

# Premeditando o Breque e Língua de Trapo: *a dimensão política da Vanguarda Paulista por meio do humor*



*José Adriano Fenerick*

Doutor em História Econômica pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Departamento de História e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Estadual Paulista (Unesp-Franca). Autor, entre outros livros, de *Façanhas às próprias custas: a produção musical da Vanguarda Paulista (1979-2000)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.  
jafenerick1@gmail.com

Capas dos LPs *Língua de Trapo*, 1981, e *Quase lindo*, 1983, fotografias (montagens).

## Premeditando o Breque e Língua de Trapo: a dimensão política da Vanguarda Paulista por meio do humor

Premeditando o Breque and Língua de Trapo: the political dimension of Vanguarda Paulista (*São Paulo Avant-garde*) through humor

*José Adriano Fenerick*

### RESUMO

Este artigo é um estudo sobre a crítica política do Língua de Trapo e do Premeditando o Breque, realizada por meio do humor. Inseridos no campo do *underground* do começo da década de 1980 e, portanto, relativamente distantes das regras impostas pelo grande mercado de música no país, esses dois grupos, pertencentes à chamada Vanguarda Paulista, criaram um contraponto crítico à produção musical de sua época. Assim, ao analisar algumas de suas canções, este texto procura destacar certos aspectos do humor como procedimento de crítica cultural e política.

**PALAVRAS-CHAVE:** humor; Língua de Trapo; Premeditando o Breque.

### ABSTRACT

*This article is a study of political criticism of the Língua de Trapo and Premeditando o Breque songs, performed through humor. Inserted in the underground field of the early 1980s, and, therefore, relatively distant from the rules imposed by the great music market in Brazil, these two groups, belonging to the so-called Vanguarda Paulista, created a critical counterpoint to the musical production of their time. Thus, by analyzing some of their songs, this study seeks to highlight some aspects of humor as a procedure of cultural and political criticism.*

**KEYWORDS:** humor; Língua de Trapo; Premeditando o Breque.



Vanguarda Paulista é uma expressão criada pela imprensa para denominar uma movimentação (e não propriamente um movimento) musical surgido em São Paulo entre fins dos anos 1970 e início da década de 1980. Sob esse rótulo procurava-se aglutinar músicos com diferentes propostas estéticas e de trabalho, tais como Arrigo Barnabé e Banda Sabor de Veneno; Itamar Assumpção e Banda Isca de Polícia; os grupos Rumor, Premeditando o Breque (Premê) e Língua de Trapo, além de mais alguns nomes a eles ligados, como Ná Ozzetti, Susana Salles, Eliete Negreiros, Vânia Bastos, Tetê Espíndola, Virgínia Rosa, Passoca, Hermelino Nader. Ainda que não houvesse um programa estético em comum a ser defendido (o que caracterizaria um movimento musical, com propostas definidas, manifestos etc.), esses músicos estavam imbuídos da busca do novo e/ou da renovação da música popular brasileira, utilizando-se, para tanto, de experimentações variadas, desde a retomada crítica da tradição até a introdução, no cancionário popular, de elementos das vanguardas musicais mais radicais do século XX. E, sob esse aspecto, o humor como um elemento crítico (presente tanto na tradição da música popular bra-

sileira quanto nas vanguardas artísticas do século passado) foi muito bem explorado pela maioria dos integrantes da Vanguarda Paulista, com destaque para o *Língua de Trapo* e o *Premeditando o Breque*.

O *Língua de Trapo* foi formado em 1979, basicamente por alunos de jornalismo da Faculdade de Comunicação Cásper Líbero (SP). Seus integrantes iniciais eram Laerte Sarrumor, Guca Domenico, Luiz Domingues e Pituco. Em 1981, época em que gravaram seu primeiro LP, pelo selo independente Lira Paulistana, o grupo foi acrescido de mais quatro integrantes: Luiz Lucas, João Lucas, Sérgio Gama e Ademir Urbina. A proposta do grupo, muito bem sintetizada no disco de estreia — *Língua de Trapo* (1981) —, era de fazer uma espécie de crônica política musicada, focada no início do processo de redemocratização do país, após as duas décadas de ditadura militar.

