

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

Estrela Ruiz Leminski

**OUVIDOS ATENTOS:
O TEXTO VERBAL E O SONORO NA MÚSICA DA
VANGUARDA PAULISTA NA DÉCADA DE 1980**

**CURITIBA
2011**

Estrela Ruiz Leminski

**OUVIDOS ATENTOS:
O TEXTO VERBAL E O SONORO NA MÚSICA DA
VANGUARDA PAULISTA NA DÉCADA DE 1980**

Monografia apresentada ao Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná, para o Exame de Defesa, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Música. Orientador: Prof. Dr. Daniel Quaranta

**CURITIBA
2011**

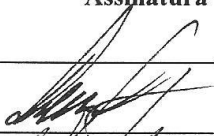

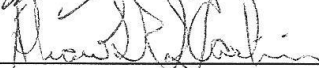
PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de Estrela Ruiz Leminski para obtenção do título de **Mestre em Música**.


Os abaixo assinados **Daniel Quaranta**, **Luiz Tatit** e **Álvaro Carlini** argüiram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação:

"OUVIDOS ATENTOS: O TEXTO VERBAL E O SONORO NA MÚSICA DA VANGUARDA PAULISTA NA DÉCADA DE 1980

Procedida a argüição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Música**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Daniel Quaranta (UFPR)		Aprovada
Luiz Tatit (USP)		Aprovada
Álvaro Carlini (UFPR)		Aprovada

Curitiba, 28 de março de 2011.


Prof. Dr. Norton Dudeque
Coordenador do PPG Música
SIAPE 05440

Catálogo na publicação
Sirlei do Rocio Gdulla – CRB 9ª/985
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Leminski, Estrela Ruiz

Ouvidos atentos: o texto verbal e o sonoro na música da vanguarda paulista na década de 1980 / Estrela Ruiz Leminski. – Curitiba, 2011.

136 f. + 1 CD

Orientador: Prof. Dr. Daniel Quaranta
Dissertação (Mestrado em Música) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

1. Música e literatura. 2. Composição (Música) – São Paulo-1980- 1990. 3. Música popular – análise, apreciação. 4. Indústria cultural. I. Título.

CDD 781.3317

**Dedico este trabalho aos meus pais:
mestres da minha geração,
da anterior,
e das próximas.**

AGRADECIMENTOS

Ao meu amigo e orientador Daniel Quaranta, que compartilha comigo a paixão pela fronteira entre música e poesia, por ter teimado e acreditado nesse projeto, e lutado por mim como um mestre zen. Muchas gracias!

À Dra. Ana Carolina Murgel por ter me ajudado desde o projeto, todas as discussões, até os suspiros finais desse mestrado. “Academicholics” unidas!

À Álvaro Carlini e Luiz Tatit que bancaram a tarefa das críticas construtivas nesse trabalho, obrigada pelas indicações, puxões de orelha e pela amizade.

Aos professores Dottori, Rosane, Norton, Edwin, Álvaro e Roseane pelo apoio e compreensão na minha ida abrupta para o máster na Espanha.

A mis colegas y maestros en Valladolid: Carlos Taboada, Enrique Camara, Ruben Lopes Cano, Edson Zampronha, Maria Antonia Virgili, Elena Hidalgo, Aguechu, Sote, todos los otros, y en especial mis tutoras Grazia Tuzi y Susana Moreno.

Aos amigos Olga, Priscila, Liane, Walmir, Daniel, Alan, Semitha, Lucas, e às turmas de 2009 e 2010 do mestrado UFPR, e em especial Helena Sofia e Eduardo Patrício, colegas de orientação (viva o clã) e parceiros de pitacos nessa dissertação.

À Anelis Assumpção, Alice Ruiz, Alzira Espíndola, Carô Murgel, Mônica Tarantino, Serena Assumpção, Susana Salles, Luiz Chagas e Kiko Dinucci pelas conversas formais e informais que contribuíram enormemente para este trabalho.

À todos da minha família, Áurea, Vieira, Lorena. Téo, Leon e Vinícius, que toparam essa empreitada teimosa, me deram todo o apoio, todas as palavras, e silêncios necessários, além de infinita paciência.

Aos meus amigos, por terem entendido meu sumiço.

Aos inimigos, por impulsionar a fuga da mesmice e da inércia.

À CAPES, pela bolsa de estudos.

POÉTICA NEGATIVA

Não quero a palavra enrijecida:
pedra circumspecta
impermeável à vida.

Não quero a palavra mutilada:
autópsia incisiva,
vísceras reviradas.

Não quero a palavra intransponível:
ponte que pende
no vão do invisível.

Não quero a palavra imaculada:
ária rarefeita
avessa a ser cantada.

Marcelo Sandmann

RESUMO

OUVIDOS ATENTOS: O TEXTO VERBAL E O SONORO NA MÚSICA DA VANGUARDA PAULISTA NA DÉCADA DE 1980

Essa dissertação de mestrado procurou verificar a importância do texto nas composições da Vanguarda Paulista. Em um primeiro momento foi necessária a pesquisa de diversos aspectos da relação da música com as artes verbais. Depois pesquisamos o contexto histórico-social e cultural do movimento, e fizemos um levantamento de suas características estéticas. Essa etapa nos permitiu delimitar alguns aspectos relevantes do movimento como a sua relação com as vanguardas musicais, a releitura do samba, o seu aspecto performático, a sua relação com a indústria cultural e a interação com a poesia, em especial a poesia marginal. A metodologia para as análises das canções abrange os conceitos de Luiz Tatit, para a análise das letras, e os aspectos associativos da teoria musemática de Philip Tagg, para os outros elementos musicais. Selecionamos diversos trechos para exemplificar as possibilidades textuais na música e, em seguida, três canções para uma análise mais profunda.

Palavras-chave: Música, Vanguarda Paulista, Texto, Análise de Música Popular.

ABSTRACT

OUVIDOS ATENTOS: THE VERBAL AND SONOROUS TEXT IN THE MUSIC OF THE VANGUARDA PAULISTA IN THE 80s

This master's degree work willed to verify the importance of the text in the compositions of the Vanguarda Paulista. At first, a research of several aspects of the relation between music and verbal arts was necessary. Afterwords we investigated the historical-social and cultural contexts of the movement and also an approach of its esthetic features was made. This process permitted to establish some relevant aspects of the movement such as its relation with musical vanguards, samba remakings, performance, its relation with cultural industry and interaction with poetry, specially marginal poetry. The methodology to analyze the songs was based in the concepts of Luiz Tatit for the lyrics and in the associative aspects of Philip Tagg's musematic theory for the other musical elements. We selected several stretches of musics to exemplify the textual possibilities and, finally, three songs were elected for a deeper analysis.

Keywords: Music, Vanguarda Paulista, Text, Popular Music Analysis

LISTA DE FIGURAS E TABELAS

TABELA 1- Parâmetros musicais de Philip Tagg.....	63
FIGURA 1 - Melodia de "Prezadíssimos Ouvintes" transcrita pelo método de Luiz Tatit (acrescentando notas escritas com sua letra correspondente).....	103
FIGURA 2- Desenho melódico da estrofe de "Prezadíssimos Ouvintes".....	103
FIGURA 3- Refrão de "Prezadíssimos Ouvintes" com destaque para a repetição do desenho melódico.....	104
FIGURA 4- Trecho transcrito no songbook "Pretobrás volume 1" por Clara Bastos.....	104
FIGURA 5- Mudança de compasso. Trecho transcrito no songbook "Pretobrás volume 1" por Clara Bastos.....	105
FIGURA 6- Sincronia rítmica de trecho transcrito no songbook "Pretobrás Volume 1" por Clara Bastos.....	108
FIGURA 7- Contraponto em trecho transcrito no songbook "Pretobrás Volume 1" por Clara Bastos.....	108
FIGURA 8- Trecho de "Navalha na Liga" transcrito através do método do Tatit com destaque ao motivo final.....	110
FIGURA 9- Trecho de "Navalha na Liga" transcrito através do método do Tatit - salto intervalar.....	110
FIGURA 10- Transcrição aproximada da entoação em "Carnaval do Geraldo".....	112
FIGURA 11- Transcrição da melodia de "Carnaval do Geraldo" utilizando partitura para percussão.....	112
FIGURA 12- Análise de "Garota de Ipanema" por Luiz Tatit.....	113
FIGURA 13- Partitura de um ritmo de Bossa Nova para bateria.....	114

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 – ASPECTOS DA RELAÇÃO DA MÚSICA COM AS ARTES VERBAIS ...	16
1.1 MÚSICA E LITERATURA NO BRASIL	20
1.2 MÚSICA E TEXTO	24
1.3 MÚSICA E POESIA	27
1.4 CANÇÃO	33
CAPÍTULO 2 - A VANGUARDA PAULISTA	36
2.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DA VANGUARDA PAULISTA	37
2.2 CARACTERÍSTICAS DA VANGUARDA PAULISTA	42
2.3 A VANGUARDA DENTRO DA VANGUARDA.....	46
2.4 PERFORMANCE NA VANGUARDA PAULISTA	51
2.5 A VANGUARDA PAULISTA E A INDÚSTRIA CULTURAL	53
2.6 A VANGUARDA PAULISTA E A LITERATURA: POESIA MARGINAL.....	57
CAPÍTULO 3 – ANÁLISES	61
3.1 EXPERIMENTAÇÃO NAS LETRAS DA VANGUARDA PAULISTA	66
3.1.1 Metáfora	67
3.1.2 Personagens e Musas	69
3.1.3 Recursos poéticos nas letras	71
3.1.4 Estrutura Musical da Canção	77
3.1.4.1 Melodia	77
3.1.4.2 Ritmo	82
3.1.4.3 Arranjo.....	79
3.1.5 Figurativização	85
3.1.6 Utilização de recursos eletroacústicos	89
3.1.7 Utilização do silêncio	91

3.1.8 Estratégias compositivas contemporâneas	91
3.1.8.1 Minimalismo	91
3.1.8.2 Serialismo	93
3.1.8.3 Canto-falado	96
3.1.8.4 Gesto	96
3.2 ANÁLISE “PREZADÍSSIMOS OUVINTES”	98
3.3 ANÁLISE “NAVALHA NA LIGA”	105
3.4 ANÁLISE “CARNAVAL DO GERALDO”	111
4.DISSCUSSÃO FINAL	116
FONTES	122
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	123
GLOSSÁRIO	130

INTRODUÇÃO

Este trabalho se propõe a analisar estratégias composicionais utilizadas por alguns compositores representativos da Vanguarda Paulista, na perspectiva da relação texto/música.

Na década de 1980 me impressionaram os shows desse movimento. Ainda que não tivesse a consciência de que aqueles grupos e compositores estavam interligados, os seus modos de atrelar a letra e a música foram determinantes na minha formação.

O trabalho que se segue surgiu em decorrência de uma observação pessoal, ocorrida ainda nos tempos de graduação. Quando iniciei os estudos acadêmicos, e me deparei formalmente com a História da Música Popular Brasileira, vi que este movimento, em geral, não consta na disciplina e que a linha evolutiva da MPB salta do Tropicalismo para o Rock Brasileiro¹. Por outra parte eu sentia falta, nas aulas de composição musical, de uma análise dos elementos textuais de maneira mais aprofundada.

Essas questões me levaram à pesquisa, e observei que alguns dos bons exemplos de aplicação desse tema estão relacionados à Vanguarda Paulista, conduzindo a este trabalho. Uma das etapas iniciais foi delimitar as questões relacionadas ao texto e à música em suas diversas perspectivas. Em pesquisas sobre composição, principalmente canções, pude verificar que esta preocupação com a letra e a música está presente em muitas áreas distintas como na música erudita, música popular, na lingüística e até mesmo na literatura.

A maior parte dos trabalhos sobre a Vanguarda Paulista possui como objeto de estudo seus aspectos sociológicos e historiográficos. Eles focalizam as suas características contraculturais, do ponto de vista da produção fonográfica na música popular brasileira e, em geral, utilizam as letras de música para a sua crítica.² Procura-se nesse trabalho analisar os estudos sobre a música da Vanguarda Paulista e concentrar a

¹ Vale ressaltar que os jornais continuam utilizando o título Vanguarda Paulista. Compositores distintos da atualidade como Zeca Baleiro, Vange Milliet, Chico César, Curumin, Tatá Aeroplano, Kiko Dinucci, Iara Rennó e Anelis Assumpção já foram considerados representantes da "Nova Vanguarda Paulista".

² Este enfoque não parece estar relacionado com a Vanguarda Paulista em si, mas pelos padrões de estudos sobre música. BAIA (2005) no estudo sobre a pesquisa em música no estado de São Paulo resalta que na maioria dos casos as canções são menos utilizadas nos estudos de análise musical, mas são amplamente utilizados de forma auxiliar nos estudos histórico-sociais. Sobre isso Ruth Finnegan comenta "É verdade que no passado acreditava-se por vezes que o interesse literário de formas classificadas como não-escritas ou "tradicionais" era pouco ou nenhum. Hoje, todavia, análises de letras de canções, poesia oral e "literatura oral" de um modo geral encontram-se bem estabelecida e interagem com as abordagens variadas das literaturas escritas mais "convencionais" (FINNEGAN, 2001: 17)

atenção nos seus aspectos composicionais em relação às palavras. Dessa maneira, o objetivo dessa pesquisa foi compreender as interações entre o texto e a música que são aplicáveis ao objeto de estudo. A primeira parte do texto está destinada a uma descrição dos processos nessa relação e que são utilizados pelos compositores.

Outra questão, também importante para esse trabalho, é a reflexão sobre a formação, delimitação e legitimação da Vanguarda Paulista. Em outras palavras, questões relacionadas com seus aspectos históricos e sociológicos e mais especificamente seu contexto cultural. A partir deste breve histórico, procurei abordar diversas questões sugeridas pelo tema. Em um primeiro momento foi necessário um levantamento das características da Vanguarda Paulista, as similaridades e diferenças entre os compositores e grupos que a compõe, para escolher quais abordagens analíticas a serem utilizadas. O que foi constatado, nesse levantamento, é que todos os principais grupos dão à letra grande importância e utilizam diversos recursos para que aspectos desse texto estejam presentes tanto na música quanto na performance. Por isso, foi necessária uma reflexão sobre como estes três elementos operam em conjunto.

Outro objetivo é a aplicação das teorias, analisando as estratégias composicionais dos criadores nessa relação texto/música. Uma vez que o tema da palavra cantada é muito vasto³ e os termos que a compõe, como discurso, texto e música, são polissêmicos, não há a pretensão de discorrer sobre como se realiza essa relação, e sim distinguir possibilidades no fazer composicional de determinados músicos. "Mais do que sobre "arte", falamos agora sobre artistas e sobre como fazem as coisas, os recursos e limitações com os quais lidam ou os contextos e universos nos quais operam." (FINNEGAN, 2001: 18)

Partiu-se da hipótese de que a Vanguarda Paulista está relacionada com movimentos literários do mesmo período no Brasil, mas principalmente que se pode observar a relação texto/música no movimento como um dos principais traços composicionais.

Sobre a Vanguarda Paulista se realizou pesquisa bibliográfica sendo de suma importância o trabalho de Fenerick (2007), que fez um levantamento histórico e sociológico do movimento (do ano de 1979 aos 2000).

³ "A "palavra cantada" está presente em um enorme espectro de manifestações: desde a arte erudita ocidental [...]ou o canto medieval eclesiástico, a canções de danças africanas, lamentações, poemas épicos declamados, canções em filmes indianos, encantamentos mágicos, rock, hinos religiosos, sermões entoados ou canções de meninos nas ruas. A palavra cantada recobre toda a música vocal e se confunde com a poesia, principalmente o que se chamou "poesia oral". (FINNEGAN, 2001: 15)

De acordo com os trabalhos de Oliveira (1999) e Ghezzi (2003), foi o teatro Lira Paulistana que desencadeou e projetou o movimento, sendo trabalhos relevantes para compreender a contextualização da Vanguarda Paulista. Apesar de funcionar de maneira precária, o teatro abrigou a participação de muitos compositores do movimento, mas também do cenário *Punk* paulista e nomes que se consagraram na mídia, como Tom Zé, Titãs e Ultraje a Rigor.

Sobre a performance, que é um aspecto importante desta pesquisa, utilizamos a reflexão sobre a utilização da voz, pelos intérpretes do movimento, feita por Machado (2007). A autora pontua os mecanismos de destaque para a letra, a relação texto e música e a teatralidade nas execuções.

Existem dissertações focando determinados compositores da Vanguarda Paulista, de maneira específica, como os trabalhos de Cavazotti (2000), Murgel (2005), Cardoso (2009) e Falbo (2010). Estes estudos serviram de base para verificar as características peculiares ou similares entre eles.

A Indústria Cultural brasileira e a sua relação com a Vanguarda Paulista é igualmente um aspecto importante, ainda que de maneira mais tangencial para o presente trabalho. Este aspecto da Vanguarda Paulista já foi abordado por Ghezzi (2003), Lopes (2004), Oliveira (1999), Rodrigues (2007) e Fenerick (2007), constituindo uma base essencial para as reflexões propostas neste estudo.

Daniela Ribas Guezzi (2003) em seu estudo sobre o teatro e selo Lira paulistana coloca a Vanguarda Paulista como representante e um grande avanço "da linha de evolução da MPB". Andréa Lopes (2004) analisa o selo Baratos Afins e a sua relação com o movimento, ressaltando que este promoveu um questionamento das normas estéticas e estratégias de ação na indústria da música do seu momento.

José Adriano Fenerick (2007) afirma que se durante os anos da ditadura (anos 60 e 70) a censura ocorreu principalmente em seus aspectos políticos, que afetava a parte estética, depois de seu fim, a censura se baseia nas "leis de mercado" impostas por uma indústria cultural cada vez mais globalizada.

O primeiro capítulo deste trabalho se centra na importância que o movimento deu ao texto nas suas composições, e isso nos fez delimitar possíveis relações entre as artes sonoras e verbais, as suas estruturas, seus aspectos criativos e sua união. Ou melhor, a música em relação a: literatura, texto, poesia e canção, respectivamente. Nesse sentido são essenciais os trabalhos de Sant´anna (1978), Nattiez (2004), Paz (1982) e Tatit (1996

e 2004), autores que abordam essas questões e que são base para a nossa discussão.

Afonso Romano de Sant'anna (1978) é um poeta e crítico literário que estudou sobre a repercussão da poesia na música brasileira. Este trabalho foi desenvolvido antes dos anos 1980, antes de acontecer a Vanguarda Paulista, mas é referência sobre o histórico dessa interação no Brasil. O professor Jean-Jacques Nattiez (2004), pesquisador de semiologia musical, é importante para nossa discussão sobre as práticas musicais e composicionais, em suas perspectivas simbólicas, que abordaremos adiante. O poeta Octávio Paz (1982) faz um estudo sobre a poética em outras artes, imprescindível na hora de discutir estas características na música. O professor, linguista e compositor da Vanguarda Paulista, Luiz Tatit (1996, 2004, 2007 e 2008) possui um relevante trabalho sobre a semiótica da canção popular no Brasil. A partir de seu trabalho, que sistematiza algumas formas expressivas na melodia, se constrói aqui uma reflexão para desenvolver uma metodologia de análise destas músicas.

A música, mais especificamente a canção, tem sido utilizada como um agente de intervenção social na sociedade contemporânea. Portanto, este trabalho se ocupa não somente das composições em seus aspectos artísticos, mas também suas implicações sociológicas.

É fundamental delimitar as características do movimento e o modo como estes elementos se relacionam e se refletem nestas canções analisadas. Por esse motivo, o segundo capítulo traça um panorama sobre o contexto da Vanguarda Paulista, suas singularidades enquanto “não-movimento” e suas particularidades, como o sincretismo entre música popular brasileira do início do século, o rock e a música experimental.

Partindo de elementos históricos, como o ambiente paulista, o contexto do mercado fonográfico da época e elementos políticos nacionais, o texto sugere um elemento unificador dentro das obras dos compositores da Vanguarda Paulista: a preocupação em manipular o texto em todos os seus aspectos e uma inquietação estética. Depois de tratar das estratégias de composição textual nas letras, arranjos e procedimentos experimentais, são apresentadas análises desses elementos nas músicas. Na poética, segundo Ezra Pound (1970), existem três elementos que constituem um poema, tradicionalmente escrito em versos: som, imagem e pensamento. Esses três elementos principais se chamam, respectivamente, melopeia, fanopeia e logopeia, conceitos que foram utilizados para a análise.

O terceiro capítulo abrange as análises em si, sendo delimitada no seu início a

metodologia utilizada, apontamentos em diversas canções do período e três canções analisadas com mais profundidade. A metodologia utilizada foi criada em função da discussão em torno das formas da relação texto/música, e de como estão presentes nos diversos elementos composicionais da Vanguarda Paulista.

CAPÍTULO 1 – ASPECTOS DA RELAÇÃO DA MÚSICA COM AS ARTES VERBAIS

Nosso objeto de estudo, as composições da Vanguarda Paulista, se insere em diversas áreas, e, para a sua investigação, necessita da análise de aspectos distintos da relação sonora e verbal.

Se por um lado esta música está inserida no universo da canção popular, ela não se enquadra somente nesse campo, e transcende na medida em que dialoga com recursos da música erudita. Tampouco são características homogêneas em gêneros ou estilos da música erudita. De viés, ela tampouco se investe de uma composição que é apenas porta-voz de um texto e, muitas vezes, parece surgir dele. Este movimento foi rico em estratégias composicionais e, ainda que seja um campo de estudo amplo, a delimitação escolhida para este trabalho foi a série de teorias que abordam a relação da música e do texto nos seus processos criativos.

Essa relação tão intrínseca e diversificada nos obriga a consultar vasta bibliografia sobre o tema, que ora aborda a música passiva da palavra, ora a palavra passiva do texto, ou aspectos históricos, que, em geral, se iniciam na indissociabilidade trovadoresca, um período em que ambas não se distinguem ou diferenciavam.

Focamos em trabalhos que pudessem servir de ferramentas de análise para o nosso objeto de pesquisa:

- a) música e texto
- b) música e literatura
- c) música e poesia

A questão da relação entre música e poesia em si já é polissistêmica⁴ e se faz presente diversas vezes no campo da semiótica, da semiologia, da linguística. A comparação entre a linguagem⁵ e a música, por algumas de suas similitudes, mas principalmente por seus contrapontos, é um rico debate. Não interessa a este trabalho o grau de verdade nessa discussão, mas importa a discussão em si, porque nos dá apoio para definir a multiplicidade da relação entre o texto e a música atuando na composição.

Através da mediação da linguagem verbal aprendemos e reconhecemos os efeitos da música. Esta relação é complexa, porque na medida em que utilizamos a palavra para

⁴ Sobre o polisistema: “A idéia de que os fenômenos semióticos, ou seja, os modelos de comunicação humana regidos por signos (tais como a cultura, a linguagem, a literatura, a sociedade), podem ser entendidos e estudados de modos mais adequados se os considerarmos como sistemas, mais que como conglomerados de elementos dispares, tem se convertido em uma das idéias diretrizes de nosso tempo na maior parte das ciências humanas.” (ZOHAR, 1999: 23 tradução livre)

⁵ Nem o próprio conceito de linguagem se define em absoluto. É um debate fruto de novas concepções e de reflexão sobre outras linguagens, como a de sinais, conhecida como Libras, que não possui léxico.

a definir, já partimos de uma limitação de ponto de vista. De um ponto de vista ocidental, especialmente da música erudita até o século XX, nos referimos a uma prática musical voltada a expressão sensorial. Porém, a fronteira entre música e linguagem é um desafio aos estudos etnomusicológicos, que encontram relações onde a música adquire diversas funções e até mesmo pode substituir a linguagem⁶. Isso porque há uma razão que organiza a música, há uma intelectualização em todo tipo de estratégia compositiva, mesmo que se atribua a ela um caráter emotivo.

A linguagem verbal (ou natural), com efeito, é tanto uma oportunidade quanto uma dificuldade para a semântica musical: é graças a ela, no estágio atual dos conhecimentos, que podemos tentar nomear as significações, as remissões e as emoções que associamos espontaneamente à escuta de uma música, embora saibamos (...) que os significados da metalinguagem graças aos quais semantizamos a música, não são significações musicais. (NATTIEZ, 2004: 18)

A literatura e a música possuem trajetórias associadas em termos de movimentos artísticos. Dentro da literatura há ainda um gênero mais voltado a sonoridades: a poesia, que possui uma relação ainda mais estreita com a música.

Em termos de significado encontramos dentro da área cognitiva diversos tipos de estudo para estabelecer e tentar compreender os mecanismos através dos quais, compreendemos, escutamos e gostamos de música. A significação é gerada quando temos referenciais. Utilizando a associação de elementos distintos estabelecemos relações mentais e fazemos a nossa interpretação.

O ser humano pode associar, em razão de uma analogia natural e motivada entre o significante musical e o significado ao qual remete, pelo efeito quer de uma convenção, quer de uma codificação sociocultural, ou ambos, um fenômeno musical qualquer (alturas, intervalos, esquemas rítmicos, escalas, acordes, motivos, frases musicais, melismas, instrumentos, etc.) com um fragmento qualquer de sua existência no mundo (afetivo, psicológico, social, religioso, metafísico, filosófico, etc.), em função de suas necessidades (religiosas, alimentares, ecológicas, econômicas, lúdicas, afetivas, etc.) e segundo as capacidades simbólicas próprias da música. (NATTIEZ, 2004: 20).

Através da música se pode construir todo o tipo de analogias. Essas analogias são produzidas pelo compositor, pelo intérprete, e também pelo ouvinte. Se a música não remetesse a significados não haveria diferença, por exemplo, entre uma canção e notas tocadas ao acaso por uma criança.

Música sem qualquer intenção, a mera conexão fenomênica dos sons, pareceria um caleidoscópio acústico. Por outro lado, como intenção absoluta, ela cessaria de ser música, e se converteria falsamente em linguagem. Intenções lhe são essenciais, mas apenas de maneira intermitente. Ela remete à linguagem verdadeira como aquela em que o próprio conteúdo seria manifesto, porém ao preço da univocidade, que se encaminhou para a linguagem intencional. E como ela, a mais eloquente de todas as linguagens, devesse ser consolada sobre a

⁶ O estudo da etnomusicologia, na abordagem das significações musicais se debruçou também ao aspecto da música como substitutiva da linguagem em algumas culturas. Nattiez (2004) relata que existem tribos que se comunicam através de tambores, e atribuem componentes linguístico e comunicativos a certa células rítmicas, andamentos, ornamentos. Além de tudo, muitas dessas células se originam de palavras.

maldição da ambiguidade - sua parte mítica -, as intenções a ela afluem. Ela reiteradamente indica que significa algo de maneira determinada. Apenas a intenção está sempre simultaneamente oculta. (ADORNO, 1978: 03)

As analogias e aportações simbólicas dentro da música estão no campo da percepção, mas também no campo da composição musical. A criação está relacionada, muitas vezes, em uma tradução de uma experiência extra-musical para o campo sonoro. Porém, o que permanece na obra em si é a evocação da sua origem, a transcodificação se obtém através da equivalência nas diferenças. Roman Jakobson define que “a tradução inter-semiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais.” (JAKOBSON, 1969: 46) Conscientemente ou não, o compositor maneja (em maior ou menor grau) essa analogia.

O texto (como expressão de novas linguagens) reassume um outro papel na música, a de ser gerador de idéias, de seu discurso, ou seja, faz parte da sua criação. Muitos compositores de música contemporânea deixam aliados as suas obras o processo, a idéia, textos, métodos, livros e manuais. (BARBEITAS, 2007: 12).

Sobre a música ser ou não uma linguagem, me baseio em Bakhtin que parcimoniosamente acredita que “todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem”. (BAKHTIN, 1992: 261) Partindo do pressuposto que a linguagem é utilizada, vamos pensar na música enquanto texto e enquanto discurso.

Em suma, a música não é um sistema de comunicação que veicule enunciados e sentidos, mas isso não significa que o compositor (ou o ouvinte) não realize associações conscientes e justificadas racionalmente. O significado é um material que, se não é parte constituída, está presente nos processos composicionais.

Do lado poético, não me parece que possamos estudar os fenômenos cognitivos existentes na invenção, na produção e na execução musical, sem que intervenham as representações semânticas ligadas à música, principalmente nas músicas vocais, nas músicas ligadas à dança, no teatro e nos rituais, que constituem, senão a totalidade, pelo menos uma porcentagem muito elevada das categorias de música estudadas pela etnomusicologia: elas são determinantes para explicar diferentes aspectos da morfologia e da sintaxe musical. Do lado estético, se quisermos saber como a música é percebida, não vemos como seria possível ignorar, juntamente com as estratégias cognitivas das estruturas musicais propriamente ditas, as associações das quais são objeto. (NATTIEZ, 2004: 27)⁷

As diferentes relações entre texto e música têm despertado discussões em todos os gêneros literários e musicais. É surpreendente que mesmo depois das transformações da pós-modernidade encontramos trabalhos que discorram sobre a relação desigual entre música e poesia, preocupações se música é ou não linguagem, ou outras tentativas

⁷ Nessa citação o autor se refere a uma categorização criada por ele sobre neutro, poético e estético. A Teoria da Tripartição de Jean Molino e Jean Jacques Nattiez divide os níveis da análise em neutro, poético e estético sendo o nível neutro o que corresponde à observação, o nível poético as estratégias composicionais e o nível estético sobre como ela é percebida.

de determinismos. Para abordar a proliferação de relações entre a música e a poesia parece ser mais coerente a obra de Gilles Deleuze (1980), que define “territórios culturais” e “rizomas” (e suas múltiplas ramificações geradas).

A questão é que aqueles trabalhos sempre são desmontados pela pluralidade e mutabilidade dos conceitos sobre música, musicalidade, poesia, literatura, texto e discurso. Tudo depende do ponto de partida dos seus objetos que contemplam estas relações ou ainda se as entendemos através das suas similitudes ou das suas diferenças.

Em todo caso nem linguagem nem música são conceitos unívocos ou coisas dadas, livres de ambiguidades. Cada uma engloba uma pletora de propriedades distintas e superpostas as quais não podem ser igualmente desenvolvidas- ou mesmo estar presentes- em nenhum exemplo dado. Qualquer oposição suposta entre elas será inevitavelmente tendenciosa, ou seletiva na melhor das hipóteses, referindo-se a apenas alguns dos elementos possivelmente envolvidos. A justa posição corrente e convencional de linguagem e música evoca com frequência uma oposição bastante artificial entre as artes performáticas da música, de um lado, e a supostamente "neutra" linguagem do dia-a-dia, de outro. (FINNEGAN, 2001: 28)

Vemos que na Vanguarda Paulista as “certezas” nestas teorias não se aplicam, uma vez que foi um fenômeno musical que aportou diversas possibilidades nesta relação. Estamos diante de um *território* (DELEUZE e GUATARI, 1980). A historiadora Ana Carolina Murgel também encontra na teoria de *território* e *rizoma* uma maneira de compreender a Vanguarda Paulista.

É claro que “atingir o grande público” está ligado hoje, como estava há vinte e cinco anos, ao mercado fonográfico e à mídia televisiva e radiofônica. Foi quando percebi que o que havia de comum entre essas pessoas era uma “negação ao sistema” e a busca de caminhos outros, o que me levou ao conceito de rizoma de Gilles Deleuze. Rizomas são linhas de fuga desterritorializantes, podendo, portanto, ser também heterotópicas, que nos permitem escapar ao poder estabelecido. Deleuze inspirou-se na música para construir este conceito, em oposição à árvore, imagem central no pensamento identitário. O rizoma está nos diferentes estilos musicais e em suas conexões, está no pensamento que vagueia, nos neurônios entrelaçados enviando impulsos no corpo humano, no nascimento da sociedade de controle. (MURGEL, 2005: 14)

Por isso é importante compreender o contexto em que estão inseridas as estratégias compositivas da Vanguarda Paulista. Considerando todas as questões interdisciplinares que envolvem os elementos estudados, este trabalho utilizará um método de análise que mescla diversas formas analíticas, no intento de suprir os aspectos múltiplos do objeto de estudo. Isso se deve ao fato também das composições abordadas estarem em um contexto carente de pesquisas aprofundadas, a Música Popular. Sobre essa carência Ruth Finnegan comenta:

(...), recorreu-se às ferramentas da musicologia convencional para analisar canções, entendendo-as primeiramente como obras musicais encapsuladas em partituras. A chamada música "popular" mostrou-se mais resistente a essa abordagem, no mínimo por causa do pressuposto paralelo de que, diferentemente das obras clássicas, ela não continha de fato uma "música" merecedora desse

nome ou digna de uma análise musicológica séria. (FINNEGAN, 2001: 18)

Entretanto, se observa um crescente interesse em se estabelecer parâmetros específicos para análise da música popular, sendo de suma importância os trabalhos de Luiz Tatit (1996), Philip Tagg (1979) e Richard Middleton (1990). Estes autores desenvolveram métodos flexíveis de análise e observação musicais, tendo em conta níveis variáveis e expressivos da música.

De certo modo, a estética, a história e a análise se comportam como razões para que o real se processe do modo como aparenta, no caso específico das artes. A estética estabelecendo-se como a razão do belo, a história como a razão do percurso direcional e a análise como a razão do saber. Essas três razões estabelecem as leis do desdobramento do real, em que não sobra lugar para a diferença, senão como exceção. (JARDIM, 2005: 31)

1.1 MÚSICA E LITERATURA NO BRASIL

A utilização da música popular pela indústria cultural é um fenômeno que produziu uma nova perspectiva e projeção ideológica e identitária na sociedade. No Brasil ela projetou e se misturou com a música tradicional do País⁸ além de ter englobado, em diversos momentos, as características da música⁹. Essa idéia vai além de um sistema híbrido – em que elementos distintos geram um terceiro com características de ambos que está no cerne do discurso de todos os movimentos nacionalistas.¹⁰ O discurso construído sobre a Música Popular Brasileira foi gerado em torno de características englobadoras de outras culturas¹¹ e com uma legitimação estruturada na ideia de criatividade.

Marcos Napolitano, historiador da música brasileira, defende que a MPB se tornou uma instituição, extrapolando as definições de gênero¹². Ela está muito relacionada

⁸ Exemplos recentes são o Forró-Core e o Mangue Beat.

⁹ “(...) a cultura letrada de um país escravocrata tardio enxergou na liberação de suas potencialidades mais obscuras e recalcadas, ligadas secularmente à mestiçagem e à mistura cultural, entremeadas de desejo, violência, abundância e miséria, a possibilidade de afirmar seu destino e de revelar-se através da união do erudito com o popular. (WISNIK, 2004: 13)

¹⁰ No Brasil uma manifestação forte destes aspectos foi chamado de Antropofagismo, que como tal, teve sua metáfora nas raízes de algumas tribos indígenas praticantes do canibalismo. Porém essa não ocorria por uma necessidade alimentar: o hábito de comer o mais bravo guerreiro era baseado no mito de incorporar a sua bravura. A imagem deste movimento cultural era uma projeção para a cultura brasileira, como incorporadora de outros fatores- ritmos, estilos, movimentos- com um discurso de "fortalecimento cultural". Essa metáfora repercutiu a vontade de construir uma ideia unitária de nação.

¹¹ Sobre o assunto é importante o texto de José Miguel Wisnik “O nacional e o popular na cultura brasileira” Brasiliense, 1982

¹² Sobre isso ver: NAPOLITANO, M. “MPB: totem-tabu da vida musical brasileira”. In: Anos 70: trajetórias. São Paulo: Itaú Cultural/Iluminuras: 2005.

também com a canção, e cantatores, e em diversos momentos esteve tanto no apelo popular (veiculada na rádio e televisão) quanto em debates políticos e estéticos interessando enormemente a intelectualidade, inclusive acadêmica, do país.

O fenômeno da música popular brasileira talvez espante até hoje, e talvez por isso mesmo também continue pouco entendido na cabeça do país, por causa dessa mistura em meio à qual se produz: a) embora mantenha um cordão de ligação com a cultura popular não letrada, desprende-se dela para entrar no mercado e na cidade; b) embora se deixe penetrar pela poesia culta, não segue a lógica evolutiva da cultura literária, nem se filia a seus padrões de filtragem; c) embora se reproduza dentro do contexto da indústria cultural, não se reduz às regras da standardização. Em suma, não funciona dentro dos limites estritos de nenhum dos sistemas culturais existentes no Brasil, embora se deixe permear por eles. (WISNIK, 2004: 178)

Da mesma forma que em outros lugares, no Brasil a literatura teve uma relação íntima com a música, em especial a música popular, inclusive a legitimando:

Mário de Andrade deixou sempre claro seu grande interesse pela cultura popular (especialmente pelas manifestações mais tradicionais, menos tocadas pelo ambiente urbano). E Manuel Bandeira teve muitos poemas seus musicados, tanto por compositores eruditos quanto populares, além de ter escrito letra para alguma música, e revelar, em muitas de suas crônicas, interesse pela música brasileira, seus gêneros, criadores e intérpretes. No entanto, os poetas canônicos de boa parte do século XX (com exceção de Bandeira e, sobretudo Vinícius) são essencialmente poetas do livro, poetas-poetas, não-letristas: Oswald de Andrade, Drummond, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Cecília Meireles, João Cabral, Ferreira Gullar, Augusto e Haroldo de Campos etc. O quadro parece mudar a partir de fins dos anos 50, e não por acaso a partir da Bossa Nova e de Vinícius de Moraes. Alguns nomes significativos da poesia e das canções, sobretudo como letristas: Torquato Neto, Capinam, Jorge Mautner, Wally Salomão, Cacaso, Antonio Cicero, Geraldo Carneiro, Paulo Leminski, Alice Ruiz, Arnaldo Antunes etc. (SANDMANN, 1999: 01)¹³

Entre as formas da relação tratada, a canção foi um objeto de estudo importante, uma vez que ela emerge da oralidade. E por outro lado é justamente a canção que obteve legitimação no Brasil, através do que se conhece como MPB. Como já dito, a modernização do País possibilitou a diversidade de compositores, como diversas formações, trazendo para a música popular elementos das linguagens cultas, propondo novidades e sofisticções tanto no material musical quanto na letra de música.

Desde a eclosão do movimento bossa-nova, em 1958, a canção brasileira vem atraindo a atenção, não apenas da forte indústria do entretenimento instalada no país, mas também de boa parte da elite cultural que hoje lhe reserva o papel artístico e social anteriormente concedido apenas à literatura e às artes eruditas em geral. Essa condição especial não pode evidentemente ser desvinculada dos grandes artistas que emprestaram ou vêm emprestando o seu talento para a criação de um repertório cancional cuja originalidade e qualidade já são reconhecidas em todo o mundo. (TATIT e LOPES, 2008 : 51)

¹³ Ressaltamos porém que alguns desses escritores considerado poetas de livro tiveram seus trabalhos musicados. De Cecília Meireles por Fagner, João Cabral de Mello Neto por Chico Buarque e Augusto de Campos por Cid Campos.

A música ocidental erudita, em geral, foi construída através do ritmo, pulsações e compassos regulares. Na música brasileira essa herança se somou as práticas ameríndias e africanas, em que a noção de musicalidade se construiu através dos rituais e da noção circular do tempo (ULHÔA, 1999). O resultado é uma flexibilização dos compassos, o que a pesquisadora Martha Ulhôa (1999) denominou de “métrica derramada” e considera como uma das matrizes que caracterizam a música dita brasileira. Segundo a autora, a noção de ritmo e compasso é quebrada, pois a música se volta para as inflexões da fala e não tão marcadamente pela duração exata do tempo musical. Um dos processos utilizados para o preenchimento do vazio, descoberto entre a vanguarda europeia e a tradição brasileira, foi o reencontro com os mitos nacionais através da reconstrução do que seria nossa vida primitiva. (SANT’ANNA, 1978: 21). E podemos ousar dizer que esta foi a maneira encontrada pelo modernismo para construir a sua noção de Brasilidade.

A propósito de tal deslocamento de conceitos da arte de alto repertório para a arte popular, num dos ensaios contidos no mesmo volume, “Viva a Bahia-la-la!”, Augusto de Campos recuperava algumas noções taxonômicas do poeta modernista norte-americano Ezra Pound, além de citar fragmento do poeta futurista russo Vladimir Maiakóvski: “Se formos aplicar a classificação de Pound (“Inventores”, “Mestres”, “Diluidores” etc.), restritamente, ao quadro atual da música popular brasileira, é possível que a Chico Buarque de Hollanda caiba o título de um jovem “mestre”. Mas o risco e a coragem da aventura (“A poesia – toda – uma viagem ao desconhecido”, como queria Maiakóvski), estes pertencem a Caetano e Gil, “inventores”, como pertenceram antes a Tom [Jobim] e a João [Gilberto]. (CAMPOS, 2005 : 159)¹⁴

Talvez por isso no Brasil, a relação entre a poesia moderna e música popular tenha sido tão fluente. O Tropicalismo (dos anos 1970) incorporou a poesia moderna (da década 1920) e a poesia concreta de São Paulo (da década de 1960). Estes artistas tiveram uma preocupação não apenas com a música mas na utilização da letra da canção incluindo diversas referências ao universo da literatura. “Os Tropicalistas realizaram a vinculação de texto e melodia, explorando o domínio da entoação, o deslizar do corpo na linguagem, a materialidade do canto e da fala, operados na conexão da língua e sua dicção, ligados ao infracódigo dos sons que subjazem à manifestação expressiva.” (FAVARETTO, 1996: 32)

Este efeito da literatura, de um estranhamento (em que uma expressão é transformada para ter leitura ambígua) não é comum na música popular, uma vez que durante muitos anos ela foi composta apenas como acessório:

Extremamente comum na música popular brasileira foram processos incorporados da poesia. (...) O fato é que essa música revolucionária, nova e instigante surgida a partir da Bossa Nova e mais agudamente à altura do Tropicalismo (1968), foi gerada no mesmo solo cultural onde concretismo (1956), Tendência (1957), Práxis

¹⁴ Sobre tais conceitos consultar “ABC da literatura” de Ezra Pound (1970).

