mesmo artista ou a outra aposta da mesma gravadora, de maneira que se comprava um vinil pelo lado A e se conhecia, por consequência, a música do lado B, que seria a novidade.

Os independentes, sabendo da prática e orientados por um modo semelhante ao de uma cooperativa, traziam um artista mais conhecido no lado A e, muitas vezes, outro artista de potencial, mas ainda não conhecido, no lado B. De maneira que a expressão “Lado B” tornou-se *cult*, ou seja, um indicativo de novidade que só os neófitos conheciam ou se interessavam. O lado B era o espaço ideal para os músicos experimentais, alternativos e diferenciados ou, se preferirem, de vanguarda.

Nos anos 1990, havia um programa da extinta MTV Brasil que se chamava “Lado B”, apresentado por Fábio Massari⁷ e Kid Vinil⁸. O programa “Lado B” mostrava os *rocks* menos conhecidos de cantores e grupos já consagrados ou os melhores *rocks* de cantores e grupos ainda desconhecidos. Kid Vinil também foi o apresentador do “Boca Livre”, em 1987, um programa musical levado ao ar pela TV Cultura – SP. Kid Vinil mostrava muitas “fitas-demo”, gravações semiprofissionais que músicos independentes costumavam fazer para divulgar suas músicas nos poucos espaços disponíveis aos músicos desconhecidos.

Fora os LPs ou compactos simples (uma música de cada lado) ou duplos (duas músicas de cada lado), ainda havia as fitas magnéticas cassete (criação da holandesa Phillips, nos anos 1960), sendo que ainda resistiam algumas “fitas de rolo”, maiores e mais raras com gravadores mais antigos, mas ainda muito utilizados nas cabines dos técnicos das rádios profissionais naquele período. Os “Akai”, gravadores de áudio em fita de rolo de marca japonesa, já possuíam até *Hi-Fi* (*High Fidelity*, do inglês, alta fidelidade) e grande capacidade de armazenamento. Os *compact discs* ou CDs, como primeiro formato de gravações usando a técnica digital, só chegaram ao Brasil bem próximo dos anos 1990 (IAZZETTA, 2009).

A dependência das rádios ou dos formatos oferecidos pela indústria fonográfica era grande. Não havia a possibilidade de se “baixar” músicas para ouvi-las posteriormente, como hoje em dia, mas podia-se gravá-las em fitas cassete a partir dos discos de vinil ou da própria

⁷ Fábio Massari é um conceituado crítico musical e radialista formado pela FAAP nos anos 1980.

⁸ Kid Vinil é o nome usado por Antônio Carlos Senefonte, ex-integrante do grupo *punk* Verminose.

programação das rádios, prática que mais tarde se tornou a origem da pirataria, uma tática que burla o controle de mercado. Mais tarde, no entanto, apareceram os gravadores portáteis de fitas magnéticas cassette, um excelente recurso para os compositores de música, dispensando os caros microfones e aparatos de gravação de som em fitas de rolo.

A atenção às programações das rádios para poder gravar-se uma música que se apreciasse teria que ser absoluta e não dividida com as outras mídias concomitantemente. Uma música que se pretendia gravar em fita magnética poderia tocar apenas uma vez naquele programa ou, por exemplo, cinco vezes em toda a programação da rádio, que era interrompida, geralmente, por volta da meia noite de cada dia, pois não havia programação ininterrupta de vinte e quatro horas, seja na rádio ou na televisão. A oportunidade de gravar a música preferida para ouvi-la quantas vezes se quisesse só seria possível no momento em que se conseguisse capturá-la, ou seja, gravá-la na fita cassette. Para isso, era necessário driblar a interferência da voz dos locutores que, sabendo destas práticas comuns, invadiam o começo e o final das canções, para manter cativos seus ouvintes.

Gravar uma fita cassette de 60 minutos de duração (às vezes de 90 ou, raramente, de 120 minutos), com canções que giravam em torno de três minutos (às vezes dois, raramente, quatro minutos) era uma tarefa cansativa, que exigia muita concentração e tempo dedicado. Novamente, não havia a possibilidade de encontrar-se o que se desejava por outros meios que hoje temos disponíveis. De modo que, se não se tivesse tempo e, ainda, paciência para “sequestrar” a música da programação das rádios, a única alternativa era comprar o vinil ou mesmo a fita cassette oficial da gravadora, com capa e tudo mais, também vendida em lojas.

Quem viveu a época, sabe que era uma prática comum nos namoros se gravar em fita cassette uma compilação das músicas preferidas, as músicas que marcavam a história do casal, ou tentar conquistar alguém com um compilado de músicas românticas, por exemplo.

De qualquer forma, as gravadoras passaram a controlar o conteúdo da programação da maioria das rádios e, por meio do poder econômico, também influenciaram na veiculação de músicas na programação televisiva (em programas musicais e de auditório ou nas trilhas sonoras das telenovelas). Exerciam, assim, um considerável domínio sobre o que se podia ouvir e sobre o que não seria permitido ouvir. Entre estas, a produtora “Sigla”, que comandava o selo Som Livre das organizações Globo, que obtinha vantagens ilegítimas por se valer de condições especiais para a divulgação de seus LPs, por ser dos mesmos proprietários da emissora de televisão (que é uma concessão pública, não podemos nos esquecer).

O relacionamento pouco transparente, pra dizer o mínimo, entre as gravadoras e os meios de comunicação, impunha uma barreira monumental contra os artistas do ramo da

música. Mantendo, desta maneira, um controle ilegítimo e indesejado sobre o mercado de discos até meados dos anos 1970, quando do surgimento dos selos independentes. Assim mesmo, surgindo dos últimos FIC, muitos artistas que fugiam às regras do mercado fonográfico lançaram álbuns inusitados, que surtiram grande efeito junto ao público.

Existia (e ainda existe), no Brasil, certa contradição no que diz respeito ao conceito de “música popular”, pois a chamada MPB (Música Popular Brasileira), que se notabilizou nos “Grandes Festivais” (MELLO, 2003), já não seria tão “popular” como o termo sugeria, se é que algum dia o tenha sido. Não é nossa pretensão, aqui, buscar a definição do que seja música popular, mas apenas indicar que a maioria das canções da MPB tinham melodias, harmonias e letras consideradas, pelas gravadoras e pelos meios de comunicação, como muito sofisticadas para o gosto das camadas sociais mais pobres nas décadas de 1970 e 1980.

O termo MPB foi usado pela indústria fonográfica para enquadrar este gênero de música que começou a aparecer com a Bossa Nova, no final dos anos 1950 e, depois, dentro dos festivais da canção, em meados dos anos 1960, e que se consolidou com nomes reconhecidos pelos críticos musicais como Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Edu Lobo, João Gilberto, Carlos Lyra, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Jair Rodrigues, Milton Nascimento, Geraldo Vandré, Elis Regina, Nana Caymmi, Nara Leão, Marília Medalha, Gal Costa, entre muitos outros. Apesar deste gênero de canções estar relacionado à tentativa de uma construção do “nacional popular” na cultura a partir da música, o rótulo MPB serviu, afinal de contas, para delinear um nicho de mercado determinado pela avaliação das gravadoras multinacionais que, assim, delimitavam os segmentos de consumo a serem explorados por suas atividades comerciais.

As emissoras de rádio AM sempre foram o local das músicas populares, ou seja, as canções mais conhecidas pelas camadas mais pobres da população brasileira. A partir dos anos 1970, a MPB “surfou” muito pouco nas ondas da rádio AM, sendo prontamente superada pela Jovem Guarda e depois por um gênero de menor complexidade composicional, chamado informalmente de música “brega”.

A respeito da música classificada como brega, mesmo que a consideremos como tendo menor complexidade harmônica que as da Bossa Nova, por exemplo; com mensagens poéticas menos complexas do que as da Tropicália, por exemplo; ou com arranjos menos complexos do que os da Vanguarda Paulista, por exemplo; não quer dizer que não exista riqueza cultural nestas composições. Muito ao contrário, pois a canção brega revela profundas e relevantes relações de experiências individuais e coletivas, tornando-as imprescindíveis para a compreensão de uma época ou lugar.

Neste caso, portanto, ser “menos complexo” não deve ser tomado, em hipótese alguma, como pejorativo. Mesmo canções que não figuram na lista do cancioneiro brega podem ser consideradas menos complexas. Como exemplo, a canção “Pra não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré, pode ser menos complexa musicalmente, embora a letra induza à rebeldia. A canção de Vandré, que participou do Festival da Record, em 1968, se comparada a “Sábida”, de Tom Jobim e Chico Buarque, que concorreu no mesmo ano, pelo mesmo festival, não há como negar a superior complexidade não só da harmonia e melodia de Jobim, como também das referências líricas da letra de Buarque.

Alguns estudos acadêmicos já foram realizados sobre a canção brega, entre eles, citamos o trabalho de Carmem Lúcia José (2002), “Do brega ao emergente”, que propõe quatro hipóteses para se compreender os aspectos que caracterizam o termo “brega”: comportamento massificado de consumo; oposição ao padrão cultural da elite (“chique”); aproximação ao paradigma do termo *kitsch*; cópia de modelos e estilos. Entre confirmações e negações para cada hipótese, a autora nos propõe novas definições para o termo brega, uma delas nos interessa, particularmente, com relação à canção considerada brega: “cópia ou imitação do modelo literário romântico já diluído de sua informação estética e interiorizada na forma de clichê” (JOSÉ, 2002, p.130). Em nossa pesquisa, refletiremos sobre a canção brega como forma narrativa de um cenário social e político, no caso, os anos 1970 e 1980.

As referências mais famosas do gênero considerado brega, no Brasil da época, são Waldick Soriano, Amado Batista, Lindomar Castilho, Odair José, Reginaldo Rossi, Nelson Ned, Agnaldo Timóteo, Wando, entre muitos outros.

Lindomar Castilho, nome artístico do cantor e compositor goiano Lindomar Cabral, alcançou a fama ao gravar seus primeiros LPs pelo selo Copacabana, ainda nos anos 1960, e passou a ser um dos campeões em vendagem de discos até final dos anos 1970. Em 1981, no entanto, Lindomar assassinou a cantora Eliane de Grammont (sua ex-esposa), disparando, a partir da plateia, cinco tiros contra ela e seu parceiro em cima do palco, durante um espetáculo que a cantora realizava. O cantor ficou preso durante sete anos por ter cometido este crime. (ARQUIVO ESPECIAL - TV CULTURA, 30/03/2011).

Lindomar é o compositor (em parceria com Ronaldo Adriano) da música “Você é doida demais”⁹ (1974), canção que fez muito sucesso nos anos 1970 nas rádios AM. Lindomar gravou, neste mesmo disco de 1974 (pela RCA), a canção “Eu canto o que o povo

⁹ A canção é o tema da vinheta de abertura do programa “Os Normais”, estrelado por Fernanda Torres (a Vani) e Luís Fernando Guimarães (o Rui), veiculado pela Rede Globo, entre 2001 e 2003.

quer”, mostrando orgulho de sua origem humilde e deixando claras as prioridades de suas composições, características do gênero brega.

Eu canto o que o povo quer
Eu canto o que o povo diz
Eu canto de coração ôôôôô
E por isso sou feliz [...]

Do trabalho não tenho medo
Sou honesto, sou ordeiro
Garra nunca me falta
Porque nasci brasileiro

Não deixo para amanhã
O que hoje devo fazer
Estou ao lado do povo
Fazendo o país crescer

Eu canto o que o povo quer
Eu canto o que o povo diz
Eu canto de coração ôôôôô
E por isso sou feliz (LINDOMAR CASTILHO. **Eu canto o que o povo quer**. RCA-Victor, 1974).

Estas músicas populares traziam, muitas vezes, um discurso alinhado com as forças políticas que tomaram conta do país naquele período (ALONSO, 2011). Ser “ordeiro” e “fazer o país crescer” eram argumentos usados pelos militares para justificarem seus abusos e excessos, argumentos estes que foram “interiorizados” pelas classes menos favorecidas da sociedade em um dado momento.

Outro tema que agitou este período e que suscitou reação da Igreja Católica conservadora foi o advento das pílulas anticoncepcionais. Consideradas pelos movimentos feministas em todo o mundo como uma conquista, a “pílula” foi alvo de artilharia pesada da cúpula da Igreja, no Brasil.

O cantor Odair José, também goiano, corrobora com as críticas direcionadas aos métodos anticoncepcionais na canção intitulada “Uma vida só”, que ficou conhecida como “Pare de tomar a pílula”. A canção virou um dos ícones da música brega e foi transformada em *reggae* no arranjo de André Abujamra¹⁰ da banda “Vexame”, na voz de Fernando Salem, banda que contava com a atriz e cantora Marisa Orth e o produtor de eventos Carlos Pazzeto, entre outros integrantes.

¹⁰ André Abujamra é músico, filho do conceituado diretor teatral Antônio Abujamra (este último falecido em 2015).

Já nem sei há quanto tempo
 Nossa vida é uma vida só
 E nada mais

Nossos dias vão passando...
 E você sempre deixando
 Tudo pra depois [...]

Você diz que me adora
 Que tudo nessa vida sou eu
 Então eu quero ver você
 Esperando um filho meu

Pare de tomar a pílula
 Pare de tomar a pílula
 Pare de tomar a pílula
 Porque ela não deixa o nosso filho nascer (ODAIR JOSÉ. **Uma vida só**. Polydor, 1973).

O gênero brega, difícil de ser definido, teve como uma de suas muitas inspirações a “Jovem Guarda”, especialmente na figura de Roberto Carlos, em sua primeira fase de roqueiro. Porém, as canções que ficaram famosas na voz de Roberto, em sua grande maioria, eram de autoria de seus parceiros Erasmo Carlos, Tim Maia e até do próprio Carlos Imperial. Bregas com certos “estilemas” (ECO, 1979) parecidos com os sucessos de Roberto Carlos dos anos 1960 ainda podem ser ouvidos até hoje, pós anos 2010, nas rádios AM¹¹.

Reginaldo Rossi começou sua carreira imitando o timbre da voz de Roberto Carlos. Rossi foi integrante do “The Silver Jets”, banda de *rock* de Recife. Roberto Carlos, em 1973, já com a Jovem Guarda em declínio, decide investir em músicas românticas, inspirado nas canções italianas, incorporando a versão brasileira do romântico latino, imagem que Roberto Carlos sustentará enquanto viver.

Maurício Pereira, músico integrante da banda “Os Mulheres Negras” junto com o mesmo André Abujamra, em 1988, afirmou com ironicamente que a banda estudava cientificamente, em um laboratório musical, os segredos da música brega, mas que era muito difícil chegar aos mesmos resultados da original.

Sucesso de norte a sul do país, patrimônio afetivo de grandes contingentes das camadas populares, esta vertente da nossa canção romântica tem sido sistematicamente esquecida pela historiografia da música popular brasileira. Nas publicações referentes à década de 70, de maneira geral são focalizados nomes como os de Chico Buarque, Elis Regina, Gilberto Gil, Milton Nascimento, e discos como “Sinal fechado”, “Falso Brilhante”, “Clube da Esquina”, todos, sem dúvida, representativos, mas que na época eram consumidos por um segmento mais restrito de público, localizado na classe média. O que a maioria da população brasileira ouvia eram outras vozes e outros discos (ARAÚJO, 2002, p.12).

¹¹ Em 07 de novembro de 2013, foi assinado o decreto que permite a migração definitiva das emissoras de rádio AM para a FM e, espera-se que este processo seja concluído nos próximos anos, deixando esta banda de frequência livre para as operadoras de telefonia celular.

O jornalista e historiador Paulo César de Araújo, em seu livro “Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar”, em 2002, afirma que “apesar desta música expressar em grande medida o universo da ideologia dominante, encontram-se nela aspectos que a fazem contestadora desta mesma ideologia” (ARAÚJO, 2002, p.14).

Caetano Veloso, o “alternativo” da MPB na época, sempre à frente de seu tempo, já percebia o valor da canção brega, que Araújo (2002) chama de “cafona”, e a colocava no mesmo patamar de suas incursões contra paradigmas conservadores.

Em 1973, Caetano se apresenta com Odair José, já devidamente enquadrado na ala dos cantores do gênero brega, cantando a música “Eu vou tirar você deste lugar” (1972), em um festival promovido pela Phillips do Brasil, o “Phono 73”, e que contava apenas com artistas contratados da gravadora Phonogram.

Caetano decidia, neste festival cheio de polêmicas, gritarias e vaias, provocar o “bom gosto” da plateia com a tal canção de Odair José, que relata a paixão avassaladora de um rapaz por uma prostituta que o mesmo conhece em um “bordel” (como se dizia então). A letra da canção descreve a saga deste rapaz:

Olha, a primeira vez que eu estive aqui
Foi só pra me distrair
Eu vim em busca do amor

Olha, foi então que eu lhe conheci
Naquela noite fria
Em seus braços, meus problemas esqueci.

[...] Sei que você tem medo de não dar certo
Pensa que o passado vai estar sempre perto
E que um dia eu posso me arrepender

[...] Eu vou tirar você desse lugar
Eu vou levar você pra ficar comigo
E não me interessa o que os outros vão pensar (ODAIR JOSÉ. **Eu vou tirar você desse lugar**. Phonogram, 1972).

Canções com pouca complexidade musical, geralmente versões replicadas de boleros, (como “Eu não sou cachorro não”, de Waldick Soriano, 1972), baladas românticas (como “Desisto”, de Amado Batista, 1976) ou *rocks* ao estilo Jovem Guarda (como “Porque já não me mata de uma vez”, de Reginaldo Rossi, 1970), com temas, quase invariavelmente, centrados em conflitos amorosos, são as características do gênero mais popular ao qual se convencionou chamar brega.

Araújo (2002) aponta outros ângulos de visão sobre os compositores bregas:

O que estes analistas nunca ressaltam, ou simplesmente ignoram, é o papel de resistência desempenhado naquele mesmo período por artistas populares como Paulo Sérgio, Odair José, Benito di Paula e, não se surpreenda, a dupla Dom & Ravel (ARAÚJO, 2002, p.12).

A dupla “Dom e Ravel”, por exemplo, que aparentemente empolgados com o regime militar, fizeram algumas músicas ufanistas, exacerbando o orgulho de ser brasileiro (não obstante o momento político desastroso do país), vendeu mais discos do que alguns artistas da MPB citados por Araújo, na verdade. Os irmãos Eustáquio (Dom) e Eduardo (Ravel) Gomes de Faria ficaram famosos com a canção “Eu te amo, meu Brasil!”, por ocasião da Copa do Mundo de Futebol realizada no México, em 1970, evento que foi usado pela ditadura para exaltar o “bem-estar”, em um dos momentos mais sangrentos da nossa história como nação republicana (TAVARES, 2012). “Eu te amo, meu Brasil!”, de Dom e Ravel, foi gravada pelo grupo da Jovem Guarda “Os Incríveis”¹², a canção seguia como uma marchinha militar:

Escola... Marche...

As praias do Brasil ensolaradas, lá lá lá lá.
O chão onde país se elevou, lá lá lá lá.
A mão de Deus abençoou
Mulher que nasce aqui tem muito mais amor

O Céu do meu Brasil tem mais estrelas, lá lá lá lá.
O sol do meu país, mais esplendor, lá lá lá lá.
A mão de Deus abençoou
Em terras brasileiras vou plantar amor

Eu te amo, meu Brasil, eu te amo
Meu coração é verde, amarelo, branco, azul-anil
Eu te amo, meu Brasil, eu te amo
Ninguém segura a juventude do Brasil

[...] Adoro meu Brasil de madrugada, lá, lá, lá, lá.
Nas horas que eu estou com meu amor, lá, lá, lá, lá.
A mão de Deus abençoou.
A minha amada vai comigo aonde eu for.

As noites do Brasil tem mais beleza, lá, lá, lá, lá.
A hora chora de tristeza e dor, lá, lá, lá, lá.
Porque a natureza sopra...
E ela vai-se embora
Enquanto eu planto amor.

Eu te amo meu Brasil, eu te amo.
Meu coração é verde, amarelo, branco, azul anil.
Eu te amo meu Brasil, eu te amo.
Ninguém segura a juventude do Brasil (OS INCRÍVEIS. **Eu te amo meu Brasil.**
RCA-Victor, 1970).

¹² “Os incríveis” é o mesmo grupo que gravou “Era um garoto que, como eu, amava os Beatles e os Rolling Stones”, versão de uma música italiana que fez sucesso no Brasil em 1966 e 1967.

Esta música foi ouvida na maioria das escolas de primeiro e segundo graus, públicas ou particulares, nos anos 1970, como uma forma de doutrinação das novas gerações. Era bem comum, na época, os alunos serem obrigados a cantar o Hino Nacional todas as manhãs, antes de entrarem para as salas de aula.

Araújo (2002) sai em defesa de Dom e Ravel, lembrando que a dupla também teve canções com denúncias sociais que foram censuradas.

Esta visão, consagrada na historiografia, opondo Dom e Ravel (adesismo) aos compositores da MPB (resistência), me parece redutora e maniqueísta. Entendo que se há, efetivamente, na produção musical de Dom e Ravel, como em toda a música popular daquele período, aspectos que a tornam apropriável pela ideologia dominante [...] há nela também aspectos que a fazem contestadora desta mesma ideologia (ARAÚJO, 2002, p.89).

Fato é que a música, como outras formas de comunicação, também foi usada para demonstrar o poder de coação e intimidação. Sentia-se a presença opressora do Estado em todo lugar e a todo instante. Ao mesmo tempo em que o medo dominava os pensamentos e as ações das pessoas, foi este, também, um momento de afirmações de cidadania sob a forma de representação social coletiva resultando em significativas alterações no modelo de sistema político vigente (SADER, 1988).

São muitas as canções, deste período ditatorial, que comprovam o espírito de rancor, melancolia e até mesmo de paranoia, muitas vezes, destes tempos. Uma delas é “Cartomante”. Com o título original “Está tudo nas cartas”, esta canção foi proibida inicialmente pela censura e posteriormente liberada, por influência da gravadora, com outro título. A alegação inicial para a proibição era de que o título estaria fazendo referência às cartas enviadas pela presidente da Comissão Feminina de Direitos Humanos do Brasil à Rosalyn Carter, esposa do então presidente estadunidense, Jimmy Carter. As cartas falavam de violações aos direitos cometidos pelos militares e denunciavam a situação política brasileira na época.

Ivan Lins, filho de militar e compositor da canção “O amor é o meu país” (2ª colocada no V FIC, em 1970), foi hostilizado inicialmente por ativistas estudantis da época, que consideraram sua canção ufanista. Ivan, mais tarde, em parceria com o letrista Vitor Martins (parceiro da maioria de suas canções) compõe, em 1978, uma canção que retrata os dias vividos durante a ditadura militar:

Nos dias de hoje é bom que se proteja
Ofereça a face pra quem quer que seja
Nos dias de hoje esteja tranquilo
Haja o que houver pense nos seus filhos

Não ande nos bares, esqueça os amigos
 Não pare nas praças, não corra perigo
 Não fale do medo que temos da vida
 Não ponha o dedo na nossa ferida...
 Nós dias de hoje, não lhes dê motivo,
 Porque, na verdade, eu te quero vivo.
 Tenha paciência, Deus está contigo!
 Deus está conosco até o pescoço (IVAN LINS. **Cartomante**. EMI-Odeon, 1978).

A análise do sociólogo Éder Sader (1988), a partir de São Paulo, enfoca os movimentos sociais que atuavam politicamente contra o regime autoritário de forma comunitária em associações como: as Comunidades Eclesiais de Base (CEBs), os Clubes de Mães (na periferia sul paulistana) e, também, o movimento sindical do ABC¹³, que revelou a figura de Luís Inácio “Lula” da Silva, que, posteriormente, viria a se tornar presidente democraticamente eleito e reeleito, entre muitas outras novas personagens que se destacariam na cena política nacional. Sader (1988) descreve um raro momento em que quase todos os agentes políticos (parlamentares, sindicatos, igrejas, ordem dos advogados, jornalistas, artistas, estudantes, professores) reuniram-se em torno de um objetivo comum, a retomada do estado de direito:

Não é por acaso que a canção de Vandré, aliás, entoada naquela manhã de maio logo na saída da Praça da Matriz e até chegarem ao est dio de Vila Euclides, foi incorporada como peça obrigatória nos ritos dos tempos de resistência. Nessa representação a luta social aparece sob a forma de pequenos movimentos que, num dado momento, convergem, fazendo emergir um sujeito coletivo com visibilidade pública. O que acontecera na manhã do 1  de maio de 1980 parecia condensar a história de todo o movimento social que naquele dia mostrava a cara ao sol (SADER, 1988, p.28-29).

A canção de Geraldo Vandré, referida na citação de Sader (1988), virou palavra de ordem contra a ditadura. Ela foi composta no auge dos festivais da canção, em 1968, sob o título de “Pra não dizer que não falei das flores”, mas ficou conhecida pelo público como “Caminhando”. O refrão é uma convocação geral:

Vem, vamos embora
 Que esperar não é saber
 Quem sabe faz a hora
 Não espera acontecer! (GERALDO VANDRÉ. **Pra não dizer que não falei das flores**. TV Record, 1968).

Tomada no contexto da mobilização política, esta canção transformou-se em um hino de resistência contra a ditadura militar. O processo crescente de movimentos sociais que

¹³ ABC é a sigla que representa as três grandes cidades que formam um polo industrial da grande São Paulo: Santo André, São Bernardo do Campo e São Caetano do Sul.

pleiteavam a volta da democracia participativa e que ganharam força com o fim do milagre econômico a partir da primeira grande crise do petróleo, em 1973 (RIBEIRO, 1985). A “Crise do Petróleo” também influenciou o mercado fonográfico, que usava derivados de petróleo na produção de discos de vinil.

Principalmente a partir das eleições gerais de 15 de novembro de 1974, já no mandato presidencial do general Ernesto Geisel, com a expressiva derrota da ARENA (Aliança Renovadora Nacional), partido de sustentação do regime militar, frente ao MDB (Movimento Democrático Brasileiro), partido que aglutinava a oposição ao regime militar. Se, em algum momento, houve apoio aos golpistas com o medo de uma ilusória revolução comunista de Jango, ex-presidente deposto em 1964, este apoio foi revisto e não endossado, dez anos após a instauração do regime ditatorial.

Por toda a parte, era notória a insatisfação popular contra o autoritarismo, sob forma de movimentos de representação política da sociedade, que culminaram com o momento descrito por Sader e entendido como o surgimento de uma legítima “identidade coletiva” (SADER, 1988). Este processo de redemocratização foi longo e lento, estendendo-se por mais dez anos até o comício das “Diretas Já”, movimento que pedia eleição para presidente da república por meio do voto popular, em 1984. Esta manifestação popular, sem sucesso, ao menos precipitou a retomada do poder político pelos civis, em 1985 (FAUSTO, 2000).

1.3 O “BRock” e a Disputa por Espaço no Mercado da Música

A euforia de poder superar anos excessivamente violentos de repressão, e celebrar a volta de grandes ídolos nacionais marcou o início dos anos 1980. Uma vez retomada a democracia, após um longo período de censura, a lógica do capitalismo neoliberal aplicada à indústria de discos já havia neutralizado a retórica das canções de protesto dos anos 1960 e 1970, o mercado passou a faturar sobre o conteúdo crítico e avaliar o potencial de venda pela forma musical. Assim, apostou-se no novo *rock* nacional, que eclode em todo o Brasil.

O surgimento do “Rock dos 80” ou “BRock” (DAPIEVE, 1995), a nova geração de *rock* nacional (diferente de Jovem Guarda, Mutantes, Raul Seixas, Secos & Molhados, etc.), está ligado a três processos simultâneos em locais distintos.

No Rio de Janeiro, a criação do “Circo Voador” trouxe uma turma de atores de Teatro, o “Asdrubal trouxe o trombone”¹⁴, de Evandro Mesquita (entre outros), que acabou gerando a

¹⁴ O “Asdrubal trouxe o trombone” também contava com Regina Casé (filha de Geraldo Casé, pioneiro da TV no Brasil), Luís Fernando Guimarães, Hamilton Vaz Pereira, Patrícia Pillar, Patrícia Travassos, Cazuza e outros.

banda “*Blitz*”. O “Circo” revelou também “Barão Vermelho”, de Cazuza; “*Kid Abelha e os Abóboras Selvagens*”, de Leoni e Paula Toller; Léo Jaime e “João Penca e seus Miquinhos Amestrados”; Paralamas do Sucesso¹⁵, de Herbert Viana; e outros.

Estas bandas formaram o que foi chamado de “*Rock de Bermuda*” (DAPIEVE, 1995), por apresentarem a alegria típica da atmosfera solar fluminense, bastante diferente de cidades como São Paulo e Brasília.

Ao mesmo tempo, em Brasília, a banda “Aborto Elétrico”, após uma discussão, se dividia em dois grupos, o primeiro viria a formar o “Legião Urbana” e o outro, mais tarde, formaria o “Capital Inicial”. Os integrantes das duas bandas eram amigos de Herbert Viana, principal compositor e vocalista dos Paralamas.

Em São Paulo, surgiam os grupos *punks*: “Ira”, “Inocentes”, “Ratos de Porão”, “Garotos Podres”, “Cólera”, “Verminose”, “As Mercenárias”, “Plebe Rude” e muitos outros. O próprio grupo “Titãs do Iê-Iê-Iê” (mais tarde, conhecido apenas por Titãs), na maioria estudantes do Colégio Equipe, também iniciavam com a mesma vertente *punk*, porém com repertório musical mais abrangente. Paulo Miklos, um dos integrantes dos Titãs, em entrevista para o *site* da revista Trip, confirma as influências desta banda paulistana.

A gente já tinha claro que o barato era a coisa criativa, aquilo que a gente podia criar juntos, e defender essa criação sem preconceitos. A gente tinha toda essa carga de informação, adorava o Arrigo, o Itamar, essa vanguarda paulista. Eu queria fazer umas frases dodecafônicas! A gente tinha uma proximidade também com a poesia concreta do Augusto, o Arnaldo é um cara que estudou as coisas. A gente tinha esse conhecimento profundo da música popular brasileira trombada com toda música internacional (PRETO, 21/10/2013).

A cultura *punk*, marcada por uma agressividade quase destrutiva e, por isso mesmo, renovadora, foi influência maior para as bandas paulistanas. Clemente, vocalista do grupo “Inocentes”, em 1982, dispara:

Nós estamos aqui para revolucionar a música popular brasileira, para dizer a verdade sem disfarces (e não tornar bela a imunda realidade), para pintar de negro a asa branca, atrasar o trem das onze, pisar sobre as flores de Geraldo Vandré e fazer a Amélia virar uma mulher qualquer (CAMPOS *et al.*, 2004).

A banda “Garotos Podres” lança, em 1985, pelo selo independente *Rocker*, o álbum “Mais podre do que nunca”, o qual inclui a canção cuja letra segue abaixo:

¹⁵ Os integrantes dos “Paralamas do Sucesso” eram originalmente de Brasília, mas formaram o grupo no Rio de Janeiro.

Papai Noel filho da puta
 Rejeita os miseráveis
 Eu quero matá-lo
 Aquele porco capitalista
 Presenteia os ricos
 E cospe nos pobres

Mas nós vamos sequestrá-lo
 E vamos matá-lo, porque
 Aqui não existe natal! (GAROTOS PODRES. **Papai Noel filho da puta**. Rocker, 1985).

Ao que parece, estas pessoas não estavam tão alegres como as do “*Rock de Bermuda*” carioca, que falavam em “*chopp e batata frita*” ou nas “meninas do Leblon”.

Porém, em algum momento, também o *rock* do Rio, “tira a bermuda” pra ficar “sério”, como pede Paula Toler na canção “Como eu quero” (1984) e demonstra sua grande insatisfação com o momento político que o país atravessava, nos anos 1980. O letrista Cazuzza, junto com Roberto Frejat (integrante do grupo Barão Vermelho), ao tomar consciência do que ocorrera no âmbito da cultura, nos anos 1980, dá-se por derrotado pelo sistema econômico estabelecido, embora siga na busca de uma razão para continuar a compor e cantar. Em um de seus *hits* mais executados pelas emissoras de rádio e televisão da época e mais cantados por seus fãs, Cazuzza mostra seu desalento em tom resignado:

Meu partido é um coração partido
 E as ilusões estão todas perdidas
 Os meus sonhos foram todos vendidos
 Tão barato que eu nem acredito. Eu nem acredito...
 Que aquele garoto que ia mudar o mundo
 Frequenta agora as festas do “*Grand Monde*”

[...] O meu prazer agora é risco de vida
 Meu *sex and drugs* não tem nenhum *rock 'n' roll*
 Eu vou pagar a conta do analista
 Pra nunca mais ter que saber quem eu sou

[...] Meus heróis morreram de overdose
 Meus inimigos estão no poder
 Ideologia, eu quero uma pra viver (CAZUZA. **Ideologia**. Warner Music, 1988).

Renato Manfredini Júnior, o Renato Russo, vocalista do grupo “Legião Urbana”, destaque entre os compositores da época, foi um dos que criticaram abertamente o novo cenário político. Russo, em “Geração Coca-Cola” (1984), retrata o jovem dos anos 1980 como fruto dos 20 anos de ditadura, uma geração domesticada, consumista e desiludida.

Quando nascemos fomos programados
A receber o que vocês
Nos empurraram com os enlatados
Dos USA, de 9 às 6.

Desde pequenos nós comemos lixo
Comercial e industrial,
Mas agora chegou nossa vez
Vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês.

Depois de 20 anos na escola
Não é difícil aprender
Todas as manhas do seu jogo sujo
Não é assim que tem que ser [...]

Somos os filhos da revolução
Somos burgueses sem religião
Somos o futuro da nação, geração Coca-Cola. (LEGIÃO URBANA. **Geração Coca-Cola**. EMI-Odeon, 1984).

A expressão “enlatados do USA”¹⁶ (abreviatura cantada com sotaque inglês) faz referência aos seriados de televisão, importados pelas emissoras nacionais durante os anos 1970 e 1980. Conforme a letra da canção de Russo, acostumados a pouca qualidade da programação televisiva da época, os filhos da “revolução” (golpe militar de 1964), após os “20 anos na escola” (período de 1964 a 1984), aprenderam “todas as manhas do seu jogo sujo” e isso indicaria um futuro não muito promissor.

Esta visão é endossada por Arnaldo Antunes, Marcelo Fromer e Tony Belloto e os demais integrantes da banda “Titãs do Iê-iê-iê”, ou simplesmente Titãs, na canção “Televisão”. E, aí, a crítica se torna ainda mais contundente:

A televisão me deixou burro, muito burro demais
Agora, todas as coisas que eu penso me parecem iguais
O sorvete me deixou gripado pelo resto da vida
E agora toda noite quando deito é boa noite, querida. [...]

A mãe diz pra eu fazer alguma coisa, mas eu não faço nada
A luz do sol me incomoda, então deixa a cortina fechada
É que a televisão me deixou burro, muito burro demais
E agora eu vivo dentro dessa jaula junto dos animais

Ô cride, fala pra mãe
Que tudo que a antena captar meu coração captura
Vê se me entende pelo menos uma vez, criatura!
Ô cride, fala pra mãe! (TITÃS. **Televisão**. WEA, 1985).

Estes compositores percebem, de forma similar, a programação televisiva de baixa qualidade, seguindo um padrão estadunidense de entretenimento imposto à concessão pública,

¹⁶ Eram chamados “enlatados”, principalmente, os filmes “B” ou os seriados estadunidenses como: “Os Waltons”, “Daniel Boone”, “As aventuras de Rin Tin Tin”, “Kojak”, “Baretta”, “Magnum” e outros.

e evidenciam o resultado nefasto causado por esta prática, aprisionando as pessoas em suas “jaulas” (casas) como “animais”. “Boa noite, querida!” era a maneira como se encerravam todos os episódios do famoso seriado estadunidense “Os Waltons”, um padrão exportável de família religiosa tradicional que, no Brasil, foi levado ao ar pela TV Globo. “Ô Críde, fala pra mãe!” era um bordão da personagem “Pacífico”, do humorista Ronald Golias, um comediante de sucesso na TV Record e na TV Bandeirantes, nos anos 1960 e 1970.

A apatia de uma geração criada pela televisão é denunciada de maneira clara e direta por meio desta canção que foi veiculada nas estações de rádio e nos programas musicais da própria televisão em rede nacional. Coincidência ou não, Antunes e Belloto foram presos, no mesmo ano em que lançaram esta canção, por porte de substâncias ilegais. Arnaldo Antunes, após sua saída da banda Titãs, em 1992, seguiu carreira solo com expressivo sucesso, trabalhando com artistas da Vanguarda Paulista, inclusive, e tornou-se poeta, com reconhecimento dos poetas concretistas¹⁷ e, também, da crítica especializada. Sobre a ligação do “BRock” com o público jovem, o pesquisador em música, Therence Feitosa afirma:

De um lado, os jovens artistas queriam se expressar; do outro, um público jovem queria uma identidade que o representasse de maneira mais intensa; no meio disso, havia o interesse dos canais midiáticos atrelados ao mercado – tudo isso em uma perspectiva relacionada à indústria cultural. O interessante é perceber que, ao mesmo tempo que os canais midiáticos “usavam” os novos artistas da cena, esses mesmos artistas usavam as mídias para criticá-las (FEITOSA, 2014, p.135).

Não sabemos o que Renato Russo (falecido em 1996, vítima de complicações causadas pelo vírus HIV, o mesmo fim de Cazuza, em 1990) pensaria sobre a “Geração iPhone”, *smartphone* da empresa *Apple*, que é a maior ambição de uma nova geração tão obcecada pela autoimagem, ainda mais ávida em seus hábitos de consumo e, não apenas desiludida pela lógica do sistema financeiro neoliberal globalizado, mas que parece ter no consumir uma das poucas formas de afirmação de sua identidade (cada vez mais individualizada), dentro das raras oportunidades de participação na vida concreta estabelecida pelos padrões construídos de sociedade. García Canclini afirma que “o consumo é o conjunto de processos socioculturais em que se realizam a apropriação e os usos dos produtos” (GARCÍA CANCLINI, 2006, p.59). Para Noam Chomsky, a economia do neoliberalismo global: “Em vez de cidadãos, ela produz consumidores. Em vez de comunidades, produz *shopping centers*. O que sobra é uma sociedade atomizada, de pessoas sem compromisso, desmoralizadas e socialmente impotentes” (CHOMSKY, 2002, p.5).

¹⁷ Os poetas concretistas são: Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Augusto de Campos e outros.

Simone Pereira (2013), socióloga, percebe que muitos estudantes de hoje, após os anos 2010, acreditam que os jovens dos anos 1980 eram mais socialmente ativos. Outros, que eram jovens nos anos 1980, acreditam que os jovens dos anos 1960 eram mais politicamente engajados. Seguindo roteiro semelhante ao do filme “Meia-noite em Paris”, de Woody Allen (2011), em que a personagem do escritor Gil Pender (alter ego de Allen) viaja ao passado para encontrar a “Era de Ouro” dos artistas. Ao chegar lá, percebe que os artistas do passado acreditavam que a “Era de Ouro” seria num passado ainda mais distante que o seu. Até chegar a mesma conclusão da canção de Renato Russo, a de que “temos nosso próprio tempo”.

Canções como as que citamos, de Cazuza, Russo ou mesmo a dos Titãs, só puderam ser gravadas, na época, graças ao declínio da censura por um lado e, graças, também, ao enfraquecimento do poder ideológico das canções no cenário da segunda metade dos anos 1980, como foi lamentado pelo próprio Cazuza.

Uma vez devolvido o poder aos civis, toda forma de contestação clara e diretamente destinada a políticos passou a ser possível, como no caso da canção “Que país é esse?”, do próprio Renato Russo, composta em 1978, ainda no tempo de seu primeiro grupo *punk* “Aborto Elétrico” (período ditatorial em que ainda havia censura prévia), mas que só pôde ser lançada pelo grupo Legião Urbana em 1987. Assim, muitos não perceberam que os grandes problemas enfrentados pelo país eram, na verdade, frutos da herança perversa deixada pelos governos militares, embora corroborados pela falta de legitimidade do primeiro governo civil.

A Vanguarda Paulista, que ocorre neste mesmo contexto sociopolítico do *boom* do *rock* nacional, foi preterida pelo mercado da música estabelecido pelas gravadoras e emissoras de televisão e de rádio. Este momento da vida cultural paulistana poderia se perder não fossem os fiéis apreciadores dos artistas envolvidos ali e os vários pesquisadores acadêmicos que decidiram fazer da Vanguarda Paulista (e de seus artistas) os seus objetos de estudo e de esporádicos arrojos de incentivo às artes, a exemplo das produções recentes do SESC-SP.

Para nós, que buscamos reconstruir o cotidiano da cidade de São Paulo nos anos 1980, as canções dos grupos da Vanguarda Paulista, em especial as do Premê, são peças fundamentais de pesquisa e assim deverão ser consideradas.

Nos últimos anos, o Brasil está reconstruindo suas memórias de todas as formas, a “Comissão Nacional da Verdade”, concluída em 2014, comprovou as ações criminosas cometidas pelo poder do Estado durante o regime militar.

Muitos trabalhos acadêmicos relataram este período após os 50 anos de seu acontecimento. No cinema, grandes produções revisitaram este momento, alguns sob o viés político como “O ano em que meus pais saíram de férias”, de Cao Hamburger (2006), ou o

documentário de Camilo Galli Tavares (2012), “O dia que durou 21 anos”, entre outros. Porém, diversos filmes tiveram como tema os grandes nomes da música popular brasileira deste período dos anos 1970 e 1980. Citamos os exemplos de “Cazuza – o tempo não para”, de Sandra Werneck e Walter Carvalho (2004); “Gonzaga – de pai pra filho”, de Breno Silveira (2012); “Somos tão jovens”, de Antônio Carlos da Fontoura (2013); “Raul: o início, o fim e o meio”, de Walter Carvalho (2012) e “Tim Maia” de Mauro Lima (2013).

O filme de Breno Silveira mostra o reencontro de “Lula” Gonzaga (o “Rei do Baião”) e seu filho “Luizinho” (o Gonzaguinha), em 1981. Gonzaguinha, que teve mais de 50 músicas vetadas pela censura, vai ao encontro de seu pai, Gonzagão, músico de grande sucesso entre as décadas de 1950 e 1960, sendo esquecido pelas gravadoras nos anos 1970. Pai e filho não gozavam de bom relacionamento, mas superaram as diferenças e voltaram em grande estilo, fazendo *shows* juntos, nos anos 1980. Em 1989, morre Luiz Gonzaga aos 76 anos de idade. Apenas um ano e meio depois, seu filho Gonzaguinha, de apenas 45 anos de idade, também morre, vítima de um acidente de automóvel voltando de uma viagem.

Os filmes de Lima, sobre a vida do cantor e compositor Tim Maia, e de Carvalho, sobre a vida e a obra do cantor e compositor Raul Seixas, descrevem o ambiente dos anos 1970 e 1980, a relação dos artistas com as gravadoras e com o mercado fonográfico em geral.

Os filmes de Werneck e Carvalho sobre Cazuza, do Barão Vermelho, e de Fontoura, sobre Renato Russo, do grupo Legião Urbana, contam as vidas de dois dos artistas ligados ao *rock* nacional, ambos vitimados pelo mal mais temido nos anos 1980, a infecção pelo vírus HIV e a consequente manifestação da AIDS (Síndrome de Imunodeficiência Adquirida). Os mais conservadores da época chamaram o vírus HIV de a “praga gay”, por acreditarem ser uma “vingança divina” ao suposto “mau comportamento” dos homossexuais. O surgimento da AIDS pode ter causado grande influência na mudança de comportamento das gerações dos anos 1980 e 1990. Se a sociedade se libertou, por um lado, da opressão política com muito custo, por outro lado, foi oprimida por uma pressão moral religiosa absolutamente cruel e injusta. E continuou-se, nos anos que se seguiram, a convivência com o medo e com uma visão “reacionária” do que se entendia por sociedade, o que era indesejável.

Compreendemos a iniciativa dos cineastas em trazer, ao grande público, as histórias desconhecidas destes artistas já consagrados. Como apelo à bilheteria, é critério importante a escolha de cantores de sucesso, estes viabilizam comercialmente suas produções. A própria trajetória deles era de apelo cinematográfico, com suas nuances, polêmicas e tragédias.

Já no ambiente acadêmico, como é o nosso caso, este argumento não precisa ser levado em conta, pois independemos do resultado comercial de nossos trabalhos e podemos

trazer para o primeiro plano, artistas que, por um motivo ou por outro, não tiveram a mesma sorte de chegar ao estrelato. Importa-nos mais a relevância dos trabalhos escolhidos, além do ponto de vista pelo qual se estabelece esta relevância e em qual proposta de análise pretende-se trabalhar. O sucesso ou não de uma determinada produção musical será uma informação a mais a ser estudada, porém não o motivo principal da escolha da mesma.

É preciso lembrar, neste ponto, que mesmo quando se procura revisitar um período temporal por meio da música, usa-se o que já foi amplamente divulgado pelos meios de comunicação. De maneira que, ainda que passado o período, os artistas esquecidos pelo mercado voltam a ser esquecidos mais uma vez por não terem alcançado o sucesso que os tornaria “merecedores desta reverência” pelos próprios meios de comunicação, formando este ciclo vicioso de potencial infinito.

Em seu livro “Tradição e Esquecimento”, Zumthor (1997b) afirma que: “uma tradição poética só existe durável e fecunda, se mantida pela reminiscência, pelo costume e pelo esquecimento. A este preço, o passado permanece vivo, limpo de seus parasitas” (ZUMTHOR, 1997b, p.17).

Esta pesquisa procura reparar, de certa forma, esta eterna amnésia, trazendo como elementos para a reconstrução da memória, as canções mais críticas sobre este período, esquecidas ou não por esta relação viciada entre as gravadoras e as emissoras de rádio e televisão. Por isso, ressaltamos o papel relevante dos artistas independentes do período citado e, entre eles, os da Vanguarda Paulista. Entendemos por “canção crítica” aquela que, de alguma maneira, pretende trazer algo renovador, seja na forma musical, na mistura de estilos, nas melodias criativas e arranjos complexos ou mesmo nas letras com ousadias poéticas ou nos temas tratados com pensamentos questionadores.

Há quem diga que São Paulo é uma cidade “sem memória” ou “sem história”. Acreditamos que essa visão sobre a metrópole seja questionável. Não nos parece crível que São Paulo não tenha história ou memória, e sim, que sua história está em tal constante e rápida mutação, que dificulta a nossa percepção sobre ela. Em São Paulo, a lógica da tecnoestrutura que soterra o “espírito dos bairros” (CERTEAU, 1994) age de forma mais veloz e mais voraz e precisa ser acompanhada mais de perto. O estudo sobre um passado recente da cidade pode nos ajudar a compreendê-la.

Existem várias maneiras de se fazer este estudo, nós escolhemos o caminho da reconstrução da memória cotidiana de São Paulo por meio da canção popular, em especial a produção musical do grupo Premê, como relato da cidade fornecido por estes artistas músicos às gerações posteriores.

2 AS TÁTICAS DA VANGUARDA PAULISTA

A partir da teoria de Michel de Certeau, em seu livro “A invenção do cotidiano” (1984), mostraremos, neste capítulo, os relatos do dia a dia do paulistano, presentes nas canções da Vanguarda Paulista, bem como as táticas dos independentes para gravar suas composições ou para realizar a divulgação e concretizar a venda das mesmas.

2.1 O Festival Universitário de 1979: Surge a Vanguarda Paulista

Inspirados em Certeau (1994), que propõe o resgate dos relatos das cidades, pedimos licença para fazer, também, um breve relato pessoal com o intuito de estabelecer a relação entre as táticas usadas pelos músicos da Vanguarda Paulista naquele momento e os resultados aferidos então, o que poderá ser essencial para que o leitor, que esteja dedicando atenção a esta pesquisa, compreenda o interesse pelo tema e dimensione o grau de importância atribuído a este momento cultural de São Paulo e seu alcance no cenário musical brasileiro.

O ano era 1983, então aspirante ao curso de Faculdade de Farmácia e Bioquímica da Universidade de São Paulo (curso que fiz, mas não conclui), precisei de carona para conhecer a Cidade Universitária. A ideia de uma cidade habitada por universitários era bastante sedutora. Recorri a um vizinho que estudava na POLI, Escola Politécnica de Engenharia (curso que ele também não concluiu). Este amigo, chamado Eduardo, levou-me até a USP, um trajeto de 25 quilômetros e mais de uma hora de viagem, em seu *Oggi* (veículo da Fiat que já não é mais fabricado). Em algum momento do percurso, apareceu uma fita magnética (a fita cassete), que foi colocada em um “toca-fitas de gaveta” (aparelho de som automotivo removível muito utilizado na época). Nesta fita cassete, colocada no aparelho de som do carro, estava uma coleção de músicas selecionadas pelo Eduardo. A primeira música a tocar foi “Canção do Carro”, composição de Pedro Mourão (1982), integrante do Grupo Rumo, um conjunto musical formado por estudantes do Departamento de Música da Escola de Comunicação e Arte da USP, a ECA, curso que meu amigo decidiu fazer também pouco depois, ao abandonar a engenharia, enquanto eu próprio fui estudar Rádio e TV na FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado).

Era uma canção que usava as onomatopeias características de um automóvel para relatar, com delicado bom humor, quase infantil, o prazer que as pessoas sentem ao passear de carro. A “Canção do Carro” foi gravada em 1982 e, depois, tornou-se parte do álbum “Quero Passear” (1988), um projeto musical do Grupo Rumo dedicado às crianças.

Quem quer passear de carro?
 Quem quiser passear de carro
 Então, vem passear de carro...

Click-clak, abre a porta da frente
 Click-clak, abre a porta de trás.
 Todas as portas, clipt-clapt
 Vamos passear de carro. [...]

O motor faz brrr, brrr...
 Meninos e meninas na frente e atrás
 Vamos passear de carro...

Brrrttkk...
 Tudo em volta passa depressa
 Prédios, postes e um vira-lata
 Vamos passear de carro

Eu vou deixar você buzinar
 Fon-fon, foooon...

Brrrttkk...
 No meio do caminho tem uma galinha
 No meio do caminho tem mil galinhas
 Prrru cócócó cócó prrru cócó prrru

Brrrttkk...
 Agora já chega de passear
 Breca, vira, vamos voltar
 Brrrttkk... de marcha ré
 Vamos passear de carro!!! (GRUPO RUMO. **Canção do Carro**. Lira Paulistana, 1982).

O interesse foi imediato. Estavam, ali, os sons que um usuário diário de automóvel, ouvia todas as manhãs e finais de tarde. Sons que faziam parte, portanto, do dia a dia do cidadão urbano comum, mas contados com o frescor da infância. Nunca havia escutado coisa tão simples, tão engraçada e tão criativa.

E todas as canções que se seguiram (naquela fita cassete) eram dos músicos da Vanguarda Paulista: Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Grupo Rumo, Língua de Trapo e, finalmente, Premeditando o Breque. Durante todo o trajeto do bairro do Belenzinho, onde morávamos, até a USP, as canções se seguiram umas às outras. A partir daquele momento, entusiasmado pela criatividade de tais canções, corri atrás dos LPs destes artistas, uma compulsão pela novidade. Agradeço ao Eduardo por isso.

Eduardo, posteriormente, tornou-se Dudu Marote, um músico e produtor musical reconhecido nacionalmente, tendo trabalhado com os grupos Skank, J.Quest, entre outros. Dudu Marote, no ano de 2014, produziu um programa de televisão no canal nacional por assinatura da Sony, chamado “*Breakout Brasil*”, que contou com participação dos cantores Supla e Pitty.

Minha alegria em ouvir as canções da Vanguarda Paulista no toca-fitas de Dudu Marote foi por ter retomado, em um momento em que eu próprio me tornava um universitário, o contato com aquele tipo de música alternativa que ouvi no Festival Universitário de 1979 e que pensei que estivesse esquecida. Para minha satisfação não estava, nunca esteve!