Já *Premeditando o Breque*, ou simplesmente *Premê*, foi formado, em 1976, por alunos da USP que queriam tocar samba e chorinho e não encontravam espaço para isso no Departamento de Música da ECA (Escola de Comunicações e Artes), contando, entre seus integrantes mais estáveis, com Wandi Doratiotto, Mário Manga, Claus Petersen e Marcelo Galberti. Tal como o *Língua de Trapo*, o *Premê* também se caracterizou pelo humor em suas canções, todavia esse humor se direcionava mais para os costumes. Dessa forma, de um lado, o *Língua de Trapo* cantava, por meio do humor, o “Samba-enredo da TRP” (uma sátira à TFP, Tradição, Família e Propriedade, formação religiosa de extrema-direita), “O que é isso, companheiro?” (uma ironia à esquerda revolucionária dos anos 60, baseada no livro homônimo de Fernando Gabeira), ou a épica trajetória de um imigrante nordestino que perdeu o dedo na prensa e se tornou um líder metalúrgico em São Paulo (embora não nomeado na canção, tratava-se do então líder sindical Luiz Inácio da Silva, o Lula), como em “Xote bandeiroso”. O *Premê*, por sua vez, capturava o humor no cotidiano dos paulistanos, em canções como “Fim de semana”, “Conflito de gerações” e “Feijoada completa”. Mas, além do humor, havia outro aspecto que aproximava os dois grupos: o ponto de vista do *underground*, da produção musical independente. E isso os colocou, em larga medida, em rota de colisão com o mercado de música estabelecido na época.

### O humor como crítica contextual

No ensaio “Crítica cultural e sociedade”, Theodor W. Adorno diz que “o crítico da cultura não está satisfeito com a cultura, mas deve unicamente a ela esse seu mal-estar”.<sup>1</sup> De certa maneira foi o que ocorreu com esses músicos independentes, aglutinados em torno do rótulo Vanguarda Paulista. Sua crítica à cultura é interna. Não chegam, talvez, a gerar propriamente uma utopia social, como ocorreu com outras gerações anteriores de cancionistas populares, porém são muito eficientes em analisar de forma extremamente crítica sua época e suas próprias condições (contraditórias) como produtores culturais. No caso dos dois grupos que abordamos aqui, o *Língua de Trapo* e o *Premê*, o humor não tem o sentido de piada “desinteressada” e nem tão pouco se situa na linha do besteiro (inócua enquanto perspectiva crítica). Ao contrário,

<sup>1</sup> ADORNO, Theodor W. Crítica cultural e sociedade. *Prismas*. São Paulo: Ática, 2001, p. 7.

ambos utilizaram do humor como uma reflexão crítica sobre o legado, por assim dizer, da ditadura militar no campo da produção musical.

De um modo geral, o primeiro contato que uma pessoa tem com um disco é com a capa, sua embalagem. Era comum encontrar até meados dos anos 1980, reproduzida na capa de todos os LPs editados no país, a inscrição “Disco é cultura”, imposta pelo artigo 2º da Lei Complementar nº 4, de 2 de dezembro de 1969, conhecida como “Lei disco é cultura”, que objetivava fomentar a expansão do mercado brasileiro de discos ocorrida na década de 1970. Não se tratava de afirmar que a música fosse parte da cultura, e sim que o disco fosse cultura, numa postura que indicava abertamente a dimensão coisificada da cultura, uma vez que esta passou a adquirir um valor baseado simplesmente na quantidade de bens materiais vendidos no mercado. Decorre disso que a cultura de um indivíduo também passou a ser medida pela quantidade de bens adquiridos, como, por exemplo, a quantidade de discos que uma pessoa possui em sua “coleção”, o que provoca uma relação declaradamente fetichista com a música. Aliás, esse fetichismo foi habilmente explorado pela indústria fonográfica, que instigou o aumento do consumo de seus produtos endossando de várias formas a suposta necessidade de o indivíduo ter o “disco raro”, o “disco importado”, a “obra completa”, o “primeiro disco”, a “primeira gravação de uma música”, a “segunda gravação dessa mesma música”, as “gravações de uma mesma música em várias mídias ao mesmo tempo” etc. Por consequência, o bem material se sobrepõe ao cultural, ao artístico. Ou, em outros termos, o valor de troca se impõe ao valor de uso (ainda que no caso da música seja difícil definir exatamente o que seria o valor de uso).

A postura dos grupos Língua de Trapo e Premeditando o Breque, no entanto, foi diferenciada nesse quesito. Nas capas dos seus LPs, ou não se encontra a expressão “disco é cultura”, ou ela é tratada ironicamente, como, por exemplo, nos discos do Língua de Trapo, nos quais nos aquela inscrição converte-se em “disco é redondo”, “disco é chato”, “disco é leve”, “disco é voador” e assim por diante (em tempos de CD, embora a obrigatoriedade da inscrição já tenha desaparecido, o grupo continuou com seus lembretes: “CD é pequeno”, “Classe AB ouve CD”, “CD é supérfluo”, “CD é lazer” etc.).