(1962), *Violão de Rua* (1962), *Tropicalismo* (1968), *Poema Processo* (1967). (SANT'ANNA, 1978: 257)

Sobre este período, dos anos 1960 aos 70, o poeta Affonso Romano de Sant'anna, que escreveu um livro sobre a relação da música com os gêneros literários no Brasil, afirma que “o que importa assinalar é que a poesia saiu da alienação hippie e esotérica da música e achou seu comprometimento com a linguagem. (SANT'ANNA, 1978: 254).

A preocupação em se ampliar o discurso, mensagem e texto, é destacada neste movimento. A forma de se entoar as palavras, ou até mesmo a disposição visual da letra no papel é explorada.

Augusto de Campos projetava sobre o campo da música popular conceitos e categorias caros às vanguardas históricas (“visão evolutiva”, “invenção”) e tomava partido num debate que opunha os defensores de uma “legítima” e “tradicional” música popular brasileira, infensa à influência estrangeira (seja do jazz, seja do rock), bem como à experimentação, aos “modernizadores” dessa mesma música popular (bossa-novistas e tropicalistas). E era ao lado deste último grupo que o poeta “erudito” e de vanguarda vinha, naturalmente, se alinhar. (SANDMANN 1999: 75)

O que se seguiu foi uma relação cada vez mais íntima entre a poesia e a letra de música. Alguns compositores, como Chico Buarque e Caetano Veloso, foram chamados de poetas por sua sofisticação na letra. O poeta Paulo Leminski declara que estes dois compositores são, na verdade, os poetas mais importantes de sua época:

Com a geração que produziu Caetano e Chico Buarque, viu se deslocar o pólo da poesia, do suporte livro pro suporte disco. De repente os dois poetas da nova geração não estão editando livros. São músicos que fazem letras e estão gravando discos. Realmente não existe nenhum poeta escrito que você possa contrapor a Caetano e Chico na música popular. Com Caetano e Chico aconteceu uma coisa na música brasileira. Uma coisa muito grande, uma mudança de código. E isso prosseguiu. A associação entre poesia e música tende a se tornar cada vez maior em termos de Brasil. Os poetas mais bem dotados, mais talentosos, vem, pelo menos, prestando muita atenção na poesia dos letristas da música popular. (LEMINSKI, 1986: 21)

Existe uma fusão de elementos entre a música popular e a poesia que deve ser considerada nos estudos da canção brasileira.¹⁵ Isso pode ser derivado tanto da trajetória cultural do país quanto do passado indissociável, porque texto e música deixaram marcas uma na outra.

As figurações de som, a acentuação regular dos versos em um soneto, as repetições de estruturas, os ajustes na prosódia, não seriam uma prova da presença da música na literatura? Por outro lado, a organização da melodia em frases e períodos; a divisão de uma peça em introdução, desenvolvimento e conclusão; a notação musical; a tentativa de se representar e de narrar através de sons, não seriam uma marca que a literatura deixou na música? Não se trata, todavia, de afirmar que “emoção” e “intelecto” são universos excludentes,

¹⁵ Alice Ruiz venceu um concurso de poesias com um livro de letras. Este livro contém diversas canções suas, musicadas e interpretadas por grandes nomes da MPB: Arnaldo Antunes, Itamar Assumpção, Gal Costa, Cássia Eller e Chico César, incluindo o sucesso “Socorro”. RUIZ, Alice. Poesia pra tocar no rádio. Rio de Janeiro: Blocos Editora, 1999.

tampouco fenômenos estanques. (...) música e literatura são artes que procuraram sempre transcender seu elemento natural. A música, mais abstrata e voltada para o sensível, procurou atingir o inteligível. A literatura, mais inteligível e capaz de criar conceitos, procurou atingir o incognoscível, as sensações primeiras, “a relativa pureza da abstração” (RIBEIRO, 2003: 10)

Porém, já começamos a entrar no campo estrutural da música. Estas marcas só são delimitáveis e comparáveis se entrarmos nas especificidades da música. E esse é o foco das discussões da próxima seção.

1.2 MÚSICA E TEXTO

A criação de música com texto, seja ela uma canção ou não, é tão universal quanto difícil de mensurar, catalogar e definir seus mecanismos. O aspecto intuitivo, ou até malabarista, do cancionista de conciliar texto e música é também um processo bastante inconsciente de tradução intersemiótica. “Finalmente, a tradução, como prática criativa, depende muito mais das qualidades criativas e repertoriais do tradutor, do seu “insight”, do que da existência apriorística de um conjunto de normas e teorias: para traduzir os poetas, há que saber-se mostrar poeta”. (PLAZA, 1987: 14)

Sabemos que a linguagem textual e a música têm funcionamentos distintos, porém se admitirmos a noção ampla do que é texto¹⁶, e englobarmos a música como uma forma textual, podemos compreender que nesse processo composicional, a música dialoga com o texto verbal, com a própria música e com outras composições.

O prazer da fruição do texto¹⁷ não é distinto do prazer da letra de música. Este prazer no texto pode ser a gênese do humor, da sátira e ironia, que caracteriza tantos cancionistas, e muito da produção paulista, passando por Adoniran Barbosa¹⁸, pela Vanguarda Paulista, e se expondo mais midiaticamente em grupos como Mamonas Assassinas.

A história do humor nas canções decorre diretamente da presença inevitável da fala cotidiana através da melodia e dos versos criados pelo autor. Se não sentíssemos a voz que fala por trás da voz que canta, não veríamos graça na canção. Uma ária operística, por exemplo, pode expressar encanto, tristeza,

¹⁶ Em linguística, a noção de texto é ampla e ainda aberta a uma definição mais precisa. A grosso modo pode ser entendido como manifestação linguística das ideias de um autor, que serão interpretadas pelo leitor de acordo com seus conhecimentos linguísticos e culturais.

¹⁷ Ver mais sobre isso em BARTHES, Roland. O prazer do texto. Trad. GUINSBURG, Jaime. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

¹⁸ Ver mais sobre isso em Raízes do Riso. SALIBA, Elias Thomé. Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ansiedade, mas dificilmente expressa humor. O discurso musical quase sempre esmaga a voz que fala. (TATIT, 2007: 389)

Sobre o mesmo fenômeno, porém refletindo especificamente para a música erudita, Mário de Andrade comenta que a música “libertada da palavra, em parte pelo aparecimento da notação medida, em parte pelo desenvolvimento dos instrumentos solistas, conseguiu enfim tornar-se música pura, arte, nada mais”. (ANDRADE, 1922: 02)

Sabe-se também que os instrumentos surgiram como uma forma de imitar a voz humana. Porém, certa dinâmica do canto permaneceu na estética instrumental. Algumas regras melódicas, ideias frasais, modos de conclusão e bordões, utilizavam o mesmo discurso, e eram remanescentes de uma estrutura textual. No Renascimento, por exemplo, era importante estudar retórica para compor peças musicais convincentes¹⁹. Ou seja, até mesmo a música instrumental continuou se relacionando com as maneiras textuais que já não a compunham mais.

Porém, características da música (altura, timbre, ritmo, pulso e intensidade) também foram preservadas em teorias sobre o texto. Alguns aspectos elementares como som, ruído e silêncio são explorados nos gêneros literários, como veremos adiante.

Esse intercâmbio de características e expressões entre a literatura e a música se deve a sucessão de sons que as caracterizam: Dessa maneira a repetição de fonemas que um poema possui, por exemplo, pode ser análogo à utilização repetida de notas nos sistemas tonais, modais e seriais. São sons que ao se repetirem geram referenciais de escuta e apreciação.

Consequentemente, a repetição libera o ouvinte do esforço que implica decifrar a mensagem linguística justamente na seção da canção em que o material novo e mais elaborado é a música. De certa forma o texto repetido passa a ser percebido também como música. Quando a repetição de padrões sonoros domina a composição da letra da canção, esta definitivamente é percebida como música. Ainda que certas palavras que formam parte do discurso sejam compreendidas em termos linguísticos, o poder dos elementos fonéticos ordenados em padrões de rima e aliterações é mais poderoso. (GUILLÉN, 2007: 03 tradução livre)²⁰

A ideia da repetição (seja de fonemas, de rimas, ou motivos) causa a sensação de “reconhecimento” do ouvinte, e possibilita que ele estabeleça a relação de expectativa com o que ouve. O motivo para a afinidade também se deve ao modo de funcionamento da mente humana, que desenvolve o pensamento através do discurso e da linguagem apreendida. Isso torna possível articularmos as palavras e frases e estruturarmos o nosso

¹⁹ Sobre o tema é de suma importância o trabalho de Ruben Lopez Cano: “Música y retórica en el barroco (2008).

²⁰ “Consecuentemente, la repetición libera al oyente del esfuerzo que implica descifrar el mensaje lingüístico justamente en la sección de la canción donde el material nuevo y más elaborado es la música. En cierto modo , el texto repetido pasa a ser percibido también como música. Cuando la repetición de patrones sonoros domina la composición de la letra de la canción, ésta definitivamente es percibida como música. Aunque ciertas palabras que forman parte del discurso sean comprendidas en términos lingüísticos, el poder de los elementos fonéticos ordenados en patrones de rima y aliteraciones es más poderoso”. (GUILLÉN, 2007: 03)

raciocínio. A música se organiza também através da sucessão de sons que podem ser fraseados musicais, motivos ou gestos.

É como se a idéia melódica possúisse uma estrutura sintática com sujeito, predicado, complementos e adjuntos. Ao compor, o músico elabora um “texto musical”, em que expressa suas idéias em blocos sucessivos, do mesmo modo que na redação do texto literário. Assim a obra como um todo, há que ter uma introdução uma exposição de idéias, um desenvolvimento dos temas, com retornos e avanços e, finalmente, uma conclusão, muitas vezes encerrada com um trecho de tensão acumulada, até seu alívio no acorde final, trecho este que, muito pertinentemente, denomina-se “coda”, do italiano, significando “cauda”. (RÜCKERT, 2005: 09)

Nem toda a música, nem toda a literatura seguem essa ideia de “fraseado”, mas existem estudos para diversos tipos de analogia entre elas. O autor John Sloboda (2008) no livro “A Mente Musical” estabelece comparações entre música e linguagem através, principalmente, das teorias de Schenker e Chomsky. O autor considera as peculiaridades entre música e linguagem e encontra paralelos, como entre os fonemas e notas musicais, acentos e pulsação. Mas o mesmo autor assume que a música não se transpõe tão facilmente a qualquer uso da linguagem:

A melhor analogia lingüística para a composição musical não é tanto a enunciação de uma sentença nova mas a enunciação de uma não-sentença (como o poema); neste caso o enunciador leva em conta as competências lingüísticas de seu ouvinte; por isso, a não-sentença (o poema) é significativa para o ouvinte. (SLOBODA, 2008: 83)

Tanto as questões estruturais quanto as criativas se inserem nos aspectos da percepção. Mais precisamente como o ouvinte interpreta a composição. Segundo Meyer, as significações musicais imanentes à matéria musical nascem da confirmação, da consolidação ou da decepção das expectativas do ouvinte.

A interpretação musical é a consumação, como síntese, que preserva a similitude com a linguagem ao mesmo tempo em que anula todas as semelhanças isoladas com esta. Eis porque a idéia de interpretação pertence à música mesma e não lhe é acidental. Tocar música corretamente, todavia, é antes de tudo dizer corretamente sua linguagem. Esta requer uma imitação de si própria, não sua decifração. (ADORNO, 1978: 01)

Porém, se refletirmos na transcendência da linguagem em literatura entramos no campo da poesia, porque esta é por excelência a arte da linguagem.

1.3 MÚSICA E POESIA

A presença da sonoridade e elementos ditos como musicais, na linguagem, são independentes das significações e das codificações que realizamos com o que está sendo

dito. Essa presença do movimento nas palavras muitas vezes é evidenciada na poesia, porque essa está mais atrelada à experimentação e ambigüidade do que uma representação explícita ou exata.

Talvez, até como efeito da origem comum, seja possível perceber a força de atração que continuará a agir sobre poesia e música mesmo na civilização da escrita, quando então a lírica desacompanhada de instrumentos, a palavra poética que não é mais cantada, tentará reproduzir de algum modo uma atmosfera musicalizante. Como efeito do logocentrismo, é verdade, essa musicalidade foi muitas vezes confundida com a simples eufonia, com o adorno e embelezamento da linguagem, sempre em segundo plano em relação ao conteúdo da mensagem, em relação àquilo que é dito. Mas, justamente o dito, na poesia moderna, perde importância em relação ao dizer, e a imersão realizada nos meandros da linguagem em geral e da palavra em particular desaguará fatalmente naquilo que excede o mero código e a mera função comunicativa. (BARBEITAS, 2007: 69)

São simetrias, metáforas e analogias. São fronteiras em que mora a criatividade. “Visão, música, símbolo. Analogia: o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo, e métricas e rimas são apenas correspondências, ecos, da harmonia universal. (PAZ, 1982: 45)”

Elementos musicais, como o ritmo, podem ser observados, e geralmente são a estrutura central em textos poéticos: A melodia em um poema se trata de sucessões de inflexões e cadências. Os sons que se seguem sugerem uma leitura e uma fluência, uma movimentação, como uma partitura em “campo aberto”²¹.

Em “Prefácio Interessantíssimo”, texto importante para o movimento modernista brasileiro, Mário de Andrade reflete sobre questões entre a música e a poesia (no canto lírico) e estabelece o paralelo através de “verso melódico, harmônico e polifonia poética”. Sobre o verso livre e a música atonal, ele discute no ensaio “A Escrava que não é Isaura”:

“Verso livre:” Continuar no verso medido é conservar-se na melodia quadrada e preferi-la à melodia infinita de que a música se utiliza desde a moda Wagner sem que ninguém a discuta mais”. (...) “O verso continua a existir. Mas, corresponde aos dinamismos interiores sem preestabelecimento de métrica qualquer”. (...) [Daí outras definições para o verso]: “Verso é o elemento da Poesia que determina as pausas de movimento da linguagem lírica. Ou da expressão oral lírica. Ou ainda: verso é a entidade (quantidade rítmica ou dinâmica) determinada pelas pausas dominantes da linguagem lírica”. (...) “É preciso notar, todavia, que Verso Livre e Rima Livre não significam abandono total de metro e rima já existentes” (ANDRADE, 1924: 23).

Para o estudo da fraseologia musical e sua fluência, a área chamada de prosódia musical estabelece um sistema de regras na utilização das frases, sílabas e acentos, para que o texto seja o mais inteligível possível. Esta coordenação entre as sílabas tônicas das palavras, com os tempos fortes dos compassos musicais, é essencial, porque o seu erro pode causar a deturpação de sentido. Um destes efeitos, ou defeito, é a “cacofonia”,

²¹ Ver em: ZAMPRONHA, Edson S. Notação, representação e composição: um novo paradigma da escritura musical. (2000).

quando a configuração de duas palavras juntas produz a sensação de ser outra. Um exemplo comum é “Musica dela”, que dependendo da dicção pode soar “Músi cadela”. Este erro se dá também porque não pronunciamos todos os fonemas que estão escritos.

Mário de Andrade (1991), no livro “Aspectos da Música Brasileira” reflete sobre a prosódia musical, as nossas vogais e as alturas no canto lírico. Sua preocupação era grande na utilização do texto, tanto em relação a música popular, quanto a música erudita. Um dos pontos que ele ressalta é a relação das vogais com as alturas das notas.

A leitura de um poema é realizada através da entoação, uma dicção interpretativa. Essa também possui variações de altura, porém, muito mais sutis do que na melodia. O canto pode surgir da entoação, ser a sua caricatura. A melodia de uma canção pode ser uma projeção da entoação, em geral com motivos e movimentos que são recorrentes e saltos de altura mais amplos.

Sabe-se que uma ordenação melódica se dá por algum tipo de reincidência (de perfil, de motivos melódicos, de intervalos etc.) sobre a linearidade sonora, de modo a garantir ao ouvinte uma memória daquilo que já soou e uma antevisão (ou ‘anteaudição’) daquilo que está por soar. Este processo de significação melódica é o mais evidente. (TATIT, 1986: 07)

A melodia e a entoação também são ordenadas através da acentuação, que conferem um maior entendimento do texto e também um ritmo. Este é um dos elementos que mais se evidencia entre a música e a poesia, sendo que na primeira ela está relacionada com a ordem de sons e pausas e em um poema está presente na acentuação das palavras. O ritmo causa alternância, motilidade, periodicidade.

O mau poeta é um chato porque é incapaz de perceber o tempo e as relações temporais e não sabe, portanto, delimitá-los de um modo interessante, por meio de sílabas mais longas ou mais curtas, mais pesadas ou mais leves, e das diversas qualidades de som que são inseparáveis das palavras de sua língua. (POUND, 1970: 155)

O escritor Ezra Pound, no seu livro ABC da Literatura (1970), sugere em diversos momentos que o poeta tenha, principalmente, conhecimentos de música. Os elementos que ele usa para exemplificar os processos composicionais têm similaridades com a música:

Ao escrever um verso (e depois construir os versos em grupos) temos certos elementos primários, a saber: Os vários “sons articulados” da linguagem, isto é, de seu alfabeto, e os vários grupos de letras nas sílabas. Essas sílabas tem diferentes pesos e durações:

- pesos e durações originais
- pesos e durações que parecem naturalmente impostos a elas por outros grupos de sílabas ao seu redor.

Este é o material com o qual o poeta recorta seu desenho no tempo. (POUND, 1970: 154)

Na medida em que a poesia é a arte da linguagem, e funciona na transgressão e

inventividade de forma ou conteúdo da mesma, encontramos mais um ponto de tangenciamento, que é a forma poética. Dessa foram chamadas de poéticas composicionais, poesia sonora²², poema sinfônico, que mesmo sendo fazeres completamente distintos acabam por afirmar essa qualidade tangencial de lirismo ou transgressão.

José Miguel Wisnik, no seu livro “O Som e o Sentido” (1989), traça um paralelo entre o sistema tonal e a noção de movimento progressivo que fundamenta a modernidade, uma vez que ambos operam com contrastes entre tensão e resolução. Ou seja, a possibilidade de romper com a narratividade, a tonalidade, a rima, aconteceu simultaneamente. Grande parte da literatura acadêmica sobre o tema (poesia e música) se centra nesse período apoiado na narratividade, ou seja, o fim do século XIX para trás.

Certo lirismo é bastante encontrado nos trabalhos sobre poesia e música, motivado por sua relação muito explícita no período romântico, mas que, por um lado, limita a visão das múltiplas maneiras em que se relacionam e são utilizadas por compositores em todos os gêneros. Um exemplo claro:

O compositor não se serve do poema, mas sim da interpretação que faz do poema após a sua leitura. Apropria-se dele e torna-o seu ao transformá-lo em música. O que depois se ouve na canção não é a pessoa do poeta mas sim a pessoa do compositor. Se há partes que o compositor não consegue deslindar na sua leitura, estas ficarão alheias à canção uma vez que não as reconhece para as considerar. Um poema nunca é verdadeiramente assimilado numa composição, mas sim incorporado nela, onde continua com a sua vida própria dentro do corpo da música. Esta apropria-se do poema com toda a sua carga fonética, dramática, sintáctica e semântica. Compositores e poetas têm reconhecido que a canção é uma forma arbitrária, a expressão de uma vontade. (AGUIAR, 2005: 06)

Este comentário possui uma reflexão válida, que, porém, pode representar um tipo específico dessa relação poesia/música dentro da composição. Outro aspecto importante, que contrapõe esse pensamento, está relacionado com a linguagem verbal e escrita e as suas capacidades de sugerir emoções, embora não obrigue o receptor a senti-las.

Um ouvinte pode reconhecer ou identificar a emoção que [as estruturas musicais] representam, sem necessariamente senti-la. O reconhecimento icônico conduz a uma consequência cognitiva inevitável, do gênero: ‘Esta é uma música feliz’. Isto pode levar a outro conteúdo cognitivo: ‘Esta música faz com que eu me sinta feliz’, porém não é necessário alcançar este último estágio. Isto dependerá mais de fatores extrínsecos do ouvinte que de elementos situados na música (SLOBODA, 2008: 545).

A música e a poesia aparecem ligadas por grandes laços de afinidade entre si, que vivem do som, da articulação, da expressão, e podem ser ligadas pela transgressão. Já foi bastante explorado o limite de ambas, e nem mesmos os atributos que as definem, as

²² Ver: “Poema Sonoro/ Música Poética entre a música e a poesia sonora: uma arte de fronteira. QUARANTA (2007)

limitam, vide a poesia visual e música silenciosa de John Cage.²³

Um soneto não é um poema mas uma forma literária, exceto quando esse mecanismo retórico - estrofes, metros e rimas - foi tocado pela poesia. Há máquinas de rimar, mas não de poetizar. Por outro lado, há poesia sem poemas; paisagens, pessoas e fatos podem ser poéticos: são poesia sem ser poemas (PAZ 1982: 22)

A palavra, quando usada de maneira poética, multiplica a sua potencialidade de sentidos, assim como a música que não se define por si mesma, e está aberta a interpretações. Da mesma maneira, podemos articular as palavras de maneira narrativa ou ilustrativa, direcionando e reforçando o significado em prol do entendimento. A variável está se manipulamos o material sonoro de maneira racional-comunicativa ou de maneira interpretativo-expressiva.

As noções de poético e musical partilham de possibilidades semânticas, a utilização da voz, atenção às sonoridades. Porém, como a música não compõe uma sistematização de sentido, ela extrapola as possibilidades expressivas, e até mesmo a ausência de expressividade pode se tornar, ou significar, expressão.

A música assemelha-se com a linguagem na qualidade de sequência temporal de sons articulados, que são mais do que meros sons. Eles dizem algo, frequentemente algo humano. Dizem tão mais enfaticamente, quanto mais à maneira elevada estiver a música. A sequência de sons converteu-se em lógica: existe certo e errado. Porém, aquilo que foi dito não pode se depreender da música. Ela não compõe nenhum sistema de signos. (ADORNO, 1978: 01)

A explicação para o certo e o errado na música está além do julgamento de qualitativo. Uma música pode ser “boa” mesmo não estando de acordo com as regras estabelecidas, ou justamente por isso. Rodolfo Coelho de Souza aborda a questão defendendo que quando consideramos que uma frase está errada pode ser apenas porque seu significado não esteja tão evidenciado, mesmo que esteja correta sintaticamente. Um exemplo é a frase utilizada por ele: "Homens cabisbaixos viajam a sós. Bananas verdes permanecem à espera." (SOUZA, 2008: 05) Essas são sentenças estruturalmente corretas, mas seu sentido só pode ser construído em um plano metafórico:

Avanços posteriores da teoria do texto que podiam ser extrapolados do universo da linguagem verbal, onde inicialmente foram aplicadas, para outros tipos de linguagem, vieram em socorro de uma teoria geral da linguagem musical. Constatavam as teorias do texto que também na linguagem verbal uma parte do sentido não é construído na relação direta do enunciado com o código da língua, mas indiretamente, intra-textualmente, através de signos do texto que criam certos significados particulares dentro do próprio discurso. (SOUZA, 2008: 75)

²³ Quaranta diz que: “Ao longo do século XX podemos observar uma crescente dissolução dos limites entre diferentes meios de expressão e também do conceito de arte em geral. É possível imaginar uma pintura sem tela, uma música sem sons, um livro sem escritura, uma poesia sem palavras ou uma peça teatral sem narrativa.”(QUARANTA, 2007; 03)

Utilizando a teoria da linguagem, Rodolfo Coelho de Souza aborda a relação entre enunciados (sintaxe e parataxe) para analisar a música moderna e pós-moderna. A sintaxe é a relação estruturada por uma continuidade, com relação de causa e efeito. Em contraposição encontramos a parataxe, que expressa a relação entre dois enunciados que força a construir o sentido. É a diferença, fornecida pelo próprio autor, entre “João pegou uma gripe. Ele está em sua cama.” e “João está em sua cama porque pegou uma gripe”. Se por um lado a segunda sentença deixa o sentido de causa e efeito completamente claro, no primeiro temos a liberdade de construir seu significado, supondo, relacionando e imaginando.

Em contextos poéticos, muitas justaposições paratáticas só podem ser interpretadas no plano metafórico, para além do sentido estritamente lógico da proposição. Por exemplo, no enunciado: “Homens cabisbaixos viajam a sós. Bananas verdes permanecem à espera.” a leitura do texto conforme os parâmetros lógicos nos forçaria a dizer algo como: sabe-se lá o que bananas verdes têm a ver com homens cabisbaixos! Entretanto pode-se extrair (ou mais exatamente, construir) um sentido poético nessa justaposição de frases, identificando, de maneira metafórica, uma semelhança entre a postura passiva dos homens cabisbaixos e a posição inerte das bananas verdes. (SOUZA, 2008: 77)

O desafio da criatividade muitas vezes está justamente na utilização da comunicação e da expressão para extrapolar o pensamento lógico²⁴. Este é mais um ponto em que a poesia e a música se encontram. O poeta Octávio Paz diz que:

No poema a linguagem recupera sua originalidade primitiva, mutilada pela redução que lhe impõem a prosa e a fala cotidiana. A reconquista de sua natureza é total e afeta os valores sonoros e plásticos tanto como os valores significativos (...) No entanto o poema não é senão isto: possibilidade, algo que só se anima ao contato de um leitor ou de um ouvinte. Há uma característica comum a todos os poemas, sem a qual nunca seriam poesia: a participação. Cada vez que o leitor revive realmente o poema, atinge um estado que podemos, na verdade, chamar de poético. (PAZ, 1982: 37)

A questão da parataxe e da sintaxe nos serve para justificar algumas quebras de linearidade e repetição típicas do popular que aparecem na música da Vanguarda Paulista. A estratégia compositiva de música e poesia nesse movimento se utiliza de diversas formas, musical e textualmente, a relação sintática e paratática.

Porém não se deve concluir apressadamente que as coordenações paratáticas sejam as únicas construções idiomáticas da linguagem musical. Ao contrário, a linguagem musical buscou encontrar, durante séculos, modelos estruturais que realizassem, com a maior perfeição possível, simulações convincentes de uma sintaxe lógica. A harmonia tonal, por exemplo, procurou construir paradigmas semelhantes ao da sintaxe subordinativa, como procuraram demonstrar Lerdahl e Jackendoff (1983) – (...) – em estudos que tentam aplicar à música tonal os princípios da gramática gerativa de Chomsky. Na dimensão das formas musicais é possível descrever um outro exemplo, o da forma sonata, que propõe um modelo normativo para um certo gênero de discurso musical. (SOUZA, 2008: 78)

²⁴ “A maior parte das artes atinge seus efeitos usando um elemento fixo e um variável. De uma perspectiva empírica, o verso tem, usualmente, um elemento fixo e um variável; qual dos elementos deve ser fixo e qual deve variar, e até que ponto, é o problema do autor.” (POUND, 1970: 156)

É similar a expectativa, ou decepção, do ouvinte partindo tanto do texto quanto da música. Os textos artísticos são particularmente ricos em repetições, paralelismos, simetrias e outros dispositivos de rememoração, como o ritmo do verso, a aliteração e a rima. Esses elementos que, por fim, os fazem diferir da narrativa.

De acordo com POUND (1970) na poesia está contida a valorização do código através de jogos de palavras, figuras de linguagem e sons, a subjetividade e a criação. São três os elementos básicos que constituem um poema, tradicionalmente escrito em versos: som, imagem e pensamento. Esses três elementos fundamentais do poema chamam-se, respectivamente, melopeia, fanopeia e logopeia.

Melopeia é a música de palavras; é o elemento sonoro de um poema; é também o conjunto de técnicas aplicadas para criar efeitos acústicos, musicais, por meio da palavra. O poeta norte-americano Ezra Pound afirma que a melopeia carrega a palavra de significado, acima e além de seu significado comum. (POUND, 1970)

Fanopeia é a matéria visual do poema; é seu elemento plástico (figurativo ou abstrato); é também o conjunto de técnicas aplicadas para criar imagens que afetam a imaginação visual.

Logopeia é a matéria intelectual do poema; é o elemento que se revela na sintaxe do texto, na lógica de sua organização, em sua carga semântica, nas referências e influências artísticas e culturais que contém. Logopeia, segundo Ezra Pound, é a "dança do intelecto entre as palavras" (POUND, 1970: 39).

É possível transpor esse sistema de POUND para a música e refletir além dos seus elementos sonoros, mas imagéticos, e o aspecto intelectual atrelado a composição. "Talvez de nenhuma outra forma o pensar poético seja capaz de se fazer tão vigoroso como na música". (JARDIM, 2005: 23)

Um dos melhores exemplos que temos da junção da música com a poesia talvez seja a canção.

1.4 CANÇÃO

Alguns termos, como "musicalidade da poesia", "poética musical", "frase musical", "poema sinfônico", comprovam que são diversas maneiras de relação entre texto e

música. Seja esta relação por analogia, referência, intertextualidade, mera comunicação ou ainda fusão como é o caso da canção.

Uma vez musicado, cantado, o texto passa a requerer não apenas os olhos, mas também os ouvidos, de modo que a música não deve ser pensada apenas como um veículo ou como um novo suporte por onde circula a poesia. Na canção, a sonoridade potencial da palavra poética é inevitavelmente realizada, tornando-a de saída uma “outra coisa”. A vinculação corpórea, vocálica, patente na palavra cantada, problematiza o texto como código lingüístico e o insere num outro campo de relações tradicionalmente desprezado pela epistemologia. (SANDMANN, 1999: 35)

Certa vantagem da canção no campo musical é que esta, ao estar ligada ao texto de uma maneira comunicativa, se torna mais acessível, uma vez que a música não possui materialidade para ser apreciada.

No caso da canção, o texto vai influenciar na composição rítmica do canto, visto que a linha ritmo-melódica deve ser composta respeitando as características prosódicas, pois na canção popular um dos interesses da obra é comunicar uma mensagem textual, e daí as melodias possuem uma oralidade, ou “lastro entoativo” muito grande com a fala, para que se faça percebida. Na música erudita não acontece dessa forma; segundo Mário de Andrade, a voz no canto erudito exerce o papel de instrumento musical, atraindo a atenção, portanto, para suas características estritamente musicais, como timbre, ritmo e melodia (LIMA, 2007: 32)

Outra questão se refere aos aspectos de ressignificação que a canção se sujeita com frequência. Isso porque ela representa na sociedade mais do que som e estética, os seus elementos dialogam com os pensamentos, ideologia, memória, história, identificação, e até com a maneira de se vestir, ou de falar.

É inegável o papel das mídias no meio social; e, dentre as mídias, a música, através da canção. A canção parece tomar conta da vida cotidiana de todas as pessoas, independentemente de variáveis como poder aquisitivo, nível de instrução, ou quaisquer outros. Além de linguagem que se desdobra em múltiplas variantes, a canção representa um grande papel na economia que, nos últimos anos, tem adquirido dimensões planetárias. Sob um outro aspecto, faz-se importante ressaltar que a canção das mídias tece a paisagem sonora cidadã de forma indelével, nela deixando suas marcas, no transcorrer dos tempos; é parte essencial na configuração da urbe, na criação de seu comportamento; escreve, transcreve, desenha, rabisca, apaga espaços, marcados pelo veio da história (sobretudo cultural). (VALENTE, 2007: 89)

A melodia está intimamente ligada as vogais, enquanto as consoantes dão o caráter rítmico e interpretativo da música. Esses elementos podem estar representados também na letra da música, e na sua construção, de forma a enriquecer o sentido e a materialidade da canção. (TATIT, 1999: 03). Tatit aborda a relação entre melodia e texto através do conceito de *tonema*:

Os tonemas são inflexões que finalizam as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico de sua significação. Com apenas três possibilidades físicas de realização (descendência, ascendência ou suspensão), os tonemas oferecem um modelo geral e econômico para a análise figurativa da melodia, a partir das oscilações tensivas da voz. Assim, uma voz que inflete para o grave, distende o esforço da emissão e procura o repouso fisiológico, diretamente associado à

terminação asseverativa do conteúdo relatado. Uma voz que busca a frequência aguda ou sustenta sua altura, mantendo a tensão do esforço fisiológico, sugere sempre continuidade (no sentido de prossecução), ou seja, outras frases devem vir em seguida a título de complementação, resposta ou mesmo como prorrogação das incertezas ou das tensões emotivas de toda sorte. (TATIT, 1996: 22- 23)

Este conceito é de certa forma uma análise musical da nossa fala. Tatit relaciona o seguinte esquema (que pode ser aplicado à música e ao texto)²⁵: (1) Tonema Descendente (Inflexão para o grave, distensão do esforço fisiológico, asseverativo, repouso, ponto final, resolução/aproximação); (2) Tonema Ascendente (Inflexão para o agudo, aumento do esforço fisiológico, continuidade, prossecução/tensão, ponto de interrogação, tensão/afastamento) e (3) Tonema Suspensivo (sustentação da altura, manutenção do esforço fisiológico, continuidade, prossecução/tensão, ponto de exclamação, tensão/afastamento).

Nos estudos que fez sobre a canção popular brasileira, Tatit (1996) sistematizou maneiras de interação texto-som em relação ao seu conteúdo semântico. Essa manipulação do material duração-altura-timbre representa três processos de significação. A “Tematização” é o processo em que se observa a repetição da melodia, que pode ocorrer em conjunto com a letra, que parece ressaltar as características de um personagem ou tema. A “Figurativização” é processo em que a melodia se comporta mais como a entoação, em um intento de perseguir o que a fala está dizendo. Já a “Passionalização” é a exploração das curvas melódicas, tensão, notas prolongadas e tessituras agudas para caracterizar emoção.

Na canção as ligações entre o canto, a voz²⁶, a letra e a melodia se articulam formando um jogo de estrutura e significados extremamente complexo.

[Luiz Tatit] Mostrou que a competência do cancionista é uma competência irredutível à do compositor de música instrumental. Ela consiste em descobrir e jogar com os pontos de fase e defasagem entre a onda musical e a onda verbal (com suas inflexões rítmicas, timbrísticas e entoativas). Não se pode querer aplicar diretamente a ela os critérios "progressivos" da música instrumental e deduzir daí a sua suposta "banalidade". Banal é a crítica que só enxerga letras melodificadas e "boleros" redundantes nas mais primorosas canções. (WISNIK, 1989: 214)

Gil Nuno Vaz aplica o conceito de sistema à canção, resumindo de maneira organizada os elementos que a compõe; (1) Vocabilidade, seus recursos vocais, (2)

²⁵ A análise de sentido no sistema do Tatit (1996) cada sílaba é colocada entre linhas, representando as alturas, facilitando uma análise para quem não lê partituras musicais. Esse é um sistema similar ao usado no tratado “Musica enchiriadis”, de autor anônimo do Século IX, contendo exemplos de música polifônica. Ver mais em: ZAMPRONHA, 2000)

²⁶ “A convergência das palavras e da música na canção cria o lugar onde se embala um ego difuso, irradiado por todos os pontos e intensidades da voz, como de um alguém que não está em nenhum lugar, ou num lugar “onde não há pecado nem perdão”. Dali é que as canções absorvem frações do momento histórico, os gestos e o imaginário, as pulsões latentes e as contradições, das quais ficam impregnadas, e que poderão ser moduladas em novos momentos, por novas interpretações.” (WISNIK, 1989: 214)

Forma Poética, o texto em si, (3) Discernibilidade, como textura ou acompanhamento, (4) Forma Musical, organização sonora, (5) Duração, (6) Interação Formal-Poético-Musical, (7) Contextualidade, (8) Animogenia, ou propriedade de desencadeamento de reações físicas, (9) Radicialidade, ou vinculação entre linguagens, e (10) Exposição, ou seja, sua reiteração social.

O autor utiliza este sistema para análise de canções, nos seus diversos formatos, uma vez que o seu conceito tem se transformado através dos tempos. Acalanto, Reza, Hino, Canção Monódica, Conductus, Canção de Trovador, Moteto, Rondó, Chanson, Lied, são apenas algumas formas, bastante distintas, de lidar com estes elementos plurais que são a música e o texto.

Constatamos outras iniciativas interessantes de análise de canções e música popular como a de Philip Tagg. O autor propõe uma análise através das unidades mínimas de significação na música, uma listagem de aspectos envolvendo parâmetros temporais, melódicos, de orquestração, tonalidade, textura, dinâmica, acústicos, mecânicos e de técnicas de gravação. Esse sistema funciona através de “substituição hipotética”, se alterando os musemas e buscando em outras músicas os mesmos elementos, para assim estabelecer ou confirmar seus significados relacionados. (TAGG, 1979)

Estas características revelam uma relação com estilos musicais, práticas sociais ou repertórios específicos. Para o autor estas características realizam uma articulação conectada com fatores sociais.

Por fim se observa que de uma origem indissociável (trovadores), passando por uma delimitação ferrenha (música dissociada da concepção de linguagem), a questão é prolífera, tanto na sua relação, quanto as definições da própria música e poesia. Mais próximo do conceito de território de Deleuze (em que não se fala mais de saber ou fazer, e sim de saberes e fazeres), o que nos interessa agora é determinar qual ponto desta trajetória, quais aspectos dessa relação utilizaremos para analisar o nosso objeto, a Vanguarda Paulista.

CAPÍTULO 2 - A VANGUARDA PAULISTA

“Vanguarda Paulista” foi um nome dado pela imprensa, na década de 1980, a um grupo de compositores na cidade de São Paulo. Ainda que não caracterizasse um movimento propriamente dito²⁷, os atuantes deste grupo tinham em comum algumas características como o humor, a experimentação, o diálogo entre a música popular e a erudita, a formação acadêmica e a forma de produção independente (FENERICK, 2007).

Direta ou indiretamente, se envolveram na Vanguarda Paulista músicos e grupos²⁸ como o Premeditando o Breque (Premê), Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé e o grupo Rumo.

No que se refere a esses compositores, muitos trabalhos relatam inovações composicionais, propostas novas trazidas para a MPB, mas em sua maioria possuem um enfoque historiográfico-sociológico e não aprofundam o tema. Neste trabalho se pretende fazer uma reflexão sobre os processos composicionais dos autores, partindo de suas características estéticas. Uma vez que são vários estilos de composição, vamos partir de um aspecto específico da Vanguarda Paulista, que é a sua relação diferenciada com a letra.²⁹

Outra marca do movimento é a sua atuação diferenciada na indústria cultural. Antes deste período, do ponto de vista fonográfico, houve iniciativas de produção autônoma, mas a partir da Vanguarda Paulista começou a se falar de “Música Independente” como contraposição às grandes gravadoras³⁰. Uma questão a ser abordada é de que forma a liberdade propiciada pela produção independente repercutiu na criação destes compositores.

Por fim, uma vez que tratamos aqui da música em relação a letra, abordaremos a relação da música popular frente a literatura brasileira do período. Alguns autores (Sant

²⁷ Ney Carrasco (2009) comenta: “não se tratava, propriamente, de um movimento, pois não foi organizado como tal. Eles não possuíam um manifesto, como os surrealistas na Europa, ou vários, como os modernistas no Brasil.”

²⁸ Este movimento é associado muitas vezes ao teatro Lira Paulistana, que abrigou participações de infinitos outros grupos, inclusive instrumentais, que, apesar de terem dialogado de forma importante com a Vanguarda Paulista não são considerados como integrantes efetivos. Esse estudo se vincula essencialmente com os formadores do movimento, sobretudo por sua relação com o texto.

²⁹ Este trabalho se limita à análise dos autores acima citados. Porém, existem muitos outros compositores que estão relacionados ao movimento. São eles: Alice Ruiz, Alzira Espíndola, Cida Moreira, Dante Ozzetti, Eduardo Gudin, Jorge Matheus, Língua de Trapo, Luli & Lucina, Marlui Miranda, Passoca, Paulo Barnabé, Roberto Riberti, Tiago Araripe, Walter Franco, Zé Miguel Wisnik, Joelho de Porco, Paranga, Grupo um, Os Mulheres Negras, Sossega Leão, Scowa e a Máfia

³⁰ Dominam quase todo o mercado da indústria de gravadoras no mundo inteiro. Ex.: Sony BMG, Universal Music, EMI e a Warner Music Group.

´anna, 1976; Rodrigues, 2003)³¹ identificam relações entre a música e a poesia nas canções brasileiras. Portanto, é importante debater se a Vanguarda Paulista dialogou com algum movimento literário no Brasil, e como se deu esta interatividade.

2.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DA VANGUARDA PAULISTA

Para compreender os elementos mais importantes deste fenômeno, é imprescindível delimitarmos o contexto em que estava inserido. No fim dos anos 1970 as rádios associadas às grandes gravadoras estavam apresentando essencialmente artistas consagrados da MPB³²

O Brasil se encontrava em um contexto político ditatorial e ainda ocorriam alguns dos chamados festivais da canção, que, de 1968 a 1972, marcaram a música popular brasileira. Apesar de ser o fim da Era dos Festivais³³, estes eventos ainda estabeleciam parâmetros de visibilidade para os compositores de Música Popular.