Tendo feito este relato pessoal, lembremos agora a tentativa de reeditar os festivais de música popular, em especial, a partir do Festival Universitário de MPB da TV Cultura – SP, em 1979, que revelou, entre outros, Arrigo Barnabé, 1º lugar do festival com “Diversões eletrônicas” e o grupo Premeditando o Breque, 2º lugar do festival com “Brigando na lua”. Este festival representou, em certo sentido, a retomada do protagonismo dos universitários no cenário da produção musical brasileira, como já acontecera nos anos 1960 (FENERICK, 2007). Apesar do Festival Abertura, em 1975, ter revelado nomes como Carlinhos Vergueiro (campeão do festival com a música “Como um ladrão”), Djavan, (2º colocado do festival com o samba “Fato Consumado”), Luís Melodia (que participou com a música “Ébano”), além de premiar o já conceituado músico Hermeto Paschoal na categoria “Melhor Arranjo” por sua composição “Porco na festa”, foi o Festival Universitário da TV Cultura (1979) que revelou, afinal, alguns dos artistas da Vanguarda Paulista.

As *performances* de “Diversões Eletrônicas” e “Brigando na Lua” iam muito além da música em si. Era um complexo de sensações que refletiam o universo caótico do cotidiano da cidade de São Paulo. A música, de Arrigo e Lourdes Regina Porto, explorava o submundo do centro da capital paulista e suas zonas obscuras e personagens noturnos, “dois perdidos numa noite suja” de São Paulo. A paixão maldita de um solitário transeunte pela bela figura da garota explorada por um “boyzinho sacana”. Ambientou-se a narrativa em um “fliperama”, casa especializada em jogos eletrônicos, antes da chegada dos “videogames” caseiros, caprichando nos detalhes cafonas do lugar, como o “balcão de fórmica vermelha” daquele “antro sujo”. Inconformado, o rapaz solitário entrega-se à bebida e, ao amanhecer, é visto pela outra personagem, seu alvo de desejo. Tudo isso narrado com a voz típica dos noticiários policiais (Arrigo Barnabé) e vozes femininas bastante agudas (Suzana Salles e Vânia Bastos).

Só você não viu
 Mas ela entrou, entrou com tudo
 Naquele antro, naquele antro sujo
 Você nunca imaginou, mas eu vi
 No luminoso estava escrito
 "diversões eletrônicas"
 Era um balcão de bar de fórmica vermelha
 E você ali, naquele balcão
 - De quê?
 De fórmica vermelha

Chorando, embriagado, pedia:
 "- Garçon, mais um *Gin* tônica"
 Mas ele te avisou:
 "- Você já bebeu muito, já bebeu demais
 Vai pra casa, moleque!"
 E você foi, cambaleando
 Até... até o telefone
 Telefone público... trim, trim, trim...
 E discou, discou, discou
 Novamente o mesmo número... número
 No fliperama, ela entregava toda sua grana
 - Pra quem?
 Prum boy, prum boyzinho sacana
 Ex motorista de autorama
 Agora viciado nessas máquinas de corrida... Viciado!
 Que tinha ganho fama pela sua perícia
 Com o volante
 E pelo tratamento violento que dispensava
 A suas amantes
 Depois, quando clareou
 E eles foram pro hotel
 Ela viu um bêbado jogado no chão
 E sorriu perversa (ARRIGO BARNABÉ. **Diversões eletrônicas**. Nosso Estúdio, 1980).

Para entender o porquê do primeiro lugar no festival universitário é necessário ouvir a música e reparar na *performance* das cantoras Suzana Sales e Vânia Bastos e no baixo de Itamar Assumpção, além da voz de Claus Petersen (do Premê) e do próprio Arrigo Barnabé (com narração inspirada no apresentador de programas policiais de rádio Gil Gomes). A estranheza do arranjo dividiu o público em vaia e aplausos, como nos grandes festivais da canção dos idos anos 1960.

Mário Augusto Aydar, o Mario Manga (apelidado Biafra, naquela época) interpreta o seu “samba de breque”, um sonho que o projeta até a lua literalmente. Uma vez na lua, nosso herói tenta se comunicar com os habitantes do lugar, mas um mal entendido faz precipitar uma briga “sem gravidade”. Todos os integrantes do Premeditando o Breque simulam uma hilária luta lunática em “câmera lenta”. O público adora a brincadeira e o grupo fica com o segundo lugar deste festival.

Então na minha frente apareceu
 Uma coisa verde um tanto louca
 Tinha três olhos, duas bocas
 Disse assim, para mim, entrar
 Na sua nave “intergalática”
 Pra fazer uma turnê lunática
 Me convenceu ao mostrar
 Sua pistola de raio lazer
 E apontando pro meu blazer
 Reforçou o convite

Me mostrando um cavaquinho
 Com pedal *phaser*
 Inovação de japonês
 E ao chegar na lua
 Recebeu-me o presidente
 E sua comitiva
 Falando sua língua nativa

Num entendi nada
 Porque aqui na Terra não tem curso de “lunês”
 É só alemão, francês, inglês.
 Tentei falar outros idiomas:
 Sânscrito, esperanto, bizantino
 Latim, hebraico, nordestino.
 Me senti “acoxambrado”,
 Apelei pra mímica
 Que é o idioma dos calados

Fiz todos os sinais que aprendi
 Na longa estrada da minha vida (mamãe, mamãe, mamãe)
 Lembrei da minha infância querida
 Mas depois de improvisar um positivo
 Aí que coisa ficou preta
 Até o rei fez uma careta
 É que na lua este sinal significa
 Falta de hombridade, ih barbaridade
 Fiquei apavorado ao ver
 Naquelas verdes faces o ar de inimizade
 Aí que eu briguei sem gravidade

Pontapé, soco no olho e “cascudão”.
 Tudo em câmera lenta
 Tem pouca gente que aguenta
 Saltei de banda, chamei um táxi
 E com sorriso varonil
 Disse eu quero ir pro meu Brasil
 Desci no Ipiranga, às margens plácidas
 E como ainda era dia
 Contei a história pra minha tia
 Que mais do que correndo
 E me achando louco
 Me mandou pra delegacia.

- Qual é o “poblema” com o cidadão aí ô meu?
 - Ô Denilson, leva o rapaz aqui pra conhecer a sala de massagem.
 (PREMEDITANDO O BREQUE. **Brigando na lua**. Spalla, 1981).

As últimas frases desta canção são faladas no “breque”. Wandí, com um sotaque paulistano característico, que virou sua marca registrada, entra no papel de um delegado agressivo, porém irônico: “- Qual é o ‘poblema’ com o cidadão aí, ô meu? Ô Denilson, leva o rapaz aqui pra conhecer a sala de massagem” (*sic*). A fala engraçada, no entanto, revela o clima político da época, quando era comum uma ação repressiva e violenta por parte da polícia mesmo que sem motivo aparente.

No mesmo ano de 1979, ainda haveria outro festival, desta vez na TV Tupi. Neste festival, foi revelado o cantor Fagner (1º lugar com a música “Quem me levará sou eu”, de

Dominguinhos e Manduka); além de Oswaldo Montenegro (3º lugar com “Bandolins”, dele próprio) e da consolidação de Walter Franco como um dos melhores compositores da época com a música “Canalha” (2º lugar do festival). Neste mesmo festival da Tupi, apareceram Alceu Valença, com a música “Coração Bobo”; a dupla gaúcha Kleiton e Kledir, com a música “Maria Fumaça”; além de Elba Ramalho, Paulinho Boca de Cantor, Jorge Ben (hoje Benjor), Claudio Nucci (o mesmo do grupo “Boca Livre”), Jards Macalé novamente e outros.

A apresentação do “Festival 79 – É hora de cantar”, da extinta TV Tupi, foi do cartunista e escritor Ziraldo, ex-integrante do jornal “O Pasquim”, ícone da imprensa alternativa dos anos 1970, principalmente. Estes dois eventos no mesmo ano, fizeram com que muitos acreditassem que os grandes festivais tinham voltado e, junto com eles, a euforia democrática. Naquele mesmo ano de 1979, no dia 28 de agosto, a Lei nº 6.683 foi promulgada pelo presidente João Figueiredo, uma vitória da mobilização social gerada pela campanha “Anistia ampla, geral e irrestrita”, que foi coordenada por um “Comitê” formado por intelectuais, sindicalistas, jornalistas, estudantes, representantes religiosos e políticos progressistas (FAUSTO, 2000).

Como consequência, grandes nomes do cenário político nacional, que se encontravam exilados no exterior por causa da ditadura, puderam voltar ao seu país e retomar suas vidas em solo brasileiro. Porém, como armadilha, Figueiredo isentava de culpa, também, torturadores e assassinos do regime militar, o que gerou uma discussão jurídica que se estende até hoje, mesmo após a entrega do relatório da “Comissão Nacional da Verdade”, no final de 2014.

Uma canção com letra de Paulo César Pinheiro e melodia de Maurício Tapajós anunciava “Tô voltando!” (1979), em referência ao processo histórico. Novamente, a canção popular crítica nos ajuda a compreender o momento sociopolítico no qual se observava uma mistura de euforia e melancolia ao mesmo tempo, mas que trazia na palavra “esperança” sua maior expressão de sentimento. Outra canção, “O bêbado e a equilibrista”, de João Bosco e Aldir Blanc, famosa na interpretação de Elis Regina (1979), foi considerada o “Hino da Anistia”.

Caía a tarde feito um viaduto
E um bêbado trajando luto
Me lembrou Carlitos [...]

O bêbado com chapéu-coco
Fazia irreverências mil
Pra noite do Brasil
Meu Brasil!

Que sonha com a volta do irmão do Henfil
 Com tanta gente que partiu
 Num rabo de foguete
 Chora
 A nossa Pátria mãe gentil
 Choram Marias e Clarisses
 No solo do Brasil

Mas sei que uma dor assim pungente
 Não há de ser inutilmente
 A esperança
 Dança na corda bamba de sombrinha
 E em cada passo dessa linha
 Pode se machucar

Azar!
 A esperança equilibrista
 Sabe que o show de todo artista
 Tem que continuar (JOÃO BOSCO. **O bêbado e a equilibrista**. RCA-Victor, 1979).

O sociólogo, Herbert José de Sousa, o Betinho, era um dos irmãos do Henfil junto com o músico Chico Mário. Henrique de Souza Filho, o Henfil, era cartunista, humorista e cineasta ligado também a “O Pasquim” e participou do programa “TV Mulher”¹⁸, levado ao ar pela Rede Globo, de segunda a sexta, pelas manhãs.

Os três irmãos eram hemofílicos e morreram por contraírem o vírus HIV em transfusões de sangue. Henfil e Chico Mário faleceram em 1988 e Betinho, pouco depois, em 1997. O “viaduto” que caía junto com a tarde era o elevado sobre a Avenida Paulo de Frontin, no Rio de Janeiro, que desabou em 1971, deixando 27 mortos e outros tantos feridos, uma comoção nacional (O GLOBO, 18/11/2013).

Maria era esposa de Manuel Fiel Filho e Clarisse, esposa de Vladimir Herzog, ambos mortos, nos anos 1970, pela ação de militares no DOI-CODI¹⁹. Em nome da “segurança nacional”, os militares do DOI-CODI torturaram e assassinaram muitas pessoas sob a acusação de serem ativistas políticos contrários à ditadura, como Herzog (diretor jornalístico da TV Cultura), por exemplo, morto em 1975. Na tentativa de encobrir o homicídio cometido contra o jornalista, os militares do DOI-CODI simularam um suicídio, prendendo o pescoço de Herzog com um lençol amarrado nas grades de uma janela mais baixa que a estatura do próprio morto, gerando uma “piada” de extremo mau gosto com repercussão internacional (RIBEIRO, 1985).

¹⁸ TV Mulher teve direção de Nilton Travesso, apresentação de Leiloca (integrante do grupo “As Frenéticas”), Henfil (cartunista), Marta Suplicy (ex-prefeita e ex-ministra) e Clodovil Hernandez (estilista), dentre outros.

¹⁹ DOI-CODI é o “Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna”, um órgão de inteligência e repressão, ligado ao Exército, responsável por torturas e mortes durante a ditadura.

Os festivais de música de 1979 estavam imbuídos da expressão “tortura nunca mais”, um retorno à civilidade democrática, abrindo a nova década com este anseio de liberdade, na construção de uma nova identidade social.

Como nos anos 1960, quando a Rede Globo perseguiu o sucesso dos festivais da TV Record, TV Excelsior e TV Rio (MELLO, 2003), a emissora de Roberto Marinho correu atrás da TV Cultura e da TV Tupi, para se tornar protagonista desses novos festivais nos anos 1980. Aproveitando o patrocínio de uma multinacional do ramo de distribuição de combustíveis derivados do petróleo, criou o MPB Shell, que teve três edições sucessivas nos anos de 1980, 1981 e 1982.

Em 1980, no I MPB Shell, o cantor e compositor Oswaldo Montenegro consolidou seu nome, vencendo o festival com a canção “Agonia”. Também se destacaram, neste festival, o cantor Jessé, “Melhor intérprete” com “Porto Solidão”, e as cantoras Amelinha, Leci Brandão, Sandra de Sá e Fátima Guedes. Outros destaques desta edição foram Raimundo Sodré, com sua música “A Massa” (3ª colocada) e Eduardo Dusek, interpretando sua própria criação, a irônica canção “Nostradamus”, na qual uma *socialite*, ao ver que o mundo acabou, exige que sua cozinheira (a Carlota), mesmo morta, se levante e lhe sirva imediatamente o café.

Em 1981, no II MPB Shell, a vencedora (muito contestada) foi a canção “Purpurina”, de Jerônimo Jardim, na interpretação de Lucinha Lins, na época esposa do cantor e compositor Ivan Lins. O destaque maior foi para Guilherme Arantes, com “Planeta água” (2ª colocada), a preferida do público. O sambista Almir Guineto ficou com a 3ª colocação, interpretando “Mordomia”.

Em 1982, no III MPB Shell, apareceria o cantor Emílio Santiago, conquistando o festival com o samba “Pelo amor de Deus”, de Paulo Debétio e Paulinho Rezende, além da cantora Jane Duboc, intérprete de “Doce Mistério”, de Tunai e Sérgio Natureza, e da dupla “Sá e Guarabyra”, cantando a composição “Dona”, de Flávio Venturini e Ronaldo Bastos, mais tarde, trilha sonora de uma novela da Rede Globo.

Foi o III MPB Shell, em 1982, em que o Premê cantou a valsa “O destino assim o quis”, mais conhecida como “Lencinho”. A apresentação foi no Maracanãzinho e o grupo levou uma sonora vaia, pois o público não compreendeu a brincadeira.

Venturini e Bastos, além de Beto Guedes, Milton Nascimento e o letrista Fernando Brant, os músicos Wagner Tiso, Vermelho, Tavinho Moura, Toninho Horta e dos irmãos Marilton, Márcio e Lô Borges, formavam a turma do “Clube da Esquina”, na cidade de Belo Horizonte, capital do estado de Minas Gerais. A amizade desses artistas, unida ao amor pela música, propiciou uma mistura de grandes influências que iam da Bossa Nova ao *rock*

psicodélico dos Beatles, gerando uma infinidade de canções conhecidas no cenário musical brasileiro. Do Clube da Esquina saiu, também, o grupo musical 14 BIS.

Após as três edições do MPB *Shell*, cuja expressão não pode ser comparada aos grandes festivais dos anos 1960, somente em 1985 a TV Globo tentaria reeditar um festival de música. Com o pretensioso nome de “Festival dos Festivais”, a emissora tentou envolver o público, contando até com Solano Ribeiro (o mesmo dos “Grandes Festivais”) na produção.

Neste festival, o prêmio de 1º lugar ficou com “Escrito nas Estrelas”, de Arnaldo Black e Carlos Rennó, na interpretação única e inconfundível de Tetê Espíndola, alcançando notas agudas que poucas cantoras conseguiriam chegar. “Mira Ira”, de Lula Barbosa e Vanderley de Castro, conquistou a 2ª posição com interpretação do próprio Lula Barbosa junto com Miriam Mirah (do grupo Tarancón) e banda Placa Luminosa; e em 3º lugar ficou o samba “Verde” de Eduardo Gudin e José Carlos Costa Neto, na voz de Leila Pinheiro.

Mesmo assim, diversas composições experimentais apareceram neste festival, como, por exemplo, “A última voz do Brasil”, do grupo Joelho de Porco e Zé Rodrix; “Os metaleiros também amam”, do grupo Língua de Trapo (ligado à Vanguarda Paulista); “Caribe, Calibre, Amor”, interpretada por Jorge Portugal e Grupo Santa Cruz (grupo mineiro contratado, depois, pelo programa “Domingão do Faustão” durante quatro anos); “Novos Rumos”, interpretada por Cida Moreira e a interessante “Vamp Neguinha”, interpretada pelo grupo Zipertensão. O cantor e compositor Oswaldo Montenegro, também soltou sua voz em sua canção “Condor”.

O último realizado pela Rede Globo foi o “Festival da Música Brasileira”, em 2000, cujo resultado apresentou “Tudo bem, meu bem”, de Ricardo Soares, como vencedor (bastante contestado e vaiado) deste festival; “Morte no escadão” (2º colocada), de José Carlos Guerreiro, interpretada pela banda Tianastácia; “Tempo das águas” (3ª colocada), de Valmir Ribeiro, interpretação de Bilora. Surgiram, ainda, outras canções bastante interessantes como: “Brincos” (a vencedora pelo voto popular), de Amauri Falabella, interpretada por Lula Barbosa; a canção “Show”, de Luiz Tatit e Fábio Tagliaferri, apresentada pela cantora Ná Ozzetti (vencedora do prêmio de “Melhor Intérprete”); “DNA”, de José Miguel Wisnik; “Estrela da Manhã”, de Beto Furquim, na voz marcante de Mônica Salmaso; além de “Tubaína”, de Fernando Chuí (com arranjo de Dudu Marote); “Necessidade Básica”, de Nelson Lemos; “Cansaço”, de Pedro Castelo e “Xi, de Pirituba a Santo André”²⁰, de Kleber Albuquerque e Rafael Altério.

²⁰ A canção “Xi, de Pirituba a Santo André” faz referência a uma linha férrea que atravessa a cidade de São Paulo no sentido Norte (Pirituba) – Sul (Santo André).

A extensa quantidade de músicas criativas e inovadoras, bem como de cantores e compositores talentosos que surgiram dos festivais, tanto nos anos 1960, como nos esvaziados festivais dos anos 1970, no Festival Universitário de 1979, nos festivais dos anos 1980 e, também, neste último festival do ano 2000, comprova que a prática é importante na descoberta de novos valores no ramo da música, pois estas canções e artistas de talento são filtrados por um corpo de jurados formado por músicos experientes, produtores musicais e críticos apreciadores de música.

Porém, o alto custo de suas produções e a inevitável insatisfação de parte do público com qualquer resultado que fosse, gerando vaias e mais vaias, desinteressou as emissoras, empenhadas mais em vender os produtos de seus anunciantes que em proporcionar a iniciação de novos valores artístico-musicais.

A alternativa encontrada pelas emissoras (“Ídolos”, “*The Voice Brasil*” e “*Super Star*”) é a de replicar tendências angloamericanas (“*American Idol*”, “*The Voice*” e “*X Factor*”) para criar novos ídolos com potencial de vendas para o mercado da indústria fonográfica, tentando legitimá-los em um processo de seleção pouco transparente, atribuído a três ou quatro jurados controversos e à “participação popular” por meio de ligações telefônicas, ainda que não devidamente fiscalizadas ou auditadas.

Esta fórmula é eficaz em relação à audiência da emissora e à meta de vendas de seus anunciantes, benéfica para os criadores internacionais dos formatos prontos que recebem suas partes em dólar, rentável para a companhia privada de telefonia que ganha uma porcentagem em cada ligação, lucrativa para as gravadoras que apresentam seus artistas com pouco investimento, mas não nos parece eficiente no que se refere à busca de criatividade musical.

Paira sempre no ar a suspeita de que estes cantores ou grupos já têm seus contratos assegurados em empresas do ramo da indústria fonográfica, que buscam legitimar seus contratados por meio de uma “pseudoseleção” previamente articulada.

Ao menos, estes programas mostram uma retomada (discreta) de protagonismo da música na programação televisiva e propiciam um vislumbre de qualidade musical maior durante o período do programa. Note-se que os aspirantes a ídolos buscam a legitimação com músicas apreciadas pela crítica, talvez para demonstrarem bom repertório musical além do talento. Ortiz afirma que “a lógica da legitimidade cultural, determinada na área da cultura erudita pelos pares, penetra o universo da produção em massa” (ORTIZ, 2001, p.75).

Ao término do programa, porém, abandona-se a qualidade e volta-se ao padrão de música estabelecido pelas gravadoras, uma vez que não é a música que se tenta inovar e, sim, a face deste “ídolo”, nova embalagem para um velho produto. É como se a indústria do

entretenimento estivesse dizendo ao público: “- *Ok*, vamos até permitir a você que escolha o cantor, mas nós determinaremos o que ele irá cantar”.

O pior deste cenário não é apenas a criação de falsos ídolos, já comprometidos com as amarras do sistema de mercado, mas, principalmente, o fechamento das portas da indústria (mais uma vez) à canção inovadora e aos músicos experimentais, alternativos ou críticos de quaisquer naturezas.

Para estes, após o crepúsculo dos festivais, o caminho fica novamente restrito, desde meados dos anos 1980, e os espaços são determinados pelos “peritos” do mercado da música ameadados pela indústria de discos, já dominadas pelos tecnocratas após vencerem a batalha contra os diretores artísticos (MIDANI, 2008). Estes “peritos” decidiram o que se podia ouvir nos anos 1970 e 1980.

Após os anos 2000, ao que nos parece, cresceu a produção musical independente, pois aos músicos sem grandes chances dentro dos poucos gêneros que interessam ao *mainstream* para a venda em massa, vale mais a pena ir direto ao ouvinte por meio de canais próprios como o *Youtube*, as *Webpages* dos artistas, os *Blogs*, *Vlogs*, *Twitters*, etc... A *internet* se tornou uma aliada para a divulgação, assim, quem desejar conhecer o novo, poderá buscar suas fontes *on line*.

Porém, nem sempre foi assim. André Midani, um imigrante apreciador da música brasileira desde 1955, afirma ter sido um dos responsáveis pelo surgimento da Bossa Nova, em 1958. Midani conta-nos que, ao ouvir as gravações de canções da Bossa Nova, “Gurzoni, o importante gerente de vendas e elemento decisivo para o futuro sucesso do empreendimento, pegou o disco e proclamou a frase já célebre: — Isso é música de veado!!! E jogou o acetato no chão” (MIDANI, 2008, p.41). Previa-se (desta maneira “tão sensível”) que a Bossa Nova seria um fracasso.

Para driblar esta situação, Midani teve a ideia de ir às portas das escolas e universidades para doar gratuitamente os compactos das gravações de canções da Bossa Nova. Os estudantes começaram a ligar para as rádios e pedir para que tocassem estas canções e as emissoras, para aumentarem suas audiências, atenderam a estes pedidos. Segundo Midani, esta foi uma das táticas que fizeram surgir a Bossa Nova, o maior sucesso de nível internacional da música brasileira até hoje. De acordo com o relato de Midani, se dependesse da eficiência dos tecnocratas da indústria fonográfica, não ouviríamos a voz de João Gilberto ou os arranjos de Tom Jobim, Carlos Lyra, Roberto Menescal, nem conheceríamos os versos de Vinícius de Moraes, talvez, quem sabe?

Esta resistência contra a tecnocracia da indústria do disco permitiu a sobrevivência da qualidade musical. Mas só por algum tempo. André Midani nos conta a situação da indústria do disco vista por dentro, já nos anos 1980.

A partir daquele momento, de repente ficou distante o sonho dos fundadores dessa indústria a que chamavam de “A indústria da felicidade humana”. Ficou longe a época em que as gravadoras eram dirigidas por quem gostava de música, sendo, ao mesmo tempo, bom administrador. Ficou longe a era da competição amigável e ética entre as companhias. De súbito, os conglomerados disseram “Fora com os líderes criativos e dentro com os tecnocratas”, sob o pretexto de que os contratos artísticos estavam se tornando demasiadamente complexos e custosos para deixar a direção dos negócios nas mãos de gente com paixão pela música (MIDANI, 2008, p.126).

2.2 Táticas de Resistência à Lógica Industrial na Cultura

Retomando o caso dos músicos experimentais da Vanguarda Paulista, que já conhecíamos do Festival Universitário da TV Cultura (1979), voltei a ouvi-los em uma fita cassete, no toca-fitas do carro de um amigo músico que já era fã destes. Até aqui, a tática principal destes artistas, a de divulgar o trabalho por meio do próprio público, funcionou. Eu próprio tornei-me um divulgador destes músicos, a partir dali, mostrando estas mesmas canções a todos que me davam oportunidade para tal, inclusive a meu pai, que se tornou um fã do Premê, grupo com o qual se identificou.

O que nos faz pensar que, desta maneira, podemos considerar as práticas da Vanguarda Paulista como táticas para contornar a grande estratégia de dominação cultural da indústria fonográfica daquele período. Midani fez isso com a Bossa Nova.

À luz da teoria de Michel de Certeau (1994), veremos que tais táticas, visaram ocupar um espaço no cenário cultural, trazendo relatos cotidianos de um momento sociopolítico específico ao âmbito da canção popular e, assim, gerando registros sonoros da memória de uma época em São Paulo.

Para compreender os conceitos relacionados ao cotidiano, de acordo com Certeau, é preciso dizer o que, para ele, representa o “homem ordinário” (do francês “*homme ordinaire*”, o homem comum) e suas práticas do fazer no dia a dia da cidade. Este herói sem nome que é cada um e ao mesmo tempo é ninguém, levado pelo outro ao seu destino, o nada que apaga todas as diferenças. O autor chama a nossa atenção às formas de uma resistência invisível, sorrateira do homem comum frente à opressão das instituições sociais.

Afirma o autor: “O enfoque da cultura começa quando o homem ordinário se torna o narrador, quando define o lugar (comum) do discurso e o espaço (anônimo) de seu

desenvolvimento” (CERTEAU, 1994, p.63). Não mais o herói lendário, bravo cavaleiro da era medieval, e sim o cidadão comum, portanto, é o narrador de nossa história, nosso herói sem medalhas.

Certeau remete ao “Homem sem qualidades”, do austríaco Robert Musil, o pequeno-burguês que pressente um novo heroísmo coletivo (a exemplo das formigas), que começa a partir da sociedade de massa caracterizada pelo nivelamento racional e técnico. Nesta sociedade, o homem ordinário surge como representante de todos e de ninguém, inserido na desventura geral que o limita à sorte comum e condena todos os seus anseios ao nada.

Este ser anônimo perdido entre as ilusões do espírito e a desventura social. O homem comum e sua sina, um ser disperso na multidão, frustrado, enganado, forçado ao trabalho cansativo, submetido à lei da mentira e ao tormento da morte (inevitável), como o vê Freud ao condená-lo ao “Mal-estar na civilização”. Certeau também usa a expressão “Reino da mentira”, a qual se oporia à “astúcia do fraco”, como habilidade a serviço da sobrevivência.

Sempre em defesa do “homem ordinário” e sua sabedoria comum, Certeau elogia a iniciativa de Wittgenstein ao investir-se na condição de “cientista da atividade significativa na linguagem comum” (*everyday use*), recusando a autoridade de perito ao não extrapolar a competência da linguagem. Isto é, importa abordar o ordinário sem querer dominá-lo, implicando-se na própria análise de nossa língua, remontando com os pedaços inscritos nas expressões e seus domínios de uso até reconhecer as regras pragmáticas do funcionamento cotidiano. Nas maneiras de falar usuais se encontraria muita coisa além dos discursos filosóficos, constituindo uma reserva de distinções e conexões armazenadas na experiência histórica, em todas as suas complexidades lógicas que escapariam às formalizações eruditas.

A cultura popular seria, para Certeau, o resgate da astúcia do pobre, perpetuamente vencido pelo reinado da mentira imposto pelos ricos. Isto visto como um fato, repetido todos os dias, mas nem por isso legítimo ou aceitável como lei. Propõe um protesto ético contra esta fatalidade: “Ali ela cria ao menos um jogo, por manobras entre forças desiguais e por referências utópicas. Aí se manifestaria a opacidade da cultura popular – a pedra negra que se opõe à assimilação” (CERTEAU, 1994, p.79). A ação do homem comum é, por mil maneiras de jogar e desfazer o jogo do outro, tentar se desvencilhar da rede de forças estabelecidas usando de atividade sutil, tenaz, resistente, como a arte de um golpe, lances de prazer em “subverter as regras do opressor”. “Até o campo da desventura aí é refeito por essa combinação do manipular e gozar” (CERTEAU, 1994, p.79).

Para Certeau, os provérbios, como indicativos da geografia mental (ações, temas, atores) de determinados grupos, unido aos nossos próprios discursos, formam utensílios

marcados pelos usos dentro de situações que indicam uma “historicidade social”, e suas representações são instrumentos manipuláveis pelos usuários e não mais normas impositivas. São “lances memorizados de um jogo” que representam ações entre parceiros com a introdução da surpresa que pressupõe táticas possíveis diante de um sistema estabelecido. Estas histórias reverterem, frequentemente, a estrutura de forças e garantem a “vitória do oprimido”, a “redenção do fraco”, considerando os provérbios populares como arte.

Práticas populares que se oportunizam nas lacunas da sociedade industrial e científica, como o trabalho com a sucata, por exemplo, constituem-se num modo criativo e livre de desafiar a ordem econômica contemporânea. O trabalho com a sucata, como um golpe, reintroduz as táticas populares no espaço industrial. Tais práticas tornam-se, portanto, a resistência moral de uma “ética da tenacidade”.

Dentro desta mesma lógica, o trabalho de fusão de gêneros musicais, arranjos híbridos com tempos distintos em sua composição e multiplicidade temática formam verdadeiras bricolagens musicais ou sucatas artísticas. Estas práticas, às quais Certeau (1994) se refere, foram utilizadas enormemente pela Vanguarda Paulista e por muitos outros artistas da música antes disso ou mesmo depois.

O autor relembra que a unidade fundadora do modo econômico liberalista é o “indivíduo abstrato” e que o código para a regulação das trocas é a equivalência generalizada da moeda. Mas expõe a contradição de que é o individualismo exacerbado que perturba o próprio sistema liberal. Em consequência, veríamos, como desvio da exaltação do individual sobre o coletivo, o excesso que gera o desperdício, a contestação do lucro como roubo ou mesmo o próprio delito contra a propriedade. Isto é, a serpente que engole a si mesma como o símbolo de “*Ouroboros*”, ainda que por vezes de forma ilegítima, colocaria em xeque os princípios da economia liberal. Todo o desvio de comportamento se transforma em táticas contra a ordem instituída. Certeau diz que seu trabalho:

Consiste em sugerir algumas maneiras de pensar as práticas cotidianas dos consumidores, supondo, no ponto de partida, que são do tipo tático. Habitar, circular, falar, ler, ir às compras, todas essas atividades parecem corresponder às características das astúcias e das surpresas táticas: gestos hábeis do fraco na ordem estabelecida pelo forte, arte de dar golpes no campo do outro, astúcia de caçadores, mobilidades nas manobras, operações polimórficas, achados alegres, poéticos e bélicos (CERTEAU, 1994, p.103-104).

Aqui, impõe-se a necessidade de distinguir estratégia de tática conforme os conceitos extraídos de manobras militares e implicados nas práticas sociais cotidianas. O sistema estabelece suas estratégias de dominação, a expansão da “racionalidade tecnocrática”. Estas

estratégias de produção, distribuição e controle do tempo e do espaço tendem a esfacelar as unidades locais em busca de um próprio, que ironicamente torna-se um todo homogeneizado.

Neste contexto, o sujeito, embora seja livre para circular, estaria “sujeitado” (como o próprio termo indica) a um sistema que, de tão amplo, torna impossível que dele se escape. Restando, ao indivíduo, as táticas inúmeras e invisíveis, manipulações diversas e aleatórias roendo por dentro essa ordem homogênea e contínua a qual todos se submetem. Como na poesia “Primavera nos dentes”, de João Apolinário (poeta luso-brasileiro), musicada por seu filho João Ricardo, integrante do grupo musical “Secos & Molhados”, em 1973:

Quem tem consciência para ter coragem
Quem tem a força de saber que existe
E no centro da própria engrenagem
Inventa a contra mola que resiste (SECOS & MOLHADOS. **Primavera nos dentes**. Continental, 1973).

As oportunidades, por meio da rede mundial de computadores, multiplicaram-se de forma incalculável, o que se produz em casa, agora, pode ir para o mundo todo em instantes. Citando apenas um entre vários exemplos, “A Banda Mais Bonita da Cidade”, grupo musical de Curitiba, capital do Paraná, ficou conhecido nacional e internacionalmente com apenas um videoclipe (“Oração”, 2011) gravado em “plano-sequência”, em casa, e postado em um canal do *Youtube*, obtendo cinco milhões de visualizações em apenas três semanas. Hoje, não é mais preciso ir às portas de escolas ou universidades, pois os estudantes já podem procurar novidades, caso queiram, pela internet. O que faz com que o acesso possa ser rápido e instantâneo, porém o acesso às emissoras de rádio e televisão continuará restrito.

No que tange ao “saber-fazer como arte”, Certeau denuncia que, aos poucos, estas técnicas nos são subtraídas para se transformarem em maquinário resultante das tecnologias; distanciando-se, portanto, do fazer do procedimento, o que “deixa às práticas cotidianas apenas um solo privado de meios e produtos próprios” (CERTEAU, 1994, p.141). O saber-fazer das práticas cotidianas não pertencia a ninguém, apenas circulava na inconsciência dos praticantes e na reflexão dos não praticantes. É, portanto, um saber primitivo, anterior à consciência “esclarecida”.

Kant caracteriza a arte como a criação de um conjunto novo transformando, com articulação conveniente, o equilíbrio previamente estabelecido sem, no entanto, destruí-lo. Compara esta arte de fazer ao “dançar sobre a corda”, reinventando-se o gosto constantemente a cada passo sem perder o equilíbrio. A arte da memória está na aptidão de estar sempre no

lugar do outro sem apossar-se deste. Isto é, a memória nunca está em si mesma, mas no “alhures”, e a arte a que ela se remete é a da “inquietante familiaridade” (CERTEAU, 1994).

As lembranças, feitas de gestos, palavras, fragmentos soltos, detalhes isolados, que “brilham como metonímia”, um pormenor concreto, mas em direção a uma “harmonia conveniente do todo” (CERTEAU, 1994). Ao contar uma história bem conhecida pode-se, precisamente aí, exercer a arte da memória jogando-se, com astúcia, um elemento a mais, cria-se um conjunto harmonioso novo graças à habilidade artística do contador.

Este é o momento equilibrista e tático, o instante da arte. Ora, essa implantação não é localizada nem determinada pela memória-saber. A ocasião é ‘aproveitada’, não criada. É fornecida pela conjuntura, isto é, por circunstâncias *extérieures* onde um bom golpe de vista consegue reconhecer o conjunto novo e favorável que irão constituir mediante *um pormenor a mais*. Um toque suplementar e ficará ‘bom’ (CERTEAU, 1994, p.162).

No que diz respeito às práticas de espaço, Certeau vê como característica principal uma cegueira dos organizadores da cidade habitada. Os praticantes ordinários da cidade, com um conhecimento cego, jogam num “corpo-a-corpo amoroso” com os espaços urbanos. A cidade se constrói a partir de um número finito de propriedades justapostas, mas sua lógica volta-se contra ela própria. O sistema de lucros gera perdas e múltiplas formas de miséria e desperdícios. Fala-se mais constantemente em catástrofes que progressos nas cidades de hoje: “Talvez as cidades se estejam deteriorando ao mesmo tempo em que os procedimentos que as organizaram” (CERTEAU, 1994, p.174).

O caminhar errante do transeunte pela cidade, apesar de demonstrar os passos perdidos do homem ordinário, também molda o espaço tecendo os lugares, pois não se localiza, mas “espacializa”. Com sua trajetória, que transcreve os traços urbanos, forma “sistemas reais cuja existência faz efetivamente a cidade”. “Caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio” (CERTEAU, 1994, p.183).

Sobre este caminhar errante, Walter Benjamin o observa na figura do viajante, tomando por empréstimo o “*flâneur*” (andarilho vadio concebido pelo poeta Charles Baudelaire), um homem comum transformado em massa no meio da multidão, como uma invenção da sociedade industrial moderna à qual Certeau também se refere.

Aquele que viaja sai de “seu” território, de um mundo que lhe é familiar, para encontrar “outros” lugares, distantes, separados de sua vivência anterior. O viajante é um estrangeiro, alguém à parte do universo descrito pelo relato da viagem. De alguma maneira o *flâneur* partilha com ele sua condição de exterioridade. Baudelaire dizia que “para o verdadeiro *flâneur* é um imenso prazer habitar o indeterminado, o provisório... Estar fora de casa, e por isso sentir-se em casa em qualquer lugar...” (ORTIZ, 2001, p.21).

O entrecruzar de caminhadas errantes multiplicadas pela cidade faz dela uma experiência social, compensada pelas relações que criam o tecido urbano que deveria ser um lugar, mas é apenas um nome próprio, a “Cidade”. De outra forma, o traçado dos mapas urbanos somente deixa um resíduo no “‘não-tempo’ da superfície de projeção”, substituindo a prática e instaurando procedimentos de esquecimentos.

Contra estes esquecimentos, o autor nos propõe estudar os relatos e lendas que povoam o espaço urbano. As cidades seguem a lógica da “tecnoestrutura”, exterminando árvores, contidas nos bosques, que por sua vez continham os cantos e as lendas, tornando-se lugares de uma “simbólica do sofrimento” (CERTEAU, 1994). Assim, uma exploração dos “desertos da memória”, resgatando as “reliquias verbais” das histórias perdidas, os gestos opacos, os resíduos e detritos do mundo em fragmentos de “lugares semânticos dispersos”, poderiam remontar os relatos como bricolagens. “Os relatos se privatizam e se escondem nos cantos dos bairros, das famílias, ou dos indivíduos” (CERTEAU, 1994, p.188-189).

Entre muitas outras, essas observações apenas esboçam com que sutil complexidade os relatos, cotidianos ou literários, são nossos transportes coletivos, nossas *metaphorai*.

Todo relato é um relato de viagem – uma prática do espaço (CERTEAU, 1994, p.200).

Os relatos indicam o memorável, “a memória é o ‘antimuseu’: ela não é localizável” (CERTEAU, 1994, p.189). As lembranças fragmentárias, soltas, isoladas, quebra-cabeças que iluminam detalhes esquecidos no silêncio, “tempos empilhados”, enfim, o passado roubado é o que faz o espírito dos bairros. São, portanto, os relatos que devem reconstruir a memória perdida nos espaços das cidades.

É sob este ponto de vista (ou ponto de escuta), precisamente, que este estudo propõe resgatar o valor das canções da Vanguarda Paulista como registros da memória paulistana, em relatos cotidianos de um tempo circunscrito e de um espaço restrito. As canções, compostas pelos artistas inseridos naquele contexto, trazem o relato cotidiano da cidade nas histórias contadas e nas falas coloquiais características da metrópole. Relatam e, muitas vezes, criticam um modo de vida comum em São Paulo, que surgia na virada dos anos 1970 para os anos 1980, principalmente, quando da redemocratização política e reestruturação social do país.

Não só resgatam um momento relevante da nossa história, como também apontam, a partir de uma visão local, as tendências de uma vida em sociedade padronizada que se espalharia por todo o território nacional a começar por seu estado mais rico e influenciável pela cultura internacional globalizante àquela época.

A lógica industrial das gravadoras, em geral, concebe a música como um produto que se pretende comercializar amplamente no mercado nacional, com tema fácil (extremamente fácil), esteticamente simplificado e generalista; a despeito até mesmo da qualidade artística ou das regionalidades culturais específicas.

Durante este período (os anos 1970 e 1980), em São Paulo, Arrigo Barnabé já misturava a escala dodecafônica, locuções radiofônicas, noticiário sensacionalista e histórias em quadrinhos na canção popular. A imprensa classificou toda aquela produção musical heterogênea, que se apresentava em determinados espaços alternativos, com o rótulo de “Vanguarda Paulista”, colocando, nesta categoria, os mais variados trabalhos de diversos grupos e artistas como: o próprio Arrigo, Itamar Assumpção, Grupo Rumo, Língua de Trapo, Premeditando o Breque, entre outros.

Desafiando uma indústria fonográfica muito bem estruturada nacionalmente, estes grupos e artistas gravavam seus discos em selos independentes com financiamento próprio e usando, como canais de divulgação e pontos de venda dos seus LPs, os espetáculos realizados em locais recentes e alternativos como: Lira Paulistana, SESC Fábrica da Pompéia, sala Guiomar Novaes - FUNARTE e sala Adoniran Barbosa - Centro Cultural Vergueiro.

Da mesma forma que os movimentos sociais atuavam em prol da ocupação de espaço político, a Vanguarda Paulista foi uma forma artística de luta por espaço no cenário cultural brasileiro da época. As canções, compostas pelos artistas inseridos naquele contexto trazem o relato crítico do cotidiano da cidade.

Questionavam às vezes de forma veemente, mas, na maior parte das vezes, com humor ou deboche, um modo de vida que surgia como padrão no decorrer dos anos 1980, principalmente, quando da redemocratização política e reestruturação social do país.

O grupo musical Língua de Trapo, formado em sua maioria por estudantes de jornalismo da Faculdade Cásper Líbero, abordava de forma mais recorrente a situação política do país. Para Dieb (2013), “o uso do humor político nas letras do grupo gerava uma grande identificação com o público nos shows, pois o momento histórico do Brasil era extremamente propício para esse tipo de música” (DIEB, 2013, p.30). Várias canções do grupo “Língua” criticavam o momento político brasileiro, como “Deve ser bom” (1984), denunciando a representação do político corrupto; “Vampiro S.A.” (1982), enfatizando as práticas da figura do empresário inescrupuloso ou “O que é isso companheiro?” (1982), satirizando o intelectual de esquerda que perdeu suas convicções. Em outra canção, Laert Sarrumor, letrista e vocalista do grupo, narra a trajetória de um retirante nordestino, o Severino, até tornar-se um importante e influente sindicalista:

Quando eu vim lá do Nordeste,
 Eu era cabra da peste,
 Patola e folgazão
 Trabalhando noite e dia,
 Nem sabia que existia
 O índice da produção.
 Os 'home' lá da indústria
 Era cheio de astúcia
 E de muita ilustração
 O patrão apoquentava
 E quanto mais eu trabalhava
 Menos eu tinha razão

[...] Minha vida de pelego
 Se mudou c'o desemprego
 C'os tempos de recessão
 A fome foi apertando
 E em cada emprego que arrumava
 Mudei minha posição
 Da imprensa perdi o medo,
 Na prensa perdi o dedo,
 Fui ganhando instrução
 Sempre bom cabra da peste,
 Botei medo na FIESP
 Firme na negociação.

Eles ainda me dizem:
 Severino, bom menino,
 Deixa de subversão!
 Tu acabas na cadeia!
 Teu lugar é no formão!

Mas eu tenho confiança
 Que esse Brasil-criança
 Um dia ainda vai ver
 Cada um se eleger
 O Operário Patrão (LÍNGUA DE TRAPO. **Xote Bandeiroso**. Áudio Patrulha, 1982).

Qualquer semelhança com a história de vida do ex-presidente Lula poderá não ser apenas uma mera coincidência. Era o assunto do momento em todos os telejornais; os sindicatos tornavam-se a esperança de resistência contra uma política de arrocho salarial implantada pelo regime militar e a classe estudantil respaldou os movimentos sociais. Havia grande identificação do Língua de Trapo com a plateia, em sua maioria, universitários.

Outra canção, “Xingu Disco” (1982), faz crítica semelhante a “*Bye Bye Brazil*”, filme do cineasta Cacá Diegues, com canção homônima de Chico Buarque²¹, uma denúncia da internacionalização da Amazônia ocorrida durante o período ditatorial:

²¹ Na canção de Chico Buarque “*Bye Bye Brazil*”, um homem que trabalha na região próxima à região de Manaus fala com a sua família, o Brasil, por meio de um orelhão, contando o que se vê por lá.

Tiveram a manha de me emancipar
Sabe como é, eu era índio no Pará
Aí pintou toda aquela transação
Era FUNAI, fazenda e demarcação

A nossa tribo Ubajara 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* (LÍNGUA DE TRAPO. **Xingu Disco**. Áudio Patrulha, 1982).

Zuleide Santos Silva era o nome da cantora Lady Zu, assídua frequentadora do programa “Cassino do Chacrinha”, que ia ao ar nas tardes de domingo pela emissora Globo, competindo com o programa Silvio Santos, do SBT, o qual Lady Zu também frequentava. Além destes programas dominicais, havia o programa de Carlos Imperial, na TV Tupi, e o “Programa do Bolinha”, na Rede Bandeirantes; todos veiculavam o mesmo tipo de música e Lady Zu esteve presente em todos eles. Ela foi uma das divas da onda “*disco music*”, na virada dos anos 1970 para os 1980, onda bancada pelas gravadoras e incorporada pelas trilhas sonoras das telenovelas da Rede Globo, com acesso total às emissoras de rádio. A onda “*disco*”, imposta pelos meios de comunicação, foi rapidamente assimilada pelo público. Não por acaso, esta década foi marcada pela perda do espaço nacional na cultura e a consequente perda financeira dos músicos brasileiros dentro do filão do mercado fonográfico, sobretudo.

A respeito das táticas de resistência deste momento cultural como, por exemplo, a maneira com a qual a Vanguarda Paulista ocupou os espaços da cidade com *shows* itinerantes em praças públicas ou palcos alternativos, a forma de divulgar o trabalho por meio de cartazes, encartes, *fanzines* ou de comercializar os trabalhos por ocasião dos próprios espetáculos, tornaram-se práticas de resistência à dominação da indústria fonográfica.

A criação de selos independentes foi fundamental neste processo, mas eles não ficaram restritos a São Paulo. O primeiro disco de MPB Independente foi realizado em 1977 e idealizado pelo músico e compositor Antônio Adolfo, no Rio de Janeiro. O LP chamou-se

“Feito em casa” e contou com artistas como Luli e Lucina, Olívia Byngton e Jacques Morelembaum, entre muitos outros.

O grupo vocal Boca Livre (Maurício Maestro, Zé Renato, Claudio Nucci e David Tygel) construiu sua carreira de forma independente, mas depois se tornou um sucesso nacional, tendo inclusive, músicas incluídas em trilhas sonoras de novelas da rede Globo de televisão, um dos itens que mais corroboravam para sucesso de público de qualquer grupo musical e que aumentava o poder das emissoras de televisão. A própria Rede Globo, em 1969, criou a “Som Livre”, seu selo fonográfico próprio, para comercializar as trilhas sonoras de suas telenovelas. O historiador Marcos Napolitano (2008) descreve o momento da produção musical brasileira, neste período, no trecho a seguir:

Na virada da década de 1970 para a década de 1980, havia uma considerável rede de produção musical alternativa, fora do esquema monopolista da indústria fonográfica brasileira: os selos Kuarup (RJ), Artezanal (RJ), Lira Paulistana (SP), Bemol (MG), entre outros, tiveram um importante papel na disseminação da música, fora dos grandes circuitos comerciais, assim como os teatros Lira paulistana e Sesc-Pompéia, que no começo da década de 1980, foram verdadeiros templos da música e do movimento independente e alternativo (NAPOLITANO, 2008, p.128).

As palavras de Napolitano, ainda que esclarecedoras, merecem atenuante. Deve-se considerar que o termo “monopolista”, para esta prática existente entre as grandes gravadoras multinacionais e as emissoras de rádio e televisão, talvez não seja o mais apropriado, uma vez que esta relação era bem mais complexa e envolvia várias empresas e múltiplos fatores. Porém, é inegável que algum “esquema” de trocas de favores, no mínimo, havia na divulgação e que isto trazia enormes desvantagens aos selos independentes em um mercado tão competitivo. Os independentes lutaram contra uma indústria fonográfica poderosa, dona dos espaços oficiais da cultura e fortemente atrelada aos meios de comunicação e estes ao poder econômico internacional. Esta indústria obstava os músicos de caráter mais empírico e experimental, dificultando, a pretexto do mercado, a aparição de novos conceitos musicais ou novas propostas de arranjos e composições. Para saltar estes obstáculos, os músicos inovadores que desejassem divulgar suas obras, necessitavam de práticas alternativas que contornassem o bloqueio imposto e resultassem em uma efetiva comunicação com o público.

Esta tática de rebeldia contra a lógica de dominação industrial do mercado da música era a única saída encontrada por estes artistas. A ideia está contida em “Canção bonita” (1981), do Grupo Rumo, com autoria de Luiz Tatit e com interpretação de Ná Ozzetti:

Ele fez uma canção bonita pra amiga dele
E disse tudo que cê pode dizer
Pra uma amiga na hora do desespero.

Só que não pôde gravar.
E era um recado urgente,
Ele não conseguiu
Sensibilizar o homem da gravadora.

E uma canção dessas
Não se pode mandar por carta,
Pois fica faltando a melodia.
E ele explicou isso pro homem:
“Olha, fica faltando a melodia!” [...]

Dá pra imaginar como ele ficou, né?
Com seu violão. [...]
Então ele mobiliza o pessoal todo
Pra aprender a cantar sua música
E poder cantar pro outro e este, então,
Pra mais um outro... Até chegar na amiga. (GRUPO RUMO. **Canção Bonita**. Lira Paulistana, 1981).

Claramente evidenciada, aí, a proposta do “boca a boca” a partir do público dos espetáculos para divulgar as composições do grupo e para, quem sabe um dia, conquistar o espaço que os músicos esperavam alcançar, “driblar o esquema” estabelecido entre gravadoras multinacionais e emissoras de rádio e TV, para ser a contra mola dentro da engrenagem da indústria cultural. O objetivo, portanto, era de ser “independente” na criação, mas chegar ao público e, mais que isso, ser reconhecido pela grande imprensa pelo trabalho executado.

As táticas de resistência estavam, como se vê, não só fora, nas práticas dos grupos da produção musical, mas também dentro, nas letras das canções. Compreendemos, no entanto, que estes artistas não rejeitavam a indústria da cultura, mas simplesmente, achavam que também poderiam fazer parte dela, pois reputavam seus trabalhos como viáveis, apesar de diferentes e fora dos padrões estéticos exigidos como norma pelas gravadoras. Na canção “Prezadíssimos ouvintes”, de Itamar Assumpção (outro artista da Vanguarda Paulista), mais claro fica o desejo de reconhecimento pelos meios de comunicação. Itamar Assumpção conta, assim, o seu percurso errante até chegar à frente dos microfones.

Boa noite, prezadíssimos ouvintes!
Pra chegar até aqui
Eu tive que ficar na fila,
Aguentar tranco na esquina
e por cima lotação.

[...] Já cantei num galinheiro,
Cantei numa procissão.
Cantei em canto de terreiro.
Agora eu quero é cantar na televisão. (ITAMAR ASSUMPÇÃO. **Prezadíssimos Ouvintes**. Lira Paulistana, 1983).

No entanto, a trajetória de Itamar Assumpção, assim como a de Arrigo Barnabé e de outros músicos da Vanguarda Paulista, mostra claramente que, apesar de desejarem o respeito e a atenção da grande mídia, a concepção de seus trabalhos tinha mais compromisso com o valor artístico e menos com o comercial, ou seja, estes músicos queriam sim o sucesso, mas não a qualquer custo.

Um dos álbuns concebidos por Itamar Assumpção, gravado em 1983, chamava-se “As próprias custas S.A.”, alusão inequívoca ao modo de captação financeira para viabilização do trabalho do músico. Itamar era considerado, pelos próprios participantes da Vanguarda Paulista, como um dos melhores daquela geração. Itamar e seu “rock de breque”²² encantou aos críticos musicais da época, balançou um público cativo, até hoje, órfão deste único e original compositor; mas mesmo assim, apesar do músico ter feito alguns especiais na TV Cultura e algumas aparições na TV Gazeta, a televisão não o descobriu plenamente. Em entrevista a Serginho Groisman (no programa TV Mix, 1988), Itamar chegou a dizer sobre o mercado fonográfico: “As pessoas que batalham pra complicar a vida, sabe... Parece que é maior... Mas não é maior que a gente” (*sic*) (ASSUMPÇÃO, 1988).