Agindo desse modo, o Língua de Trapo explicitou o aspecto material do disco, não deixando dúvidas acerca da sua função — um mero suporte material da música, uma mediação, e não propriamente a música. Além disso, o Língua de Trapo trazia na capa do seu primeiro LP o nome da banda e do LP escrito com logomarcas de empresas multinacionais (como Texaco, Light, Volkswagen), numa alusão direta ao aspecto coisificado da cultura, cada vez mais controlada pelos grandes conglomerados empresariais. Esse posicionamento distanciado quanto ao disco, ao aspecto mercadológico do produto musical, serviu, sob vários prismas, como um ponto de referência crítico da Vanguarda Paulista como um todo em relação à produção musical da década de 1980, na medida em que, de uma maneira ou de outra, ela entendeu as transformações pelas quais a música popular passava no período — tratada pelos empresários da música basicamente como um produto de mercado, um bem de consumo.



Figura 1. Capa do LP *Língua de Trapo*. Língua de Trapo, 1981.

No caso do Premê, o aspecto *underground* do grupo, muito mais que uma condição social de produção, apresentava-se como um pressuposto estético, uma atitude estética. Como se sabe, a condição social do *underground* não deixa de ser contraditória, pois a constituição de circuitos alternativos de produção de música não está de todo fora das malhas da indústria cultural. Por outras palavras, “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”.<sup>2</sup> O músico independente passa, então, a viver “a meio caminho entre a difusão em circuitos paralelos e sua incorporação por grandes empresas”.<sup>3</sup> O Premê, ainda nos anos 1980, percorreria essa trajetória, ao sair do *underground* e ser contratado por uma *major*; no entanto, o projeto estético do grupo manteve-se como uma atitude intrinsecamente *underground*. Como disse uma vez Wandi Doratiotto: “nossa vocação é marginal, não tem jeito”.<sup>4</sup>

É possível perceber nessa atitude, inclusive, um certo orgulho por parte dos músicos do Premê — Mário Manga, por exemplo, em tom de ironia chegou a comentar: “Roberto Carlos nunca gravou uma música nossa (do Premê)... Mas nós também nunca gravamos uma música do Roberto Carlos”.<sup>5</sup> Tal orgulho, sem dúvida, está respaldado por um grande “capital cultural” adquirido pelo grupo ao longo do tempo, como decorrência do fato já assina-

<sup>2</sup> GUIMARÃES, Antonio Carlos Machado. *A “nova música” popular de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Unicamp, Campinas, 1985, p. 48 e 49.

<sup>3</sup> *Idem, ibidem*, p. 49.

<sup>4</sup> DORATIOTTO, Wandi. Entrevista inédita concedida ao autor em 17 set. 2004.

<sup>5</sup> MANGA, Mário. In: FARO, Fernando. *Ensaio: Premê*, São Paulo, TV Cultura de SP, 2001.

lado de que, na sua trajetória musical, o ser *underground* se tornou um projeto estético. Como, então, em linhas gerais, se constituiu esse campo *underground* na São Paulo dos anos 1980?

No que se refere à música popular, pode-se afirmar que a década de 1970 se iniciou, no Brasil, em 1968, mais precisamente após a promulgação do AI-5 (Ato Institucional nº 5), que, para alguns autores, acarretou num corte abrupto das experiências musicais ocorridas até então no país. Dado que boa parte da música brasileira, nos anos 1960, esteve impregnada por um intenso debate político-ideológico, o acirramento da repressão política e a vigência da censura prévia do pós-AI-5 interferiram de maneira radical e decisiva na produção e no consumo musical. A partir de 1968, os movimentos e eventos musicais situados entre os marcos da Bossa Nova (1958) e do Tropicalismo (1968) — período em que surgiu e se consagrou a expressão MPB (Música Popular Brasileira), sigla sintetizadora da procura de uma nova canção que expressasse o Brasil como projeto de nação, norteada por uma cultura política fortemente balizada pela ideologia nacional-popular e pelo desenvolvimento industrial levado a termo desde a década de 1950 —, foram percebidos e idealizados como um ciclo que, ao que tudo indicava, estava se encerrando. Esse período, conhecido como a época “áurea” dos festivais da canção, coincidiu também com o projeto modernizador/desenvolvimentista instaurado pelos militares brasileiros, instalados no governo central de Brasília desde 1964, e que conduziram os rumos do país com mãos de ferro, sob um permanente Estado de “segurança nacional”. Na visão de Renato Ortiz, tal Estado