No ano de 1979 sobe ao palco do Festival da TV Cultura³⁴ um grupo de jovens, apresentando uma música com forte narrativa, uma espécie de opereta, e de caráter serialista³⁵. A canção, intitulada “Diversões Eletrônicas”, ganha o primeiro prêmio, e seu compositor Arrigo Barnabé é projetado na mídia.

Outros compositores, que depois formariam a chamada “Vanguarda Paulista”, ganharam festivais na mesma época. O “Premeditando o Breque” participa no mesmo ano do Festival Universitário de Música Popular Brasileira, e tira segundo lugar com “Brigando na Lua”. Itamar Assumpção, no ano seguinte, ganha o Festival da Feira da Vila Madalena.

Jovens compositores de São Paulo estavam entrando em um circuito que, até então,

³¹ Do ponto de vista literário, foi a partir do momento em que Vinícius de Moraes, poeta e lírico reconhecido desde a década de 1930, migrou do livro para a canção, no final dos anos 50 e início dos 60, que a fronteira entre poesia escrita e poesia cantada foi devassada por gerações de compositores e letristas leitores dos grandes poetas modernos, como Carlos Drummond de Andrade, João Cabral, Manuel Bandeira, Mário de Andrade e Cecília Meireles. (WISNIK, 2004: 215) A partir de então, a própria letra de música ganhou recursos retóricos próprios da poesia, como as figuras de linguagem (SANT’ANNA, 1978: 67), e muitos letristas foram reconhecidos pela qualidade poética de suas letras. O poeta Augusto de Campos chega a colocar a letra de música, do fim dos anos 60, no mesmo patamar da produção literária da época. (SANT’ANNA, 1978: 69)

³² Havia porém, rádios alternativas e universitárias que tocavam a produção dos artistas independentes.

³³ Houve um movimento muito grande de festivais desde o fim dos anos 60 até começo dos anos 80, transmitidos pelas televisões, e que foram importantes para estabelecer o que se definiu como MPB.

³⁴ A Rádio e Televisão Cultura de São Paulo (RTC, atual TV Cultura) promoveria o 1º Festival Universitário de Música Popular Brasileira. Nesta edição de 1979, ainda participaram o Grupo Premeditando o Breque, Celso Viáfara e Eliana Estevão. O Festival 79 de Música Popular realizado pela Rede Tupi de Televisão, ratificava a decisão da Cultura dando dois prêmios para “Sabor de Veneno”, de Arrigo Barnabé.

³⁵ Para análises da obra de Arrigo Barnabé ver o trabalho de Andre Cavazzoti (2000)

era relacionado às canções de protesto e ao movimento Tropicalista. Esse fenômeno³⁶ musical encontrou seu público no Teatro Lira Paulistana³⁷, que depois viraria um selo de gravações independentes. Localizado no bairro de Pinheiros, na cidade de São Paulo, o Lira Paulistana foi o meio que deu vazão à demanda criativa da época que não estava contemplada pela grande indústria fonográfica.

A repercussão da crise do petróleo de 1978 era sentida, na esfera da produção cultural, tanto quanto o aumento substancial de empresas transnacionais monopolistas na área do entretenimento. Essa mudança propiciou a consolidação de uma série de gêneros estrangeiros e discos americanos no Brasil. Essa foi uma abertura do mercado para o Rock, já que “a indústria fonográfica adotou um gênero já consumido internacionalmente e potencialmente com menos riscos ao investimento necessário ao trabalho de marketing com as novas bandas para a superação da crise em que o setor se encontrava” (GHEZZI, 2003: 56). Por isso, muito do que foi feito no período buscou outras maneiras de produção, uma vez que as grandes gravadoras já tinham o conhecimento do que gerava lucro e se interessavam cada vez menos em investir em novidades.

Apesar de condições simples, de acordo com OLIVEIRA (1999), e depoimentos no documentário Lira Paulistana, o teatro possuía apenas 200 lugares, os dados do Lira Paulistana são surpreendentes: “ao final de quatro anos de funcionamento ininterrupto (...) um total de quase três mil apresentações e mais de 320 mil espectadores, e centenas de atrações diferentes (música, cinema, vídeo, exposições, lançamentos de discos e livros, etc.) (GHEZZI, 2003 : 100).

O movimento cultural em torno do teatro³⁸ despertou a atenção da imprensa, que chamou de movimento o que, em princípio, eram iniciativas isoladas de compositores, que estavam inseridos em um contexto comum.

A chamada “Vanguarda Paulista”, rotulada pela crítica cultural, não lançou nenhum manifesto, tal qual o “Manifesto Antropofágico”, ou obras conjuntas como os “Tropicalistas”, tampouco assumiu uma postura política comum como a “Nova Canção Chilena” do início dos anos 70. Tratou-se de um momento em que posturas estéticas e políticas diferenciadas passaram a ter maior visibilidade em função do surgimento de espaços de divulgação e meios de difusão de custo mais baixo, “alternativos” aos da indústria cultural. (CARDOSO, 2009: 13)

Entretanto, em alguns momentos a Vanguarda Paulista foi considerada o movimento evolutivo decorrente do Tropicalismo (CAVAZOTTI, 2000). Napolitano comenta que Arrigo

³⁶ Gil Nuno Vaz (1981) se refere a vanguarda paulista com um fenômeno e não como movimento.

³⁷ O nome do teatro faz referência ao título de um livro de poesias de Mário de Andrade, lançado em 1945. Este livro é marcado uma linha de acusação e de política social.

³⁸ Sobre o teatro ver o documentário de Riba Castro, disponível em <http://lirapaulistana.net/>

Barnabé e outros músicos propunham uma linguagem poética e musical anti-convenção, mesclando música erudita de vanguarda, rock e MPB. Assim, essa nova música "parecia retomar as experiências radicais do Tropicalismo, que a MPB mais aceita no mercado tinha deixado de lado." (NAPOLITANO, 2001: 127) Arrigo Barnabé comenta sobre isso:

A Bossa Nova chegou até o "impressionismo musical". a tropicália, apesar de informada sobre música dodecafônica, atonal, eletrônica, voltou-se mais para a elaboração das letras, dos textos e para a revolução no comportamento. E, depois dela, em vez de evolução, houve involução. A tropicália, em termos harmônicos a musicais, pode ser considerada um retrocesso em relação à bossa nova. (...) Mas a tropicália, sem dúvida, traçou uma aproximação entre música erudita e música popular. E eu me perguntava, por que não partir disso? Por que não levar em conta a existência de John Cage, Schoenberg? Por que não fazer uma música "popular" atonal? por que não transar o contra-ponto? Caetano a Gil (e os outros) mostraram a viabilidade da convivência criativa entre o "erudito" e o "popular", mostraram que a gente pode juntar, num mesmo espaço, linguagens diversas. E eu, desde aquela época, queria radicalizar, com ênfase na construção musical, esse projeto, acrescentando ainda mais elementos. (BARNABÉ apud FONSECA, 1982: 04)

O selo Lira Paulistana resolveu lançar discos de artistas que se apresentavam no teatro. O disco de Itamar Assumpção, *Beleléu Leléu Eu*, de 1980, o primeiro do selo, alcançou a marca de 18 mil cópias vendidas em três meses. A primeira informação sonora do disco é a voz do autor pedindo "ouvidos atentos". Atualmente, esse disco é reconhecido como um marco do "movimento" Vanguarda Paulista (ALEXANDRE, 2002).

Os músicos alcançaram algum destaque na mídia e também chamaram a atenção de artistas³⁹ já consagrados. Em 1982, o disco *Língua de Trapo* conseguiu vender 25 mil cópias em dois meses, também pelo selo Lira Paulistana, consolidando o movimento como um expoente da MPB.

O nome *Vanguarda Paulista* começou a ser reproduzido pela imprensa para designar este grupo de jovens compositores. Vale lembrar que anteriormente ao movimento musical, o termo era atribuído aos poetas concretos (principalmente a Décio Pignatari e aos irmãos Haroldo e Augusto de Campos) que influenciaram o movimento Tropicalista. Portanto, não é exagero refletir sobre a influência que um movimento exerceu ao outro: do tropicalismo e das vanguardas paulistas literárias (Napolitano, 2005), e que ambas tiveram sobre a Vanguarda Paulista.

Ao lado deste espírito antropofágico e dadaísta, a vanguarda paulistana de linhagem mais construtiva, representada pela Poesia Concreta, logo adotou os jovens músicos baianos, percebendo neles a possibilidade de realizar o sonho

³⁹ Caetano Veloso compôs "Doideca" que está no CD-livro de 1997 e que faz uma listagem de influências diretas anteriores e posteriores ao lira "Lira Paulistana Música doideca Funk carioca Londresselvas em flor Jorjão Viradouro Arnaldo Olodum Titã Funk carioca Arrigo Tom Zé Miguel Lucas Valdemente Chelipa Ferro Mangue bit beat Carioca Lira Paulistana "(trecho da música "Doideca", de Caetano Veloso, do CD Livro de 1997)"

osvaldiano, de fazer as massas comerem o "biscoito fino" da arte experimental. Caetano Veloso, ao lado de Gilberto Gil, na condição de ídolos pop da nascente indústria cultural brasileira, foram vistos como os arautos deste novo momento da vanguarda paulista e brasileira. (NAPOLITANO, 2001: 45)

Apesar de ser tachado de um movimento paulistano, muitos de seus integrantes não eram nascidos em São Paulo, o que não é necessariamente antagônico, uma vez que a identidade da capital do estado foi construída a partir desse caráter da diversidade, que agrega pessoas de outras localidades⁴⁰.

O que importa não é de onde vinham os seus componentes, mas sim como foi construída a imagem em torno da Vanguarda Paulista. A imprensa e o público enxergaram naqueles grupos os aspectos paulistanos⁴¹, legitimando um movimento regional⁴². A justificativa para chamá-los de Vanguarda foi argumentando que havia uma inovação frente ao que estava sendo proposto pela mídia, em especial na MPB.

Esta era uma maneira de unir em um mesmo título artistas com estilos distintos e atrelar com a ideia de uma cidade vanguardista, onde se iniciaram diversos movimentos:

Assim, a cidade reivindica, para citar apenas as décadas de 1950 e 1960, o surgimento do Concretismo, do Tropicalismo (apesar de liderado por baianos, alguns dos acontecimentos mais marcantes deste movimento ocorreram em São Paulo), da vanguarda musical erudita (Música Nova), da Jovem Guarda entre outros. Mais do que isso, a cidade, principalmente a partir dos anos 1950, exala uma espécie de "culto à renovação". (FENERICK 2007: 65)

A própria cidade de São Paulo⁴³ foi um tema bastante recorrente nas suas composições⁴⁴. Nas "personagens" e temas da Vanguarda Paulista também vigorava a imagem do marginal urbano, não mais a imagem do "cidadão de esquerda engajado" que marcou as canções de protesto. Se nos festivais dos anos 60 o foco das canções era uma unificação de classe, esses artistas denunciavam o caos urbano, a decadência das cidades. O questionamento não era mais através da comoção popular, mas

⁴⁰ Ver "Te manduco não manduca" em Sem Receita (WISNIK, 2004).

⁴¹ "É em relação à obra em si que reside a contribuição de Itamar Assumpção para a leitura da cidade de São Paulo. De forma única e carregada de imagens poéticas, descreve a cidade, seus dramas, parte de sua paisagem e seu cotidiano. Sua contribuição talvez esteja nos símbolos, nada usuais, que constrói nas suas canções: o black-out na Paulista, o breu no Trianon, o Rock in Rush, as ruas, viadutos, avenidas. Tal contribuição permite um outro ouvir da cidade. No anúncio de sua morte, o jornal Folha de São Paulo assim dizia: "Itamar Assumpção morreu com a cara de SP". E a cara de Itamar é uma São Paulo pulsante, multicultural, amada e violenta." (CARDOSO, 2006)

⁴² "Todas as grandes gravadoras estavam sediadas na cidade do Rio de Janeiro, juntamente com a maior emissora de TV, numa comunicação imediata entre as grandes mídias, o que nos leva a pensar que talvez esse distanciamento criasse na cidade de São Paulo um ambiente mais isento e propício às novas experimentações. (MACHADO, 2007: 6)

⁴³ Numa votação popular realizada em São Paulo no ano de 2003 para eleger a música-símbolo da cidade, a canção "São Paulo, São Paulo" do grupo Premê ficou em 2º lugar, atrás "Trem das Onze", de Adoniran Barbosa.

⁴⁴ O trabalho de Eduardo Schiavone Cardoso (2006) discorre sobre a geografia de São Paulo na obra de Itamar Assumpção.

principalmente através da ironia e do humor.

Esta crítica não se fazia apenas na letra, que neste período era o alvo da censura ditatorial, mas agora estava presente na música, como um elemento de confrontação, em que se incorporavam nos processos composicionais distintos da canção, gritos e todo o tipo de recursos, para que a música não fosse mais algo para comover ou cantar, mas para expor um clima de tensão.

Era uma coisa mesmo de tentar novos caminhos na música popular, não repetir fórmulas, não repetir gêneros, quer dizer ir atrás de alguma coisa diferente e nova na música popular. Muito menos a ver com política e muito mais a ver com as idéias efervescentes da linguagem musical. (Pedro Mourão in DVD RUMO, 2004)
(...)

A gente achava que o negócio era mexer na linguagem, e isso abriria campo para se dizer coisas novas”(Hélio Ziskind in DVD RUMO, 2004)

O “inimigo” estava diluído, não era mais a censura, a ditadura ou a situação política, e sim um sufocamento provocado pelos novos mecanismos oriundos da massificação da cultura e dos bens de consumo. “Se durante os anos de chumbo a censura se fazia basicamente por um viés político, que afetava o lado estético, sem dúvida; após seu fim, a ditadura (censura) passou a ser baseada nas “leis de mercado” impostas por uma indústria cultural cada vez mais globalizada.” (FENERICK, 2007: 13)

Do ponto de vista histórico o movimento estava inserido em um momento político de extrema importância no Brasil: a abertura política⁴⁵. A Vanguarda Paulista (junto com o Rock Nacional) refletiu este período. A redemocratização⁴⁶ do País está presente, ainda que de maneira tímida, em algumas canções, como a do grupo Rumo, que foi barrada pela censura:

*Sim, nosso comandante volta, sim
Talvez, quem sabe
Quem sabe, seja brilhante
Cuide bem dele, olha por ele
Olhe por ele, olha por ele
Olhe por nós
E adivinha que adivinha quem vem
Adivinha quem vem
Apontando lá em cima do alto do morro
Gente! é o nosso velho comandante*

⁴⁵ A abertura política é o nome que se dá ao processo de liberalização da ditadura militar que governou o Brasil, processo esse iniciado em 1974 e terminado em 1985, com o fim da ditadura.

⁴⁶ O show da gravação de *Às próprias custas* acontece, como anunciado no disco, dia 15 de novembro de 1982. Itamar comenta durante a gravação: “Já votei e agora tô aqui fazendo o show”, “todo mundo votou e ficou louco aahhhh”. Essa data coincide com as primeiras eleições gerais no período de dissolução da ditadura militar no país. O eleitorado brasileiro foi convocado às urnas para eleger os governadores de estado que administrariam suas respectivas unidades federativas pelo interregno temporal de quatro anos a se iniciar em 15 de março de 1983 num pleito que envolveu um total aproximado de 70 milhões de eleitores sendo a primeira eleição direta para governador de estado desde a década de sessenta. Na capa do disco *às próprias custas* aparece a imagem do título de eleito do próprio Itamar Assumpção e uma navalha. Durante o show uma voz anuncia que aquilo é um programa da “Rádio Democrática”, um nome fictício e sugestivo.

*Esquisito, como ele vem triste
 Tristeza não é do seu feitio
 Anda sempre bem acompanhado
 Detesta solidão
 E arranja um jeito de evitar a violência
 Que habita o peito dos homens
 Talvez, quem sabe
 O futuro seja brilhante
 (...)⁴⁷*

Tanto o momento de abertura política e estética quanto a cidade de São Paulo, pela sua condição cosmopolita, possibilitou aos compositores da época um diálogo maior com toda a experimentação (OLIVEIRA, 1999). A partir dos elementos históricos e artísticos do seu contexto, é possível mapear suas características. Porém, é importante refletir do que se constitui e como foram construídas e transformados esses aspectos.

2.2 CARACTERÍSTICAS DA VANGUARDA PAULISTA

*“Fico louco faço cara de mau
 falo o que me vem a cabeça
 não digo que com tudo isso
 eu fique legal
 espero que você não se esqueça
 Eu quero ver você dançando
 o reggae desse rock comigo
 vivendo em pleno vapor”⁴⁸*

As diferenças entre os componentes da Vanguarda Paulista parecem ser mais numerosas do que as semelhanças. Uma das semelhanças é que nenhum deles se prendeu a um gênero específico; a gama de possibilidades composicionais exploradas por cada um dos compositores é expressiva. O que havia era uma apologia à liberdade do compositor, uma preocupação com o novo.

Eu tenho novidade! A novidade vem da informação, sem informação é impossível. Eu não seria Itamar Assumpção se não tivesse conhecido o Arrigo, é nesse sentido que eu estou falando. Mas não é só conhecer o Arrigo como compositor, é compreender a música dele. Antes de terem entendido o Arrigo, já falavam: "Olha, isso aí não dá". Porque realmente dá trabalho, o novo dá muito trabalho, o novo está ligado a tudo. O Arrigo está ligado a tudo, à vanguarda que conhece Proust e Orlando Silva. (ASSUMPÇÃO apud PALUMBO, 2002: 33)

Inclusive a origem do nome do grupo Rumo trazia, implicitamente, essa inquietação estética, uma vez que seu nome original era “Rumo de Música Popular”, que foi

⁴⁷ “Velho comandante “ gravada por RUMO no LP *Rumo*, de Zécarlos Ribeiro (Produção Independente (Nosso Estúdio) /1981)

⁴⁸ “Fico Louco” gravada por Itamar Assumpção no LP *Beleléu, Leléu, Eu*, de Itamar Assumpção (Gravadora Lira Paulista/1980).

simplificado posteriormente.

Por outro lado, além da amplitude estética, eles fizeram uma releitura do que havia de mais estabelecido popularmente no Brasil, o Samba. A narrativa (histórias cantadas), que Noel Rosa introduziu no samba, se faz presente nas letras da Vanguarda Paulista (MACHADO, 2007). O grupo Rumo lança o disco *Rumo aos Antigos*, só de regravações⁴⁹ de samba dos anos 30. O Premeditando o Breque, ou simplesmente Premê, compõe sambas como o “Brigando na Lua”, “Samba Absurdo”, e outras composições que fazem referências a clássicos, como “Saudosa Maluca”. Itamar Assumpção regravou sambas⁵⁰ em seus primeiros discos e posteriormente lançou álbum com releituras de Ataulfo Alves⁵¹. Nesta relação com este gênero popular, o único que parece estar alheio foi Arrigo Barnabé⁵².

Eu fui procurar uma maneira de compor na verdade meio baseada no que já havia sido feito em música popular. Então esses antigos tiveram importância a medida que as composições são mais espontâneas e menos dependentes dos arranjos, eram mais claras, na nossa época a coisa do estúdio começou a ganhar uma dimensão às vezes até absorvente demais. Às vezes a música não tinha nada mas o estúdio deixava aquilo maravilhoso. E esses compositores antigos não, e na composição em si, na relação melodia e letra, a grande informação. E depois aquilo lá é arranjado, melhor ou pior, mas de qualquer forma aquilo é o centro do pensamento do autor. (LUIZ TATIT, DVD RUMO 2004)

Em todos estes casos, havia junto da experimentação a ideia de dialogar com a tradição da MPB, às vezes inovando na temática, na estrutura ou na interpretação. “A sensibilidade estética dos 80 é inteiramente voltada para trás, para os anos 40 e 50, onde irá encontrar o período áureo do classicismo inocente.” (CARRASCO, 2009: 03)

Esse diálogo com décadas anteriores também se faz presente através do personagem *Beleléu* de Itamar Assumpção, que é uma analogia ao malandro (no sentido do imaginário brasileiro), e mais especificamente a de um “neomalandro”⁵³. Luiz Tatit, um dos compositores do grupo Rumo, chega a classificar a música de Itamar como “reggae-de-

⁴⁹ “Neles encontramos um “voltar-se para o passado”, a tentativa de encontrar novas formas poéticas e expressivas por meio da releitura, ou do reencontro com outras fatias de nossa produção cultural em períodos anteriores. Não se trata simplesmente de reviver o passado, mas de recriá-lo e transformá-lo, mesclado àquilo que havia sobrevivido da atitude estética e das poéticas das rupturas das décadas de 50 a 70.” (CARRASCO, 2009 : 02)

⁵⁰ Incluindo o samba “Vide verso meu endereço” de Adoniran Barbosa.

⁵¹ Itamar Assumpção lançou um disco só de releitura de Ataulfo Alves. ATAULFO ALVES POR ITAMAR ASSUMPÇÃO - PRA SEMPRE AGORA (Paradoxx Music/1996).

⁵² Arrigo Barnabé, apesar de não refletir o samba em suas composições, tem parceria com Paulinho da Viola (na letra) em “Crotalus Terrificus” no disco *Tubarões Voadores* de 1982. Em 2010 Arrigo Barnabé gravou um disco de canções de Lupicínio Rodrigues chamado *Caixa de Ódio*.

⁵³ Sobre o neomalandro ver (Fenerick, 2007). Neste texto o autor se refere essencialmente aos personagens montados por Itamar no disco *Beleléu, leléu, eu* de 1981 e por Arrigo Barnabé no disco *Clara Crocodilo* (1980) e *Tubarões Voadores* (1982).

breque⁵⁴, catalogando seu estilo de compor com essa reciclagem da tradição, cheio de vinhetas, e falas associadas ao samba.

Hoje percebo que, em quatro dos nomes da Vanguarda Paulista (Rumo, Arrigo, Itamar e Premê), o humor emanava das entoações. Os conteúdos de nossas letras eram bem diferentes daqueles produzidos por Noel e companhia, mas a base entoativa talvez tenha sido a mesma. (TATIT, 2007: 390)

Este período é marcado também pelo Rock Nacional:

O estabelecimento definitivo da estrutura da indústria fonográfica no Brasil faz com que esse “american way of life”, em tempos mais recentes (...), pode ser sentido no Brasil da década de 1980 pela grande explosão da música jovem, com o chamado rock nacional e o dance. Transformado em um dos maiores fenômenos de mercado da época. (...) o rock, sua dicção, sempre esteve presente nas canções da Vanguarda Paulista. Arrigo Barnabé, o Premê, o Língua de Trapo e mesmo o Rumo sempre se utilizaram de uma roupagem “roqueira”, de uma instrumentação oriunda do universo do rock. Mesmo Itamar Assumpção por vezes também se aventurou por esse caminho. Trabalhos como a pseudo-ópera de Arrigo Barnabé, Gigante Negão, por exemplo, foi composta para uma banda de rock pesado. (FENERICK, 2007: 76)

Sobre o fim dos anos 1970, e especificamente sobre a música na abertura política, Napolitano comenta:

A MPB com suas letras engajadas e elaboradas, o samba com sua capacidade de expressar uma vertente da cultura popular urbana ameaçada pela modernização conservadora capitalista e o rock com seu apelo a novos comportamentos e liberdades para o jovem das grandes cidades. Não foi por acaso que ocorreram muitas parcerias, de shows e discos entre os artistas dos três gêneros. (NAPOLITANO, 2001: 112)

A narrativa e a crítica social⁵⁵, que marcaram respectivamente o samba dos anos 1930 e o rock dos anos 1980⁵⁶, estavam presentes na Vanguarda Paulista; nas suas performances, letras e música⁵⁷. Isto é, a composição musical estava atrelada ao discurso, de uma maneira integrada e completa, e este é um possível elemento unificador

⁵⁴ Já foram encontradas outras versões para essa expressão cunhadas também pelo próprio Tatit “rock-de-breque” e a que, talvez, sintetize as outras duas: “violão-de-breque”.

⁵⁵ Essa crítica muitas vezes era feita através da imagem do marginal, o que está à margem. Sobre isso é interessante refletir sobre a ideia de Norbert Elias e John Scotson dos “estabelecidos e outsiders”, e de como os “outsiders” são agentes transformadores justamente porque não estão “estabelecidos” Ver: ELIAS, Norbert e SCOTSON, John L. (2000)

⁵⁶ “Não obstante, algumas observações devem ser feitas no sentido de apontar os precedentes que facilitaram a adoção e o estímulo publicitário para o consumo juvenil do rock. A vanguarda paulista, juntamente com outros movimentos sócio-culturais marginais de juventude do início da década de 1980 (como as produções nacionais do punk, rap, e do heavy metal), prepararam o terreno para a adoção do rock-pop, visto que suas estéticas se aproximavam mais à do rock do que da MPB instituída. Assim, os anos de 1981 e 1982 foram uma espécie de transição para o consumo ampliado do rock produzido no Brasil. Apesar de a vanguarda paulista ter representado um fenômeno estético muito mais significativo do que o rock nacional, diante do mercado foi derrotada por ele, devido, por um lado, à tendência da indústria fonográfica de incorporar as tendências cujas fórmulas já são consagradas, e, por outro, à aptidão do público ao consumo de estilos mais palatáveis esteticamente. (GHEZZI, 2003: 55)

⁵⁷ O disco de Itamar Assumpção faz algumas referências ao Sgt. Peppers dos Beatles. Primeiro porque se trata de uma banda que não existe, a “Isca de Polícia”, assim como a banda do Sargent Pepper. Além disso a vinheta “Nego Dito” se torna uma chamariz para se tornar música ao final, assim com Yellow Submarine. (CHAGAS apud BASTOS, 2006).

entre os diversos artistas participantes do movimento.

Murgel (2005) comenta que a Vanguarda Paulista nem mesmo pode ser considerada um movimento, mas sim apenas uma denominação que a imprensa deu a um grupo de compositores. E talvez por esse motivo a Vanguarda Paulista tenha englobado artistas posteriores, como Alice Ruiz⁵⁸, Carlos Careqa, José Miguel Wisnik e Alzira Espíndola que, apesar de não estarem inseridos no momento de surgimento histórico, foram relacionados com a Vanguarda Paulista por possuírem muitas das características e dialogarem com os seus compositores⁵⁹:

A Vanguarda Paulista caracterizava-se pela estética experimentalista, pela busca de novos caminhos dentro da Música Popular Brasileira, pela produção independente e pela intensa colaboração inter-pessoal dos músicos das diversas tendências, tendo como centro agregador o Teatro Lira Paulistana (MURGEL, 2005: 23)

A possibilidade de agregar outros artistas, que não estavam inseridos no contexto histórico⁶⁰, se deve ao fato de possuir elementos em comum⁶¹, provavelmente a liberdade estética e a utilização da letra. Essa identificação com a Vanguarda Paulista é possível porque não havia uma ideologia engajada que a limitasse. Era um agrupamento por afinidades estéticas e produtivas. “A Vanguarda Paulista não tinha nenhuma ideologia a priori, e a criatividade voltava a ser valorizada. Inclusive essa ausência de ideologia era uma forma de ideologia, o discurso do não-discurso, para que prevalecesse a produção artística em si” (ALEXANDRE, 2002: 89). Tal repúdio era, provavelmente, conseqüência do discurso do Tropicalismo, como uma forma de negar o que foi dito anteriormente para afirmar algo novo⁶².

Sua crítica à cultura é interna. Não chegam, esses músicos, talvez, a gerar propriamente uma utopia social, como ocorreu com outras gerações anteriores de cancionistas populares, mas são muito eficientes em analisar de forma extremamente crítica sua época e suas próprias condições (contraditórias) como

⁵⁸ A autora é parceira de Itamar Assumpção, Guca Domenico (Língua de Trapo), José Miguel Wisnik, Alzira Espíndola, Paulo Tatit, Ná Ozzetti e Luiz Tatit (estes três últimos integrantes do grupo Rumo).

⁵⁹ Em alguns trabalhos acadêmicos alguns destes artistas aparecem como membros da Vanguarda Paulista (ver MURGEL, 2005), além de mais alguns nomes a eles ligados, tais como Susana Salles, Eliete Negreiros, Vânia Bastos, Hermelino Neder, Tetê Espíndola, entre outros.

⁶⁰ Uma reflexão possível, a partir de todas as características apontadas, é se Tom Zé não seria representante da Vanguarda Paulista. Uma espécie de “divisor de águas” entre o Tropicalismo e este movimento. Inclusive um dos seus discos, “No Jardim da Política” foi gravado no Teatro Lira Paulistana em 1985. No que se refere as características apresentadas sobre o movimento Tom Zé se encaixa perfeitamente em todas elas.

⁶¹ Estes elementos comuns, estão associados frequentemente a utilização da letra de música, e podem ser os responsáveis ao fato do termo Vanguarda Paulista ser sempre atribuído aos compositores de canção. Há um notório número de grupos instrumentais importantes que compartilham o mesmo momento e ambientes, mas que raramente são citados.

⁶² “Foi ele [Rogério Duprat] que me deu a primeira oportunidade de gravar. (...) Ele tinha um estúdio na Alves Guimarães que era um dos melhores da América latina. E foi o Duprat quem me colocou na música.” (PALUMBO, 2002: 39)

produtores culturais. Como músicos, não deixaram de analisar as sonoridades difundidas pelos “media” em seu tempo, dialogando criticamente com elas. (FENERICK, 2007 : 05)

Ou seja, o termo, por agregar alguns elementos que estão deslocados do momento histórico e excluir outros que estavam ali presentes, hoje em dia parece estar mais associado às características comuns do que às apresentações no teatro Lira Paulistana.

Há, portanto, uma sonoridade própria nessa produção musical, que costumamos rotular como movimento. Observando hoje a vanguarda paulistana, após quase trinta anos, vemo-nos em condições de ousar afirmar que essa sonoridade própria e característica talvez seja o seu grande fator de unidade. Ela é resultado da aproximação de canto e fala, também, mas não se restringe a ela, expande-se por todo o espectro de fatores musicais que a compõe. (CARRASCO, 2009: 04)

Portanto, há algo que une e delimita a Vanguarda Paulista que está além de seu limite geográfico e temporal. Se no primeiro momento o nome foi dado para um fenômeno que ocorria em forma de diversos eventos, hoje está mais atrelado a um tipo de composição, que em geral está referenciado na letra, mas também na utilização de recursos novos dentro desse campo da canção.

2.3 A VANGUARDA DENTRO DA VANGUARDA

*Por que acepillar essa abúlica caterva?
Por que deblaterar a parenética mendaz?
Se a vida estultifica o protídeo nofário
Antagoniza o estíolo arbitrário
Nos aproeja à insidia salaz.
Hein?*

*Por que o deletério não compunge o opíparo?
Por que o orizófago demora a esgazear?
Respondam, respondam pávidos, píveos, méleos,
Respondam lúbricos márcidos, délios,
Que pacoregem sem clangorejar,
Viu?*

*Talvez o pulverácio ababelhe o arlequíneo
Quem sabe deletério nunca chegue a acrisolar,
Mas nunca beligerante clamor será dado
Antes que o férula avoque açodado
Seu epínicio palurdio e mordaz*

*Aonde o heliófago melífluo se amorena
Como é que a ostroinice não abrolha o chavascar
- Vai entender
Onustos, todos onustos do óbice ástreo
A chapanados por álacres xetas
Sem a resposta pra eu muxoxar ”.⁶³*

⁶³ “Antwort” gravada por Premê no LP *Premeditando o Breque*, de Premê (Produção Independente Spalla - Gravadora Lira Paulistana /1981)

Como estamos falando de uma inserção de novos elementos na música brasileira, é importante perguntar como esse interesse pela novidade repercutiu nas composições e também nas apresentações.

No que se refere ao termo vanguarda⁶⁴, não será aprofundado neste trabalho uma reflexão sobre os aspectos polissêmicos que o termo adquiriu, até porque o termo “Vanguarda Paulista” foi inventado pela imprensa e não totalmente absorvido pelos autores (FENERICK, 2007).

O termo vanguarda inserido no título do movimento é visto de maneiras distintas pelos próprios compositores. Em entrevistas a José Fenerick, (2007: 03), Arrigo Barnabé comenta que o termo foi usado para todos, mas que a linguagem do Premê e Língua de Trapo estava mais atrelada ao humor.

Essa generalização do termo pode ser derivada justamente do aspecto de questionamento comum a todos e não aos processos composicionais pessoais (como o de Arrigo Barnabé). Havia embutida nessa imagem de “novidade” a crítica, e a ironia, aos moldes que a grande indústria cultural apresentava à música brasileira. Premê e Língua de Trapo criticavam essa massificação da música, embora o fizessem muitas vezes através dos mesmos clichês que condenavam da cultura massificada (GHEZZI, 2000: 76). Por fim, utilizavam os mesmos mecanismos de inserção na mídia para fazer a sua crítica.

Esse limite entre o pop e o erudito foi abordado de diferentes formas pelos grupos. Premê rearranja a “Marcha Turca” de Mozart para um chorinho, mas também explora a música experimental como nas canções “Brigando na Lua” e “Samba Absurdo”.

Já o grupo Rumo estava focado na entoação do canto falado:

O que diferencia as canções do Rumo acaba sendo um descolamento de ênfase no comportamento melódico da canção para o plano do texto (...). Seria esse o detalhe que identificaria a obra do grupo, diferenciando-a de outras experiências semelhantes, tanto na música popular (“Sinal Fechado”, de Paulinho da Viola, por exemplo) como na música erudita, em que se pode apontar o ciclo de canções Pierrot Lunaire, escrito em 1921 por Arnold Schönberg, como a peça introdutória do canto falado (Sprechgesang) no canto clássico, empostado. (VAZ, 1988 : 35-36.)

Itamar Assumpção teve formação teatral, e essa busca pela experimentação foi traduzida em suas composições e, sobretudo, na sua performance:

A música de Itamar foi caminhando, assim, para um cruzamento de bem achados encontros de vários elementos musicais e cênicos, com predomínio do ritmo, ou melhor, da sobreposição de ritmos à pulsação dos instrumentos de base, com refrões ligeiramente cambiantes, e com o jogo de vozes sempre atrelados à rítmica, ora através de retardamentos, repetições, espacejamentos, ora explorando foneticamente as palavras, e sempre criando elementos de surpresa, introduzindo

⁶⁴ “Essas forças eram classificadas no período, genericamente, como “vanguarda”. Havia a música de vanguarda, representada no Brasil por nomes como Koellreutter, Smetak, Rogério Duprat, Willy Corrêa, Damiano Cozzella, Gilberto Mendes, Almeida Prado, entre muitos outros.” (CARRASCO, 2009: 04)

momentos inesperados no discurso da canção. (GHEZZI, 2003: 68)

Todos os grupos estavam comprometidos com o inesperado, um discurso vanguardista no seu sentido literal, “Avant Garde⁶⁵”, o que está a frente, que ataca e surpreende.

Muitos dos compositores da Vanguarda Paulista estavam em um contexto universitário, e alguns prosseguiram a carreira acadêmica. Arrigo Barnabé tem formação em música e composição no Paraná. Os grupos Premeditando o Breque e grupo Rumo, eram essencialmente de jovens do curso de Música da Universidade de São Paulo (USP), sendo que Luiz Tatit, integrante deste último, cursava simultaneamente Letras na USP.⁶⁶

Eu não tenho boas recordações da ECA não, a ECA me angustiava um pouco. (...) Até do ponto da educação acho que eu até acabei virando professor de música um pouco para ninguém mais fazer isso com ninguém. (risos) eu me lembro de um professor que tinha aí me disse:

“Meu filho, que instrumento você toca?”

“Violão”

“Meu filho que instrumento você toca?”

“Eu toco violão”

“Filho, você não entendeu! Que instrumento você toca?”

“Eu toco violão!”

“Violão não é instrumento meu filho!”

(Pedro Mourão, DVD 2004)

Gostei do curso de composição, vi coisas que tão em mim até hoje. E tive a sorte de ter essa dobradinha, a Escola de Música e o RUMO, que era uma outra escola, na paralela, dialogando com aquilo, foi muito bom. Os professores eram bem loucos, desses de internar, com coisas desse tipo, esse era só o chefe, os outros eram idênticos, e eles foram assim muito obtusos em relação, porque olha na mesma época tava a gente, o Arrigo, o Premê, tinha um monte de gente circulando por aqui [ECA- USP] fazendo trabalhos diferentes. E todos com caráter de muita invenção e eles nunca tiveram peito para acolher o pensamento criativo dessas pessoas. (Hélio Ziskind, DVD 2004)

Estes grupos tiveram contato com as vanguardas musicais, literárias e plásticas de todo o início do século XX⁶⁷. Várias delas se manifestaram em diversos trabalhos da Vanguarda Paulista, demonstrando uma preocupação estética pela novidade e pela experimentação, inseridos em um contexto popular. Arrigo Barnabé aborda esse sincretismo entre o erudito e o popular:

⁶⁵ Vanguarda (do francês avant-garde, "proteção frontal") em sentido literal faz referência ao batalhão militar que precede as tropas em ataque durante uma batalha. Daí deduz-se que vanguarda é aquilo que "está à frente".

⁶⁶ As intérpretes da Vânia Bastos e Suzana Sales participavam do coral da USP (esta última cantou com Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção em todo o início do movimento e hoje além da carreira solo realiza trabalhos com Tom Zé).

⁶⁷ “As vanguardas chegam aos 80 envelhecidas. Para determinados grupos, desgastadas, para outros, institucionalizadas. Para todos, envelhecidas. O novo já não era mais novo. A música atonal e a dodecafônica datavam do início do século, assim como a arte abstrata e o surrealismo. Novas ainda para o grande público, que as desconhecia, mas já envelhecidas pelo próprio tempo de sua existência.” (CARRASCO, 2009: 06)

Eu sou filho da Tropicália. Sem ela eu não existiria. Na época eu ouvia as músicas de Caetano e Gil e ficava me perguntando: se eles faziam inovações na letra e no arranjo, por que não faziam na música também? Por que não alteravam os compassos, por exemplo? E aí fiquei achando que ousar na estrutura da música seria o próximo passo na evolução da música popular brasileira. Foi uma coisa pensada, premeditada mesmo. Nada de inspiração espontânea. (FENERICK 2007: 97)

A ideia de uma linha evolutiva da MPB, que grosso modo era o choro-samba-bossa-tropicalismo, permeava a tradição da MPB institucionalizada através dos festivais:

A nossa preocupação [dos integrantes do Rumo] era deliberada em procurar coisas diferenciadas, tanto é que o nome do grupo no início era 'Rumo de Música Popular'. Não queríamos repetir as fórmulas criativas que estavam vindo. A idéia era evoluir...Era uma idéia clara de evolução criativa. Estávamos influenciados pela idéia de 'linha evolutiva da MPB'...Quando fazíamos algo que se parecia com alguma música que já existia, nós não tocávamos. (LUIZ TATIT apud FENERICK, 2007 :34)

A Música Popular já havia dialogado com a música erudita em diversos momentos da sua história⁶⁸, porém ao fazer esse contato com a música experimental, que está intimamente ligada ao conceito do questionamento e do novo, aponta para algo diferente do que já estava sendo feito:

Se os anos 80 herdaram dos 60 as forças da ruptura, com elas convivem as forças da tradição. Entendemos aqui por tradição, todas as manifestações artísticas que por qualquer razão não eram enquadradas, naquele período, no grupo das rupturas. Havia na época uma tendência para se olhar com muita desconfiança a produção cultural voltada aos grandes mercados. A produção artística de caráter industrial era vista com muitas reservas. Tidas como alienantes, tendo como conceito de "alienante" para o período tudo aquilo que não fosse "engajado", ou seja, que não se identificasse ideológica ou artisticamente com as rupturas, muitas manifestações do período eram sumariamente banidas de qualquer abordagem tida como séria seja pela crítica, seja pela teoria da arte. Estamos falando dos anos 60 e dos 70, mas é deles que deriva a produção cultural dos 80. (CARRASCO, 2009: 03)

Entretanto, Fenerick (2007) ressalta que quando utilizam esta experimentação não há um engajamento estético com o intuito de revolucionar a Música Brasileira, era uma atitude de simplesmente romper as fronteiras. "Diferentemente de outras vanguardas eles não ousavam questionar o estado da arte ou da música, não havia um apontamento para reformulação estética geral, era apenas um fazer que não via impedimentos para experimentar a música, sendo que seu campo de criação fosse o da música popular". (FENERICK, 2007: 23). Esta ideia de inserção na música popular se faz através dos elementos típicos da canção. A utilização de uma experimentação, que possa estar nos moldes de uma comunicabilidade e amplitude de público, parece estar relacionada a uma série de compensações, do uso de recursos típicos da música popular, como o uso da repetição:

⁶⁸ Existem diversos exemplos que vão de Ernesto Nazareth, Heitor Villa Lobos, Cláudio Santoro, Guerra-Peixe, Edino Krieger e Eunice Calundu. Ver: Wisnik (1989)

De qualquer modo, a utilização do atonalismo e do serialismo como afronta ao tonalismo, nas canções do LP Clara Crocodilo, encontra motivação na idéia central do texto poético, que discorre sobre a marginália de São Paulo na década de 70. O ser humano é retratado, no texto poético, em sua forma distorcida e desintegrada própria de uma sociedade em dissolução, de modo análogo à utilização do atonalismo e do serialismo, se estes forem entendidos como uma distorção e desintegração do centro tonal, princípio agregador central do tonalismo. (...) Esta irritação, provocada pela dificuldade de previsão dos eventos, é um dos objetivos destas canções, confirmado pelo conteúdo do texto poético. A agudeza dessa irritação, no entanto, é amenizada pelo alto grau de redundância no texto musical, resultado de diversas repetições de determinadas seqüências de alturas e de padrões rítmicos. Do mesmo, recupera-se um mínimo de “segurança psíquica” através de uma compreensão facilitada pela estrutura formal – simples e evidente – das canções. (CAVAZOTTI, 2004: 08)

Em todos os trabalhos encontrados sobre a Vanguarda Paulista há referências sobre a importância da letra, que constrói um fio condutor e sustenta a experimentação. É na exploração da palavra que podemos traçar as diferenças entre eles: em Premê encontramos na forma de paródia-crítica; a preocupação do grupo Rumo e de Itamar Assumpção na forma de dizê-la; e na obra de Arrigo Barnabé encontramos como elemento unificador dos recursos que utiliza.