O despontar destes grupos e músicos ligados à Vanguarda Paulista se deu na segunda metade dos anos 1970, momento em que a censura prévia ainda estava presente na rotina da vida cultural brasileira. Todas as canções passavam pelo crivo dos censores, antes mesmo de serem gravadas.

Uma das canções da Vanguarda Paulista ironizava o processo de censura aos músicos em seu declínio, já no final dos anos 1970, embora o ano de sua gravação analógica tenha sido em 1981. A composição “Ah!”, de Luiz Tatit (integrante do Grupo Rumo) dizia:

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

Ah! Mas é tão boa essa palavra
Carregada de sentido e
Com um som tão delicado
Agora eu vou ter que trocar?
Ah! Vai se danar! (GRUPO RUMO. **Ah!**. Lira Paulistana, 1981).

Note-se que havia, já, um cuidado do futuro linguista (Luiz Tatit) em relatar o trabalho de ourives do letrista ou do poeta no polimento de sua criação, além da ironia à inoportuna

²² “Rock de Breque” (2005), canção de Luiz Tatit que reverencia Itamar Assumpção, é como Tatit define a música inovadora deste compositor.

intromissão externa imposta à prática criativa do artista. A censura prévia caiu em 1979, ao menos em tese, já que a DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas) só terminaria suas atividades, de fato, com a promulgação da nova Constituinte, em 1988. No entanto, a obstrução imposta pelas gravadoras internacionais continuou a ser exercida e a definir quem seria interditado ou “silenciado” e a quem os espaços da cultura deveriam se abrir.

2.3 Relatos sobre a Cidade de São Paulo: histórias e canções

A cidade de São Paulo já foi tema de diversos compositores, como Alvarenga e Ranchinho (1943); Adoniran Barbosa (codinome de João Rubinato), nos anos 1950; os compositores baianos Tom Zé (1968) e Caetano Veloso (1978) ou mesmo o rapper Criolo (2011). Durante os anos 1980, os compositores que mais cantaram São Paulo foram os músicos da Vanguarda Paulista, em especial, o grupo Premê.

Mas, afinal, que cidade é esta que interessou a tantos artistas, inclusive os da Vanguarda Paulista, que a relataram em suas canções? Já que sabemos, por intermédio de Certeau, que as cidades possuem seus “tempos empilhados” em cada esquina ou bairro, quais serão estes momentos estocados na memória de São Paulo e que se perderam com o decorrer do tempo? E como definir esta metrópole que já foi musa de diversos compositores locais, migrantes ou visitantes?

Esta tarefa de maneira alguma nos parece fácil. Porém, lançando mão de certos dados históricos e geográficos e, ainda, com o auxílio das canções populares, poderemos ter uma ideia sobre qual ambiente urbano estamos nos referindo aqui. Para compreender a cidade, é preciso conhecer um pouco de sua história, assim poderemos reconhecer as referências encontradas em algumas dessas canções.

São Paulo, que muitas vezes é definida como uma “selva de pedra”, devido à evidência de suas construções em concreto de proporções gigantescas, na verdade, já foi, de fato, uma selva propriamente dita. São Paulo era um lugar bastante pobre e muito isolado do Brasil colonial. Em uma rápida digressão histórica, encontramos indícios de que a cidade de “São Paulo de Piratininga”, seu nome original, era uma terra esquecida e desprovida de qualquer infraestrutura urbana.

A coroa portuguesa, interessada nos grandes lucros do comércio açucareiro com a Europa, voltava-se mais ao cultivo da cana de açúcar, existente nas regiões ricas do nordeste brasileiro (lembramos com propriedade), por exemplo, na capitania de Pernambuco. Alceu

Valença (1979), compositor pernambucano, canta: “Você devia, deveria adivinhar que atrás de tudo havia o açúcar” (ALCEU VALENÇA. **O ovo e a galinha**. Independente, 1979).

A região meridional, onde se encontra São Paulo, muito distante da Europa e de difícil acesso, na época, era relegada ao segundo plano. Por isso mesmo, o planalto onde se situava, era um local com boas condições de defesa. Logo, alguns colonos que vieram ocupar a capitania de São Vicente deixaram a região litorânea e migraram para São Paulo, criando ali diversos cultivos de subsistência com o benefício da confluência de três rios limpos e navegáveis: Tietê, Tamanduateí e Pinheiros (difícil acreditar, mas é um fato histórico).

Os Bandeirantes portugueses, procurando lucro rápido e mão de obra gratuita, passaram a perseguir e aprisionar índios, o que era visto como afronta à matriz, que estimulava as missões jesuíticas de colonização mais amistosa das populações indígenas. São Paulo, portanto, já nasce historicamente com inclinação contrária à do resto do Brasil, isolando-se (TOLEDO, 2012).

Carlos Davidoff, estudando o bandeirantismo, relata as pressões da Companhia de Jesus junto à Coroa Portuguesa contra os “abusos gritantes” (termos dos jesuítas) cometidos pelos “paulistas” (já assim identificados), prática que condenava os índios a uma “servidão infernal”, porém de forma disfarçada.

Para tanto, em São Paulo, os indígenas eram inventariados como peças de “serviço forro”, “servos da administração” e “administrados”, expressões que camuflavam a obrigação ao trabalho forçado sob a máscara da prestação de um serviço pessoal ao colono, em que este último aparecia como responsável pela tutela do serviçal (DAVIDOFF, 1984, p.37-38).

Por conta disso, quase toda a população Tupiniquim, antes abundante nesta região, foi dizimada. Sobraram apenas os nomes dos rios e de alguns bairros mais conhecidos de São Paulo como Itaquera, Tucuruvi, Moema, Ibirapuera, entre outros.

Uma breve consulta ao dicionário Tupi-Guarani-Português, do professor Silveira Bueno (1998), nos mostra que “*ybirá*” seria mata fechada ou selva e “*coera*” seria aquilo que não é mais, ou seja, a origem da palavra Ibirapuera remete àquilo que os índios consideravam que não era mais selva, onde havia menos vegetação fechada, como um clarão dentro da mata. A constatação de que a região do Parque do Ibirapuera é hoje, na verdade, uma das raríssimas áreas verdes da cidade se reveste, assim, de uma degradação ambiental de proporções inimagináveis.

O que aconteceu nesta cidade de tão grave de lá pra cá? De certo, algo semelhante pode ter ocorrido na história da fundação da imensa maioria das cidades, contudo, não nas proporções desastrosas encontradas em São Paulo.

Em relação à região onde hoje se encontra o Parque Ibirapuera, sabe-se que o local possuía um terreno pantanoso, o que explica outra possível tradução da palavra *Ybirácoera* como “árvore velha” ou “madeira podre”, o que acontece muitas vezes com árvores no lamaçal. Ali, historicamente, era lugar de refúgio de bandidos ou escravos fugidos. O solo desta região só mudou em sua consistência muito recentemente, nos anos 1930, após Manequinho Lopes mandar plantar um corredor imenso de eucaliptos, que sugaram o charco e melhoraram a terra para que ela se tornasse um jardim como é hoje. O Ibirapuera só se tornaria um parque por ocasião dos preparativos para o IV Centenário da cidade, em 1954, com projeto de Oscar Niemeyer e paisagismo de Burle Marx (PONCIANO, 2004).

Voltando às atividades paulistas do Brasil Colônia, os Bandeirantes conseguiram expandir seus domínios a outras regiões como as que hoje corresponderiam ao oeste de Goiás e Mato Grosso do Sul, ao norte do Paraná e até ao sul das Minas Gerais à procura de ouro. Isto faz com que, até hoje, São Paulo tenha grande influência cultural, econômica e política sobre estas regiões.

A influência da cidade de São Paulo na vida econômica, e em consequência, entre outras, na paisagem – de tão grande importância para o geógrafo – de muitos setores da região que ocupa, e que, já o assinala muitas vezes, abrange não somente o Estado de que é a capital, mas invade Estados vizinhos, é considerável. Resumir este fato de natureza tão complexa em algumas páginas é tarefa impossível; sem esquecer que o assunto tem sido até hoje muito poucas vezes considerado. Mas, creio que não é admissível deixar de assinalá-lo (PRADO Jr., 1998, p.81).

Ao final do século XIX, São Paulo se torna um polo central do novo ciclo, o do café. Tendo as linhas férreas construídas e o porto de Santos como canal de escoamento, o comércio ligado à cafeicultura traz enorme riqueza para a cidade, agora já com alguma infraestrutura urbana. Apesar das ruas de terra, já se podia ver os enormes casarões²³ da região onde hoje seria a Avenida Paulista, por exemplo. Junto à riqueza, veio o poder político. Ficou conhecido na história do Brasil como “Política Café com Leite” o período em que as oligarquias rurais de São Paulo e de Minas Gerais alternavam o controle político do país (FAUSTO, 2000).

A crescente expansão industrial de São Paulo, já no século XX, consolidou a hegemonia paulistana, a cidade foi escolhida como centro aglutinador das indústrias. O historiador Caio Prado Jr. relata esta transformação da cidade:

²³ Alguns casarões antigos, na região da Avenida Paulista, mostram resíduos visuais da época dos cafeicultores, período que seria superado pela indústria mais tarde.

Com o progresso do Estado, surgem as grandes indústrias, e é na capital que de preferência elas se localizam. Em 1933, a indústria da capital possuía 61% do capital total invertido na indústria do Estado, e a mesma proporção do número de operários. É de fato em São Paulo que encontra maiores vantagens. Situa-se aí no centro do sistema econômico do Estado, numa posição que comanda simultaneamente todas as suas zonas; e ao mesmo tempo tem nas suas proximidades o porto de Santos. Tratando-se de uma indústria que consome, em grande parte, matéria-prima importada, a sua localização é determinada principalmente por estes dois fatores: comunicações fáceis com os mercados consumidores, e proximidade do centro importador de matéria-prima e do aparelhamento industrial (PRADO Jr., 1998, p.37).

Caio Prado Jr. ratifica que, a partir daí, “o desenvolvimento atual de São Paulo é portanto facilmente explicável. Ele é função do progresso de toda esta parte, a mais rica do Brasil, de que a cidade é o centro econômico natural e necessário” (PRADO JR., 1998, p.37). São Paulo torna-se, então, a cidade mais rica da região e a mais forte economicamente do país (apenas nos últimos menos de cem dos mais de 460 anos de sua história) e, ao final do século XX, entraria “no rol dos grandes centros urbanos contemporâneos” (PRADO JR., 1998, p.37).

A partir da virada para o século XX, a metrópole se torna destino da maior parte da imigração estrangeira, principalmente do europeu que fugia da pobreza (imaginem) e das dificuldades trazidas pelas terríveis guerras no “Velho Continente”.

O recenseamento de 1949, apontado por Prado Jr., mostra que os estrangeiros já eram quase 30% da população (cerca de 370 mil de um total de mais de 1,3 milhão). Prado Jr. completa seu pensamento iniciado em 1983 (primeira publicação) e atualizado em 1998, data da publicação utilizada por nossa pesquisa:

Se computarmos os filhos de estrangeiros, chega-se à conclusão que a maioria da população paulistana é hoje estrangeira ou de recente origem estrangeira. São Paulo forma assim um destes típicos centros cosmopolitas que resultaram do fato mais saliente do século passado até princípios do atual, e que é o enorme deslocamento humano que então se verificou da Europa para a América (PRADO JR., 1998, p.61).

Observando que o século passado no texto de Prado Jr. refere-se ao século XIX e o “atual”, para ele, seria o século XX, ao final do qual ele escreveria este livro.

Devemos lembrar, também, a imigração do oriente, povos árabes e hebraicos ou japoneses e chineses. São Paulo guarda características particulares de cada imigração citada em bairros específicos que os abrigaram ou que ainda os abrigam.

Também não se pode esquecer a migração interna ocorrida no mesmo período, pessoas vindas do campo desde o interior do estado ou de outros estados, principalmente do norte e nordeste, após a grande seca de 1952. Estima-se que hoje, já no século XXI, os nordestinos e

filhos de nordestinos em São Paulo já se constituam em maioria, mudando a configuração populacional desenhada, anteriormente, por Prado Jr (CAMPOS *et al.*, 2004).

Benedito Lima de Toledo, em 1981 (data da primeira edição), escreve “São Paulo: três cidades em um século”, no qual o autor analisa a cidade pelo aspecto arquitetônico da mesma e identifica, ao menos, três urbes distintas da virada do século XIX para o XX até o início dos anos 1980, momento em que o livro é editado.

Toledo (1983) descreve estas três cidades: a primeira seria a São Paulo colonial, a cidade das igrejas, das casas térreas e dos sobrados, à qual ele deu o nome de “cidade de taipa”; a segunda seria o “palimpsesto”, com palacetes e “edifícios neoclássicos” suntuosos, e a terceira cidade ele apenas indica o que seriam “projetos para uma metrópole” com seus “arranha-céus modernistas”.

É esta terceira cidade, basicamente, que a Vanguarda Paulista (o Premê até mais que os demais) está relatando, ou seja, a metrópole já concretizada. Naquele momento, a indústria começava a arrefecer, comércio e serviços participavam mais da economia da cidade, que se inclinava ao que seria, já no final do século XX, a cidade do capital financeiro.

A Região Metropolitana de São Paulo está entre os cinco maiores aglomerados urbanos do mundo, incluindo Tóquio, Seul, Cidade do México e Nova Iorque (da SILVA *et al.*, 2010). A Região Metropolitana, que mais de um século atrás era um modesto núcleo, isolado no planalto, com menos de 20.800 habitantes em 1872, tornou-se hoje um aglomerado com quase 20 milhões de habitantes (MEGACIDADES, 2015).

Completa-se, assim, o cenário urbano paulistano que já foi alvo de exaltação e de muitas críticas vindas de seus compositores nativos ou daqueles atraídos pela pujança de sua economia ou de suas atividades culturais.

Mas o que terá acontecido com a cidade para que ela mudasse de “São Paulo da garoa, São Paulo que terra boa”, na visão de Alvarenga e Ranchinho (1944), para a atualizada visão do compositor Criolo (2011): “Não existe amor em SP”?

Partimos de uma das primeiras canções dedicadas à cidade desde que as gravadoras internacionais começaram a reproduzir compactos em 78 rpm, no Brasil.

“Eh... São Paulo”, composta por Alvarenga e Ranchinho, em dezembro de 1943, e gravada pela Odeon (RJ) para ser lançada após o carnaval do ano de 1944, refere-se a uma São Paulo bem diferente do que vemos hoje em dia (anos 2010). A canção fala em “campinas verdejantes” e “noites enluradas”, vejamos:

Êh, êh, êh São Paulo
 Êh São Paulo
 São Paulo da garoa
 São Paulo que terra boa
 São Paulo das noites frias
 Ao cair da madrugada
 Das campinas verdejantes
 Cobertas pela geada
 São Paulo do céu azul
 Das noites enluaradas
 Das lindas manhãs de sol
 Ao raiar da madrugada (ALVARENGA E RANCHINHO. **Eh... São Paulo**. Odeon, 1944).

O tempo empilhado, descrito nesta canção, parece mais próximo de uma São Paulo ainda pouco industrializada, com paisagem natural mais próxima da primeira cidade a que Toledo (1983) se refere, embora em transição, em que o ritmo dos dias ainda era percebido pelo “raiar da madrugada”, anunciado pelos boêmios, e as lindas manhãs de sol eram um convite à vida. São Paulo era, então, a terra boa!

Já nos anos 1950, em que Adoniran Barbosa cantava São Paulo com particular eloquência (Adoniran talvez seja o ícone maior de São Paulo até hoje), já se nota uma cidade que começava a apresentar maiores conflitos urbanos na questão da moradia, por exemplo, com a canção Saudosa Maloca (1951):

Se o senhor não tá lembrado
 Dá licença de contar
 Ali onde agora está
 Este "adifício arto"
 Era uma casa "véia", um palacete assobradado
 Foi aqui seu moço
 Que eu, Mato Grosso e o Joca
 Construimos nossa "maloca"
 Mas um dia
 "Nóis" nem pode se "alembra"
 Veio os "home" com as ferramenta
 E o dono "mandô derrubá"
 Peguemos todas nossas coisas
 E fumos pro meio da rua
 "Apreciá" a demolição
 Que tristeza que "nóis" sentia
 Cada táuba que caía
 Doía no coração (ADONIRAN BARBOSA. **Saudosa maloca**. RGE, 1951).

Não se percebe o mesmo lirismo nestes versos de Adoniran sobre a cidade, embora alguns poucos anos, apenas, separem uma canção da outra. Estaria Adoniran antevendo a industrialização voraz e o iminente êxodo rural? É bem provável. O historiador Nicolau Sevcenko (2001) explica como uma mudança tão drástica de ambiente cultural pode representar um choque para pessoas que vêm do campo.

Essa inserção de contingentes cada vez maiores de populações camponesas nas áreas urbanas, onde são reduzidas aos imperativos disciplinadores da condição operária, extirpa as formas de transmissão da cultura tradicional, todas elas presas às raízes locais dos campos e das práticas agrícolas, dependentes dos ciclos da natureza e dos seus simbolismos mítico-poéticos milenares (SEVCENKO, 2001, p. 78).

Data dos anos 1950, segundo dados da própria prefeitura (CAMPOS *et al.*, 2004), o surgimento das primeiras favelas em São Paulo. Antes disso, apenas alguns poucos cortiços abrigavam as populações mais pobres. Os anos 1950, portanto, marcam um agravamento nas diferenças sociais.

São Paulo, desde 1951, pelo menos, já é apresentada como a cidade na qual o pobre não terá direito nem à moradia precária de uma “maloca”, termo usado para se referir às casas improvisadas em madeira e papelão próprias das favelas. Agora a característica da cidade industrial, segunda cidade descrita por Toledo (1983).

“Saudosa Maloca” foi pouco ouvida no ano de sua gravação e só se tornou um grande sucesso mesmo na interpretação dos “Demônios da Garoa”, em 1955.

Outra canção, feita em homenagem ao “Viaduto Santa Ifigênia”, mostra um lado mais favorável da cidade, que Adoniran também percebia. Aliás, apenas com as canções de Adoniran, poderíamos escrever uma tese inteira sobre a metrópole. Porém, nosso objetivo é descrever o cotidiano de uma São Paulo ainda mais recente. Sendo assim, continuamos. Agora veremos duas canções dos anos 1960 e 1970, composições de dois migrantes baianos ilustres: Tom Zé e Caetano Veloso.

A primeira, “São São Paulo”, foi vencedora do Festival da Record, em 1968:

São São Paulo meu amor
 São São Paulo quanta dor
 São oito milhões de habitantes
 De todo canto em ação
 Que se agridem cortesmente
 Morrendo a todo vapor
 E amando com todo ódio
 Se odeiam com todo amor
 São oito milhões de habitantes
 Aglomerada solidão
 Por mil chaminés e carros
 Caseados à prestação
 Porém com todo defeito
 Te carrego no meu peito (TOM ZÉ. **São São Paulo**. Record, 1968).

Aqui, os conflitos da cidade ficam mais evidentes. Já na época, estes oito milhões de habitantes “se agridem cortesmente” e estão “morrendo a todo vapor”. Curiosamente, a expressão “a todo vapor” é própria das máquinas da primeira revolução industrial, dos primeiros trens e, também, da forma pela qual os imigrantes que operavam as máquinas da

indústria paulistana, em sua maioria, chegaram ao Brasil, ou seja, os barcos a vapor. Hoje, temos mais de doze milhões de habitantes sendo sugados por um sistema binário que rege o fluxo de um volume imenso de capital movendo-se à velocidade da luz, quase que instantaneamente percorrendo o planeta em frações de segundo. Pela primeira vez se associa “amor” e “ódio” à cidade feita de “chaminés e carros”, mas, como bom visitante, Tom Zé declara seu amor e respeito à metrópole que ele havia escolhido para morar, naquela ocasião.

Caetano Veloso, em situação parecida com a de Tom Zé, rende à cidade uma das mais belas homenagens que esta já recebeu. A canção “Sampa” (1978), desde o nome, demonstra uma proximidade carinhosa com a metrópole que o acolheu enquanto artista. São Paulo, palco da “Semana de 22”, foi inspiração para o compositor tanto quanto a “antropofagia cultural” manifestada por Oswald de Andrade, um dos expoentes da ocasião. Caetano, um compositor inovador, se identificava com a “cidade do novo”, ainda que não reconhecesse ali a sua face.

Alguma coisa acontece no meu coração
Que só quando cruza a Ipiranga e a Avenida São João
É que quando eu cheguei por aqui eu nada entendi
Da dura poesia concreta de tuas esquinas
Da deselegância discreta de tuas meninas

Ainda não havia para mim, Rita Lee
A tua mais completa tradução [...]

E foste um difícil começo
Afasto o que não conheço
E quem vem de outro sonho feliz de cidade
Aprende depressa a chamar-te de realidade
Porque és o avesso do avesso do avesso do avesso

Do povo oprimido nas filas, nas vilas, favelas
Da força da grana que ergue e destrói coisas belas
Da feia fumaça que sobe, apagando as estrelas
Eu vejo surgir teus poetas de campos, espaços
Tuas oficinas de florestas, teus deuses da chuva [...]

E os Novos Baianos passeiam na tua garoa
E novos baianos te podem curtir numa boa (CAETANO VELOSO. **Sampa**.
Phonogram, 1978).

Caetano realmente havia morado em um apartamento na esquina das avenidas Ipiranga e São João, conforme ele próprio o diz. Este é um dos pontos históricos do centro de São Paulo, lugar boêmio nos anos 1960, onde estudantes se encontravam. Hoje está depreciado pelo mercado imobiliário, por ser considerado um lugar perigoso para se morar.

[...] a burguesia e a alta classe média abandonaram, na década de 1960, o comércio e os serviços (e, mais tarde, suas moradias) do centro principal, transferindo-os para a região da Paulista/Augusta. Isso, na verdade, começara a ocorrer já no final da década de 1950 (de quando data o Conjunto Nacional, por exemplo) e tem seu auge na década de 1970, com o apogeu da rua Augusta (CAMPOS *et al.*, 2004, p. 151).

Caetano lembra a todos que vem de “outro sonho feliz de cidade”, portanto vê “o povo oprimido nas favelas” com tristeza, da mesma forma que Adoniran já o sentiu. Apesar de enaltecer os poetas concretos Augusto e Haroldo de Campos e fazer referência aos “Novos Baianos”²⁴, não consegue mais ver o mesmo céu da canção de Alvarenga e Ranchinho, pois a “feia fumaça que sobe” não permite. Reconhece a força do poder financeiro que mobiliza a cidade, mas ainda acredita que os nordestinos (em São Paulo, chamados genericamente de “baianos”) que chegavam ainda podiam conviver, ali, “numa boa”.

Esta já poderia ser o projeto de metrópole, terceira cidade de Toledo, que tinha em Rita Lee²⁵ “a sua mais completa tradução”, uma vez que Rita Lee é uma estadunidense abrazeirada e radicada em São Paulo.

É importante perceber o que há em comum nestas canções citadas, como evidências da vida cotidiana da cidade em diversas visões, em tempos diferentes.

Exceto em “Eh... São Paulo”, dos anos 1940, encontramos visões críticas semelhantes à vida sofrida da maioria de sua população, à poluição causada pela industrialização, à onipresença do poder econômico evidenciando diferenças, à relação de amor e ódio ou agressão e cortesia, ao problema crônico das favelas, ao excesso de trabalho em detrimento do lazer, enfim, os temas se repetem.

Consideraremos tais temas para as análises das músicas do Premê, observando os mesmos nos relatos das canções do grupo. Alguns versos das canções citadas acima serão requisitados como evidências ou recorrências.

Mas não há nada que se compare ao desalento da canção do *rapper* Criolo:

Não existe amor em SP
Um labirinto místico
Onde os grafites gritam
Não dá pra descrever
Numa linda frase
De um postal tão doce
Cuidado com doce
São Paulo é um buquê
Buquês são flores mortas
Num lindo arranjo
Arranjo lindo feito pra você

Não existe amor em SP
Os bares estão cheios de almas tão vazias
A ganância vibra, a vaidade excita
Devolva minha vida e morra
Afogada em seu próprio mar de fel
Aqui ninguém vai pro céu! (CRIOLO. **Não existe amor em SP**. Phonogram, 2011).

²⁴ Novos Baianos foi o nome dado a um grupo de amigos músicos que se encontraram na Bahia: Odair “cabeça de poeta”, Paulinho “boca de cantor”, Pepeu Gomes, Baby Consuelo, entre outros.

²⁵ Rita Lee compôs as canções “Orra, meu!” (1980), expressão coloquial que identifica a cidade de São Paulo e “As mina de Sampa” (2003), outra expressão característica do paulistano dos anos 1980.

Criolo anuncia a sentença de morte definitiva à cidade de São Paulo, o oposto da canção “Eh... São Paulo”, que convida a vivê-la e desfrutá-la. E “o frio”, que se dá aqui, já está imensamente maior que qualquer “cobertor”. Diferente, também, do carinho dedicado por Caetano Veloso e Tom Zé, apesar de “todo defeito”.

Para Criolo, já não há mais qualquer possibilidade de se “curtir numa boa”, pois o “labirinto místico” é um “arranjo de flores mortas”, feito pra nos enganar. As almas dos paulistanos, para ele, estão esvaziadas pela ganância e pela vaidade. Rita Lee apresenta opinião semelhante na canção “As mina de Sampa” (2003), na qual ela canta: “as mina de Sampa querem grana, um cara bacana, de poder, um jeito americano de sobreviver” (RITA LEE. **As mina de Sampa**. Som Livre, 2003). Quanto a Criolo (2011), ele só quer de São Paulo que lhe devolva a sua vida, antes que a metrópole se afogue num “mar de fel”. O que aconteceu com a cidade para merecer tão dura crítica deste novo e talentoso compositor? Será um exagero avaliar que o ódio, aqui, superou o amor?

Por certo, o ponto de vista de Criolo, *rapper* ligado ao movimento *Hip Hop* e integrante do movimento negro de São Paulo, está mais próximo da maioria da população das periferias urbanas da metrópole, lugares carentes, inclusive de afeto.

SEVCENKO (2001) explica como *Rap* e *Hip Hop* também resultaram em táticas renovadoras de linguagem musical, reutilizando sucatas industriais e se transformando em uma forma de expressão dos jovens nas periferias:

Com a transição da tecnologia de recursos analógicos para digitais, entre o fim dos anos 70 e o início dos 80 houve uma substituição rápida e sistemática de toca-discos e LPs por leitores digitais e CDs. Dispondo dos novos equipamentos, as pessoas mais abastadas simplesmente punham nas ruas os aparelhos “sucateados” e seus discos “velhos”. Pois os jovens desempregados passaram a recolher essa “tralha” e a reconfigurar seu uso. De equipamentos destinados a reproduzir sons previamente gravados, eles os transformaram em instrumentos capazes de gerar sonoridades novas e originais (SEVCENKO, 2001, p.116).

Além do *rapper* Criolo, muitos artistas da música cantaram São Paulo. Dentre estes, podemos citar “São Paulo, Brasil” (1980), de José Barreto; “São Paulo” (1985), do grupo Sossega Leão; “São Paulo *by day*” e “Aeroporto de Congonhas” (1978), ambas do grupo Joelho de Porco, ou os grupos *punks*: “São Paulo” (1985), do Cólera, “Pobre paulista” (1986), do Ira (antes de “Mudança de Comportamento”) e “Pânico em SP” (1986), do Inocentes; além das mais recentes: “São Paulo, mãe-madrinha” (2003), de Elzo Augusto, gravado pelo sambista Germano Mathias, o último malandro paulistano, e “São Paulo city” (2003), do Patrulha do Espaço.

Inúmeras canções tiveram São Paulo como cenário de suas narrativas. Destacamos algumas: “Ronda” (1951), de Paulo Vanzolini; “Augusta, Angélica e Consolação” (1973), de Tom Zé; “Cidade Oculta” (1986), de Arrigo Barnabé, com o filme homônimo de Chico Botelho; “Sonora Garoa” (1984), de Passoca; “Esboço” (1992), de Luiz Tatit; “Amor Louco” (1990), do grupo musical Fellini e a maioria dos sambas de Adoniran, incluindo, “Trem das Onze” e “Saudosa Maloca” (1951).

Porém, acreditamos que as canções da Vanguarda Paulista, gravadas nos anos 1980 (em sua maioria), podem nos ajudar a compreender este hiato entre a São Paulo do final dos anos 1970 e a do começo dos anos 2010. Já que estes artistas se permitiram falar sobre aspectos específicos da cidade, com a marca de oralidade característica do paulistano, contando histórias do cidadão comum perdido neste imenso cenário da metrópole. Seguindo a linha poética de uma conhecida frase de “Leon” Tolstói: “Se queres ser universal, começa por pintar a tua aldeia”. Um exemplo está em “Ladeira da Memória” (1983), composta por José Carlos Ribeiro, integrante do Grupo Rumo, interpretada por Ná Ozzetti e Paulo Tatit:

Olha as pessoas descendo, descendo, descendo...
 Descendo a ladeira da memória até o vale do Anhangabaú
 Quanta gente! Com o ar aborrecido olhando pro chão
 O reflexo dos edificios e dos carros nas poças d’água.
 E pros pingos pingando, pingando, pingando, pingando...

(...) Olha as pessoas felizes, felizes, felizes...
 Felizes porque a chuva que caía agora há pouco,
 Esta chuva que caía agora há pouco, já passou... (GRUPO RUMO. **Ladeira da Memória**. Lira Paulistana, 1984).

A oralidade poética (ZUMTHOR, 1997a) da letra de Ribeiro, descreve, com qualidade quase literária, a imagem que o mesmo visualiza ou imagina a partir de si, em que os cidadãos comuns transitam na Ladeira da Memória, um espaço urbano compreendido entre as ruas Coronel Xavier de Toledo, Quirino de Andrade e Formosa. No local, há um painel de azulejos portugueses, um chafariz e o “Obelisco de Piques”, construído em 1814, sendo o mais antigo monumento de São Paulo. Além disso, há uma escadaria e, por fim, a ladeira que leva ao Vale do Anhangabaú. Era o portal da “cidade nova”, um de seus limites, entroncamento de caminhos para outras localidades além-vale, no qual viajantes se abasteciam de água do chafariz e matavam a sede da tropa de burros antes de partir em viagem. Moradores dos arredores procuravam, ali, a água potável, tão cara aos paulistanos. Hoje é região central, próxima à Biblioteca, ao Teatro Municipal, ao Viaduto do Chá, ponto nevrálgico da

metrópole, local de passagem de milhares de transeuntes todo dia (exceto domingos e feriados), o dia todo (exceto madrugadas).

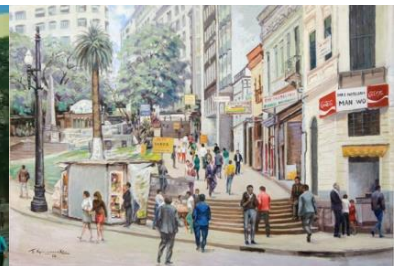
O que pode ter impressionado o compositor José Carlos Ribeiro, talvez seja o intenso movimento de pessoas, sempre muita gente, indo em direção ao terminal de ônibus, à estação do metrô Anhagabaú (inaugurada em novembro de 1983). A variação de humor dos paulistanos, sempre apressados, incomodados com a chuva, depois, aliviados porque “esta chuva, que caía agora há pouco, já passou”.

O artista plástico Teisuke Kumassaka (1982) pintou em óleo sobre tela esta paisagem. O Grupo Rumo gravou a canção em 1984. Ambos devem ter se encantado com o valor histórico do lugar e com os cidadãos, que por ali passam dispersos, “descendo, descendo”, sem se darem conta disso. O compositor viajante “flanou” pela cidade, notou o caminhar errante dos cidadãos perdidos, fugindo da chuva, ora aborrecidos, ora “felizes, felizes, felizes...” E viu que os transeuntes delineavam os espaços da cidade, tal qual Certeau (1994) nos faz pensar. O sociólogo e filósofo francês Henri Lefebvre (2001), em “O direito à cidade”, sugere a retomada da participação do cidadão deslocado em consequência desse modelo industrial imposto aos espaços urbanos. Lefebvre nos faz perceber características próprias de cada cidade e formas possíveis de as vermos.

Aquilo que se inscreve e se projeta não é apenas uma ordem distante, uma globalidade social, um modo de produção, um código geral, é também um tempo, ou vários tempos, ritmos. Escuta-se a cidade como se fosse uma música tanto quanto se a lê como se fosse uma escrita discursiva (LEFEBVRE, 2001, p.62).

José Carlos Ribeiro escutou São Paulo, compreendeu seu código, viajou em seus tempos, se embalou com seu ritmo e nos fez lê-la com seu discurso poético. Teisuke a captou de outra maneira, tendo observado o mesmo local, e nos brindou com uma pintura não menos discursiva, não menos poética e não menos musical.

Figura 1 – Ladeira da Memória, 1862, por Militão Augusto de Azevedo (à esquerda); Figura 2 – Ladeira da Memória, 2006, por Chico Saragiotto (ao centro) e Figura 3 – Ladeira da Memória, 1982, por Teisuke Kumassaka (à direita).



Fonte: <<http://www.prefeitura.sp.gov.br> e <https://teisukekumassaka.wordpress.com/>>.

Itamar Assumpção, em “Venha até São Paulo” (1993), canta as praças e bairros, o ar poluído e a vida estressante, perigosa e cheia de contrastes de São Paulo e faz este convite irônico aos ouvintes viajantes, revelando lados pouco atrativos da metrópole, na verdade.

Venha até São Paulo ver o que é bom pra tosse
 Venha até São Paulo, dance e pule o “*rock’n rush*”
 Entre no meu carro vamos ao Largo do Arouche
 Liberdade é bairro, mas é como Japão fosse

Venha nesse embalo concrete *fax telex*
 Igreja Praça da Sé, faça logo sua prece
 Quem vem pra São Paulo, meu bem, jamais se esquece
 Não tem intervalo, tudo depressa acontece...

Vai e vem e *tchan* e *tchum*, êta sobe desce
 Gente do nordeste, do norte aqui no sudeste
 Batalhando nesse mundaréu de mundo que só cresce
 Que só carece!

Venha até São Paulo relaxar ficar *relax*.
 Tire um *xérox*, admire um *triplex*.
 Venha até São Paulo viver à beira do *stress*
 Fuligem, catarro, assaltos no dia dez. (ITAMAR ASSUMPÇÃO. **Venha até São Paulo**. Baratos Afins, 1993).

A antiga expressão “ver o que é bom pra tosse” nos remete a algum remédio amargo que teremos que engolir, as dificuldades, contrariedades, obstáculos, ou seja, se você vier à metrópole verá quantos problemas você irá encontrar e quantos sacrifícios você terá de fazer. E nada combina mais com o ar respirado em São Paulo do que a tosse. São frequentes os problemas respiratórios causados pela poluição na cidade mais industrializada do estado mais industrializado do Brasil.

Itamar Assumpção faz uma sátira, portanto, e acusa o ritmo frenético da cidade que “não tem intervalo, tudo depressa acontece”, além de abordar a questão da migração. A cidade atrai pessoas das realidades mais distantes do país, prometendo sucesso profissional com sua economia pujante e, ao mesmo tempo, cruel. Uma máquina de moer gente, tal como apresenta o filme “O homem que virou suco”, de João Batista de Andrade (1981), cujo enredo mostra como um poeta popular nordestino é esmagado pela cidade e perde suas raízes. “Gente do nordeste, do norte aqui no sudeste, batalhando nesse mundaréu de mundo que só cresce, só carece!”. Quanto mais cresce a cidade, mais carência há.

No livro “São Paulo, metrópole em trânsito: percursos urbanos e culturais” (CAMPOS *et al.*, 2004), encontramos dados da prefeitura sobre a proliferação das favelas da cidade entre os anos de 1973 e 1985. Durante este período, a porcentagem de moradores nas favelas subiu de 1,09% em 1973 para 6,27% em 1985, em apenas 12 anos. Entre 1970 e 1980, quase o

mesmo período, a taxa de homicídios dobrou de 98,7 para 173 por milhão de habitantes, em apenas dez anos.

“Assaltos no dia dez”, anteriormente, o dia em que os bancos efetuavam os pagamentos, quando os mesmos recebiam grande aporte de dinheiro em cédulas. Hoje, o pagamento é no quinto dia útil de cada mês, variando o dia, mas o problema continua. Os índices de violência cresceram exponencialmente durante o período.

Os dados sobre o índice de homicídios por milhão de habitantes deixam claro que o período de 1960 a 1970 marca o ponto de inflexão da violência na cidade. De 1920 a 1950 – em trinta anos, portanto – o índice de homicídios por milhão de habitantes aumentou apenas de 40,8 para 46,4, ou seja, 15%. Entre 1950 a 1970 – em vinte anos – entretanto, esse número dobrou, pulando de 46,4 para 98,7. Entre 1970 e 1980, o crescimento acelerado do índice acentuou-se, subindo, em dez anos apenas, de 98,7 para 173 (CAMPOS *et al.*, 2004, p.152).

Por tudo isso, quando Itamar usa a expressão “ficar *relax*”, ele pode estar se referindo às casas de prostituição que usam a expressão “*relax for men*” em suas fachadas, pois São Paulo convida a admirar o *triplex* (apartamento de luxo para pessoas de altíssima renda) enquanto oferece suas favelas pra morar, e leva o cidadão a “viver à beira do *stress*”. Itamar não perderia a oportunidade de satirizar os anglicismos típicos da metrópole.

O grupo Língua de Trapo também usa São Paulo como cenário das narrativas de suas canções. Citaremos ao menos duas delas: “Tragédia afrodisíaca”, em que um rapaz visita a “badalada” vida noturna do bairro do Bixiga à procura de companhia e, também, aproveita para “ter o estômago forrado” na farta gastronomia das cantinas italianas da região; e a canção “Concheta”, na qual o cantor Pituco (integrante do Língua) interpreta um ítalo-paulistano glutão, que liga para a sua amada Concheta convidando-a para jantar, embora esteja mais interessado nas massas e nos outros pratos típicos da cultura italiana que ele pretende “*mangiare*”. A expressão “manjar”, comum entre paulistanos nos anos 1980, é uma derivação deste verbo da língua italiana que significa “comer”, mas a expressão também era usada no sentido de “entender” ou “conhecer” algo, por exemplo, se um paulistano da época dissesse: “- eu manjo de carro”, significa que ele entendia de automóveis, conhecia o assunto a fundo.

A Vanguarda Paulista cantou São Paulo. Mas agora, nossa pesquisa se concentra no repertório do Premê, o grupo que mais relatou o cotidiano do paulistano dos anos 1980 em suas canções, analisando como estes relatos foram registrados em forma de crônicas musicais da cidade, dissecando cada um dos elementos presentes nas letras e nas referências musicais escolhidas para cada composição, explorando a formação estética deste grupo.

3 PREMEDITANDO O BREQUE: a formação estética do grupo Premê

Neste capítulo abordaremos a formação estética do Premê, analisando as características da produção musical do grupo, em especial, o recurso do humor em suas composições. Para melhor compreender esta formação estética, traremos parte das entrevistas que realizamos com os principais integrantes do grupo Premê: Marcelo Galbetti, Mário Manga e Wandi Doratiotto; e com outros músicos que se relacionaram com a Vanguarda Paulista: Arrigo Barnabé, Laert Sarrumor e Luiz Tatit.

O documentário “Premê Quase Lindo” (lançado em novembro de 2015, com direção de Alexandre Sorriso e Danilo Moraes) mostra boa parte das *performances* do grupo em festivais, espetáculos e nos programas de televisão nos quais eles se apresentaram. Além disso, o filme resgata a trajetória do grupo e traz, nos “extras”, depoimentos dos músicos do Premê e de outros artistas relacionados a estes. Assim, coletamos algumas informações neste documentário e também em outras produções audiovisuais cujo tema está ligado ao momento da Vanguarda Paulista.

Não nos propomos, aqui, a fazer algum tipo de biografia (autorizada ou não) do grupo Premê, não se trata disso. Apenas buscamos compreender como se deu esta formação estética observada nas composições do grupo, especialmente o humor quase sempre presente em suas canções, para posteriormente relacionarmos esta estética à análise proposta desde o início de nossa pesquisa.

Wandi Doratiotto, em um *show* do Premê, realizado pelo “Projeto Álbum”²⁶ (SESC Belenzinho, em 14 de setembro de 2014), nos aponta um caminho para encontrar uma definição sobre o grupo. Falando diretamente ao público, no início deste espetáculo, Doratiotto revela o espírito bem-humorado e criativo do Premê:

O grande poeta e músico norte-americano Ezra Pound vaticinou certa vez que “os artistas são as antenas da raça”. Bom, o Premê todo é de São Paulo e se criou no entorno da região da Paulista. E, ali, tem uma profusão de antenas, aquela comunicação medonha, né? Todos os códigos, aquela coisa que todo mundo conhece. E tem uma agravante, tem muito passarinho... Tem pomba, tem urubu, tem tico-tico, sabiá... E eles voam pra lá e pra cá, pousam na antena, fazem amor, ninho, sujam, voltam, tomam um banhinho, chacoalham a asinha pra secar... E tudo isso forma uma barafunda de sinais que o Premê captou com nossa antena sensível. E deu nessa estética que se convencionou chamar de Vanguarda Paulista. É estranha? É! Agora, se você ajustar a vossa antena interior com a nossa, pode ficar um show gostoso. Desde que você não espere nada desse grupo, vai ser uma alegria... Força pra todo mundo! (DORATIOTTO, 2014).

²⁶ O “Projeto Álbum”, idealizado pelo SESC, pretende rememorar as músicas do LP de maior sucesso de cada artista convidado. No caso do Premê, as canções do LP Quase Lindo (1983).

Com estas palavras, Wandí Doratiotto declara a procedência paulistana de todos os integrantes do grupo e dá pistas sobre o intuito de se relatar o que eles percebiam sobre o cotidiano de São Paulo, uma “barafunda” de sinais que forma a comunicação, em todos os códigos que suas “antenas sensíveis” puderam captar.

Wandí ainda cita o vínculo estético do grupo com a chamada Vanguarda Paulista e já previne, desde o início, que as canções podem parecer estranhas, mas que, não se levando tão a sério esta estranheza, todos poderiam se divertir sem sofrimento. Isto mostra que o Premê, apesar do esforço em compor com inventividade, criar arranjos sofisticados e complexos e de executá-los com grande precisão e eficiência, ainda assim, não acreditava estar criando o “suprassumo” da vanguarda ou a “quintessência” musical do momento. Apesar de todo o preparo destes músicos, eles não pareciam ter tais pretensões. Porém, Marcelo Galbetti, em trecho do documentário que mostra a participação do grupo no programa do apresentador Clodovil, afirma: “Olha, eu acho que o Brasil tem um problema que é o seguinte, o pessoal confunde você fazer humor, se divertir, com falta de seriedade” (PREMÊ QUASE LINDO, 2015). De maneira que eles se apresentavam como humoristas da música, com esmero nas *performances*, em que pese toda a seriedade com que “premeditavam” suas brincadeiras musicais em seus divertidos espetáculos.

3.1 O Surgimento do Grupo Premê

Ao menos até o início dos anos 1990, antes da popularização das novas tecnologias digitais, os espaços da cultura, sobretudo nas emissoras de rádio e televisão, foram controlados por uma pressão mercadológica avessa ao novo, naquela época. Luiz Tatit, integrante do Grupo Rumo, entende que “formou-se, então, uma ideologia da ‘música de rádio’, que não permitia o ingresso de formatos despadronizados” (TATIT, 2015). De modo que os músicos mais inventivos, com propostas voltadas antes ao experimental que ao molde da canção padrão das *majors*, tiveram que se lançar na aventura dos processos independentes de produção. Tatit (em entrevista a nossa pesquisa) analisa que:

De fato, as poderosas gravadoras da época “fecharam” com o *rock* brasileiro [...] A ordem das matrizes multinacionais era que se concentrassem em apenas um gênero por vez. Dessa escassez de recursos e de espaços de apresentação (não podemos esquecer que tudo isso se deu antes da política de incentivo às artes do SESC-SP) surgiu a necessidade vital de uma produção musical autofinanciada. A maioria dos artistas desistiu da empreitada. Restaram esses que você está entrevistando (TATIT, 2015).

Os músicos a que Tatit se refere, e que se destacaram entre o fim dos grandes festivais (1972) e a retomada da democracia plena (1989), em São Paulo, formaram um núcleo rotulado de “Vanguarda Paulista”: Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção e os músicos dos grupos Rumor, Língua de Trapo e Premeditando o Breque (Premê). Em sua maioria, estudantes do Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP ou da Faculdade de Comunicação Social da Fundação Cásper Líbero, em São Paulo. Portanto, uma música ligada ao meio universitário paulistano, com formação erudita sólida, especialmente Arrigo Barnabé e os músicos do Grupo Rumor e do Premê.

Ademais, o preparo musical destes possibilitou a formulação de uma proposta estética própria, a de se fazer uma revisão metalinguística da história da música popular brasileira, avançando sobre os campos desbravados anteriormente pelas produções de MPB já legitimadas até então, como as canções dos anos 1930 e 1940, de Lamartine Babo, Noel Rosa, Sinhô, e outros; passando pela Bossa Nova de João Gilberto, Tom Jobim, Carlos Lyra, e outros; e indo além da Tropicália de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, e outros.

Marcelo Galbetti, em entrevista, revela que a formação do grupo também foi uma provocação a dois professores do Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), Olivier Toni e Willy Corrêa de Oliveira. A ideia inicial era resgatar gêneros regionais tradicionais como o chorinho e o samba de breque, por exemplo, apreciados pelos músicos que formaram o grupo (mas não valorizados por estes professores), criando-se novos arranjos para composições antigas.

Era divertido "zoar" um pouco com, principalmente, o Toni... Mais devido à personalidade dele (um provocador permanente) do que qualquer outra coisa. Mas havia também no departamento de música da ECA, naquele momento, um alinhamento “ideológico” concernente à música erudita contemporânea e uma consequente arrogância derivada desse posicionamento. Eram valorizadas as posições experimentalistas de uma forma quase que irracional. Tudo que não era derivada de autores ligados às escolas europeias de composição contemporânea de concerto era considerado medíocre... (GALBETTI, 2015).

Sobre Willy, Galbetti diz: “pessoalmente me sinto em gratidão com ele devido ao universo que ele nos abriu” (GALBETTI, 2015), referindo-se à vasta erudição deste professor e músico. Willy, apesar de parente de Plínio Corrêa de Oliveira, mentor da TFP²⁷, acaba por tornar-se um ativista político de orientação marxista, o que se refletia também na sua concepção musical, avessa ao nacionalismo, na época. Posteriormente, no entanto, o professor

²⁷ A TFP (Tradição, Família e Propriedade), cujo principal mentor fora Plínio Corrêa de Oliveira, é uma instituição ligada à área mais conservadora da Igreja Católica, que apoiou a ditadura militar em 1964.

teria revisto sua posição quanto à música popular e aos compositores nacionalistas como Villa-Lobos, por exemplo. Segundo Galbetti, “todos, inclusive o Willy, reviram essas posições que consideravam Caetano Veloso, Chico Buarque, *jazz*, *rock*, qualquer manifestação que não fosse música experimental (incluindo-se aí autores eruditos neoclassicistas e nacionalistas) uma porcaria...” (GALBETTI, 2015).

A respeito da criação do grupo, Galbetti finaliza dizendo que “um pouco foi pra zoar mesmo e bem localizado nesse tempo... O Manga até compôs um samba de breque para coroar essa zoadá” (GALBETTI, 2015). Marcelo Galbetti nos enviou um trecho da letra deste samba inédito (nunca foi gravado), de Mário Manga, que brincava com a tal cisma dos professores da ECA contra a canção popular e os compositores nacionalistas. O nome da composição era “Sambeca”:

A flor mais bela que surgiu na ECA
É o conjunto do breca não breca

(breque) Breca, breca, não breca...
O regional que ensaia o dia inteiro
E que não toca música que vem lá
Do estrangeiro

(breque) Nós somos todos brasileiros! (GALBETTI, 2015).

Mário Manga, em depoimento ao documentário “Premê Quase Lindo”, conta que o grupo foi formado “mais de brincadeira mesmo, foi só pra... Sabe? Vamos apresentar alguma coisa dentro da ECA mesmo, só pra mostrar que estava acontecendo alguma coisa aqui dentro” (PREMÊ QUASE LINDO, 2015).

O grupo passou a tocar estes gêneros musicais populares em apresentações nos corredores da ECA por diversão. Wandí, que nesta época estudava no “Mozarteum”, uma conceituada faculdade de música de São Paulo, foi convidado por “Biafra” (Mário Aydar) a se apresentar junto com o grupo bem em seu início. O apelido Biafra seria devido à “magreza” de Mário Aydar, na época, que fez com que os colegas o comparassem aos famintos deste local da África. Quando surge o cantor romântico Biafra²⁸, Mário Aydar decide usar o nome Mário Manga para não ser confundido com este outro. O apelido “Manga”, segundo o próprio, teria surgido como um comentário sobre seu cabelo, na época, que os amigos diziam parecer uma “manga chupada”.

²⁸ Biafra (hoje Byafra) é um compositor que ficou famoso pelas canções “Leão Ferido” (1981) e “Sonho de Ícaro” (1984), ambas fizeram parte de trilhas sonoras de novelas da Rede Globo.

Quase todos os integrantes do Premê foram alunos do Departamento de Música da ECA e o que unia estes era a amizade com Mário Manga. Também estudantes da ECA, Luiz Tatit, Paulo Tatit, Hélio Ziskind, Pedro Mourão e Cecília Tuccori integravam o Grupo Rumo; e Arrigo Barnabé decidiu deixar a ECA para se dedicar integralmente às suas composições.

O pilar do grupo Premê sempre foi o mesmo: Claus Petersen, Mário Manga, Marcelo Galbetti e Wandí Doratiotto. Estes permaneceram no Premê desde sua formação até hoje, mas outros músicos também fizeram parte do grupo em algum período: Igor Lintz, Azael Rodrigues, Adriano Busko, Osvaldo Luiz Fagnani, A.C. Dal Farra e Marco Antônio Gonçalves dos Santos, o Skowa. Além dos músicos (e de suas esposas, as “Premétes”), da produtora Bia Aydar (ex-esposa de Mário “Manga” Aydar), o grupo tinha a participação de outros artistas colaboradores, como: Mané Young, Arthur Kohl e Pedro Caldas.

A presença destes artistas surgiu da necessidade de se preencher os intervalos entre a *performance* de uma música para a de outra, pois, como os músicos do Premê tocam muitos instrumentos diferentes e diversos gêneros, o espaço entre duas canções acabava sendo longo, o que poderia impacientar o público. Esta mistura entre as artes, especialmente teatro, música e artes plásticas, fazia com que o grupo se sobressaísse nos espetáculos, mais que nas gravações em disco. A respeito das *performances* nos *shows* do grupo, Marcelo Galbetti afirma: “Isso é inegável! O Premê acontece mais no palco” (PREMÊ QUASE LINDO, 2015).

Arrigo Barnabé relembra um *show* marcante junto com o Premê, em 1980. Esta apresentação se deu no TUCA²⁹ e causou perplexidade ao público presente:

O teatro estava lotado. A banda Sabor de Veneno, usando seu uniforme de presidiário, subia ao palco, quando os integrantes do Premê, vestidos a maneira de policial disfarçado, carregando seus instrumentos nos estojos, vieram da entrada do teatro, pelo meio do público, que também se aglomerava no chão, vieram abrindo caminho com expressões de violência convincentes, subiram ao palco, nos expulsaram, sob o olhar atônito da plateia, e então abriram os estojos, tiraram os instrumentos e começaram a tocar, para surpresa da audiência, que timidamente protestava contra a truculência policial. Foi muito legal essa *performance* (BARNABÉ, 2015).