*Não detém apenas o poder de repressão, mas se interessa também em desenvolver certas atividades, desde que submetidas à razão de Estado. Reconhece-se, portanto, que a cultura envolve uma relação de poder, que pode ser maléfica quando nas mãos de dissidentes, mas benéfica quando circunscrito ao poder autoritário. Percebe-se, pois, claramente a importância de se atuar junto às esferas culturais. Será por isso incentivada a criação de novas instituições, assim como se iniciará todo um processo de gestação de uma política de cultura. Basta lembrarmos que são várias as entidades que surgem no período — Conselho Federal de Cultura, Instituto Nacional de Cinema, Embrafilme, Funarte, Pró-Memória etc. Reconhece-se ainda a importância dos meios de comunicação de massa, sua capacidade de difundir ideias, de se comunicar diretamente com as massas, e, sobretudo, a possibilidade que têm de criar estados emocionais coletivos.<sup>6</sup>*

Assim, conclui Ortiz, o Estado deve ser simultaneamente “repressor e incentivador das atividades culturais”.<sup>7</sup> Estudiosos e pesquisadores do regime militar têm insistido que o golpe de 1964 expressou, autoritariamente, uma via de desenvolvimento capitalista no Brasil associado ao capitalismo internacional. Entretanto, a modernização capitalista levada a termo pelos militares, e em particular no que tange à cultura, foi uma modernização conservadora. Sob essa ótica, o Estado brasileiro forneceu toda a infraestrutura para a implementação e desenvolvimento da indústria cultural no país em nome da manutenção da “ordem social” e da “segurança nacional”. Nessa perspectiva,

<sup>6</sup> ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 116. Pela ordem, o Conselho Federal de Cultura e o Instituto Nacional de Cinema datam de 1966, a Embrafilme, de 1969, a Funarte, de 1975 e o Pró-Memória, de 1979.

<sup>7</sup> *Idem*.

conforme salienta Ortiz, “a ideia da ‘integração nacional’ foi central para a realização da ideologia que impulsionou a promoção de toda uma transformação na esfera das comunicações”.<sup>8</sup> Basta lembrarmos que remontam a 1965 a criação da Embratel (Empresa Brasileira de Telecomunicações) e a vinculação do Brasil ao Intelsat (Sistema Internacional de Satélites), dois exemplos de ações governamentais direcionadas para a “integração nacional” por meio das telecomunicações, quando a televisão ganharia um destaque todo especial. E é nesse contexto que a indústria fonográfica se expandiu extraordinariamente.

De acordo com a pesquisa de Márcia Tosta Dias, são vários os fatores, todos interligados, que permitem compreender a expansão da indústria fonográfica no Brasil de meados da década de 1960 em diante. Num primeiro momento, ocorreu a consolidação da produção de música popular brasileira e, por decorrência, a fixação de um mercado para ela. A indústria fonográfica não prescindiu da fertilidade musical dos anos 1960, em especial a partir da segunda metade da década e início dos anos 1970, com o estabelecimento dos hoje “clássicos” da MPB, como Chico Buarque, Elis Regina, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento e tantos outros mais. Para essa pesquisadora, outro segmento altamente lucrativo que se firmou na época, “como grande vendedor de discos, é aquele nascido do movimento Jovem Guarda, uma das primeiras manifestações nacionais do rock”. Renovado por tal movimento, prossegue a autora, “o mercado de canções românticas fez de Roberto Carlos, cantor exponencial da Jovem Guarda, um dos maiores vendedores de discos da indústria brasileira. Esse segmento de mercado explorava, igualmente, canções românticas consideradas popularescas e/ou próximas ao gênero sertanejo, que mais tarde viria a ser chamado de ‘brega’”.<sup>9</sup>

Outro fator observado por Márcia Dias, e que aqui nos interessa, refere-se “à interação que se verifica no conjunto da indústria cultural e à sua ação como elemento facilitador da divulgação e comercialização de música popular”.<sup>10</sup> Nas palavras da socióloga,

*a música está sempre presente, seja no centro do espetáculo, seja fazendo uma espécie de pano de fundo, compondo o cenário para a televisão, o rádio, a publicidade, o cinema. Nesse sentido, foi muito significativa a contribuição que as trilhas sonoras de novelas trouxeram para o setor fonográfico, sendo mesmo a elas creditado o crescimento do mercado nos anos 70. Um claro sintoma desse boom foi o crescimento obtido no período pela gravadora Som Livre, da Rede Globo, produzindo especialmente trilhas.*<sup>11</sup>

O último fator que gostaria de ressaltar, e igualmente analisado por Márcia Dias, diz respeito à penetração da música estrangeira no mercado musical brasileiro, algo que, de certa forma, se associou ao papel desempenhado pela censura prévia instaurada com a imposição do AI-5. Concretamente, a censura passou a atuar não apenas como instrumento de repressão ideológica (política), mas também como um instrumento econômico, uma vez que facilitava a penetração de produtos musicais estrangeiros no mercado nacional em

<sup>8</sup> *Idem, ibidem*, p. 118.