Ghezzi os diferencia dizendo: “todos os grupos mencionados traziam inovações à MPB instituída: Arrigo Barnabé e o sistema atonal; a relação entre texto e melodia pensada como entoação pelo grupo Rumo; Itamar Assumpção e suas incursões pela sobreposição de ritmos; e a linguagem despojada e irreverente, a sátira do cotidiano, e o humor presentes nas composições do Premê e do Língua de Trapo” (GHEZZI, 2003: 47).

Essas características parecem ser a utilização e colocação do discurso. Luiz Tatit comenta: “Eu vejo claramente uma unidade, não de um movimento musical, mas na regularidade de um fator: a presença da fala na música. O Itamar fazia um verdadeiro reggae-de-breque. E o Arrigo usava locuções radiofônicas”. (CARRASCO, 2009: 03)

Tendo a frente a utilização da fala, em prol da narratividade ou crítica, alguns recursos interpretativos específicos são utilizados. Para executar estas músicas não era possível usar recursos interpretativos convencionais. “A música dodecafônica de Arrigo, a variação rítmica de Itamar, e a canção entoativa do Rumo exigiam intérpretes que contassem com recursos vocais privilegiados, como por exemplo, grandes saltos intervalares, empostações, agilidade e precisão rítmicas, extrema afinação, extensão vocal, timbre, sustentação, volume, etc” (GHEZZI, 2003: 49).

Exatamente através dessa preocupação seguimos o nosso percurso pela Vanguarda Paulista, de como se deu sua performance.

2.4 A PERFORMANCE NA VANGUARDA PAULISTA

Vera, eu tive um sonho com você...
 Nossa! Sabe a venda?
 Eu estava lá na porta
 E ouvia você cantando
 Mas cantando mesmo!
 "O quê que deu na Vera", eu pensava
 Ela nunca foi disso
 E será que é ela mesmo? Chii...
 Vai ver que ela está distraída
 Pois nem é época de cantoria
 (...)⁶⁹

A interpretação da canção popular está baseada na utilização da palavra e do som emitido. A relação do texto e da música se realiza através da performance da voz, ou canto. Há uma literatura essencial para o entendimento do uso da voz na performance, especialmente no que se refere a sua propriedade de transmissão textual, porém sem que essa tenha uma hegemonia em relação a música.

Analisar uma canção enquanto performance evita perguntas sobre o que vem, ou o que deveria vir, primeiro, pois nessa perspectiva a existência da canção não se encontra no texto escrito, na obra musical ou na partitura, nem em alguma origem primeva na história da humanidade ou na natureza humana. (FINNEGAN, 2001: 24)

Os estudos relacionados com a Música Popular dão ênfase maior ao texto:

Não é de surpreender que a palavra escrita ou passível de ser escrita tenha com tanta frequência tido lugar central no estudo das canções - é ela que pode ser isolada para análise e transmissão. E daí decorre que quando nos confrontamos com qualquer arte na qual as palavras desempenhem o mínimo papel que seja nós prontamente nos voltamos para suas qualidades textuais escritas. (FINNEGAN, 2001: 19)

Os aspectos textuais da letra têm um reflexo muito grande na performance e nas composições. Além disso, há uma ampla literatura no que se refere à análise da música erudita e pouca sobre a música popular. Grande parte do que se encontra sobre música popular utiliza a letra para reflexões sociológicas e políticas no Brasil, uma vez que a canção tem a propriedade de traduzir o pensamento do seu tempo.⁷⁰

O contexto cultural da Vanguarda Paulista foi rodeado de outros artistas que atuavam como ativistas ideológicos⁷¹, herança das canções de protesto. Se de certa maneira a Vanguarda Paulista não fazia apologias contra o momento político, estava imbuído de fazer discurso, ainda que mais voltado às críticas estéticas e sociais (o contexto urbano).

⁶⁹ "Época de sonho" gravada por RUMO, de Luiz Tatit no LP *RUMO* (Produção Independente (Nosso Estúdio) / 1981)

⁷⁰ Nesse sentido há um trabalho muito interessante intitulado "Brasil século XX: ao pé da letra da canção popular" de Luciana Worms e Wellington Wella.

⁷¹ Ideologia aqui se trata de algo mais amplo do que só o aspecto conotativo político que a expressão possui.

A própria narratividade do samba dos anos 30, resgatada pelos grupos⁷², aponta para uma performance comunicativa, uma ideia de música como porta voz das questões sociais.

A ideia de uma apresentação impactante e envolvente, recheada de humor e crítica, foi incrementada pelo fato de alguns dos integrantes participarem como atores⁷³. O uso de personagens, óperas e uma amplidão de recursos foram utilizados pela Vanguarda Paulista.

A análise da performance se torna um desafio, uma vez que ela opera em campos que possuem várias nuances⁷⁴. Estes recursos interpretativos-teatrais, geram uma ambigüidade no que se refere a recepção do ouvinte, uma vez que a performance é “uma instância que produz proximidade, interpelando o ouvinte, mas que, ao mesmo tempo, pertence a um aspecto teatral-performático, de distanciamento, como no pastiche e citação.” (ZUMTHOR, 2005 : 76)

Essa dualidade transparece no uso da voz na Vanguarda Paulista, que se apresenta algumas vezes próxima a fala e outras com hipérboles, sempre com a intenção de tornar claro ou exagerar o discurso:

Este canto referenciado na fala, que se tornou um alicerce estético para o cantor popular a partir da sedimentação do samba no início do século passado, experimentou, durante a Vanguarda Paulista, uma radicalização desse comportamento através da manipulação de elementos técnicos que buscavam elucidar os sentidos da canção. Essa abordagem vocal buscou, como temos constatado, um ponto de equilíbrio entre a naturalidade da fala e a elaboração no entoar das melodias, muitas delas não tonais, resultando em novas possibilidades de realização técnica e estética para o cantor popular. (MACHADO, 2007: 34)

Esses são recursos utilizados na performance e interpretação da canção. Embora o senso comum trate a interpretação como equivalente à performance, esta última constitui um aspecto mais amplo.

Não podemos perder de vista que os elementos da canção quando dissecados (letra e música) parecem perder sua força. Isso é facilmente demonstrável quando nos lembramos de uma canção que gostamos: em geral, se lemos apenas o seu texto ou

⁷² O grupo Rumo regrava diversos sambas clássicos, Itamar gravou um disco só de Ataulfo Alves, e o grupo premê usou em diversos momentos o samba nas suas composições.

⁷³ Itamar fez curso de teatro e atuou em peças. Arrigo atua em suas óperas e atuou em “Cidade Oculta”. Alguns outros fizeram peças depois. Wandi Doratiotto é apresentador do programa Bem Brasil da TV Cultura.

⁷⁴ “(...) pois o ponto central aqui é que a existência de canções viabilizada pelos múltiplos modos com os quais esse instrumento notável e flexível, a voz humana, explora um complexo conjunto de recursos auditivos. Alguns desses estão em certa medida sinalizados no interior dos textos escritos- rima, aliteração, assonâncias, ritmo, repetição, paralelismo, pausas, organização estrutural, como verso e estrofe - , mas isso é apenas uma pequena amostra. outros são menos aparentes na escrita e mais bem capturados pelo ouvido humano, podendo ser auxiliados por modernas tecnologias de áudio, como as sutilezas de volume, altura, tempo, entonação, textura, intensidade, ênfase, timbre, onomatopéia, silêncio - um incrível espectro de recursos.” (FINNEGAN, 2001: 29)

entoamos apenas a melodia, vemos que não chegamos à metade do seu impacto. Ou seja, não é apenas a sua “junção” que constrói o seu valor, ela sempre está atrelada a sua performance, porque a união da palavra e som só existe através dela. "Nesse momento encantado da performance, todos os elementos se aglutinam numa experiência única e talvez inefável, transcendendo a separação de seus componentes individuais." (FINNEGAN, 2001: 05).

Para esta análise é importante ter em conta todos os seus elementos:

(...) a performance musical representa o aspecto sensório, incontrolável e até perigoso da natureza humana (especialmente, é claro, quando manifestado na música popular ou não ocidental), enquanto a linguagem é tomada como sítio do alto intelecto- assim, é nesta última que os estudiosos têm preferido investir sua atenção. (FINNEGAN, 2001: 21)

Esses aspectos “perigosos da natureza humana” estiveram bastante presentes em toda a estética da Vanguarda Paulista. Estes elementos puderam ser evidenciados, em parte, porque não estavam atrelados às regras da grande indústria.

2.5 A VANGUARDA PAULISTA E A INDÚSTRIA CULTURAL

*(...) Foi se tornando notável
Uma música vendável
Só que não tocava em rádio
E, situação constrangedora.
Tudo sem uma gravadora
No mínimo, é um fenômeno*

*Chegando em 2004 o grupo festejou
Os trinta anos de sua independência
E, pela primeira vez, nas rádios de audiência
Os locutores gritando*

*Foi se tornando notável
Uma música vendável
Só que não tocava em rádio
E, situação constrangedora.
Tudo sem uma gravadora
No mínimo, é um fenômeno*

*"É um grupo novo"
É singular!⁷⁵*

É importante refletirmos sobre o lugar da Vanguarda Paulista no contexto de produção, divulgação e distribuição da música, porque foi este movimento que deflagrou algo inédito na Música Popular Brasileira: o discurso independente.

A indústria musical no Brasil passava por um momento de forte transformação e

⁷⁵ “Release” gravada por RUMO no LP *Caprichoso*, de Luiz Tatit (Produção Independente (Nosso Estúdio)/ 1985)

“após o grande crescimento do mercado fonográfico nos anos 1970, os primeiros anos da década de 1980 são marcados por uma crise do setor. Este período coincide com o auge da existência do Lira Paulistana, com o início da proliferação dos discos independentes e a tentativa, mal sucedida, de um sistema de distribuição alternativa”. (OLIVEIRA, 1999 : 39)

A maneira independente de produção, ao contrário do que se possa imaginar, não é algo recente. Muitos gêneros musicais estão relacionados a iniciativas independentes. Do Rock’n Roll à Bossa Nova, muito do que foi estabelecido pela grande indústria teve o seu início em gravadoras ou selos pequenos. No entanto, estas e outras iniciativas existentes são produções autônomas⁷⁶, e não necessariamente “independentes”, no sentido de configurar um contraponto à grande indústria cultural.

Foi a partir da Vanguarda Paulista que surgiu um movimento independente brasileiro, que continha um discurso sobre a soberania cultural da música brasileira e a necessidade de que esta mantivesse uma produção fonográfica. “Neste discurso claramente baseado nos termos de uma economia liberal, a identidade independente associa-se, antes de tudo, ao estabelecimento de um mercado próprio que permita aos pequenos produtores existirem sem serem ameaçados pelo poderio das grandes empresas.” (DE MARCHI, 2005: 05)

A cantora Ná Ozzetti relata (apud PALUMBO, 2000) que as iniciativas eram extremamente amadoras. O próprio teatro que deu impulso ao movimento foi feito de maneira despreziosa⁷⁷. Mas é possível que a Vanguarda Paulista só possa ter utilizado todo o seu potencial de irreverência na performance e experimentações musicais porque surgiu em um contexto alheio às grandes gravadoras. Em outras palavras, eles puderam ser “vanguarda” porque eram independentes.⁷⁸ “O aspecto independente da produção

⁷⁶ De Marchi comenta: “As produções aqui definidas como autônomas são caracterizadas pela ação de determinados empreendedores que tomam uma iniciativa isolada de produzir discos sem estabelecer um circuito alternativo de produção fonográfica potencialmente utilizável por outros empreendimentos. Ou seja, são ações isoladas que não chegam a constituir um mercado seja pela ausência de meios seja pela de interesse particular. (...) a identidade independente está ligada ao estabelecimento de um mercado próprio sob um discurso específico, necessitando, pois, distinguir as ações aqui chamadas autônomas.” (DE MARCHI, 2005: 45)

⁷⁷ (...)Wilson Souto não tinha um amplo conhecimento das regras e interesses internacionais envolvidos no mercado de música brasileira. Seu conhecimento sobre o cenário da produção fonográfica, ao menos na ocasião da inauguração do teatro Lira Paulistana, era baseado nas dificuldades vividas enquanto músico, e não enquanto empresário do setor. (GHEZZI, 2003: 96)

⁷⁸ Em 1977, Antônio Adolfo lança o disco “Feito em Casa”, que muitos especialistas consideram a primeira produção independente brasileira. Porém, é importante citar trabalhos como os de Sérgio Cabral com seu projeto Disco de Bolso, de 1972, e a gravadora Discos Marcus Pereira criada em 1974, dedicada a regravar gêneros praticamente ignorados pela indústria fonográfica. Além disso, Chiquinha Gonzaga foi responsável pelo lançamento de diversos artistas importantes na década de 70, de maneira autônoma. Cornélio Pires, o primeiro produtor independente, atuou no cenário da música sertaneja representada principalmente pela gravadora independente Chantecler. Outras manifestações independentes também merecem destaque, como, por exemplo, as gravadoras independentes Elenco e Forma, que eram voltadas para a Bossa Nova na década de 60.

desses músicos, na medida do possível, despreendeu-os tanto do mercado como dos valores ideológicos reinantes, possibilitando rever desde questões ligadas à esquerda 'ortodoxa' - que de certo modo se via representada na MPB dos anos 1960 – quanto de imagens consagradas pela memória sobre a cidade de São Paulo.” (FENERICK, 2007: 23).

A utilização dos circuitos independentes foi posteriormente absorvida pela indústria e está inserido dentro deste mercado. As produções independentes de música não estão de todo fora das malhas da indústria cultural. Ou seja, na medida em que um artista consegue, através de um esforço e investimento pessoal, garantir um público que torne seu trabalho viável economicamente, cria-se da parte de gravadoras um interesse na incorporação de seu trabalho:

(...) a indústria cultural, que tem como uma de suas características principais a padronização da cultura, necessita também de seu oposto, da cultura feita em regras não propriamente mercadológicas - e sim baseada em sua originalidade criativa -, para sua oxigenação momentânea. Sendo assim, os artistas independentes cumpriram um papel de campo de teste para a indústria cultural, que sem arcar com os investimentos iniciais, poderia num dado momento, cooptar aqueles músicos que fossem percebidos como um grande negócio, como podendo ter uma grande penetração no mercado, uma grande vendagem, que é a intenção primeira desta indústria. No caso dos músicos aqui enfocados, essa cooptação não se deu, apesar de algumas tímidas (e mal sucedidas) incursões pelo terreno das grandes gravadoras - as chamadas Majors. (OLIVEIRA, 1999: 34)

Fenerick (2007) observa que “no que se refere à padronização cultural, é preciso salientar que mesmo diante de uma indústria cultural plenamente instaurada e altamente organizada, como a verificada no Brasil após os anos de 1960/70, ainda é possível observar alguns pontos de resistência. Em certos aspectos, a própria Vanguarda Paulista é um exemplo dessa resistência possível.”

“Contudo, esse trabalho artístico, que se constitui como paradoxo dentro da Indústria Cultural, não foi capaz de modificar e ou transformar a sociedade ou a própria indústria, pois essa só começou a ser modificada, substancialmente, quando o avanço tecnológico possibilitou uma facilidade para produção e distribuição do trabalho daqueles que produzem algo que está fora dos padrões” (RODRIGUES, 2003: 18)

Seria fácil atribuir esse aparente fracasso à falta de uma visão mais comercial por parte dos artistas envolvidos no setor, às dificuldades de distribuição e divulgação enfrentadas pelos independentes, ao boicote das grandes companhias, etc. Em alguma medida, todos esses fatores estiveram presentes. No entanto, eu entendo essa inviabilização de um projeto independente em maior escala muito mais como índice da precariedade do capitalismo nacional como um todo do que enquanto resultado de fatores particulares. A espiral inflacionária, o atraso tecnológico da indústria, as constantes mudanças nas regras econômicas, os problemas de fornecimento de matéria-prima, etc, tornariam o cenário da segunda metade da década problemático até mesmo para o planejamento das grandes companhias. (VICENTE, 2005: 23)

O fato de estarem fora do grande mercado fonográfico, de certa maneira, impulsionou os grupos da época a terem maior liberdade artística e iniciarem uma “auto-produção” artística, dando início ao que conhecemos hoje como Música Independente (LEMINSKI e RUIZ, 2006). Por um lado o mercado deu a liberdade para serem criativos, por outro a criatividade pode ter sido justamente o elemento de competitividade e inserção em um mercado.

Essa relação com a novidade e a criatividade perdura. Em 2004, o jornal O Globo declarava que “passados 30 anos de seu início, 23 anos de suas primeiras gravações e à luz de sua discografia agora relançada em CD pela Distribuidora Independente (leia-se Trama), é necessário concluir que o Rumo, mesmo não atuando desde 1991, é esteticamente novíssimo e influenciou a música brasileira mais do que se supõe” (apud FENERICK, 2007: 54).

Do ponto de vista da produção, a liberdade estética é estendida a outros elementos que compõem o produto musical, como encarte (na época capa do LP), cenário, figurino, cartazes, etc. Este fazer, não especializado de construir o produto final, mas que, participa de todas as etapas da produção musical, fez da Vanguarda Paulista um símbolo de coletividade e participação consciente:

Do ponto de vista ideológico, o músico independente tem o domínio total do processo de produção: da composição, arranjo e execução, à escolha do que vai ser gravado, além da gravação, mixagem, prensagem, capas, promoção e vendas. É este caráter artesanal que vai caracterizar a propriedade do produto final. Pela ausência de divisão de trabalho, o artesanal também inclui um sentido de equipe, onde o artista discute, seja com outros artistas, seja com técnicos de setor, cada etapa envolvida em seu trabalho. (MARTINS apud FENERICK, 2007: 133)

Os anos 1980 foram marcados por este tipo de iniciativas coletivas, em prol de uma arte de conteúdo não muito preocupada com a embalagem. A transformação dos valores se dá no âmbito intelectual e material, voltada para uma produção contra o comportamento da cultura dominante. É o reflexo da contracultura⁷⁹

No Brasil, estas características como o humor, a apologia ao “do it yourself”, a utilização de um discurso fortemente urbano, também estiveram presentes em outras artes como a literatura, pelo menos no que se refere a Poesia Marginal.

⁷⁹ Contracultura é um movimento das décadas de 1960 e 1970, quando teve lugar um estilo de mobilização e contestação social e com ele novos meios de comunicação em massa. Jovens inovando estilos, voltando-se mais para o anti-social aos olhos das famílias mais conservadoras, com um espírito mais libertário, anti-consumo. Resumindo, como uma cultura underground, cultura alternativa ou cultura marginal, focada principalmente nas transformações da consciência, dos valores e do comportamento, na busca de outros espaços e novos canais de expressão para o indivíduo e pequenas realidades do cotidiano.

2.6 A VANGUARDA PAULISTA E A LITERATURA: POESIA MARGINAL

Vamos nessa, vamos lá
 Vamos lá que aqui não dá
 Não tem luz não tem cheiro
 Pra fazer o que se faz
 Quando se nasce
 Bandido e brasileiro
 Chegar em casa
 Oi, tudo bem?
 Estou inteiro
 Olha só meu bem
 Como eu fiz pra ficar
 Assim tão estrangeiro
 (...)⁸⁰

No século passado, a poesia brasileira teve alguns movimentos importantes como o Modernismo de 1922, a Geração de 1945 e o período das vanguardas (1956 a 1968). Alguns teóricos literários traçaram paralelos entre os movimentos musicais e literários. A maioria desses estudos foi feita nos anos 70, e naquele momento não havia sido deflagrada a Vanguarda Paulista. As analogias são tantas que a música popular brasileira e a literatura parecem sempre evoluir em pares. Desde o *Modernismo* e Villa Lobos, *Bossa Nova* e a *Geração de 45*, a Poesia Concreta e o Tropicalismo, vemos relações históricas e estéticas. Em quase todos esses casos, podemos notar uma diferença temporal de aproximadamente uma década. Os compositores parecem trazer a público, ou ao menos à mídia, posteriormente o que foi produzido em livros. Com a Vanguarda Paulista aconteceu o mesmo.

Se na Vanguarda Paulista a característica de englobar diversos elementos se assemelha com a antropofagia de Mário de Andrade, em outro momento ela lembra a urbanidade da Poesia Concreta, de fato ela muito se assemelha a outro movimento literário (da década anterior): a Poesia Marginal⁸¹.

A Poesia Marginal retirou a poesia dos moldes eruditos habituais, se incorporaram ruídos urbanos como a pixação, o palavrão e o humor. Por outro lado, se abusou das aliterações e da rima, fazendo uma poesia extremamente sonora e talvez mais próxima das canções. Alguns poetas desse movimento, como Alice Ruiz, Paulo Leminski, Glauco

⁸⁰ "Vamos Nessa" gravada por Itamar Assumpção no LP Sampa Midnight, de Itamar Assumpção e Paulo Leminski (Gravadora ELDORADO/1986).

⁸¹ Designação da produção poética caracterizada pela experimentação rítmica e musical, além do abandono, por parte dos poetas, dos meios tradicionais de circulação das obras (editoras, livros, livrarias). A poesia foi levada às praças, às ruas, às universidades. Os poemas circulavam em cópias mimeografadas, eram pendurados em "varais", jogados do alto de edifícios, distribuídos de mão em mão. A poesia marginal foi uma prática poética marcada pelo artesanal, por poetas que queriam se expressar livremente em época de ditadura, buscando caminhos alternativos para distribuir poesia e revelar novas vozes poéticas.

Mattoso, Ademir Assunção e Régis Bonvicino tiveram letras musicadas, ou efetivamente parcerias, com os compositores da Vanguarda Paulista.

Podemos refletir também que: se as vanguardas estão associadas aos movimentos de modernização, a experimentação está mais próxima da pós-modernidade. A produção da Vanguarda Paulista estava de acordo com o lema “contra a ditadura política e contra a ditadura de mercado”. Não fizeram apologias, simplesmente produziram.

Observamos uma profusão de termos que tentavam definir as relações estabelecidas com a sua inquietação estética e “no ideário do período, expressões em voga como alternativo, independente, experimental, marginal, vanguarda, dessacralização dos espaços culturais, ser contra o sistema, resistência cultural etc., davam uma espécie de sustentação ideológica para a existência e para o êxito de tais produções e da ambientação criada”. (OLIVEIRA, 1999: 61)

Para Laertes Oliveira essa precariedade conferia certo charme. O escritor Paulo Leminski, ao refletir sobre a Poesia Marginal, a coloca em oposição aos “engajados”, usa termos também atribuídos a Vanguarda Paulista como “anti-discurso” e mistura de popular urbano com erudição. (LEMINSKI, 1986) Ou seja, alguns atributos que já vimos atribuídos à Vanguarda Paulista. Algumas características da poesia marginal como a coloquialidade, o humor, a paródia e o cotidiano urbano também são encontradas, e já comentadas aqui, nas canções do movimento.

A distância temporal entra a produção e difusão em música e literatura é bastante distinta. No caso do nosso objeto em questão o fato foi agravado, sobretudo, por esse momento político de crise e reformulação do mercado fonográfico. Muitas das canções presentes nos discos dos anos 1980 da Vanguarda Paulista foram compostas no decorrer dos anos 1970, quando de fato ocorreu o ápice contracultural. Nas comparações e paralelos realizados no Brasil entre a música e a literatura não se observa uma rigidez de simultaneidade temporal, e a contracultura e a poesia marginal se refletiu de maneira mais explícita, nas músicas dos anos 1980, representando a sua estética coloquial e escrachada.

É importante notar que essa relação entre a música brasileira e a poesia marginal foi uma “via de mão dupla”, elas se influenciaram mutuamente. Essa ligação é latente para os estudiosos da poesia marginal que afirmam que os integrantes dessa contracultura literária eram “discípulos, na literatura, do impacto produzido na cultura e no comportamento pelo advento do rock internacional e da MPB local” (MORCONI, 2010: 09). Como já visto anteriormente esses dois gêneros foram influências diretas para a Vanguarda Paulista.

A duplicidade entre letrista e “poeta de livro” evidencia o caráter formador que a MPB teve na origem da poesia dos anos 1970. (...) O fato é que pela primeira vez na história da poesia literária brasileira, e quiçá mundial, um novo movimento inspirou-se não primordialmente em ícones literários do passado e sim na palavra cantada de seu próprio tempo. A poesia brasileira de livro, nos anos 1970, nutriu-se das letras de música: ela existiu em seu momento original como aspecto do fenômeno pop mais amplo. (MORCONI, 2010: 13)

A poesia marginal está intrinsecamente relacionada à música e aos parâmetros estéticos que também podem ser transpostos atemporalmente. O poeta marginal e concreto Paulo Leminski afirmou sobre Rimbaud:

Aí vem o primeiro marginal. Vivesse hoje, Rimbaud seria músico de rock. Drogado como o guitarrista Jimi Hendrix, bissexual como Mike Jagger, dos Rolling Stones. “Na estrada”, como toda uma geração de roqueiros. (...) Enfim, como diz o próprio poeta: “Eu é um outro”. A melhor poesia de Rimbaud esteve, porém, em seu gesto final: a recusa do “sucesso”, a escolha do “fracasso”, a derrota da literatura, inimiga da poesia, para que esta triunfasse. (LEMINSKI, 2001: 110)

Um objeto artístico só sobrevive, ou se define como tal, se atinge e afeta fruidores de épocas e contextos distintos dos que o originaram. Nesse sentido se percebe que elementos da música e da poesia marginal puderam ser detectados e transpostos a um artista de outro país e outro século, na visão deste autor. Esses paralelos possíveis fornecem ferramentas de fruição crítica aos movimentos estéticos. As características da poesia marginal estão ligadas a muitos elementos detectados na música da Vanguarda Paulista:

(...) uso da linguagem coloquial, muitas vezes incorporando gírias e palavras bem corriqueiras do cotidiano. Presença forte do poema curtinho, que pode chegar a ter apenas uma linha (...) incorporação de um tom conversacional e discursivo (...) uma aproximação com a prosa poética (...) a utilização frequente da simples enumeração ou da repetição de palavras (...) caráter frequente e propositalmente aleatório das relações entre versos, ideias, imagens, provocando no leitor a sensação de falta de sentido- na poesia, muitas vezes o significado está na aparente falta de significado. (MORCONI, 2010: 18)

Por outro lado, da mesma maneira que a poesia absorve a coloquialidade, presente na letra de música, os compositores da Vanguarda Paulista estavam interessados na linguagem poética. Arrigo Barnabé, em entrevista, chega a citar as lições de Ezra Pound para a poesia como importantes para que virasse um compositor, sendo que o livro deste, “ABC da Literatura”, é referência para a poesia:

Comecei a aprender a compor quando fui fazer cursinho, em 1970. Os professores explicavam o que era pintura e projetavam, um quadro de Picasso na lousa... eu me lembro que olhava e não entendia... mas isso começou a me dar noção de composição. Pouco depois, tive contacto com o trabalho de Ezra Pound, que foi muito importante para mim. Aquela observação dele, de que para se recuperar a arte de fazer poesia cantada é preciso prestar atenção na sequência das vogais no verso, foi decisiva para mim. Eu ficava me exercitando dentro disso. (BARNABÉ apud FONSECA, 1982)

Se a Vanguarda Paulista configurou um discurso independente para a música, porque ela representou, pela primeira vez, um orgulho pela autonomização da produção, a Poesia Marginal ou “Geração Mimeógrafo”⁸² representou um discurso semelhante para a literatura.⁸³

Em ambos os movimentos, dentro de suas diversas opções estéticas, percebemos que o discurso (por trás do texto, da performance da palavra), configura uma parte importante da motivação criativa. Isso se reflete substancialmente nas letras, na preocupação com o conteúdo das mensagens, e a sua interpretação nas performances.

De modo geral, e simplista, temos a ideia de que o texto verbal tem a capacidade de descrever e representar coisas específicas (sentido) que a música (som) não pode. Da mesma maneira que a música pode exprimir emoções e clima.

Uma forma de se aprofundar um pouco mais no tema é refletirmos sobre a raiz dos termos. O sentido, como o nome sugere, é o que se sente. A palavra, pensando que texto além de ser registro em um papel, é som. Chegamos na constatação, através da poesia, que o texto pode "sugerir" emoções através de suas características musicais e sonoras e a música pode reportar coisas específicas (reproduzindo barulhos e objetos) através da sua retórica ou imitação. Em geral, essa “troca de papéis” ocorre na performance. Essa relação foi estabelecida conscientemente por Luiz Tatit do grupo Rumo:

A relação entre texto e melodia é a coisa mais pensada. A significação, o tipo de informação que a união destas duas coisas oferece é diferente da significação emitida só pela melodia, ou só pela música, ou mesmo a informação emitida só pelo texto poético ou linguístico. Assim, buscamos alguns recursos na própria fala que tem essas duas coisas, juntas naturalmente. (...) Muita gente tem competência para fazer canção, mesmo sem saber música. (...) Uma canção sempre é alguém dizendo alguma coisa de alguma maneira. Dizer alguma coisa é o texto, de alguma maneira é a melodia. Enquanto que na música só há a melodia, o abstrato; então o sentido tem que ficar em relações sonoras interessantes, o pensamento é outro. (...) A melodia é sempre contínua e a letra descontínua, quer dizer, recorta. (TATIT apud GHEZZI, 2003: 56)

Se a Vanguarda Paulista representa e explora a relação texto-música-performance, nos cabe analisar as canções e aplicar os pressupostos teóricos sobre esta relação.

⁸² A geração mimeógrafo também conhecida como literatura marginal, foi um movimento sociocultural brasileiro imediatamente posterior a Tropicália, que era de resistência a ditadura militar e que contava com professores universitários, poetas e artistas em geral. O outro nome, literatura marginal, se deve ao fato de não serem aceitos em grandes editoras e em grandes galerias, os livros produzidos por esses escritores ou as propostas de arte, planejadas pelos artistas.

⁸³ A jornalista Marília Pacheco Fiorillo define como um movimento "um tanto insolente, pouco afeito à utilização da música como jingle ideológico ou sentimental, de compenetrada formação musical e impecável senso do absurdo". (FIORILLO, 1981) No entanto esse comentário poderia ser feito a poesia marginal.

CAPÍTULO 3 – ANÁLISES

A dificuldade de se fazer uma análise da música popular⁸⁴ (sobretudo de canção) se deriva de algumas características, como a repetição melódica, a estrutura simples e a forte relação de texto e música. Como já comentado, o texto apenas não é suficiente para compreender a música, necessitaríamos ouvi-la. “Se nós atribuimos significações a uma música, as significações musicais não são nem comparáveis nem redutíveis às significações verbais através das quais o musicófilo, o autóctone ou o pesquisador tentam traduzi-las.” (NATTIEZ, 2004: 07).

No capítulo Lingüística e Poética, Roman Jakobson indaga: “Que é que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte? (...) A poética trata dos problemas da estrutura verbal, assim como a análise da pintura se ocupa da estrutura pictorial.” (JAKOBSON, 2001: 118). Da mesma maneira, na música há muito mais a se preocupar artisticamente do que em uma mera organização de sons. Essa estruturação sonora está relacionada aos seus referenciais e suas escolhas, que por sua vez estão relacionadas a um discurso, em sua concepção mais ampla.

O grande problema é que faltam métodos e nos sobram parâmetros no caso da música popular, principalmente a que possui letra.

No caso da canção, o texto vai influenciar na composição rítmica do canto, visto que a linha ritmo melódica deve ser composta respeitando as características prosódicas, pois na canção popular um dos interesses da obra é comunicar uma mensagem textual, e daí as melodias possuem uma oralidade, ou “lastro entoativo” muito grande com a fala, para que se faça percebida. Na música erudita não acontece dessa forma; segundo Mário de Andrade, a voz no canto erudito exerce o papel de instrumento musical, atraindo a atenção, portanto, para suas características estritamente musicais, como timbre, ritmo e melodia (LIMA, 2007: 32)

Sobre a canção popular brasileira, Chico Buarque, em entrevista, comenta um estranhamento quando a apreciação de suas músicas era feita sem nenhum recurso auditivo:

É muito difícil alguém que compreenda a parte musical mesmo. Então é difícil encontrar quem saiba escrever sobre Tom Jobim. Nem compensa, é claro. Você não vai publicar uma partitura num jornal, publica uma letra, porque qualquer um pode julgar aquilo. Para mim isso é frustrante, porque eu vejo a letra tão dependente da música e tão entranhada na melodia; meu trabalho é todo esse de fazer a coisa ser uma coisa só, que, geralmente, a letra estampada em jornal me choca um pouco. É quase uma estampa obscena. (BUARQUE, 1994: 22)

Isso porque todos os elementos estruturais são utilizados nessa relação de

⁸⁴ "A arte dos povos colonizados e marginalizados no passado, gêneros híbridos transnacionais e a chamada "cultura popular" tornaram-se correta e inescapavelmente parte do cenário. As formas tradicionais de análise parecem cada vez mais inadequadas." (FINNEGAN, 2008: 22)

entoação e discurso, através de analogias explícitas ou implícitas, para que o todo seja “representante” do texto (verbal e sonoro). O manejo deste material dado, as estratégias compositivas, relacionadas às opções estéticas, acaba determinando a sua metodologia de análise.

A metodologia utilizada neste trabalho foi desenvolvida especificamente para o objeto de estudo em questão, e leva em conta diversos aspectos musicais. É necessário diferenciar que estes compositores utilizaram inúmeras estratégias compositivas que, em muitos momentos, transcendem a música popular ou canção.

A canção se caracteriza por uma utilização da letra e o canto como elementos principais, e instrumentação como ornamento, dicotomia que Philip Tagg (1999) chamou de relação frente/fundo. Esse é um aspecto diferencial importante na Vanguarda Paulista: de diversas formas eles transformaram e manipularam essa relação de acompanhamento e voz, produzindo movimentos que transgridem essa característica, trazendo outros aspectos musicais para “frente”.

Luiz Tatit desenvolveu a sua teoria para a análise de canções, e por isso se apóia, essencialmente, na melodia e letra, em uma perspectiva da semiótica greimasiana. O autor propõe uma visualização da letra com a melodia em um sistema de divisão semitonal, que não considera o ritmo mas permite uma observação total da letra em relação ao desenho melódico. Este sistema será utilizado nos aspectos melódicos em relação a letra, que serão aprofundadas adiante.

No entanto, para o nosso objeto é necessário acrescentar outros parâmetros, uma vez que os compositores citados, como já falamos, estão envolvidos com a composição em sua totalidade e não pertencem a um grupo "intuitivo" de criadores e sim de músicos conscientes de todo o processo criativo. Dessa forma utilizaremos os parâmetros de Philip Tagg.

Este autor desenvolveu a sua teoria de análise da música popular com base nas idéias das variações e das substituições hipotéticas. Ele conclui que se ao mudar uma estrutura musical muitas vezes se produz uma mudança no efeito sobre os ouvintes, deve haver ligações entre estruturas musicais e o que eles comunicam. Segundo Tagg, a partir do momento que detectamos uma mesma estrutura em outras músicas podemos observar se à mesma lhe é atribuída a mesma conotação. A partir disso fica mais evidente a observação de elementos de significação comum a um elemento sonoro. Estas podem ser confirmadas se hipoteticamente trocamos por outra, observando assim a sua importância à música. A esses elementos essenciais de significado ele dá o nome de musema:

A análise musemática permite a identificação de significantes e significados com base nos dois tipos de consistência demonstrável. [1] interobjetiva ou intertextual, isto é, a mesma ou similar estrutura (designada neste estágio de pesquisa em termos construcionais) usados em diferentes trabalhos por diferentes músicos pertencendo à mesma cultura musical básica; [2] o mesmo ou similar fenômeno paramusical conectado por diferentes indivíduos, pertencendo à mesma cultura musical básica, e às mesmas ou semelhantes estruturas musicais.” (TAGG, 2004: 02)

Nosso objetivo é detectar essas variações mas, principalmente, tentar entender por que variam, e se existe uma relação com a letra nessa variação. Veremos adiante que as variações encontradas podem ser típicas da Música Popular Brasileira ou não. A música popular muitas vezes é mais repetitiva, tendo como característica a reapresentação dos temas, e este é um motivo a mais para observar as variações. Na performance encontramos algumas respostas para as nossas perguntas, porque podemos observar quais variações são pré-determinadas, e quais são provenientes de um determinado registro, por obra do acaso ou fatores externos.

Esse mecanismo de reconhecimento de elementos, principalmente rítmicos e instrumentais, é o que nos permite identificar o gênero musical e classificá-lo. O gênero é traço fundamental da música popular, principalmente da massiva, e é construído através da similaridade com outras sonoridades. As nossas referências, até mesmo na fala, são construídas através das similitudes e diferenças.

O canto melismático difere mais radicalmente do canto silábico da fala do cotidiano em que é incomum mudar a altura uma vez, muito menos diversas vezes, dentro da duração de uma sílaba falada. Quando tal mudança de altura na fala ocorre em Inglês, por exemplo, um portamento descendente rápido na palavra “Why?”, tende a sinalizar emoção mais intensa. (TAGG, 2000: 01)

Esses elementos são detectados por qualquer ouvinte de música que pode caracterizá-los de maneira extra-musical com base em gestos, tato, movimento, sons paramusicais e conotações (por exemplo, “avassalador”, “pontiado”, “áspero”, “delicado”, “louco”, “tenso”, “bem anos 80”, “tipo detetive”), ou em relação a outras músicas (por exemplo, “sons como Bach”, “bem Pet Shop Boys”, “como o tema de James Bond”). Para Tagg (2000) os parâmetros são divididos em dois grupos:

Parâmetros de expressão paramusical	Parâmetros musicais
Paramusical sonoro: vibração, carrilhão, batendo, batendo palmas, zumbido, estalos de vinil, o ruído do motor, canto de pássaros, efeitos sonoros, chorar, rir, gritar, raspar, batendo, água, vento, trovões, etc.	Instrumental : número e tipo de vozes e instrumentos. • Dispositivos mecânicos: mudos, pedais, palheta, tipos de cordas, tipos de cana, boquilhas, arcos, bastões, escovas, etc.

A linguagem oral: monólogo, diálogo, comentários, narrações, letras sotaque / dialeto, tipo vocal, prosódia, tipo e velocidade de conversação / diálogo, etc.

A linguagem escrita: notas de um programa, créditos, título, subtítulos, dispositivos escrito no palco, marcas de expressão e as instruções de desempenho, etc.

Visual: Fonte, design gráfico, layout, pintura, fotografia, escultura, cenário, adereços, iluminação, vestuário, ação dramática, expressões faciais, gestos, posições de câmera, velocidade de corte, a técnica de edição, efeitos, painéis, zooms.

Movimento: dança, mergulho, movimentação, queda, voar, deslizar, bater, passe, saltar, chutar, deitar, andar, levantar, correr, correção, sentar, levantar, tropeçar, balançar, efeito, espera, a pé, etc.

Local de desempenho + atividades simultâneas: casa, show, clube, televisão, cinema, igreja, esportes, dançar, andar, dirigir, restaurante, hotel, escritório, fábrica, circo, rua, cidade, país, etc.

- Dispositivos eletro-acústicos: tipos e técnicas de microfones, alto-falantes, eco, reverb, delay, panning, filtragem, mixers, amplificadores, equalizadores, phasing, flanger, chorus, compressão, distorção, vocoding, dubs, etc.

Técnicas de desempenho: vibrato, tremolo, glissando, o portamento, pizzicato, dedilhar, etc.

Timbre

- Vocal: crescendo, ofegante, limpa, clara, rachado, chorando, profunda, rouca, áspera, rouca, uivar, rosnar, gutural, rouco, luz, melismático, abafado, melancólicas, estridente, rico, sonoro, suave, sibilante, gritando, estridente, silábicos, magro, trinados, quente, respiração ofegante, tosse, etc.
- Instrumental: borbulhando, zumbidos, carrilhão, fazendo barulho, retinindo, falhando, ralar, assobiando, cantarolando, brusco, sem som, toque, surdo, raspagem, gagueira, latejante, tilintando, zumbido, apito, etc.

Parâmetros temporais

- Duração: [1] da parte da sua duração para outros aspectos ligados de comunicação (cinema, rito, evento de esportes, dança); [2] de seções dentro da peça
- Ordem interna / tratamento de eventos musicais: intros, cadências, pontes, continuações, interrupções, reiteraões, repetições, seqüências, etc.
- Textura rítmica: pulso, ritmo, polirritmia.
- Compassos: simples, composto, simétricos, assimétricos.
- Acentuação: síncope, regular.