Em tempo, vale destacar que o termo “*performance*”, em nossa pesquisa, não é um mero vocábulo, mas um conceito, estabelecido pelo erudito Paul Zumthor (2000), que o entende como a maneira como uma mensagem poética é transmitida aqui e agora – o que implica em considerar não apenas as funções da emissão e de transmissão, mas também as circunstâncias (espaço, tempo, meios). Nesse processo, ocorre uma “ritualização da

²⁹ TUCA é o Teatro da Universidade Católica (PUC – SP), lugar histórico de resistência contra a ditadura por ter sido invadido por tropas do Coronel Erasmo Dias, em 1977.

linguagem”, próximo à “teatralidade”, enquanto “espaço de ficção”, ou à “poética”, enquanto “prática discursiva”. Ambas as formas necessitam “da presença ativa de um corpo: de um sujeito em sua plenitude psicofisiológica particular, sua maneira própria de existir no espaço e no tempo e que ouve, vê, respira, abre-se aos perfumes, ao tato das coisas” (ZUMTHOR, 2000, p.35). A *performance* engloba tudo a sua volta, incluindo a interação do público, e é algo específico, único, porém transmutável.

No segundo capítulo, apontamos que para se compreender o que representou o Festival Universitário da TV Cultura, em 1979, seria preciso rever as *performances* tanto de Arrigo Barnabé quanto do Premeditando o Breque, na ocasião. Havia grande entrosamento entre estes músicos, relata o próprio Arrigo Barnabé:

A minha relação com o Premê foi bastante próxima. Eles participaram do Festival da TV Cultura em 79. O Claus fez vocal em Diversões Eletrônicas e Infortúnio, no mesmo Festival. O Manga era conhecido por Biafra. No Festival da Tupi de 79, em Sabor de Veneno, eu fazia uma narração: - Olha o breque Biafra. Ele também tocou violoncelo na gravação de Infortúnio, no LP Clara Crocodilo (1980). O Marcelo Galbetti tocou clarineta em Instante, do mesmo álbum. Depois compus uma música para um LP deles, tivemos um relacionamento intenso (BARNABÉ, 2015).

Como se sabe, o resultado do festival da TV Cultura com o primeiro lugar para Arrigo Barnabé e o segundo lugar para o Premeditando o Breque, gerou o interesse nos críticos especializados em música e na imprensa, que se apressou em chamá-los de Vanguarda Paulista. O Premê não se via como música de vanguarda, aliás, a formação do grupo se deu no sentido contrário a esta ideia, como nos revelou Galbetti (2015). Arrigo poderia ser considerado vanguarda por usar a dodecafonía em suas composições, porém ele não era paulista e, sim, paranaense. Tampouco a Vanguarda Paulista poderia ser vista como um movimento, eles próprios o dizem.

Segundo Wandi Doratiotto: “a palavra ‘Vanguarda’ Paulista é um pouquinho pesada, no meu entender. Não acho que foi um movimento, foi uma movimentação” (DORATIOTTO, 2015), lembrando que os trabalhos destes músicos eram muito diferentes entre si e não convergiam para uma proposta estética que as identificasse como um movimento. Mário Augusto Aydar, o Mário Manga, complementa esta ideia, afirmando que “a Vanguarda não foi um ‘movimento’ pensado, discutido, programado ou organizado. O momento pelo qual passávamos fez a coisa acontecer” (AYDAR, 2015). Laert Júlio Pedro Jesus Falci, o Laert Sarrumor, compositor e integrante do grupo Língua de Trapo, relata que este momento cultural, em São Paulo, abrangia não somente a música:

Esse momento foi tão rico... As coisas aconteceram não só na música, inclusive, no teatro você teve aí o “Teatro do Ornitorrinco” do Cacá Rosset, todo esse pessoal, a Rosi Campos, essa geração de atores, o Ary França, que vieram com uma proposta bem diferente e inovadora no teatro. Nos quadrinhos, você tem essa geração maravilhosa do Luís Gê, do Laerte, do Angeli, do Glauco, né? [...] Nas artes plásticas, você tinha o Guto Lacaz, o Aguilar, então... Foi um momento bem rico esse começo dos anos 1980. Enfim, essa década de 80 (FALCI, 2016).

A produtora Bia Aydar³⁰ entende que “o momento do Brasil dizia que precisava um novo movimento musical. Eles tinham tudo na mão pra ser este novo movimento musical. Só que as gravadoras, o sistema não queria aquilo” (PREMÊ QUASE LINDO, 2015). Claus Petersen pondera que “o Premê era diversificado demais, assim... Não tem um mercado que absorva algo tão diversificado [...] Não tem como você abraçar um produto tão maluco...” (PREMÊ QUASE LINDO, 2015).

O Premê divertia-se ao trazer novos arranjos para canções antigas. Para “Louise”, de Leo Robin & Richard Whithing, canção que ficou conhecida na voz de Maurice Chevalier (1929), Mário Manga cria a sua versão, “Luísa” (1981), ironizando o lirismo “meloso” da canção original. O arranjo faz, com esta canção, algo que Mutantes (1970) já havia feito com “Chão de Estrelas” (1937), de Orestes Barbosa e Silvio Caldas, uma brincadeira que fica entre a homenagem e o deboche, mais um exemplo de nomadismo³¹ (ZUMTHOR, 2005).

O documentário “Premê Quase Lindo” (2015), mostra uma apresentação do Premê na qual Mário Manga faz um arranjo de violoncelo para a canção “Drama de Angélica”, de Alvarenga e Ranchinho (1942), cantada por Marcelo, Claus e Wandí em *performance* teatral gravada para um especial da TV Cultura. O que diz muito sobre a formação estética do grupo, que brinca com a dicotomia erudito/popular. Apresentando trabalho semelhante, Les Luthiers, um grupo musical argentino formado em 1967, trazia arranjos que misturavam os clássicos às canções populares. Este grupo foi uma das muitas influências do Premê. Doratiotto confirma esta e outras predileções do Premê, perceptíveis em vários arranjos do grupo.

Nós fomos mais um pop *underground* [...] com pitadas de um jeito meio erudito, meio inesperado, meio gozado, até nos arranjos tem uma ironia e coisa e tal, então... Como a Tropicália tinha com Rogério Duprat... A soma passava uma forma irônica até, o arranjo também pode expressar isso... Como o “Les Luthiers”... (DORATIOTTO, 2015).

Outra canção de Alvarenga e Ranchinho, “Pinga com Limão” (1961), ficou conhecida na versão *rock’n’roll* do Premê, em 1986.

³⁰ Bia Aydar, uma conceituada produtora, na verdade, iniciou sua carreira como relações públicas do Premê.

³¹ Para Paul Zumthor, a característica de “movência” da oralidade poética permite este processo a que ele chamou de nomadismo, neste caso, transmutações de uma canção que se descola da original.

Eu quero pinga com limão (com limão/com limão)
 Pra comer uma feijoada (com feijão/com feijão)
 Eu quero pinga com limão (com limão/com limão)
 Ô ô ô... Eu quero é pinga com limão!

Aqui na minha casa
 Na Avenida São João (São João)
 Tem duas piscinas
 Uma pura e a outra com limão (PREMÊ. **Pinga com limão**. EMI-Odeon, 1986).

A marchinha de carnaval “Coração de Jacaré” (J. Nunes e Dom Jorge), gravada por Carlos Gonzaga, em 1967, com um novo arranjo do Premê, em 1996, torna-se um *reggae*. E assim por diante...

O Premê satirizou quase todos os gêneros musicais que se tornaram moda entre os anos 1970 e 1990. A música “Mascando Clichê” (1983) ironiza esta influência estadunidense na cultura brasileira, usando o *funk music*³², um gênero de música que foi muito veiculado pelas rádios FM em todo o Brasil.

A canção começa com uma vinheta, prefixo de uma suposta rádio do subúrbio carioca: “Débil aí em ruei... Belford Roxo... Belford Roxo... Roxo... Roxo...” (GALBETTI, 2015), imitando o estilo de locução e o “eco” utilizados em vinhetas das FMs daquela época.

A “letra”, nesta música, é uma “bricolagem” (CERTEAU, 1994) de “lugares comuns” encontrados nas canções em inglês veiculadas na maioria das rádios pelo país afora: “*baby yeah*”, “*give it up*”, “*don’t say goodbye*”, “*I beg your pardon*”, etc. Estas expressões são misturadas com outras palavras que remetem à mesma sonoridade da língua inglesa: *Massachusetts* (um estado dos EUA), *Vick Vaporub* (medicamento para aliviar a congestão nasal), “*Biscuit*” (biscoito em inglês) e outras. Segundo Galbetti (2015), “não havia compromisso algum em fazer sentido”. Assim o refrão poderia ser: “Ai nit tu duuuu... By the leidass, ou seja, apenas uma sonoridade sem significado lógico com palavras em inglês enxertadas no meio para ‘embromar’ melhor” (GALBETTI, 2015). Galbetti (2015) completa esta informação: “fazemos uso proposital de um ‘embromation’, ou seja, algumas frases fazem sentido outras propositalmente não!! Era uma crítica aos ouvintes que apreciavam as músicas estadunidenses que tocavam nas rádios, sem a menor ideia do que as letras diziam.

E por fim, os músicos cantam a expressão italiana: “*sempre quello*”, que quer dizer “sempre a mesma coisa”, para enfatizar que a música da época era uma repetição deste estilo à exaustão.

O nome da música, “Mascando clichê”, além de ironizar o hábito de mascar chiclete (produto de origem estadunidense), ridiculariza os termos repetitivos das canções da indústria

³² O *funk* é uma mistura de estilos da *black music* estadunidense, surgido na metade dos anos 1960, O gênero influenciou muito a baixada fluminense e gerou o “batidão”, chamado hoje de *funk* carioca.

internacional da música (os clichês). A ironia é apresentada em um *funk*, com arranjo semelhante às canções que estavam na moda no final dos anos 1970, ao estilo das bandas “Sugar Hill Gang” ou “Soul Sonic Force”. A formação musical do grupo Premê lhes permitia lidar habilmente com vários gêneros musicais.

Wandi Doratiotto (2015) esclarece que havia uma preocupação do grupo com a harmonia e, principalmente, com os arranjos e não apenas a intenção de se fazer uma canção bem humorada. A respeito dos arranjos, que revelam muito da estética característica do grupo, Wandi Doratiotto, no documentário “Premê Quase Lindo”, tenta descrever o procedimento:

A gente nunca engata uma música lisa, né? A gente acaba botando um negócio que acaba sendo anticomercial. É o jeito da gente fazer! Também não é pensado... – Ah, não vamos colocar pra não abrir concessão... Não é! A gente realmente prefere se divertir. E, a maioria das coisas que nos diverte a fundo, não toca num certo seguimento. Mas a gente não se preocupa mesmo com isso (PREMÊ QUASE LINDO, 2015).

O produtor musical Pena Schmidt, em entrevista ao canal do *youtube* “Música de São Paulo”, em 2010, lembra esta característica do grupo: “Era completamente fora do que era o raciocínio comercial! Era bem fora! E quando chegava perto do raciocínio comercial... Ah! Tava rolando o *rock’n’roll* lá... Vamos fazer nosso *rock* aqui, mas o nosso *rock* é pra tirar sarro do *rock* deles” (SCHMIDT, 2010).

Maurício Kubrusly, jornalista e crítico musical, no documentário “Premê Quase Lindo” (2015), acrescenta: “Eles tocam *rock*... Olha, é um *rock*, que tudo isso que a gente chama de *rock*, de grupos brasileiros de *rock* fica reduzido a nitrato de pó de nada” (PREMÊ QUASE LINDO, 2015). Kubrusly, em seu programa levado ao ar pela rádio Excelsior FM, se transformaria em um dos poucos espaços abertos à Vanguarda Paulista e a outras produções alternativas da época.

Porém, o que seria uma virtude do grupo, a de transitar por diversos gêneros mantendo a qualidade da execução musical, acaba por tornar-se um empecilho. O próprio Kubrusly, na mesma sequência deste documentário, afirma: “E quando você ouve o disco ou assiste o *show*, você fica absolutamente impressionado com o fato de ser um grupo só, porque cada faixa do disco parece que foi gravado por um conjunto diferente” (PREMÊ QUASE LINDO, 2015). O elogio ao talento eclético dos músicos seria um ponto positivo, mas dentro da lógica do mercado da música, na visão dos tecnocratas, passou a ser um problema, pois a gravadora não conseguiu determinar o público alvo para este “produto” em um segmento de mercado específico. Wandi Doratiotto (2015), em entrevista, explica como isso prejudicou a divulgação das canções do grupo:

Então um grupo que tinha esta versatilidade e o desejo de botar tudo no velho liquidificador pra usar uma expressão um pouco desgastada, se prejudicava, não há dúvida... Porque o cara da rádio falava: “- O que é que eu toco? O que vocês estão trabalhando?” – Ah, escolhe aí, velho, vê aí... A gente saía da rádio e o cara colocava o CD ou o LP no escaninho e não olhava mais (DORATIOTTO, 2015).

A “música de trabalho” faz parte de um esquema entre as gravadoras e as emissoras de rádio e televisão para a veiculação repetitiva de um artista ou grupo, daí o interesse do “cara da rádio” em saber qual música ele deveria tocar.

Luiz Tatit (Grupo Rumo), no documentário “Lira Paulistana e a Vanguarda paulista” (2012), revela alguns pontos em comum das composições dos músicos da Vanguarda Paulista. Além de todos serem independentes, havia a fala cotidiana nas canções:

Havia a fala cotidiana em todos os grupos, não é só o Rumo (o Rumo teorizou sobre isso), mas o Itamar é fala o tempo todo, o Arrigo é locução radiofônica o tempo todo [...] E o Premê, no próprio humor dele, o contraponto da fala era imenso também... Todos compunham porque tinham algo a dizer (LIRA PAULISTANA E A VANGUARDA PAULISTA, 2012).

A fala característica do Premê está ligada ao sotaque de Wandí Doratiotto, um descendente de italianos, e era a marca registrada do compositor e do grupo todo. Marcelo Galbetti, igualmente *oriundi*³³, possui sotaque semelhante. Mário Aydar, o Manga, e Claus Petersen, ainda que não possuam a mesma origem, falavam e cantavam com este “falar italianado”, tão característico do paulistano à época.

Uma peça publicitária da Eletropaulo³⁴ (1998) ficou famosa entre os paulistanos. A campanha chamava-se “Pombo Paulista”³⁵. Nesta peça publicitária, um pombo sobrevoava o centro da cidade em direção ao bairro, comentando a vida das pessoas que ele observava. O narrador em *off* personifica o pombo com sotaque paulistano da época em sua máxima fidelidade. O texto do filme comercial dizia:

Eu sou o “Pombo Paulista”. No finzinho do dia, a gente, que é pombo, fica voando com medo do povo que sai do serviço pisar na gente. E a gente vê cada coisa errada. Tem um senhor que corre muito com o carro, fura o sinal, entra contramão, um perigo! Disse até nome feio pra uma moça. Não é má pessoa, ele anda esgotado “dos nervo”. A gente, que é pombo, sabe! Faz tempo que ele quer comprar um colchão novo pra senhora dele, que sofre da coluna, mas nunca sobra. Nem fica bem falar, porque a gente, que é pombo, também não atravessa na faixa. Mas tem coisa, que se a gente, que é pombo, não fala... Ninguém fala (CALIA ASSUMPÇÃO & ASSOCIADOS PUBLICIDADE, 1998).

³³ *Oriundi* é uma palavra da língua italiana para designar procedência, é usada para se referir às pessoas nascidas fora da Itália, mas que possuem ascendência italiana.

³⁴ Eletropaulo é o nome da companhia elétrica que atua no estado de São Paulo.

³⁵ Pombo Paulista, campanha da Eletropaulo, realizada por Calia Assumpção & Associados publicidade, 1998.

O fonema alveolar /s/ é suprimido em “esgotado dos nervo” (*sic*), propositalmente ignorando o uso do plural no substantivo. Os fonemas linguodentais /d/, /t/ e, principalmente, o alveolar /rr/ são falados como na língua italiana. Além disso, a pronúncia das vogais abertas é sonora e as consoantes nasais “m” e “n”, quando entre duas sílabas (voando, tempo, etc...), é alongado. Estas são as marcas da oralidade atribuídas ao modo de falar paulistano, o “falar cantado” do sotaque “italianado” característico da cidade de São Paulo, naquele momento.

O sotaque do “pombo paulista” é ligeiramente forçado e caricatural para acentuar a fala como característica que o ligue inexoravelmente à identidade do paulistano, trazendo maior empatia à personagem. Da mesma forma, Wandi Doratiotto acentua seu sotaque “italianado” para tornar a fala mais engraçada, mais cômica. E note-se que, desde aquela ocasião, o cidadão paulistano, em geral, já andava “esgotado dos nervo”, ou se preferirem, “à beira do *stress*” por consequência da alta velocidade do cotidiano da cidade e da ambição financeira inalcançável.

O Premê continuou misturando estilos, fazendo suas bricolagens musicais, retirando peças de “músicas de rádio”, enquanto “sucatas” da indústria fonográfica, como matéria-prima para criar-se uma forma inovadora de linguagem, como sugere Certeau (1994). O grupo usou e abusou de estilemas do universo “brega”, mas o Premê não foi o único a fazê-lo. Outros compositores se utilizaram das mesmas táticas, por exemplo, Raul Seixas em “TU és o MDC da minha vida” (1975), Zeca Baleiro, na canção “Você não liga pra mim” (2008) e o grupo Língua de Trapo, em “Burrice Precoce” (1980), em que a música reproduz um *rock* (estilo Iê-iê-iê) e a letra zomba das idiossincrasias de um suposto cantor da Jovem Guarda. Mas quando a canção faz uma pausa, Laert Sarrumor, vocalista e compositor do grupo, diz:

- E por falar em posicionamento, tenho constado que a esquerda festiva, assim como a anarquia compungida, possuem características comuns com a direita compenetrada. O que leva a crer que dois adjetivos, quando acasalados, não possuem a mesma sobriedade de uma só qualificação, mora? (LÍNGUA DE TRAPO. **Burrice precoce**. Áudio Patrulha, 1980).

Esta “temática” certamente não era própria das canções da Jovem Guarda, que geralmente versavam sobre frugalidades joviais: “mil garotas”, “carangas” e “festas de arromba”. Apenas a expressão “Mora?” é pertinente ao vocabulário característico do Iê-iê-iê. Língua de Trapo faria o inverso em outra canção, “Como é bom ser *punk*!” (1985), na qual a melodia e o arranjo lembram uma peça de ópera, enquanto a letra elogia práticas atribuídas por eles ao movimento *punk*: “Como é bom ser *punk*, comer toda uma jaca e no coletivo vomitar na catraca” (LÍNGUA DE TRAPO, **Como é bom ser punk**. Áudio Patrulha, 1980).

O Premê usou bastante esta fórmula. Claus Petersen define: “é brincar com o lance erudito, trazer pro público e se divertir” (PREMÊ QUASE LINDO, 2015). A combinação inusitada criava o divertido estranhamento para jovens estudantes. Citamos a que nos parece mais evidente, a canção “Nunca” (1981), que combina melodia simplória e rimas forçadas, inovando no arranjo. A canção é oferecida às “Marias”, supostamente, mulheres ouvintes de rádio AM. O som, ao fundo, é um samba, mas quando começa a melodia, torna-se uma mistura de brega e sertanejo:

Esta música vai pra Maria Isabel, pra Maria Ambrósia
 Pra Maria dos Prazeres, pra Maria Pascoalina
 Pra Maria Silva, pra Maria Passigobli e pra Maria Marcélia
 E pra Maria professora...
 Pra Maria Mara, pra Maria Nirinha, pra Maria Rosa,
 Pra Maria Virna, pra Maria Americana, pra Maria Zuleika,
 Pra Maria Massao Hata³⁶ (Auica),
 Pra Maria Amélia... E pra Maria.

Desde o dia em que tu “foster”
 Que eu te vi naquele *poster*
 Colorido e irreal (amor)
 Eu senti um sentimento
 De alegria de tormento
 De frieza sensual
 Não compreendo como pode
 Coração que não sacode
 Com a desgraça de outro ser

O Pelé marcou mil gol
 O Sinatra aqui cantou
 James Blenders fez chover

O menor abandonado
 É um problema social
 Pode ser um grande bem
 Mas também um grande mal (PREMEDITANDO O BREQUE. **Nunca**. Spalla, 1981).

A letra desta canção brinca com o tema de rompimento amoroso em carregado tom passional, comum nas canções consideradas bregas, e cita eventos culturais que marcaram o período entre os anos 1960 e 1980, como o milésimo gol de Pelé (1969) e a primeira visita de Sinatra ao Brasil (1980). No arranjo, vez ou outra, entram vozes femininas em “*backing vocals*” atonal, cantando: “amor”, rompendo a métrica linear da canção. Após “desgraça de outro ser”, o arranjo torna-se dramático como a trilha sonora de uma cena de ação em um filme épico. É uma bricolagem de estilos musicais e, também, um mosaico de versos soltos, desconexos, colados na letra da canção.

³⁶ “Massao Hata” era o nome da personagem que se transformava no super-herói “Nacional Kid”, o seriado japonês. *Auica* (em japonês, ajuste) era a saudação dos vilões da série, os “seres abissais”.

O Premê usaria o mesmo expediente, porém no sentido inverso, em “Sempre” (1983), do álbum “Quase Lindo”, um segundo movimento em relação à canção “Nunca”. Aqui, o arranjo faz referência à música minimalista, que mais lembra uma composição de Steve Reich. Os participantes do grupo executam partes instrumentais (clarinete, violoncelo, flauta, piano, etc.). O trecho cantado vem acompanhado de palmas e pandeiro, formando uma possível estrofe de canção brega, com versos que não chegam a formar um sentido lógico, mas que parecem ter sido escolhidos em função da rima:

Eu sou um pássaro alado
Que mora ali em frente...
Atrás desses olhos tristes
Vive um cérebro contente (PREMÊ. **Sempre**. Lira Paulistana/Continental, 1983).

Uma leitura mais acurada do texto apontará certas referências metalinguísticas. A letra é uma estrofe poética em redondilha maior. O verso “eu sou um pássaro alado” foi recitado na canção “Mágica loucura”, interpretada pela cantora Vanusa³⁷ (1980), composta em parceria com Augusto César Vannucci, segundo marido de Vanusa e diretor renomado da emissora Rede Globo. Os “olhos tristes” mostram um deboche para com o apelo emocional comum nas músicas bregas, além do fato de que, literalmente, “o cérebro... se localiza na caixa craniana atrás dos olhos” (GALBETTI, 2015). De qualquer maneira, a junção destes versos ridiculamente sentimentais com o arranjo minimalista, que usa técnicas da sinfonia de orquestra, torna esta canção incomum.

Durante a canção, o arranjo minimalista é interrompido, surgindo um ambiente sonoro que parece ter um rádio de pilhas (pela baixa qualidade de sinal) tocando uma canção brega (“Porque brigamos”³⁸, gravado pela cantora Diana, 1972) e alguém discando números em um telefone de disco numérico analógico (próprio dos telefones até o início dos anos 1980), ouve-se o som de uma chamada telefônica, mas a ligação não se completa, porque o telefone dá sinal de ocupado. O arranjo minimalista volta, mas, ao final, novamente disca-se um número, desta vez, uma voz feminina atende em inglês (*Hello!*), Claus Petersen pergunta: “O Steve tá aí?”. E a voz feminina responde: “*No, no, no, no, no, no, no... Steve Reich is not here*”. Por fim, o arranjo minimalista retorna e acelera seu ritmo, sumindo posteriormente em *fade out*.

Podemos perceber a complexidade de tal composição e o grau de dificuldade para sua execução. “Sempre” vai além da “anedota” em si e acaba por tornar-se uma charada musical,

³⁷ Vanusa é uma cantora que tem sua origem ligada à Jovem Guarda, mas gravou canções de Belchior e de seu primeiro marido, o cantor e compositor Antônio Marcos, falecido em 1992.

³⁸ “Porque brigamos” (1972) é uma versão brasileira do produtor musical Rossini Pinto para a canção “*I am... I said*” (1971) do compositor Neil Diamond. Este disco de Diana foi produzido por Raul Seixas.

com notório e sofisticado bom humor. De fato, o que sempre uniu esta profusão de estilos e influências, sobrepostos nas canções do Premê, foi o recurso do humor, quase sempre presente na produção musical do grupo, com raríssimas exceções.

Herom Vargas (2012), no capítulo “Música e humor na canção popular brasileira”, que consta no livro “Humor e riso na cultura midiática: variações e permanências”, entende que “pela natureza híbrida da canção, letra e texto sonoro não se separam, pois uma dá corpo e sentido ao outro, respectivamente” (VARGAS, 2012, p. 209).

Assim mesmo, o autor apresenta a proposta de que “é possível discutir as formas que o humor construiu no discurso estritamente musical dentro das relações de sentido estabelecidas na interface letra-música, seja por meio da paródia, da metáfora risível, do *nonsense*, da surpresa cômica” (VARGAS, 2012, p. 209).

3.2 O Humor na Canção do Premê

Sobre o humor, que é marca registrada e assinatura do grupo do Premê, seria oportuno buscar seus conceitos em alguns dos estudos teóricos que já foram realizados sobre o tema.

Em princípio, o humor objetiva provocar o riso. E o riso, desde a antiguidade, é compreendido como algo que distingue os seres humanos de outros animais. Observemos a reação física do riso, suas consequências no corpo humano: a boca se abre, mostram-se os dentes, um som inesperado emana da vibração das cordas vocais, os olhos brilham ou até lacrimejam, o diafragma se contrai, o ventre balança, o coração acelera seu ritmo, enfim, todo o corpo reage ao riso.

O riso humano (diferente de alguma reação instintiva animal, como a da hiena, por exemplo) é resultado do sensorio, do reflexivo à comunicação linguística (verbal ou não), é fenômeno cultural, em última análise. Alberti (1999) nos relata que, na Idade Média, o riso era evitado, por ser considerado pecado, pois o riso, sendo inerente à natureza humana, nos distinguiria de Deus.

O riso era em geral condenado nos textos teológicos porque não haveria na bíblia nenhum indício de que Jesus Cristo rira algum dia, apesar de dispor da *risibilitas*, assim como todas as nossas fraquezas. A conduta de Jesus aproximava perigosamente o riso do pecado (ALBERTI, 1999, p. 68).

O riso foi tema de estudo para muitos filósofos como Platão, Aristóteles, Hobbes, Kant, Schopenhauer, Bergson, Freud, Nietzsche, entre outros.

Afinal, o que seria o riso? Porque somos impelidos a rir em determinadas ocasiões? De que forma estamos usando esta capacidade humana do riso? E com que finalidade a estamos usando? Qual seu objetivo e suas consequências?

Longe de querer estabelecer aqui algum tratado sobre o riso, queremos apenas aproximar tais conceitos do intuito dos compositores musicais que usam o recurso do humor como tática de suas canções populares. O uso do humor na cultura popular tem, muitas vezes, um determinado poder, pois “rindo corrigem-se os costumes”, em latim, “*castigat ridendo mores*” (princípio fundamental da comédia). Este parece ser o caso do Premê. As *performances* musicais do grupo parecem zombar de certas práticas cotidianas habituais e (porque não?) das mazelas da sociedade (paulistana, no caso), como forma de denunciá-las aos que não se dão conta de como elas acontecem.

Bergson (1983), em “O riso: ensaio sobre a significação do cômico”, afirma não haver comicidade à parte daquilo que é “propriamente humano”. Ainda que se ria do comportamento de um animal, será pela surpresa de percebermos neste, de alguma forma, certa semelhança ao comportamento do Homem. O autor lembra, ainda, que o riso é pertinente ao ser em sociedade, pois isolados não desfrutaríamos dele, visto que o riso possui uma “significação social” (BERGSON, 1983).

Pelo temor que o riso inspira, reprime as excentricidades, mantém constantemente despertas e em contato mútuo certas atividades de ordem acessória que correriam o risco de isolar-se e adormecer; suaviza, enfim, tudo o que puder restar da rigidez mecânica da superfície do corpo social (BERGSON, 1983, p. 19).

Para Bergson, há sempre um alvo do riso, uma vítima, digamos assim, alguém de quem não nos apiedamos para que possamos nos divertir com sua “desgraça” (como o Premê fez com “Laurindo”, o “quase lindo”, veremos em breve). É necessário, portanto, deixar-se de ser sensível à dor alheia, por um instante, para se aproveitar o riso, que seria, para o autor, “uma espécie de trote social, sempre um tanto humilhante para quem é objeto dele” (BERGSON, 1983, p.72). É preciso esquecer-se da seriedade de determinada situação, para não leva-la a sério, caso contrário, o riso não seria possível.

O prazer estético do riso, a despeito das penas de sua “vítima”, tem como função corrigir a rigidez do comportamento humano, tornando este mais maleável, flexível às novas situações e possibilidades. Assim, “a sociedade vinga-se através do riso das liberdades que se tomaram com ela. Ele não atingiria seu objetivo se carregasse a marca da solidariedade e da bondade” (BERGSON, 1983, p.92).

O segredo desta habilidade do artista que se utiliza do humor é o de perceber, com sua peculiar sensibilidade, em que ponto se encontra o “ridículo” no comportamento do cidadão

em sociedade, para extrair daí a matéria-prima de seu escárnio provocando a indução ao riso. Estas habilidades estão intrinsicamente ligadas às condições sociais nas quais os agentes estão inseridos. Desta maneira, o que provoca o riso em determinada sociedade ou grupo, poderá não surtir o mesmo efeito em ambiente sociocultural diverso do primeiro.

Segundo Vladímir Propp, estruturalista que analisou os contos populares da sociedade russa, “cada época e cada povo possui seu próprio e específico sentido de humor e de cômico, que às vezes é incompreensível e inacessível em outras épocas” (PROPP, 1992, p.32).

O riso “castiga os costumes” (PROPP, 1992), nos molda, nos adapta, nos faz aprender, às vezes de forma dolorosa, uma maneira mais suave de existir em sociedade, pois transforma nosso pensamento, nossa estrutura mental. Molière “castigou” os nobres, os clérigos, os burgueses, ressaltando os seus defeitos, a torpeza e a baixeza, nas personagens caricaturais de suas comédias.

Porém, para Alberti (1999): “o cômico, no entanto, não cobre toda a baixeza. É apenas uma parte do torpe. O cômico consiste em um defeito ou torpeza que não causa dor nem destruição, um exemplo evidente é a máscara cômica: ela é torpe e disforme sem exprimir dor” (ALBERTI, 1999, p. 46).

A dimensão do que é o “cômico” está ligada aos cultos dionisiacos, à expressão das crenças mitológicas, mas emergiu do próprio ambiente popular e, portanto, mantém uma conexão muito próxima com o público, sua plateia. Para conhecer o risível, Sócrates nos convida a compreender o “estado de alma que nos colocam as comédias”. Pra este filósofo grego, o risível é a fraqueza humana, geralmente causada pelo desconhecimento de si, ou seja, pela ignorância, pela estupidez, pela malícia e pela inveja.

[...] quando rimos dos males de nossos amigos, ao invés de nos entristecermos, cometemos injustiça e experimentamos um prazer que tem como causa a inveja. Regozijar-se com os males dos inimigos, porém, não constitui nem injustiça nem inveja. Ora, diz Sócrates, já foi dito que o desconhecimento de si mesmo é um mal. Quando rimos de nossos amigos fracos que se desconhecem, misturamos o riso à inveja, o prazer à dor, pois concordamos há muito que a inveja é uma dor da alma e que o riso é um prazer, e ambos coexistem nessas ocasiões (ALBERTI, 1999, p. 42).

No teatro grego a máscara da comédia se difere da máscara da tragédia pelo riso que a primeira possui. Diferente das tragédias que narram alguma saga de heróis sobre-humanos, o cômico estaria bem mais próximo do homem comum.

O Premê segue uma tradição do humor na canção popular que vem desde as marchinhas de carnaval e dos sambas que Jorge Veiga cantava sorrindo, passa pela “malandragem caipira”, valorizada por Cornélio Pires, “Jararaca e Ratinho” e “Alvarenga e

Ranchinho” e chega aos “Malandros da terra do trabalho” (CISCATI, 2001), a “malandragem urbana”, de Adoniran Barbosa, principalmente. O grupo Premê continuou esta linhagem.

[...] não era pra se opor ao que vinha rolando, era uma complementação com outros temperos, com bom humor, que já existia na música desde Noel Rosa. Isso todo mundo sabe... A música brasileira é pródiga no bom humor, então, o que nós fizemos? Nós continuamos com esse humor na música, na forma de crônica, no caso, o Premê (DORATIOTTO, 2015).

Os gêneros populares genuinamente brasileiros, na maioria das vezes, evocam este homem comum em suas narrativas cômicas. A comicidade propicia o que Certeau (1994) chamou de “resgate da astúcia do pobre” pela “arte de dizer popular”.

Vargas (2012) evidencia este aspecto peculiar do humor nas relações em sociedade, e a recorrência deste na cultura midiática:

[...] a piada, o chiste, a paródia e o riso – diversas faces do humor – são manifestações bastante autênticas e estão em importantes comportamentos do nosso cotidiano, formas peculiares de relacionar amizade e alegria, de inverter lógicas de poder ou de elaborar determinados exercícios estéticos criativos que não veem muita importância no viés normativo da arte chamada de “séria” (VARGAS, 2012, p.200).

Na Grécia antiga, nem mesmo os deuses escapavam das sátiras. O humor é democrático porque pressupõe a possibilidade de se ridicularizar toda e qualquer instituição, incluindo o aparelho repressivo do Estado ou as autoridades políticas.

A composição de Donga, “Pelo telefone” (1917), considerado o primeiro samba gravado na história, ousa ironizar o “chefe da polícia”, que, na época, queria proibir o jogo de roleta no Largo da Carioca, na cidade do Rio de Janeiro.

Alvarenga e Ranchinho tiveram várias canções censuradas, nos anos 1930 e 1940, devido às sátiras políticas feitas nos tempos do ex-presidente Getúlio Vargas, chamado por eles de “O Baixinho”.

Em 1986, por ocasião da posse de Jânio Quadros à Prefeitura Municipal de São Paulo, o Premê grava a canção “Fi-lo, porque qui-lo” (*sic*), uma frase atribuída (inveridicamente) a este controvertido político brasileiro, que renunciou ao cargo de presidente da república, em 1961, apenas seis meses após ter sido empossado. Na ocasião, Jânio entregou uma “carta renúncia” explicando os motivos que o fizeram renunciar. Esta “carta renúncia” é lida, em parte, no início de “Fi-lo, porque qui-lo”, na voz de Claus Petersen, tendo ao fundo, sons de líquidos despejados em copos e garrafas, entre outras coisas, fazendo parte do arranjo da canção, uma alusão à suposta condição de alcoólatra do ex-presidente.

Sinto-me, porém, esmagado! Forças terríveis levantam-se contra mim, e me intrigam ou infamam. Se permanecesse, não manteria a confiança e a tranquilidade, ora quebradas, e indispensáveis ao exercício da minha autoridade. A mim, não falta a coragem da renúncia.

Fí-lo, porque qui-lo! (PREMÊ. **Fi-lo, porque qui-lo.** EMI-Odeon, 1986).

Após a leitura do trecho da carta renúncia de Jânio, ouve-se o som de uma buzina (semelhante à buzina com a qual “Chacrinha” reprovava seus calouros) e, em seguida, a música se revela uma vibrante salsa caribenha dançante.

Umberto Eco, em “Viagem na irreabilidade cotidiana” (1984), sugere que todo gesto cômico estaria vinculado à regra social a que ele transgride: “Justamente porque as regras são aceitas, mesmo que inconscientemente, é que sua violação sem motivos se torna cômica” (ECO, 1984, p.347). O autor completa seu raciocínio afirmando que “podem-se violar máximas conversacionais com resultados normais (implicatura) e com resultados trágicos (representação de desajustamento social)”.

Wandi Doratiotto, na canção “Império dos Sentidos” (1986), faz referência ao polêmico filme dirigido pelo cineasta japonês Nagisa Oshima (1976), homônimo drama erótico, que narra um tumultuado romance de um homem maduro com uma jovem japonesa.

Eu então recém-casado
Com quarenta e nove e ela vinte e um
Uma linda japonesa que me encheu de vida
Como em tempo algum

Vou te amar como ninguém mais vai
Nem pensar que eu posso ser seu pai

Eu fui correndo ao nosso quarto
Abrindo então a porta quando aconteceu
Que deitado em nossa cama
Tinha um moço lindo que não era eu

E o que faz o desespero
Eu fui pra cima dela como um furacão
Mas como era muito esperta
Ela escapou da faca que rasgou o colchão

Mas pra espanto de nós três
No rasgo do colchão aquilo tão brilhante
Enroscado numa mola uma pedra rara
Era um diamante (sim)
Fomos com a joia pra rua
Procurando rápido uma avaliação
E choramos de alegria
Quando o homem disse vale um trilhão

Vou te amar como ninguém mais vai
Nem pensar que eu posso ser seu pai

E hoje nós moramos juntos
Três pessoas livres cheias de alegria
Numa casa com piscina
Onde tudo pode tudo é fantasia

E o contato com a beleza
Me deixou mais leve para perceber
Todo homem que relaxa
Tem mais abertura pra sentir prazer
Vamo-nos amar como ninguém mais vai
Sem pensar, me chamem de papai. (PREMÊ. **Império dos Sentidos**. EMI-Odeon, 1986).

A narrativa desta canção, que parte do romântico em direção à tragédia e finaliza em comédia, nos faz pensar sobre as considerações de ECO (1984). A situação do “desespero”, diante de uma traição da amada, cria a expectativa de um desfecho trágico. Porém, a habilidade cômica do compositor propicia esta violação do código moral atrelado ao matrimônio nas sociedades tradicionais, gerando um final inesperado, diferente do que se poderia supor e, por isso mesmo, cômico.

Acrescenta Eco (1984): “O cômico parece popular, libertário, subversivo, porque dá a licença de violar a regra. Mas ele a dá justamente a quem introjetou de tal forma essa regra que passou a presumi-la como inviolável” (ECO, 1984, p.349).

Alberti (1999) pondera que, se o sujeito ri do “impensável”, é porque continua a pressupor o “pensável”. O riso é, portanto, carregado de uma “verdade mais verdadeira”, uma “realidade mais real” do que a do pensamento ordinário.

Eco (1984) faz distinção, ainda, entre o cômico e o humorístico, dando ao segundo maior distanciamento e profundidade, pois que este seria não só a “percepção do oposto”, mas também o “sentimento do oposto”. “De tal modo o humorismo não seria, como o cômico, a vítima da regra que pressupõe, mas dela representaria a crítica consciente e explícita” (ECO, 1984, p.352). Assim, parece-nos mais correto, no caso das canções do Premê, pensar que esta seria a característica mais marcante do grupo, ou seja, a “crítica consciente e explícita” das práticas comuns da sociedade (paulistana, na maioria das vezes).

O grupo gravou, em 1981, uma canção chamada “Feijoada Total”, que aborda um dos costumes tradicionais da sociedade brasileira, neste caso, o de reunir toda a família para degustar um prato típico nacional, a feijoada de sábado. O Premê também estava ironizando a canção “Feijoada completa” (1978), de Chico Buarque, que pedia o capricho da esposa ao fazer este prato típico da culinária brasileira. Buarque, na verdade, renunciava a volta de amigos queridos graças à iminência da Anistia, que possibilitava o retorno de exilados políticos da ditadura. Estes amigos deviam estar com saudades da feijoada brasileira.

Porém, no caso da composição do Premê, a “feijoada” é “total”, pois ela abrange desde a matança do porco, “o Luís Fernando”, até a fase posterior à digestão do almoço, ou seja, o momento de “descomer” a tal feijoada.

Mataram o Luís Fernando
Aquele porco joia, corpo joia
Viveu me amando
Segunda, terça, quarta, quinta, sexta e hoje é sábado

Chame o Origovaldo, chame o Pelé
O Tolerinho e o Praxedes
Chame o Mourão e o Tchoruba [...]
Chame o Tavinho e o Godofredo
Chama o Schneider e o Mafioso
O Batraqueia e a cachorrada
Traz esse porco pra temperar
Porque vai ter feijoada...

Eu adoro uma carninha e bastante gordura
É bom de se comer e dá uma fissura
Quanto mais de manja, mais se quer manjar
São Francisco não dá pra aguentar

E quem vai preparar o suíno?
Deixa comigo!
Oh, com pepino fica joia
Eu faço tudo sozinho!
Mas vovô, deixa eu dar uma ideia?
Não! Deixa comigo, de porco eu entendo.
Putá meu, que porco gordo!

A tripa? A tripa é pá linguiça
Pimenta malagueta um bocadinho mais
Ahn! O rabo é meu!
Ê, tô com uma fome...
Toma mais uma, meu!
Eu não, eu já tô meio zonzo
Será que esse rango vai dar pra todo mundo, hein?

Comer é bom
Pra mim... Você
Me empapuçar, depois morgar...
Sonhar... (PREMEDITANDO O BREQUE. **Feijoada total**. Spalla, 1981).

No início, ouve-se o grito do porco abatido. Um piano soa forte e acentua a atmosfera de suspense e tragédia, “mataram Luís Fernando”, um choro sentido fecha o “primeiro ato”.

O “segundo ato” começa com batidas de violão em ritmo acelerado, vozes entram cantando os dias da semana até o sábado, o dia da feijoada. Chamam-se todos os amigos e parentes, porque é hora de preparar a feijoada. O “vovô” quer prepará-la a seu modo. Separa-se a tripa para fazer linguiça. “Pimenta malagueta um bocadinho mais” ironiza uma canção de

Dorival Caymmi, que dá a receita baiana do “Vatapá”³⁹. “- Anh! O rabo é meu!” é dito com a voz rouca de Arrigo Barnabé. Os convidados bebem enquanto esperam o “rango”⁴⁰.

Epílogo. “Se empapucar, depois morgar”, ou seja, depois do almoço farto, descansar e “sonhar...”. Quando se pronuncia a palavra “sonhar”, o cantor, pouco a pouco, começa a fazer força como se estivesse defecando. A referência sonora final, enquanto se descome a feijoada, é um solo de flauta executando uma sonata de Mozart. Fim.

Perdoem-nos por esta indigesta tarefa de "explicar a piada", em seus "mínimos detalhes", que a análise acaba nos obrigando a fazer, esperamos que isso não tire do ouvinte o prazer de escutar a canção, em sua sonoridade original.

Não deve haver feijoada mais completa que esta. O aspecto mais relevante deste jogo seria o registro sonoro que se faz das práticas cotidianas habituais do cidadão brasileiro, trata-se de um “costume” nacional, que se quer “castigar”.

Paul Zumthor, em “A letra e a Voz” (1993), fala da presença da oralidade na cultura: “quando um poeta ou seu intérprete canta ou recita (seja o texto improvisado, seja memorizado), sua voz, por si só, lhe confere autoridade. O prestígio da tradição, certamente, contribui para valorizá-lo; mas o que o integra nessa tradição é a ação da voz” (ZUMTHOR, 1993, p.19). Cada personagem que aparece na canção “Feijoada Total”, do Premê, é percebida pela autoridade que lhe é conferida pela voz que caracteriza a pessoa que fala, melhor dizendo, a *performance* do falante. Ou nas palavras do próprio Zumthor: “Um laço funcional liga de fato à voz o gesto: como a voz, ele projeta o corpo no espaço da performance e visa a conquistá-lo, saturá-lo de seu movimento (ZUMTHOR, 1993, p.243-244).

O humor musical do Premê usa de talento criativo e técnicas de composição musical para combinar a letra engraçada com os gêneros musicais escolhidos, o que torna as canções bastante eficientes no propósito de suscitar o riso.

O humor é prática inteligente ao pedir que criador (que constrói a piada) e receptor (que decodifica a proposição) articulem novas possibilidades de relação e sentido. Porém, tal articulação surge repentinamente no momento da revelação do chiste, quando se desvenda o brutal descompasso entre as expectativas cotidianas e a resolução anárquica e satírica da piada (VARGAS, 2012, p.205).

Vejamos em “Paixão nas alturas”, de 1983, por exemplo. A canção começa em atmosfera romântica, com a descrição poética da paisagem utilizando da voz:

³⁹ A canção Vatapá, de Dorival Caymmi, foi gravada pelos “Anjos do Inferno”, em 1942.

⁴⁰ É bem possível (embora não uma certeza) que a expressão “rango”, uma gíria paulistana comum nos anos 1980 (mas que tende ao desuso), venha de *hunger* ou *hungry* (fome ou faminto, em inglês).

Solta no ar, uma leveza incrível
 Rica nas cores feito um arco-íris
 Brinca no céu rolando na corrente
 Já sabe o rumo, agora muda o nível
 Quem vê ao longe pensa que é uma ave
 Até um urubu chegou
 E olhando dengoso, voando brejeiro
 E de repente...
 O urubu se apaixonou por uma asa delta (PREMÊ. **Paixão nas alturas**. Lira
 Paulistana/Continental, 1983).

Quem escuta esta balada romântica, aposta na “canção de amor” até seu último verso, mas, então, “de repente”, “um urubu se apaixonou por uma asa delta”. Propõe-se, desde o início, o lirismo próprio do amor romântico e a canção remete a isso, nos conduzindo a um estado de leveza, lá “nas alturas”, de onde caímos vertiginosamente com o “*punch line*” (o desfecho da piada). A técnica dos contadores de piada está bem aí, na última frase que conclui a brincadeira e propõe a comicidade. Quanto melhor a *performance* no final da piada, mais provável será o riso dos ouvintes. Nos *shows*, o efeito era notório, o público adorava a canção.

“Relação Cabreira” (1983) é uma canção do mesmo álbum “Quase Lindo”, também usa técnica de humor semelhante, pois conta o envolvimento afetivo de um homem com alguém, que no final se revela ser uma cabra, portanto, um amor proibido.

Outra canção do Premê zomba do romantismo das “canções de rádio” e, ao mesmo tempo, de um dos grandes problemas da sociedade da modernidade tardia. O Premê gravou, já pela EMI-Odeon (LP “O melhor dos iguais”), “Lua de mel” (1985), uma canção ironicamente romântica, dedicada a um casal que passa sua lua de mel no lugar considerado o mais poluído do planeta, naquela época, a cidade de Cubatão - SP. Esta canção teve um videoclipe produzido pelo programa Fantástico, da TV Globo. A canção se inicia com versos declamados do nubente à sua amada.

- Querida, enfim encontramos um pedaço do céu na terra
 Do jeito que a gente sempre sonhou.
 Aqui o ar realmente existe, dá até para pegar.
 Ah! E o verde! As árvores são verdes,
 O rio é verde, o céu, a terra, o sol,
 As borboletas, as pessoas... Tudo verde!
 E você nessa paisagem fica tão linda.
 Venha cá, me dê um beijo,
 Tire a máscara e me dê um beijo.

Nuvens de enxofre
 Ver do mangue o entardecer
 E sobre o oleoduto
 Nosso amor vai arder
 Nuvens de cinzas, cheiro de gás
 Lua de mel

Sons de sirenes, como um sino a soar
E no embalo das tosses
Um mutante a cantar

Paira poeira, para o pulmão
Numa lua de mel
Em Cubatão (PREMÊ. **Lua de Mel**. EMI-Odeon, 1985).

Cubatão é uma cidade paulista, situada a 50 quilômetros de São Paulo, porém, sabemos que a poluição não obedece aos limites do perímetro urbano. As cidades próximas à metrópole paulistana influenciam no ar da capital e, da mesma forma, a poluição da cidade de São Paulo invade cidades vizinhas. Em São Paulo, igualmente, “paira poeira para o pulmão”!

O Premê também satirizou o estilo dos comerciais de televisão e de rádio, da época, compondo uma canção que abordava o medo maior dos cidadãos do mundo inteiro, nos anos 1980, o perigo de uma guerra nuclear decorrente de um conflito irracional que se agravava entre os países do ocidente capitalista em oposição aos países socialistas do leste europeu, a chamada “Guerra Fria”. Em uma canção intitulada “Abrigo Nuclear”, em 1985, composto como um *jingle* publicitário, o grupo anuncia o lançamento de um novo empreendimento do mercado imobiliário, uma espécie de condomínio ideal para o apocalipse, um abrigo nuclear com todo conforto que os cidadãos das classes média e alta sonhariam.

- Agora você pode ficar livre disso!

Pense no futuro
O mundo pode acabar
Não viva inseguro
Com medo da hora H
Pois afinal chegou

- O primeiro

Abrigo Nuclear

- Venha conhecer
O primeiro condomínio
Com abrigo nuclear
Da América Latina
Venha morar com comodidade
Total segurança
A prova de roubo, fogo e radiação
Seu dinheiro aplicado
Mesmo depois do fim do mundo [...]

É pronta entrega até o ano 2000

- Sauna, play ground, piscina com sol artificial
Todas as comodidades que você tem agora
Você terá no nosso edifício
Um recanto de sossego pra você e sua família
E deixe o mundo queimar a vontade lá fora...

- Abrigo nuclear mais um empreendimento

Noé Seguros

Milênios em garantia! (PREMÊ. **Abrigo Nuclear**. EMI-Odeon, 1985).

Parte é cantada, como um *jingle*, outra parte, narrada como uma locução característica da publicidade da época, formato que mudou desde então. Wandí Doratiotto, em entrevista a nossa pesquisa, afirma que a intenção era provocar nas pessoas um questionamento de seus hábitos e costumes arraigados:

[...] Caímos muito pros costumes, que é mais atemporal... Brincadeiras sobre as diferenças de gêneros... Que tinha a haver com os costumes, né? [...] Mais do que uma política sazonal, de época, foi uma coisa pra dar uma assoprada no ventilador e balançar o coreto um pouquinho (DORATIOTTO, 2015).

Em 1988, o “Muro de Berlim”, que separava a Alemanha Ocidental (capitalista) da Alemanha Oriental (socialista), é derrubado. A “Guerra Fria”⁴¹ restou “congelada”, deixando de ser a principal preocupação da política mundial. Doratiotto, em seu samba-enredo em homenagem aos “Grandes membros” (1996), os principais compositores de música clássica, faz referência a este conflito “ocidente *versus* oriente” ou “capitalismo *versus* socialismo”. A letra da canção diz: “Na música não tem comunismo, não tem capitalismo, tudo é lirismo” (PREMÊ. **Grandes Membros**. Velas, 1996).

Não há como compreender a formação estética do grupo Premê sem antes rememorar o preparo de seus integrantes, vindos dos estudos de música erudita, do clássico tradicional à vanguarda europeia. Somado a isso, em contrapartida, um grande repertório de canções e gêneros populares nacionais e internacionais, como o samba, o choro, mas também o *funk*, o *blues*, o *rock*, etc. Amalgamando estas vertentes, está o humor, que define a estética do grupo.

Para o próximo capítulo faremos a análise proposta inicialmente por nossa pesquisa, a de identificar os relatos cotidianos do cidadão paulistano, principalmente dos anos 1980, revelando o registro sonoro da metrópole em forma de crônicas musicais que o grupo Premê produziu. Buscaremos, no percurso desta análise, realizar uma espécie de arqueologia musical, ao mostrar o que se revela em cada item “fossilizado” encontrado nas canções selecionadas e relacionando-os com dados e fatos históricos pesquisados sobre o cotidiano do cidadão paulistano na década 1980. Observaremos as referências musicais, os arranjos escolhidos para as composições e os ruídos, aqui entendidos como elementos estranhos ao código, como “não música” (SCHAFER, 1991), inseridos nas canções deste grupo, que é formado por pessoas de sólida formação musical. Veremos como os integrantes do Premê perceberam o cotidiano da cidade na qual viveram suas experiências musicais e com a qual relacionaram suas criativas canções.

⁴¹ A Perestroika (reconstrução), baseada na transparência (Glasnost), do *premier* Mikhail Gorbachev implode a União Soviética, que se divide em muitos países, como era antes da Revolução de 1917.

Num corolário, pode-se medir a importância dessas práticas significantes (contar lendas) como práticas inventoras de espaços.

Vendo as coisas desse ponto de vista, os seus conteúdos são bastante reveladores, e mais ainda o princípio que as organiza. Os relatos de lugares são bricolagens. São feitos com resíduos ou detritos de mundo (CERTEAU, 1984 p.188).