<sup>9</sup> DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e a mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000, p. 55.

<sup>10</sup> *Idem, ibidem*, p. 57.

<sup>11</sup> *Idem, ibidem*, p. 59.

detrimento da produção brasileira. No limite, além de promover o exílio (ou o “desaparecimento”) compulsório de uma parcela dos compositores e/ou músicos populares, o AI-5 passou a agir diretamente na produção de discos e na liberdade de criação (chegando-se ao limite da autocensura por parte de importantes compositores), no âmbito da música popular. Naqueles tempos a censura podia inutilizar completamente todo um trabalho musical, impedindo que um disco (ou parte dele) circulasse e fosse vendido.

Num outro plano, embora conectado com o exposto até aqui, tínhamos o estabelecimento do alicerce principal da MPB, consolidada nos anos 1970 e cujo prestígio entre o público consumidor mais intelectualizado possibilitava a ela adquirir contornos extramusicais, constituindo-se, como já foi reconhecido pelo historiador Marcos Napolitano, numa verdadeira instituição sociocultural.<sup>12</sup> Na trilha institucional da MPB, tornada uma referência nacional, passou-se a fortalecer a expressão “tendência” para rotular os “regionalismos” que recusavam o *mainstream* da música popular brasileira e não aderiam completamente ao pop internacional, sem, contudo, rejeitá-lo. Foi esse o caso, por exemplo, dos “mineiros” do Clube da Esquina (Milton Nascimento, Lô Borges etc.) e dos “nordestinos” (num primeiro momento, Fagner, Belchior, Ednardo e, pouco depois, Zé Ramalho, Amelinha etc.). Desse modo, e coincidindo com a fase de “abertura” do regime e com o relativo abrandamento da censura, a MPB experimentaria um novo *boom* criativo e comercial por volta de 1975/76 — convertendo-se numa espécie de trilha sonora da “abertura”.

Contudo, esse *boom* não favoreceu significativamente os novos valores surgidos no cenário musical, excetuando-se talvez João Bosco e Fagner, cujas carreiras tiveram um grande impulso após 1975/76. O mercado fonográfico privilegiaria Chico Buarque, Elis Regina, Gilberto Gil, Caetano Veloso, enfim, os conhecidos monstros sagrados da MPB. Isso era notável nesse momento em que as gravadoras estabeleciam os seus chamados artistas de catálogos (*casts* estáveis), de acordo com as mudanças de estratégia comercial possibilitadas pela importância assumida pela figura do autor (compositor e/ou intérprete) graças à consolidação do formato LP.

É nessa conjuntura que, no decorrer da década de 1970, começaram a pipocar uma série de eventos contrários ao fechamento da indústria fonográfica a determinados tipos de música popular brasileira e à quase impossibilidade de surgimento de novos músicos que não se alinhassem entre os grandes da MPB ou que rejeitassem o roteiro imposto pelas gravadoras e estações de rádio e TV. A chamada Vanguarda Paulista pertence a esse impulso contracultural, vindo dos anos 1970, de se criar circuitos alternativos, ou *undergrounds*, que permitissem, entre outras coisas, revigorar a música popular brasileira. E foi nesse percurso de procurar alternativas ao já estabelecido que grupos como o Língua de Trapo e o Premeditando o Breque despontaram, na década de 1980, tensionando, ao menos em suas obras, a própria estrutura da indústria musical consolidada no país. Entre as tensões criadas, vale comentar a relação desses grupos com a produção musical internacional.

<sup>12</sup> Ver NAPOLITANO, Marcos. “Seguindo a canção”; engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001, esp. p. 11-17.

No que concerne à música pop internacional, essa geração não a combaterá por seu caráter estrangeiro (como em outras épocas) — em nome de uma suposta identidade nacional —, e, sim, por seu caráter de mercadoria padronizada. É o caso, por exemplo, da música “Mascando clichê”<sup>13</sup>, do Premeditando o Breque. Gravada no LP *Quase lindo*, nessa faixa juntam-se clichês que buscavam desnudar, por meio da paródia, os aspectos padronizados das mais recentes tendências das rádios FMs da década de 1980. “Mascando clichê” é um *funk* composto a partir de todos os clichês do *funk*, tanto os instrumentais como os procedentes da maneira de cantar. A letra, se é que se pode chamá-la de letra, é um amontoado de fonemas desconexos que lembram a língua inglesa, reforçada por uma inflexão de voz que simula o cantar dos negros norte-americanos praticantes daquele gênero, numa atitude ao mesmo tempo irônica e crítica a quem, no Brasil, sem conhecer o inglês, tenta acompanhar o cantor. Além disso, há um refrão em italiano (ou algo próximo ao italiano) que repete insistentemente: “sempre quello”, ou seja, sempre aquilo, sempre a mesma coisa. Desse jeito, o Premê, por intermédio de todos os clichês, lança mão da paródia a fim de explicitar a utilização desenfreada desses mesmos clichês, disseminados pelo mercado de música ao redor do mundo.