Parâmetros Tonais:

- Sistema de sintonia: como a oitava é dividida, dissonância.
- Faixa de afinação: média e total para cada voz / parte; tessitura.
- Vocabulário tonal: escala, modo, motivos, número e tipo de alturas diferentes / notas.
- contorno / motívica melódica: subindo, descendo, oscilando, arqueado, centrada, ondulado, caindo a tensão.

Parâmetros harmônicos:

- Centro tonal (se houver)
- Tipo de tonalidade: modal, diatônica, bebop, quartas, impressionista, romântico, dodecafonismo.
- Mudança harmônica: em longo e curto prazo,

	ritmo harmônico.
	<u>Dinâmica</u> alto, mole, súbito, gradual, variável, constante

TABELA 1 – Parâmetros musicais de Philip Tagg

Para realizar as análises que se seguem foi considerada uma gama de aspectos musicais e auxiliares para o sentido desta canção. Na visão do etnomusicólogo Jean-Jacques Nattiez a base para a análise é a estrutura da música e suas relações intrínsecas, mas para uma visão amplificada devemos observar as relações extrínsecas, ou seja, as significações afetivas, emotivas, imagéticas, referenciais, ideológicas, que o compositor, o executante e o ouvinte vinculam à música (NATTIEZ, 2008).

Uma forma de abranger seus fenômenos variados, e que buscaremos na nossa interpretação das obras, é a concepção de dimensões simbólicas utilizadas por Jean-Jacques Nattiez (2008). Ele categoriza em três níveis: *poiética* (a resultante de um processo de criação, passível de descrição e reconstituição), *estésica* (construção de sentido e seu processo de recepção), e o nível *neutro* (o material, expressão física).

Essa variedade de parâmetros é nosso foco de detecção de elementos textuais. Em primeiro lugar detectamos o contexto da canção, como foi feita a letra, se era um poema, por exemplo, e quais as ligações com o contexto cultural e histórico. Na sequência foi observado o arranjo, e em que medida ele era um elemento estrutural da canção ou acessório.

Em um segundo momento foi evidenciado o elemento essencialmente verbal, a letra da música: que leituras ela pode sugerir (a variedade interpretativa possível e qual foi eleita), os elementos sonoros do texto (como a repetição de fonemas), se é falado ou cantado. Essas questões são pertinentes para entender o processo do compositor (ou letrista) e suas escolhas.

Do ponto de vista musical foi observado se os motivos e padrões melódicos foram provocados ou se tem relação direta com a letra, pelo seu significado ou pela prosódia.

Observamos também os aspectos rítmicos, e se estes estão atrelados ao gênero ou ao texto, que nos fornecem os parâmetros de reforço de conteúdo ou deslocamento de significado. Algumas estruturas como os “riffs”, viradas, breques e pausas destacam o comprometimento da música com determinados trechos da letra e/ou a forma musical.

Na sequência foram analisadas as questões harmônicas em relação ao texto: os trechos em que os graus tensivos e de conclusão “caem”, a escolha de tonalidades maiores e menores, modos e dissonâncias, e em que medida estes reforçam os sentidos

textuais.

No caso deste trabalho, como não se satisfaz em análises somente de canção, os recortes foram diversos, sempre focados na relação composicional e textual.

Os exemplos analisados são do período entre 1979 à 1985, por caracterizar um período de discos que possam transparecer as estratégias composicional, uma vez que estão inseridos em circuitos independentes e não foram produzidos de acordo com as demandas do mercado.

Foram escolhidos os discos: *Clara Crocodilo* (de Arrigo Barnabé), *Beleléu leléu eu, Às próprias custas* e *Sampa Midnight* (de Itamar Assumpção), *Rumo*, *Caprichoso* e *Diletantismo* (grupo Rumo)⁸⁵, *Premeditando o Breque* e *Quase Lindo* (do Premê).

A análise é iniciada com apontamentos diversos de elementos detectáveis em diversas músicas e depois foram eleitas três músicas que ressaltam características apontadas na Vanguarda Paulista (Indústria Cultural, Vanguarda, Performance, Poesia Marginal).

Para essas análises mais detalhadas foram escolhidas as músicas: “Prezadíssimos Ouvintes”, de Itamar Assumpção e Domingos Pelegrini, “Navalha na Liga” de Alice Ruiz e Itamar Assumpção do disco *Sampa Midnight*, e “Carnaval do Geraldo” de Luiz Tatit gravado no disco *Rumo* do grupo Rumo.

A canção “Prezadíssimos Ouvintes” foi escolhida por conter a temática da relação do artista com a Indústria Cultural, e por ser uma das primeiras composições do artista. A segunda canção “Navalha na Liga” por ter sido feita em cima de um poema, e por ser um dos símbolos da relação da Vanguarda Paulista com a Poesia Marginal, como foi levantado por este trabalho. E por último a canção “Carnaval do Geraldo” por ser uma composição na qual os elementos musicais estão estreitamente relacionados com a letra, sendo que o texto verbal parece ser condutor tanto do arranjo quanto da composição, e dialoga fortemente com as questões da “vanguarda dentro da vanguarda” e performance, abordadas aqui.

3.1 Experimentação nas letras da Vanguarda Paulista

A intenção para estes apontamentos não foi a de fazer uma análise profunda de seus aspectos literários, e sim comentários, de alguns mecanismos apontados na

⁸⁵ O disco *Rumo aos antigos* foi excluído da análise por ser um disco de versões, essencialmente sambas, e o nosso foco é a composição dos integrantes da Vanguarda Paulista.

temática ou texto verbal, que são compartilhados entre a música e a poesia na Vanguarda Paulista.

3.1.1 Metáfora

Os temas⁸⁶ escolhidos para as letras de música apresentam um discurso agregado às composições. Através delas podemos observar aspectos do pensamento dos compositores e seu contexto.

Um dos temas mais recorrentes da Vanguarda Paulista é a própria música. Esse recurso é encontrado em poemas que falam sobre a poesia, e na literatura é chamado de metalinguagem. A música “Nega Música”⁸⁷ de Itamar Assumpção, é lírica, como em uma música de amor. De fato ao fim da letra o compositor compara a música à paixão, ou ainda declara sua paixão à música:

*Quando você menos espera ela chega
Fazendo do teu coração
O que bem ela fizer
Nem venha querendo você se espantar
Não, não, não, não, não
Nem venha querendo você se espantar
Não, não, não, não, não*

*Quando você menos espera ela toca
O fundo do teu coração
Assim como uma mulher
Nem venha querendo você se espantar
Não, não, não, não, não⁸⁸*

Ela se baseia em um encadeamento repetitivo, cânones das vozes, uma masculina e outra feminina, que se iniciam e finalizam juntos, sugerindo uma união. Esta união pode ser tanto afetivo-romântica quanto em um sentido de coletividade, em referência a música africana⁸⁹, que é reconhecida pela prática grupal. A intenção romântica, presente em diversos elementos musicais, é mantida ao longo de toda a canção e exaltada pela escolha de acordes. Porém, a finalização acontece em uma cadência maior.⁹⁰

⁸⁶ Lembrando que o termo é utilizado tanto no campo da música quanto nas artes verbais. Porém, aqui, a observação é em relação a letra de música.

⁸⁷ Embora, aparentemente a palavra “Nega” esteja se referindo à música de origem africana, a expressão “negar” não pode ser ignorada, a julgar por todas as palavras “não” que a música possui.

⁸⁸ Gravada por Itamar Assumpção no LP *Sampa Midnight*, de Itamar Assumpção (Gravadora ELDORADO/1986).

⁸⁹ A temática da música negra também é cantada por Itamar, no disco “Às próprias Custas”, em “Negra Melodia”, composição de Wally Salomão e Jard Macalé.

⁹⁰ “(...) A simplicidade da letra, da linha melódica e do acompanhamento é, pouco a pouco, complexificada pela sobreposição de várias vozes. Itamar começa cantando a primeira frase (“Quando você menos espera ela chega”), que é repetida logo em seguida por Mari. (...) O efeito musical da canção executada pelas três vozes funciona como uma complementação da letra da música, revelando ao ouvinte uma complexidade estrutural insuspeitada no início da

A variedade composicional do músico popular está representada na música “Tetê Tentei” no disco *Sampa Midnight*:

*Tetê tentei fazer um bolero
Tentei moda de viola
Tentei desvendar mistérios
Tentei dominar a bola
Tentei um tango pra solo
Dupla, trio, quarteto de trompas
Varei mil noites a fio
Tentei imitar a ema
Tentei em vão criar clima
Tentei nó em pingo d'água
Tentei música latina
Tentei musicar um drama
Tentei inventar poemas
Tentei música urbana
Tentei mais do que imaginas
Tentei centenas de temas
Tentei fugir da rotina
Tentei Sampa e Ipanema
Tentei desdobrar esquinas
Tentei a mais linda cena
Tentei fugir do esquema
Depois disso só me restou
Estar aqui tentando mímicas⁹¹*

A cantora Tetê Espíndola, que participou da banda Sabor de Veneno, encomendou a Itamar Assumpção uma canção. O compositor tentou por diversas vezes, até resolver abordar a própria dificuldade. A música trata da impossibilidade de se fazer uma composição⁹², o que já é uma ironia. Além disso, o compositor diz que está fazendo mímicas, mas o que ouvimos são vários elementos sonoros, e não o silêncio sugerido pela mímica. Mais que uma ironia: um paradoxo.

Há mais um elemento de analogia a ser considerado que é o “motivo”, trecho que gera a composição. A repetição do nome *Tetê*, estabelece um padrão sonoro, que fornece um parâmetro musical, ao mesmo tempo em que remete a idéia de tentativa que permeia a canção. Isto está de acordo com o escritor e músico Marcelo Sandmann (1999) quando comenta que “(...) Schoenberg ressaltava o “motivo” na composição, que é um conceito que pode ser encontrado em poemas (como o “never more” de “O Corvo”, de Edgar Allan Poe)” (SANDMANN, 1999: 44).

execução. Do ponto de vista da letra, esta execução simultânea de duas vozes cantando a mesma melodia com textos diferentes funciona embaralhando as frases e criando novos sentidos para o texto inicial” (FALBO, 2009: 89)

⁹¹ Gravada por Itamar Assumpção no LP *Sampa Midnight*, de Itamar Assumpção (Gravadora ELDORADO/1986).

⁹² A música também faz referência a algumas músicas brasileira conhecidas como “Sampa” de Caetano Veloso, Ipanema é, provavelmente, “Garota de Ipanema” de Tom Jobim, e Nó em pingo d'água, que além de ser uma expressão idiomática brasileira é um grupo instrumental da Vanguarda Paulista.

Sobre o ato de compôr, mais especificamente a letra de música, temos a música do grupo Rumo “Ah”:

Ah!
Não pode usar qualquer palavra
Então é por isso que não dava
Eu tentava, repetia, achava lindo e colocava
Se não cabe, se não pode
Tem que trocar de palavra
Ah!
Mas é tão boa essa palavra
Carregada de sentido com um som tão delicado
Agora eu vou ter que trocar?
Ah! Vá se danar
Ah! Tem que caber?
Ah! Ninguém repara
Ah! Tem que entender?
Ah! Mas tá na cara
Então muda?!?
Han... han...
Hum
Chiiii
Ai ai ai ai ai ai ai
Han?
Haa tá
Nossa!
É isso?!
Hei!
Hou!
Ara!
Ah!
*Ah!*⁹³

Esta canção, feita em plena ditadura militar, se refere aos métodos de veto que o regime aplicou nas canções brasileiras dos anos 1960, e nas duas décadas seguintes. De fato, esta canção foi vetada, sendo a única do grupo Rumo. Encontramos como fundo musical a interjeição “ah” que é uma mescla do “ah” utilizado nas vocalizações de “backing vocal”, mas que ao cair rapidamente em um movimento melódico descendente passam a ter uma conotação de decepção. Além disso, vemos ao final da canção várias interjeições como se o compositor estivesse tentando mudar a palavra e vendo se pode servir. Como se estivéssemos ouvindo uma composição sendo criada ao vivo.

3.1.2 Personagens e Musas

Diversas mulheres, personagens geralmente nomeadas⁹⁴, inspiraram os

⁹³ Gravada por RUMO no LP *Rumo* (Produção Independente - Nosso Estúdio /1981).

⁹⁴ Se sabe que algumas que inspiraram mulheres reais, não são nomeadas nas canções, como “Z da questão” que Itamar Assumpção fez para Zena (sua mulher) e “Sonhei que viajava” para a cantora Cássia Eller. (RUIZ apud BASTOS: 2006)

compositores da Vanguarda. Nomes comuns: *Luisa, Leonor, Cristina, Inês, Eunice*. Porém existe uma maneira diferente de se retratar a mulher, que pouco ou nada tem a ver com a admiração platônica, que permeou as canções brasileiras nos anos 1960 e 1970, como em “Garota de Ipanema”⁹⁵. Nas canções da Vanguarda aparece uma mulher com vontade autônoma, que fala, que some, que se preocupa com a situação política, que não aceita a serenata porque quer fazer outras coisas. Em suma, uma mulher que difere da idealização masculina. Vale lembrar que a década de 1980 foi importante no Brasil em termos de movimentos feministas, e a produção das mulheres nos meios artísticos ganhou destaque. A própria Vanguarda Paulista teve na sua formação quatro compositoras: Alice Ruiz, Alzira Espíndola, Tetê Espíndola e Ná Ozzetti.⁹⁶

Shirley Sombra (Arrigo Barnabé)
Onde anda Shirley Sombra?
Em Naishpur ou Babilônia
Alguma taça, ou amarga ou doce
*Verte o vinho da vida, gota a gota*⁹⁷

Aceita a serenata (Luiz Tatit)
“Ivone vai
Aceita a serenata
Você sabe
É por você que eu faço isso
Um canto tão antigo!
*(...)”*⁹⁸

Baby (Itamar Assumpção)
“Baby não se assuste
Hoje o tempo é de terror
Nosso céu ainda chora
Nos telhados da cidade
E nossa amizade a tudo resiste”
*(...)”*⁹⁹

Saudosa Maluca (Premê)
“Foi mexendo no porão

⁹⁵ "Olha que coisa mais linda, mais cheia de graça É ela menina que vem e que passa Num doce balanço a caminho do mar Moça do corpo dourado do sol de Ipanema, O seu balançado é mais que um poema, É a coisa mais linda que eu já vi passar..." Garota de Ipanema, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. O músico Toquinho garante que a magia da *Bossa Nova* está em ser "uma *mulher* da rua, formosa e próxima a todos", Carlos Lyra comenta "A mulher nunca estragaria a vida de um homem na bossa nova, ela sempre seria uma espécie de musa e nunca seria uma bandida que traiu e que fez o cara beber até a morte." em: (LUCCI, 2009 em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/videocasts/ult10038u436341.shtml>)

⁹⁶ Sobre estas compositoras ver o trabalho da historiadora Ana Carolina Murgel “Produção Musical Feminina na Vanguarda Paulista” (2005).

⁹⁷ “Shirley Sombra” gravada por Arrigo Barnabé no LP *Cidade Oculta*, de Arrigo Barnabé (Barclay/1986)

⁹⁸ “Aceita a Serenata” gravada por RUMO no LP *Diletantismo*, de Luiz Tatit (Estúdio Áudio Patrulha/ 1983)

⁹⁹ Gravada por Itamar Assumpção no LP *Beleléu, lelêu, eu* de Itamar Assumpção (Gravadora Lira Paulista/1980).

*Encontrei uma cartinha
 Que era de uma ex-amada
 Que numa balada resolveu ser minha
 Tinha um jeito inteligente
 Um pique diferente, que ninguém mais tinha
 Ela era uma louca de pedra
 Já tinha engolido um sabão
 (...)
 Hoje ouvi dizer que ela toca
 Numa banda, bateria, rock'n'roll
 Conhece muito bem Rolling Stones
 Talking Heads, tem fissura pelo Paul¹⁰⁰*

*Época de sonho(Luiz Tatit)
 Vera, eu tive um sonho com você...
 Nossa! Sabe a venda?
 Eu estava lá na porta
 E ouvia você cantando
 Mas cantando mesmo!
 "O quê que deu na Vera",
 eu pensava
 Ela nunca foi disso
 (...)¹⁰¹*

Porém na maioria dos casos são personagens fictícias, diferente dos movimentos anteriores que utilizavam mulheres reais: Rita Lee (dos mutantes), Garota de Ipanema (de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, inspirada em Helô Pinheiro):

Nenhuma composição tem fundamento na realidade, passa a existir aquele personagem através da composição. (...) Não é aquela coisa de que você tem um envolvimento afetivo, daí você vai fazer uma música pra aquela pessoa, aquela menina. Senão ficaria uma menina o tempo todo. Eu tenho várias: Matilde, Odete, Ivone. (Luiz Tatit em DVD RUMO, 2004)

3.1.3 Recursos poéticos nas letras

Os recursos poéticos utilizados nas letras da Vanguarda Paulista são de diversos tipos. Encontramos as categorias de Ezra Pound, a *fanopeia* com recursos muitos mais voltados à imagem (no sentido de cena), a *logopeia*, e a *melopeia*, quando as palavras são usadas como recurso sonoro. Na música de Itamar "Isso não vai ficar assim" encontramos os três recursos:

*Rosas crisântemos cravos e jasmims
 Brancas margaridas nos jardins
 Borboletas mil cores nos polens das flores
 Porém isso não vai ficar assim, meu bem
 Isso não vai ficar assim*

¹⁰⁰ Gravada por Premê no LP *Quase Lindo*, de Premê (Gravadora Lira Paulista /1983)

¹⁰¹ Gravada por RUMO no LP *Rumo* (Produção Independente (Nosso Estúdio) /1981)

*Bichos bichas punk anjos querubins
lansã deus tupã eu tudo enfim
Peter-Pan pó de pirlimpimpim
Também isso não vai ficar assim, meu bem
Isso não vai ficar assim*

Por isso beije-me

*Tudo se for bom neça se for ruim
Colibris carnavais vocais corais
Rês camponês vocês cobras e cupins
Porém isso não vai ficar assim, meu bem
Isso não vai ficar assim*

*Nossos filhos, nossas filhas
Vidas individuais mortais
Também nem mais do que seus pobres pais
Pintam bordam fazem quase tudo podem
Porém isso não vai ficar assim meu bem
Isso não vai ficar assim*

*Por isso beije-me
Como se fosse esta noite a última vez¹⁰²*

A primeira estrofe é extremamente imagética, com uma listagem das flores. A segunda e terceira são construídas através da sonoridade das palavras, e a última tem um sentido do começo ao fim através de um raciocínio. Ou seja, o autor usa todos os recursos para convencer a amada que o beije “*como se fosse essa noite a última vez*”¹⁰³.

Por tratarmos da relação sonora das palavras vamos nos cercar mais da *melopéia* e seus recursos. Nesse exemplo dado o recurso mais recorrente foi a aliteração, que é a repetição de fonemas semelhantes. A aliteração mais comum é a rima, mas não é a única. Vejamos a música de Arrigo Barnabé, Luiz Rondó e Neuza Pinheiro, cuja repetição dos fonemas /a/, /r/ e /t/ é um elemento que conecta (amaranha?) o texto:

*Aranha – vem dançar
Nessa teia cadeia de prata
Vai aranha emaranhar
Vem pra essa teia
Vem pratear vira prata
Na teia aranha
Sou aranha de prata
Sou cadeia que mata¹⁰⁴*

Este é um recurso bastante usado particularmente por Itamar, que em outras canções como em “Tristes Trópicos”, “Ciúme do Perfume”, “Sujeito a Trovoadas”. Na canção “Sampa Midnight”, que dá nome ao disco, é a utilização dos fonemas /p/, /m/, /t/

¹⁰² Gravada por Itamar Assumpção no LP *Sampa Midnight*, de Itamar Assumpção (Gravadora ELDORADO/1986)

¹⁰³ Referência a canção “Besame Mucho” de Consuelo Velásquez.

¹⁰⁴ Gravada por Itamar Assumpção no LP *Beleléu, leléu, eu*, de Itamar Assumpção (Gravadora Lira Paulistana/1980).

e /r/ que, além de sugerir um ritmo, são acentuados pela maneira de cantar de Itamar. Os breques existentes na música ressaltam trechos específicos da letra¹⁰⁵ (justamente os que não possuem as aliterações), porém com características estruturais narrativas do samba de breque (história início meio e fim)¹⁰⁶, um legítimo reggae de breque¹⁰⁷. Os grifos em negrito são para destacar as características assinaladas:

Sampa midnight¹⁰⁸
Eu assessorado de mais dois chegados
Bartolomeu e Ptolomeu
Partimos pra comemorar
Não lembro o que numa boa boate
Escabrosa noite deu blackout na Paulista
Breu no Trianon
Cadê o vão do museu, sumiu
Meu Deus do céu que escuridão
Três seres transparentes baixaram não sei de onde
Imobilizando a gente e gritando
Não somos gente
Brilhavam, não tinham dentes
Traziam cortantes tridentes incandescentes
Nas frentes três chifres
Falavam rapidamente com gestos intermitentes
Simultaneamente sons estridentes incríveis
Sampa midnight
Eu chumbado com mais dois embriagados
Bartolomeu Ptolomeu
Quisemos levá-los prum bar
Mas qual o que, tomamos cheque-mate
Tenebrosa noite faltou light na Paulista
Breu no Trianon cadê a Consolação
Escureceu o museu onde está o chão
Um trio intrigante desceu do céu num instante
Chegou intimando a gente e berrando
Não somos gente
Cantaram de trás pra diante
Letras fortes, indecentes
Músicas bem excitantes
Provocantes rumbas funks
Cantaram de trás pra frente

¹⁰⁵ “O termo rock de breque, cunhado por Luiz Tatit para definir a essência autoral de Itamar, também revela muito desse conteúdo urbano e miscigenado que mescla à linguagem pop elementos do samba. E se nos reportamos à fusão do rock com o samba de breque imediatamente pensamos na explicitação da fala, pois a realização do cantor no breque dá vida a um comentário tornando presente o tempo da canção. E são precisamente os breques que provocam um recorte rítmico especial nesta gravação, abrindo espaço para que a letra seja musicalmente redesenhada a cada repetição do tema.” (MACHADO, 2007: 101)

¹⁰⁶ “Ahhh, esse samba de breque, ou melhor, rock de breque! História contada com começo, meio e fim, bem visual, bem teatral. Eu a cantava solo, no show. (...) É a cara de São Paulo, Germano Mathias, Paulo Vanzolini, Adoniran, hip hop... tudo ao mesmo tempo agora.” (SALLES apud BASTOS, 2006: 40)

¹⁰⁷ A expressão “rock de breque” e “violão de breque”, que o compositor Luiz Tatit utiliza para definir o estilo de Itamar Assumpção, podem ser derivadas do trecho “reggaes de breque” que se encontra na música “Sampa Midnight” do próprio Itamar.

¹⁰⁸ Nesta canção é contada as peripécias de músicos amigos que encontram “seres” estranhos, que ao final são músicos também. Essa referência mais parece a visão de espelho, uma vez que o “seres” tocavam os mesmos estilos que Itamar Assumpção e sua banda.

**Uns reggaes de breque chiques
Bastante pique sambas de roda chocantes¹⁰⁹**

Outro recurso é a ambiguidade, que é a ocorrência de mais do que um sentido em palavras, frases, proposições ou textos, que pode ser aplicado em diversos níveis (interpretativos ou estruturais). Na letra da canção “Chavão abre porta grande” Itamar Assumpção usa diversos sentidos para a palavra “*chavão*”: uma chave na sua forma aumentativa, e a expressão brasileira, que se utiliza quando um termo é tão utilizado que se torna desgastado. Um exemplo para *chavão* é: “o amor é lindo”.

Essa ambiguidade, no caso dessa letra, tem a crítica de que o mais acessível é mais vendável, crítica construída em cima da própria condição do compositor de explorar linguagens e não estar sendo alcançado por todo o público. Isso é o que costura todo o texto, uma alternância de “*chavões*” (*quem não vive tem medo da morte*) e críticas a condição do artista (poeta, talvez seja melhor *afinar o coro dos descontentes*¹¹⁰):

*Não adianta vir arreganhando os dentes para mim
Porque sei que isso não é um sorriso*

*Penso logo existo, penso que existo
Penso que penso, penso que penso
Canto logo existo, canto enquanto isso
Canto o quanto posso, enquanto posso*

*Entre o sim e o não existe um vão
Entre o sim e o não existe um vão
Entre o sim e o não existe um vão
Entre o sim e o não existe um vão
Você já portou luvas no porta-luvas?*

*Lembre-se
Quem não vive tem medo da morte
Quem não vive tem medo da morte
Quem não vive tem medo da morte*

*Lembre-se
Chavão abre porta grande
Chavão abre porta grande
Chavão abre porta grande*

*Não sei se gosto de mim
Não sei se gosto de você
Mas gosto de nós*

Non so se me amo

¹⁰⁹ Gravada por Itamar Assumpção no LP *Beleléu, leléu, eu*, de Itamar Assumpção (Gravadora Lira Paulistana/1980).

¹¹⁰ “Coro dos descontentes” é uma referência à expressão utilizada pelo escritor e crítico paulistano Mário de Andrade, que, como Itamar e a Vanguarda Paulista, oscilava entre o universo popular e o culto.

*Non so se ti amo
Pero amo a noi due*

*O real é a rocha que o poeta lapida
Doando à humanidade mal agradecida
Poeta, talvez seja melhor
Afinar o coro dos descontentes.*

*De repente
O amor de sempre não era mais suficiente
O amor de sempre de repente não era mais suficiente*

*Je ne sais si je me plait
Je ne sais si tu me plait
Mais nous deux me plait¹¹¹*

A música, por ter um sentido que é construído em diversos aspectos extra musicais, é espaço para a ambiguidade. Afinal ela expressa exatamente o que não pode ser representado em palavras. Sobre isso Lucia Santaella (2002) afirma que:

“(...) a música não apresenta nenhuma servidão de referencialidade nem de usos pré-determinados, pois ela é feita de configurações em estado puro, despojadas das misturas adventícias que são próprias das linguagens que cumprem a função representativa. Por essa razão, quando qualquer linguagem aciona o mergulho na pureza de sua materialidade, é sempre a música que é tomada como paradigma. É essa condição da música que as outras artes aspiram.” (SANTAELLA, 2002: 44)

Essa ambiguidade pode ser feita na própria interpretação ou por elementos musicais. Nesse caso a letra segue em uma direção de construção de sentido e a música em outro. Isso pode levar a uma sensação de ironia.

Um bom exemplo é a música “Idéia Fixa” de Itamar Assumpção, que em meio um texto confessional, a frase “*decidi levar a sério*”, culmina em uma gargalhada do próprio intérprete. Essa intervenção quebra o discurso e, nos faz perguntar, se devemos levar tão a sério todo aquele lamento. Porém ele completa a frase “*decidi levar a sério o riso*”, o que gera outros sentidos.

*Um canto desesperado
Vai rasgando minha vida
Não posso ficar calado
Permitindo que se diga
Assim de mim por aí
Pirou de vez isso aquilo vive infeliz
Desvio da natureza é incapaz
Só pode ser por drogas demais
Alcoolismo, pura fraqueza
Tem noite sinto no peito
Uns dez balaços de gatos todos pretos
Ave Maria credo em cruz
Esconjuro clamo Jesus
Rezo, canto como se cantasse
Um hino ou um blues
Como Alberta Hunter Clementina de Jesus
Eterno amor peito em chamas arde tanto*

¹¹¹ “Chavão abre porta grande” gravada por Itamar Assumpção no LP *Beleléu, leléu, eu*, de Itamar Assumpção, de Itamar Assumpção e Ricardo Guará (Gravadora Lira Paulistana/1980).

Quem é que te destina ternuras
 A dor vai dar misteriosamente na mesma certeza
 Ser uma sina a loucura
 Eu enchi de contras até a tampa meu baú
 Só com tragédias urbanas gregas e troianas
 Coloco meu sobretudo sobre tudo sobre mim lhufas quero saber
 Sobre nada disso ou daquilo
 Nem mel nem fel
 Simples sou o maior trivial de que se têm notícias
 Quem sou porém convém explicar muito bem meu bem
 Eu vou dizer de uma vez por todas
 Já tive muitos critérios
 Hoje só vários delírios ativos cultivo em mim
 Resolvi levar a sério o riso
 Ao sair dum cemitério e eu estava bem vivo
 Quem sou eu ainda não sei que canto porque gosto
 Talvez negócio de quem não tem bom juízo
 Mas lembrem-se astronautas eram deuses
 Rola, existe disco laser, outros mundos, outras galáxias
 Nunca foi a teoria idêntica com a prática
 Som, luz, luz, som
 Acendo com fósforos velas contra as forças ocultas
 Nos vídeos, nos palcos.¹¹²

Essa música contém outro exemplo de figura, a *Paronomásia*, que é a utilização de palavras semelhantes pelos sons, mas de sentidos diferentes. Na frase “coloco meu sobretudo, sobre tudo, sobre mim” existem dois sentidos que soam iguais, *sobretudo*, no sentido do abrigo e “sobre tudo”, no sentido de “acima de todas as coisas”. O mesmo se encontra na composição “Clara Crocodilo” de Arrigo Barnabé na frase “Ou será que ela está adormecida em sua mente esperando a ocasião propícia para despertar e descer até seu coração... ouvinte meu, meu irmão?” No caso temos a expressão idiomática “meu” que no dialeto paulista tem a conotação de exclamação e depois repete com o sentido literal de “meu” na expressão “meu irmão”.

Outro recurso sonoro, que se pode utilizar no texto, é a onomatopéia, que consiste na criação de palavra a partir da imitação de som natural a ela associado. Este é um recurso utilizado no disco *Beleléu, leléu, eu* de Itamar Assumpção como observou Regina Machado (2007).

3.1.4 Estrutura Musical da Canção

Na estrutura musical da canção temos, grosso modo, três aspectos: que é a melodia, o ritmo e a harmonia. Apesar da importância harmônica na Vanguarda Paulista vamos nos ater aos outros dois aspectos, porque estes estão mais facilmente articulados

¹¹² Gravada por Itamar Assumpção no LP *Beleléu, leléu, eu* de Itamar Assumpção (Gravadora Lira Paulista/1980).

com o texto, sendo o foco do nosso estudo.

3.1.4.1 Melodia

Sobre a importância da melodia na canção o grupo Rumo fez a música “Canção Bonita”:

*Ele fez uma canção bonita
Pra amiga dele
E disse tudo que você pode
Dizer pra uma amiga
Na hora do desespero
Só que não pode gravar
E era um recado urgente
E ele não conseguiu
Sensibilizar o homem da gravadora
E uma canção dessa
Não se pode mandar por carta
Pois fica faltando a melodia
E ele explicou isso pro homem:
"Olha, fica faltando a melodia"
E era uma canção bonita
Pra amiga dele
Dizendo tudo que se pode dizer
Pra uma amiga
Na hora do desespero
Dá pra imaginar como ele ficou, né?
Com seu violão
Leva seu canto
E reproduz com uma fidelidade incrível
Não deixa escapar uma entoação da memória
Sua amiga é ligada em homenagem
E não pode viver sem uma canção assim
Que diga uma porção de coisas do jeito dela
Então ele mobiliza o pessoal todo
Pra aprender cantar sua música
E poder cantar pro outro
E este então pra mais um outro
Até chegar na amiga¹¹³*

Esse elemento essencial da canção é um dos principais focos da Vanguarda Paulista: A utilização de padrões da fala e da exploração das vozes agudas (e extremo agudas) é recorrente nos grupos Rumo, Premê e por Itamar Assumpção e Arrigo Barnabé. Além disso, exploraram algumas questões mais apuradas da afinação:

Muitas vezes nós preferimos não fixar ou mesmo propor uma entoação no sentido tradicional porque, se você perceber, as músicas da gente têm notas muito precisas, são repetidas sempre do mesmo jeito. Se fosse só um texto falado, cada vez sairia um pouquinho diferente. Só que nós fixamos elementos que o Chico Buarque, por exemplo, não fixa, ou seja, microtons, nuances de voz. Há uma tradição na canção popular brasileira de se deixar tudo afinadinho, de nota para nota, meio em meio tom, temperar em resumo. E nós não estamos temperando. (TATIT, 1992: 40).

¹¹³ Gravada por RUMO no LP *Rumo* (Produção Independente (Nosso Estúdio) /1981)

Em outros casos a melodia aparece como sobreposição de camadas e ecos. É o caso de “Nego Dito” de Itamar Assumpção:

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

*Eu me invoco eu brigo
Eu faço e aconteço
Eu boto pra correr
Eu mato a cobra e mostro o pau
Pra provar pra quem quiser ver e comprovar
Me chamo Benedito João dos Santos Silva Beleléu
Vulgo Nego Dito, Nego Dito cascavé*

*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 transo parente
Eu fui parido assim
Apaguei um no Paraná, pá, pá, pá, pá
Meu nome é Benedito João dos Santos Silva Beleléu
Vulgo Nego Dito, Nego Dito cascavé*

*Quando tô de lua
Me mando pra rua pra poder arrumar
Destranco a porta a pontapé
Pra provar pra quem quiser ver e comprovar
Me chamo Benedito João dos Santos Silva Beleléu
Vulgo Nego Dito, Nego Dito cascavé*

*Se tô tiririca
Tomo umas e outras pra baratinar
Arranco o rabo do satã
Pra provar pra quem quiser ver e comprovar
Me chamo Benedito João dos Santos Silva Beleléu
Vulgo Nego Dito, Nego Dito cascavé*

*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*

*Se chamá polícia
Eu vou cortar tua cara
Vou retalhá-la com navalha*

Esta canção inicia com duas vozes, uma realizando a melodia e uma sobreposição grave forçando algumas sílabas, imprimindo o aspecto rítmico das vogais “*Benedito João dos Santos Silva beleléu vulgo nego dito, nego dito cascavé*”. *Apaguei um no Paraná pá*

pá pá (como se fosse um eco da sílaba, e ao mesmo tempo som do tiro), pareceria uma escolha só pela sonoridade, porém o compositor de fato morou no Estado do Paraná, o que incrementava a sensação de veracidade no seu personagem.¹¹⁴

A voz principal desenvolve-se em região média da tessitura e o caráter temático da composição revela-se na forma, refrão – parte A, e também na articulação rítmica que enfatiza as curtas durações e os staccati. O desenvolvimento da melodia através de graus conjuntos e pequenos saltos, e a reiteração de motivos associados à letra também reforçam os aspectos da tematização. Enunciador e enunciado em plena conjugação criam no destinatário, no caso o ouvinte, a percepção do tempo real da canção, e a utilização de padrões vocais referenciados na fala reiteram os conteúdos do texto. (MACHADO, 2007: 86)

3.1.4.2 Rítmo

O ritmo não é apenas o elemento mais antigo e permanente da linguagem, como também não é difícil que seja anterior à própria fala. Em certo sentido, pode-se dizer que a linguagem nasce do ritmo ou, pelo menos, que todo ritmo implica ou prefigura uma linguagem. Assim, todas as expressões verbais são ritmo, sem exclusão das formas mais abstratas ou didáticas da prosa. Como então distinguir prosa e poema? Deste modo: o ritmo se dá espontaneamente em toda forma verbal, mas só no poema se manifesta plenamente. Sem ritmo não há poema; só com ritmo não há prosa. O ritmo é condição do poema, ao passo que é inessencial para a prosa. (PAZ, 1982: 32)

Os ostinatos dos arranjos são importantes nas composições da Vanguarda Paulista e são realizados por qualquer um dos elementos musicais e da letra. Quando esse ostinato acontece nos aspectos fonéticos da letra ou em um poema vimos que se chama aliteração. Porém, a letra pode dar a estrutura rítmica e sustentação para fenômenos de caráter mais melódico como em “Oh Maldição”, de Arrigo Barnabé e Paulo Barnabé, e gravada por Itamar Assumpção. Essa canção é estruturada em cima do ostinato onomatopaico “*toctoctoc totoc tooooc*” da batida na porta:

*Bateram na porta
Eu fui atender
Já era tarde demais
Quando eu morri
Crivado de balas*

*Mas foi teu nome
O que me fez abrir a porta
Oh! Maldição...!*

¹¹⁴ “(...) Percebemos que a linha da voz principal algumas vezes se divide em acordes (notas que soam simultaneamente), indicando as intervenções das vozes do backing vocal, que pontuam determinadas sílabas ou palavras da voz principal. Um exemplo disso está na primeira frase musical cantada após o monólogo inicial: “Deixa de conversa mole, Luzia”, na qual o backing vocal junta-se à voz principal na palavra “deixa”. Em outros trechos, a linha da voz principal se divide em duas revelando intervenções mais elaboradas do backing vocal: ora inserindo frases no discurso de Bebelú - como no trecho onde a voz principal fala “só me enche o saco”, ao que o backing vocal complementa “só chia, só chia” - ora respondendo às bravatas de Bebelú com o desdém do “blábláblá”. O fato de o backing vocal, tanto no disco como no show, ser interpretado por vozes femininas permite esta versatilidade: algumas vezes funcionando de um modo mais musical (pontuando frases ou sílabas) e outras vezes atuando de um modo mais teatral (interagindo com Bebelú, respondendo ou complementando o texto principal). (...)” (FALBO, 2009:98)

*Morreu primeiro,
Morreu meu coração.*¹¹⁵

Esse deslocamento do papel rítmico (que em geral é centrado nas percussões) aparece em instrumentos harmônicos e melódicos, aparece em diversas canções de Itamar, como no piano de “Z da questão” no contrabaixo de “Totalmente à revelia”.

Sobre a música “Luzia”, de Itamar Assumpção, podemos refletir sobre o conceito de Phillip Tagg (1999) para *musema*¹¹⁶, como unidade de significação. Essa canção parece estar estruturada nas tercinas do “Blábláblá” contidas no texto, e que funcionam quase com um *riff*¹¹⁷. Podemos considerar que este é um *musema*, porque a tercina provocada por essa fala é reproduzida por todos os instrumentos em momentos diversos. Essa canção se inicia com um cânone de “reclamações” de “diversas” Luzias. Todas as cantoras interpretavam no seu ritmo e com sua entonação o texto, se dirigindo ao personagem “Nego Dito”.

Luzia

*Olha aqui, Beleléu! Tá limpo coisíssima nenhuma meu,
Não tô mais afins de curtir a tua e nem ficar tomando na cara,
Essa de ficar na de que o Brasil não tem ponta direita,
O Brasil não tem isso, o Brasil não tem aquilo,
Que black navalha é você, Beleléu? Tá mais é parecendo
Chamariz de turista e isca de polícia, onde tá tua malícia
Meu, onde tá tua malícia...*

*Deixa de conversa mole Luzia
Deixa de conversa mole (blá blá blá)
Porque senão eu vou desconsertar a sua fisionomia
Porque senão eu vou desconsertar*

*Você quer harmonia, mas que harmonia é essa Luzia
só chia só chia
Você quer harmonia mas que harmonia
só chia só chia
Me obriga à mais cruel solução
Desço pro porão da vil covardia, mas te meto a mão*

*Chega de conversa mole, Luzia
Chega de conversa mole
Eu sei que tua mãe já dizia, é mais um
Malandro talvez ladrão
Já não chega a sogra e agora a cria, que decepção*

Você nem vai ter o prêmio de consolação

¹¹⁵ Gravada por Itamar Assumpção no LP *Às Próprias Custas*, de Arrigo Barnabé e Paulo Barnabé (Produção Independente (Sala Guiomar Novaes) /1983).

¹¹⁶ O conceito de Tagg (1999) é bastante pertinente à música popular porque ele é um elemento que pode ser derivado de qualquer aspecto da música (rítmico, melódico, timbrístico, etc.)

¹¹⁷ *Riff* é uma progressão de acordes, intervalos ou notas musicais, que são repetidas no contexto de uma música, formando a base ou acompanhamento.

*Quando eu pintar, trazer a taça de tetracampeão
E uma foto no jornal
Chega pra lá Luzia, ainda vou desfilar
Tetracampeão Luzia, porta estandarte*

*Chega de conversa lero, lero, lero, lero, lero, lero
Chega de conversa lero, lero, lero, lero, lero, lero¹¹⁸*

Alice Ruiz comenta que “Luzia, pode ser uma mulher, mas também o público, que ainda não o conhece, ou ainda a língua portuguesa, a lusa dos lusíadas, que ainda o verá triunfar” (RUIZ apud BASTOS 2006:15).