Traremos alguns relatos do Premê, em forma de “melodia memorizada” (RICOEUR, 2007), demonstrando como a canção popular pode servir de base para a reconstrução das “táticas cotidianas” (CERTEAU, 1994) de uma época. Aqui, a São Paulo dos anos 1980.

4 O COTIDIANO PAULISTANO SEGUNDO O PREMÊ

Neste capítulo, faremos as análises das canções selecionadas, a partir das letras⁴², principalmente, conforme a descrição proposta na introdução deste trabalho. Para isso, escolhemos uma amostragem de canções que permita uma análise tal como a que se propõe.

De início, lembramos que todas as considerações feitas sobre a formação estética do Premê, no capítulo anterior, sobretudo no que se refere ao humor característico do grupo, podem ser aplicadas às canções da amostragem que analisaremos neste capítulo.

A amostragem é composta por 15 canções (dispostas abaixo em ordem alfabética), que foram analisadas conforme as noções de “táticas cotidianas” (CERTEAU, 1984) e “tradição e esquecimento” (ZUMTHOR, 1997b):

1. **Amigo da onça** (O Melhor dos Iguais, EMI - Odeon, 1985);
2. **Balão trágico** (O Melhor dos Iguais, EMI - Odeon, 1985);
3. **Carrão de gás – tração nas 4** (O Melhor dos Iguais, EMI - Odeon, 1985);
4. **Conflito de gerações** (Premeditando o Breque, Spalla, 1981);
5. **Empada Molotov** (Compacto Empada Molotov\Frevura, RGA, 1980);
6. **Fim de semana** (Premeditando o Breque, Spalla, 1981);
7. **Lava-rápido** (Quase Lindo, Lira Paulistana\Continental, 1983);
8. **Marcha da Kombi** (Premeditando o Breque, Spalla, 1981);
9. **Melô da economia** (O Melhor dos Iguais, EMI - Odeon, 1985);
10. **Padaria** (A Voz do Premê, EMI - Odeon, 1986);
11. **Quase lindo** (Quase Lindo, Lira Paulistana\Continental, 1983);
12. **São Paulo, São Paulo** (Quase Lindo, Lira Paulistana\Continental, 1983);
13. **Trabalho, O** (Ao Vivo, Velas, 1996);
14. **Trampo joia** (O Melhor dos Iguais, EMI - Odeon, 1985);
15. **Vida besta** (O Melhor dos Iguais, EMI - Odeon, 1985).

Utilizaremos a canção “São Paulo, São Paulo” como trilha a ser seguida pela análise, enxertando trechos de outras composições do Premê na medida em que os tópicos (temas recorrentes) se apresentem no percurso do pensamento. Daremos especial atenção à canção “Vida Besta”, uma canção que critica fortemente um estilo de vivência que se propaga por todo o país a partir de São Paulo. O compositor e escritor canadense Raymond Murray Schafer (2001), em seu livro “A afinação do mundo”, afirma que:

⁴² Verificamos que uma análise minuciosa no plano estritamente musical implicaria numa outra pesquisa – o que, infelizmente, não pode ser contemplado nas dimensões deste estudo. Isto não impede que algumas observações sejam levantadas. No entanto, serão com o fim de esclarecer e enfatizar o que o conteúdo das letras expressa.

A música forma o melhor registro permanente de sons do passado. Assim, ela será útil como um guia para o estudo das modificações nos hábitos [...] Esse é um tema que tem sido pouco explorado, pois os historiadores e analistas têm-se concentrado em mostrar como os músicos extraem a música da imaginação ou de outras formas de música. Mas eles também vivem no mundo real e, por vários caminhos distintos, os sons e os ritmos de diferentes épocas e culturas têm influenciado o seu trabalho, tanto consciente quanto inconscientemente (SCHAFFER, 2001, p.151).

Arthur Kohl, ator que trazia a teatralidade aos espetáculos do Premê, percebe a ligação das canções do Premê com o cotidiano da cidade de São Paulo. Kohl afirma: “Como era uma coisa muito paulistana, pra gente a referência é direta, né? Você ouve uma música do Premê, você faz a referência direta com a vida da cidade, com os costumes, com a maneira de falar...” (PREMÊ QUASE LINDO, 2015).

“São Paulo, São Paulo” é uma canção do LP “Quase Lindo” (1983), uma composição coletiva do grupo. A canção foi criada como uma sátira a “New York, New York” (de John Kander e Fred Ebb, 1977). A música foi incluída na trilha sonora da novela “Vereda Tropical” (exibida pela rede Globo entre 1984 e 1985), teve um clipe produzido pela Rede Globo e veiculado no “Fantástico” (um dos programas de maior audiência desta emissora) e foi sucesso nas rádios, durante algum tempo. Os integrantes do grupo foram inspirados pela comparação frequente entre São Paulo, maior cidade brasileira, e Nova Iorque, maior cidade estadunidense. “São Paulo, São Paulo” usa a metalinguagem, entre a citação e a paródia.

Ao que parece, as referências utilizadas e os diferentes ritmos desta canção remontam à obra de Billy Blanco⁴³, “Sinfonia Paulistana” (1974). O que nos remete à teoria de Zumthor (2005), em seu livro “Escritura e Nomadismo”, em que o autor analisa esta característica de “movência” da oralidade poética que permite certas “transmutações” no tempo e no espaço (processo a que ele chamou de “nomadismo”), viagens na “memória cultural” (VALENTE, 2007, p.82) das canções que se deslocam de suas referências originais. Citando Zumthor: “é preciso não apenas descrever o passado: deve-se fazê-lo reviver” (ZUMTHOR, 2005, p. 113).

Trecho de uma das canções da obra de Billy Blanco traz os seguintes versos:

Bandeiras, monções, São Paulo
Que amanheceu trabalhando
São Paulo, que não sabe adormecer
Porque durante a noite, paulista vai pensando
Nas coisas que de dia vai fazer
São Paulo, todo frio quando amanhece
Correndo no seu tanto o que fazer
Na reza do paulista, trabalho é Padre-Nosso
É a prece de quem luta e quer vencer

⁴³ Billy Blanco foi um conceituado compositor de sambas (“O Morro”, “Teresa da praia”, etc.), ligado à Bossa Nova, nascido em Belém-PA, que viveu a maior parte do tempo no Rio de Janeiro.

Bastante italiano, sírio e japonês
 Além do africano, índio e português
 Tudo isso ao alho e óleo, temperando a raça
 Na capital do tempo, tempo é ouro e hora (BILLY BLANCO. **Sinfonia paulistana**. Odeon, 1974).

Billy Blanco usa um grande número de referências históricas sobre a cidade, algumas delas já abordadas no final do segundo capítulo deste trabalho. Mais que isso, “Sinfonia Paulista” reforça a ideia de São Paulo como a “terra do trabalho”, onde “tempo é ouro e hora”, ou então, “*time is money*” (“tempo é dinheiro”, em inglês), frase relacionada também ao estilo de vida nova-iorquino.

Note-se que Billy Blanco canta, em 1974, “São Paulo, que não sabe adormecer”, enquanto Frank Sinatra canta, somente em 1978, “*I wanna wake up in the city that never sleeps*”. Portanto, se Blanco intui que a cidade de São Paulo “não sabe adormecer”, alguns anos mais tarde, Sinatra iria declarar “quero acordar na cidade que nunca dorme”.

A canção “*New York, New York*” foi composta para o filme homônimo, de Martin Scorsese (1977), com Liza Minelli no elenco. A canção “Tema de São Paulo”, que pertence à suíte “Sinfonia Paulistana”, de Billy Blanco (obra que levou cerca de dez anos para ser concluída) foi gravada em 1974. Logo, a canção de Blanco seria anterior a “*New York, New York*”. Nem por isso se pode dizer que John Kander e Fred Ebb sabiam do que Billy Blanco estava compondo no Brasil. A própria expressão “cidade que nunca dorme” poderia ser anterior à canção estadunidense, mas esta curiosidade torna “Sinfonia Paulistana” uma referência bastante relevante.

Em “São Paulo, São Paulo”, o grupo relata com bom humor as diversas características da capital paulista e a influência que esta sofreu do mercado de capital globalizado, que a fez “lugar do mundo”, “um jeito *yankee*” que a aproxima da cidade estadunidense.

É sempre lindo andar na cidade de São Paulo
 O clima engana, a vida é grana em São Paulo
 A japonesa loura, a nordestina moura de São Paulo
 Gatinhas, *punks*, um jeito *yankee* de São Paulo [...]

Não vá se incomodar com a fauna urbana de São Paulo
 Pardais, baratas, ratos na rota de São Paulo
 E pra você criança muita diversão em “Paulo e São”
 Tomar um banho no Tietê ou ver TV.

Na periferia a fábrica escurece o dia
 Chora Menino, Freguesia do Ó, Carandiru, Mandaqui, ali

Vila Sônia, Vila Ema, Vila Alpina, Vila Carrão, Morumbi, Pari
 Butantã, Utinga, M’Boi Mirim, Brás, Brás, Belém
 Bom Retiro, Barra Funda
 Ermelino Matarazzo, Mooca, Penha, Lapa, Sé
 Jabaquara, Pirituba, Tucuruvi, Tatuapé.

Pra quebrar a rotina num fim de semana em São Paulo
 Lavar o carro, comer um *churro* é bom pra burro
 Um ponto de partida pra subir na vida em São Paulo
 Terraço Itália, Jaraguá, Viaduto do Chá.
 Na grande cidade me realizar morando num BNH
 Na periferia a fábrica escurece o dia (PREMÊ. **São Paulo, São Paulo**. Lira Paulistana, 1983).

“São Paulo, São Paulo” parece ter sido feita em oposição a esta “ode à cidade” composta por Billy Blanco, ainda que inconscientemente, talvez. O Premê, nesta canção, ironiza todos os aspectos da metrópole que são exaltados em “Sinfonia Paulistana”, um a um. Descredencia até mesmo o orgulho de “terra do trabalho” e o “benefício” do desenvolvimento industrial da metrópole. A canção do Premê sobre São Paulo também difere de “Sampa”, de Caetano Veloso (1978) e de “São São Paulo”, de Tom Zé (1968), canções que já visitamos anteriormente. Em parte, porque “São Paulo, São Paulo” é uma visão autocrítica da cidade, atualizada pelos próprios paulistanos, sem ceder ao impulso de lhe render elogios como um simpático visitante, talvez, se sinta impelido a fazer, o que a diferencia da visão de “quem vem de outro sonho feliz de cidade”.

Wandi Doratiotto relata como foi o “*brainstorm*” que criou “São Paulo, São Paulo”:

[...] a ideia de “São Paulo, São Paulo” já nos traz um panorama todo, falar da cidade. Temos um grande tema na mão, vamos falar [...] Agora, dado ser um tema complexo, que a gente tem conhecimento, viaja nela diariamente, conhece os bairros, conhece as idiossincrasias e seus problemas... Nós saímos falando e deu certo (DORATIOTTO, 2015).

Para o paulistano que viu as transformações que a cidade sofreu ao longo do tempo, São Paulo não está do “avesso”, sua dura realidade é resultante de um processo acelerado de crescimento econômico industrial desordenado e perverso. Encontra-se temas em comum nestas canções todas, assim, os relatos de seus compositores poderiam formar evidências na construção da memória da cidade de São Paulo, alicerçada em dados estatísticos e detalhes históricos da cidade.

Devemos ter consciência de que uma canção não pode ser considerada como a exata expressão da realidade objetiva. Ela é, no máximo, uma mediação possível do artista para com esta realidade por ele observada. Sobre isso, vale tomar as palavras de Raymond Williams (1979), que ratifica essa ideia:

Não devemos esperar encontrar (ou encontrar sempre), realidades sociais “refletidas” diretamente na arte, já que estas (sempre ou com frequência) passam através de um processo de “mediação”, no qual seu conteúdo original é modificado. Essa proposição geral, porém, pode ser compreendida de várias maneiras diferentes. A modificação envolvida na mediação pode ser simplesmente uma questão de expressão indireta: as realidades sociais são “projetadas” ou “disfarçadas”, e sua recuperação é um processo de remontar, através da mediação, as suas formas originais (WILLIAMS, 1979, p.101).

Ainda assim, e por outro lado, quando observamos um grande número de canções\mediações caminhando em um mesmo sentido percebemos que esta recorrência incide sobre uma possível evidência desta realidade construída.

Acreditamos que “São Paulo, São Paulo” faz um panorama tão completo da cidade, que mereceria mais atenção, podendo ser usada como guia a se seguir durante a análise, pontuando cada tema emergente. Apesar do tom irônico, característico do grupo, é esta a canção que abrange o maior número de elementos descritivos tão peculiares desta metrópole. Nossa análise será, assim, apenas uma mediação possível sobre as canções do grupo Premê.

4.1 O clima engana: de “terra da garoa” a “Paulo e São”

A cidade de São Paulo já foi considerada por muitos como a “terra da garoa”, mas será que ela ainda merece este epíteto? As mudanças climáticas constantes e repentinas são bem conhecidas dos habitantes da cidade, hoje. Quando o paulistano sai de casa, prepara-se para calor, frio, vento e chuva. Costuma-se dizer, que as quatro estações do ano podem ocorrer no mesmo dia, na capital paulista. “O clima engana”. Como consequência da industrialização, a cidade passou a alternar períodos de inundações ou de secas, e não mais as finas garoas, característica de uma São Paulo do começo do século XX. Paulo Vanzolini, compositor de Ronda (1951), no entanto, ainda sente falta desta São Paulo que ele conheceu tão bem.

Sinto falta de São Paulo
De escutar na madrugada
Uns bordões de violões
E uma flauta a chorar prata
Dor de amor não me magoa
A saudade da garoa é que me mata (PAULO VANZOLINI E EDUARDO GUDIN,
Longe de casa eu choro, Biscoito Fino, 2002).

Pivetta (REVISTA FAPESP, mai. 2012) publica uma reportagem cujo título é “Da garoa à tempestade”. Nesta matéria encontramos informações detalhadas sobre as mudanças climáticas da cidade de São Paulo, nos últimos oitenta anos.

A terra da garoa virou a megalópole da tempestade. Em cerca de 80 anos, a quantidade de chuva anual que cai na Região Metropolitana de São Paulo, onde um em cada 10 brasileiros vive numa área equivalente a quase 1% do território nacional, aumentou 425 milímetros (mm), metade do que chove em boa parte do semiárido brasileiro. Saltou de uma média anual de quase 1.200 mm na década de 1930 para algo em torno dos 1.600 nos anos 2000. [...] A quantidade de dias com chuva forte ou moderada cresceu, provocando inclusive tempestades no inverno, época normalmente seca. Em contrapartida, o número de dias com chuva fraca, menor do que 5 mm, diminuiu (PIVETTA, 2012).

Outra característica da cidade atual é que São Paulo aumentou muito sua área asfaltada, em detrimento das áreas verdes, o que é bom para os automóveis e para os acessos, mas concorre para grandes enchentes, um problema crônico.

Segundo reportagem da Revista Veja de 07/02/2010, em 1947, quando ocorreu o recorde pluviométrico no mês de janeiro em São Paulo, a cidade tinha 2,2 milhões de habitantes e a chuva provocou problemas similares aos atuais, embora em escala menor. O principal fator pelo qual os relatos de tragédias em 1947 são menores do que os registrados hoje é a forma de ocupação da cidade. Com ruas de terra, várzeas e lagoas pluviais às margens do Tietê, a água da chuva era mais facilmente escoada e drenada. Poucas horas depois da chuva, portanto, a cidade voltava ao normal (MEGACIDADES, 2015).

A cidade, portanto, é prejudicada ora por grandes alagamentos, ora por grandes secas, como recentemente, em 2014, a atual crise hídrica que atingiu várias regiões paulistas, provocando o racionamento. O alto consumo de uma das cidades mais populosas do planeta agrava mais esta situação. Assim, poucos se referem a São Paulo ainda como a “terra da garoa”, pois o clima mudou radicalmente a partir dos anos 1970, principalmente. Sem contar as constantes “inversões térmicas” que pintam o céu em tons de cinza.

A inversão térmica é um fenômeno natural, porém muito intensificado em cidades fortemente industrializadas. Este fenômeno, além de mudar a cor do céu, tem causado problemas respiratórios aos habitantes da cidade: bronquites e rinites crônicas, irritação nos olhos, alergias, intoxicações, etc. No inverno, o problema se agrava ainda mais. Visitantes quando chegam a São Paulo sentem esta agressão invisível e, seus moradores, quando saem da capital paulista, sentem os benefícios do ar mais puro da serra ou do litoral.

A expressão “Paulo e São”, uma sutil inversão sonora do nome da cidade, incide sobre um dos problemas mais graves da metrópole, a poluição. Esta deterioração já atingia os rios, que foram o motivo principal da criação da cidade. Tanto as imensas nações indígenas, anteriores à chegada dos portugueses quanto os bandeirantes e depois os cafeicultores se beneficiaram da confluência dos três principais rios da região paulistana, como já dissemos. Porém, após os anos 1960, principalmente, com a industrialização descontrolada, os rios de

São Paulo tornaram-se imensos esgotos a céu aberto. A poluição dos rios que cortam o espaço urbano é problema crônico. Muitos paulistanos se envergonham com a situação do atual rio Tietê, de água potável em sua nascente, Salesópolis (no interior do estado de São Paulo).

Os paulistanos nascidos nos anos 1950 (ou data anterior) possivelmente se lembrarão de um rio Tietê de águas limpas, muitos peixes e (ainda) navegável. O Clube de Regatas Tietê e o Clube Espéria, organizavam suas costumeiras competições de remo às suas margens. Isso não faz muito tempo, até meados dos anos 1960 era assim. A partir de então, a inconsequente industrialização e o descaso dos sucessivos governantes e legisladores tornaram a contaminação das águas dos rios em São Paulo um fato, aparentemente, irreversível. Além do crescimento exponencial da população, no período, que contribuiu para esta situação, estendendo as periferias urbanas, lugares vulneráveis e sem estrutura.

Porém, os dados dos anos 1980 (época da canção do Premê) e dos anos 1990, sobre crescimento populacional, mostram certas discrepâncias, resultado das transformações da cidade e da crise de emprego da metrópole, nos anos 1990.

Os dados populacionais das décadas de 1980 e 1990 revelam processos diversos de crescimento da cidade de São Paulo. O município como um todo, que em 2000, possuía 10,43 milhões de habitantes, passou a registrar baixas taxas de crescimento populacional. A taxa geométrica de crescimento populacional caiu de 3,7% na década de 1970 para 1,2% na década de 1980, atingindo 0,72% nos anos 1990. No período entre 1991 e 1996, o município de São Paulo só não viu sua população diminuir em termos absolutos porque o crescimento vegetativo de 680 mil pessoas ultrapassou em pouco o número de 514 mil pessoas que abandonaram a cidade (CAMPOS *et al.*, 2004, p.174).

São Paulo, nos anos 2000, volta a ofertar empregos e crescer, chegando aos cerca de 12 milhões de habitantes atuais, mas será que está próxima de seu limite?

Sabemos que a forte industrialização afetou o clima da cidade e iniciou um processo de poluição ambiental, modificando a paisagem visual da cidade, porém, este mesmo crescimento desmedido do espaço urbano também aumentou brutalmente a poluição sonora a que seus cidadãos estão submetidos. Assim, alterou-se igualmente a chamada “paisagem sonora”⁴⁴ (SCHAFFER, 2001).

Schafer afirma que o dinamismo do processo de mudança da paisagem sonora, percebendo que esta poderia ser aperfeiçoada ao longo do tempo com intervenções diretas ou indiretas, criando, a partir disso, um conceito de “ecologia acústica” (SCHAFFER, 2001). No

⁴⁴ A “paisagem sonora”, uma tradução possível do termo “*soundscape*”, é um neologismo em inglês criado por Raymond Murray Schafer (2001) para estudar, de maneira sistemática, o ambiente acústico das cidades no decorrer dos tempos. Segundo Murray Schafer, o “objetivo era mostrar de que modo a paisagem sonora havia evoluído no decorrer da história e de que modo as mudanças por que passou podem ter afetado nosso comportamento” (SCHAFFER, 2001, p.11).

caso de megalópoles como São Paulo, por exemplo, ações em favor da implantação da ecologia acústica permitiriam um melhor equilíbrio da paisagem sonora, um maior “respeito ao silêncio” (SCHAFER, 1991) e seriam urgentes. Não resta dúvida de que os sons poderosos da cidade que decorrem do modelo urbano e das tecnologias atreladas ao desenvolvimento, atingem o bem estar dos habitantes da metrópole paulistana. Ainda que não se perceba de forma consciente, o barulho imponente, constante e pouco definido, pois que é a somatória de vários sons concomitantes, forma uma “linha contínua” (SCHAFER, 2001) que repercute na vida do cidadão paulistano. O morador dos bairros mais centrais da cidade de São Paulo está, por este motivo, mais propenso à tensão, ao desconforto e à irritabilidade.

Por certo, em período mais recente, o ruído também cresceu em várias cidades brasileiras, sobretudo nas capitais dos estados, o que tornou possível se notar incômodo similar em seus habitantes. Porém, nos anos 1970 e 1980, esta era uma característica mais peculiar do espaço urbano de São Paulo, o que quer dizer que o paulistano sente esta irritação em maior grau e há mais tempo que a maioria das cidades do Brasil. Por esta razão, o estereótipo ligado ao cidadão paulistano, já nos anos 1980, era o de um indivíduo mais “nervoso” e “impaciente”. Seria esta uma visão equivocada sobre o paulistano ou haveria, aí, algum fundo de verdade?

Schafer (2001) estabelece um vínculo entre ruído e poder, especialmente nas cidades mais industrializadas, como é o caso da metrópole paulistana. “O aumento de intensidade da potência do som é a característica mais marcante da paisagem sonora industrializada. A indústria precisa crescer, portanto, seus sons precisam crescer com ela” (SCHAFER, 2001, p.115). Seguindo esse raciocínio, poderíamos inferir que a capital paulista se impôs, incorporando este imperativo de crescimento industrial, exercendo o seu “imperialismo sonoro”⁴⁵. São Paulo, a partir dos anos 1950, principalmente, transforma-se na cidade mais poderosa e de maior poluição sonora⁴⁶ do país.

4.2 A vida é grana: “terra do trabalho” ou “cidade do capital”

Não é nenhuma surpresa São Paulo ser conhecida como a “terra do trabalho”. O técnico de futebol e ex-jogador do São Paulo Futebol Clube, o paulistano Muricy Ramalho,

⁴⁵ Para Schafer, o imperialismo sonoro ocorre quando a entidade que detém o poder político o faz com o consentimento inconsciente da população. Quando esta se dá conta disso, é porque o poder já entrou em crise.

⁴⁶ São Paulo tem, por exemplo, uma das maiores frotas de helicópteros do mundo, cerca de 400 voos diários são realizados no céu paulistano. (BERGAMO *et al.*, 2009).

diz sempre a frase “aqui é trabalho, meu filho!”. Uma afirmação que, se não serve como prova material, ao menos nos faz pensar sobre esta ideia construída de que se trabalha muito mais em São Paulo, presente simbolicamente na mente da maioria dos paulistanos. Seria apenas uma invenção?

A frase pode ser derivada do orgulho declarado por ser *workaholic*. Em São Paulo, perdemos as contas de quantas pessoas exprimem este orgulho por trabalhar em excesso, além do necessário ou do recomendado ao zelo à saúde física e psíquica. Sobretudo, os altos executivos ou os empreendedores autônomos. Não resta dúvida de que estes alcançam rendimentos superiores aos da maioria dos assalariados, porém, o preço a se pagar por isso poderá ser bastante alto. Henri Lefebvre (1991), em seu livro “A vida cotidiana no mundo moderno”, ao analisar o desejo de segurança almejada pelo indivíduo na sociedade moderna, constata que “o homem cotidiano se fecha em suas propriedades, seus bens e suas satisfações, e às vezes se arrepende” (LEFEBVRE, 1991, p. 23).

Percebe-se que, em certa medida, São Paulo tornou-se uma cidade deslocada do resto do Brasil e mais voltada ao interesse do capital estrangeiro no país, tornando-se, assim, “lugar do mundo”. São Paulo é o sexto país em número de bilionários no mundo, por exemplo. São Paulo está, neste quesito, a frente de Dubai, Paris e Tóquio. “A vida é grana em São Paulo”.

São Paulo é a sexta cidade com mais bilionários do mundo. O levantamento batizado de “Censo de bilionários” é publicado pelo banco suíço UBS e pela consultoria especialista em alta renda Wealth-X. A capital paulista tem 36 bilionários. À frente de Dubai, com 34, Paris, 33, e Tóquio, 26. A maioria é de homens e a idade média é de 65 anos.

No mundo todo são 2.325 com mais de um bilhão de dólares em patrimônio. A campeã é Nova York, com 103 bilionários, seguida de Moscou, com 85, e Hong Kong, com 82 (CARTA CAPITAL, 20/09/2014).

A informação é ratificada pelo portal de notícias UOL (18/09/2014), cujos dados mostram São Paulo com apenas um bilionário a menos que Pequim, mas à frente das cidades de Los Angeles (EUA), Genebra (Suíça) e Riad (Arábia Saudita). São Paulo está, portanto, inserida no mercado globalizado e até com grande destaque, pois é a ponta de lança da sétima maior economia do mundo. O filósofo, linguista e comentarista político Noam Chomsky, afirma que os economistas americanos que controlam o Citibank incentivam investidores a aplicarem apenas em empresas anglo-americanas. Segundo estes: “O mundo está se dividindo em dois blocos: a plutonomia e o resto [...] Os Estados Unidos, o Reino Unido e o Canadá são as principais plutonomias: economias impulsionadas pelo luxo”. (CHOMSKY, 08/01/2012). Sobre este quadro econômico mundial, Chomsky (2012) completa a informação:

Quanto aos não-ricos, às vezes eles são chamados de precariado: o proletariado que vive uma existência precária na periferia da sociedade. A “periferia”, no entanto, se tornou uma proporção significativa da população nos Estados Unidos e outros países (CHOMSKY, 08/01/2012).

São Paulo é o local a partir do qual a “plutonomia” (economia globalizada), alardeada pelos próprios economistas do Citigroup, cuida dos interesses econômicos das grandes corporações anglo-americanas no Brasil, seu “precariado”.

As novas territorializações da produção em São Paulo revelam também a modernização tecnológica e gerencial das empresas mais capitalizadas, em geral transnacionais e globalizadas, associada à precarização dos vínculos empregatícios e das condições de trabalho nas micro e pequenas unidades. Esses “dois circuitos da economia urbana”, o superior – que trabalha com as mais avançadas tecnologias em espaços modernizados da cidade, que cumprem os preceitos de velocidade da economia global – e o inferior – que responde a diversos papéis ligados à economia de mais baixa renda – dão-se de forma complementar e contraditória, caracterizando a metrópole (CAMPOS *et al.*, 2004, p. 173).

E, claramente, a metrópole é influenciada pela cultura do capital globalizado, o que se reflete nos cidadãos que habitam a cidade, em especial nos jovens das classes média e alta, que podem ter acesso aos objetos de consumo cultural do planeta. O grupo Titãs (1987), originalmente paulistano, professa este sentimento.

Não sou brasileiro
 Não sou estrangeiro
 Eu não sou de nenhum lugar
 Sou de lugar nenhum
 Não sou de São Paulo
 Não sou japonês
 Não sou carioca
 Não sou português
 Não sou de Brasília
 Não sou do Brasil
 Nenhuma pátria me pariu (TITÃS. **Lugar nenhum.** WEA, 1987).

É legítimo este sentimento de não pertencimento em uma sociedade híbrida culturalmente e conectada a um sistema de trocas tão amplo como São Paulo. Porém, pode-se ler, aí, alguma contradição. Nota-se uma majoritária influência da cultura anglo-americana nesta canção inspirada no *punk* inglês. Apesar de se dizer de lugar nenhum, o ritmo é o do *rock* do final dos anos 1970, da Inglaterra, a letra é em português do Brasil, e não há elementos de outras culturas mais distantes como China, Paquistão, Ucrânia, Argélia, Bolívia, ou qualquer outra não hegemônica.

Portanto, o que a letra da canção parece expressar é um deslocamento da identidade do paulistano em relação ao Brasil e às nacionalidades que compõem o país e a própria cidade de

São Paulo, local de nascimento dos integrantes do grupo “Titãs do Iê-Iê-Iê”. Este deslocamento parece ainda maior hoje, sobretudo entre jovens estudantes das classes médias, conectados à rede digital globalizada.

Para Paul Zumthor (2005), “a civilização dita americana está em vias (e já dissemos bastante!) de sufocar através do mundo tudo aquilo que subsiste dos outros, impondo-nos o modelo abstrato de sua cultura de consumo” (ZUMTHOR, 2005, p.179).

Na busca por esta cidadania do mundo, a maioria dos jovens paulistanos das classes média e alta acaba por ser presa fácil da cultura hegemônica anglo-americana, que domina os meios de comunicação e a indústria do entretenimento do planeta. As outras influências culturais, de qualquer parte, acabam sendo trazidas para a cultura popular local somente após serem filtradas pelo controle da informação da própria cultura anglo-americana, mesmo no período pós internet.

Pode-se questionar a afirmação, já que toda análise é interpretativa e toda interpretação é, por definição, subjetiva. Cabe-nos, aqui, trazer os argumentos que sustentam esta possível mediação. Assim, esta nos parece ser uma informação bastante pertinente e útil para compreendermos tais correlações, vistas pelo Premê, entre São Paulo e Nova Iorque. Afinal, São Paulo se comporta como plutonomia em relação ao resto do país, seu precariado, e quanto mais próximo a São Paulo se situarem os outros estados, maior será sua influência na economia, na política e na cultura destes, como bem observou Prado Jr (1998), pensamento este que é compartilhado por Darcy Ribeiro (1985):

São Paulo, na primeira fase da industrialização pioneira, realizada pelos Matarazzo, gostava de ser como a locomotiva que arrastava o Brasil, como um comboio de vagões vazios. Com a industrialização substitutiva, através da implantação de grandes fábricas das multinacionais, muda de imagem. Começa a ser vista pelo país como a grande **bomba de sucção** que nos sangra, para carrear lucros para o estrangeiro. Com efeito, o intercâmbio entre São Paulo e o resto do Brasil passa a ser tão desigual que alguns estados planejam criar reservas de mercado para suas próprias indústrias, a fim de enfrentar o colonialismo interno, praticado ferozmente pelos gerentes paulistas das multinacionais (RIBEIRO, 1985, p.217).

Se nos Estados Unidos da América “*time is money*” desde o século XIX, vimos que, em São Paulo, “tempo é ouro e hora”, no século XX. Esta relação entre tempo e dinheiro norteou o fordismo na indústria estadunidense e, depois, influenciou o mundo inteiro. Cada país foi influenciado pelo mesmo conceito a partir de seus epicentros industriais ou financeiros, no caso do Brasil, a partir da cidade de São Paulo, epicentro industrial e financeiro do país.

O professor, arquiteto e urbanista, Maurício Ribeiro da Silva, em seminário ministrado na Universidade Paulista, em 2014, acena para a possibilidade de uma quarta São Paulo, além das “Três cidades em um século”, já apontadas por Toledo (1983), que surgiria na virada do século XX para o XXI. Esta possível quarta cidade seria a Megalópole conectada ao capital internacional globalizado. O Premê parece ter antevisto esta tendência sugerida por Silva (2014) que Toledo, terminando seu livro em 1981, não teve tempo de visualizar.

O Premê grava, em 1985, a “Melô da economia” (“Melô” no sentido de melodia dedicada a algum assunto), a canção faz o uso de vozes (a de Scarlet Moon entre elas) que simulam um debate de comentaristas de telejornalismo econômico, só que musicado. Após usar quase todos os jargões do “economês” (linguagem específica da economia) da época, chegam a um consenso: “- Melô!” (no sentido de “melou”, ou seja, deu tudo errado), uma expressão comum naqueles dias.

ORTN PIS PIS PIS PIS

ORTN PIB PIB... UPC

- Jonas, o exame da conjuntura

- Veja Júlio, numa análise coerente a reversão é inexorável,

Isto é, os insumos básicos afinal se descapitalizarão!

Meus bens! Meus bens!

- Cris, Crise não complica, hein!

- O pão sobe, o pau come

Quebra mais um banco na praça

Frentes de trabalho dão prá trás

O Fundo de Garantia não dá pé

- Quebramos a cara; foi a frase proferida pelos diretores flagrados na negociata

- Sofrível, assim foi classificado o desempenho da balança comercial brasileira.

- Quem agüentará as pedradas? .

- Resultado: Melô!

Precisamos por um fim nessa bagunça! (PREMÊ. **Melô da economia**. EMI-Odeon, 1985).

A música é uma espécie de “*rap* economicista”, uma vez que é falada na maior parte do tempo, com algumas citações como “meus bens”, uma alusão à canção romântica de Roberto Carlos “Meu bem” (1963), o que parece ironizar esta relação afetiva do paulistano abastado com suas valiosas propriedades.

São Paulo, nos anos 1980, já estava em vias de superar definitivamente a bolsa de valores do Rio de Janeiro, que acaba por encerrar suas atividades entre os anos de 2000 e 2002. Na verdade, São Paulo unifica todas as negociações no país.

Este processo foi visto antecipadamente pela canção do Premê, não sem reflexão, prevendo a inclinação da cidade para a economia global liderada pelo poder econômico

hegemônico, ou seja, o grupo “premeditou” a vocação de São Paulo para ser a “cidade do capital” no Brasil.

Aqui o Sujeito da história é incontestavelmente a Cidade. [...] A existência urbana se confunde com a existência política, como a palavra indica. Se a cidade concentra o que faz uma sociedade, ela o distribui de uma maneira relativamente razoável em organizações e instituições (LEFEBVRE, 2001a, p.49).

Sabemos que Lefebvre (2001) estudava as noções de cidade teorizadas por Marx em “O Capital”, sua obra mais relevante, porém, aplicamos o termo “cidade do capital”, como uma alusão a cooptação de São Paulo pelo capitalismo globalizado, como já explicamos anteriormente. Aqui, São Paulo é um dos sujeitos da história da globalização econômica neoliberal da atualidade.

Assim, mesmo entre os mais pobres, muitas vezes, mais que na maioria das cidades brasileiras, os habitantes de São Paulo se orgulham de trabalhar mais horas que o normal, fazer mais horas extras, trabalhar nos finais de semana e feriados. Afinal, paulistanos estão acostumados com o ritmo incessante da cidade que “não tem intervalo, tudo depressa acontece”, como já cantou Itamar Assumpção (1993).

Paulistanos, sobretudo os *workaholics*, costumam se queixar, por exemplo, de cidades nas quais não há “serviços 24 Horas” como supermercados, postos de gasolina, bancas de jornal, cafés, etc. Também podem queixar-se, quando em uma cidade menor, se os funcionários trabalharem “apenas” até às 18 horas ou até às 12 horas, aos sábados, ou então, quando forem dispensados nos feriados, por exemplo. Raro em São Paulo, porém, recomendável para a socialização de todos os cidadãos, o direito ao descanso é mais respeitado na imensa maioria das cidades brasileiras. Para as classes média e alta poderem usufruir de serviços ininterruptos, muitas vezes, o precariado terá que abrir mão de suas horas e dias de descanso. É certo que o turno da noite gera empregos, porém, em geral, os mais extenuantes e potencialmente danosos à saúde de quem os exerce.

De acordo com Sevcenko (2001), a sociedade moderna deteriorou o bem estar social, mas ainda assim, continuou a impulsionar o crescimento econômico que o vitimou.

Isso é parte de uma cultura da cidade, já denunciada por Tom Zé (“morrendo a todo vapor”), nos anos 1960, que volta a ser reforçada por Billy Blanco em tom de exaltação (“não sabe adormecer”), em meados dos anos 1970 e como motivo de admiração de Caetano (“força da grana que ergue e destrói coisas belas”), no final dos anos 1970, para ser mais uma vez motivo de ironia do Premê, nos anos 1980 em “São Paulo, São Paulo” e “Vida Besta” e nos anos 1990, em “O Trabalho”.

Em 1996, no CD lançado pelo selo Velas⁴⁷, o Premê grava a canção “O Trabalho”. A canção satiriza, mais uma vez, este orgulho paulistano.

Eu trabalho com meu tio
Meu tio ajuda o meu avô
Meu avô não tem emprego
Ai meu Deus, como é que eu tô!

É bom trabalhar em família
Não me sinto oprimido
Não recebo um só tostão
Mas é muito divertido

Eu não saio mais de casa
Meu salário não permite
Mas não posso me queixar
Melhorei da minha bronquite

- Ô coisa boa! (cof... cof...)
Quero que meus inimigos
Tenham força e sucesso
Pra que possam assistir
De pé “o meus pogrêssio”

- Coisa bonita isso aí! É *seicho no ie?*
- Sou filósofo, rapaz!

Eu não sou muito bonito
E já tenho alguma idade
Mas tem moço que é tão lindo
E não tem felicidade... (PREMÊ. **O Trabalho**. Velas, 1996).

Uma brincadeira que suaviza a séria questão do desemprego que afetava as regiões metropolitanas, entre elas a capital paulista, durante os anos 1990 (mesmo com toda a euforia do plano Real), chegando a níveis históricos.

A partir de 1996, o desemprego sob ainda mais em decorrência de fatores conjunturais como a elevação das taxas de juros domésticas em decorrência da instabilidade financeira internacional, o que contribui bastante para a contração da demanda por mão de obra naquele período. Além disso, a estabilidade de preços foi alcançada com sensível diminuição do ritmo de crescimento econômico, o que contribuiu para a diminuição do nível de ocupação. Ao final de 1998, com o câmbio sobrevalorizado e o escasseamento do fluxo de capitais externos decorrente da forte crise financeira internacional, a taxa de desemprego aberto atingiu seu mais alto nível na histórica econômica recente do país (ANPEC, 2003).

Ainda que esta canção escape ao período previsto para esta pesquisa, ela se mostra relevante, por se tratar de um samba feito em homenagem ao tema que mais caracteriza o

⁴⁷ O selo independente Velas foi criado por Ivan Lins, Vitor Martins e pelo produtor musical Paulinho Albuquerque, em 1991.

“espírito da cidade”, a exaltação ao valor do trabalho, tomando o assunto pelo seu oposto antagônico, a falta de emprego. Como será estar sem emprego na “terra do trabalho”?

O que vincula mais este samba com a teoria de Certeau (1994) são estas expressões populares sempre muito ricas em significado cultural, mas, neste caso, totalmente embaralhados e deslocados de seu sentido próprio.

Algumas frases são faladas: “- Coisa bonita! Profunda... É *seicho no ie*?” Outras são cantadas: “Quero que meus inimigos tenham força e sucesso, pra que possam assistir de pé o ‘meus pogrêssio’!” (*sic*) ou “eu não sou muito bonito, e já tenho alguma idade, mas tem moço que é tão lindo e não tem felicidade”. Estas reminiscências da fala estão repletas do que Certeau chamou de “geografia mental” do “homem comum”, “astúcia do pobre” em “lances memorizados” que “garantem a vitória do oprimido”, redenção do fraco pela “arte de dizer popular” (CERTEAU, 1994).

Não apenas na construção da mensagem poética da canção, como no gênero musical escolhido (o samba), mas também nas práticas das personagens que falam de suas experiências na letra da canção. Toda ela está imbuída de táticas de resistência do cidadão à tecnoestrutura. Trabalhar em família é uma opção viável em um momento de falta de perspectiva, mesmo não recebendo “um só tostão”.

Tais expressões são exemplos do que há de mais singelamente popular. A palavra “pogrêssio” (*sic*), além de ser ouvida frequentemente (pois sua pronúncia parece mais fácil que “progresso”), também pode ser uma referência a outro compositor que representava o saber popular nas letras de seus sambas, Adoniran Barbosa. O samba “Conselho de Mulher” (1952) aborda o tema trabalho.

Pogrêssio, pogrêssio.
Nóis sempre iscuitô falar, que o pogrêssio vem do trabalho
Então, amanhã cedo, nóis vai trabalhar. Se Deus quiser!

Quanto tempo nóis perdeu na boemia.
Sambando noite e dia, cortando uma rama sem parar.
Agora iscuitando os conselho das muié.
Amanhã nóis vai trabalhar se deus quiser! Mas deus não quer!

- Deus é bonzinho pá nóis, né? (ADONIRAN BARBOSA, **Conselho de Mulher**, Continental, 1952).

Wandi Doratiotto (compositor de “O Trabalho”), profundo conhecedor da canção popular, certamente conhecia o samba de Adoniran Barbosa, de quem é admirador confesso. O mesmo compositor já havia feito “Saudosa maluca” (1983), uma homenagem evidente à canção “Saudosa maloca”, samba clássico de Adoniran que já visitamos anteriormente. É,

portanto, improvável que não haja esta correlação, ainda que fosse involuntária. Adoniran zomba, igualmente, do “valor do trabalho”, que está vinculado ao “progresso” econômico (nacional ou individual), opondo-se ao conselho da mulher, que quer fazer o boêmio ir trabalhar em vez de sambar “noite e dia”. Contrariando o imperativo da estratégia de controle industrial, lá nos anos 1950, o boêmio usa esta tática pra contemplar sua felicidade: “Amanhã nós vai trabalhar, se Deus quiser! Mas Deus não quer! Deus é bonzinho pá nós, né?” (*sic*).

O Premê ainda abordaria o tema do trabalho em várias outras composições. São estes os casos, por exemplo, de “Vida Besta” (que veremos mais adiante), “Quase lindo”, “Lava-rápido”, “Trampo joia”, “Conflito de gerações”, “Padaria” e outros, que, se não o abordam diretamente, passam por este.

Em Trampo Joia, um rapaz lamenta a situação de sua família, que está empobrecendo gradativamente. Apropriadamente ele canta em gênero “*blues*”. Esta escolha não é casual, pois se trata de um gênero cuja temática principal ser os dissabores da vida cotidiana:

Preciso descolar um trampo jóia, jóia
Que tire o meu astral dessa tipóia
Eu tenho mil garotas
Mas não posso fazer nada
Eu tô sem grana, grana, grana, grana
Tenho mil garotas
E não posso fazer nada
Sem a grana
Antigamente com a mesada
Eu tinha a vida de playboy assegurada
Não pensava no futuro, futuro
Mas papai um caretão
Que não acompanha a inflação
E eu sempre duro, duro, duro, duro... (PREMÊ. **Trampo joia**. EMI-Odeon, 1985).

O filho da classe média, com a situação “assegurada” em outros tempos, lá pelos anos 1980, já não podia mais viver o mesmo estilo de “vida de *playboy*”, uma referência direta a “Quero que vá tudo pro inferno” (1965), de Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Esse mesmo jovem (supõe-se) já não tem como bancar as “mil garotas”, citação de “O calhambeque”, também de Roberto Carlos e Erasmo Carlos (1964). Aqueles “velhos tempos, belos dias” da Jovem Guarda e do milagre econômico haviam acabado. A inflação era um fantasma, assombrando a “Casa da Moeda”, que prejudicava a todos, desde os anos 1970, e que os “*ghostbusters*” da economia brasileira somente conseguiram (ou quiseram) expulsar em 1994.

Usamos intencionalmente um anglicismo ligado à cultura cinematográfica hollywoodiana para evidenciar a influência da língua estadunidense nas atividades econômicas da cidade de São Paulo. Sabe-se que nos mercados financeiros, no meio

empresarial e, também, no âmbito da comunicação, sobretudo na publicidade, há esta predominância de termos em inglês, usados nas atividades diárias cotidianas. São Paulo é o centro do capital financeiro, sendo sede de 16 dos 20 maiores bancos internacionais do país. São Paulo também responde pelo maior número do total do empresariado nacional e, por consequência, da grande maioria das agências de publicidade.

A transição econômica por que passa a cidade se traduz ora por uma percepção que abarca seus efeitos negativos (o desemprego e o crescimento da informalidade nas relações de trabalho), ora por uma miragem de cidade globalizada, representada pelas semelhanças com Tóquio, Nova York ou Londres, cidades-mundo do planeta (CAMPOS *et al.*, 2004, p.172).

Na canção “Quase lindo” (1983), vemos a difícil situação de Laurindo, um bancário que perde seu emprego e, em virtude disso, tem sua vida virada de cabeça pra baixo.

Depois de tanto desempenho no banco
Vem o gerente te tratando no tranco
Não ligue tanto para o que o povo acha
Foi muito pouca a diferença no caixa

E teu irmão esperto como raposa
Até que vive bem com sua esposa
E teu caçula continua inchado
Mas me falaram que não é mais viciado

Pare de falar que você não agüenta
A vida boa só começa aos 40

Vai, vai Laurindo
Você é gente, você é quase lindo
A meta altiva, a meta construindo
Você é gente, você é quase lindo. (PREMÊ. **Quase lindo**. Lira Paulistana/
Continental, 1983).

Laurindo, por estar desempregado, estaria na contramão do progresso e já se sente fracassado aos 40 anos, apesar de haver quem o considere “quase lindo”. A construção da meta de Laurindo, um paulistano de classe média, está vinculada ao valor de seu trabalho e, assim, depende dos humores da economia.

Em “Conflito de gerações”, o tema “trabalho” vem em oposição à atividade artística da música. Remetendo à lenda da cigarra e da formiga. O diálogo é de um pai com seu filho que prefere tocar violão ao invés de trabalhar, como quer o progenitor. Na letra da canção, ouve-se apenas a fala do pai, mas os acordes do violão do filho compõem este diálogo conflituoso.

Se és esta figura imensa que habita este planeta
 Se tens o dom dos grandes vultos e és "jóia da veneta"
 Me explica este te desemprego e esse vagar ao léo
 Pois moras com este velho pai, não pagas aluguel
 Veja o teu irmão mais moço
 Sinta o quanto ele subiu
 Nem parece a mesma mãe que o pariu

Tens a mania arrogante de fazeres verso
 E a petulância maior de tocares violão
 Sai desse vida, filho querido
 Vem que te dou proteção
 És tão novinho, só tens 30 anos
 Busca teu futuro em minhas mãos (PREMEDITANDO O BREQUE, **Conflito de gerações**, Spalla, 1981).

Neste conflito, aparece uma questão central sobre este tema, no sentido em que “trabalho”, aqui, parece estar oposto ao talento, ao prazer e, talvez, à felicidade. Este é um debate recorrente em toda parte e mais ainda em São Paulo, pois o discurso em direção ao crescimento econômico e à produtividade do sistema do capital internacional, como já dissemos, é mais vigoroso nesta cidade. Embora São Paulo seja, também, uma cidade com grande inclinação artística, a pressão do poder financeiro e da produção e consumo de bens materiais é imensa e intensa.

Assim, este sempre será um conflito bastante marcante de geração em geração. O artista da música terá que se provar comercializável para ter seu talento reconhecido pelo pai, aqui no papel de mantenedor do *status quo* da sociedade ditada pela tecnoestrutura. Porém, a maioria dos fatores que fazem um trabalho musical resultar em sucesso comercial, na verdade, não está nas “mãos dos músicos”, ou seja, não depende apenas de seu talento e criatividade como querem fazer parecer. Pois a tecnoestrutura, que controla os meios de divulgação da cultura, determina, em grande parte, o que será sucesso ou não.

Desta maneira, a sociedade estabelecida no modelo de produção e consumo de bens perecíveis, apenas, tende a desencorajar o artista em seu ofício de arte, que, ao contrário, pretende mostrar-se desafiador e crítico deste mesmo modelo de sociedade, buscando o culturalmente durável.

De maneira geral, o público só reconhece o sucesso do músico que é chancelado pelos meios de comunicação, o que cria uma armadilha para o músico inovador. Assim, ou ele se adapta ao desejo do mercado ou terá que conviver com a possibilidade de não ter seu talento reconhecido como gostaria. Uma armadilha a qual o artista músico só poderá superar, talvez, ao manter seu propósito com integridade e independência.

4.3 Lavar o carro, comer um churro: a “cidade dos carros”

O paulistano parece viver em função do trabalho, seja devido ao tempo que dedica às atividades profissionais, seja pelas distâncias que é obrigado a percorrer no caminho da casa ao local de trabalho e vice-versa. Uma pessoa que mora em um bairro periférico da cidade e trabalha na região central poderá levar algo entre uma hora e meia até três horas para chegar ao emprego e o mesmo tempo para voltar pra casa, dependendo se ela utilizará automóvel, ônibus, trem, metrô, ou a combinação destas opções. O tempo, gasto a mais para a “mobilidade urbana”, é retirado da cota do descanso e do lazer. Isso causa um *stress* maior que na maioria das outras cidades brasileiras. A situação já era parecida nos anos 1980, e agravou-se após os anos 2000, em virtude do aumento do número de veículos na metrópole.

A situação do trânsito em São Paulo complicava-se, mesmo três décadas atrás, pois a cidade passou de 1,6 milhão de veículos, em 1980, para 3,6 milhões, em 1991, ou seja, durante a década de 1980 o número de automóveis quase triplicou e grandes problemas de mobilidade urbana já surgiram a partir deste aumento. De fato, São Paulo já é uma “cidade engarrafada” há muito tempo. Porém, este não estava entre os principais problemas da grande maioria das cidades brasileiras nos anos 1980. Talvez nem mesmo o trânsito complicado do Rio de Janeiro (a segunda maior cidade do Brasil) tivesse tantos quilômetros de engarrafamentos como em São Paulo, já há mais de 30 anos atrás.

O modelo de transporte adotado, que privilegia o transporte individual em automóveis particulares, foi o fator que levou a mobilidade urbana ao caos.

Essa realidade é acirrada ainda mais pela opção da cidade pelo transporte individual, posta em prática, com poucas interrupções, desde os anos 1930. Mas a cidade paga um preço cada vez mais alto por essa política, na forma de intermináveis congestionamentos, limitações à circulação como o rodízio de automóveis, e captura de espaços cada vez maiores para estacionamento. Enquanto a frota de automóveis particulares cresceu 9% entre 1955 e 2000, [...] a frota de ônibus diminuiu 11% e o número de passageiros transportados pelo sistema de ônibus caiu 43% (CAMPOS *et al.*, 2004, p. 175).

Isto apesar do rodízio de veículos⁴⁸ que, na realidade, se levarmos em conta que muitas pessoas puderam comprar um segundo carro com placas de finais numéricos diferentes, o rodízio pouco ou quase nada contribuiu para a solução do problema.

⁴⁸ O “Rodízio de Veículos” restringe o proprietário de usar seu carro durante os horários de pico de trânsito uma vez por semana, sob pena de multa. O rodízio foi instituído em 1997, pelo prefeito Celso Pitta, sucessor apadrinhado por Paulo Maluf, que havia sido eleito em 1992.

Eram quatro milhões de veículos automotivos em 2004, chegou-se a mais de sete milhões, em 2011, e quase oito milhões em 2015, tudo isso em apenas doze anos aproximadamente. Isto ocorreu devido ao aumento do poder aquisitivo das classes “C” e “D” nos últimos doze anos e, também, em decorrência de uma política de incentivo às vendas do setor automobilístico com descontos fiscais de IPI (Imposto sobre Produtos Industrializados), durante os últimos anos da administração econômica do país. Se, por um lado, as classes “C” e “D” alcançaram um sonho de consumo legítimo, estimulado por maciças propagandas televisivas, por outro lado, as cidades passaram a ter problemas maiores para a mobilidade urbana, ao menos na maioria das capitais dos estados brasileiros, o que motivou manifestações de rua.

Em abril de 2015, a metrópole chegou aos 7,98 milhões de automóveis e a previsão é de passar dos oito milhões em 2016, segundo dados da própria prefeitura e do DETRAN de São Paulo. Porém, as vias de tráfego de veículos continuam em 17 mil quilômetros, ou seja, o número de carros aumenta incessantemente, mas o espaço para se transitar continua o mesmo há tempos.

São Paulo está sempre, por este motivo, às voltas com as construções de avenidas, viadutos, estações metroviárias, etc. As obras do metrô foram iniciadas pela prefeitura municipal entre 1970 e 1979 e somente em 1980 tornou-se atribuição do governo estadual (CAMPOS *et al.*, 2004). Desde os anos 1960, a cidade está envolvida em polêmicas seja na adequação destes projetos viários, como também, na transparência da administração pública dos recursos utilizados.