Figura 2. Capa do LP *Quase lindo*. Premeditando o Breque, 1983.

De modo semelhante, o Língua de Trapo procurou, por meio do humor, desmistificar o *rock* do período. Porém, no caso grande expansão do *rock* na década de 1980, que se tornaria o principal produto do mercado musical do

<sup>13</sup> “Mascando clichê” (Oswaldo Luiz, Mário Biafra, Claus, Marcelo Galbetti, Wandy e Azael), Premeditando o Breque. *Quase lindo*, Lira Paulistana/Continental, 1983.

Brasil na época, há que se observar que ele seguia mais ou menos na trilha da efervescência criativa daqueles anos; era mais uma modalidade que se inseria no contexto da música jovem que eclodiu em fins da ditadura militar. Seja como for, do ponto de vista estritamente de mercado, o *rock* que sacudiu o Brasil dos anos 1980, o chamado *rock pós-punk*, possuía algumas características que facilitaram sua penetração no país. Como declarou o produtor musical Pena Schmidt, o *rock pós-punk* “como produção é muito barato”.<sup>14</sup> Esse aspecto, fundamental, se traduziu na alta vendagem e consumo desse gênero por todo o Brasil, levando-se em conta que era um formato que utilizava o mínimo possível de recursos musicais e de produção, o que tornava o produto extremamente barato para as gravadoras, proporcionando uma “gordura extra” a ser queimada em propaganda nas rádios, TVs e demais meios usados na inserção compulsória desse tipo de música no mercado. Acrescente-se que, na primeira metade da década de 1980, “intensifica-se ainda mais a circulação mundial do *rock*; o Brasil passa a integrar as turnês internacionais de grandes grupos, criando uma rede complementar de mercadorias que, além dos discos, incluía roupas, revistas, acessórios etc.”<sup>15</sup>

O *rock*, sua dicção, sempre esteve presente nas canções da Vanguarda Paulista. Arrigo Barnabé, o Premê, o Língua de Trapo, entre outros, sempre se utilizaram de uma roupagem “roqueira”, de uma instrumentação oriunda do universo do *pop-rock*. A pseudo-ópera de Arrigo Barnabé, *Gigante negão*, por exemplo, foi composta para uma banda de *rock* pesado. Contudo, essa utilização de elementos do *rock* por parte da Vanguarda Paulista não impediu que alguns grupos criticassem o próprio *rock*. Ao contrário. No caso do Língua de Trapo, canções paródicas como “Os metaleiros também amam”, “Insatisfaction”, entre outras, foram constantes em seus trabalhos. No entanto, em *Como é bom ser punk*, o segundo LP do grupo, a canção homônima se destaca pelo humor inusitado, realizado pela via do deslocamento: seu sentido desmistificador se dá pelo inesperado. Para uma escuta padronizada, acostumada à agressividade do *punk*, o inesperado atua como um choque. E é isso que faz o Língua de Trapo. “Como é bom ser punk”<sup>16</sup> é uma valsa, e com a suavidade da valsa a letra diz:

*Como é bom ser punk, descer logo o porrete*  
*E lá no metrô, se entuchar de alfinete*  
*Como é bom ser punk, a mãe degolar*  
*E a vovozinha, no varal pendurar*  
*É uma emoção sentir-se um maloqueiro*  
*Fazer Zé do Caixão parecer um*  
*Pipoqueiro (o-oh-oh, oh-oh)*  
*Como é bom ser punk, comer toda uma jaca*  
*Entrar no coletivo, vomitar na catraca*  
*Como é bom ser punk, só uma coisa me dói*  
*É esperar o apocalipse tendo que ser office-boy*

<sup>14</sup> SCHMIDT, Pena *apud* DIAS, Márcia Tosta, *op. cit.*, p. 85.

<sup>15</sup> DIAS, Márcia Tosta, *op. cit.*, p. 86.

<sup>16</sup> “Como é bom ser punk” (Carlos Melo), Língua de Trapo. LP *Como é bom ser punk*, RGE, 1985.