Na canção “Batuque”, do mesmo compositor, percebemos a voz cumprindo função rítmica novamente, em um primeiro momento pelos fonemas /t/ da primeira estrofe. Na sequência a estrofe é dita, porém imprime uma rítmica como um batuque. Além disso, a expressão “*dançar*” também contém ambiguidade, no sentido de “dançar capoeira” e “dançou de bobeira”:

*Houve um tempo em que a terra gemia
E um povo tremia de tanto apanhar
Tanta chibata no lombo que muitos morriam
No mesmo lugar.*

*Deu bandeira, dançou na primeira, dançou
Capoeira, dançou de bobeira, dançou na maior
Deu canseira, sambou na poeira, tossiu na fileira,
Dançou pra danar*

*O meu pai, minha mãe, minha avó tanta gente
Tristonha que veio de lá. Minha avó já morreu,
O meu pai lá se foi, só ficou minha mãe pra rezar.*

*Veza quando me lembro dos fatos que meu
Avô cantava nas noites de frio.
Não chorava, porém não sorria, mentir não mentia
Fingir não fingiu.*

*Liberdade além do horizonte, morreu tanta
Gente de tanto sonhar. Foi Zumbi!
A Princesa Isabel assinou um papel
Dia 13!”*

3.1.4.3 Arranjo

A inovação da Vanguarda Paulista não está apenas nas estratégias composicionais, mas na escolha da instrumentação não convencionais. A utilização, em diversas músicas, parece não ser apenas componente do arranjo, mas questão intrínseca a composição. Para Itamar Assumpção, a composição surgia do contrabaixo, instrumento

¹¹⁸ Gravada por Itamar Assumpção no LP *Beleléu, leléu, eu*, de Itamar Assumpção (Gravadora Lira Paulista/1980).

que tocava na banda sabor de veneno:

A minha idéia era tocar contrabaixo na Banda Isca e ter um cantor que interpretasse as minhas músicas. Eu tocava contrabaixo com o Arrigo. Depois do Jimi Hendrix e daquela coisa toda, resolvi aprender a tocar contrabaixo, porque achava que no violão não estava mais dando para eu compor. Percebi que a minha condição estava além do violão.

(...)

O contrabaixo é o mais percussivo dos instrumentos de cordas. É um instrumento percussivo que dá nota, e o que me pega é a possibilidade do ritmo, porque o meu negócio é o ritmo. O contrabaixo me deu uma possibilidade maior de frases. às vezes nem componho no violão. (ASSUMPÇÃO apud PALUMBO, 2002: 34)

Essa manipulação em torno dos instrumentos, não apenas “como pano de fundo”, produziam sensação de maior complexidade do que havia em diversas composições:

Ao contrário do que parece, no entanto, as músicas eram baseadas em acordes simples de violão e harmonias pouco complexas. "Ele tocava um violãozinho muito simples", segue Tatit, "brincava que não gostava de pegar músicas muito difíceis pra cantar, com 'esses acordes que parecem aranha'(risos). O Itamar é um grande exemplo do fato de que a formação musical não distingue o cantorista." Paulo Lepetit, que foi baixista da Isca e trabalhou em quase todos os discos de Itamar, reforça a ideia: "Difícilmente uma música dele tem mais de quatro acordes. Com os arranjos, parecem que são composições complicadas, mas você vai tocar no violão e vê que são canções, mesmo. Ele tinha uma maneira muito própria de desenvolver a música, com essa característica dos arranjos". Ele, o músico que trabalhou mais tempo com Itamar, lembra bem quão "próprio" era esse procedimento: "Quando alguém falava 'vamos fazer aquela música?' a gente brincava: 'vamos, qual arranjo?' 'Ah, o 632 (risos)'. Apesar de Itamar dizer, faceiro e com todas as letras, que queria "cantar na televisão" (LEPETIT apud BASTOS, 2006: 32)

Arrigo Barnabé compõe como para uma orquestra, mas transpõe para uma banda de rock. Itamar Assumpção, no disco *Sampa Midnight*, colocou trombone como solista no disco. O grupo Rumo utilizava saxofone com calimba no meio da formação de Rock. O Premê inseriu a instrumentação de chorinho para uma versão para “Marcha Turca” de Mozart.

Na canção “Minha cabeça”, do grupo Rumo, a estrutura do texto e da melodia foi construída e apoiada por todos os outros instrumentos. Sobre isso comenta Regina Machado (2007):

O arranjo atribui funções pouco comuns aos instrumentos que acompanham literalmente a melodia. Em vez de realizar uma base harmônica regular, o que seria um comportamento padrão, a instrumentação praticamente reproduz a mesma divisão rítmica do texto cantado. Frases se sobrepõem abrindo vozes e criando contracantos com a melodia principal, num pensamento mais contrapontístico que harmônico, tornando possível concluir que a essência da canção popular, ou seja, a relação melodia/letra, estende-se aqui ao acompanhamento instrumental. Em vários momentos, é possível observar que os instrumentos realizam frases imitando o padrão entoativo da voz cantada, buscando reforçar, no plano musical, o sentido do que está sendo cantado. A forma da composição sugere três partes distintas: A, B e C, sendo possível

identificar elementos constituintes de um refrão. (MACHADO, 2007: 67)

A sensação é que os elementos da canção (melódicos, rítmicos e harmônicos) estão acompanhando e comentando a voz principal. O texto conclui: “Enfim, você é livre é livre, mas não de mim”, e esse uníssono dos instrumentos com a voz provoca mesmo uma sensação de aprisionamento.

*Quer saber porque que eu estou cansado?
Cada vez que eu começo a pensar
Me vem tudo de vez
E eu não penso mais nada
Quer saber como é que eu penso?
Quer saber porque que eu estou cansado?
Cada vez que eu começo a pensar
Me vem tudo de vez
E eu não penso mais nada
Eu vou pensar um assunto, certo?
Um assunto que eu escolho, é claro
Então eu faço força, força, força
E olha o que acontece!
Não adianta ter cabeça
Ela pensa o que quer...
Pára, cabeça
Assim você me enlouquece
Não cansa você?
Minha cabeça me ajude
Pense tudo tudo com calma
Não se exalte
Nunca te vi tão possuída, nunca!
Você é danada, é mágica
Concentra, reflète
Inverte um pouco o raciocínio
Nem que dê no mesmo ponto
Enfim, você é livre
É livre mas não de mim¹¹⁹*

O Premê faz uso de intencionalidades diferentes em diversas faixas, porém em “Feijoada Total” eles usam recursos tão diferentes que a composição causa efeito de sobreposição de trechos de músicas distintas. A letra trata da trajetória da feitura de uma feijoada (prato típico brasileiro), no antes, durante e depois. A música se inicia com uma melodia atonal e um canto lírico que remete um pouco à Arrigo Barnabé. Depois se transforma radicalmente, incluindo a instrumentação, para um texto meio mântico, repetitivo, depois se torna rítmico (com utilização de tambores). Logo ela evolui para uma música com clichês, que poderia ser de um ambiente de restaurante. Quando o texto acaba se inicia um trecho de música erudita na flauta, com traços estilísticos barrocos (provavelmente um *sampler*). Segue a letra com as transformações anotadas:

¹¹⁹ Gravada por RUMO no LP *Rumo*, de Luiz Tatit e Zécarlos Ribeiro (Produção Independente (Nosso Estúdio) /1981)

Feijoada Total

Lírico

Mataram o Luís Fernando aquele porco jóia
Viveu me amando

Mantra

Segunda, terça, quarta, quinta, sexta e hoje é sábado
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 Asdrósio
E o Goró o Aligrocêncio
Chame o Prancácio
Chame o Brajola E o Tomada
Traz esse porco pra temperar
Porque vai ter feijoada

Chama o Pata-suja chama o Eustáquio
Chame o Tavinho e o Godofredo
Chama Schneider e o Mafioso
O Batraquéia e a cachorrada
Traz esse porco pra temperar
Porque vai ter feijoada

Batuque afro

E uma carninha e gosta de gordura
É bom de se comer e dá uma fissura
Quanto mais de manja, mais se quer manjar
São Francisco não dá pra agüentar

E quem vai preparar o suíno, ahn?
E quem vai preparar o suíno?
Deixa comigo!
Oh, com pepino fica jóia
Eu faço tudo sozinho!
Mas vovô, deixa eu dar uma idéia?
Não, deixa comigo, de porco eu entendo.
Putá meu, que porco gordo.
E a tripa é pra, a tripa é pra
A tripa? A tripa é pra linguiça
Pimenta malagueta um bocadinho mais
O rabo é meu!

Fala

Ê, tô com uma fome...
Toma mais uma, meu
Eu não, eu já to meio zonzo
Será que esse rango vai dar pra todo mundo, hein?

Música restaurante

Comer é bom pra mim você
Me empampuçar depois morgar
Sonhar sonhar sonhar

Erudito

(com ruídos de
banheiro e descarga)¹²⁰

¹²⁰ Gravada por Premê no LP *Premeditando o Breque*, de Premê (Produção Independente Spalla - Gravadora Lira Paulista /1981)

3.1.5 Figurativização

Temos na relação da letra com a música um tipo de ilustração, quando um evento sonoro “representa” um aspecto da letra. Isso é estrutural, porque se dá na relação dos elementos em relação ao texto, e pode estar na melodia, no ritmo ou até mesmo na harmonia. Este é um aspecto bastante subjetivo, porém é uma estratégia composicional que gera mais um elemento e reforça o conteúdo. Esta interação é percebida, mas que não está presente de maneira isolada nem na música nem no texto.

É o caso de algumas passagens do disco *Clara Crocodilo*. Na música “Sabor de Veneno” percebemos uma transformação na repetição do seguinte trecho da seguinte letra:

*você já viu aquela menina
que tem um balanço diferente
ela tem um jeito de sorrir de falar de olhar
que me deixa louco
sabor de veneno¹²¹*

Na repetição musical deste trecho, quando segue para finalizar a música, a composição causa efeito de “disco riscado”, que dizíamos que a música estava “pulando”. A frase soa: “*Você já viu aquela menina que tem um balanço diferen você já viu aquela menina que tem um balanço diferen você já viu aquela menina que tem um balanço diferente*”. Este breque se repete e gera tensão no ouvinte, que é obrigado a “balançar diferente” e sentir alívio quando a tensão se dissolve por elas concluírem a frase. Mas assim que isso acontece a música finaliza abruptamente, justamente quando deveria soar a frase “sabor de veneno”. Esse recurso dificulta uma escuta passiva, e faz com que a atenção se volte para a letra.

Arrigo já declarou que tem uma atenção especial a questão do entendimento da letra na composição:

Eu me preocupo bastante em fazer com que a palavra saia fluente dentro da frase musical. fluente e natural. tenho um cuidado grande em não criar um negócio que fique parecendo "modernoso", "bizarro". Quero fazer sempre uma coisa que tenha sentido exato. Que o canto tenha nexo, que seja adequado à melodia atonal que estou usando. além do que, certos temas exigem um determinado tipo de música. Em DIVERSÕES ELETRÔNICAS, por exemplo., não daria para eu usar o gênero rock. o rock não transmitiria o significado das palavras, ficaria fraco, agitado. (...) Quando faço uma letra, fico muito atento ao som das palavras, como ELAS soam. O significado da palavra também importa, mas me preocupo demais em adequar o som da palavra ao som da música. (BARNABÉ apud FONSECA, 1982: 03)

Já na música “Office Boy” se nota o recurso da repetição sendo usado de maneira distinta. Um trecho da letra:

¹²¹ Gravada por Arrigo Barnabé no LP *Clara Crocodilo*. de Arrigo Barnabé (Produção Independente - Nosso Estúdio/ 1980).

*ele estava duro e resolveu ligar
a TV, a TV, a TV, a TV
ele viu uma chacrete linda
mascando chiclete, olhando pra ele
sorrindo, sorrindo,
sorrindo, sorrindo*¹²²

A idéia da obsessão do office boy em relação com a chacrete é reforçada pela repetição três vezes de “Ele viu uma chacrete linda, mascando chiclete, olhando pra ele, sorrindo, sorrindo”. Isso forma fundo para texto de Arrigo Barnabé sobre os pensamentos do office boy. O que antes era frente passa a ser fundo. Essa narração do compositor gera uma sensação de que estamos assistindo o office boy com os olhos fixos na imagem da televisão. Essa impressão ressaltada por uma escala descendente produzida repetidamente pelo teclado.

Porém, quando Arrigo diz “ele reconheceu” o saxofone faz de fundo outra melodia, e que corresponde ao texto que vai seguir “*ela era caixa de supermercado*”. Musicalmente a obra faz uma conexão ao fato do office boy lembrar dela, a chacrete, mas o ouvinte não sabe quem é, não sabe que virá esse texto ligado a melodia. Quando a frase chega já temos referencial melódico dela. Portanto, se ouvimos a música pela segunda vez já conotamos essa melodia ao personagem. O mesmo efeito é causado no final desta faixa quando ao tomar a injeção, no meio de confusão sonora, soa de fundo a melodia temática de “Clara Crocodilo”, que é exatamente no que ele está se transformando, e é o tema da próxima faixa.

Em outra faixa, “Infortúnio”, esta repetição acontece na frase “*histé, histé, histé histérica.*” Ou seja, o mesmo recurso foi utilizado, de diversas maneiras, para conotar sentidos diferentes.¹²³

Outras relações se passam de uma maneira mais sutil, como “Fan fin fon fin fun” de Itamar Assumpção. A música inicia de maneira bastante lírica, porém, a medida que o texto vai sendo dito o vai modificando. Sua letra é:

*Fon fin fan fin fun
Machucando a noite
Noite de verão, verão solidão, ai
Fon fin fan fin fun
Lá dentro do meu coração
O galo cantou, já é madrugada
Serenou molhou cada flor da estrada
Lua clareou as pedras no chão
Rompe um fole triste nesta noite de verão
Quem eu quero bem, tão longe está e noite vem*

¹²² Gravada por Arrigo Barnabé no LP *Clara Crocodilo*. de Arrigo Barnabé (Produção Independente - Nosso Estúdio/ 1980).

¹²³ Sobre Arrigo Barbabé e sua relação com cinema ver artigo de Ney Carrasco (2009).

*Vem negra cheia de estrelas e um farto luar
 Brilha prateia meu rosto
 Me faz lembrar
 Das noites tão lindas, tão cheias de amor
 Vem, vem matar minha dor
 Fon fin fan fin fun
 Machucando a noite¹²⁴*

O início da música é em uníssono a sanfona com a voz, seguida de um piano e tamborim, como que determinando o ritmo. Porém a estabilidade é logo quebrada na entrada da segunda estrofe, quando entram sons sintéticos interferindo e um triângulo estabelece outra rítmica. Na frase “sereno molhou” ainda temos a sugestão imagética através de escalas descendentes no piano. Na terceira estrofe os instrumentos parecem entrar em planos diferentes, principalmente a sanfona que passa a fazer sons aparentemente desconexos em relação ao resto dos instrumentos. A quarta estrofe já aparece quase inteira distorcida, e quando a última frase “Fon, fin, fan, fun machucando a noite” passa a ser repetida ela modula em movimento descendente. Encerrando em sons caóticos. Apesar da letra lírica, a música constrói através da melodia, mas também dos instrumentos uma idéia de degradação pelo sofrimento do amor não correspondido.¹²⁵

Esse efeito de encaixe, em que a melodia, texto e instrumentação constroem a idéia musical acontece na música “Carnaval do Geraldo” do grupo Rumo:

*Olha o Geraldo está chegando
 Está morrendo de vontade de
 Entrar no carnaval
 Diz: "Carnaval não é pra homem"
 Você está louco, Geraldo
 Carnaval vai todo mundo
 Veja o Paulo, veja o Pedro
 Todo mundo dando força
 Pra você entrar também
 E você não vai...*

Não vou

*Olha o Geraldo, pessoal
 Ele já está dentro e não percebe
 Olha ele sambando lá na porta
 Ah... ah... ah... ah...
 Tangtchikatangtchikatangtchika*

Não vou, não quero,

¹²⁴ Gravada por Itamar Assumpção no LP *Beleléu, leléu, eu*, de Itamar Assumpção e Older Brigo (Gravadora Lira Paulista/1980).

¹²⁵ “(...) A canção evoca, através da letra e da melodia, o estilo lírico e a temática das antigas canções de seresteiros. A letra tem um tom nostálgico, falando de uma noite cheia de estrelas e de um alguém distante a quem se quer bem. O título da canção, expressão formada por sílabas aparentemente sem significado que se repete ao longo da letra, funciona como elemento estranho dentro do universo lírico-amoroso evocado por letra e música, representando a nota irônica conferida por Itamar no tratamento deste tema. Podemos interpretar esta faixa como uma espécie de versão de uma canção de seresta ao estilo de Itamar. Apesar de não ouvirmos a voz de Itamar nesta faixa, sua presença se impõe através da ironia característica de seu estilo de composição.” (FALBO, 2009: 78)

*Eu fico envergonhado
Fica todo mundo olhando
Todo mundo reparando
Todo mundo me secando*

*Ele fica envergonhado
Porque todo mundo olha
Porque todo mundo pára
Porque todo mundo seca¹²⁶*

Lido assim pouco sugere da própria rítmica, porque essa, como em várias músicas do grupo Rumo, não é estabelecida pela métrica, mas pela flexibilização da fala. Porém, o que é evidenciado nessa música é a conexão e troca de papéis entre os elementos. A música é iniciada pelo canto falado de toda a primeira estrofe, acompanhada pelo violão e saxofone, porém fazendo notas, em uma sequência atonal. É o discurso de alguém que vê uma pessoa tímida e descontextualizada inserida em um Carnaval, isso é evidente pela instrumentação. Porém após o som onomatopaico da percussão de partido alto “*Tangtchikatangtchikatangtchika*”, quem começa a falar é o próprio Geraldo. Porém, o que o Geraldo ouve é a rítmica forte dos instrumentos, e a sua fala, que possui uma melodia e métrica mais definidas, segue a percussão. “*Não vou, não quero*” segue o ritmo binário da percussão, inclusive no seu intervalo melódico, e isso se segue até “*ele fica envergonhado porque todo mundo olha*” que ao ser reproduzido em uma velocidade mais acelerada e na mesma nota segue o ritmo do tamborim. Portanto, os dois instrumentos mais característicos do carnaval brasileiro estão presentes na melodia vocal, e não no arranjo instrumental. Além disso, as perspectivas dos personagens se preservam, “*Ele já está dentro e não percebe*”: ao dizer que não queria sambar Geraldo já estava sambando, porém não percebia. Essa idéia não está presente só na música ou só na letra. Foi construída pela sua complementaridade. Essa canção será analisada de maneira mais aprofundada adiante.

Outra possibilidade é a música, por sua estrutura, evocar outro sentido para letra. Na canção “A esperança é a última que morre”, um efeito de eco (repetição da finais das palavras) que inicialmente aparenta um ajuste de métrica, acaba tirando outro sentido do texto:

*Me lembro uma vez numa tarde
Quando ela falou, falou, falou
Que meu QI era baixo
Que eu não tinha estudo
Ela me desprezou, **prezou***

*Lembro também nessa tarde
Que ela reforçou, **forçou, forçou**
Que esse negócio de duro*

¹²⁶ Gravada por RUMO no LP *Rumo* (Produção Independente (Nosso Estúdio) /1981)

*Não dava futuro
Ela me dispensou*¹²⁷

De dentro das palavras “desprezou” e “reforçou” ecoam “prezou” e “forçou”. Assim gerando possibilidades de interpretação sobre as atitudes do personagem a quem se refere a canção, o que nos remete ao poeta Gregório de Matos, do século XVI que já utilizava esse recurso.¹²⁸

3.1.6 Utilização de recursos eletroacústicos

A Vanguarda Paulista utilizou recursos eletroacústicos, principalmente Arrigo Barnabé. Porém, um bom exemplo da mescla da MPB com a música erudita é a canção “Brigando na Lua” do Premê, que mistura este tipo de música com o samba. Inicialmente se inicia com uma ambientação “espacial”, que é reutilizada em outros momentos, uma vez que a letra se trata da história de uma abdução extraterrestre. Por mais que seja uma concepção um pouco “estereotipada” da música eletroacústica, mostra como os compositores ultrapassaram diversas fronteiras e manipularam diversas estratégias composicionais, ao mesclar com um samba. A letra:

*Existem fatos que acontecem por aí
E a gente até nem desconfia
Coisas da tal teosofia
Estava eu andando numa rua deserta
Sem população
Tipo das de televisão
De repente no céu vi um fulgor clarante
A resplandecer
Foi quando comecei a crer
Que estava sonhando
Que aquilo era um pesadelo
Nada estava se passando, perdão?*

*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*

¹²⁷ Gravada por Premê no LP *Premeditando o Breque*, de Premê (Produção Independente Spalla - Gravadora Lira Paulista /1981)

¹²⁸ Gregório de Matos utilizou esse recurso em “Mortal Loucura”, poema musicado por José Miguel Wisnik, e gravado por Cetano Veloso no disco *Onçotô* (2005): “Na oração, que desaterra a terra/ Quer Deus que a quem está o cuidado dado/ Pregue que a vida é emprestado estado/ Mistérios mil que desenterra enterra/ Quem não cuida de si, que é terra, erra/ Que o alto Rei, por afamado amado/ É quem lhe assiste ao desvelado lado/ Da morte ao ar não desaferra, aferra/ Quem do mundo a mortal loucura cura/ A vontade de Deus sagrada agrada/ Firmar-lhe a vida em atadura dura/ Ó voz zelosa, que dobrada brada/ Já sei que a flor da formosura, usura/ Será no fim dessa jornada nada.”

*Sua pistola de raio laser
E apontando pro meu blazer
Reforçou o convite
Me mostrando um cavaquinho
Com pedal phase
Inovação de japonês
E ao chegar na lua
Recebeu-me o presidente
E sua comitativa
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
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*

*Ponta-pé, soco no olho e cascadão
Tudo em câmera lenta
Tem pouca gente que agüenta
Saltei de banda, chamei um táxi
E com sorriso varonil
Se 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*

*Qualé o poblema com o cidadão aí ô meu?
Ô Denílson, leva o rapaz aqui pra conhecer a sala de
massagem¹²⁹*

Dois momentos merecem destaque, depois de “apelei pra mímica que é o idioma dos calados” se segue um silêncio como se a gente estivesse assistindo a representação da briga. Depois de “briguei sem gravidade” temos sons com bastante efeito de *delay* o que dá sensação de ambiência e de “câmera lenta”.

¹²⁹ Gravada por Premê no LP *Premeditando o Breque*, de Premê (Produção Independente Spalla - Gravadora Lira Paulista /1981)

3.1.7 Utilização do silêncio

A utilização do silêncio, como já comentamos, também pode ser considerada expressão. Vemos que desde a Bossa Nova a “estética do silêncio” e da fala também trouxe a atenção para outras características da canção como a letra e a harmonia. Luiz Tatit, se referindo a música de Itamar Assumpção, utiliza o termo “suingue da pausa” (apud BASTOS, 2006), porque o silêncio quebra a relação com o acompanhamento como “pano de fundo” (TAGG, 1999). É esse recurso que Itamar Assumpção explora quando regrava “Nega melodia”, de Jards Macalé e Wally Salomão, “Você está sumindo” de Geraldo Pereira e “Vide verso meu endereço”, de Adoniran Barbosa. O acompanhamento segue a rítmica e a melodia do texto, desconstruindo os estereótipos dos gêneros “reggae” e “samba”, que caracteriza as versões originais.

Porém, neste mesmo disco, *Às Próprias Custas*, o recurso de silêncio entre as faixas, bastante comum, não existe. Mesmo sendo um trabalho gravado ao vivo, as músicas são emendadas entre si. Os respiros e silêncios ocorrem dentro das próprias músicas. Este é um álbum que inova muitos dos padrões utilizados nas performances de música popular. Os instrumentistas foram apresentados no início no show, o que normalmente acontece no final; o agradecimento pelo show é feito em uma pausa (ou breque) entre uma das músicas. Isso demonstra a experimentação consciente de Itamar Assumpção.

3.1.8 Estratégias compositivas contemporâneas

3.1.8.1 Minimalismo

A influência do minimalismo na Vanguarda Paulista é bem visível no grupo Premê, nas instrumentais “Marana”, “Samba Absurdo”, e “Choro do Manga”¹³⁰, essa última explorando também recursos como *riffs* e outros elementos que não são característicos do choro. Itamar Assumpção também gravou a música instrumental “Eldorado” de Antônio Carlos Tonelli utilizando esse recurso.

Porém, encontramos também na obra de Itamar o que Alice Ruiz, sua principal parceira musical, chama de “letras listas” (BASTOS, 2006), que podemos considerar

¹³⁰ As três gravadas por Premê no LP *Premeditando o Breque*, de Premê (Produção Independente Spalla - Gravadora Lira Paulista /1981)

como uma forma de minimalismo derivada da letra, porque nestes casos a melodia e acompanhamento entram como um processo semelhante. A partir de *Sampa Midnight* este recurso esteve presente em toda a obra de Itamar Assumpção: em “Movido a Água”, “Tete Tentei”, “Isso não vai ficar assim”, “Sonhei que viajava”, “Vida de Artista”, “Leonor”, (letras de Itamar Assumpção) e “Abobrinhas Não” feita com Alice Ruiz.¹³¹ Segue um exemplo, em que, no início da composição, é utilizada esta estratégia composicional:

Movido a água

*Existe o carro movido à gasolina
 Existe o carro movido a óleo diesel
 Existe o carro movido a álcool
 Existe o carro movido à eletricidade
 Existe o carro movido a gás de cozinha
 Eu descobri o carro movido à água
 Quase eu grito eureka Eurico
 Aí saquei que a água ia ficar uma nota
 E os açudes iam tudo Ceará
 Os rios não desaguariam mais no mar
 Nem o mar mais virar sertão
 Nem o sertão mais vira mar
 Banho nem de sol
 Chamei o anjo e devolvi a descoberta para o infinito
 Aleguei ser um invento inviável
 Só realizável por obra e graça do santo espírito
 Agora eu tô bolando um carro movido a bagulhos
 Dejetos, restos, detritos, fezes, três vezes estrume
 Um carro de luxo movido a lixo
 Um carro para sempre movido a bosta de gente¹³²*

Esse fenômeno ocorre quando algum elemento estabelece como a música se seguirá, com suas variações. Nesse sistema, “uma espécie de *gabarito* preconcebido cuja função é fornecer um parâmetro” (TATIT, 1998), a composição segue padrões que proporciona um reconhecimento estético. A reiteração de temas, motivos ou melodias na música exaltam as variações que ocorrem.

3.1.8.2 Serialismo

O trabalho de André Cavazzotti (2000), sobre o serialismo no disco *Clara Crocodilo*, conclui que todas as composições, em sua maioria dodecafônicas, sendo que as duas

¹³¹ Diferentemente do que consta na dissertação de Conrado Falbo (2010) a letra de “Abobrinhas Não” é a única feita por ambos. As composições de Itamar Assumpção com letras de Alice Ruiz “Vê se me esquece”, “Milágrimas”, “Vou tirar você do dicionário”, também podem ser consideradas “letras listas”, nas quais o mesmo acrescentou versos.

¹³² Gravada por Itamar Assumpção no LP *Sampa Midnight*, de Itamar Assumpção (Gravadora ELDORADO/1986)

mais antigas, “Clara Crocodilo” e “Sabor de veneno”, são séries de 6 e 8 alturas. Para equilibrar os eventos musicais diversos o texto é bastante repetitivo. Segundo ele:

Exceto em “Instante”, o compositor discorre com crueza e realismo sobre a vida neurótica e desumanizante nas metrópoles contemporâneas brasileiras. O enfoque da contracultura marginal emerge em um texto poético assumidamente influenciado pelas histórias em quadrinhos. (CAVAZOTTI, 2000: 08)

A inspiração de Arrigo Barnabé, para o nome *Clara Crocodilo* foi o poema "Aura Amara" do trovador Arnaut Daniel, no livro "ABC da Leitura" de Ezra Pound. Ele diz que “gostou da economia e da sonoridade do nome, e que procurava algo assim, mas que contivesse em si a ideia de oposição entre as duas palavras.” (FONSECA, 1982: 150) "Clara" representaria a luz e "Crocodilo" a escuridão, reforçadas, segundo ele, pela sonoridade das duas primeiras sílabas de cada palavra: a sílaba "Cla" de Clara em oposição ao "Cro" de Crocodilo. (FONSECA, 1982)

3.1.8.3 Cantofalado

A idéia de “canto falado”, que nos remete ao *Sprechgesang*¹³³ de Schoenberg, foi explorada em diversas canções do grupo Rumo. Um exemplo é “O Apito”, composição em que a voz desliza entre o canto e a fala o tempo todo. A própria melodia, ou fala, parece representar o que está sendo dito. Quando diz “O apito?” a intérprete Ná Ozzetti realiza um intervalo ascendente típico de pergunta, mas, como utiliza uma timbragem metálica na voz, também remete ao próprio apito. É uma canção narrativa, e a melodia vai se derivando da fala, na letra que se segue:

*O apito?
O apito serve para espantar os bichos e os homens
Que seguem ao longo dos trilhos
Quando vão trabalhar lá na roça
Ainda é madrugada
Eles vão andando tão sonolentos!
Serve também
Para avisar o pessoal da estação
Que chegou a hora de dizer adeus*

*Nesse instante o viajante
Aparece na janela
E num acesso de alegria
Ele acena com as mãos*

¹³³ “O canto falado, procedimento que tem suas raízes no formalismo lingüístico e na vanguarda musical erudita das primeiras décadas do século XX (Shoenberg, Webern, Berg), era utilizado pelo grupo no cancionário popular brasileiro, mas sob uma perspectiva melódica substancialmente tonal, diferentemente do *sprechgesang* (canto falado), idealizado por Shoenberg, que o introduziu em composições não tonais.” (SILVA, 2005: 05)

*A alegria do viajante é tão evidente
Que chama a atenção do trabalhador
Ele para, acende um cigarro
Percorre seus olhos vagão por vagão
Enquanto o trem se arrasta devagarinho na serra
Ele se convence por alguns instantes
Que aquilo sim é viver
Embora no fundo ele sabe que é mentira
Ele não está tão certo disso*

*O trem?
O trem além de levar a riqueza e a miséria
Leva o viajante pra muito longe
Serve também
Para avisar o pessoal que está trabalhando
Que chegou a hora de tomar café
Quando ele vem no fim da tarde,
Eles limpam as ferramentas
E os meninos se aprontam
Vão estudar lá na cidade*

*O dia em que os homens da capital
Tiraram o trem de circulação
A sombra das árvores
Passou da medida no chão
E eles ainda nem tinham tomado café
E a professora ficou uma arara
Porque seus alunos atrasaram uma hora.¹³⁴*

A performance vocal da Vanguarda Paulista foi analisada por Regina Machado (2007):

(...) configurou-se durante a Vanguarda Paulista, que também apresentava segmentação em seus enfoques e produções, uma outra abordagem vocal. Assim, essa realização ligada à estridência, com exploração dos agudos, fazendo uso de uma emissão bastante metalizada, e explorando de maneira diversa a expressão construída pela intersecção música/texto através da utilização de vocalidades não usuais na canção popular, observava-se no trabalho do compositor Arrigo Barnabé, que trouxe para o universo da canção popular elementos absorvidos especialmente da produção musical erudita contemporânea como técnica de escrita, combinada com realizações vocais em regiões sempre muito agudas, nas quais as cantoras faziam uso de uma emissão sem cobertura e desprovida de vibrato, numa aproximação com a canção popular. (MACHADO, 2007: 16)

É importante frisar que a interpretação, melhor dizendo, a performance, é um agente transformador da canção. Essa observação pode ser bem exemplificada se lembrarmos da canção “My Way”, gravada por Frank Sinatra e posteriormente pela banda inglesa de punk-rock Sex Pistols. De maneira não tão radical, temos a diferença também de “Fico Louco” dos discos *Beleléu, leléu, eu* de 1980 e *Às próprias custas* de 1982. A primeira música, que é um reggae, ocorre uma interpretação melodiosa. Já na segunda a rítmica é dissolvida e o que predomina é a linha do contrabaixo, fazendo com que a voz ficasse livre para mais recortes rítmicos.

Temos na canção uma mensagem lingüística e uma mensagem musical, ambas

¹³⁴ Gravada por RUMO no LP *CAPRICHOSO*, de Zé Carlos Ribeiro (Produção Independente (Nosso Estúdio) / 1985)

veiculadas simultaneamente pela voz; acontece que a voz não é capaz de veicular esta mensagem complexa sem transformá-la por meio da materialidade do corpo do emissor (o cantor ou intérprete). Para compreender o alcance das palavras de Barthes, basta escutar versões de uma mesma canção executadas por diferentes intérpretes (os exemplos se multiplicam na proporção direta da popularidade da canção escolhida): em muitos casos é simples perceber como os significados da canção podem ser completamente alterados pelas qualidades vocais (inclusive qualidades idiossincráticas) de cada intérprete. (FALBO, 2009: 37)

A questão do virtuosismo vocal é explorada de maneira satírica pelo grupo Rumo na letra da música “*Delírio Meu*”:

*Ok, rapaz
 Você convenceu
 É tudo seu
 Você não percebe?
 Ué, ué!
 Você canta tão bonito
 Deixa todo mundo aceso
 E não percebe
 Ok, rapaz
 Você tem uma voz enorme!
 Enorme!
 Cada vez que você dá um grito no Sudeste
 O pessoal do Norte se estremece
 É toda uma nação que se concentra
 Atenta! Atenta! Atenta!
 Ainda que com pouca chance de deleite
 Essa gente magra e surpreendente
 Fica num prazer quando te aplaude
 E aplaude e aplaude e como aplaude!
 Delírio, meu! Delírio!
 Você pode perceber nitidamente
 Que estão todos delirando No mínimo. '
 E quando você prepara o seu agudo principal
 Meu Deus! O pessoal vem parar no palco
 Delírio, meu! Delírio!
 Você vê que todos querem te alcançar
 Pra te pegar e levar pra casa
 No mínimo!
 Repara com atenção como caminha a multidão
 Meu Deus ! Vem vindo em sua direção¹³⁵*

3.1.8.4 Gesto

A música é análoga ao discurso não apenas como conexão organizada de sons, mas também porque há uma semelhança com a linguagem no modo de sua estrutura concreta. A doutrina musical tradicional da forma [Gestalt] instrui sobre oração, frase, período, pontuação; interrogação, exclamação, parênteses; orações subordinadas são encontradas por toda parte, vozes ascendem e descendem, e em todas elas o gestus da música é emprestado da voz que fala. (ADORNO, 2008: 03)

A música “*Bem Alto*” do grupo Rumo é feita através dos diversos comentários dos

¹³⁵ Gravada por RUMO no LP *Caprichoso*, de Zécarlos Ribeiro (Produção Independente (Nosso Estúdio)/ 1985)

expectadores da cena. Cada comentário pelos transeuntes é acompanhado por um acompanhamento completamente distinto. É como uma *polifonia*¹³⁶, no sentido de diversas vozes darem a sua versão do fato, a sua expressão de (quase) a mesma melodia. Da rádio patrulha ao depoimento da mãe são diversos acontecimentos e gestos.

*"De degrau em degrau ele foi subindo no alto*¹³⁷
Chegou lá no alto, , olhou para a multidão e gritou:
"Eu estou aqui!
Olha que eu pulo!
Olha que eu vou pular!"

"Ora bolas, seu exibicionista, desce daí de cima!
Ainda vai dar trabalho pros outros
Não adianta nada essa mania de suicídio
Pois as coisas aqui embaixo
Vão continuar do mesmo jeito
E deste jeito é que elas vão!"

"Elemento com características maníaco-depressivas
Encontra-se no alto de um edifício
Altura 1986, Avenida Brasil
Pede-se a todas as viaturas
Dirijam-se para o local
Imediatamente"

"Como você se sentiria
Se estivesse nessa mesma situação
E perdesse o controle das coisas
Se expondo ao ridículo de tornar público
Um drama existencial seu"

"Já que ele chegou a isso
Agora só falta pular
Muito embora seja desagradável saber
Que não haverá um galho pra se segurar
Na verdade ele bem que poderia ter acabado com tudo em casa
Sem ninguém perceber"

"Mas preferiu vir aqui
Só para ver alguém sofrer
O tanto quanto ele já sofreu
E é lamentável realmente que não tenha lhe ocorrido
Outra maneira de dar valor a sua existência aqui"

"Silêncio!
Silêncio na avenida
O elemento não tem nada a declarar
Alívio!
Pois o bombeiro foi subindo
De degrau em degrau
E o apanhou firmemente pelas mãos
Na hora H
Tristeza !
Sua mãe está tão feliz

¹³⁶ Analogia de multiplicidade de "vozes" (BAKHTIN, 2000) é abordada em relação à música por Mário de Andrade (1991).

¹³⁷ As aspas são para diferenciar as personagens.

*Por outro lado não sabe onde errou
Tudo que ela quer
Nesse momento emocionante é gritar
Bem alto!
Mais alto!
O mais alto que algum ser humano já conseguiu gritar
O mais convincente dos argumentos
Que a defesa usaria em um tribunal”*

*“Enquanto você encena
Enquanto você se arrisca
Milhares de milhares de milhões de cenas
Eu revivo:
A primeira comunhão, o primeiro terno branco,
O sétimo aniversário e a gente brincando no mar”¹³⁸*

De fato o grupo Rumo declarou que muito tempo dos ensaios eles passavam conversando sobre a música popular e possibilidades na composição da canção (FENERICK, 2007). Essa reflexão sobre o ato de compor é o que podemos chamar de gesto musical no sentido mental:

O que não se pode esquecer é que o gesto mental faz sempre referência a um gesto físico (musical ou não) aprendido anteriormente. De certa forma, o gesto físico está ligado mais diretamente à interpretação da música, enquanto a composição se apóia muito mais no gesto mental (...). Poderíamos adicionar aqui que o ouvinte por sua vez completa a cadeia recriando mentalmente os gestos físicos do intérprete no momento da audição. Daí a importância expressiva do ver aquilo que se ouve: a visualidade expressiva dos movimentos do intérprete funciona como referência para a compreensão do material sonoro. (IAZZETTA, 1997: 10)

É importante lembrar a relação do gesto musical nas criações eletroacústicas. A inserção de elementos de radicalidade aconteceu na Vanguarda Paulista sem o discurso de radicalidade. Talvez por estarem incorporados nos seus processos composicionais.

O pensar poético é o pensar se manifestando realização concreta, por uma modalidade de fazer, tal como diz o verbo “poiéo”. Nessa manifestação, realizando, se dis-põe ao desvelamento. Por sua vez, nesse desvelamento não há certeza, há dinâmica. Sua concretude advém precisamente da ausência de certeza e da vigência de uma dinâmica. O pensar é apresentado como o pensar que pensa realizando, diferentemente de uma modalidade de pensar que se realiza como cumulação de abstrações, como informações coligidas para se apresentarem, no mais das vezes, como simulacro de alguma realização externa a esse mesmo pensar. O pensar vigente como desencadeador de realidade é o que faz com que o desvelar se pronuncie. (JARDIM, 2005: 33)

Isso porque a criação musical está atrelada ao *pensar poético* e cabe ao compositor a maestria de manipular e articular o material, seja ele o texto verbal ou sonoro.

3.2 Análise “Prezadíssimos Ouvintes”

¹³⁸ Gravada por RUMO no LP *Caprichoso*, de Zécarlos Ribeiro (Produção Independente (Nosso Estúdio)/ 1985)

A análise que se segue é referente à canção intitulada “Prezadíssimos Ouvintes”, uma parceria com o poeta paranaense Domingos Pellegrini. Este escritor nasceu em Londrina em 1949 é um escritor brasileiro de poesia, mas principalmente de contos e romances. Antes da primeira estrofe é declamado o poema de outro escritor Paranaense, Paulo Leminski, representante da poesia marginal e da poesia concreta, consideradas vanguardas literárias:

*O novo não me choca mais
Nada de novo sob o sol
O que existe é o mesmo ovo de sempre
Chocando o mesmo novo
(LEMINSKI, 1983: 34)*

A relação de Itamar Assumpção com autores paranaenses se deve ao fato dele mesmo ter iniciado sua carreira nas cidades paranaenses de Londrina e Arapongas, conhecendo Arrigo Barnabé e Alice Ruiz, seus parceiros paranaenses mais assíduos.

Aos 12 anos mudou-se para Arapongas (PR), onde estudou contabilidade, abandonando o curso para atuar em teatro e shows em Londrina. Nesta cidade conheceu Arrigo Barnabé. Autodidata no violão, apaixonou-se pelo baixo ouvindo os discos de Jimmy Hendrix. Mudou-se para São Paulo em 1973. Em 1975, venceu um festival de música em Campinas com sua canção "Luzia" e participou do Festival da Feira da Vila, em Vila Madalena, com sua composição "Nego Dito". Integrou a vanguarda paulistana, formada no Teatro Lira Paulistana, ao lado de Arrigo Barnabé e da banda Sabor de Veneno. Em 1979, apresentou no Festival de Música Popular, o último realizado pela extinta TV Tupi, a canção "Sabor de veneno", ao lado de Arrigo Barnabé. (ALVIN, 2001: 321)

A letra da canção que analisamos é a seguinte:

*Muito prazer
Prezadíssimos ouvintes
Pra chegar até aqui tive que ficar na fila
Agüentar tranco na esquina e por cima lotação
Noite e aqui tô eu novo de novo
Com vinte e quatro costelas
O jogo baixo, guitarras, violão e percussão e vozes
Ligadas numas tomadas elétricas e pulmão
Já cantei num galinheiro
Cantei numa procissão
Cantei ponto de terreiro
Agora quero cantar na televisão -Refrão*

*Meu irmão o negócio é o seguinte
É pura briga de foice
Um jogo de empurra empurra
Facão tiro chute murro
Chamam mãe de palavrão
Sorte não haver o que segure
Som senhores e senhores
Mas quem é que me garante
Que mesmo esses microfones*

Sempre funcionarão?

*Cantei tal qual seresteiro
Cantei paixão, solidão
Cantei canto de guerreiro
Agora quero cantar na televisão*¹³⁹

E assim Itamar Assumpção abre o disco dando recados aos seus próprios ouvintes, e comunicando as suas dificuldades e a sua vontade de “cantar na televisão”, o que na década de 1980 era sinônimo de ter reconhecimento. Essa é uma das primeiras composições de Itamar Assumpção, juntamente com Luzia, em um período que não pensava em trabalhar com música. (Palumbo, 2002)

A música segue com a letra e muitos detalhes ditos, declamados e sussurrados entre a letra (o que é característico na obra de Itamar), e que nesta canção especificamente fornece dados particularmente valiosos.