Um exemplo disso pode ser o famoso “Minhocão”, nome popular dado ao Elevado Costa e Silva, idealizado por Faria Lima, em 1968, construído por Paulo Maluf, um ano depois, após ser empossado prefeito da cidade pelos militares. O minhocão recebeu muitas críticas da imprensa que o chamou de “aberração arquitetônica”, uma vez que este elevado passa muito próximo às janelas dos prédios vizinhos às avenidas São João e Amaral Gurgel, vias centrais da cidade, derrubando o valor financeiro dos imóveis e causando um transtorno irreversível aos moradores dos mesmos, principalmente em virtude da poluição do ar e do barulho (poluição sonora) causado pelos escapamentos dos veículos.

Desta forma nasce “a cidade dos carros”, uma inversão dos princípios e valores que definem a concepção do conceito de cidade, que deveria ser o *habitat* dos cidadãos. Como afirma Certeau: “A cidade-conceito se degrada” (CERTEAU, 1984, p.174). Nos tempos atuais, em 2015, a polêmica é sobre o “fechamento” da Avenida Paulista para a circulação de automóveis, aos domingos apenas. Uma questão que está totalmente ligada ao “direito à

cidade”. Mas afinal, ao se fechar as ruas para os automóveis, não se está, na verdade, abrindo-as para as pessoas?

O nível mais elevado se situa ao mesmo tempo acima e na cidade. Fato que não simplifica a análise. A estrutura social está presente na cidade, é aí que ela se torna sensível, é aí que significa uma ordem. Inversamente, a cidade é um pedaço do conjunto social; revela porque as contém e incorpora na matéria sensível, as instituições, as ideologias (LEFEBVRE, 2001b, p.66).

Ao que parece, São Paulo precisaria resgatar urgentemente esta dimensão sensível do espaço urbano, retomando o princípio de sua estrutura social.

Outras cidades mantêm, com seus cidadãos, relações bem mais amistosas de convivência. As cidades menores e as cidades litorâneas, por exemplo, apresentam paisagens urbanas mais ecologicamente equilibradas e hábitos cotidianos mais saudáveis. Observa-se, em São Paulo, no entanto, uma iniciativa de seus cidadãos no sentido de reparar este desequilíbrio com o uso de bicicletas, patins e *skates* ou da prática de se exercitar em corridas e caminhadas pelas ruas da metrópole, procurando reverter este processo de desumanização em que esta cidade se lançou em virtude de seu alucinado crescimento econômico.

Em 2014, aprovou-se um projeto urbano que prevê a demolição do Minhocão ou a sua transformação em um parque de lazer, o chamado “Jardim Suspenso”. A indefinição sobre a retirada ou não deste entulho viário poderá inviabilizar todo o projeto e perpetuar o empecilho criado pelo elevado para o bairro e seus habitantes.

Há uma tentativa de se estabelecer prioridade ao transporte coletivo com corredores de ônibus e, ainda, dar opção de veículos não motorizados para pequenas distâncias como as ciclovias, por exemplo. Porém, percebe-se uma resistência de setores da sociedade, que reivindicam estes pedaços de asfalto para seus automóveis particulares, não obstante todas as dificuldades que isso possa causar à maioria da população que, como se sabe, não possui automóveis. Os cidadãos das classes média e alta, em São Paulo, mantêm uma relação de dependência com seus carros, pois a cidade é uma das maiores do mundo e o transporte público oferecido ainda é de qualidade pouco confiável: irregular no cumprimento dos horários, desconfortável e lento.

O paulistano proprietário de um veículo, nos anos 1980, tinha por hábito lavar seu carro nos finais de semana. Ainda havia tempo e disposição para tal. Em sua canção “Caprichoso”, mesmo nome do título ao álbum do Grupo Rumo (1985), José Carlos Ribeiro brinca com esta prática cotidiana tão ligada ao universo masculino.

Ele é realmente um cara caprichoso
 Seja sábado ou domingo, não importa...
 Ele dá duro pra valer
 E vai lustrando aquele carro de um tal jeito
 Limpa por dentro, limpa por fora...
 Limpa por fora, limpa por dentro [...]
 Quando ele acaba mais cedo
 Ainda há tempo de dar uma volta no quarteirão... (GRUPO RUMO. **Caprichoso**.
 Independente, 1985).

Hoje, apenas os moradores das periferias, praticamente, podem lavar seus carros na porta de casa, pois os moradores dos bairros mais centrais agora moram em seus apartamentos, em condomínios fechados. Sendo assim, a única opção passou a ser o “lava-rápido”, um serviço que poupa o tempo (bem mais precioso do paulistano) de seus proprietários.

Na canção São Paulo, São Paulo encontramos o verso: “lavar o carro, comer um *churro*, é bom pra burro!”. O “*churro*” representa a comida barata vendida pelos ambulantes nas ruas da cidade. O verso desta canção explica porque identificamos, aí, as práticas cotidianas da classe média paulistana dos anos 1980, pois, ao que parece, este era o tema principal da maior parte das canções do grupo. O que seria natural, uma vez que esta é a mesma origem de seus integrantes, o ambiente de convívio e, portanto, o ponto de vista a partir do qual se observou o cotidiano da cidade. Porém, não há como se considerar a classe média como algo uniforme e homogêneo. O Premê parece estar se referindo a uma porção mais conservadora dela, menos disposta à mudança de hábitos, talvez.

Crítica parecida encontramos na canção “*Panis et Circenses*”, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, gravada por Mutantes, em 1970, nela critica-se “as pessoas da sala de jantar são ocupadas em nascer e morrer” (MUTANTES. ***Panis et Circenses***. Philips Records, 1970), sem maiores perspectivas ou anseios por experiências culturalmente enriquecedoras. Raul Seixas faz crítica semelhante em duas composições: “Eu é que não me sento no trono de um apartamento, com a boca escancarada, cheia de dentes, esperando a morte chegar” (RAUL SEIXAS. **Ouro de tolo**. Philips Records, 1973); e, na segunda, Raul Seixas questiona as pessoas que têm “aquela velha opinião formada sobre tudo” (RAUL SEIXAS. **Metamorfose ambulante**. Philips Records, 1973).

A percepção do Premê parece ser a de que, apesar de São Paulo ter uma enorme programação cultural disponível como opção de lazer, como se sabe, uma parte mais acomodada desta classe média (na época), apenas se preocupava em cuidar de seu automóvel e se alimentar. Afinal, o lazer de muitos paulistanos, já nos anos 1980, incluía os passeios a *shopping centers*, com seus típicos *fast foods*. “É bom pra burro!”, portanto, apesar de ser uma expressão popular que exalta a boa qualidade de algo, nesta canção, aparece como uma

forte crítica a este paulistano sem horizontes, proprietário de seu automóvel, o que a maioria das pessoas mais pobres, infelizmente, não teria o privilégio de ser naquela época.

Esta percepção já aparece em “Aeroporto de Congonhas” (1976), canção de Tico Terpins⁴⁹, do grupo Joelho de Porco, no álbum “São Paulo 1554/Hoje”. A canção de Terpins zomba do fim de semana da família paulistana.

Triste comédia
A família paulistana
Não tem fim de semana
Não tem praia, nem montanha.

No aeroporto de Congonhas
Passa todos os domingos
Só pra ver avião descendo
Só pra ver avião subindo

Que tragédia
Sexta-feira aluga Kombi
Vai lotada pra Imigrantes
Pra um piquenique em Praia Grande
Que é gigante! (JOELHO DE PORCO. **Aeroporto de Congonhas**. Crazy, 1976).

O Premê faz provocação similar, porém com o já conhecido bom humor do grupo, na canção “Fim de Semana” (1981), que ficou conhecida como “Domingão”. A família vai à praia se divertir, mas “o clima engana”, mais uma vez:

Era um domingo, tinha muito sol.
Meu avô na frente, minha avó atrás
E o rádio a mil, que legal!

O meu pai guiava, minha mãe falava,
Minha irmã chorava, o totó latia,
Tudo num fuscão, que legal!

Vamos indo, todos,
Vamos indo juntos à Praia Grande,
Levando até televisão.

Mas ao chegar na praia
O tempo logo fechou.
Meu avô de tanga, minha avó de maiô,
Minha mãe chorava, o totó latia,
O meu pai calava
E, no mais, chovia... (PREMEDITANDO O BREQUE. **Fim de Semana**. Spalla, 1981).

Esta é uma prática habitual das famílias paulistanas até hoje, a de fugir da vida estressante da capital para buscar a natureza nas praias da Baixada Santista.

⁴⁹ Tico Terpins (falecido em 1998) criaria depois, em 1977, o selo independente Áudio Patrulha, que lançaria os dois primeiros LPs do grupo Língua de Trapo, em 1980 e 1982.

Como já disse Itamar Assumpção, viver em São Paulo é “viver à beira do *stress*”, pois em São Paulo, que “não tem praia nem montanha”, as pessoas sentem uma experiência próxima ao confinamento, apesar da imensidão da cidade. Esta sensação é causada pelo trânsito pesado, pela pressão do trabalho excessivo e pelo hábito de estar sempre em lugares fechados como escritório, condomínio, *shopping*, escola, faculdade, restaurante, locais geralmente isolados com vidros térmicos e ar condicionado. Isso tudo faz com que as pessoas se sintam sufocadas na metrópole. A banda Sossega Leão canta em uma de suas canções: “Cidade, pra te engolir, tenho que ter meu tempo todo atolado em compromissos. Tenho que correr atrás da minha sombra. E eu preciso ir viajar...” (SOSSEGA LEÃO. **São Paulo**. Continental, 1985).

O fantasma da violência afeta principalmente a convivência urbana e impessoal, produzindo o enclausuramento das classes médias e altas em seus condomínios fechados e *shopping centers*, abandonando progressivamente o espaço das ruas ou privatizando-as por meio de vigilância ostensiva (CAMPOS *et al.*, 2004).

“Descer a Serra” (do Mar), expressão muito usada pelos paulistanos, é uma das opções de lazer para quem mora em São Paulo. A cidade de Praia Grande, distante cerca de 70 km da capital, era endereço certo para famílias de baixa renda, os chamados “turistas de um dia” ou, popularmente, “farofeiros”, que lotam a “Kombi” (utilitário da marca Wolkswagen, também chamado de “perua”, à época) para “fazer piquenique” na praia, como cita a canção de Terpins (1976).

A Rodovia dos Imigrantes, por onde descia a “Kombi lotada”, é uma estrada que liga a cidade de São Paulo ao litoral sul do estado, inaugurada em 1974, feita para desafogar o tráfego da Rodovia Anchieta, que já era intenso nos anos 1960. A rodovia Anchieta era a “Estrada de Santos”, cujas “curvas” perigosas já foram cantadas por Roberto Carlos (1963).

Mesmo na virada dos anos 1970 para os anos 1980, a Imigrantes já poderia apresentar congestionamentos enormes, transformando um trajeto de apenas 60 km em um martírio de três a quatro horas de engarrafamento. Isso era um fato comum, especialmente em feriados prolongados, quando parte dos paulistanos decidia descer para as praias no mesmo dia, ao mesmo tempo. O Premê descreve esta aventura de uma família inteira que lota o “fusão” (Wolkswagen com motor 1.600 cilindradas, cantado por Almir Rogério⁵⁰, em 1982) e segue em direção à Praia Grande, levando até televisão, além do cachorro.

⁵⁰ A canção “Fusão Preto”, de Jeca Mineiro e Atílio Versuti, foi gravada quatro vezes entre 1980 e 1982, ano em que “Fusão Preto” fez o cantor Almir Rogério vender 700 mil cópias de seu disco.

Hoje, mesmo após os anos 2010, uma aventura destas, em uma sexta-feira de feriado prolongado, pode virar um pesadelo de mais de oito horas de viagem para fazer a travessia dos mesmos 60 km. Mesmo assim, quase todos os feriados, os paulistanos enfrentam todas as dificuldades para ter o prazer de sair da capital e ter a sensação de sentir o frescor da brisa do mar. Sabendo desta prática, a polícia militar e os funcionários da concessionária que administra a autoestrada organizam o fluxo, orientando para que os veículos desçam todos pela Rodovia dos Imigrantes, deixando a Anchieta para subir a serra em direção à capital no mesmo dia. E no dia em que o maior fluxo é na direção da capital, a operação de tráfego orienta o contrário, a subir pela Imigrantes, pois o escoamento do fluxo de veículos é maior.

De qualquer forma, deslocar-se pelo espaço viário da cidade de São Paulo, bem como sair do perímetro urbano, seja para o litoral, seja para o interior, é tarefa que requer muita paciência e atenção redobrada. Isto se agrava ainda mais quando se sabe que muitas pessoas moram nas cidades vizinhas da grande região metropolitana e trabalham na capital.

A “Kombi” também é personagem de uma canção do grupo Premê, em 1981.

Eu economizei, mizei...
Comprei, comprei, comprei
Uma Kombi meia seis,
De um japonês.

Ela é ensinada,
Ela é uma brasa.
Corre à beça
E vai sozinha pro Ceasa.
Ela é uma joia.
Que lataria!
Passou de trinta
Já começa a bateria.

Mas vou contar pra vocês
Ela já me aborreceu
É só Ceasa, é só Ceasa.
Tem mais de um mês
Que eu não volto para casa. (PREMEDITANDO O BREQUE. **Marcha da Kombi.**
Spalla, 1981).

Esta Kombi, comprada de um japonês, revela uma prática destes imigrantes ao chegarem à cidade. Por serem conhecidos como bons cultivadores de hortas e plantas, os japoneses que vieram pra São Paulo eram grandes fornecedores destes produtos do comércio da hortifruticultura, e os forneciam com suas Kombis. Nesta marchinha de carnaval, Wandí brinca com esta característica do imigrante japonês e, também, com a fragilidade do automóvel (ano “meia seis”), apresentando um dos pontos mais conhecidos de São Paulo, o antigo CEASA (Central de Abastecimento S.A.). O local unificou-se com o CEAGESP

(Companhia de Entrepósitos e Armazéns Gerais de São Paulo) em 1969, mas muitos ainda se referem a ele como CEASA.

O ano de 1966, escolhido por Wandi Doratiotto, também não é aleatório, apesar de possibilitar a brincadeira com os números “meia” (de meia dúzia) e seis. Na verdade, o ano marca a transição do Mercado Municipal, situado no centro da cidade, para o CEASA, que ficava no entorno do bairro do Jaguaré, bem mais afastado do centro. Também foi o ano de uma grande enchente que apressou os passos da obra.

Era imperiosa uma solução urgente, principalmente depois da grande inundação de 1966. O governo do estado já estava construindo um novo terminal para a comercialização dos produtos agrícolas numa área de 500 mil m² na área do Jaguaré, a 16 quilômetros do centro, dezessete vezes maior que o velho Mercado. A situação emergencial fez com que a mudança fosse apressada, e a transferência aconteceu no fim de 1965, início de 1966 (PONCIANO, 2004, p. 66).

Talvez a inundação de 1966 tenha avariado a lataria da Kombi (que era nova até então), mas a escolha do ano de fabricação da mesma pode revelar, talvez, este conhecimento histórico de São Paulo que o grupo possuía.

A paixão dos jovens paulistanos por seus automóveis foi cantada pelo *rock* “Carrão de Gás - Tração nas 4” (1985), uma obsessão pelo “rugir de um motor”.

Só fui feliz enquanto a minha moto durou
Pois sempre fui parado num rugir de um motor
O meu prazer botando um aditivo reluz
Pois sempre fui naquela em que o barulho conduz

Com a máquina eu me sinto um gigante
Esqueço a ranhetice paterna
Meu corpo fica escravo da mente
Eu tenho vários pinos na perna... Ai! Perna...

E hoje eu tenho um carro de praça
Malhado e sem a placa de trás
Não uso álcool nem gasolina
Eu tenho um baita bujão de gás, gás... (PREMÊ. **Carrão de gás - tração nas 4**. EMI-Odeon, 1985).

Apesar dos “vários pinos na perna” (sugerindo sucessivas quedas), o rapaz só consegue ser feliz acelerando a “máquina”. Esta sensação de velocidade é a mesma que faz os jovens, por exemplo, tirarem um “racha” (disputa de corrida ilegal nas ruas da cidade). Em São Paulo, inúmeras mortes foram resultantes dos rachas, nos anos 1980, e estes ainda acontecem em determinados bairros. Os anos 1970 e 1980 assistiram o surgimento de ídolos brasileiros da “Fórmula 1” (corrida mundial de pilotos e equipes): Emerson Fittipaldi (duas

vezes campeão), Nelson Piquet (três vezes campeão) e Ayrton Senna (três vezes campeão). Senna, no auge de sua carreira, faleceu em acidente automobilístico no autódromo de Ímola, Itália, em 1994. José Carlos Pace, outro piloto brasileiro de “Fórmula 1”, faleceu em 1977, vítima de um acidente aéreo, tendo seu nome dado ao autódromo de Interlagos, em São Paulo, como homenagem.

O protagonista torna-se um “chofer de praça” (taxista), mas para continuar a aventura, ele adapta seu carro “malhado” (termo usado para carro receptado) e “sem a placa de trás” (para evitar multas de trânsito) ao botijão de gás, outra tática comum (e perigosa) nos anos 1980 para se fugir do aumento de preços dos combustíveis.

A ideia da “cidade dos carros” também está contida na canção “Lava-rápido”, do LP “Quase Lindo” (1983). Esta canção ironiza a situação do cidadão desencontrado na correria da metrópole em que vive.

Foi pensando nesse povo
Que trabalha o dia todo
E chega à noite sai correndo e vai estudar
Não tem tempo de jantar
Não dá pra tomar banho
E nessas bandas geralmente faz calor
Foi que eu resolvi montar
Com qualidade
Um lava-rápido de gente
Lá no centro da cidade

E funcionou, funcionou, funcionou
E funcionou mais do que você imagina
Quando vem a tarde
O povo se aglutina
Por volta das dezoito
Forma fila até na esquina

E lava um japonês
E lava um siciliano
E vem uma libanesa
E agora tem pernambucano

A máquina é moderna
Sistema americano
De um lado tem escovas
Do outro um grande pano
Enquanto um lado esfrega
O outro vai enxugando
E funcionou... ô ô ô ô...

E o bom desse sistema
É o clima que ele cria
Se o nego chega murcho
Sai pleno de alegria
Se a moça chega triste
Sai pronta pr'outro dia (PREMÊ. **Lava-rápido**. Lira Paulistana/Continental, 1983).

Esta canção era o ponto alto das apresentações do grupo Premê, pois incluía uma participação especial. O ator e artista plástico Arthur Kohl entrava no palco, com Renato Caldas, que trazia o “lava-rápido de gente”. Kohl vestia roupas de banho coloridas e ali tomava seu banho normalmente (com água e tudo) para entreter a plateia, na segunda parte da apresentação da música. Uma *performance* teatral que fazia muito sucesso, levando o público às gargalhadas.

A canção “Lava-rápido”, além de ironizar a transformação do ser humano em máquina e a perene falta de tempo dos habitantes de São Paulo, também resvala em várias outras características da formação cultural dos paulistanos.

“Foi pensando neste povo que trabalha o dia todo”, Wandi aqui reafirma a condição de trabalho em excesso, já nos anos 1980, como inerente à realidade da metrópole paulistana. Ele ainda lembra que o morador da cidade não tem tempo pra nada, pois trabalha de dia e estuda à noite, assim, comer ou tomar banho, práticas normais, precisam de soluções táticas especiais que contemplem a falta de tempo disponível da gente paulistana. Em cidades menores, uma pessoa pode conseguir fazer suas refeições ou tomar seu banho em casa, possivelmente, mas em São Paulo, as distâncias são enormes e o tempo não alcança para este privilégio.

“Por volta das dezoito”, hora em que os trabalhadores batem o ponto, é o momento crucial. É nesta hora que os transportes coletivos estão cheios, os metrô lotados e a pressa faz com que o público se aglomere e se acotovele em busca de espaço. Então, o problema do tempo torna-se, também, um problema de espaço.

As filas são bem conhecidas na cidade de São Paulo. Por ter a maior população urbana da América Latina e uma das maiores do mundo, qualquer prática poderá apresentar filas enormes, seja no transporte para o trabalho (ida e vinda), seja no lazer: filas de cinema, teatros, restaurantes, casas de espetáculos, etc.

A canção demonstra a já conhecida formação híbrida da população com suas imigrações e migrações: o “japonês” (orientais em geral), o “siciliano” (italiano pobre), a “libanesa” (povo árabe) e o “pernambucano” (representando o nordestino). E estas pessoas, que estão “tristes e murchas” pelo trabalho estressante, saem alegres e revigoradas após o banho no “lava-rápido de gente”. Uma tática pouco provável, porém bastante divertida como sugestão para o cidadão paulistano.

Mas o importante para o criador do invento, aparentemente, seria o fato de a máquina ser “moderna”, pois é feita por um “sistema americano”. Pode-se ler este verso de duas formas. A primeira é que o estilo de vida acelerada, sempre em busca de uma produção maior, uma eficiência maior, uma lucratividade maior, pode ser o resultado da influência do “sistema americano”, ou seja, o sistema do capital globalizado que se iniciava na época e que é

liderado pelos Estados Unidos da América. A segunda leitura é de que por ter a tecnologia avançada, característica dos produtos estadunidenses da época, a máquina seria um resultado do avanço industrial norte-americano, sobretudo nos artigos que envolvem a eletrônica.

Para o paulistano, especialmente nos anos 1980, tudo que vinha dos EUA era, por definição, mais moderno e, portanto, melhor. Especialmente no que se referia a produtos industrializados ou serviços de ponta. Este foi um processo previsto pelo Premê, especialmente por Wandir Doratiotto, compositor de “Lava-rápido”.

4.4 Ratos na ROTA: a violência e as favelas

A “fauna urbana” é composta, na canção, por pardais (espécie de pássaro “vira-lata”) e baratas (seres capazes de sobreviver às piores condições de vida, assim como os ratos). Além disso, os “ratos da rota” fazem referência aos policiais da Ronda Ostensiva Tobias de Aguiar (ROTA), um comando militar que ficou famoso, no período, por provocar chacinas nos bairros mais pobres da cidade. A falta de segurança, que se torna um grande problema a partir dos anos 1970, como já vimos, faz com que as classes média e alta se abriguem em seus condomínios cercados e protegidos dos perigos da cidade. Neste mesmo período, a televisão brasileira tem seu auge, seu grande salto técnico, os televisores tornam-se mais baratos e as pessoas se acomodam no interior de seus lares, realidade que se sustenta até hoje. Com medo umas das outras, as pessoas fazem da cidade um ringue para uma interminável luta de classes.

No limite, trata-se da dissolução da São Paulo de fronteiras abertas, que dava a possibilidade concreta do desenvolvimento humano individual e coletivo por meio da intensidade de trocas e interações. As fronteiras internas assumiram a materialidade dos muros, grades e guaritas, sitiando a cidade e confinando os cidadãos a uma vida apenas entre familiares e iguais, impedindo a troca e a interação (CAMPOS *et al.*, 2004, p. 177).

Talvez isso explique porque Criolo sintia que não existe amor em São Paulo. Para se compreender este desabafo, é preciso conhecer a realidade vivida nas periferias da metrópole. O compositor é ligado aos movimentos negros dos bairros mais pobres da cidade e muito próximo do cotidiano destes. A desigualdade na formação da sociedade paulistana é histórica e se expressa no modo de vida dos bairros da cidade, as diferenças saltam aos olhos de todos.

Os padrões urbanísticos que se configuram a partir da potente máquina de exclusão territorial definiram uma cidade dualizada expressa na imagem centro/periferia. Jardim Paulista e Jardim Ângela, Cidade Jardim e Cidade Tiradentes, Higienópolis e Paraisópolis, só quem conhece a cidade consegue entender como nomes tão parecidos podem designar territórios tão diferentes (CAMPOS *et al.*, 2004, p. 175).

O visitante que passear apenas pelos chamados bairros nobres da capital paulista poderá não compreender a dimensão e a amplitude da violência que acomete o cotidiano paulistano. A violência está, em geral, escondida nas periferias.

Os programas pseudojornalísticos que exploram a violência das cidades como atração principal, no entanto, sempre darão maior destaque ao crime que tenha como vítima uma pessoa oriunda das classes média ou alta. Banaliza-se a violência, mercantiliza-se o medo, fomenta-se o ódio entre os cidadãos de diferentes origens. Seus apresentadores enriquecem, as emissoras de televisão ganham rendas polpudas, mas o resultado é o pânico generalizado da população. No Morumbi (bairro nobre onde moram alguns dos habitantes mais abastados), por se encontrar geograficamente ladeado por uma região de morros, em geral ocupados precariamente por favelas, o conflito é algo semelhante ao que ocorre em certos bairros da cidade do Rio de Janeiro. Este é o lugar onde mora a família de Senor Abravanel, o apresentador Silvio Santos (dono da emissora de televisão SBT), por exemplo, cuja filha já foi vítima de um sequestro que se transformou em um grande espetáculo midiático com direito a transmissão ao vivo (O ESTADO DE S.PAULO, 28/08/2001).

O drama se torna maior quando certas práticas criminosas envolvem um serviço situado na periferia de um lado e, de outro, um mercado de consumo mais próprio dos bairros nobres, como no caso do tráfico de drogas, por exemplo.

Outra faceta extremamente dramática, no bojo da intensificação do fenômeno multifacetado da violência urbana nas últimas décadas, tem sido o aumento do tráfico de drogas articulado por quadrilhas que vêm gradativamente ocupando principalmente bairros periféricos precários, estabelecendo relações de opressão sobre os moradores e enfraquecendo movimentos comunitários – cujo epítome é o Jardim Ângela. (CAMPOS *et al.*, 2004, p. 180).

Jardim Ângela⁵¹, de fato, é considerado um dos bairros mais violentos da cidade. Jardim Paulista, por outro lado, é um dos metros quadrados mais caros de São Paulo, para onde as classes média e alta se deslocaram quando a região central perdeu seu valor patrimonial.

Como efeito e causa do aumento das desigualdades, tensões e exclusões, intensificam-se as ações violentas no cotidiano da cidade. A violência incide com maior força desqualificando áreas já desfavorecidas, principalmente nas periferias. Assim, o risco de morrer assassinado no Jardim Ângela (94 homicídios para cada grupo de 100 mil habitantes) é 34 vezes maior do que para um morador do privilegiado distrito de Moema (2,8 para cada 100 mil habitantes), segundo dados do Instituto Florestan Fernandes (CAMPOS *et al.*, 2004, p. 174).

⁵¹ O bairro Jardim Ângela, já bem conhecido pelo alto grau de violência de seu dia a dia, teve seu nome divulgado na camisa do jogador Cafú, capitão da Seleção Brasileira de futebol campeã de 2002, no Japão.

Nos anos 1980, esta situação já era conhecida, apesar de ser bem menos grave do que é hoje, nos anos 2010. Assim, o Premê faz sua denúncia em forma de canção popular, abordando esta violência que destrói famílias inteiras na periferia. A canção é uma sátira às músicas do programa infantil de televisão “Balão Mágico” (veiculado pela Rede Globo, entre 1983 e 1986), cujos apresentadores eram crianças que também cantavam, uma destas crianças era Jairzinho, filho do cantor Jair Rodrigues. A maioria das canções do programa Balão Mágico (incluindo “Superfantástico”) foram compostas pelo maestro Edgar Poças.

O Premê compõe, então, o “Balão Trágico” (1985). A canção começa com um recitativo, “oscilação entre canto e fala” (TATIT, 2004, p.43), em que uma menina (moradora da favela) descreve o ambiente em que vive:

O meu pai desempregado
Minha mãe arrumadeira
Minha avó esclerosada
Meu avô na bebedeira
Minha irmã de onze anos
Já tá esperando nenê
Tem mais quatro que não estudam
Tão roubando prá comer

A vida é tão linda
A vida é tão bela
Eu e meus amiguinhos
Vivendo na favela

Tomando banho de poça, ça, ça...
Pedindo um troco no sinal, sinal...
Dormindo num chão batido
Enroladinho num jornal

Lá no meu barraco tem
Água encanada - não
Privada e pia - não
Sofá e cadeira - não
Café e bolacha - não
Porque eu só como uma vez por dia
Cinco dias por semana [...]

Na nossa escola não tem professora
Nossa merenda é roubada todo dia
e quando estoura um cano d'água
Tudo vira uma piscina
Viver na favela é uma alegria
É uma alegria!

Eu não tenho roupinha
Não tenho brinquedo
Tenho muitos bichinhos de estimação
São cinco baratinhas
Dezoito pulguinhas e um ratinho doente
Chamado Sebastião

- Oh! Denilson, ó o que cê fez rapaz!
- Cê tá louco? Calma, rapaz!
- Vai lá agora e canta você
- Não! Tenho vergonha!
- Vai lá e canta!
- Tá bom. As vida é tão linda,
- As vida é tão bela, eu e meus amiguinho
- Vivendo nas favela! ou! ou! (PREMÊ. **Balão Trágico**. EMI-Odeon, 1985).

A parte final é falada. Antes do comandante da operação repreender o policial Denilson, vários tiros são ouvidos no arranjo, além da sirene de polícia, etc... Paisagem sonora bastante comum na periferia de São Paulo. Um destes tiros, aparentemente, atinge a criança que estava cantando a canção. Então, Denilson (que disparou o tiro fatal) é forçado pelo seu superior a tomar o lugar da criança e cantar o refrão da música, embora tivesse vergonha em fazê-lo. Denilson capricha no sotaque paulistano daquela época, com pronúncia próxima à fala dos descendentes italianos, e evita a concordância entre o artigo (no plural) e o substantivo (no singular), uma das características das marcas de oralidade dos iletrados da cidade de São Paulo, nos anos 1980. Este conhecido sotaque, que remete à influência da cultura italiana (língua em que não se usa a letra “S” no plural) em vários lugares de São Paulo, será um dos assuntos abordados na reconstrução histórica de alguns bairros da cidade.

De volta à canção, nota-se que a ironia tem o objetivo de denunciar a vida precária que experimentam as pessoas que vivem em favelas. A situação das periferias de São Paulo pouco mudou de lá pra cá. A precariedade é a mesma, com discretos avanços. Os tiroteios nas favelas continuam e as mortes se multiplicam, especialmente nos finais de semana.

Em “São Paulo, São Paulo”, o verso “ratos na rota” faz alusão direta à Ronda Ostensiva Tobias Aguiar (a ROTA), uma das plataformas de campanhas políticas de Paulo Maluf. Maluf, conhecido político paulistano, tinha dois bordões como plataforma de seus programas eleitorais: “A ROTA vai pra rua” e “Bandido bom é bandido morto!”. Estas duas frases revelam uma ligação entre os frequentes tiroteios nas favelas e as inúmeras mortes nos bairros periféricos da cidade. *Balão Trágico* é a caricatura sonora desta realidade que se perpetua desde os anos da ditadura.

Um a um, todos os indicadores apontam a sobreposição de fatores de exclusão nas periferias – a baixa escolaridade, a precariedade das condições habitacionais, a alta mortalidade infantil, os altos índices de homicídios. [...] os distritos periféricos apresentam crescimento forte e constante. Alguns casos como o de Cidade Tiradentes (crescimento populacional de 8% e 18% nas décadas de 1980 e 1990) e Anhanguera (respectivamente, 25% e 11%) revelam tendências completamente divergentes das áreas centrais (CAMPOS *et al.*, 2004, p. 174).

Em São Paulo não existe um único muro que separe a cidade em duas como houve, durante algum tempo, em Berlim, atual capital alemã. Porém, quase todos os muros de São

Paulo fazem parte de um “*apartheid* social” e, por isso mesmo, são alvos de pichações e grafites. Em São Paulo, “os grafites gritam”! (CRIOLO, 2011). Este grito, possivelmente seja o gesto de repúdio da periferia, a denunciar o muro que os separa dos benefícios da cidade. Em consequência disso, grande parte de São Paulo encontra-se às margens de sua riqueza e esta marginalidade faz surgir a criminalidade como tática (violenta) de resistência a tecnoestrutura social vigente.

Itamar Assumpção, expoente da Vanguarda Paulista, na canção “Nego Dito”⁵² (1980), faz um perfil sonoro-musical do marginal que, excluído da sociedade, faz sua opção pelo ódio como combustível para sua prática criminoso:

Tenho o sangue quente
Não uso pente meu cabelo é ruim
Fui nascido em Tietê
Pra provar pra quem quiser ver e comprovar
Me chamo Benedito João dos Santos Silva, Beleléu,
Vulgo Nego Dito, Nego Dito... Cascavé

Não gosto de gente
Nem transe parente
Eu fui parido assim
Apaguei um no Paraná, pá, pá, pá, pá...

[...] Se chamá polícia
Eu viro uma onça
Eu quero matar
A boca espuma de ódio
Pra provar pra quem quiser ver e comprovar
Me chamo Benedito João dos Santos Silva, Beleléu,
Vulgo Nego Dito, Nego Dito... Cascavé (ITAMAR ASSUMPÇÃO. **Nego Dito**. Lira Paulistana, 1980).

Itamar Assumpção, negro e de origem humilde, já havia sido vítima do preconceito e da arbitrariedade policial. Confundido com um criminoso, ao portar um simples gravador, o músico foi preso e, depois de resolvido o mal-entendido, foi solto pelos policiais. Itamar resolve encarnar a personagem “Beleléu”, criando sua mais famosa canção (SABOR DE VANGUARDA, 2008).

Outra forma de resistência tática à moral da sociedade, desde sempre, é a prostituição (masculina ou feminina), prática que não é crime no Brasil, mas que pode conviver próximo à marginalidade, principalmente se a pessoa prostituída for explorada (a “cafetinagem”). “Amigo da Onça”, do LP “O Melhor dos Iguais” (1985), é uma canção que se arrisca em mais uma polêmica, ambiente no qual a criatividade do Premê costuma florescer.

⁵² “Nego Dito” ficou em terceiro lugar no “Festival de Música da Vila Madalena”, organizado pelos idealizadores do Lira Paulistana e por Pena Schmidt (produtor da gravadora Continental), em 1980. Neste mesmo festival, Paulo Miklos e Arnaldo Antunes, também participaram (CASTRO, 2014).

Para viver do meu lado
 Não pode ser muito normal
 Eu tenho um apê na cidade
 E crio uma onça especial
 À tarde de óculos *new wave*
 A bicha sai toda bonita
 E na rua se agita
 E a gente levanta uma grana geral

[...] E é nessas que eu digo menina
 Que a onça precisa sossego
 Pois vamos que a fera se zangue
 E eu fique outra vez sem emprego

De tarde de óculinhos *new wave*
 A bicha sai toda bonita
 E na rua se agita
 E a gente levanta uma grana geral

Money, Money, Money, u,u,u,u,u (PREMÊ. **Amigo da Onça**. EMI-Odeon, 1985).

Wandi Doratiotto usa a expressão “um apê na cidade”, provavelmente querendo dizer que possuía (ou alugava) um apartamento no centro de São Paulo. “O hábito paulistano em designar o ‘triângulo’ por *cidade* foi bem anotado por Nice Lecoc Müller. ‘Ir à cidade’ era expressão que não deixava dúvidas quanto ao destino” (TOLEDO, 1983, p. 167). A expressão “na cidade” refere-se ao triângulo central da metrópole, uma área formada pelas ruas 15 de Novembro, São Bento e Direita. O triângulo central, que um dia já foi considerado área nobre da cidade, acabou por tornar-se ponto de prostituição devido à sua decadência, como já vimos.

Os “óculinhos *new wave*” eram óculos coloridos (verde limão ou cor de abóbora, normalmente) e de lentes espelhadas, que estavam na moda nos anos 1980, momento em que a onda “*New Wave*” (do inglês, onda nova) estava em seu auge. O ritmo da música *new wave* era o *rock* eletrônico “sampleado”, estilo “Duran, Duran”, “Devo” ou “B’52”. A “onça especial” ou a “bicha” (palavra que, em geral, se refere aos homossexuais do sexo masculino) “sai toda bonita e na rua se agita”, o que faz alusão à prostituição de um travesti, prática comum nos arredores do centro velho da metrópole paulistana. Assim, o “amigo da onça” “levanta uma grana geral”, o que indica que a personagem que canta se aproveita da prostituição e o faz porque já esteve mais de uma vez desempregado. É, portanto, uma tática escolhida para driblar a necessidade do trabalho com carteira assinada. A canção termina com uma nova sátira à obsessão do paulistano por dinheiro, uma característica que o compositor credita à influência da cultura anglo-americana: “*Money, Money, Money*, u u u...”

O nome da canção, “Amigo da Onça”, não foi escolhido ao acaso, ele está ligado a uma personagem nacionalmente famosa. Criada pelo cartunista Péricles⁵³, a figura do “Amigo

⁵³ Péricles Maranhão suicidou-se em casa, no Rio de Janeiro (31 de dezembro de 1961). O cartunista abriu o gás de cozinha, mas deixou um bilhete na porta: “Não risquem fósforos”. Parece que o criador do “Amigo da

da Onça” dialogava com as relações interpessoais cotidianas nas décadas de 1940 e 1950. Cínico e traíçoeiro, o “Amigo da Onça” abusava de situações embaraçosas e comentários cáusticos, terrivelmente engraçados, ridicularizando seus coadjuvantes nas tirinhas da revista “O Cruzeiro”, a partir de 1943, primeira publicação (HIPOLITO, 20/10/2008).

Fora os bairros mais pobres já citados, podemos enumerar, ainda, Capão Redondo, Guaianazes, Itaim Paulista (não confundir com Itaim Bibi), Itaquera, Parelheiros, e muitos outros. Todos são bairros de periferia com situação parecida a que foi relatada pela canção “Balão Trágico” do Premê. Além de Heliópolis (no sudoeste da cidade), hoje considerada um bairro urbanizado, mas que já foi uma das maiores favelas do mundo com cerca de mil km² de área e mais de 40 mil moradores. Paraisópolis, ambiente de uma recente novela da Rede Globo (2015) é uma imensa favela paulistana, localizada na Zona Sul da cidade, próxima ao bairro do Morumbi, uma enorme área (mais de 330 km²), com cerca de 20 mil moradores (PONCIANO, 2004).

A denúncia de “Balão Trágico”, embora satírica, é a mesma encontrada anos mais tarde no LP Holocausto Urbano (1990), na canção “Pânico na Zona Sul”, do *rapper* Mano Brown, integrante dos Racionais MC’s, um dos compositores mais respeitados pelas periferias de São Paulo e pela crítica especializada em música, principalmente nos anos 1990.

Então quando o dia escurece
Só quem é de lá sabe o que acontece
Ao que me parece, prevalece a ignorância...
E nós estamos sós
Ninguém quer ouvir a nossa voz
Cheia de razões calibres em punho
Difícilmente um testemunho vai aparecer
E pode crer a verdade se omite
Pois quem garante o meu dia seguinte?

Justiceiros são chamados por eles mesmos
Matam humilham e dão tiros a esmo
E a polícia não demonstra sequer vontade
De resolver ou apurar a verdade
Pois simplesmente é conveniente
E por que ajudariam se eles os julgam delinquentes
E as ocorrências prosseguem sem problema nenhum
Continua-se o pânico na Zona Sul.
Pânico na Zona Sul... Pânico! (RACIONAIS MC’S. **Pânico na Zona Sul**.
Zimbabwe Records, 1990).

Como se pode perceber, na periferia, não é só a fábrica que “escurece o dia”.

Onça” havia criado um sentimento de repulsa à personagem que ele criara e dificuldade em se comunicar com os outros, a partir de então. A personagem sobreviveu ao seu criador e foi publicada no ano de 1962.

4.5 Na grande cidade me realizar: histórias e lendas dos bairros

“Na grande cidade me realizar, morando num BNH”, este verso de “São Paulo, São Paulo” revela que muitos habitantes de cidades pequenas ou do campo migravam à capital paulista em busca de realização pessoal. Muitas destas pessoas foram parar em casas pequenas e padronizadas, na periferia da cidade, construídas pelo Banco Nacional de Habitação (BNH), uma empresa estatal criada em agosto de 1964, durante a ditadura militar, que faliu, em 1984, em decorrência de um rumoroso escândalo financeiro de mais de Cr\$ 50 bilhões, que envolvia diretamente o governo Figueiredo. Não se ouviu falar em *impeachment*, naquela ocasião, embora muitas pessoas tenham perdido suas casas próprias, além de seus investimentos.

Para relembrar as histórias e lendas dos bairros de São Paulo, utilizaremos como referência o livro do jornalista e escritor Levino Ponciano, “São Paulo: 450 bairros, 450 Anos”, lançado por ocasião da comemoração dos 450 anos da cidade, em 2004. Ponciano (2004) faz uma pesquisa minuciosa sobre a origem de cada bairro de São Paulo, tornando-se uma fonte bastante relevante para o resgate do memorável do espaço urbano paulistano.

Nesta cidade, “gatinhas” e “*punks*” conviviam em festas estudantis, nos anos 1980. O que nos remete à formação híbrida de sua população. A “japonesa loura” ou a “nordestina moura” são amostras da mestiçagem típica da cidade. Além da migração do norte e nordeste, há a imigração (italiana, japonesa, síria, judaica, etc.), gerando esta característica da formação populacional da metrópole (FAUSTO, 1991).

O Premê, na canção “São Paulo, São Paulo”, em um dado momento, acelera o andamento e o ritmo da música para citar alguns dos bairros mais famosos da cidade. Acreditamos que estes bairros inseridos na letra da canção não foram escolhidos aleatoriamente ou apenas pela sonoridade, como talvez se possa imaginar. Alguns desses bairros possuem histórias e origens curiosas, que possivelmente influíram na escolha dos mesmos, no momento de finalizar a canção.

Seguiremos esta mesma ordem para revelar a origem histórica e as lendas destes bairros: Chora Menino, Freguesia do Ó, Carandiru, Mandaqui, Vila Sônia, Vila Ema, Vila Alpina, Vila Carrão, Morumbi, Pari, Butantã, Utinga, M’Boi Mirim, Brás, Belém, Bom Retiro, Barra Funda, Ermelino Matarazzo, Mooca, Penha, Lapa, Sé, Jabaquara, Pirituba, Tucuruvi e Tatuapé.

O bairro Chora Menino, por exemplo, tem a origem de seu nome envolvido em história trágica, quando uma epidemia de varíola, em 1875, matou a maioria das crianças do

lugar. Com o infortúnio, os adultos enterraram seus filhos na “casa de mortos” (hoje Cemitério de Santana) e seguiram para a capela local para chorar pelos meninos. Em 1918, uma nova epidemia, desta vez de gripe espanhola, matava milhares de pessoas, jovens e adultos. Por isso, o bairro ficou “amaldiçoado” para os moradores da região. Assim surgia a primeira lenda sobre o bairro.

A primeira lenda conta que nas madrugadas se ouvia uma voz vinda do cemitério – era um choro de criança. Os moradores do local saíram procurando tal criança e nada encontraram. Foram até o padre e acabaram descobrindo o túmulo de um menino que havia sido enterrado sem o sacramento do batismo. A partir de então o bairro acabou conhecido como Chora Menino (PONCIANO, 2004, p.74).

Ainda que não soubessem toda a história ou, tampouco, a lenda deste bairro, ao citá-lo, resgataram os relatos perdidos no tempo empilhado da metrópole. Reavivando, assim, a lenda esquecida pela tecnoestrutura que empilha os tempos com uma rapidez maior que a desejável em São Paulo. Por influência da Igreja Católica, parte do bairro mudou seu nome para Santa Teresinha, nos anos 1930.

A origem histórica do nome do bairro do “Bixiga” é semelhante à do nome deste bairro anteriormente citado, porém menos trágica. O primeiro nome do Bixiga era Chácara das Jabuticabeiras, no século XVI, devido à grande quantidade dessas árvores que enfeitavam a paisagem local. Já no século XVIII, a área pertencia ao português Antônio Bexiga, conhecido assim por ter contraído varíola, a “doença da bexiga”. A fala popular fez o bairro passar a ser mais conhecido como Bixiga. Era um local onde negros fugidos das senzalas se escondiam dos capatazes.

Também foi, na virada do século XIX para o século XX, a região escolhida pela enorme colônia de imigrantes italianos, que consideraram a região parecida com as pequenas aldeias da Itália, na época. Esta mistura de portugueses, seus antigos moradores, com os negros, descendentes de escravos, e os recém-chegados italianos formaram a população do bairro do Bixiga.

O Bixiga cresceu lentamente, sempre dominado pela dualidade de idiomas (português e italiano). Aliás, em algumas ruas do bairro o italiano era muito mais falado do que a língua pátria. Quando não era uma das duas, era a junção de ambas – que o compositor Adoniran Barbosa eternizou em centenas de canções. Mesmo ele não sendo do bairro é considerado como seu símbolo (PONCIANO, 2004, p.37).

Em 1910, por meio de um decreto municipal, o bairro recebe o nome de Bela Vista, porém os moradores até hoje preferem chamá-lo de Bixiga, como o bairro ficou conhecido pela canção de Adoniran Barbosa.

Domingo nós fumos num samba no Bixiga
 Na Rua Major, na casa do Nicola
 À mezza notte o'clock
 Saiu uma baita duma briga
 Era só pizza que avuava junto com as brajola

Nóis era estranho no lugar
 E não quisemo se metê
 Não fumos lá pa' brigá, nós fumos lá pra comê
 Na hora "h" se enfiemo de baixo da mesa
 Fiquemo ali, que beleza, vendo o Nicola brigá

Dali a pouco escutemo a patrulha chegá
 E o Sargento Oliveira parlá
 Num tem importança
 Voí chamá duas ambulância

- Carma, pessoal!

A situação aqui tá muito cínica

Os mais pior vai pras Clínica (DEMÔNIOS DA GAROA. **Um samba no Bixiga**. Odeon, 1956).

Como é um samba de breque, as frases do Sargento Oliveira são faladas.

O Bixiga torna-se, a partir do final dos anos 1940, um bairro boêmio, abrigando teatros importantes no cenário artístico paulistano como o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), mais tarde também os teatros Sérgio Cardoso, Ruth Escobar, Oficina, além do Paramount (palco do *Show Falso Brilhante*, em cujo palco Elis Regina brilhou de verdade por mais de um ano). Nos anos 1980, era região de muitos bares noturnos, a exemplo do “Café Piu Piu”, na Avenida Treze de Maio.

Estranhamente, o Bixiga não foi um dos bairros citados na canção do Premê. Porém, Brás, Belém, Bom Retiro, Mooca e outros, estão ligados à mesma imigração italiana e a este modo de falar peculiar que caracterizou o sotaque paulistano, ao menos durante um longo período. Este é o sotaque típico de Adoniran Barbosa e, também, de seus principais intérpretes, os “Demônios da Garoa”. Adoniran, conversando com Elis Regina, no LP lançado pelo Estúdio Eldorado (1984), relata: “O Bixiga é uma beleza! Você não sabe... No Bixiga, a raça italiana e ‘crioulo’ vivem junto há muitos anos... Então cê vê ‘crioulo’ falar cantado... Falar igual o Brás... Falar cantado. Igualzinho fosse filho de italiano” (*sic*) (ADONIRAN BARBOSA E ELIS REGINA. **Documento Inédito**. Estúdio Eldorado, 1978).

O bairro do Brás fica na região central ainda, muito próximo da Praça da Sé, o Belém e a Mooca são os primeiros bairros a partir do centro, no sentido centro-leste da cidade, Bom Retiro é o primeiro bairro do centro para o norte e o Bixiga é o primeiro em direção ao Sul de São Paulo. Estes foram os bairros escolhidos pelos italianos que vieram ao Brasil no início do século XX ou um pouco antes disso. Eles se misturaram aos portugueses que já estavam no centro da cidade em períodos anteriores e aos negros recém-libertados, após 1888 (data da abolição).

Como a cidade concentrava sua população nestes bairros centrais, no começo do século XX, o sotaque predominante, em São Paulo, era este “falar cantado” de origem italiana. Sem desprezar as outras imigrações já citadas anteriormente (orientais, árabes e outros), porém, italianos, portugueses e negros predominavam, vindo depois os espanhóis. O falar cantado e “italianado”, que corta o “S” do plural, como já dissemos, e com o “R” bem carregado (também próprio da língua italiana) era dominante na cidade.

[...] não foram só os italianos que aportaram em São Paulo, mas por ser o grupo mais expressivo, o impacto de sua presença deixou marcas profundas. Zuleika Alvim, autora de *Brava gente! A História dos italianos em São Paulo*, destaca algumas delas: “Houve influência na língua, na arquitetura e na construção de grandes obras como, por exemplo, O Museu Paulista, projetado por Tommaso Gaudenzio Bezzi e Luigi Pucci, arquitetos italianos” (SESC SÃO PAULO, 2004, p.19).

É possível, no entanto, que esta marca da oralidade cultural paulistana esteja em processo de mudança. A migração do interior do estado e do nordeste, principalmente, foi mudando o modo de falar a partir da periferia da metrópole. A maneira de se expressar de Mano Brown é diferente da de Adoniran Barbosa. O grupo “Mamonas Assassinas” (1995) buscou a influência da cultura nordestina no sotaque da periferia para engendrar suas canções cômicas. O paulistano jovem, das classes média e alta, possui maneira distinta de falar, mais por influência da mídia. A nova onda de imigração (coreanos, chineses, haitianos, bolivianos, etc.) tende a mudar ainda mais as marcas de oralidade paulistana, mas esta é uma percepção recente, trabalho para linguistas, razão pela qual não nos alongaremos na questão. Entre os paulistanos nascidos nos anos 1960 (ou, antes disso), o sotaque “italianado” é característico, ainda, mostrando-se um traço da cultura residual (WILLIAMS, 1979) da cidade de São Paulo.

Porém, a simbiose atual da cultura italiana, motivo de orgulho do paulista hodierno, estereotipada no sotaque cantado da Mooca, na pizza e no macarrão, no início sofreu discriminação brutal. As levas de camponeses paupérrimos eram arregimentadas nos vilarejos peninsulares, confinadas em navios e, ao deitar âncora, transferidas para a Hospedaria do Imigrante e, depois, conduzidas até as fazendas, apertadas em vagões estreitos (SESC SÃO PAULO, 2004, p.19).

Mesmo não querendo usurpar o terreno dos filólogos, não nos furtaremos a buscar a origem dos nomes dos bairros da cidade. Para poder resgatar o “espírito dos bairros” de São Paulo, como Certeau (1994) sugere que o façamos, buscamos as lendas e histórias dos bairros paulistanos no livro de Levino Ponciano (2004).

Penha, Lapa e Sé formam o trajeto linear de romeiros de Nossa Senhora. A linha “Penha – Lapa” corta a cidade no sentido leste - oeste, passando pelo centro, a Praça da Sé.

Esta diametral da cidade, que já foi um caminho de terra até início do século XX, passou a ser uma linha de ônibus, correndo o asfalto das Avenidas Celso Garcia, Rangel Pestana, Francisco Matarazzo e do famoso Minhocão.

“Penha” é uma palavra lusa antiga para “grande rocha”, a mesma origem da palavra penhasco, ou seja, lugar ideal para se construir igrejas e, a partir delas, bairros e cidades. Assim, muitas cidades têm seus bairros Penha, geralmente com origens ligadas às igrejas da região. A Penha paulistana tem sua lenda.

A história da Penha é marcada por uma lenda. Conta-se que um viajante francês que percorria o Brasil estava em São Paulo, e certa vez pernitoitou pelos lados de onde hoje é o bairro. Amarrada ao cavalo estava uma imagem de Nossa Senhora. Ele acordou no outro dia e pôs-se a caminho. Léguas adiante deu pela falta da santa. Voltou e encontrou a imagem no mesmo lugar onde havia dormido. Colocou-a de volta no alforje e partiu. Horas depois, o viajante descobriu que a Nossa Senhora não estava mais com ele. Voltou novamente e lá estava ela, no mesmo lugar. Não deu outra, ele chegou a conclusão de que a santa escolhera aquele local para ficar. Assim, o francês construiu ali uma capela (PONCIANO, 2004. P. 221).