A crítica à música pop internacional (seja o *funk* ou o *rock*), convém reiterar, não se devia por ser ela estrangeira, mas por seu aspecto de mercadoria padronizada. Daí que, do mesmo modo que criticavam o *pop-rock*, mais direcionado ao público jovem, criticavam igualmente as produções massificadas que tinham por alvo outros públicos, em particular os chamados “artistas de marketing”. Na década de 1980 o expediente de “inventar” grupos — que, mesmo tendo uma carreira efêmera, conseguiam vender milhões de cópias de discos, sem contar outros produtos a eles associados — foi muito comum no grande mercado de música. Grupos como Menudo, New Kids on the Block, Trio Los Angeles, entre outros tantos, apareciam e desapareciam a todo o momento.

Nessa linha, a gravadora Sony “inventou” o Balão Mágico, de olho no público (consumidor) infantil, que juntamente com o programa homônimo da Rede Globo, inaugurava um novo período de músicas e programas televisivos para crianças, totalmente baseado na venda e na promoção (no *marketing*) de produtos industrializados (brinquedos, roupas etc.), incluindo os próprios discos. Após o término do Balão Mágico da TV Globo — que era apresentado por duas crianças (Simoni e Jairzinho) e pelo personagem Fofão —, esse formato de programa, ligeiramente modificado (crianças deixariam de ser apresentadoras, cedendo seus lugares, doravante, para uma pessoa adulta), foi assumido pela ex-modelo Xuxa, que, devido ao enorme sucesso alcançado, disseminou a fórmula apresentadora louca/vendas de produtos/gravação de discos para os demais canais de TV do país. Esse é o contexto da canção “Donos do mundo”<sup>17</sup>, do Língua de Trapo — gravada no LP *Como é bom ser punk* —, que abordou o assunto de forma bastante crítica, apelando para o recurso da paródia. Nessa gravação, todo o arranjo reproduz o efeito sonoro das “músicas infantis” despejadas no mercado na época, enquanto a inflexão vocal simula a voz de criança, propondo ao ouvinte uma rápida identificação com o padrão sonoro do registro dessas canções e criando uma expectativa que é logo cortada pelo conteúdo da letra:

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

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

*Em 78 rotações uma criança é forjada  
Discos eles vendem aos milhões  
Bom negócio é a petizada*

<sup>17</sup> “Donos do mundo” (Laert Sarrumor), Língua de Trapo. LP *Como é bom ser punk*, op. cit.

*Criança não é imbecil, criança não é demente  
Chega de bonequinhos chinfrins  
Lindas louras manequins, sempre tão sorridentes  
Chega de bonequinhos chinfrins  
Lindas louras manequins, explorando a gente*

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

## O humor como crítica textual

Até aqui expusemos alguns exemplos do humor praticado pelo Língua de Trapo e Premê, por meio de paródias e deslocamentos, nos quais a crítica se direcionou ao contexto nos quais estavam inseridos, isto é, canções nas quais praticaram uma crítica contextual. O Premê — e neste ponto ele difere do Língua de Trapo — avançou, no entanto, para uma crítica ao mesmo tempo contextual e textual, ou seja, se utilizou de elementos da música de vanguarda para formular críticas ao contexto e também à linguagem da música popular.

Em 1986, o Premeditando o Breque, gravou o LP *Grande coisa*, pela EMI- Odeon. Neste álbum, mesmo realizado por uma *major*, e não por uma gravadora independente, figuram algumas das canções mais experimentais do grupo, como a que dá título ao disco: “Grande coisa”.<sup>18</sup> Eis sua letra:

*Brasil com a bola!  
D. Pedro é o primeiro a pegar na pelota!  
Faz um passe curto para aterro do Flamengo, que devolve de calcanhar  
Tem condição de jogo  
Lança em profundidade para a baía de Guanabara e a bola passa raspando a  
Ponte Rio-Niterói*

[Comentarista:]

— *Grande coisa, Magno, inclusive essa ponte já tirou muito nego da jogada*

*Segue a partida e Salvador tem a posse de bola: sai transando bem, trata com intimidade a menina, gínga, faz a finta e passa pelo Farol da Barra, dá um chapéu em Maracanã, tropeçou, levanta, tem noção absoluta de quique, Salvador é uma festa pra galera!!!*

*Toca certo para o Pão de Açúcar, que não se mexe e deixa para Basílica de Aparecida pegar na redonda, Aparecida chuta forte, sem direção e a bola se perde pela linha de fundo*

*Comercial*

— *Exija o melhor para seu toca-discos/ exija/ Grande coisa/ o novo disco do Premê/ Mais um lançamento EMI-Odeon*

*Intervalo I*

<sup>18</sup> “Grande coisa” (Premê e Sylvinho), Premê. *Grande coisa*. LP EMI-Odeon, 1986.