No último refrão se ouve uma sobreposição de versos: “Cantei tal qual seresteiro, (sentimental eu sou) Cantei paixão (eu sou demais), solidão, (eu sou assim) Cantei canto de guerreiro, Agora quero cantar na televisão”. Este diálogo entre as vozes faz referência à música “Sentimental Demais” de Evaldo Gouveia e Jair Amorim que ganhou notoriedade, principalmente televisiva, na voz do “Rei do Bolero” Altemar Dutra em 1964. Essa escolha demonstra o recurso de ironia, em relação a “importância” de cantar na televisão.

Altemar Dutra de Oliveira (Aimorés, 6 de outubro de 1940 — Nova Iorque, 9 de novembro de 1983). Cantor. Instrumentista. Compositor. Ainda pequeno, sua família mudou para Colatina (ES). Nessa época, ganhou da mãe um violão, que aprendeu a tocar sozinho. Ainda na mesma cidade, apresentou-se pela primeira vez em público, no programa da Rádio Difusora, de Colatina. Ficou em primeiro lugar e incentivado pelo sucesso que começava a fazer pela cidade, veio para o Rio de Janeiro (RJ) com apenas 17 anos. É considerado um dos maiores fenômenos da música romântica brasileira. (ALVIN, 2001: 321)

A letra da canção é a que se segue:

*Sentimental eu sou
Eu sou demais
Eu sei que sou assim
Porque assim ela me faz
As músicas que eu
Vivo a cantar
Tem o sabor igual
Por isso é que se diz
Como ele é sentimental
Romântico é sonhar
E eu sonho assim
Cantando estas canções
Prá quem ama igual a mim
E quem achar alguém*

¹³⁹ Gravada por Itamar Assumpção no LP *Sampa Midnight*, de Itamar Assumpção (Gravadora ELDORADO/1986).

*Como eu achei
Verá que é natural
Ficar como eu fique
Cada vez mais
Sentimental!*¹⁴⁰

Em termos de gênero musical a canção “Prezadíssimos Ouvintes” não se define claramente, ficando próxima do rock e do reggae ao mesmo tempo. A bateria e o baixo se aproximam do rock, mas a batida do violão no contratempo é característica do reggae. A formação da banda é característica de bandas de rock (bateria, baixo e guitarra), mas outro instrumento inusitado se soma: o trombone (que marca fortemente os arranjos de todo disco).

Gêneros, subgêneros e estilos são usados numa tentativa de classificar cada música. Em geral é possível estabelecer com um certo grau de acerto o gênero de cada peça musical, mas como a música não é um fenômeno estanque, cada músico é constantemente influenciado por outros gêneros. Isso faz com que subgêneros e fusões sejam criados a cada dia. Por isso devemos considerar a classificação musical como um método útil para o estudo e comercialização, mas sempre insuficiente para conter cada forma específica de produção. (MOORE, 1992 p. 432)

Do ponto de vista musical, Tatit (1997) sistematiza as canções baseado nas suas características melódicas (ou momentos dentro da relação da letra com a melodia). Nesta canção encontramos duas delas, a Tematização (que têm como características a aceleração, a descontinuidade, o foco nas durações, a concentração, a involução, repetição de notas/graus conjuntos e a memória ou repetição) e a Passionalização (que possui por sua vez a desaceleração, a continuidade, o foco nas Alturas, a extensão, a evolução, os saltos intervalares/tessitura mais amplos e surpresa ou informação).

Observamos nesta análise um foco no significado que a canção carrega, a mensagem que o autor pretendeu transmitir.

As estrofes são melodias com muitas palavras e poucas notas, o que Tatit (2001) chama de Tematização, que caracteriza textos “imagéticos” e que portam uma “mensagem”. Já os refrões possuem uma melodia com mais notas prolongadas. As notas mais agudas da melodia aparecem neste momento, quando ele entoia a palavra “cantei” e a melodia chega à nota mi⁴. Porém, a melodia volta para o grave e para a tematização na frase assertiva “agora eu quero cantar na televisão”. Há um contraste musical e de letra entre estrofe e refrão que se reflete em muitos aspectos desta canção.

A harmonia (cópia das cifras em anexo) inicia seguindo o sentido da letra. A tonalidade da música é Mi Maior, mas o primeiro acorde executado é Lá (A) Maior (a sua quarta) fazendo como que na frase “Prezadíssimos Ouvintes” a gente prepare os ouvidos

¹⁴⁰ Gravada por Altemar Dutra no LP Sentimental Demais, de Evaldo Gouveia e Jair Amorim (Gravadora /1965).

para o que se segue: “Prezadíssimos” prepara para o assunto, os ouvintes e sua relação com o compositor. A sequência harmônica resumidamente é:

A	E	C#m	F#	C	B	A	G	F	C#m	G#m
IV	I	VI								
		II	V	NP ¹⁴¹	I					
					V	NP	NP	NP	VI	
									I (rel) ¹⁴²	V
	(estrofes)								(refrão)	

O jogo de tensões provocado pela função de dominantes encadeia a harmonia. Porém, podemos observar algumas singularidades: as estrofes são permeadas por tons maiores e o refrão por tons menores, o que não segue o padrão dentro da música popular, mas reforça as características da letra que são o tema na estrofe e um apelo emocional no refrão (pela letra, pela nota mais aguda na melodia, e pela duração das notas).

Em uma análise dialogando com análises shenkerianas o foco da quinta está na progressão de notas de passagens e quintas (F# C B A F E ou C#m), com seu ponto alto no acorde de B, que finaliza tanto as estrofes quanto o refrão.

O motivo musical se caracteriza em finalização ascendente. Nas estrofes as palavras “lotação”, “palavrão”, “pulmão”, “microfones”, “funcionário” e no refrão “televisão”. A relação ascendente de notas (agudos em “ão”) contrapõe as regras de Mário de Andrade (1962), que define como incoerentes as finalização ascendentes terminadas em ão, por este fonema ter características nasais. Os recursos sempre apontam para a melhor expressão do texto, com ênfase nos apelos do compositor.

Há também uma repetição de notas que marca bem a rítmica do texto. Na estrutura melódica analisada de acordo com a teoria de Luiz Tatit é notável o contraste da estrofe (que contém as reclamações que a letra demonstra) e o refrão (que contém os desejos de fazer sucesso, e é melodicamente e harmonicamente mais “comercial”)

Sobre o contexto da canção a cantora Suzana Sales (que cantou muitos anos com o compositor) relata:

Ensaio no porão da casa de meu pai, todos os dias de manhã. Lembro do dia em que o Itamar apareceu com essa novidade no caderninho. Ele escrevia todas as letras da mão, chegava com o violão e a linha de baixo, e ficávamos horas em cima de uma frase ou duas. Todos os dias, de segunda a sexta. “Agora , quero cantar na

¹⁴¹ Nota de Passagem

¹⁴² Relativa

televisão...” bom, a música dizia isso, mas ele mandou o pessoal da equipe da Rede Globo embora, do portão de casa. Ninguém me contou, eu vi. “Não dá, os caras vêm aqui atrapalhar o ensaio...” (SALLES apud BASTOS, 2006)

O comentário de Suzana Salles sobre a música e a questão do reconhecimento já nos dá uma pista sobre o hibridismo e as matrizes essenciais presentes na obra de Itamar Assumpção, e particularmente nesta canção.

Luiz Tatit sistematizou os processos que ocorrem numa canção, em relação à melodia e à letra. O primeiro está vinculado ao ritmo, a repetição do pulso e dos motivos, e na maioria das vezes à aceleração. Este recurso de pouca tessitura melódica causaria um foco na mnemonização do texto, do tema, e por isso denominado “tematização”. Um segundo processo seria focado nos contornos melódicos, na extensão da tessitura, saltos intervalares, duração das notas e vogais. Este recurso mais “cantabile” é denominado de passionalização. Há ainda a figurativização, que seria o elemento aliado ao discurso oral e suas instabilidades. É importante ressaltar que as canções podem mesclar e intercalar esses aspectos. Seu método ainda prevê a observação desses parâmetros em relação ao texto que é colocado.

A letra da música em questão, para ser analisada melodicamente, consideramos cada nota uma linha, e assim podemos visualizar o desenho melódico das frases. Pela repetição da melodia foram transcritos as duas primeiras estrofes e o primeiro refrão.¹⁴³

Estrofes

e			
d#			
d			
c#			
c			
b	ouvintes		ção
a#			
a	Prezadíssimos		
g#		aqui	
g			quina e por cima
f#		na fila agüentar tranco na es	lo
f			
e	pra chegar até	eu tive que ficar	ta
e			
d#			
d			
c#			
c			
b	Noite	novo de no	mão
a#			
a	e aqui tô eu		
g#			
g			tomadas elétricas
f#		guitarra	e
f			
e	vo com vinte e quatro costelas o gogó baixo e	ligados numas	pul

¹⁴³ As outras versões da estrofe seguem o mesmo padrão melódico.

Refrão

FIGURA 1- Melodia de “Prezadíssimos Ouvintes” transcrita pelo método de Luiz Tatit (acrescentando notas escritas com sua letra correspondente)¹⁴⁴

É nítida a reprodução do motivo da finalização da frase das estrofes no refrão, ou seja, há um elemento estruturante da canção nesse salto de quinta, do mi para o si. Na estrofe se observa os motivos que são configurados por apoio inicial e ascendência, e que, são hiperbolizados na idéia musical final da frase “e por cima lotação”.

FIGURA 2- Desenho melódico da estrofe de “Prezadíssimos Ouvintes”

Neste trecho o compositor utiliza um recurso de encadeamentos de ideias, iniciando as frases na mesma altura do trecho anterior, (“na fila agüentar tranco”, “quina e por cima”). O eixo central está na nota sol, justamente no trecho “aqui” da frase “pra chegar até aqui”, as estrofes relatam justamente a narração da situação presente do narrador.

Fazendo uma análise comparativa dos tonemas, a estrutura melódica central das estrofes é suspensiva, enquanto a melodia central do refrão flutua entre o ascendente e o descendente. Na realidade são motivos que iniciam com o apoio, ascendem e descendem e ascendem até a sílaba tônica, até a palavra guerreiro, em que a melodia e a harmonia fazem uma mudança e um retorno ao motivo final da estrofe. Porém é este o desenho melódico exato do trecho final, e podemos considerar que este motivo final é o motivo central da canção, que gera todo o resto.

¹⁴⁴ Ao método do Tatit foi acrescentado as notas a frente das linhas, o que não é usual nas análises do autor, mas que para o nosso caso foi pertinente.

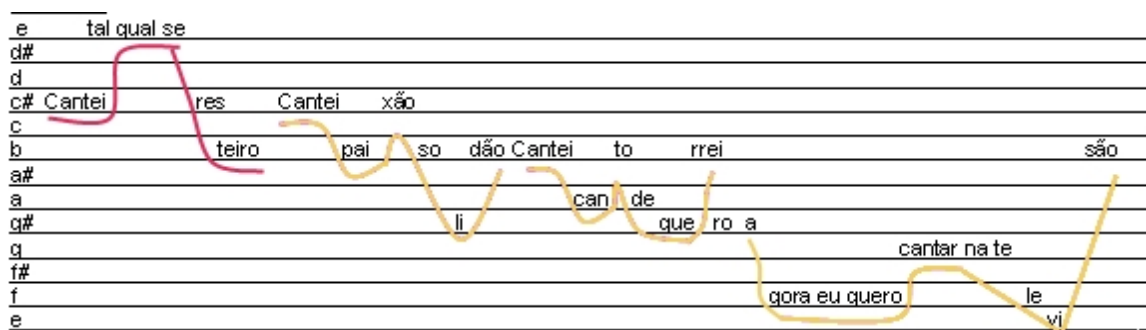


FIGURA 3 – Refrão de “Prezadíssimos Ouvintes” com destaque para a repetição do desenho melódico.

Esta insistência em finalizações ascendentes nos motivos de todos os trechos materializa o conteúdo do texto: uma inconclusão e o desejo de ascensão na carreira musical.

O mesmo recurso de encadeamentos de idéias musicais com a utilização da repetição de notas finais e iniciais é utilizado (dão-Cantei, ro-a, gora-eu-quero). Observa-se um eixo central do período na nota si, que é exatamente o meio da extensão melódica desconsiderando a reapresentação do motivo final. Este eixo fornece um apoio para os três trechos iniciais, e em especial no terceiro quando se canta “cantei canto”. Essa nota si, nas estrofes era a nota mais aguda, e na finalização do período o eixo retorna para o sol, para a reapresentação do motivo final (sol-fá-mi si).

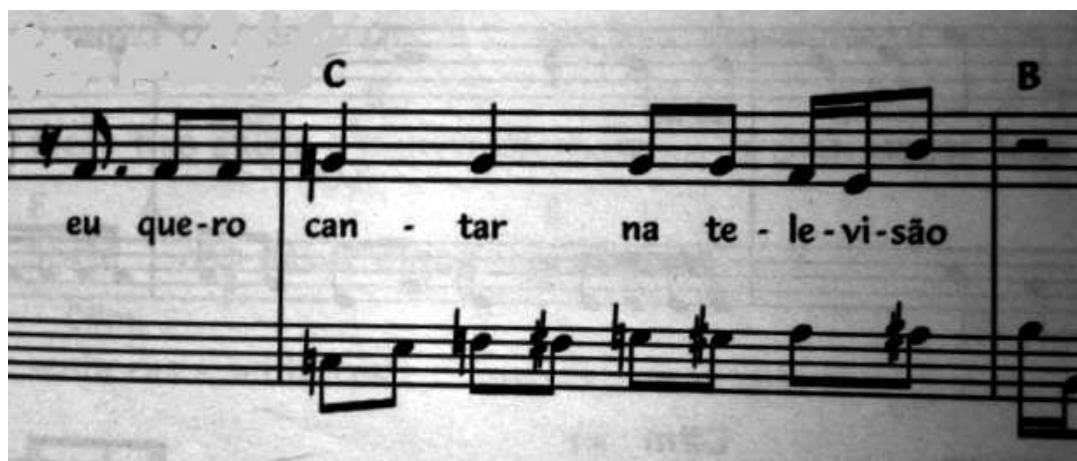


FIGURA 4- Trecho transcrito no songbook “Pretobrás volume 1” por Clara Bastos

Este motivo final é que divide as partes e funciona como uma mola propulsora de sentido, porque é nela em que ele deposita as suas esperanças aos prezadíssimos ouvintes (“eu quero cantar na televisão”, “tomadas elétricas e pulmão”, “esses microfones sempre funcionarão”). Utilizando o método do Tagg, da substituição hipotética, podemos perceber que se cada finalização tivesse um desenho melódico diferente (com finalização

descendente, por exemplo) a música não teria o apelo que tem para os “prezadíssimos ouvintes”.¹⁴⁵ A entrada deste motivo está assinalada com a mudança de andamento de compasso para a entrada da frase “agora eu quero cantar na televisão”:



FIGURA 5- Mudança de compasso. Trecho transcrito no songbook “Pretobrás volume 1” por Clara Bastos

Na análise desse trecho final podemos observar o eixo na nota sol e a nota final como a si, reforçando esse motivo como o unificador e propulsor das partes, uma vez que suas notas centrais e finais correspondem justamente as notas centrais da estrofe e do refrão.

Já a finalização de ambas as partes, em que se repete o elemento unificador, é caracterizado fortemente pelo tonema final ascendente (salto de quinta, finalizando no si³, tônica do quinto acorde) deixando a questão em aberto. Como diz o compositor nesta gravação: “vá saber, vá saber?”.

3.3. Análise “Navalha na Liga”

Sampa Midnight é um CD no qual Itamar Assumpção se coloca como compositor de maneira explícita. Nos seus dois discos anteriores a construção do personagem Nego Dito e o suporte coletivo da banda Isca de Polícia eram as diretrizes dos trabalhos.

Durante a viagem de Itamar Assumpção para Curitiba em 1983 para um show, quando conheceu o casal de poetas Alice Ruiz e Paulo Leminski, estes artistas trocaram os seus trabalhos mais recentes: O disco *Às próprias Custas* de Itamar Assumpção, o livro *Navalha na Liga* de poemas de Alice Ruiz (lançado em 1980) e *Não Fosse Isso era*

¹⁴⁵ Outra técnica utilizada pelo Philip Tagg é a de comparação com outras composições que tenham o mesmo elemento e como estas repercutem. O autor observou, por exemplo, que a sequência da propaganda de computadores “Intel Inside”, além de acompanhar as sílabas das palavras, é um motivo presente no início do hino francês, associando um caráter de liberdade e grandiosidade a marca.

Menos de Paulo Leminski. O resultado é que o disco *Sampa Midnight* contém letras de ambos. Parcerias com Alice Ruiz constam em quase todos os discos de Itamar Assumpção que se seguiram. Em outras letras de música Itamar Assumpção faz referências aos escritores: no disco de 1986, “Intercontinental quem diria”, cita o poeta e compositor curitibano, ao lado de Jorge Mautner, que também é músico e escritor:

*Desculpe estar sendo indiscreto, atrevido
Por perguntar signo, CIC, teu partido
(...)
Acharás que não tem nenhum sentido
Perguntar se Leminski e Mautner tu tens lido, e ouvido¹⁴⁶*

A idéia de exaltar seus parceiros está presente em toda a obra de Itamar Assumpção, em alguns momentos compondo para eles como em “Amigo Arrigo” e “Tetê Tentei” ou fazendo referências em música como “Sampa Midnight” funcionando como personagens. Alice Ruiz é citada no disco “Isso Vai Dar Repercussão”:

*Justo você Berenice
Que não chega nem aos pés da poeta Alice
Da Penélope de Ulisses¹⁴⁷*

Paulo Leminski considerava Itamar Assumpção um poeta. De fato Itamar escreveu poesia que ainda está inédita, suas filhas Serena Assumpção e Anelis Assumpção estão organizando seu livro. Sobre esse aspecto bastante poético do compositor a jornalista Patrícia Palumbo comenta¹⁴⁸:

A afirmação da poesia veio por intermédio de Paulo Leminski que já nos anos 70 dizia que a canção popular era o novo suporte para os versos no Brasil. Leminski disse à Itamar que ele era poeta. Discutiram, claro, mas por fim, há poesia sobrando no discurso irônico, romântico, passional de Itamar.(...) Itamar é pop e é poeta. Azar de quem ainda não descobriu.” (PALUMBO, 2010: 08)

A associação de Itamar Assumpção com escritores também se dá através de seu viés de “maldito”, termo que foi associado pelo fato do compositor nunca ter se sujeitado a concessões para ter sucesso, assim como outros escritores. Na canção “Maldição” de Zeca Baleiro ele faz essa associação:

¹⁴⁶ Gravada por Itamar Assumpção no LP *Intercontinental, quem diria*, de Itamar Assumpção (Gravadora Continental/1988)

¹⁴⁷ Gravada por Itamar Assumpção no LP *Pretobrás* (em Caixa Preta), de Itamar Assumpção (SESC/2010)

¹⁴⁸ O próprio compositor em entrevista realizada pela mesma jornalista declarou: “A música leva a um universo de palavras, eu não tive tanto exercício com literatura, li muito pouco. Gosto de ler, mas tem essa coisa de formação que a gente carrega. Foi aí que percebi a transa entre o espírito e a fala humana. É só o invisível.” (PALUMBO, 2002: 37)

Baudelaire, Macalé, Luiz Melodia
 Quanta maldição!
 O meu coração não quer dinheiro, quer poesia!
 (...)
 Baudelaire, Macalé, Luiz Melodia
 Waly Salomão, Itamar Assumpção
 O resto é perfumaria¹⁴⁹

“Navalha na Liga” a canção do disco é feita a partir de colagens de poemas do livro homônimo da poeta Alice Ruiz. Este primeiro livro da autora foi feito de maneira independente, por iniciativa do estúdio fotográfico ZAP.¹⁵⁰ Neste trabalho há haikais, poesias feministas, poemas visuais.

A temática da navalha já era recorrente na obra de Itamar Assumpção: na imagem da navalha na contracapa de *Beleléu, leléu, eu*, e em trecho de letras, como em “Luzia”: “que Black navalha é você? (...) tá mais pra isca de polícia”, no disco “Beleléu, leléu, eu” “Vou cortar com navalha”,. A referência ao objeto pode ter guiado o compositor à eleição dos poemas e do título, mas com certeza é um símbolo que personifica bem a idéia de “marginalidade” contida nos movimentos aqui abordados.

Uma característica das composições do Itamar Assumpção é a apresentação do mesmo texto de diversas formas (em uma tessitura mais grave, depois aguda, depois falada, por exemplo), ajudando a fixar trechos. Esse recurso, bastante utilizado nessa música, ressalta a posição das poesias na música, que passam a figurar em diversas camadas da canção.

A música se inicia com a frase declamada “sabe o que que é?” e o haikai “nada / pode tudo/ na vida” é canto-falada de maneira rítmica acompanhada por um violão marcando essencialmente o pulso. Neste ponto o contrabaixo e todos os instrumentos seguem a divisão silábica:



FIGURA 6- Sincronia rítmica de trecho transcrito no songbook “Pretobrás Volume 1” por Clara Bastos

¹⁴⁹ Gravado por Zeca Baleiro no CD *Vô Imbolá* “, de Zeca Baleiro (MZA/ 1999)

¹⁵⁰ Recompilado em 2010 junto com outro livro da autora e batizado de “dois em um” ganhou o prêmio jabuti de poesia em 2009.

A música efetivamente se inicia com a voz de Itamar Assumpção estabelecendo uma sincronia rítmica, e complementação harmônica com a linha do baixo. Neste início soam apenas esses elementos. Na sequência surgem outros elementos e de fundo o trombone recorta melodias. O compositor emenda com outro poema:

*Por que toda estrela pisca no céu
e o cometa risca?
Por que você não arrisca meu bem e vem
belisca e petisca?
Por que teu beijo faísca?¹⁵¹*

Esta canção é construída através de sobreposições e contrapontos da voz, contrabaixo e trombone:

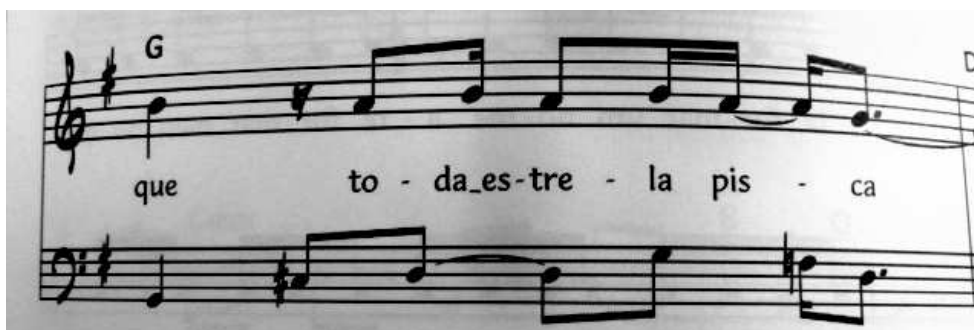


FIGURA 7- Contraponto em trecho transcrito no songbook “Pretobrás Volume 1” por Clara Bastos

Depois ele utiliza esse recurso da entoação para o poema que estampa o verso do livro de Alice Ruiz:

*nada na barriga
navalha na liga
valha*

Este primeiro verso (com sua ordem trocada, possivelmente para formar a métrica, e destacando o trecho “navalha na liga”) que se repete em diversos momentos durante a música. Ele utiliza o mesmo recurso do início, colocando toda a instrumentação em uníssono com a dicção e divisão silábica do texto, conectando os sentidos dos versos (“nada pode tudo na vida” com “Navalha na Liga”). A rima de um poema em relação ao outro, reforçado pelo recurso utilizado, conecta a música, dando-lhe uma unidade. A harmonia é uma alternância singela entre Os acordes de Sol (G) e Ré (D) maiores. Na sequência é utilizado outro poema com uma melodia mais definida que dialoga perfeitamente com o anterior:

¹⁵¹ Gravada por Itamar Assumpção no LP *Sampa Midnight*, de Alice Ruiz e Itamar Assumpção (Gravadora ELDORADO/1986)

*não se escandalize
tudo isso
a gente pensa
quando entra em transe
quando sai da crise*

Este diálogo contém uma função de justificativa de seus atos, que a argumentação da “navalha” esta justificada pela crise. Este trecho possui uma melodia definida repetida na utilização de outro poema, que é uma união reforçada pela repetição da palavra “não” parecendo que um é efetivamente a continuação do outro:

*dizer não
tantas vezes
até formar um nome*

Desta vez a conexão está pela repetição que o compositor realiza na performance da faixa do disco, que não está no texto, na repetição da palavra “não”. Aí o compositor encerra com várias vozes em canto-falado novamente:

*falta de sorte
fui me corrigir
errei*

Para ironizar ele encerra com palmas. As declamações, repetições e a forma de canto com pouca variação rítmica reforçam o conteúdo poético da letra. As escolhas dos poemas com uma temática “neo-malandra” costumam o sentido dos poemas construindo esse diálogo entre as temáticas da poesia marginal e da Vanguarda Paulista.

Melodicamente a música está estruturada em blocos, funcionando praticamente com um trecho melódico para cada poema. Porém podemos observar uma unidade que poderíamos chamar de musema da música que é ditado pela primeira frase:

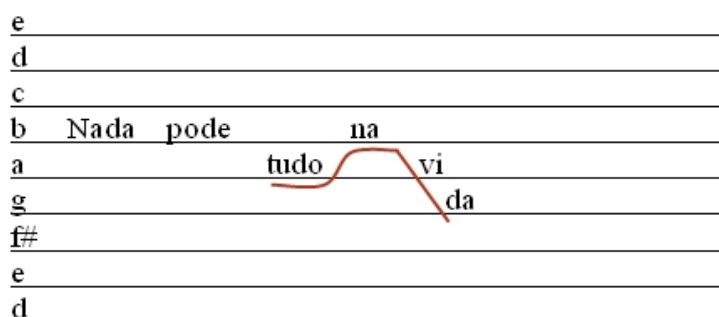


FIGURA 8- Trecho de “Navalha na Liga” transcrito através do método do Tatit com destaque ao motivo final

No geral, a música não explora saltos intervalares ou amplitude melódica, se mantendo bem próxima à aquela ideia de canto falado, não no mesmo sentido utilizado

pelo grupo Rumo, mas mais próximo do RAP. Neste caso nos chama a atenção a variação que ocorre em alguns trechos, que ressaltamos aqui:

The image shows a musical staff with seven lines. The notes and lyrics are as follows:

- Line 1: d e o co ta
- Line 2: b que da es la ca
- Line 3: a por to tre pis
- Line 4: g
- Line 5: f#
- Line 6: e
- Line 7: d no céu

A red line represents the melody, starting at 'me' on line 2, rising to 'ris' on line 3, and then falling. The phrase 'no céu' on line 7 is circled in blue.

FIGURA 9- Trecho de “Navalha na Liga” transcrito através do método de Luiz Tatit - salto intervalar

Observamos uma reincidência no desenho melódico no final das frases que é nitidamente igual ao da primeira melodia, alterando apenas as alturas, o que se sobressai nesse caso é a utilização das palavras “no céu” no grave, para na sequência dar um destaque a “e o cometa risca”, através de um salto de oitava. Visualmente percebemos a idéia do cometa riscando na partitura. De alguma forma absorvemos essa informação auditivamente também. Como visto em “Prezadíssimos Ouvintes” Itamar Assumpção estruturou a música com a repetição da solução final das frases, e valeria investigar futuramente se este é um traço estilístico de Itamar, ou se foi uma coincidência.

As opções do compositor, no âmbito das repetições, podem ser reflexo do cuidado em não alterar o texto, uma vez que se tratavam de poemas. Como bem observou Luiz Tatit:

A letra é mais mundana, mais funcional e, muitas vezes, mais volúvel e até sem-vergonha. Ele já é, por natureza, uma adaptação (à melodia). Portanto, deve estar sempre preparada para se transformar em outra coisa. A poesia se apresenta muitas vezes como obra imaculada, com acabamento definitivo. Os letristas que se acham poetas não gostam que mexam em seus versos nem que dêem palpites. (...) Parceria é concessão desenfreada. (TATIT, 2007: 446)

Devemos então recordar a história dessa canção, que foi realizada, ou ao menos concluída apenas por Itamar Assumpção, e apresentada de “surpresa” para a poeta. Por isso podemos supor que o compositor preferiu estabelecer uma estrutura fixa e com poucas variações para que não houvesse interferências nos poemas. Nesse sentido, as poesias serviram de mote, não para a criatividade musical, mas como a frente, para que um fundo musical desse um suporte. Mais próximos talvez do que faziam os trovadores.

Seja pelo motivo que for, o compositor optou por unificar os poemas, que possuem métricas distintas, rimas e temas distintos através da repetição harmônica e de desenhos

melódicos. Esses são recursos que dão destaque ao texto, ainda que de uma forma bem diferente do que a vista em “Prezadíssimos Ouvintes”.

3.4 Análise “Carnaval do Geraldo”

Esta canção de Luiz Tatit é um diálogo entre dois personagens, um que comenta sobre a sensação de deslocamento do outro, chamado Geraldo, que se defende e se explica sobre os motivos de “não querer entrar no Carnaval”. As estrofes correspondem as falas de cada um:

*Olha o Geraldo está chegando
Está morrendo de vontade de
Entrar no carnaval
Diz: "Carnaval não é pra homem"
Você está louco, Geraldo
Carnaval vai todo mundo
Veja o Paulo, veja o Pedro
Todo mundo dando força
Pra você entrar também
E você não vai...*

Não vou

*Olha o Geraldo, pessoal
Ele já está dentro e não percebe
Olha ele sambando lá na porta
Ah... ah... ah... ah...
Tangtchikatangtchikatangtchika*

*Não vou, não quero,
Eu fico envergonhado
Fica todo mundo olhando
Todo mundo reparando
Todo mundo me secando*

*Ele fica envergonhado
Porque todo mundo olha
Porque todo mundo pára
Porque todo mundo seca¹⁵²*

Este dualismo está representado na letra, mas também na música. O serialismo no acompanhamento ocorre quando o personagem inserido no carnaval comenta sobre Geraldo, ele vê a sensação de inadequação de Geraldo. Ele percebe um deslocamento. A primeira estrofe está em um limite muito tênue entre o canto e a fala, e essa entoação é aproximadamente assim:

¹⁵² Gravada por RUMO no LP *Rumo* (Produção Independente (Nosso Estúdio) /1981)

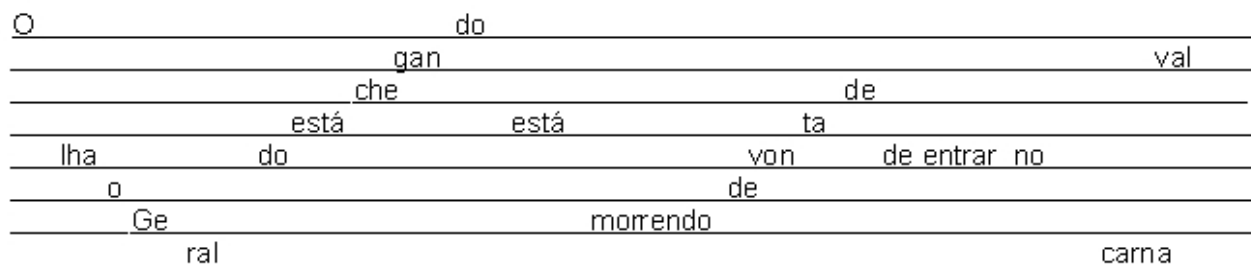


FIGURA 10- Transcrição aproximada da entoação em “Carnaval do Geraldo”

Nota-se que as palavras estão desmembradas entre os semitons, o que dá a sensação de inadequação, porque não há uma estabilidade sonora. Essa flutuação é acompanhada pela harmonia e reforçada melodicamente pelo saxofone.

Porém quando o personagem Geraldo comenta, ele fala utilizando elementos rítmicos do carnaval. A frase “não vou” já prenuncia o intervalo do surdo e no arranjo é reforçada por este. O personagem inserido diz: “Ele já está dentro e não percebe olha ele sambando lá na porta”. Enquanto Geraldo fala que não quer participar do carnaval ele já está inserido e influenciado ritmicamente pela festa.

Ou seja cada parte do diálogo contém toda a cena musical, reforçando o texto.

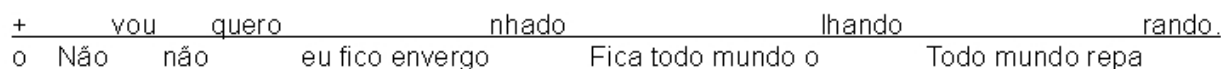


FIGURA 11 – Transcrição da melodia de “Carnaval do Geraldo” utilizando partitura para percussão.

Os sons percussivos das consoantes, e o compasso binário reforçado pelas notas fornecem a referência aos instrumentos musicais típicos (surdo e tamborim) do samba carnavalesco, presentes na melodia. Além disso, há o efeito do som nasal das palavras “não”, “envergonhado” e “mundo” que realizam a mesma sensação da batida aberta do surdo, enquanto as sílabas com vogais abertas das palavras “vou”, “quero”, “envergonhado” o som da batida seca.

A harmonia acompanha fazendo um intervalo de quarta, Sol (G) e Dó (C) maiores entre os acordes. A junção das sílabas, em um efeito aglomerado simula o toque e a “virada” do tamborim:

Ele fica **envergonhado**
Porque **todo mundo** olha
Porque **todo mundo** pára
Porque **todo mundo** seca

Se observarmos bem, são as mesmas palavras com vogais abertas utilizadas anteriormente, as do som seco do surdo que realizam os sons de destaque, e as de som aberto estão nos locais das “viradas”.

Colocamos isso porque, utilizando o método substitutivo de TAGG (1979), podemos lembrar desse mesmo recurso (da pulsação do surdo representada na melodia) em *Garota de Ipanema* (Tom Jobim e Vinícius de Moraes) analisada por Luiz Tatit (2004).

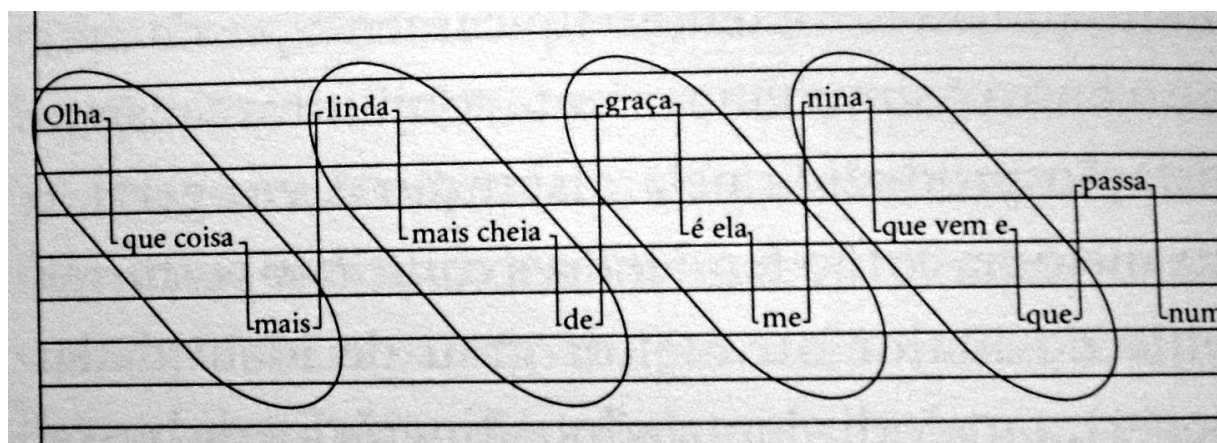


FIGURA 12- Trecho da análise de “Garota de Ipanema” por Luiz Tatit

Observamos o mesmo recurso percussivo na melodia, mas relacionada ao ritmo da Bossa Nova, com as notas graves em conjunção, nítidas nas palavras “que coisa” “mais cheia”, “é ela”, que apesar de darem a noção rítmica para música não acompanham em nível sonoro fonético, de maneira tão feliz quanto “Carnaval do Geraldo”.

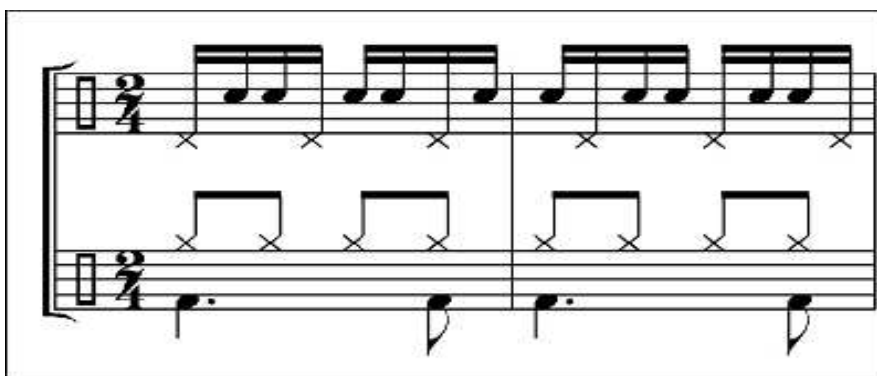


FIGURA 13- Partitura de um ritmo de Bossa Nova para bateria

Nessa imagem percebemos bem as células graves unidas, típicas da bossa nova.

Voltando a comparação das composições, em “Carnaval do Geraldo”, se fossem outras palavras, teríamos a mesma rítmica, mas não o mesmo timbre que os instrumentos,.

“Carnaval do Geraldo” é uma canção que chama a performance e representa a união da Vanguarda com a Música Popular, a erudição no meio de um fenômeno de massa. Geraldo é um nome de um dos integrantes do grupo, mas é um nome propício. Pela sonoridade, “Carnaval do Geraldo”, possui uma rima interna, mas também remete a sambistas importantes, como Geraldo Filme e Geraldo Pereira.

As composições de Luiz Tatit têm harmonias e encadeamentos com acordes de passagem, apoios e “firulas” (TATIT, 2007), que vão acompanhando a fala, e servem mais como textura, em alguns momentos:

A partir de um momento eu comecei tentar fazer essa experiência de compor a partir da entoação diretamente, quer dizer, com todas as instabilidades que a entoação tem, essa entoação que a gente fala, (...) vamos ver como é que isso se transforma em canção. Então o meu desafio era harmonizar aquela entoação, por isso que o meu violão ficou um pouco diferente também. (Luiz Tatit in DVD RUMO, 2004)

No início, eu queria que o violão sustentasse a condução entoada da voz, apoiando os acentos naturais da fala cotidiana, desprezando qualquer regularidade de compasso e mesmo qualquer orientação harmônica. (...) O violão era mais solado que “harmonizado”, justamente para apoiar uma entoação que só parecia ser instável. Eu conseguia fechar o arranjo no violão, mas na hora de fazer o arranjo com o resto da banda era uma verdadeira luta: os instrumentistas precisavam de algum ponto de apoio e minha intenção era exatamente abolir esses apoios. (TATIT, 2007: 422)

O compositor Luiz Tatit comenta que, especificamente para esta canção, o estímulo foi sonoro:

Na verdade foi um estímulo musical. Eu vi o Geraldo uma vez imitando o surdo, que faz tum tu tum tu, e eu comecei perceber, e eu pensei em usar esse intervalo de quarta na voz dele, porque eu ouvi ele imitando. Isso tem, você tem estímulo sonoro pra fazer a coisa. (Luiz Tatit in DVD RUMO, 2004)

Enfim, “a linha evolutiva” se transformou em consciência do artesanato cancional. (TATIT, 2007)

“Também quero produzir canções mais ligeiras que tragam a marca entoativa, mas, hoje, não me importo de camuflá-la como fez a maioria dos nossos cancionistas. Isso faz parte do tal artesanato que venho dizendo. Essa extensão, digamos assim, veio também por conta das numerosas parcerias que passei a fazer (na época do Rumo quase não as fazia) com autores em geral, especialistas em camuflar as entoações subjacentes. Quanto mais “músico”, mais o compositor pratica esse gesto dificultando o trabalho do letrista. Passo horas, então tentando depreender as entoações que foram disfarçadas. Quando as depreendo, a canção sai rápido. Enfim, a “linha evolutiva” se transformou em consciência do artesanato cancional. (TATIT, 2007: 393)

É interessante que Luiz Tatit: “Trabalho como a maioria dos compositores: fico cantarolando a melodia (que normalmente já está pronta) até extrair o que ela poderia

dizer.” (TATIT, 2007: 389) Porém ressalta que tudo pode ser reestruturado a partir do que é criado: “Se a coerência só se configurar na parte final da canção, então refaço toda a etapa inicial à luz do tema que deu certo”. (TATIT, 2007: 418). Ou seja, o compositor não parte da letra para as suas composições, mas o que é dito tem que estar em completa sincronia com o que é cantado, ou ainda tocado: “À época do Rumo, até a levada instrumental eu extraía da instabilidade entoativa, pelo menos na hora de criar a matriz básica que, depois, poderia ser repetida”. (TATIT, 2007: 418)

Talvez por ter estruturas musicais altamente reconhecíveis, dançantes e caráter humorístico, essa música possuía forte apelo popular, como comenta Hélio Ziskind, integrante do grupo:

*Eu não me conformo até hoje, porque a sensação que a gente tinha era a seguinte, “Carnaval do Geraldo”, por exemplo, era uma música de fácil apelo popular, a gente tinha tido várias experiências de tocar em praias, em ambientes abertos em praças, e a gente sentia que a resposta das pessoas era interessante. Nada indicava que a reação do público era fria com a gente. A sensação que gente tinha é que a gente tinha achado um caminho por dentro da linguagem que tinha comunicação com as pessoas. E por que a gente não entrava no rádio? Os caras eram tapados... **Eram** não. (Hélio Ziskind, DVD 2004, grifo nosso)*

CAPÍTULO 4- DISCUSSÃO FINAL

*Salve nossos valores e nossos colares
 Que a gente usa, lambuza com a música
 E depois devolve tudo melado, pingando
 E ninguém quer por a mão
 Salve nosso elenco de estrelas ocultas
 Que escuta quem aponta
 Quem não encontra não escuta, não aponta
 Salve Deus!
 Salve as nossas idéias quando dão certo
 Na hora certa, sem enrolação, salve, salve!(...)
 Salve nossa mania de persistência
 Nossas tendências, nossos recados,
 Nossa paciência, nossos arranjos (um barato!)
 Salve a música!
 Salve os malabarismos que a gente faz
 Pra sair dos abismos que a gente cai, ai, ai...
 Vítima!
 Na crista da vítima
 Um ritmo de música bem próximo
 Um ritmo ótimo!
 É muita guitarra de base, de peso
 Que bisa a pose do músico
 Em ritmo de vítima
 No vértice do mártir e da arte
 Uma arte martírio!
 Uma arte que passa, que pesa, que pisa
 Que pousa e lambuza com a música
 O reino das artes
 (Em parte, não totalmente)(...)
 Salve nossas canções que pegaram sucesso
 Por mérito, impacto, por sorte ou investimento (não se sabe)
 Salve enfim
 Salve os nossos valores e nossos colares
 Bons, maus, médios, neutros, irregulares
 Salve, salve¹⁵³*

Nessa pesquisa, principalmente pelas análises realizadas, foi possível perceber, diversos procedimentos composicionais possíveis desencadeados pela letra. Seja através do conteúdo semântico do texto, pela sonoridade das palavras, ou outros aspectos, a Vanguarda Paulista é um campo de pesquisa musical extremamente prolífico.