Esta capela é hoje a igreja de Nossa Senhora da Penha e a rua principal do bairro, que dá acesso a ela, tem por nome Avenida Penha de França.

A lenda se espalhou rapidamente pelos vilarejos à época, século XVII, formando uma legião de fiéis. Um surto epidêmico de varíola e cólera iniciou uma prática de se fazer romarias do bairro da Penha até a Praça da Sé, marco zero da capital, carregando a santa para que ela protegesse a cidade como um todo.

O bairro da Lapa, cujo nome original dado pelos índios era *Emboaçava* (do tupi, travessia), também possui lenda parecida. No século XVI, Domingos Luís, o primeiro português a chegar naquele local, deixou ali uma imagem de Nossa Senhora. Dali nasceu um povoado, que recebeu o padre Ângelo Siqueira Ribeiro Prado, um devoto de Nossa Senhora da Lapa, nome que em português antigo significa “gruta”. Várias cidades possuem bairros de nome Lapa em virtude disso.

O termo freguesia é resquício da origem lusitana dos logradouros da cidade. Assim, muitos bairros surgiram com o nome de freguesia, mas somente o bairro “Freguesia do Ó” manteve este nome até hoje. A antiga capela desta freguesia, feita de taipas (construção feita de barro e pedras), nos remete à primeira cidade a qual Toledo (1983) se refere (“Cidade de Taipas”). Esta capela teria sido queimada acidentalmente, em 1896, assim, as cerimônias religiosas aconteciam parte na sacristia e parte na área aberta próxima à capela. Deste modo, as “Antifonas de Véspera” (cantorias de natal) eram ouvidas por todo o bairro, com versos que usavam a exclamação “Ó” repetidamente:

Ó sabedoria que saíste da boca do altíssimo...
 Ó adorai, Senhor e condutor da Casa de Israel...
 Ó raiz de Jessé que sois como o estandarte dos povos...
 Ó Chave de Davi, Centro da Casa de Israel...
 Ó sol nascente, esplendor da luz eterna...
 Ó rei das gentes e objeto de seus desejos...
 Ó Emanuel, Rei e legislador (PONCIANO, 2004, p. 97).

A lenda deste bairro é de que um italiano, vendedor de limões, que morava no “Limão” (nome dado ao bairro onde havia uma imensa fazenda de plantação de limões), chamava o bairro de sua “freguesia do Ó”, por causa das cantorias de natal.

O bairro ficou famoso pela canção de Gil (1983), “*Punk da Periferia*”, do álbum Extra. De fato, muitos *punks* circulavam pela região (norte da cidade), especialmente no início dos anos 1980. A canção dizia: “Sou o punk da periferia, sou da Freguesia do Ó, ó, ó... Aqui pra vocês! Sou da Freguesia” (GILBERTO GIL, *Punk da periferia*. Warner Music, 1983).

Muitos bairros têm o nome de vilas. O Premê, na canção “São Paulo, São Paulo”, faz referências a algumas destas vilas e homenageia a todas: “Vila Sônia, Vila Ema, Vila Alpina, Vila Carrão”. Cada uma tem sua história, mas elas estão ligadas às populações destes bairros, que são oriundas das penínsulas europeias, como já o dissemos. Outras vilas, as mais recentes, foram criadas próximas às regiões industriais para abrigar operários. Destaque à Vila Alpina, onde está o crematório da cidade.

A maioria dos bairros citados em “São Paulo, São Paulo” tem, em seus nomes, a origem na língua Tupi: Carandiru, Mandaqui, Morumbi, Pari, Butantã, Utinga, M’Boi Mirim, Mooca, Jabaquara, Tucuruvi, Pirituba, Tucuruvi, Tatuapé e Jaraguá. Mais uma vez a canção muda seu tempo e ritmo, e os músicos do grupo imitam a sonoridade de índios falando os nomes destes bairros, chamando atenção para a origem cultural indígena nos nomes de muitos lugares de São Paulo.

Seria quase impossível compreender a cidade sem conhecer sua origem indígena. O significado de seus nomes, encontrados no conceituado dicionário Tupi-Guarani do professor Silveira Bueno (1998), já formam a própria lenda e história dos bairros. Além de Ibirapuera, que já citamos, vejamos os significados destes e de outros bairros da capital paulista, que já foi lugar de inúmeras nações indígenas.

Carandiru vem de *candiru*, um tipo de peixe comum na região, porém o bairro foi lembrado porque abrigava, nos anos 1980 (e até os anos 2000), o maior Complexo Penitenciário⁵⁴ do Estado de São Paulo. Até 1920, antes da Casa de Detenção, era apenas um

⁵⁴ No Complexo Penitenciário do Carandiru, cumpriam pena mais de dez mil detentos, no momento em que houve uma rebelião que acabou com cento e onze mortos, em outubro de 1992, pela ação da polícia do

bairro pacato e tranquilo, situado às margens do Tietê. No início dos anos 2000, o governador Mário Covas foi desativando este complexo penitenciário aos poucos e parcialmente. A maior parte dele foi transformada em um parque, aliviando a tensão do bairro.

Mandaqui era uma área onde um rio com muitos *mandis*, peixes também chamados de bagres, assim, *mandihí* seria “Rio dos Bagres”. Porém, a lenda é que o filho de um rico fazendeiro na região, depois de alguns goles de vinho, se empolgava e dizia: “Quem manda aqui é o filho do meu pai, quem manda aqui sou eu!” (PONCIANO, 2004). Por isso o Premê também ironiza dizendo: “Manda aqui, ali”. Colocados em sequência, os bairros Carandiru “Manda-aqui”, podem indicar, também, uma sugestão de que, na visão dos músicos do grupo Premê, o crime organizado, representado pelo presídio do Carandiru, dominava a cidade.

Morumbi vem de *morundu-obí*, ou seja, colina verde. O bairro é uma região nobre e bem arborizada, na qual se localiza o Palácio dos Bandeirantes, moradia do governador do estado. Há, também, o estádio Cícero Pompeu de Toledo, o campo que é a casa de um dos times de futebol da cidade, o São Paulo Futebol Clube.

Pari seria um lugar no rio cercado por madeiras para a prática da pesca. Butantã é *mbu*, terra; e *tã tã*, dura dura, ou seja, terreno muito duro, que não é bom para plantação. O bairro abriga também o Instituto Butantã, lugar no qual são produzidos soros antiofídicos e vacinas para neutralizar o veneno de outras espécies peçonhentas. O Instituto é bem próximo à Cidade Universitária, lugar de “cobras”.

Utinga é água branca e M’Boi Mirim é cobra pequena. Aliás, o termo *mirim* é usado no português, por exemplo, para designar a categoria de esportes em que crianças ou pré-adolescentes participam. O bairro é periférico e com problemas de infraestrutura, mas possui sua lenda. Envolvendo uma *m’boi*, ou seja, cobra.

Os registros nos contam que certo padre Belchior de Pontes teria saído da Vila de Nossa Senhora da Conceição de Itanhaém para fundar uma igreja no planalto e se perdera nas imediações do local onde hoje existe o município de Embu. Fora encontrado por um índio que o teria levado para sua oca. Depois de recobrar as forças, padre Belchior procurou por seu benfeitor, mas ele não estava dentro da oca. Saiu a sua procura e o encontrou morto, enrolado por uma gigante cobra (PONCIANO, 2004, p. 182-183).

Mooca significa “faz casa”, frase que os índios diziam quando viam os jesuítas construindo moradas na região. Os jesuítas também ensinavam os índios a construírem casas no estilo português (PONCIANO, 2004). É um dos bairros mais antigos de São Paulo, que

data desde 1556. Porém, o bairro adota um perfil totalmente distinto com a chegada dos primeiros imigrantes italianos, a partir do final do século XIX.

No auge da grande imigração, a presença italiana já se fazia notar pelas ruas da Mooca. Entre 1870 e 1890, a região ganhou as primeiras fábricas de massa. [...] E assim o século XX encontrou a Mooca em plena expansão fabril: fábricas e mais fábricas se instalando no correr dos anos em todas as ruas do bairro e em bairros vizinhos (PONCIANO, 2004, p.191).

Os bairros vizinhos à Mooca, Brás e Belém, também têm forte influência italiana. O trem que vinha do porto de Santos, pelo qual os italianos chegavam, fazia sua parada em uma estação próxima, onde é hoje o viaduto Bresser, distante poucos quilômetros da Sé. Dali, um bondinho os levava até a uma chácara onde hoje funciona o Museu do Imigrante, a poucos metros da estação férrea. Os italianos “campeiros” seguiam para o interior a trabalhar nas lavouras de café. Os que preferiam ficar na cidade, procuravam emprego nas fábricas que surgiam na Mooca, Brás e Belém. A Mooca ganhou sua homenagem de Adoniran, em 1958.

Eu arranjei um bom dinheiro
Trabalhando o ano inteiro
Numa cerâmica fabricando pote
E lá no alto da Mooca
Eu comprei um lindo lote
Dez de frente e dez de fundo
E construí minha maloca.

Minha maloca, a mais linda que eu já vi
Hoje está legalizada ninguém pode demolir
Minha maloca a mais linda deste mundo
Ofereço aos vagabundos
Que não têm onde dormir (ADONIRAN BARBOSA. **Abrigo de Vagabundo**. EMI, 1999).

A canção é uma retomada de Saudosa Maloca e homenageia um bairro tradicionalmente italiano, bastante próximo da identidade de Adoniran.

Jabaquara vem de *yabá*, fugir, e *coara*, buraco. A região é uma baixada na mata, na qual os escravos “fujões” se escondiam nos inúmeros Quilombos. Bairro da Zona Sul e acesso ao litoral sul do estado de São Paulo.

Pirituba era um local onde havia grandes quantidades de junco, material com o qual os índios faziam suas esteiras. Tucuruvi vem de *tucura*, gafanhoto, e *obí*, verde. O lugar era uma mata infestada destes insetos. Porém, uma região bem alta e aprazível. É, ainda, um dos lugares por onde o “Trem da Cantareira” (O “Trem das Onze” de Adoniran) passava, além do Jaçana, três bairros da Zona Norte.

Jaçanã é um pássaro de peito avermelhado, muito comum naquela região. Porém, o primeiro nome do bairro, que abrangia uma extensão bem maior, era “*Guapira*”, em tupi, nascente. A região ia até onde hoje fica a Serra da Cantareira, local que é a maior reserva de água potável dos paulistanos. A própria origem do nome “Cantareira”, “uma prateleira de pedra que se usava na cozinha para depositar o cântaro, vaso bojudo com água” (PONCIANO, 2004, p.47), mostra a ligação da região com o abastecimento hídrico da cidade.

Tatuapé seria o caminho do tatu, o conhecido animal. O bairro fica na Zona Leste próximo ao bairro da Penha e já fez parte da “Freguesia da Penha”.

Jaraguá significa “Senhor do Vale”. Ali fica o ponto mais alto da cidade, o Pico do Jaraguá (1.135 metros de altitude), “um ponto de partida pra subir na vida”, segundo o Premê. Local histórico, antes habitado por índios, dizimados pelos bandeirantes paulistas. Principalmente por Afonso Sardinha, que descobriu ouro no local (PONCIANO, 2004).

E ainda resta contar a origem dos nomes dos bairros Anhanguera e Anhangabaú. Ambos vêm da palavra *anhangá*, que significa o “espírito do mal” ou de *anhangabá*, que quer dizer o malefício causado por este ser diabólico.

Anhanguera vem de *anhangá* – *coera*, traduzindo, o diabo velho. Era assim que os índios chamavam o bandeirante paulista Bartolomeu Bueno da Silva depois que ele envelheceu. Bartolomeu era um homem cruel e ardiloso, como a maioria dos bandeirantes e um dos piores *anhangás* que os índios conheceram.

Em uma de suas viagens em busca de riquezas, diante da negativa dos índios em informar-lhe lugar de onde tiravam o ouro com que se adornavam, o bandeirante colocou aguardente num prato e a inflamou, dizendo aos indígenas que faria o mesmo com a água de todos os rios da região, caso não lhe fossem mostradas as minas. Apavorados, os índios o levaram ao ouro (PONCIANO, 2004, p.29).

Anhangabaú era um ribeirão que descia do Bixiga e de onde hoje é o bairro do Paraíso (Zona Sul), passava por onde é hoje a Avenida São João (de “Sampa” e “Pinga com Limão”), para desaguar no rio Tamanduateí, onde é hoje a “Rua 25 de Março” (grande comércio atacadista). Toda esta área foi canalizada por baixo do Metrô Anhangabaú, onde se localiza o “Vale” e a “Ladeira da Memória”.

Os índios não gostavam de passar nem pelas imediações do ribeirão. Para eles, demônios habitavam ali. Anhangabaú em tupi significa “rio dos malefícios”, “rio do diabo”. E não era pra menos: as águas do ribeirão eram salobras e faziam mal para quem bebesse delas. Em 1791, foi feito um exame, que constatou um sem-número de minerais maléficos à saúde humana. Além disso, quando chovia muito o Anhangabaú transbordava e trazia mais doenças (PONCIANO, 2004, p.26).

No século XVII, o Matadouro Municipal ainda trazia restos de animais e sangue para o ribeirão, deixando a água ainda mais imprópria. A situação só melhoraria bem depois, já no século XIX, quando o local se torna um portal da cidade. Ali se constrói um chafariz de água potável e os viajantes se abasteciam dela. Data deste período o primeiro monumento da cidade, o Obelisco de Piques.

A região melhoraria ainda mais, no final do século XIX, em virtude da construção do famoso “Viaduto do Chá”, em 1892, chamado assim por ter sido construído sobre as abundantes plantações de chá da região. Nos primeiros cinco anos após a inauguração, cobrava-se pedágio de três vinténs para atravessá-lo. O viaduto uniu a cidade velha à nova região do outro lado do Vale do Anhangabaú. O local começou a ser usado por suicidas, que se atiravam dali para o vale. A “maldição” do viaduto fez o governo pensar em cercar seus lados (PONCIANO, 2004). Um dos suicidas, neste período, teria sido encontrado com um bilhete no bolso com um poema em agradecimento ao viaduto:

Bendito sejas, Viaduto Paulista!!!!
Sem tu não poderia eu passar desta para melhor,
embalado pela brisa que te circunda.
Adeus!!!! Até para a eternidade
és o passadiço de útil eficiência (PONCIANO, 2004, p.28).

Décadas mais tarde, nos anos 1950, alguns suicidas encontraram outro ponto ainda mais alto, um edifício com 170 metros de altura. Construído por italianos, o Edifício Itália, local que até hoje abriga o “Circolo Italiano”, ponto de encontro dos italianos e seus descendentes na cidade. É lá que está o “Terraço Itália”, citado pelo Premê, local que é um mirante a partir do qual se pode ver quase a cidade toda. Após os incidentes, resolveu-se isolar este mirante com vidros grossos e controlar o acesso das pessoas. A jornalista Luana Bárbara, no *site* Conhecendo São Paulo, escreve que “a vista do prédio é uma de suas marcas registradas, por isso ele foi fechado depois da morte de mais de 100 pessoas, que se suicidaram. Os suicídios fizeram parte de sua história” (BÁRBARA, 24/12/2011).

Por isso, a ironia, ao final de “São Paulo, São Paulo”, é “um ponto de partida pra subir na vida em São Paulo, Terraço Itália, Jaraguá, Viaduto do Chá”. Ponto de “partida” porque, destes lugares, muitos partiram “desta pra melhor”.

Este parece ser o jeito de se “subir na vida”, em São Paulo, na percepção dos músicos do Premê. O grupo brinca com os três sentidos possíveis dessa expressão: ascender socialmente, ir aos locais mais altos da cidade ou subir ao céu, eufemismo usado popularmente para quem morre. Desta forma debochada, característica do grupo, podemos notar uma das críticas mais duras e mais agudas que já se fez à cidade. Talvez uma

provocação à onda *yuppie*⁵⁵, dos anos 1980, e à visão pequeno-burguesa de parte da sociedade paulistana. Enfim, o desejo de tocar de propósito nos pontos fracos da cidade, mostrando seus problemas e defeitos, desmontando a imagem imponente que se tem da metrópole.

4.6 Vida Besta em São Paulo: solidão, ambição e consumismo

Aqui citamos a canção do grupo que critica o estilo de vida daquela porção da classe média conservadora, fortemente influenciada pelos meios de comunicação e que, já na época, era quase totalmente integrada ao pensamento neoliberal.

Gosto de levar vantagem em tudo que eu faço
 Todo santo dia eu penso em Deus e faço fé na loteria
 Sou um homem bem casado, respeitado e sério, mas assisto novela
 Vida Besta, Vida Besta...

Sempre que eu posso, eu passo numa padaria e peço pão na graxa
 Tenho carro, tenho televisão,
 Nunca estou sozinho eu não conheço a solidão...
 Tempo é dinheiro...

Vida Besta, Vida Besta...

Sou *new wave*, *fashion*, *videogame*, *shopping center*
 Sou uma gatinha, agito todas do momento
 Mas uma coisa eu guardo prá depois do casamento

Trabalho, Trabalho, Trabalho, Trabalho... Vida Besta...

Paz, sossego, conforto, descanso, não tem mistério
 Pensando no futuro comprei um terreninho no cemitério
 Trabalho o ano inteiro e gasto tudo nos presentes de Natal
 Peguei fila, furei greve, puxei saco, venci na vida...
 Vida Besta, Vida Besta... (PREMÊ. **Vida Besta**. EMI-Odeon, 1985).

A canção faz uma forte crítica ao sistema social, vendido pelos meios de comunicação como a exata definição dos itens que garantem “felicidade e sucesso”, muito próximo da ideia que Certeau (1994) chamou de “Reinado da Mentira”. Porém esta canção descreve um panorama do modo de vida paulistano. Arranjada com bateria eletrônica, em ritmo próprio da era “*new wave*”, característico dos anos 1980, o grupo antevê o que se percebe hoje, após os anos 2000 e, agora, não só na capital de São Paulo, mas em todo o país com algumas nuances distintas. Estão aí, na letra desta canção, todos os elementos que nos desafiam na sociedade da “modernidade tardia” (GIDDENS, 1991): competitividade, individualismo, devoção à tecnologia, consumismo exacerbado, resignação e total submissão a um sistema que limita ou submete a criatividade, oprime e desmobiliza o cidadão.

⁵⁵ *Yuppie* seria “*young urban professional*” (jovem profissional urbano), termo usado para designar o jovem executivo bem remunerado, que gastava sua renda em artigos de luxo e atividades caras.

“Gosto de levar vantagem em tudo” é uma frase dita pelo ex-jogador de futebol e atualmente comentarista esportivo de televisão Gerson, o “Canhotinha de Ouro”⁵⁶, um grande ídolo do esporte nacional.

Nos idos dos anos 1970, os grandes jogadores de futebol não enriqueciam como os “selecionados” de hoje. Poucos jogavam no exterior e muitos passavam dificuldades ao encerrar suas carreiras futebolísticas. Desta forma, Gerson aceitou fazer um comercial de cigarros (na época, permitido), prática comum entre os futebolistas desde o final dos anos 1940⁵⁷. Gerson sempre foi fumante declarado, mesmo enquanto ainda jogava. Porém, os publicitários optaram pelo uso do estereótipo da “malandragem carioca” para vender o cigarro “Vila Rica” (1976), usando o ídolo do esporte para tal. A frase ficou rotulada como “Lei de Gerson” e vinculada à prática do “jeitinho brasileiro” (tática cotidiana que a sociedade considera antiética). A partir daí, o ídolo Gerson passou a ser hostilizado, mas, estranhamente, não se culpou o fabricante dos cigarros Vila Rica ou a agência publicitária que idealizou toda a campanha, naquele momento.

Os músicos do Premê, outra vez em composição coletiva, chamam a atenção para este comportamento inadequado do brasileiro, o de “tirar vantagem”, mesmo que, para isso, tenha que se prejudicar alguém, se for conveniente. Em São Paulo, a prática é tão antiga quanto às atividades dos Bandeirantes de escravizar e vender índios ou a dos grandes latifundiários do café ao escravizar negros e imigrantes ou a dos primeiros industriais paulistanos no começo do século, sendo motivo de protesto dos sindicalistas de tempos em tempos, especialmente nos anos 1970 e 1980, anos de forte arrocho salarial.

O Premê, outra vez, marca posição em assunto polêmico e vai além, ridicularizando certos costumes e hábitos de consumo da sociedade paulistana. Alertando para práticas indesejadas, na leitura deles, de um estilo de vida “besta” que, em boa parte, seria replicado por quase todas as outras cidades de grande ou médio porte Brasil afora, posteriormente.

Como homem austero e religioso, o cidadão tradicionalista pensa em Deus e “faz fé” na loteria, além de se dizer “respeitado, bem casado e sério”, embora acompanhe as novelas. Este hábito de assistir às telenovelas se intensificou desde meados dos anos 1970, chegando ao seu auge no final dos anos 1980, com novelas como “Roque Santeiro”⁵⁸, da Rede Globo, por exemplo, obtendo 90% de audiência. O Premê estava zombando, também, do que, em

⁵⁶ Assim era chamado Gerson quando foi campeão do mundo em 1970, jogando ao lado de Pelé, o “Rei do futebol”; Rivelino, “A patada atômica”; Jairzinho, o “Furacão da Copa”, e Tostão.

⁵⁷ Ademir de Menezes, o “Queixada”, em 1948, protagonizou um anúncio dos cigarros Lincoln.

⁵⁸ “Roque Santeiro”, novela censurada em 1975 e exibida em 1985, teve enorme índice de audiência. Os lucros decorrentes do sucesso das telenovelas capitalizaram a Rede Globo, que passou a ter grande influência nas eleições presidenciais, como se vê em “Beyond Citizen Kane” (HARTOG, 1993).

geral, a sociedade faz com seu tempo livre, ou seja, a que o paulistano dedicava seus momentos de lazer.

“Sempre que eu posso eu passo numa padaria e peço pão na graxa”, o verso revela um hábito cotidiano de muitos paulistanos, o de tomar seu café da manhã na padaria mais próxima de casa ou do escritório, a caminho do emprego, para ganhar tempo, afinal acorda-se muito cedo e já apressado para ir ao trabalho.

Uma das canções da “Sinfonia Paulistana”, de Billy Blanco (1974), concorria para a aceleração dos ouvintes de rádio desde as primeiras horas da manhã. Em um trecho desta suíte, aparecem os versos que foram cantados por muitos anos nas vinhetas do “Jornal da Manhã”, um programa de jornalismo diário da Rádio Jovem Pan AM, em São Paulo. A expressão “Vão bora, vão bora, olha a hora” foi ouvida por décadas, todas as manhãs, como uma convocação ao trabalho.

Começou um novo dia, já volta
 Quem ia, o tempo é de chegar
 Do metrô chego primeiro, se tempo é dinheiro
 Melhor, vou faturar
 Sempre ligeiro na rua, como quem sabe o que quer
 Vai o paulista na sua, para o que der e vier
 A cidade não desperta, apenas acerta a sua posição
 Porque tudo se repete, são sete
 E às sete explode em multidão:
 Portas de aço levantam, todos parecem correr
 Não correm de, correm para
 Para São Paulo crescer
 Vão bora, vão bora, olha a hora
 Vão bora, vão bora, vão bora, vão bora
 Olha a hora, vão bora, vão bora, vão bora (BILLY BLANCO. *Sinfonia paulistana*. Odeon, 1974).

O paulistano era despertado pelas manhãs com esta música, que fazia parte do cotidiano dos muitos ouvintes desta rádio, com transmissão apenas para São Paulo, naquele período. Era quase um toque militar de alvorada, o mesmo usado para despertar as tropas para que se formem no pátio. A cidade tinha que crescer, dizia-se, e, para isso, os paulistanos eram recrutados para correr ao trabalho. “Às sete, explode em multidão” e “as portas de aço” do comércio ou da indústria se levantam, “começou um novo dia”. “Tempo é dinheiro” e, para “melhor faturar”, se economiza tempo, por exemplo, tomando-se o café no caminho.

A canção reproduz o fastio do cotidiano, “porque tudo se repete”. A música abaixava de volume para as manchetes do dia e, a cada manchete, a canção voltava ao volume mais alto: “Vão bora! Olha a hora, vão bora, vão bora!”. A imagem de “terra do trabalho” tornava-se dura e massacrante realidade em São Paulo.

“Pão na graxa” é uma expressão antiquada para o “pão com manteiga” aquecido na chapa da padaria, mas que ressalta a baixa qualidade da refeição. O Premê costuma usar muitas dessas expressões populares em suas canções, não por acaso. Estas indicam o destinador (locutor) da canção, situando-o ao ambiente e à prática que se relata criticamente. “Quem ouve uma canção, ouve alguém dizendo alguma coisa de uma certa maneira” (TATIT, 2000, p.6). A maneira com a qual o locutor fala o identifica ao destinatário (ouvinte), lembrando sempre que este ouvinte é um indivíduo, portanto, “uma estatura, um peso, uma constelação original de traços físicos e psíquicos” (ZUMTHOR, 2000, p.23).

A propósito do tema padarias, Mário Manga comporia mais duas canções: “Padaria” e “Empada Molotov”. Ambas estão conectadas à mesma narrativa descritiva das práticas cotidianas do paulistano, “dançando sobre a corda bamba” (CERTEAU, 1994) entre o seu desejo e o controle da tecnoestrutura social.

Veremos como estas canções abordam o tema. Começando pela composição mais antiga, “Empada Molotov”, classificada no festival MPB Shell, em 1980.

- Seu Manoel
 - Diga lá, ô *consomidoire*.
 - Exijo o CGC do seu estabelecimento comercial
 Na semana passada
 Eu comi uma empada que me fez mal
 Um atentado à minha flora intestinal
 Passei o dia enjoado e jejuando
 Desejando a morte pra não sofrer tanto
 Na luta bruta com laxante e sal de fruta
 Eu quase tomo até cicuta em desespero total

- Seu Manoel
 - Diga lá, ô *consomidoire*.
 - Não finja que não sabe o telefone da SUNAB
 Ou que esqueceu
 Não se faça de besta
 Eu sou parada indigesta
 Eu sou pior que essa empada
 Que o senhor me vendeu
 Eu tiro um ás aqui da gola,
 Eu tiro um coelho da cartola
 Eu armo o circo e um salseiro total
 Mas eu entrego este chiqueiro
 Pro serviço de inspeção federal
 - Quero o PROCON dando uma blitz no local (PREMEDITANDO O BREQUE.
Empada Molotov. RGE, 1980).

Este samba de breque se constrói a partir do diálogo entre o padeiro português (indicado pela maneira de falar) e seu freguês, que está descontente com o que consumiu. As padarias são um traço da cultura lusitana herdado pelos brasileiros. O rapaz afirma ter passado

mal ao comer uma empada, associando-a a um artefato bélico rudimentar (o “Coquetel Molotov”) e o português, dono do lugar, se explica como pode.

Neste diálogo aparecem as instituições controladoras da tecnoestrutura social brasileira: CGC (Cadastro Geral de Contribuintes, criado em 1964), SUNAB (Superintendência Nacional de Abastecimento, criada em 1962 e extinta em 1998), PROCON (Proteção ao Consumidor, criado em 1976) e o “serviço de inspeção federal”. O comerciante usa suas táticas para manter seu negócio a despeito do controle estatal. Ao término do diálogo, o “rapaz” vai embora sem pagar, revelando que a reclamação pode ter sido apenas uma tática para comer sem gastar dinheiro. Era comum, já nos anos 1980, as pessoas se alimentarem apenas de lanches leves para economizar o dinheiro do almoço, uma vez que não há tempo para o paulistano fazer suas refeições em casa, nos dias de trabalho. Depois de tudo, descobre-se que o nome do português não é Manuel, e sim, Joaquim, uma brincadeira com a recorrência destes dois nomes em pessoas de origem lusitana.

Na canção “Padaria” (1986), de Mário Manga, o destinador é o marido de um casal de “meia idade”, que afirma que a esposa tem os encantos dos confeitos de padaria. Ele decide abrir um negócio para vender “pão quentinho” à noite e “café com broa” de dia, uma crítica ao horizonte restrito de vida daquele cidadão paulistano sem imaginação, que só se empenha em trabalhar e ganhar dinheiro.

Namoramos um pouquinho nos demos tão bem
Na igreja diante do altar nós dissemos amém
E até hoje eu vivo com a maior alegria
Sinceramente ainda te acho uma simpatia

Juntos nós tivemos filhos
Juntos ganhamos dinheiro
Juntos conhecemos quase todo estrangeiro
Juntos formamos um lar
Juntos um videocassete
Juntos nós compramos dois Del Rey e um Chevette

E agora só falta a gente abrir uma padaria
Vender pão quentinho à noite
Café com broa de dia

Você é meu doce gostoso
Que eu como e limpo o prato
Você é meu pãozinho fresco sem “bromato”⁵⁹
Você é minha vitamina, o meu sonho com recheio...
Meu quindim, meu pão de ló com chantili no meio.

Por isso a gente deve abrir uma padaria
Vender pão quentinho à noite
Café com broa de dia (PREMÊ. **Padaria**. EMI-Odeon, 1986).

⁵⁹ Bromato de potássio era um sal usado por padeiros para fazer com que a massa rendesse mais. Assim, com a mesma receita podiam-se fazer mais pães, vendidos por unidade, naquela época.

O marido não nos convence de que há amor nesta relação: “namoramos um pouquinho”, “dissemos amém” e “sinceramente ainda te acho uma simpatia”. Mesmo assim, enumera as conquistas do casal: os filhos, o dinheiro, as viagens, a casa, o videocassete (ambição de consumo própria dos anos 1980) e os carros “Del Rey” e “Chevette” (automóveis destinados ao consumo da classe média da época).

Esta visão se confirma em “Vida Besta”: “tenho carro, tenho televisão [...] tempo é dinheiro”, “trabalho, trabalho, trabalho, trabalho”. Cada vez que a palavra trabalho é pronunciada, vai crescendo a força da voz, o que cria um imperativo autoritário. Trabalhar para ganhar seu dinheiro e depois gastar tudo nos presentes de natal. Para isso o cidadão medíocre pega fila, fura greve e “puxa o saco” de seu superior hierárquico na empresa. Para estas pessoas sem grandes perspectivas, exauridas pelo excesso de trabalho, o futuro seria “um terreninho no cemitério”. Este era o “recado urgente” que o Premê queria dar às pessoas, nos anos 1980. Wandí Doratiotto (2015) afirma:

Ela foi uma música cuja gravação resultou muito bem [...] em suma, ficou muito legal e ela tinha essa ideia de pisar no calo daquelas coisas muito caretas, de uma classe média sem ousadia, tudo mais... Nós pusemos uma pedrinha nesse sapato, falando dessas coisas todas (DORATIOTTO, 2015).

Pouco tempo resta ao paulistano para o lazer, o descanso ou simplesmente a contemplação, e isso traz consequências. São Paulo é reduto da solidão.

Para o jornalista e escritor Roberto Pompeu de Toledo, “a cidadezinha insignificante que foi São Paulo na maior parte de sua existência [...] Seu destino, ao longo dos três primeiros séculos de existência, foi de isolamento e de solidão” (TOLEDO, 2012, p.12). Pompeu de Toledo vê em São Paulo a “Capital da solidão” desde sua formação como vila distante e abandonada, mas sugere que, após a visita de Isadora Duncan (bailarina estadunidense) a São Paulo, em 1916 (há exatos cem anos), em virtude de sua “amizade” com Oswald de Andrade, poeta paulistano, a cidade esquecida que São Paulo sempre fora, “talvez” tivesse se libertado da sina de “capital da solidão”. A força de São Paulo não se pode mais ignorar. Mas, em outro sentido, São Paulo ainda pode ser considerada como lugar de solidão.

José Maria Mayrink, repórter do jornal O Estado de S. Paulo, lança, em 1983, um livro-reportagem com várias histórias sobre a “solidão” na cidade de São Paulo. Não só idosos e doentes ou aqueles que são forçados ao isolamento, mas também o “homem comum”, que se ocupa do trabalho no horário comercial e se sente abandonado em suas horas de folga, sentindo a “indiferença de seus semelhantes”. Em outro texto, Mayrink escreve: “Nesta

cidade de 9 milhões de habitantes, São Paulo, pode-se passar três horas no meio da multidão e não ouvir voz humana – só o ruído surdo dos automóveis e suas buzinas, como acontece no viaduto do Chá, onde as pessoas caminham caladas e indiferentes” (MAYRINK, 1983, p.19).

A viagem de Mayrink no universo solitário dos cidadãos que habitam esta metrópole começa com um pedido de socorro feito em um anúncio de jornal.

Figura 4 – Anúncio de setembro de 1982, jornal O Estado de S. Paulo.



Fonte: MAYRINK (1983, p. 31).

Depois de publicar este anúncio no jornal O Estado de S. Paulo, de uma quinta-feira a domingo, em setembro de 1982, Lúcia Ribeiro, a “mineira solitária” de Belo Horizonte, recebeu 370 cartas de pessoas que queriam ajudá-la ou confessavam ter passado pela mesma experiência de solidão. A maioria delas era de São Paulo [...] A vida dela mudou, ao descobrir que muita gente sentia o mesmo problema (MAYRINK, 1983, p. 31).

Lúcia Ribeiro representa todas as pessoas que migram de cidades menores, seja do interior, de outro estado ou mesmo de outro país, para enfrentar a dura realidade de São Paulo. Lúcia esperava receber dez cartas, no máximo, porém a capital paulista, que “sufoca durante o dia e isola à noite”, impõe a indesejada solidão a muita gente. As mais de 370 pessoas que responderam ao anúncio, em geral, compartilhavam da mesma experiência de angústia solitária e de desespero.

Lúcia, em 1982, já culpava um estilo de vida resultante das inovações tecnológicas. “Estamos numa época em que o relacionamento humano vai-se perdendo cada vez mais, por culpa de coisas como videocassete, *walkman*, computador de bolso...” (MAYRINK, 1983, p. 35). Mais de trinta anos depois, os similares “*Netflix*”, “*iPod*” e “*Smartphone*” nos fixam ainda mais em nossos espaços particulares, e muitas vezes substitui-se o contato físico pelo “sem-tato” das redes sociais. Não conhecemos estudo que comprove se a incidência da solidão amainou no período pós-internet ou se foi criado um problema ainda mais grave.

Nos idos dos anos 1980, Lúcia encontrou alguma solidariedade, mesmo que nas respostas as chagas da solidão da metrópole tenham ficado mais expostas do que o de costume. O livro mostra trechos de cartas que Lúcia recebeu: “Acho que sua solidão é igual à

de milhões de paulistas, que vivem juntos, andam juntos, mas não se reconhecem. Eu sou um deles” ou “a solidão é bastante comum nesta cidade” (MAYRINK, 1983, p. 38), ou ainda, “São Paulo é realmente uma cidade fria e desumana” (MAYRINK, 1983, p.40). Há nas respostas uma recorrência de palavras como “fria”, “desumana”, “terrível”, “tenebrosa”, etc., para se referir à cidade. Luiz Fernando Emediato, colega de redação de Mayrink, na introdução deste livro-reportagem, faz um panorama da solidão na São Paulo desta época.

Em 1978, quando escrevi uma série de reportagens sobre São Paulo e as pessoas que vivem aqui, descobri uma coisa desconcertante: há em São Paulo 300 mil pessoas que moram sozinhas, em pequenos apartamentos, no espaço vazio das mansões, debaixo das pontes e dos viadutos e até – pasmem – nos túmulos vazios dos cemitérios. Se são solitários, ou se apenas vivem sozinhos, só eles poderão responder. Mas em São Paulo pelo menos dez pessoas tentam matar-se, todos os dias, de tédio e solidão, segundo revelam as estatísticas frias e impessoais do IBGE (MAYRINK, 1983, p.11)

O tema “suicídio” é um tabu para a maioria das pessoas, pouco se fala sobre o assunto, mas em uma cidade tão grande e, para muitos, “fria” (no sentido de pouco calor humano) como é São Paulo, o drama aparece mais que na maioria das cidades brasileiras. Por esta razão, talvez, o assunto tenha sido abordado pelo Premê, de forma velada, mas contundente, na canção “São Paulo, São Paulo” (“um ponto de partida pra subir na vida”).

Descrevendo a vida dos adolescentes da cidade, a canção continua: “Sou *new wave*, *fashion*, *videogame*, *shopping center*”. A onda *New Wave* ficou restrita ao começo dos anos 1980, porém qualquer “nova onda”, vinda da cultura anglo-americana, foi absorvida quase que instantaneamente pelos adolescentes no Brasil: *Funk* (início dos anos 1970), *Disco Music* (final dos anos 1970), *New Wave* (anos 1980), *Country* (anos 1990), *Heavy Metal*, *Thrash Metal*, *Techno*, *House*, etc. Todas estas “ondas” vindas da cultura hegemônica, que controla o negócio do entretenimento, com grande êxito no Brasil e na maioria dos países do mundo, gerando lucros bilionários a países como Estados Unidos e Inglaterra, principalmente.

Os termos *fashion*, moda do vestuário (preocupação maior nas garotas), *videogame* (diversão maior para os garotos) e *shopping center*, ponto de encontro de garotos e garotas, o “templo do consumo” para todos, completam a “vida besta” para os adolescentes, segundo o Premê. Fato é que o paulistano, em geral, tem medo da cidade, evita os espaços abertos e se esconde nos *shoppings centers*, especialmente os adolescentes.

Este hábito, em São Paulo, começa lá pelos anos 1970, um processo que inicia em 1976, principalmente, a partir da inauguração do “*Shopping Ibirapuera*”, embora o primeiro *shopping* da cidade, o Iguatemi, já tivesse sido inaugurado dez anos antes, em 1966. Quando a

cidade do Rio de Janeiro inaugura seu primeiro *shopping*, o “Rio Sul”, em 1980, a cidade de São Paulo já contava com 16 *shoppings* em pleno funcionamento (BARTOLY, 2007). As outras cidades brasileiras só copiariam esta fórmula bem mais tarde.

O *shopping center*, criação estadunidense dos anos 1950 (BNDES, 1996), não apareceu primeiro em São Paulo por acaso. O fato é mais uma evidência da influência norte-americana no cotidiano dos paulistanos nos anos 1970 e 1980.

Até início dos anos 1960, percebia-se maior influência da cultura europeia nos hábitos, costumes, na arquitetura e na forma de se apropriar dos espaços urbanos. A formação dos bairros está ligada às origens dos imigrantes, na maioria europeus, que formaram a população da cidade. O geógrafo francês Pierre Monbeig, professor da USP entre 1936 e 1946, é citado no livro de Toledo (1983). Ele afirma:

Não parece haver dúvida de que o crescimento de São Paulo, desde a sua fundação até as últimas décadas do século XIX, se fez sob a forma de uma evolução lenta que lembra a maturação progressiva das cidades da Europa no curso dos longos séculos de história (TOLEDO, 1983, p.143).

O bairro de Campos Elíseos, primeiro bairro nobre de São Paulo, idealizado pelos empresários Glette (suíço) e Nothmann (alemão) no final do século XIX, por exemplo, é inspirada diretamente na “*Champs-Élysées*”, famosa avenida de Paris. As galerias do centro antigo, a exemplo de onde é hoje a “Galeria do *Rock*”, lembram mais as galerias parisienses. As estações de trem do bairro da Luz lembram as construções vitorianas inglesas. O Teatro Municipal, os largos, as praças, os edifícios Itália e Martinelli, os viadutos do Chá e Santa Ifigênia, e tantos outros projetos antigos da cidade foram projetados por arquitetos europeus. Os fazendeiros de café mandavam seus filhos para estudar nas principais cidades da Europa.

Prado Jr. (1998), sobre a formação da cidade, percebe o resultado de uma numerosa imigração europeia, principalmente, e afirma que: “quem procura compreender São Paulo não pode esquecer este aspecto da questão; tanto mais importante que sem aquelas fortes correntes imigratórias, a cidade não seria certamente o que é, e o São Paulo que aqui procuro descrever não existiria” (PRADO Jr., 1998, p. 61).

Fotos antigas (das primeiras décadas do século XX) mostram uma São Paulo planejada, bem diferente de como a vemos hoje. Segundo Toledo (1983), “com esta configuração, a cidade chegou ao século XX [...] A planta da cidade elaborada pela Sara Brasil em 1930 nos dá a medida do sucesso alcançado. Vemos uma cidade onde há um equilíbrio entre parques e áreas construídas” (TOLEDO, 1983, p.105). Mas, partir da metade

do século, no entanto, a cidade se transformaria no “palimpsesto”, o pergaminho em que se pode apagar e rabiscar por cima.

Uma cidade capaz de gerar um parque como o Anhangabaú, um dos mais belos centros das Américas, para destruí-lo em poucas décadas, e sem necessidade, apenas por imediatismo e imprevidência. Capaz de criar uma Avenida Paulista, única por sua posição na cidade e insubstituível em sua elegância, para aos poucos destruí-la minuciosamente e repassadamente. E, sem remorso (TOLEDO, 1983, p. 67).

A força financeira, principalmente a partir da segunda metade dos anos 1960, por influência de política voltada ao interesse internacional no Brasil, sentida mais em São Paulo, local escolhido pela maioria das indústrias, desequilibrou a cidade. No álbum “Saqueando a cidade”, o grupo Joelho de Porco canta: “Bom dia, São Paulo! Um dia eu vou saber... Quem foi que te obrigou a crescer” (JOELHO DE PORCO. **Bom dia, São Paulo**. Continental, 1983).

Dentro desse quadro sociocultural e urbano mais amplo – marcado pela crescente complexidade das oposições entre centro e periferia – podem-se abordar outras mudanças em curso nos padrões de interação social na metrópole, que assinalam nesse sentido uma espécie de declínio do espaço público, com a tentativa de criação de espaços de convívio marcados pelo acesso público sob o controle privado – os *shopping centers*, que se multiplicam na paisagem paulistana (CAMPO *et al.*, 2004, p.180).

Nos anos 1980, o *shopping center*, algo “entre o lugar e o não lugar” (BARTOLY, 2007), já era uma realidade em São Paulo. O Premê (1983) previu que esta prática paulistana tinha potencial para influenciar o país todo em pouquíssimo tempo.

Um local de passagem para compras, homogêneo, objetivo e pouco comunicativo, credenciou este equipamento urbano como possível exemplo daquilo que alguns autores chamariam de “não-lugar”; uma paisagem estandardizada, projetada sem levar em conta contextos ou fatores particulares que pudessem promover uma identificação com as pessoas que ali se encontram. Um espaço desprovido de peculiaridades, uma paisagem amorfa, interesseira, “sem alma”, que reduz a comunicação a placas ou ao mínimo necessário exigido pela objetividade. Assim se estabelece um local que por sua própria inautenticidade não pode ser caracterizado como um lugar (BARTOLY, 2007, p.7).

O jovem adolescente de São Paulo, no início dos anos 1980, portanto, cresce circulando e socializando-se dentro deste “não-lugar”, e não nos surpreende, naturalmente, um sentimento de “não-pertencimento” e deslocamento de sua identidade. Os recentes “rolezinhos”, em que jovens da periferia circulam pelos *shoppings* da cidade, mostram uma tática de adolescentes mais pobres e sem poder de compra para usufruírem, por pura diversão, dos espaços dedicados ao consumo.

“São Paulo, São Paulo” termina com sons de carros, ônibus, britadeiras, buzinas e freadas bruscas, mostrando os “ruídos imperialistas” da metrópole (SCHAFER, 2001). Além da expressão característica da língua inglesa: “*Oh, Yeah!*”.

Deste modo, a cidade é fortemente influenciada pela cultura anglo-americana, é bastante poluída, hostil, violenta e enganosa, desde o clima até suas promessas de vida melhor e próspera. Ao menos, é o que se apreende a partir da leitura dos integrantes do grupo Premê sobre a cidade de São Paulo, uma mediação que encontra eco em dados estatísticos e fatos históricos, alguns deles apresentados em nossa pesquisa. E, para piorar, “na periferia, a fábrica escurece o dia”.

Completa-se o mosaico dos relatos inseridos nas canções do Premê, que aproximam São Paulo a “Laurindo”, o “quase lindo”, com seu cotidiano cheio de problemas, agruras e sofrimento, tentando se recuperar enquanto se pergunta o que fez de errado. O grupo atinge o “Calcanhar de Aquiles” da cidade, desconstruindo, de maneira bem-humorada, a imagem atribuída a ela, de riqueza, poder e sucesso. Um registro sonoro da metrópole, suas práticas e táticas nos anos 1980, o palimpsesto que aponta para o nascimento da quarta cidade em um século, a “cidade do capital”. Contemplamos, a partir destes relatos cantados da cidade, o resgate do memorável.

“O Memorável é aquilo que se pode sonhar a respeito do lugar. Já nesse lugar palimpsesto, a subjetividade se articula sobre a ausência que a estrutura como existência e a faz ‘ser-aí’ (*Dasein*)” (CERTEAU, 1984, p.190). Certeau nos remete ao conceito de “*Dasein*”, o “ser-aí”, ente que “é e está no modo da cotidianidade mediana da presença” (HEIDEGGER, 2005, p.91). Nos anos 1980, o “ser-aí” da cidade de São Paulo foi preservado nas crônicas musicais do grupo Premê.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa se propôs a descrever e analisar como foi construído o registro sonoro da memória da cidade de São Paulo dos anos 1980, a partir de uma amostragem de canções do grupo Premê. Para tanto, tomando como base teórico-metodológica os estudos de Michel de Certeau (1994), apresentamos os relatos sobre as práticas cotidianas dos habitantes de São Paulo expressas nas letras destas canções àquela época. Identificamos quais as canções que mais satisfatoriamente atendiam aos nossos propósitos para, posteriormente, analisá-las, destacando nestas as táticas de resistência do cidadão paulistano em sua relação com a metrópole. Apontamos as citações musicais e a incorporação da paisagem sonora (ruídos e sons da cidade) nos arranjos das mesmas.

Complementando nosso estudo, procuramos estabelecer como o grupo Premê se identificava em sua estética artesanal de composição com a dos músicos que participaram da chamada “Vanguarda Paulista” e como suas canções chegaram ao público, ocupando seu lugar no espaço cultural da cidade à margem da lógica industrial (tecnopestrutura aplicada ao âmbito artístico-musical) que controlava os espaços dos meios de comunicação.

No primeiro capítulo deste trabalho, tentamos descrever, de maneira sucinta, os anos que sucederam o fim do regime militar, em todo o país e, (principalmente,) em São Paulo. Procuramos contextualizar o campo da cultura, especialmente na música, e verificamos que para a reconstrução da democracia, a canção crítica (vinculada a movimentos de resistência desde os períodos da ditadura) teve importante papel; mesmo sendo, em sua maioria, interdita pela lógica de mercado da indústria fonográfica, prática que ainda se percebe nos dias de hoje.

Este parece ter sido o caso da Vanguarda Paulista que, supostamente, não foi aceita pelas gravadoras e pelas emissoras de rádio e televisão, embora alguns dos grupos tenham experimentado o sucesso em produções esporádicas. O mercado da música preferiu apostar no novo *rock* nacional dos anos 1980, de apelo comercial mais promissor para a indústria fonográfica (MIDANI, 2008).

Consagrados, os artistas da Bossa Nova, do Clube da Esquina, dos Grandes Festivais ou da Tropicália eram os produtos dedicados ao ouvinte adulto de música brasileira. Assim, os independentes ficaram premidos entre a MPB tradicional e o novo *rock* brasileiro, que vinha de todos os estados da nação, ganhando força pela adesão maciça do público mais jovem. Hélio Ziskind, músico do Grupo Rumo, em entrevista inserida no documentário sobre

o Lira Paulistana, pergunta-se em tom de indignação: “Mas por que não tocaram a nossa música? Por quê?” (LIRA PAULISTANA E A VANGUARDA PAULISTA, 2012).

Esta não é uma pergunta fácil de ser respondida, pois a música do Rumo, especialmente, alcançava grande sucesso de público nos *shows* e não tinha conteúdo tão hermético a ponto de não poder ser assimilada pelo grande público. Porém, esta decisão estava a cargo dos “peritos” do mercado da música.

O professor José Adriano Fenerick (USP), estudioso em música popular brasileira, escreveu o livro “Façanha às próprias custas: a produção musical da Vanguarda Paulista (1979-2000)”, em 2007. Na apresentação deste livro, o professor Fábio Akcelrud Durão considera que a experiência dos independentes teria resultado em um retumbante e amargo fracasso. Durão inicia a apresentação do trabalho de seu colega com estas palavras:

O que fazer com a constatação de que forças críticas e criadoras, aglutinadoras de contestação e imaginação em um só movimento, tenham simplesmente desaparecido sem deixar vestígio, não conseguindo fazer frente ao poder de homogeneização da mercadorização que atrai tudo a si? Ou pior: como digerir a conclusão de que foi justamente o impulso de revolta, o desejo de exterioridade em relação ao mundo da mesmice do lucro, que em última instância forneceu o combustível para a renovação do capital, que agora mimetiza o elogio ao excesso, e alardeia o consumo como transgressão? (FENERICK. 2007, p.17).

Percebe-se, nas entrelinhas, que há um ressentimento pelo fato de que, a estes artistas independentes, não lhes foi dada a oportunidade de chegar ao grande público. Encontra-se o mesmo ressentimento nas declarações feitas, por outros artistas, no mesmo documentário dirigido por Riba de Castro, um dos sócios fundadores do Lira Paulistana.

Parte da resposta a esta questão, no entanto, pode ser compreendida pelo poder das gravadoras naquele momento junto às emissoras de rádio e televisão e pela forma com a qual a indústria fonográfica viu a iniciativa destes artistas da Vanguarda Paulista. Os selos independentes podem ter sido vistos como concorrentes comerciais e os artistas, que optaram por esta forma de inserção no mercado fonográfico nacional, podem ter sido interditados por esta prática de influência que as gravadoras exerciam sobre estes meios eletrônicos.

Há, sobretudo, esta sensação de que faltou “boa vontade” por parte da indústria fonográfica e das grandes emissoras de radiodifusão para com estes talentos naquela oportunidade. Trabalhos inovadores são considerados, pelos fãs daqueles grupos, desperdiçados porque rejeitados pelo mercado da época. Ou apenas houve uma incompreensão da mídia hegemônica para com uma produção musical que, afinal de contas,

não era tão nociva assim e, certamente, não poderia ser considerada desprezível. Muito pelo contrário, pois era percebida, pelo público de então, como divertida, criativa e irreverente.

No segundo capítulo, introduzimos a teoria de Michel de Certeau (1994) sobre as práticas cotidianas de resistência à tecnoestrutura da sociedade industrial. E, inspirados nas ideias encontradas na obra de Certeau, tendemos a pensar que esta visão apocalíptica sobre a indústria fonográfica, talvez, não seja a melhor maneira de compreender o que se deu na época.

Há que se considerar uma tática de resistência não com um propósito de tornar-se hegemônico ao tomar o lugar da hegemonia antagônica, e sim, de conseguir existir e, ainda, manter-se produtivo e livre mesmo em condições adversas. Laert Júlio Falci (2016), o Laert Sarrumor, integrante do grupo Língua de Trapo, pensa de forma semelhante: “Na verdade, eu gosto das coisas terem acontecido da maneira que aconteceu... Acho que foi um movimento bacana, uma história bonita de contar e um movimento de resistência, um movimento de achar caminhos pra se mostrar os trabalhos” (FALCI, 2016).

Realizar a qualquer custo o projeto a que o artista se propõe, ainda que seja, eventualmente, ignorado pela estratégia de controle do oponente. Estratégia esta, geralmente, de força desproporcionalmente superior e que permite, a quem exerce este poder de dominação, a interdição ou a premiação. O fato de que essa lógica de domínio também seja aplicada ao âmbito da produção cultural é que pode ser considerado como uma indesejada censura. Porém, da mesma maneira, não seria propriamente novidade o fato de uma cultura hegemônica se sobrepor a uma cultura alternativa, neste caso, resultando na interdição de produções inovadoras.