*Segue o jogo, bola nos pés da Transamazônica, que chuta longe, muito longo  
Quem acredita é Angra I, que vem pela direita correndo em direção à pelota*

[Comentarista:]

— *Só que com essa força, viu... Eu já tenho afirmado há um bom tempo que essa insistência pela direita não é bem o caminho! Segue!*

*Tá certo você, Yolando*

*Angra corre, corre, mas quem alcança a bola é Itaipu, que vem com muito mais energia, consegue o domínio e lança para Brasília no centro do gramado Brasília recolhe, trata direitinho a menina, esconde, prende bem a bola... bola ou é impressão minha, Mas a bola sumiu, o que é que acontece, Yolando?*

[Comentarista:]

— *Eu acho que Brasília não tá com essa bola, não. Realmente ela sumiu! E o juizão continua parado em cima do Corcovado de braços abertos. Não botando uma Fé!*

*Intervalo II*

*E a bola reaparece na boca da pequena área do campo adversário e é GOL, GOLLLL!!!*

Essa canção do Premê atua em vários registros. Como o seu próprio título sugere, “Grande coisa” contém uma crítica bem humorada, satírica, corrosiva à ideia de “Brasil grande” propagandeada pela ideologia da ditadura militar brasileira. Do ponto de vista da estrutura, é uma narração radiofônica de um jogo de futebol. A gravação começa com fragmentos de músicas (canções do próprio grupo, fragmentadas), incluindo trechos do Hino Nacional — uma referência ao início de uma partida internacional de futebol na qual o Brasil vá participar — entrecortados com sons que simulam alguém mexendo no *dial* do rádio, tentando sintonizar o canal certo. Esses ruídos do *dial* são elementos de música eletroacústica, praticada por compositores como Edgard Varèse, Pierre Schaeffer, Karheinz Stockhausen, entre outros importantes nomes da vanguarda musical do século XX. Além disso, a *performance* do Premê evoca diretamente os experimentos musicais de John Cage, que, nos anos 1950, compôs uma série de peças recorrendo ao rádio como instrumento musical: caso, por exemplo, de “Radio Music” e “Imaginary landscape”. Dessa maneira, o Premê não critica tão somente o contexto da música popular, como também suas formas (de canção) recorrentes, ou seja, estabelece uma crítica textual, valendo-se do rádio não como meio de divulgação, mas como forma musical.

“Grande coisa” tem todos os personagens e elementos de uma partida de futebol transmitida pelo rádio: Magno (o narrador do jogo), Yolando (o comentarista), os emblemas do “Brasil grande” são os jogadores da seleção brasileira; a partida ainda possui intervalos, vinhetas e propagandas. A cada lance narrado, o comentarista de futebol faz uma intervenção de caráter político que se choca com os jogadores/símbolos da ideologia do “Brasil grande”, como no trecho “Eu já tenho afirmado há um bom tempo que essa insistência pela direita [política!] não é bem o caminho!”. Essa estrutura cancional denota um sentido desmistificador, inclusive da própria arte, da própria ideia usual do que seja música popular e de seu circuito habitual para o sucesso. E esse

aspecto fica claro durante uma “propaganda” ao longo da canção, na qual o grupo anuncia seu próprio disco: “Exija o melhor para seu toca-discos/ exija/ Grande coisa/ o novo disco do Premê/ Mais um lançamento EMI-Odeon. Grande coisa!”. O caráter fetichista da música, do disco, torna-se evidente nesse trecho, e, ao mesmo tempo, o próprio disco anunciado na propaganda é tido como algo irrelevante logo adiante, pois, em coro ao final, a “Grande coisa”, a grande façanha, vai sumindo em *fade out*, virando o oposto do que se esperava. É como se dissessem: “estamos gravando este disco pela EMI-Odeon. E daí! Grande coisa!” Desse modo, por meio da crítica textual e contextual, essa canção do Premê desmistifica, desglorifica, a própria estrutura da indústria da música construída nos anos da ditadura militar.

O humor, para os grupos da Vanguarda Paulista aqui abordados, assumiu um caráter de embate contra as mistificações criadas no e pelo mercado de música do período. Entretanto, isso só se fez possível, parafraseando Adorno, porque o cancionista não estava satisfeito com a canção brasileira vigente, por mais que devesse a ela esse seu mal-estar.

*Artigo recebido em 15 de janeiro de 2020. Aprovado em 27 de fevereiro de 2020.*