Tradicionalmente a canção no Brasil não era feita especificamente ou exclusivamente por músico ou poetas (TATIT, 2004) sendo realizada por cidadãos comuns. Isso difere da Vanguarda Paulista que assume uma consciência composicional feita essencialmente por músicos de formação, refletindo no desenvolvimento da música e na preocupação com a letra.

O momento histórico marcado pelo mercado de consumo impulsionou esses

¹⁵³ Gravada por RUMO no LP *Caprichoso* (Produção Independente (Nosso Estúdio)/ 1985).

artistas a abrirem uma frente alternativa de produção, e assim se associando com modos de fazer diferenciados como a poesia marginal na literatura, o teatro alternativo, com vídeo-arte (e a produtora Olhar Eletrônico), etc. Por outro lado a Vanguarda Paulista celebrou as fronteiras alcançadas na década anterior, com as misturas de baião e guitarra elétrica dos Tropicalistas, instrumentos exóticos como rock dos Beatles, à ópera rock performática de Frank Zappa.

Mas a década [1970] primou mesmo por consolidar a libertação da canção dos gêneros rítmicos predefinidos. (...) Em vez de produzir um samba, um blues, um baião ou um rock, o compositor propunha diretamente um modo de dizer melódico que só mantinha compromisso com a própria letra. (...) a canção foi em todas as épocas um modo de dizer, só que essa função, em geral, concorria com os apelos do gênero. (TATIT, 2008: 229)

Tatit aponta que a música brasileira passou por diversos tipos de triagem até definir parâmetros de identificação. Estes mecanismos estão ligados ao momento de definição da sigla MPB, a era dos festivais e seu entorno, ou seja, os anos 1960/1970:

Em suma, tropicalismo e bossa nova tornaram-se a régua e o compasso da canção brasileira. Por isso, são invocados toda vez que se pede uma avaliação do século cancional do país. É como se o tropicalismo afirmasse: precisamos de todos os modos de dizer; e a bossa nova completasse: e precisamos dizer convincentemente. Em época de exclusão, prevalece o gesto tropicalista no sentido de retomar a pluralidade. Em época de excesso de maneirismos estilísticos e de abandono do princípio entoativo, o gesto bossa-nova refaz a triagem e decanta o canto pertinente. (TATIT, 2008: 89)

Se a Vanguarda Paulista surgiu e dialogou com os anos 1970, simbolizou os anos 1980, ela se fixou nos anos 1990, justamente em um momento com espaço mais consolidado para canções autorais. Essa confirmação de parte da produção da Vanguarda Paulista nessa década se deu também através da carreira solo de integrantes dos grupos RUMO e PREMÊ. Além disso, os anos 1980 (TATIT, 2004) se caracterizavam por uma abertura de espaço aos artistas que já surgiam mais maduros, com 30 anos ou mais (TATIT, 2004), idade desses compositores. Mesmo tardiamente havia um espaço para eles.

Durante a pesquisa detectamos também um elemento diferenciador em relação ao arranjo, trazendo elementos musicais à frente da composição. Se em outros movimentos, como o tropicalismo, o arranjo era grandioso e enfeitava, na Vanguarda Paulista o arranjo entra como componente estruturante em diversos momentos.

Os gêneros, para se caracterizarem como tal, compartilham entre si similitudes harmônicas, rítmicas e melódicas. Porém no caso da música da Vanguarda Paulista isso deu em outro nível, um nível textual, que, em si, é um nível variável. Por isso consideramos que está fora de uma padronização de gêneros, mas as composições não

estão dissociadas completamente em termos estéticos ou em termos de estratégias compositivas. O referencial na letra, e a utilização de musemas que derivam do texto verbal, são características mais complexas para a percepção, mas nas análises se mostraram norteadores das composições do movimento. A utilização de referenciais de letra e discurso em todos os aspectos da composição (harmonia e ritmo, arranjo), não é fato novo na música brasileira, como já demonstrou Luiz Tatit em músicas da Bossa Nova, porém estes compositores pesquisados utilizaram isso como matriz e motriz.

Vimos também que a Vanguarda Paulista ocorreu em um momento bastante peculiar. Fenerick comenta que a transição dos anos 1970 para os 1980, que está inserida o início da vanguarda paulista, é determinante para a indústria fonográfica no país. Este foi um momento em que as grandes gravadoras inseriram um volume muito maior de música estrangeira, mais especificamente norte-americana, e o que havia de música brasileira era, em sua maioria de artistas de catálogo, ou seja, artistas consagrados nos anos 1960 e 1970. Esse contexto também se reflete na produção da Vanguarda Paulista, que em diversos momentos representou muito bem a miscigenação de uma cultura brasileira com a cultura estrangeira absorvendo elementos como o rock, reggae, funk. O Tropicalismo já havia renunciado isso com a absorção da guitarra elétrica, porém a Vanguarda Paulista realizou isso acrescentando, além dos instrumentos, alguns elementos desses gêneros na música brasileira.

O próprio teatro Lira Paulistana foi palco dessa passagem da indústria, pois em sua programação mesclava artistas da Vanguarda Paulista, do Rock que logo se tornaria o fenômeno dos anos 1980 (com Titãs e Ultraje a Rigor), e até mesmo do Punk Rock. Itamar Assumpção era filho de pai de santo, isto é, um sacerdote da religião do candomblé, e ao mesmo tempo tinha referências fortes de ídolos midiáticos norte-americanos como Jimi Hendrix (que pode ser evidenciada na música “Homem-mulher” do disco *Intercontinental quem diria*), Bob Marley, e de Rap.

O contexto de transições estéticas, e de modo de produção, é refletido nos estudos sobre a Vanguarda Paulista, porém carece de mais estudos especificamente musicais. Este tipo de estudo, centrado na criação, acrescentaria uma base teórica mais sólida e impessoal em relação aos queixumes possíveis da falta de distanciamento afetivo do objeto:

*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 vestígios**, não conseguindo fazer frente ao poder de homogeneização da mercadorização que atrai tudo a si? (FENERICK, 2007: 11 grifo nosso)*

A citação do pesquisador sociólogo José Fenerick é reflexo de um discurso recorrente que atrela o sucesso comercial ao sucesso artístico, o que de fato é bastante questionável. Na história da música muitos compositores consagrados (eruditos e populares), em sua época não tiveram um apelo popular importante. A própria fórmula de sucesso da indústria musical utilizada na segunda metade do Século XX, ou *star system* não se sustenta e está fadada ao fracasso, uma vez que ela já prevê a superação de artistas por novas modas (Simon Frith, 2006). Portanto, dados de vendagem de disco não parecem ser parâmetro confiáveis para uma análise artística e estética, e funcionam mais como base de estudo sobre as próprias gravadoras e seus impactos sociológicos.

Outra questão que reforça a idéia de fim, ou fracasso do movimento, é a confusão que se faz entre os termos “Geração Lira Paulistana” e “Vanguarda Paulista”. Em primeiro lugar a “Geração Lira Paulistana” está associada a um período específico e ao ambiente em torno do teatro paulistano. Ela se caracteriza por um conglomerado de iniciativas em diversas artes, (incluindo literatura e cinema) e na forma de produção, que se reflete até mesmo no jornalismo. Muitas pessoas que hoje estão estabelecidas nessas áreas participaram ativamente no jornal “Lira Paulistana”. Nomes como: Maurício Kubrusly (que cunhou o título Vanguarda Paulista), Maria Rita Kehl, Caio Fernando Abreu, Luiz Chagas, e o cartunista Glauco participaram da “Geração Lira Paulistana” Este ambiente também foi importante para o berço do punk e rock brasileiro, que configurou um fenômeno de mídia nos anos 1980: Titãs, Ultraje a Rigor, Cólera, Mercenárias e Ratos do Porão. Em suma: a “Geração Lira Paulistana” marcou uma aproximação do tropicalismo, Vanguarda Paulista e Rock Nacional, além de fomentar uma articulação também com o teatro, artes plásticas, literatura, vídeo e jornalismo. Contrapondo o que disse Fenerick: há vestígios do movimento (cultural e estético) de inúmeras formas.

Neste trabalho aceitamos o desafio de reler um momento histórico tentando manter um olhar distanciado do seu contexto. Sabemos que a percepção dos próprios envolvidos também vai se alterando com o tempo, gerando novas leituras para os mesmos dados. A maior prova disso é o comentário de Luiz Chagas a alguns anos atrás:

Para começo de conversa, a denominação Vanguarda Paulista foi criada pela imprensa baseada no fato de Arrigo Barnabé trazer a clara e crocodilesca influência dos compositores de vanguarda do princípio do século passado. Logo, tudo o que não era MPB-bossa incluído na música pós-tropicalista de Itamar - os grupos Rumo, Premê e Língua de Trapo, no repertório de cantoras como Cida Moreira e Eliete Negreiros, de regionalistas como Passoca ou o grupo Paranga, das formações de jazz em torno do pianista Lelo Nazário -, tudo foi resumido como... vanguarda. Na verdade o assunto que dava liga a todas essas pessoas era música independente. Independente das gravadoras. “ (CHAGAS, 2006 em site Tah ligado)

Porém vimos que o termo “Vanguarda Paulista” tem se modificado ao longo do tempo, e está cada vez mais associado a um fazer composição popular, com forte foco na letra, humor e experimentalismo, e é utilizado a pessoas de diversas gerações posteriores ao “Geração Lira Paulistana”. Várias delas são oriundas de partes diversas do país, mas que, em geral, vivem em São Paulo, ou ainda, simplesmente estão associadas a idéia de “evolução da Música Popular Brasileira” como disse Arrigo Barnabé. Portanto este é um termo que sugere uma continuidade, uma influência que permanece atualmente. Se do ponto de vista da grande mídia ele não fez o sucesso merecido, do ponto de vista artístico se fortificou, porque influencia mais compositores atualmente em nível nacional do que outros sucessos de mídia como a lambada, o rock iê-iê-iê, o “charme” carioca, a música amazônica do “grupo Carrapicho”, só para citar alguns.

Uma possível razão para o interesse crescente em relação à Música da Vanguarda Paulista e a Geração Lira Paulistana reside justamente na reconfiguração recente da produção das gravadoras, selos menores, independentes e compositores autônomos.

Se nos trabalhos de Laerte Oliveira e José Fenerick eles relatam que nos anos 1980 se apontava para uma crescente produção fora das *majors* e interesse da crítica, na década seguinte se iniciou a revolução digital, transformando significativamente a articulação entre compositores e as formas de produção, divulgação e distribuição. A produção atual de maneira autônoma e independente e em larga escala vem desvinculando a idéia de exclusividade, criatividade e de novidade das gravadoras e polarizou para pequenos selos, blogs, internet a busca e consumo de música. De certa maneira, isso possibilitou um culto às raízes independentes, que convergem na Geração Lira Paulistana: seja através do movimento punk brasileiro, rock anos 80 e a geração de cantautores da Vanguarda Paulista. O fato de o teatro desenvolver a sua própria divulgação (o jornal Lira Paulistana) antecipou em 20 anos a maneira que os compositores realizam a sua própria divulgação e marketing através da internet. Além disso, um evento iniciado pelo teatro permanece hoje revelando artistas, a chamada Virada Paulista.

Ainda que absorvidos pelas gravadoras multinacionais por um período, os artistas da Vanguarda Paulista são associados ao início do discurso independente (Vicente, 2005), muito porque fizeram críticas frente à produção massificada da indústria musical, mas também porque trinta anos depois esses artistas continuam produzindo e em sua totalidade de maneira independente.

Contraopondo as declarações de Gordo, sócio fundador do Lira Paulistana que

depois foi trabalhar na gravadora continental “não havia mercado para os independentes, não havia o que se fazer” (Oliveira, 2002: 90) e de Tabajara, compositor da Geração Lira Paulistana “ No começo dos anos 80 existia um público que ia atrás de novidades. Hoje isso não acontece mais”. (Oliveira, 2002: 45). Se não havia público para eles nos anos 1980 e 1990 hoje há.

A prova disso é o projeto “Caixa Preta”, que é a junção de parte da obra de Itamar Assumpção, contendo o relançamento de todos os seus discos e incluindo dois inéditos fechando a trilogia “Pretobrás”. Idealizado por Itamar Assumpção, e realizado enquanto essa dissertação foi escrita, teve em seu lançamento um show distinto para cada CD, realizado pelo SESC São Paulo, feitos pelas bandas Isca de Polícia, Orquídeas do Brasil (grupos que Itamar formou) e releituras com Anelis Assumpção (filha do compositor e cantora), Mariela Santiago, Andréia Dias, Karina Buhr e Kiko Dinucci. Todos os shows no SESC Pompéia atingiram sua lotação máxima. Luiz Chagas, guitarrista, jornalista e organizador do Songbook de Itamar “Pretobrás- porque que eu não pensei nisso antes” comentou que “atualmente, em qualquer dia que se abra o jornal, há notícia de algum artista relacionado a Vanguarda Paulista realizando shows ou lançando discos”. (depoimento pessoal).

A Vanguarda Paulista é um fenômeno fruto da mundialização da cultura, da pós-modernidade, da articulação, e por estar lidando com “fronteiras” se afirma como “divisor de águas” e é um objeto que necessita e merece mais pesquisas a níveis musicais. Portanto, este trabalho não tem a intenção de ser conclusivo, mas a pretensão de ser inaugural à todos os ouvidos atentos.

FONTES

A. DISCOS

ARRIGO BARNABÉ

- “Clara Crocodilo” – LP 1980 / CD 2000 - LP: Produção Independente (Nosso Estúdio)
CD: Thanx God Records (Estúdio Cia. de Áudio)
- “Tubarões Voadores” – LP 1984 / CD 2000 LP: Gravadora BMG-Ariola (Estúdio Transamérica CD: Thanx God Records (Estúdio Cia. De Áudio)
- “Cidade Oculta”- LP 1986 (Barclay)

ITAMAR ASSUMPÇÃO

- “Beleléu, leléu, eu” – LP 1980 / CD 2000 LP: Gravadora Lira Paulistana CD: Gravadoras Baratos Afins e Atração
- “Às Próprias Custas” – LP 1983 / CD s.i.d. LP: Produção Independente (Sala Guiomar Novaes) CD: Gravadora Baratos Afins
- “Sampa Midnight” LP 1986/ CD 2000 LP: Gravadora ELDORADO CD: Gravadora Baratos Afins
- “Intercontinental ! Quem Diria! Era Só o Que Faltava !!! “. LP 1988 Gravadora Continental
- “Ataulfo Alvers por Itamar Assumpção - Pra sempre Agora” (Paradoxx Music/1996).
- “Caixa Preta” 2010 Gravadora SESC

PREMEDITANDO O BREQUE

- “Premeditando o Breque” – LP 1981 Produção Independente Spalla / Gravadora Lira Paulistana
- “Quase Lindo” – LP 1983 / CD 2001 LP: Gravadora Lira - Continental (Estúdio Áudio Patrulha) CD: Gravadora Devil (Estúdio Sigla)

GRUPO RUMO

- “Rumo” – LP 1981 / CD 1996 LP: Produção Independente (Nosso Estúdio) CD: Gravadora Eldorado
- “Diletantismo” – LP 1983 Gravadora Lira - Continental (Estúdio Áudio Patrulha)
- “Caprichoso” – LP 1985 Produção Independente (Nosso Estúdio)

OUTROS

- “Livro”- CD 1997 Caetano Veloso (Polygram)
- “Vô Imbolá “- CD 1999. Zeca Baleiro (MZA)

B. SITES

Alice Ruiz: <http://www.aliceruiz.mpbnet.com.br>
 Arrigo Barnabé <http://www.arrigobarnabe.com.br>
 Dicionário Cravo Albin da MPB: <http://www.dicionariompb.com.br>
 Grupo RUMO: <http://www.gruporumo.com.br>
 Língua de Trapo: <http://www.linguadetrapo.com.br>

Lira Paulistana <http://www.lirapaulistana.net>

LUCCI, Vivian Retz Na bossa nova, mulher é musa e não bandida; veja Carlos Lyra .
<http://www1.folha.uol.com.br/folha/videocasts/ult10038u436341.shtml>

Luiz Tatit: <http://geocities.yahoo.com.br/luiztatit>

MPBNet: <http://www.mpbnet.com.br>

O Passo <http://opasso.com.br/>

Premê: <http://www.preme.com.br>

Tah Ligado: <http://programatahligado.wordpress.com/2010/02/24/o-teatro-lira-paulistana-e-a-vanguarda-paulista/>

C. AUDIOVISUAIS

CASTRO, Riba Documentário Lira Paulistana, Disponível em [\[http://www.lirapaulistana.net\]](http://www.lirapaulistana.net) acesso em Março de 2010

DVD RUMO (2004) TV Cultura Selo: Cultura Marcas

SOLBERG, Helena Palavra [En]cantada: um filme de Helena Solberg. Radiante Filmes

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A. DISSERTAÇÕES, TESES E ARTIGOS ACADÊMICOS

ADORNO T. (1978). "Fragmento sobre música e linguagem". SciELO - Scientific Electronic Library Online Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-31732008000200010&script=sci_arttext&tlng=en]. Acesso em Abril de 2010. (origin

AGUIAR, Maria Cristina (2001) Música e poesia: a relação complexa entre duas artes da comunicação. Rio de Janeiro: Ed. ESEV

ANAZ, Sílvio Música Independente no Brasil: a Vanguarda Paulista. Disponível Em [<http://lazer.hsw.uol.com.br/indie2.htm>]. Acesso em Abril de 2009.

BAIA, Silvano Fernandes (2005) A PESQUISA SOBRE MÚSICA POPULAR NO ESTADO DE SÃO PAULO. Disponível Em [<http://www.uc.cl/historia/iaspm/baires/articulos/silvanobaia.pdf>]. Acesso em Março de 2010.

BARBEITAS, Flávio (2007) A música habita a linguagem: teoria da música e noção de musicalidade na poesia. UFMG Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais

CANO Ruben Lopez (2008) Música y retórica en el barroco. Universidad de Valladolid Disponível em [<http://www.lopezcano.net/>]. Acesso em Abril de 2010.

CAVAZOTTI, André (2000) O serialismo e o atonalismo livre aportam na MPB: as canções do LP *Clara Crocodilo* de Arrigo Barnabé. In: Revista PerMusí Disponível em

[http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/01/num01_cap_01.pdf]. Acesso em Abril de 2010.

CARRASCO, Ney. (2009) Cidade Oculta: o jogo entre a tradição e a ruptura no campo de sonhos dos anos 80. In: Rafael de Luna Freire. (Org.). Nas trilhas do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Tela Brasilis

DE MARCHI, Leonardo (2005). Indústria Fonográfica Independente Brasileira: Debatendo um Conceito. Disponível Em [www.labmundo.org/disciplinas/Leonardo_De_Marchi.pdf]. Acesso em Dezembro de 2009.

GHEZZI, Daniela Ribas (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. Campinas/SP: IFCH: Unicamp

GUILLÉN, Lorena (2007). Relación texto/música: procesos perceptivos en la canción popular Hartwick: Ed. Hartwick College.

FALBO, Conrado. V. R. (2010) Beleléu e Pretobrás: palavra, performance e personagens nas canções de Itamar Assumpção - Recife: O Autor, 2009.

FAVARETTO, Celso. (1979). Tropicália: alegoria, alegria. São Paulo: Atelie Editorial

FENERICK, José. A. (2007). Façanhas às próprias custas: a produção da vanguarda paulista (1979-2000). São Paulo: Annablume-FAPESP.

FIORILLO, Marília Pacheco. Arrigo, o desbravador. São Paulo: Revista Veja, : 46-47, janeiro de 1981.

IAZZETTA, Fernando (1997). "A Música, o Corpo e as Máquinas". Revista Opus IV (4), pp 27-44.

JARDIM, Antônio (2005) Música: vigência do pensar poético São Paulo: 7 Letras

LEMINSKI, Estrela. R. e RUIZ, Téo. M. (2006) Contra-Indústria. Belo Horizonte: Selo Editorial.

LIMA, Judson Gonçalves de (2007) Ritmo e Melodia no poema lido e musicalizado: Alguns exemplos do repertório brasileiro. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná

LOPES, Andréa. M. V. A. (2004). A Cena Musical Paulistana dos Anos 80 e o Selo Independente Baratos Afins. Especialização em MPB (Faculdade de Artes do Paraná).

MACHADO, Regina (2007). A voz na canção popular brasileira : um estudo sobre a Vanguarda Paulista. Disponível Em [<http://cutter.unicamp.br/document/?code=vtls000431601>]. Acesso em Março de 2010.

MOORE, Allan F. (2001) "Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre" Music & Letters vol. 82, No. 3 Chicago: Music & Letters,

- MORELLI, Rita. C. L. (1991). Indústria Fonográfica: Um Estudo Antropológico. Campinas: Unicamp.
- MURGEL, Ana Carolina A. de T. (2005). Alice Ruiz, Alzira Espíndola, Tetê Espíndola e Na Ozzetti: produção musical feminina na Vanguarda Paulista. Disponível Em [<http://stoa.usp.br/ritamariabm/files/1442/8117/ANA+CAROLINA+ARRUDA+DE+TOLEDO+MURGEL.pdf>]. Acesso em Março de 2010.
- NAPOLITANO, Marcos (2001). Seguindo a Canção: Engajamento Político e Indústria Cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume-FAPESP.
- NATTIEZ, Jean-Jacques . (2008). “Etnomusicologia e significações musicais” In PER MUSI. (n. 10). Montreal: Université de Montréal, Canadá) Tradución de Silvana Zilli Bomskov.
- OLIVEIRA, Laerte F. (1999). Em um Porão de São Paulo – O Lira Paulistana e a Produção Alternativa. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
- PLAZA, Julio. (1987) Tradução Intersemiótica. (Tese de Doutorado PUC/SP, 1983-85) São Paulo: Editora Perspectiva.
- QUARANTA, Daniel. (2007) Poema sonoro/ música poética entre a música e a poesia sonora: uma arte de fronteira.. In: ANNPOM 2007 Curitiba: UFPR .
- RODRIGUES, Andréa Rocha. (2007). Vanguarda Paulista, um paradoxo da Indústria Cultural. São Paulo: Faculdade de Ciências e Letras, FCL, Araraquara Ciências Sociais, Universidade Estadual Paulista, (UNESP).
- RÜCKERT, Ernesto von (2005) Música e Literatura Disponível Em [www.ruckert.pro.br/texts/musicaeliteratura.pdf]. Acesso em Março de 2010.
- SALIBA, Elias Thomé. (2002) Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras
- SANDMANN, Marcelo. (1999). Nalgum lugar entre o experimentalismo e a canção popular as cartas de Paulo Leminski a Régis Bonvicino. Revista Letras (n. 52). Curitiba: Editora da UFPR
- SILVA, Gilberto Xavier da (2005) SABOR DE VENENO: A VANGUARDA PAULISTA NA CENA ARTÍSTICO-MUSICAL BRASILEIRA DOS ANOS 1980 In: Belo Horizonte, v. 9 Disponível Em [http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em-tese-2004-pdfs/14-Gilberto-Xavier.pdf]. Acesso em Outubro de 2010.
- SOUZA, Rodolfo Coelho de (2007). Sintaxe e parataxe na música moderna e pós-moderna Opus (Belo Horiz. Online), v. 13 Disponível Em [<http://www.anppom.com.br/opus/opus13/205/05-Souza.pdf>]. Acesso em Março de 2010.
- TAGG, Philip (1979) Analysing popular music: theory, method and practice Disponível em [<http://www.tagg.org>] Acesso em Janeiro de 2010

TAGG, Philip (2004) PARA QUE SERVE UM MUSEMA? Antidepressivos e a gestão musical da angústia Disponível Em [\[http://www.uc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20%28PDF%29/PARA%20QUE%20SERVE%20UM%20MUSEMA%20%28port%29.pdf\]](http://www.uc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20%28PDF%29/PARA%20QUE%20SERVE%20UM%20MUSEMA%20%28port%29.pdf). Acesso em Março de 2010.

TAGG, Philip (2000) -Melisma EPMOW Disponível Em [\[http://ugasguito.comoj.com/docs/melismatrad.pdf\]](http://ugasguito.comoj.com/docs/melismatrad.pdf). Acesso em Março de 2010.

TATIT, Luiz. (1989). Elementos para análise da canção popular” Cadernos de Estudo: Análise Musical I, Cadernos de semiótica aplicada. 67 São Paulo: Unesp.

ULHÔA, Martha Tupinambá de (1999) Métrica Derramada:prosódia musical na Canção Brasileira Popular Brasileira 2

VICENTE, Eduardo (2005) A Música Independente no Brasil: Uma Reflexão. Disponível Em [\[http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/100/99\]](http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/100/99). Acesso em Março de 2010.

ZAMPRONHA, Edson S. (2000). Notação, representação e composição: um novo paradigma da escritura musical. São Paulo: Annablume: Fapesp

B. LIVROS

ALEXANDRE, Ricardo (2002). Dias de Luta: O Rock e o Brasil dos Anos 80. São Paulo: DBA.

ALVIN, Ricardo Cravo (2001) Dicionário Houaiss Ilustrado - Música Popular Brasileira - Instituto Cultural Cravo Albin, Instituto Antônio Houaiss, Ricardo Cravo Albin. São Paulo: Editora: Paracatu Versão Online disponível em [\[http://institutocravoalbin.com.br/publicacoes-do-icca/dicionario-cravo-albin/\]](http://institutocravoalbin.com.br/publicacoes-do-icca/dicionario-cravo-albin/). Acesso em Março de 2010.

ANDRADE, Mário (1991) Aspectos da música brasileira. Belo Horizonte e Rio de Janeiro: Villa Rica (original 1939, Ed. Martins Fontes)

ANDRADE, Mário (1924) A escrava que não é Isaura . São Paulo: Lealdade

BASTOS, Clara. (2006). O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção. Vol I e II. São Paulo: Ediouro.

BAKHTIN, Mikhael (1992). Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes. (original 1979 Estetika Slovesnogo Tvorecheiva)

BARRICELLI, Jean-Pierre (1991) Melopoiesis: approaches to the study of literature and music New York : New York University Press

BARTHES, Roland. (1996) O prazer do texto. Trad. Guinsburg, Jaime. 4. ed. São Paulo: Perspectiva,

- BROWN, Calvin. S. (1948). Music and literature a comparison of the arts. Georgia: UGV.
- CAMPOS, Augusto de (2005). Balanço da bossa e outras bossas. Coleção Debates, v. 3. São Paulo: Perspectiva.
- DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Felix. (1980). "Introdução: Rizoma". In: Mil Platôs v. 1. São Paulo: Editora Landmark
- DIAS, Márcia Tostas. (2000). Os Donos da Voz: Indústria Fonográfica Brasileira e Mundialização da Cultura. São Paulo: Boitempo.
- ELIAS, Norbert e SCOTSON, John L.: (2000) Os estabelecidos e os Outsiders: Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar
- FINNEGAN Ruth. (2001). "Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz". In Palavra Cantada, TRAVASSOS E. (Org.). Rio de Janeiro: Viveiros de Castro.
- FONSECA, Cristina. (1982) A POESIA DO ACASO, São Paulo: ed. T. A. Queiroz
- FRITH, Simon (2006) La otra historia del rock. Barcelona: De Ediciones Robinbook
- JAKOBSON, Roman. (1969) "Linguística e poética." In: Linguística e comunicação. Tradução: Izidoro Bliskstein e José Paulo Paes São Paulo: Cultrix
- KRAMER, Lawrence. (1984). Music and poetry. The nineteenth century and after. London: University of California Press, Ltd
- LEMINSKI, Paulo (1983) Caprichos & Relaxos. São Paulo: Editora Brasiliense
- LEMINSKI, Paulo (1986) Ensaios e Anseios Crípticos. Curitiba: Editora Criar
- LEMINSKI, Paulo (2001) Anseios Crípticos 2. Curitiba: Editora Criar
- MIDDLETON, Richard (1990) Studying Popular Music. Philadelphia: Open University Press
- MORCONI, Ítalo (2010) Destino: poesia. org. Ítalo Morconi Rio de janeiro: ed . José Olympio.
- NAPOLITANO, Marcos. (2005) MPB: totem-tabu da vida musical brasileira. In: Anos 70: trajetórias. São Paulo: Itaú Cultural/Iluminuras
- NATTIEZ, Jean-Jacques (2004) O combate entre Cronos e Orfeu, S. Paulo: Via Lettera
- OSTROWER, Fayga. (1981) Criatividade e Processos de Criação. Rio de janeiro: Editora Vozes
- PALUMBO, Patrícia (2000). Vozes do brasil . São Paulo: Editora DBA.
- PALUMBO, Patrícia (2010) in Caixa Preta: coletânea de discos de Itamar Assumpção.

São Paulo: SESC

PAZ, Octavio (1982) O Arco e a Lira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

POUND, Ezra. (1970) ABC da literatura Rio de Janeiro: Cultrix. (tradução brasileira de Augusto de Campos e José Paulo Paes) (*ABC of Reading*, 1934)

RIBEIRO, Solange (2003) Literatura e Música. São Paulo: SENAC: SAO PAULO

RUIZ, Alice (1982) Navalhanaliga. Curitiba: Secretaria de Cultura do Estado do Paraná.

RUIZ, Alice. (1999) Poesia pra tocar no rádio. Rio de Janeiro: Blocos Editora.

SANTAELLA, Lucia. (2002) “Poesia e música: semelhanças e diferenças” SEKEFF, M. L.;

SANT’ANNA, Affonso Romano de (2004). Música Popular e Moderna Poesia Brasileira. São Paulo: Landmark.

SCHOENBERG, Arnold. (2008). Fundamentos da Composição Musical. São Paulo: EDUSP.

SCHENKER, Heinrich. (2000) The art of Performance. New York: Oxford University Press

SLOBODA, John. (2008). A mente musical. Londrina: EDUEL.

TATIT, Luiz (1986). Canção: eficácia e encanto. São Paulo: ed. Atual

TATIT, Luiz (1996). O cancionista – Composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp.

TATIT, Luiz (1999). Semiótica da canção: Melodia e Letra. São Paulo: Escuta.

TATIT, Luiz (2004). O Século da Canção. São Paulo: Ateliê Editorial.

TATIT, Luiz (2007) Todos Entoam: Ensaio, Conversas e Canções. São Paulo: Publifolha

TATIT, Luiz ; LOPES, Ivã. C. (2008) Elos de Melodia e Letra: análise semiótica de seis canções. São Paulo: Ateliê Editorial

VALENTE. Heloísa (2007) Canção e Mídia: novas abordagens sobre a canção. São Paulo: Fapesp via lettera

VAZ , Gil Nuno (1988). História da música independente. São Paulo: Brasilense.

WINN, James Anderson (1981) Unsuspected eloquence: a history of the relations between poetry and music. New Haven and London: Yale University

Wisnik, José Miguel (1982) O nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense

WISNIK, José. Miguel (1989). O Som e o Sentido: Uma Outra História das Músicas. São Paulo: Companhia das Letras.

WISNIK, José. Miguel (2004). Sem Receita. São Paulo: PubliFolha.

ZAMPRONHA, Edson. S. (org). (2000) Arte e cultura II: estudos interdisciplinares. São Paulo: Annablume: Fapesp

ZOHAR, Itamar Even (1999). "Factores y dependencias en la Cultura . Una Revisión de la Teoría de los Polisistemas". Bibliotheca Philologica, Serie Lecturas. Madrid: Arco.

ZUMTHOR, Paul (2000). Performance, recepção, leitura. São Paulo: EDUC.

GLOSSÁRIO

Acento

Sinal em forma de ângulo que na posição vertical (v) significa aumento súbito da intensidade da nota, enquanto na posição horizontal (>) significa ataque forte seguido de diminuição súbita da intensidade. Na posição inversa (<) significa ataque suave seguido de aumento súbito da intensidade.

Acompanhamento

Conjunto de elementos vocais e instrumentais que estão subordinados à parte principal e a realçam, pelo seu poder expressivo, carácter rítmico e riqueza harmónica.

Acorde

Grupo de três ou mais sons simultâneos identificáveis como um conjunto (dó mi sol, por exemplo, com duas terceiras sobrepostas).

Álbum

Esse termo refere-se ao CD como uma coleção de músicas. "Álbum" é um termo coloquial utilizado na época dos discos de 78 RPM, que eram vendidos frequentemente dentro de caixas ou "álbuns", contendo várias embalagens com apenas um disco.

Aliteração

É um Recurso Sonoro onde se busca a repetição de uma consoante ao longo do verso.

Andamento

Velocidade de uma música, do seu ritmo. Muitas vezes medida em bpm (batimentos por minuto). Pode modificar profundamente a expressão da canção.

Arranjo:

Seleção de instrumentos, forma, andamento, variações melódicas e harmônicas que compõe uma "roupagem" para uma composição. É planejado de acordo com os instrumentos e vozes que interpretarão a música, considerando-se suas possibilidades e limitações.

Áudio

Informações sonoras sob variadas formas: elétrica, óptica, digital etc. Quando manifestado no domínio acústico, gera ondas sonoras e é conhecido como “som”.

Binário

Compasso ou ritmo de dois tempos, sendo forte o primeiro tempo e fraco o segundo. Os compassos simples são constituídos por tempos divisíveis por dois (divisão binária).

Cifra

Código visual que representa um acorde musical. Ex.: A=Lá maior, Bm=Si menor, C#7+=Dó sustenido com 7a. maior. **Clássico** Uma música famosa que se destaca e tende a agradar diversas gerações. Não confundir com o estilo “Música Clássica”.

Contraponto

Técnica de composição que utiliza distintas frases melódicas que interagem entre si, criando uma relação harmônica que enriquece a música.

Dinâmica

A diferença entre os sons mais baixos e os mais altos do áudio. Está relacionada com a naturalidade e contorno emocional das músicas. Gravações de música erudita orquestrada costumam ter muito mais dinâmica do que a música pop.

Distorção

Qualquer alteração introduzida ao áudio original. Pode ocorrer no meio acústico, elétrico ou digital. Uma das distorções mais comuns e audíveis é a saturação, quando o nível de volume é muito alto para um determinado equipamento e “suja” o som.

Dodecafonismo

Sistema de composição baseado nas doze notas da escala cromática. No que diz respeito à melodia, harmonia e contraponto, rejeita as bases admitidas pelo sistema tonal, como a preponderância de determinados graus sobre outros (como a tônica, dominante, subdominante, sensível).

Edição

Ato de recortar, limpar, juntar ou manipular o áudio de uma maneira geral. A maioria das trilhas é editada antes da mixagem.

Estrofe

É um grupo de versos que se presta, tanto à totalidade de um Poema, quando feito em bloco único de versos, quanto a um fragmento filosófico do contexto do poema.

Fade-In / Out

A transição entre silêncio e som que ocorre no início e no final da música. Pode ter diversas durações e formas.

Forma

Tipos de sessões e suas ligações em uma música (intro, refrão, bridge, etc.).

Harmonia

Seqüência de acordes que funciona como fundo musical para a melodia. A estrutura da música, construída sobre uma tonalidade.

Loop (de Áudio)

Trecho de áudio (como uma batida ou riff de guitarra) que pode ser concatenado e repetido para se criar sessões.

Loop (gravação)

A mesma performance é gravada várias vezes em seqüência. Normalmente, o mix de fundo, que serve de base para a gravação desta trilha, é repetido em loop, enquanto cada take é registrado.

Mainstream

A faixa de mercado tradicional, popular, de maior volume de vendas e exposição. Artistas e músicas fora do mainstream são comumente chamados de underground ou alternativos.

Major

Uma grande gravadora. Normalmente gerencia diversos selos que representam artistas famosos.

Melodia

Seqüência de notas musicais que forma as frases cantadas ou tocadas sobre uma harmonia.

Metáfora

Etimologicamente, "transporte", "mudança", "trânsito": transpõe-se um termo para um campo de significado que lhe é alheio. É definida como "comparação abreviada", na qual o termo comparado (substituído, não nomeado) se identifica com o termo que lhe é semelhante.

Métrica

É o estudo do número de sílabas poéticas que determinam o comprimento do verso.

MIDI (programação)

Informação musical sob a forma eletrônica ou digital. Permite a geração de áudio por mecanismos não-acústicos. Notas, suas intensidades e durações podem ser manipuladas por Software ou Hardware (instrumentos virtuais), muitas vezes simulando os equivalentes reais.

Mix ou Mixagem

A mistura das trilhas gravadas com o objetivo de apresentar todos os elementos de ritmo, harmonia e melodia de uma maneira clara e interessante. Normalmente, combina o áudio em um canal estéreo (L+R).

Motivo

Pequena célula rítmico-melódica que está na origem da frase musical e que pode surgir com sons de alturas diferentes.

Onomatopéia

É um Recurso Sonoro onde se busca imitar o som de algo através de vocábulos.

Ostinato

Conjunto de notas que se repetem com insistência num trecho musical.

Partitura

Representação musical gráfica em um pentagrama, com símbolos padronizados que indicam a nota musical, sua duração e maneira de se interpretar.

Pop (estilo)

Às vezes sinônimo de moda ou descartável, na verdade, é tudo aquilo que não é erudito (complexo, alternativo, particular). Popular.

Refrão

É uma estrofe que, por questões de realce textual, se repete entre as demais estrofes num poema, ficando ao gosto do poeta a quantidade e forma de repetição.

Riff

Motivo musical que se repete e tende a caracterizar uma música ou sessão dela.

Rima

É a semelhança sonora entre duas palavras à partir da vogal tônica comum a ambas. Convém lembrar que o termo, semelhança, surgiu no conceito recentemente, pois, em origem, a rima exigia identidade de sons nas palavras desde as vogais tônicas.

Rima Interna

É a rima que ocorre no interior do próprio verso.

Rima Leonina

É uma Rima Interna que pode envolver início, centro e fim do próprio verso. Deu nome ao Verso Leonino.

Rima Pobre

É a rima que envolve palavras de mesma categoria gramatical e com sons vulgares.

Rima Rara

É a rima com sonância de raríssimo uso, independente da categoria gramatical. O quilate da rima é proporcional à quantidade de letras idênticas que precedam à vogal tônica da sonância.

Rima Rica

É a rima que envolve palavras com Categorias gramaticais diferentes e sons não vulgares.

Sample

Gravação de áudio de uma nota ou acorde tocados por um instrumento real ou virtual. Pode ser disparado por sinais MIDI, permitindo, por exemplo, que um teclado toque sons de saxofone.

Tablatura

Representação musical alternativa que simboliza a parte do instrumento que deve ser tocada (corda e traste, peça da bateria etc.).

Timbre

Conjunto de características que determinam um tipo de som: piano, violino, flauta. Eles podem tocar a mesma nota, mas serão bastante distintos, com ataques, decaimentos e conteúdo espectral diferentes.

Tom

Intervalo de segunda maior. A palavra pode significar também tonalidade.

Tonalidade

O tom de uma música, o acorde fundamental da harmonia. Está relacionada às possibilidades e limitações dos instrumentos e vozes.

Tónica

A nota fundamental de uma escala diatónica, ou o centro que polariza a tonalidade no regime harmónico diatónico.

Uníssono

Posição de duas ou mais notas na mesma altura.