O produtor musical Pena Schmidt (2010), mais de uma vez tentou interceder pelos artistas ligados à Vanguarda Paulista no espaço interno das gravadoras multinacionais, mas esbarrou na incompreensão da direção, ou seja, nos “peritos” do mercado da música. Ele relata a experiência da seguinte forma:

É engraçado que eu tentei, nesta época, me aproximar deles. Eu gostava, tinha muita simpatia, eu sentia que tinha um tipo de contato feliz com esse povo... Mas não dava certo na hora de explicar pro executivo da gravadora. Na mesa de reunião, assim, neguinho ouvia e falava: “Mas tem certeza? Não tem alguma coisa um pouquinho menos experimental?” (SCHMIDT, 2010).

Luiz Tatit (2015), compositor do Grupo Rumor, relata experiência similar:

Alguns apresentadores chegavam a dizer que gostavam muito da nossa música, mas para ouvi-la em suas casas, pois o público do rádio não estava “preparado” para aquela audição. Ou seja, eles “zelavam” pelos ouvidos do público... Enfim, coisas que hoje têm pouco significado, mas que já foram determinantes” (TATIT, 2015).

Ao que parece, a prática de “zelar” pelos ouvidos do público foi o papel exercido por estes “peritos” (GIDDENS, 1991) no mercado da música contratados pelas gravadoras multinacionais à época. Estes decidiram o que poderia ser divulgado nas rádios ou nos programas de televisão e o que, por outro lado, “não precisaria” chegar aos ouvintes em geral, naquela ocasião.

Anthony Giddens (1991), em seu livro “As consequências da modernidade”, traz o conceito de “sistemas peritos”, “um sistema específico de relações sociais” (GIDDENS 1991, p.21), que se estabeleceram na sociedade da “modernidade tardia”, tão segmentada em suas especialidades, que necessitamos acreditar, por assim dizer, em “peritos” nas “ciências físicas no domínio da natureza” (GIDDENS, 1991), aplicadas em nosso dia a dia.

Podemos compreender a confiança depositada nos peritos da engenharia civil, na construção de edifícios; na engenharia mecatrônica, na idealização de um projeto de aeronave; na perícia de um advogado criminalista; de um neurocirurgião, de um perito em cirurgia estética (embora haja exemplos desastrosos para todas estas perícias). Supõe-se que tanto lançadores de satélite para o espaço como condutores de ônibus ou mesmo os funcionários de uma fábrica de sucos de caixinha ou iogurte mereçam confiança. A confiança no outro, em sociedade, faz parte das regras de convivência.

Mas por qual razão deveríamos acreditar na perícia do executivo de gravadora, o tecnocrata que decide o que pode ou não ser gravado e veiculado nas emissoras de rádio e televisão no país inteiro? Ou, no caso do mercado globalizado, no mundo inteiro? Se não se busca, nesta prática, nenhuma inovação experimental ou renovação artística, nem mesmo estética ou conteudística e, sim, (e apenas) o comercialmente viável dentro das faixas de mercado. Isso não seria uma distorção do próprio conceito de perícia, em última análise? Uma possível justificativa para esta prática foi dada por Carmem Lúcia José (2002):

Se a estratificação das mercadorias culturais ocorre a partir da produção e é confirmada na recepção pelo consumo, cabe aqui colocar o problema dialeticamente: determinado produto é pensado mercadologicamente e, em seguida, divulgado excessivamente por todos os recursos de marketing para que a resposta seja uma só: a do consumo. Respeitando as diferentes categorias culturais ou depois de detectar o universo de imagens de cada categoria cultural, a indústria cultural reproduz infinitamente os mesmos objetos, as mesmas mercadorias, como garantia de efetivação do consumo (JOSÉ, 2002, p.45).

O mercado se assemelha, neste caso, a uma roleta viciada de um cassino. Sabe-se de antemão onde a bolinha cairá, por isso, a aposta será sempre nos mesmos números, até que se conserte (ou se quebre) a “roda do sucesso”. E aqui, seria o caso de nos perguntarmos: - Mas, e a música? Como fica? Não que se tenha algo contra o mercado, evidente que se reconhece sua importância. Mas, afinal, terá o mercado algo contra a música?

Tomemos como exemplo um fato mais recente. Vale citar, aqui, uma entrevista do compositor Zeca Baleiro ao programa “O Som do Vinil”, no canal Multishow, apresentado por Charles Gavin (integrante dos Titãs), em que Baleiro faz comentário sobre sua composição “Por onde andaré Stephen Fry?” (1997), uma canção que aborda a dramática e real história de um ator inglês de teatro, que indignado com as críticas negativas a seu desempenho na estréia de uma peça na qual ele atuava, desapareceu no dia seguinte. O sumiço⁶⁰ do ator frustrado obrigou os produtores a interromperem a temporada da peça. A canção de Zeca Baleiro remete à relação artista/crítico, nem sempre amistosa, e à preocupação do artista com a aceitação de seu trabalho, tema bastante relevante para o meio artístico. O compositor quis abordar o assunto criticamente cantando: “Se correr o bicho pega Stephen, se ficar o bicho *come*” (“come” em duplo sentido, do português, o presente do verbo comer e, o do inglês, presente do verbo vir).

Zeca Baleiro, então, decide mostrar esta sua música ao executivo da gravadora, ao “perito” do mercado, que depois de ouvi-la, faz uma pausa e sentencia: “Não é ruim, mas se você trocar o refrão por ‘por onde andaré o meu amor?’, aí sim vai fazer um grande sucesso!” (O SOM DO VINIL, 2014). Alguns artistas já consagrados podem impor-se aos moldes do mercado e zelar pela integridade e independência de sua obra. Baleiro assim o fez.

Giddens (1991), além do conceito de “sistema perito”, apresenta-nos, ainda, a ideia de “ficha simbólica”, “meios de intercâmbio que podem ser ‘circulados’”, dando como exemplo a legitimação do “dinheiro”. Ao que nos parece, a perícia dos executivos da indústria fonográfica está mais ligada ao mecanismo desta “ficha simbólica” do que ao conhecimento especializado da linguagem musical.

Em “Música, Ídolos e Poder” (2008), o já citado André Midani, produtor de várias das gravadoras mais importantes da época, relata os atritos entre os tecnocratas que tomaram as rédeas do negócio de discos no Brasil, nos anos 1980, e os artistas contratados pelas gravadoras ou os postulantes a um espaço em seu elenco. Ele afirma que:

⁶⁰ No Brasil, situação semelhante (porém, não igual) aconteceu a um artista da música, o cantor e compositor Belchior, que sumiu do cenário artístico há alguns anos, mas ninguém sabe o motivo.

Os tecnocratas eram somente tecnocratas. Quanto melhores fossem no exercício dessa natureza, mais abismal sua distância com relação ao artista. Da mesma maneira, o artista olhava com estranheza aquele ser — o tecnocrata —, e não encontrava condições de diálogo. Entre a morosidade do processo de formação do artista e a incapacidade de comunicação entre ele e os tecnocratas, a equação da lucratividade estava definitivamente desarticulada. Pouco a pouco, aos olhos da maioria dos tecnocratas, os artistas viraram inimigos, considerados pouco confiáveis, pouco sérios e sem o menor senso de responsabilidade. Podia-se ouvir nos corredores:

— Esse negócio de discos seria muito bom se não se tivesse que lidar com esta raça: o artista... (MIDANI, 2008, p.126).

Assim, a esta altura, nos cabe perguntar: - Mas o “negócio da música” não deveria ser dos músicos, os verdadeiros peritos nesta especialidade?

Em seu livro “A conveniência da cultura”, George Yúdice (2006) analisa que, de alguma forma, os argumentos em direção a uma função “utilitária” para a cultura, gerando empregos e lucros exorbitantes a empresas de um mercado hegemônico norte-americano (e inglês, em menor escala, acrescentaríamos) sobre o mundo, estabeleceu uma estratégia de controle, que concebe a cultura como um “produto”, colocando em risco o conceito de produções culturais enquanto arte. Yúdice (2006) afirma ainda que:

Uma vez que todos os atores da esfera cultural se prenderam a essa estratégia, a cultura não é mais experimentada, valorizada ou compreendida como transcendência. E enquanto esse for o caso, os apelos à cultura não estarão mais ligados a essa estratégia (YÚDICE, 2006, p.28).

No Brasil, seguindo-se esta tendência, a aposta atual das gravadoras é nas “músicas de festa” (o sertanejo universitário, o *funk* ostentação, a *axé music*, etc.). Em entrevista, Tatit afirma que estas “mobilizam multidões e animam grandes eventos (entre eles, o carnaval) com bastante competência, ou seja, com som contagiante, gestos assimilados, letras maliciosas, tudo visando o envolvimento imediato do grande público” (TATIT, 2015). Estes gêneros garantem rentabilidade à indústria do entretenimento nacional. Outras apostas em mercados menores não serão priorizadas, recebendo bem menos investimento por parte das gravadoras. Laert “Falci” Sarrumor (2016), analisando o novo cenário da comunicação pós-internet, mesmo com estas novas possibilidades de divulgação, entende que:

Hoje em dia, eu acho que tá até pior... Tem a internet, quer dizer, que supostamente democratiza, onde você pode mostrar... Mas, assim, na verdade, nos meios de comunicação oficial, né? Eu acho que tá pior... Tá mais impenetrável ainda. Como as gravadoras já micaram, a coisa afunilou de tal maneira que aquela meia dúzia lá... Ivete Sangalo, Claudinha Leite, os sertanejos, tal, que acabam chegando e olhe lá... (FALCI, 2016).

Sobre esta discutível “seleção” efetuada pela indústria fonográfica, Valente (2013) entende que “as gravadoras, através de seus mecanismos de repetição à exaustão acabam por fixar um gosto estético” (VALENTE, 2013, p.242).

Mas, seria isso realmente desejável? Não haveria, na maior parte da população, familiaridade com a canção popular e, assim, a não necessidade de práticas que acabam por nos limitar tanto a escuta? Não estariam estes “peritos” no mercado da música subestimando o gosto popular ao dar tão poucas opções de escolha? Porque, afinal, persiste este “zelo” dos executivos pelos ouvidos do público? E por qual razão o público continua a aceitar a escolha de outrem como sua própria sem questionar?

As respostas para estas e outras perguntas relativas ao consumo de cultura e, na verdade, ao comportamento coletivo de consumo de uma maneira mais ampla, devem estar fora do âmbito da música somente, ou mesmo fora do campo da arte. Tais respostas, que não cabem nesta pesquisa, podem estar na forma de vida social na qual estamos inseridos, o que seria um bom tema para uma pesquisa futura.

“Seleção e rejeição constituem uma das dimensões da rememoração poética”, afirma Zumthor (1997b, p.17). Assim, segundo Zumthor, nos lembramos de algo, esquecendo tantas outras eventualidades. Segundo este autor: “É assim que a ação memorial gera incessantes tensões, como uma corrente energética entre um pólo individual e o pólo coletivo do desejo de poesia: entre o que mantém a tradição e o que ela preferiu esquecer” (ZUMTHOR, 1997b, p.21). Ricoeur (2007), a respeito de memória e de esquecimento, sintetiza o que ele próprio chamou de preocupação pública de seu trabalho:

Perturba-me o inquietante espetáculo que apresentam o excesso de memória aqui, o excesso de esquecimento acolá, sem falar da influência das comemorações e dos erros de memória – e de esquecimento. A idéia de uma política da justa memória é, sob esse aspecto, um de meus temas cívicos confessos (RICOEUR, 2007, p.17).

Ricoeur (2007) tentava preencher uma lacuna na problemática entre a experiência temporal e a operação narrativa, tendo em vista a história da civilização como um todo. Em nossa pesquisa, modestamente, procuramos buscar a “justa memória” da cidade de São Paulo, no período restrito aos anos 1980, principalmente.

Ademais, nos propomos a trazer uma produção artístico-musical honrosa, a nosso ver, sob um viés de análise que resgata o registro sonoro da metrópole paulistana construído nas canções do grupo Premê, principalmente, mas que também faça jus ao legado deixado pelos músicos da Vanguarda Paulista.

Buscando esta “justa memória” (RICOEUR, 2007), e como Luiz Tatit havia sugerido, devemos ter em mente que havia muitos outros artistas participando daquele momento, que se apresentaram no Lira Paulistana. Laert “Falci” Sarrumor (2016) cita alguns destes trabalhos:

Tinha as cantoras todas, a Cida Moreira que já era solo desde o início, outras que vieram de bandas, então, a Ná Ozzetti, que era do Rumo, a Vânia, a Suzana Salles, A Virgínia Rosa [...] A Tetê Spíndola, com aquela maneira toda própria de cantar. E aí tinha a turma da música instrumental, que era muito boa também, tinha bandas muito boas: “Pau-Brasil”, “Grupo Um”, “Freelarmônica” [...] Tinha o pessoal do Paranga, que era uma coisa mais regional [...] Hermelino e a *Football Music*, do Hermelino Neder, o Passoca, todos esses, Tiago Araripe... (FALCI, 2016).

De qualquer forma, há que se valorizar o legado artístico deixado por estes protagonistas da arte experimental, que dedicaram suas carreiras e seus talentos à criação de uma nova música popular brasileira. A duras penas, verdade, e muito provavelmente com menos reconhecimento por parte da mídia do que o merecido, também verdadeiro. No entanto, com um alcance de sucesso local considerável, tendo conquistado um espaço pequeno, porém valioso, e mantendo um público fiel, que desafiou o tempo junto a seus ídolos. Hoje, podem representar um registro de um momento importante na vida sociocultural do país. Sobre este tema, o próprio Fenerick (2007), escreve em suas conclusões:

De qualquer modo, e como uma última consideração, mais importante do que tentar colocar o trabalho desses músicos sob o guarda-chuva de rótulos redutores (e quase sempre problemáticos), acreditamos ser mais interessante e legítimo pensá-lo a partir da importância que esta experiência nos legou. Ao manter suas subjetividades criadoras a todo custo – sua artesanidade – esses músicos puderam alargar (de forma inventiva e, acima de tudo, crítica) um campo que veio se constituindo (não de forma linear) ao longo do século XX como de grande importância sociocultural: o campo da música popular brasileira (FENERICK. 2007, p.183).

Citemos, então, alguns dos legados dos artistas da Vanguarda Paulista. Arrigo Barnabé, além das atividades musicais, compôs trilhas sonoras para filmes de cinema (Cidade Oculta, por exemplo) e lançou recentemente um novo DVD (“De nada mais a algo além”), produção e arranjos de Mário Manga, com músicas compostas em parceria com Luiz Tatit e participação de Livia Nestrovski.

Luiz Tatit compôs *jingles* para rádio e, além de músico e letrista, ainda é professor titular em linguística da USP e continua a compor suas criativas canções. Seu irmão, Paulo Tatit, ao lado de Sandra Peres, faz um trabalho com músicas infantis e brincadeiras, o “Palavra Cantada”, reconhecido internacionalmente.

Virgínia Rosa, Vânia Bastos, Suzana Salles, Eliete Negreiros e Cida Moreira continuaram suas carreiras como intérpretes, cantando nos espaços de música alternativa em São Paulo. A cantora Ná Ozzetti faz carreira solo, mas também apresenta-se com outros músicos como José Miguel Wisnik, por exemplo, e participou do último festival da Globo.

Hélio Ziskind fez músicas para programas infantis da TV Cultura (Cocoricó e Castelo Rátimbum), além de *jingles* para rádio e comerciais de televisão. Laert Sarrumor, do grupo Língua de Trapo, trabalhou como ator e comediante e ainda faz filmes comerciais para a televisão, além de continuar seu trabalho musical.

O guitarrista do Língua de Trapo, Lizoel Costa, morreu no ano de 2014. Itamar Assumpção, falecido em 2003, antes de sair de cena, teve seu talento reconhecido pela crítica e um CD especial gravado com músicas suas interpretadas pela cantora Zélia Duncan. Duncan também gravou várias canções de Luiz Tatit.

No Premê, o saxofonista Claus Petersen, além de empresário, tornou-se regente de orquestras e até trabalhou como modelo em uma campanha publicitária. Marcelo Galbetti, além da música, faz *jingles* publicitários, tendo sua própria produtora. Mario Manga fez vários outros projetos, como o projeto “Música Ligeira” (de 1998 a 2004), por exemplo, que se extinguiu após a morte de Rodrigo Rodrigues, um dos integrantes. Manga é um profissional renomado e prestigiado no meio musical, e já se apresentou com grandes artistas como Gilberto Gil, Marisa Monte, Cássia Eller e outros. Cássia interpretou suas canções “Rubens” e “Dedo de Deus”, esta última composta em parceria com Arrigo Barnabé. Recentemente, Mário Manga tem trabalhado com o músico e produtor musical Carlos Careqa e com vários outros compositores.

A lista de atividades de Wandi Doratiotto é bem extensa: além da música, trabalhou como ator em seriados, novelas da Rede Globo e da extinta TV Manchete, em programas infantis na TV Cultura, apresentou programas de rádio e de televisão, participou de campanhas publicitárias famosas como a da Brastemp⁶¹ ao lado do ator Arthur Kohl, que participou diversas vezes dos nos *show* do Premê.

O legado dos artistas da Vanguarda Paulista segue adiante com seus filhos: Isabel Tatit, filha de Luiz, e sua prima Diana Tatit, integram o grupo Tiquequê, que une música e teatro infantil. Danilo Moraes, filho de Wandi, também faz seu trabalho musical, apresentando-se sozinho ou com o pai. Anelis Assumpção, filha de Itamar, e Mariana Aydar, filha de Mário Manga, fazem carreira solo como cantoras.

⁶¹ Esta foi uma campanha da Agência Talent, em 1992, ficou famosa pelo *slogan*: “Não é assim uma Brastemp...”. O comercial foi dirigido por Fernando Meirelles, mesmo diretor de “Cidade de Deus”.

Se for verdade que a indústria fonográfica não os quis aceitar, por outro lado, a música os acolheu de braços abertos. E esta relação entre os artistas e a indústria da música, nos anos 1970 e 1980, foi mesmo bastante espinhosa.

Alceu Valença, compositor conceituado, consagrado pelos festivais dos anos 1970, em entrevista ao “Jornal do Comércio”, de Recife, Pernambuco, após três álbuns com sucesso de crítica, mas que não vendeu tanto quanto os executivos da Som Livre esperavam, ficou sem gravadora. Indagado sobre o porquê do fato ocorrido, Valença respondeu: “Acho que isto aconteceu porque sou inteligente, tenho um certo preparo, os caras não gostam quando você mostra que sabe o que você é dentro da indústria” (TELES, 24/02/1998).

Este era o caso dos artistas da Vanguarda Paulista, que resistiram como uma contra mola dentro da engrenagem da indústria cultural. Corroborando com esta visão, Mário “Aydar” Manga entende que:

A Vanguarda Paulista deu certo até onde conseguiu. Tínhamos um teatro e um selo fonográfico (Lira Paulistana) para nos expressarmos, pelo menos uma rádio - Excelsior FM - que dava a maior força, grande parte da imprensa escrita e acima de tudo, muita garra e vontade de tornar nosso trabalho mais popular (AYDAR, 2015).

Um dos estudos possíveis sobre a produção artística do grupo Premê, que propomos aos futuros pesquisadores, seria a análise musical de suas canções. Um pesquisador com maior conhecimento das linguagens musicais poderia observar com outro enfoque a produção artística do grupo.

No terceiro capítulo, buscamos compreender a formação estética do Premê e enfatizar a utilização do humor na produção musical do grupo, especialmente, nas canções que mais abordaram o cotidiano da capital paulista e que, segundo os próprios músicos, podem ser consideradas como crônicas musicais sobre a memória dos cidadãos de São Paulo dos anos 1980. Desta maneira, percebemos que o humorismo característico do Premê visava a “crítica consciente e explícita” (ECO, 1984, p.352) dos hábitos do paulistano da época em que as canções foram compostas, anos 1980, principalmente.

No quarto capítulo, finalmente, analisamos estas canções, considerando o aspecto de humor do grupo ao mostrar hábitos do cidadão paulistano como táticas para resistir à estratégia de controle da cidade (CERTEAU, 1994). Percebemos a partir da leitura dos músicos do Premê sobre São Paulo, que a cidade é bastante influenciada pela cultura hegemônica dos Estados Unidos; marcada pela violência, em sua periferia, na maior parte;

apresentando ar, ambiente sonoro e rios poluídos; e, além de tudo, não muito receptiva aos migrantes, tornando-se uma “armadilha” para quem deseja “subir na vida”.

Notamos que tais canções do Premê, somadas a outras ligadas a estas pelos temas, resgatam o memorável do cotidiano paulistano dos anos 1980, por meio de relatos construídos esteticamente sobre os “tempos empilhados” (CERTEAU, 1994) deste espaço urbano, o que as transforma em registros sonoros de um momento importante na vida sociocultural do país.

Tomamos as composições do grupo Premê, artistas da Vanguarda Paulista, como relatos de memória capazes de nos fornecer os elementos que possibilitem a construção do histórico da cidade de São Paulo, nos anos 1980. Eles se empenharam em retratar a cidade em suas características peculiares, com atenção à vida dos cidadãos que nela moravam.

Acreditamos, portanto, ser viável a proposta de reconhecer canções populares como relatos de memória, pois estas colocam o homem comum como o narrador, como estabelece a nova concepção de história mencionada por Christoph Wulf (2014), em concordância com as ideias de Henri Lefebvre (1991). A canção popular contorna este conflito entre memória e imaginação, citada por Paul Ricoeur (2007), propicia o prazer de decifrar a poética da oralidade, conforme nos propõe Paul Zumthor (1997a) e, ao mesmo tempo, nos oferece estas “reservas de ‘distinções’ e ‘conexões’ armazenadas na experiência” (CERTEAU, 1994, p.72) para a busca de fatos históricos relevantes à vida dos cidadãos. A canção popular, como as lendas e cantos antigos, é um dos lugares em que se esconde o “espírito dos bairros”, que Certeau (1994) sugere resgatar para reconstruir a memória perdida nos espaços das cidades.

REFERÊNCIAS

Bibliográficas

ALBERTI, V. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: FGV, 1999.

ALONSO, G. **Simonal: quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2011.

ALVES, M. H. M. **Estado e oposição no Brasil (1964-1984)**. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

ANPEC. **A evolução da taxa de desemprego estrutural no Brasil: uma análise entre regiões e características dos trabalhadores**. Encontro 2003. Disponível em: <<http://www.anpec.org.br/encontro2003/artigos/F05.pdf>>. Acesso em: jan. de 2015.

ARAÚJO, P. C. De. **Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar**. Rio de Janeiro-São Paulo: Editora Record, 2002.

AYDAR, M. A. São Paulo, 19 nov. 2015. Entrevista concedida a Mauro Nascimento Clemente, via e-mail.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec/Annablume, 2002.

BÁRBARA, L. Edifício Itália. **Conhecendo São Paulo**. 24 dez. 2011. Disponível em: <http://www.conhecendosaopaulo.com/pontos-turisticos/edificio-italia-2/>. Acesso em: out. de 2015.

BARNABÉ, A. São Paulo, 18 nov. 2015. Entrevista concedida a Mauro Nascimento Clemente via e-mail.

BARTOLY, F. S. **Shopping Center: entre o lugar e o não-lugar**. Dissertação do Programa de Pós-graduação em Geografia da Universidade Federal Fluminense. Niterói-RJ: 2007.

BERGAMO, G.; SALLES, D.; SKUJIS, H. Excesso de helicópteros em São Paulo deve acabar. **VEJA SÃO PAULO**. 03 nov. 2009 - atualização 07 dez. 2010. Disponível em: <<http://vejasp.abril.com.br/materia/excesso-de-helicopteros-em-sao-paulo-deve-acabar/>>. Acesso em: nov. de 2015.

BERGSON, H. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Tradução de Guilherme de Castilho, 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BUENO, F. Da S. **Vocabulário Tupi-Guarani-Português**. Ed.6. São Paulo: Éfeta, 1998.
CAMPOS; GAMA; SACCHETTA. (orgs.). **São Paulo, metrópole em trânsito: percursos urbanos e culturais**. São Paulo: Editora Senac, 2004.

CARTA CAPITAL. São Paulo é a sexta cidade com mais bilionários, à frente de Dubai e Tóquio. 20 set. 2014. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/economia/sao-paulo-e-a-sexta-cidade-com-mais-bilionarios-a-frente-de-dubai-e-toquio-6585.html>>. Acesso em: out. de 2015.

CASTRO, R. **Lira Paulistana**. São Paulo: Gráfica do Lira, 2014.

CERTEAU, M. De. **A invenção do cotidiano**: um. Arte de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CHAGAS, G. **Radiodifusão no Brasil**: poder, política, prestígio e influência. São Paulo: Atlas, 2012.

CHOMSKY, N. Movimento "Ocupe" é inédito em termos de escala e de caráter. **UOL Notícias**. 08 jan. 2012. Disponível em: <http://noticias.uol.com.br/blogs-e-colunas/coluna/noam-chomsky/2012/01/08/movimento-ocupe-e-inedio-em-termos-de-escala-e-de-carater.htm>. Acesso em 08 ago. 2015.

CHOMSKY, N. **O lucro ou as pessoas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

CISCATI, M. R. **Malandros da Terra do Trabalho**. São Paulo: Annablume, 2001.

CORDEIRO, J. M. **Anos de chumbo ou anos de ouro?**: A memória social sobre o Governo Médici. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

DAPIEVE, A. **BRock**: O rock brasileiro dos anos 80. São Paulo: Editora 34, 1995.

DAVIDOFF, C. **Bandeirantismo**: verso e reverso. São Paulo: Brasiliense, 1984.

DIEB, E. A. **LÍNGUA DE TRAPO**: A crítica social e política de um grupo musical da Vanguarda Paulista e sua contemporaneidade. Dissertação do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Faculdade Cásper Líbero. São Paulo: 2013.

DORATIOTTO, W. São Paulo, 19 nov. 2015. Entrevista concedida a Mauro Nascimento Clemente. Registro em áudio.

DURHAM, E. Texto II. In: ARANTES, A. **Produzindo o passado**: estratégias de construção do patrimônio cultural. São Paulo: Brasiliense, 1984.

ECO, U. **Apocalípticos e integrados**, São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. **Viagem na irreabilidade cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

FALCI, L. P. J. São Paulo, 18 nov. 2016. Entrevista concedida a Mauro Nascimento Clemente. Arquivo em áudio.

FAUSTO, B. **História concisa do Brasil**. São Paulo: EDUSP, IMESP, 2000.

_____. **Historiografia da imigração para São Paulo**. São Paulo: Sumaré, 1991.

FEITOSA, T. S. A. **Pop Filosofia**: pós-modernidade e a produção de sentidos nas letras da banda Titãs. Revista Contemporânea – Rio de Janeiro, v.12, n.2, ed.24, p.132-141, 2014.

FENERICK, J. A. **Façanhas às próprias custas**: a produção musical da Vanguarda Paulista (1979-2000). São Paulo: Annablume; FAPESP, 2007.

FOLHA DE S. PAULO. Saiba como foi o massacre do Carandiru. 11 set. 2006. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u125842.shtml>>. Acesso em: dez. 2015.

GALBETTI, M. São Paulo, 19 nov 2015. Entrevista concedida a Mauro Nascimento Clemente via e-mail.

GARCIA CANCLINI, N. **Consumidores e cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

_____. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 1997.

GIDDENS, A. **As consequências da modernidade**. São Paulo: UNESP, 1991.

HEIDEGGER, M. **Ser e tempo**. Petrópolis-RJ: Vozes, 2005.

HIPPOLITO, L. Um ícone das relações humanas. **Blog da Lúcia**. 20 out. 2008. Disponível em: <<http://colunas.cbn.globoradio.globo.com/platb/blogdalucia/2008/10/23/nasceu-hoje-um-genio/>>. Acesso em: nov. de 2015.

IAZZETTA, F. **Música e Mediação Tecnológica**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

JOSÉ, C. L. **Do brega ao emergente**. São Paulo: Nobel, 2002.

LEFEBVRE, H. **A cidade do capital**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001a.

_____. **A vida cotidiana no mundo moderno**. São Paulo: Ática, 1991.

_____. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001b.

MARIA, J. Tempo camuflou o maior delito de Wilson Simonal e criou um gênio injustiçado. **O ESTADO DE S.PAULO**. 08 jun. 2015. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,tempo-camuflou-o-maior-delito-de-wilson-simonal-e-criou-um-genio-injusticado,1702449>>. Acesso em: out. de 2015.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

MAYRINK, J. M. **Solidão**. São Paulo: EMW Editores, 1983.

MEGACIDADES. **O clima da Região Metropolitana de São Paulo**. Disponível em: <http://megacidades.ccst.inpe.br/sao_paulo/VRMSP/capitulo3.php>. Acesso em: set. de 2015.

MELLO, Z. H. De **A era dos festivais**: uma parábola. Rio de Janeiro: Editora 34, 2003.

MICALDAS, M. L. Entrevista com Tibério Gaspar. **Velhos amigos**. 23 dez. 2002. Disponível em: <<http://www.velhosamigos.com.br/foco/tiberiogaspar.html>>. Acesso em: fev. de 2015.

MIDANI, A. **Música, ídolos e poder**: do vinil ao download. Edição WEB, 2008. Disponível em: <<http://www.andremidani.net/2012/03/musica-idolos-e-poder.html>>. Acesso em: ago. de 2014.

MORELLI, R. **Indústria fonográfica**: um estudo antropológico. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 1991.

NAPOLITANO, M. **Cultura Brasileira**: utopia e massificação (1950 – 1980). São Paulo: Contexto, 2008.

O ESTADO DE S.PAULO. Sequestro da filha de Silvio Santos durou uma semana. 28 ago. 2001. Disponível em: <<http://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,sequestro-da-filha-de-silvio-santos-durou-uma-semana,20010828p20560>>. Acesso em: nov. de 2015.

O GLOBO. Em novembro de 71, elevador Paulo de Frontin desabou, matando 27 pessoas. **Acervo Globo**. 18 nov. 2013. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/em-novembro-de-1971-elevador-paulo-de-frontin-desabou-matando-27-pessoas-10808571>>. Acesso em: nov. de 2015.

OLIVEIRA, L. F. De. **Em um porão de São Paulo**: o Lira Paulistana e a produção alternativa. São Paulo: Editora FAPESP, 2002.

ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PEREIRA, S. L. Temos nosso próprio tempo: memória, temporalidade, consumo e imaginários juvenis sobre a década de 1980. In: **Anais do 3º Encontro de GTS – Comunicom**. São Paulo: ESPM, 2013. Disponível em <<http://memorialdoconsumo.espm.br/contents/103#>>. Acesso em: fev. de 2015.

PIVETTA, M. Da garoa à tempestade. **REVISTA FAPESP**. Ed.195, mai 2012. Disponível em: <<http://revistapesquisa.fapesp.br/2012/05/11/da-garoa-a-tempestade/>>. Acesso em: set. de 2015.

PONCIANO, L. **São Paulo**: 450 anos, 450 bairros. São Paulo: Editora SENAC, 2004.

PRADO Jr., C. **A cidade de São Paulo**: geografia e história. São Paulo: Brasiliense, 1998.

PRETO, M. Entrevista com Paulo Miklos. **REVISTA TRIP**. 21 out. 2013. Disponível em: <http://revistatrip.uol.com.br/revista/227/paginas-negras/paulo-miklos.html>. Acesso em: jul. de 2015.

PROPP, V. **Comichidade e riso**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

RIBEIRO, D. **Aos Trancos e Barrancos**: como o Brasil deu no que deu. Rio de Janeiro: Guanabara, 1985.

RICOEUR, P. **A história, a memória, o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

_____. **História e verdade**. Rio de Janeiro: Editora Forense, 1968.

SADER, E. **Quando novos personagens entraram em cena**: Experiências e lutas dos trabalhadores da grande São Paulo, 1970-1980. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SCHAFER, R. M. **A afinação do mundo**. São Paulo: EDUNESP, 2001.

_____. **O ouvido pensante**. São Paulo: UNESP, 1991.

SESC SÃO PAULO. **Estética da garoa**: e outras reportagens. São Paulo: SESC São Paulo e Lazuli Editora, 2004.

SEVCENKO, N. **A corrida para o século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SILVA, M. R.. **Comunicação e cidade**: do imaginário simbólico à imagem urbana. São Paulo, UNIP, 29 set. 2014. Seminário ministrado no programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Paulista.

SODRÉ, M. **Antropológica do Espelho**. Petrópolis: Vozes, 2011.

TAS, M. A minha história da Olhar Eletrônico. **Blog do TAS**. 01 jan. 2003. Disponível em: <<http://www.marcelotas.com.br/trabalho-textos-interna.php?idConteudo=113>>. Acesso em: jan. de 2015.

TATIT, L. A. de M. **O Cancionista**. São Paulo: EDUSP, 2002.

TATIT, Luiz. **O século da Canção**. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2004

TATIT, L. A. de M. São Paulo, 17 nov. 2015. Entrevista concedida a Mauro Nascimento Clemente via e-mail.

TELES, J. **Disco raro de Alceu volta a circular**. **Jornal do Comércio**. 24 fev. 1998. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/JC/_1998/2411/cc2411a.htm>. Acesso em: nov. 2015.

TOLEDO, B. L. de. **São Paulo**: três cidades em um século. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

TOLEDO, R. P. de. **A capital da solidão**: uma história de São Paulo das origens a 1900. São Paulo: Objetiva, 2012.

VALENTE, H. de A. D. Canção artística, canção popular, canção das mídias: movência e nomadismo. In: VALENTE, H. de A. D. (org.) **Música e mídia: novas abordagens sobre a canção**. São Paulo: FAPESP, 2007, p.79-97.

VALENTE, H. de A. D. **Paisagens sonoras, trilhas musicais: retratos sonoros do Brasil**. *Per Musi* – Revista Acadêmica de Música, Belo Horizonte, n.28, 2013, p.239-249.

VARGAS, H. Música e humor na canção brasileira. In: SANTOS, R. E. dos; ROSSETTI, R. (orgs.). **Humor e riso na cultura midiática: variações e permanências**. São Paulo: Paulinas, 2012, p.200-218.

VAZ, G. N. **História da música independente**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

VELOSO, C. **Verdade tropical**. São Paulo: Editora Schwarcz, 1997.

VICENTE, E. **A vez dos independentes(?)**: um olhar sobre a produção musical independente do país. E-Compós – Brasília, v. 7, p.1-19, dez., 2006.

_____. **Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira – 1965/1999**. ArtCultura - Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 99-117, jan.-jun., 2008.

YÚDICE, G. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

WILLIAMS, R. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zohar Editores, 1979.

WULF, C. **Relações entre rituais e mimese – mídia e corpo**. São Paulo, UNIP, 01 set. 2014. Palestra ministrada no programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Paulista.

ZUMTHOR, P. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Escritura e nomadismo**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

_____. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Editora da UFMG, 1997a.

_____. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Educ, 2000.

_____. **Tradição e esquecimento**. São Paulo: Hucitec, 1997b.

Discográficas:

ADONIRAN BARBOSA. **Abrigo de vagabundo**. Meus momentos. São Paulo: EMI, 1999. CD 2, faixa 2.

ADONIRAN BARBOSA. **Conselho de mulher**. São Paulo: Continental, 1952. Compacto duplo. Lado B, 78 rpm.

ADONIRAN BARBOSA. **Já fui uma brasa.** Adoniran Barbosa. São Paulo: Eldorado, 1974. LP. Lado A, faixa 6.

ADONIRAN BARBOSA. **Saudosa maloca.** São Paulo: RGE, 1951. Compacto simples. 78 rpm. Lado B.

ADONIRAN BARBOSA E ELIS REGINA. **Documento Inédito.** São Paulo: Estúdio Eldorado, 1984. LP. Lado A, faixa 2.

ALCEU VALENÇA. **O ovo e a galinha.** Saudade de Pernambuco. Paris, 1979. LP. Lado A, faixa 3.

ALVARENGA E RANCHINHO. **Eh São Paulo.** Alvarenga e Ranchinho. Rio de Janeiro: Odeon, 1944. Compacto duplo. 78 rpm. Lado B,

ARRIGO BARNABÉ. **Diversões eletrônicas.** Clara Crocodilo. São Paulo: Nosso Estúdio, 1980. LP. Lado A, faixa 3.

BILLY BLANCO. **Sinfonia paulistana – Tema de São paulo.** Rio de Janeiro: Odeon, 1974. LP. Lado A, faixas 4.

CAETANO VELOSO. **Sampa.** Rio de Janeiro: Phonogram, 1978. LP. Lado B, faixa 2.

CAZUZA. **Ideologia.** Rio de Janeiro: Warner Music, 1988. LP. Lado A, faixa 1.

CRIOLO. **Não existe amor em SP.** Rio de Janeiro: Phonogram, 2011. CD, faixa 3.

DEMÔNIOS DA GAROA. **Um samba no Bixiga.** Rio de Janeiro: Odeon, 1956. Compacto duplo. Lado B.

GAROTOS PODRES. **Papai Noel filho da puta.** Mais podre do que nunca. São Paulo: Rocker, 1985. LP. Lado B, faixa 8.

GERALDO VANDRÉ, **Pra não dizer que não falei das flores.** Festival da Canção. TV Record, 1968

GILBERTO GIL, **Punk da periferia.** Extra. Rio de Janeiro. Warner Music, 1983. LP. Lado B, faixa 6.

GRUPO RUMO. **Ah! Rumo.** São Paulo: Lira Paulistana, 1981. LP. Lado A, faixa 4.

GRUPO RUMO. **Canção bonita.** Rumo. São Paulo: Lira Paulistana, 1981. LP. Lado A, faixa 9.

GRUPO RUMO. **Canção do carro.** Rumo. São Paulo: Lira Paulistana, 1982. Compacto simples. Lado A.

GRUPO RUMO. **Caprichoso.** Caprichoso. São Paulo: Independente, 1985. LP. Lado B, faixa 8.

GRUPO RUMO. **Ladeira da memória**. Dilettantismo. São Paulo: Lira Paulistana, 1983. LP. Lado A, faixa 2.

ITAMAR ASSUMPÇÃO. **Nego Dito**. Beleléu, Leléu, Eu. São Paulo: Lira Paulistana, 1980. LP. Lado A, faixa 1.

ITAMAR ASSUMPÇÃO. **Prezadíssimos ouvintes**. Sampa Midnight. São Paulo: Mifune Produções, 1985. LP. Lado A, faixa 1.

ITAMAR ASSUMPÇÃO. **Venha até São Paulo**. Bicho de 7 cabeças Vol. I. São Paulo: Baratos Afins, 1993. LP. Lado A, faixa 2.

IVAN LINS. **Cartomante**. Nos dias de hoje. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1978. LP. Lado A, faixa 5.

JOÃO BOSCO, **O bêbado e a equilibrista**. Linha de Passe. Rio de Janeiro: RCA, 1979. LP. Lado B, faixa 1.

JOÃO GILBERTO, **Desafinado**. Chega de Saudade. Rio de Janeiro: Odeon, 1959. LP. Lado B, faixa 1.

JOELHO DE PORCO, **Aeroporto de Congonhas**. São Paulo 1554/Hoje. São Paulo: Crazy, 1976. LP. Lado B, faixa 7.

JOELHO DE PORCO. **Bom dia, São Paulo**. Saqueando a cidade. Continental, 1983. LP Duplo. Disco 1. Lado B, faixa 9.

LEGIÃO URBANA. **Geração Coca-Cola**. Legião Urbana. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1985. LP. Lado A, faixa 6.

LINDOMAR CASTILHO. **Eu canto o que o povo quer**. Rio de Janeiro: RCA-Victor, 1974. LP. Lado B, faixa 2.

LÍNGUA DE TRAPO. **Burrice precoce**. Língua de Trapo. São Paulo: Áudio Patrulha, 1980. LP. Lado A, faixa 1.

LÍNGUA DE TRAPO, **Como é bom ser punk**. Como é bom ser *punk*. São Paulo: Áudio Patrulha, 1985. LP. Lado A, faixa 6.

LÍNGUA DE TRAPO. **Xote bandeiroso**. Língua de Trapo. São Paulo: Devil's Discos, 1982. LP. Lado A, faixa 4.

LÍNGUA DE TRAPO. **Xingu disco**. Língua de Trapo. São Paulo: Devil's Discos, 1982. LP. Lado B, faixa 1.

MÁRCIO JOSÉ. **O telefone chora**. Rio de Janeiro: RCA-Victor, 1978. Compacto simples. Lado A.

MUTANTES. **Panis et Circenses**. Os Mutantes. Rio de Janeiro: Philips Records, 1970. LP. Lado A, faixa 1.

ODAIR JOSÉ. **Eu vou tirar você desse lugar.** Rio de Janeiro: Phillips, 1972. Compacto simples. Lado A.

ODAIR JOSÉ. **Uma vida só.** Odair José. Rio de Janeiro: Polydor, 1973. Compacto simples. Lado A.

OS INCRÍVEIS. **Eu te amo meu Brasil.** Rio de Janeiro: RCA-Victor, 1970. Compacto simples. Lado A.

OS ORIGINAIS DO SAMBA. **Brasileiro.** Rio de Janeiro: RCA-Victor, 1971. Compacto simples. Lado B.

PAULO VANZOLINI - EDUARDO GUDIN, **Longe de casa eu choro.** Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2002. CD, faixa 3.

PREMÊ. **Abrigo nuclear.** O Melhor dos Iguais. Rio de Janeiro; EMI-Odeon, 1985. LP. Lado A, faixa 5.

PREMÊ. **Amigo da Onça.** O Melhor dos Iguais. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1985. LP. Lado A, faixa 3.

PREMÊ. **Balão trágico.** O Melhor dos Iguais. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1985. LP. Lado A, faixa 13.

PREMÊ. **Carrão de gás – tração nas 4.** O Melhor dos Iguais. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1985. LP. Lado A, faixa 4.

PREMÊ. **Fi-lo, porque qui-lo.** Grande coisa. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1986. LP. Lado B, faixa 8.

PREMÊ. **Grandes membros.** Ao Vivo. Velas: São Paulo, 1996. CD, faixa 8.

PREMÊ. **Império dos Sentidos.** Grande coisa. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1986. LP. Lado A, faixa 5.

PREMÊ. **Lava-rápido.** Quase Lindo. São Paulo: Lira Paulistana - Continental, 1983. LP. Lado A, faixa 1.

PREMÊ. **Lua de Mel.** O Melhor dos Iguais. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1985. LP. Lado B, faixa 10.

PREMÊ. **Melô da economia.** O Melhor dos Iguais. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1985. LP. Lado B, faixa 7.

PREMÊ. **O Trabalho.** Ao Vivo. São Paulo: Velas, 1996. CD, faixa 12.

PREMÊ. **Padaria.** Grande coisa. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1986. LP. Lado A, faixa 2.

PREMÊ. **Paixão nas alturas.** Quase Lindo. São Paulo: Lira Paulistana - Continental, 1983. LP. Lado A, faixa 2.

PREMÊ. **Pinga com limão.** Grande coisa. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1986. LP. Lado B, faixa 9.

PREMÊ. **Quase lindo.** Quase Lindo. Lira Paulistana - São Paulo: Continental, 1983. LP. Lado A, faixa 6.

PREMÊ. **São Paulo, São Paulo.** Quase Lindo. Lira Paulistana - São Paulo: Continental, 1983. LP. Lado A, faixa 1.

PREMÊ. **Sempre.** Quase Lindo. Lira Paulistana - São Paulo: Continental, 1983. LP. Lado B, faixa 8.

PREMÊ. **Trampo joia.** O Melhor dos Iguais. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1985. LP. Lado A, faixa 2.

PREMÊ. **Vida besta.** O melhor dos iguais. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1985. LP. Lado A, faixa 1.

PREMEDITANDO O BREQUE. **Brigando na Lua.** Premeditando o Breque. São Paulo: Spalla, 1981. LP. Lado A, faixa 3.

PREMEDITANDO O BREQUE. **Conflito de gerações.** Premeditando o Breque. São Paulo: Spalla, 1981. LP. Lado A, faixa 2.

PREMEDITANDO O BREQUE. **Empada Molotov.** São Paulo: RGE, 1980. Compacto simples. Lado A.

PREMEDITANDO O BREQUE. **Feijoada total.** Premeditando o Breque. São Paulo: Spalla, 1981. LP. Lado A, faixa 6.

PREMEDITANDO O BREQUE. **Fim de Semana.** Premeditando o Breque. São Paulo: Spalla, 1981. LP. Lado B, faixa 13.

PREMEDITANDO O BREQUE. **Marcha da Kombi.** Premeditando o Breque. São Paulo: Spalla, 1981. LP. Lado A, faixa 5.

PREMEDITANDO O BREQUE. **Nunca.** Premeditando o Breque. São Paulo: Spalla, 1981. LP. Lado B, faixa 9.

RACIONAIS MC'S. **Pânico na Zona Sul.** Holocausto Urbano. São Paulo: Zimbabwe Records, 1990. LP. Lado A, faixa 1.

RAUL SEIXAS. **Metamorfose ambulante.** Krig-Há, Bandolo. Rio de Janeiro: Philips Records, 1973. LP. Lado B, faixa 3.

RAUL SEIXAS. **Ouro de tolo.** Krig-Há, Bandolo. Rio de Janeiro: Philips Records, 1973. LP. Lado A, faixa 5.

RITA LEE. **As mina de Sampa.** Balacobaco. São Paulo: Som Livre, 2003. CD, faixa 03.

SECOS & MOLHADOS. **Primavera nos dentes**. Secos & Molhados. São Paulo: Continental, 1973. LP. Lado A, faixa 5.

SOSSEGA LEÃO. **São Paulo**. Sossega Leão. Continental, 1985. LP. Lado B, faixa 10.

TITÃS. **Lugar nenhum**. Jesus não tem dentes no país dos banguelas. São Paulo: WEA, 1987. CD, faixa 10.

TITÃS. **Televisão**. Televisão. São Paulo: WEA, 1985. LP. Lado A, faixa 1.

TOM ZÉ. **São São Paulo**. Festival da Canção, TV Record, 1968.

TONY TORNADO. **BR3**. V Festival Internacional da Canção. TV Globo, 1970.

WILSON SIMONAL. **Brasil, eu fico**. Compacto Promo Shell. Rio de Janeiro: Odeon, 1970. Compacto duplo. Lado A, faixa 2.

Audiovisuais:

A MORTE do orelhão. Filme publicitário. Cliente: Telesp. Agência DPZ. São Paulo: 1979. 30 seg. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ELYDLqxxkA>>. Acesso em: abr de 2015.

ARQUIVO Especial. Revista eletrônica. TV Cultura. São Paulo: 30 mar. 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3IZQef4ph5k>. Acesso em 22 jan. 2016.

ITAMAR Assumpção, Hermeto Paschoal, Serginho Groisman. **Gazeta TV Mix**. São Paulo: 1988. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=52UPeEQTLHo>>. Acesso em: ago de 2015.

LIRA Paulistana e a Vanguarda Paulista: um documentário musical. Documentário. Direção: Riba de Castro. São Paulo: Pirata Busca Vida Filmes. 2012. DVD. 97 min.

MTV. Pé na Cozinha. Astrid Fontenelle entrevista Ney Matogrosso. Postado em 19 jul. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UeCWa_iOT1o>. Acesso em jan. 2016.

NÃO é assim uma Brastemp. Filme publicitário. Cliente: Brastemp. Agência Talent. São Paulo: 1992. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TFli8m0brx8>>. Acesso em: mar de 2015.

PREMÊ Quase Lindo. Documentário. Direção: Alexandre Sorriso; Danilo Moraes. São Paulo: 2015. DVD. 69 min.

O DIA que durou 21 anos. Documentário. Direção: C. G. Tavares. Pequi - Cidade do México: 2012. DVD. 77 min.

O POMBO paulista. Filme publicitário. Cliente: Eletropaulo. Agência Calia Assumpção & Associados Publicidade. São Paulo: 1998. 1 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=d33NEkN1Ryc>>. Acesso em: out de 2015.

O SOM do vinil. Zeca Baleiro, o disco do ano. Apresentação: Charles Gavin. Episódio 182. Rio de Janeiro: 2015. Disponível em: <<http://globosatplay.globo.com/canal-brasil/v/3639921/>>. Acesso em: out de 2015.

RAUL: O início, o fim e o meio. Documentário. Direção: Walter Carvalho. São Paulo: 2012. DVD. 120 min.

SABOR de Vanguarda. Documentário. Direção: Fábio Freitas. São Paulo: 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qILt2-HmIWE>>. Acesso em: jan de 2015.

SIMONAL: ninguém sabe o duro que dei. Documentário. Direção: Cláudio Manoel. Rio de Janeiro: 2009. DVD. 87 min.

SCHMIDT, P. As influências da Vanguarda Paulista. *Site* Música de São Paulo. Postado em 21 dez. 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8EFo6jZH8p4>>. Acesso em: out de 2015.

APÊNDICE

As canções do Premê analisadas nesta pesquisa estão disponíveis nos *links* abaixo:

Capítulo 2

2.1.1 - Brigando na lua: https://www.youtube.com/watch?v=sXQvlpwSr_E

2.1.2 - O destino assim o quis: <https://www.youtube.com/watch?v=bQIzhCfy1zE>

Capítulo 3

3.1.1 - Luísa: <https://www.youtube.com/watch?v=Cf-W6ORmTIg>

3.1.2 - Coração de jacaré: <https://www.youtube.com/watch?v=qB6mzqTSqms>

3.1.3 - Pinga com limão: https://www.youtube.com/watch?v=fakOcK6E_Hk

3.1.4 - Mascando clichê: <https://www.youtube.com/watch?v=qtEvBvGiryM>

3.1.5 - Nunca: <https://www.youtube.com/watch?v=N693OFSCerY>

3.1.6 - Sempre: <https://www.youtube.com/watch?v=i3Jw-Cw2arY>

3.2.1 - Fi-lo porque qui-Lo: <https://www.youtube.com/watch?v=NlFVsGFS73Y>

3.2.2 - Império dos sentidos: https://www.youtube.com/watch?v=YOQ5_7M32I8

3.2.3 - Feijoadada total: <https://www.youtube.com/watch?v=UmTtPyc8HeE>

3.2.4 - Paixão nas alturas: <https://www.youtube.com/watch?v=XzBXOOH0yzk>

3.2.5 - Relação cabreira: <https://www.youtube.com/watch?v=gFN5PX0OF5E>

3.2.6 - Lua de mel: <https://www.youtube.com/watch?v=SP9jRLa53UI>

3.2.7 - Abrigo nuclear: <https://www.youtube.com/watch?v=ZMw2HaIBe98>

3.2.8 - Grandes membros: <https://www.youtube.com/watch?v=iYpSri64GKA>

Capítulo 4

4.0.1 - São Paulo, São Paulo: <https://www.youtube.com/watch?v=UQc0OAV5yO4>

4.2.1 - Melô da economia: <https://www.youtube.com/watch?v=bZoAaOhE6PM>

4.2.2 - O trabalho: <https://www.youtube.com/watch?v=DpH8-81Zx3g>

4.2.3 - Trampo joia: <https://www.youtube.com/watch?v=-hP5-SxYeDk>

4.2.4 - Quase lindo: <https://www.youtube.com/watch?v=Bd3hi4fSapA>

4.2.5 - Conflito de gerações: <https://www.youtube.com/watch?v=RGGUUnP5ML6s>

4.3.1 - Fim de semana: <https://www.youtube.com/watch?v=bTAjHbTaQAg>

4.3.2 - Marcha da Kombi: https://www.youtube.com/watch?v=b_Y-Zztf08c

4.3.3 - Carrão de gás (tração 4): https://www.youtube.com/watch?v=W_qhD51VMqw

4.3.4 - Lava-rápido: <https://www.youtube.com/watch?v=IDKhpO1HaNQ>

4.4.1 - Balão trágico: <https://www.youtube.com/watch?v=1svtycNHNfo>

4.4.2 - Amigo da onça: https://www.youtube.com/watch?v=RiDg_vZKG6I

4.6.1 - Vida besta: <https://www.youtube.com/watch?v=j1CbwKnK-Kc>

4.6.2 - Empada Molotov: <https://www.youtube.com/watch?v=7Sr71XidLt8>

4.6.3 - Padaria: <https://www.youtube.com/watch?v=yBPDdhWHwqQ>