

SEAN STROUD

Tradução de Saulo Adriano

Música popular
brasileira
experimental:
Itamar
Assumpção,
a vanguarda
paulista e
a tropicália

SEAN STROUD

é PhD em Música
Popular Brasileira
pela Universidade
de Londres e autor
de *The Defence of
Tradition in Brazilian
Popular Music*
(Ashgate).





RESUMO

Este artigo examina a fase inicial da carreira de Itamar Assumpção no começo dos anos 1980 do ponto de vista de como sua música desafiadora e sua atitude não conformista foram recebidas pela imprensa brasileira e pela indústria fonográfica na época. Apesar da aclamação crítica tremendamente positiva, Assumpção não conseguiu alcançar o sucesso comercial e a ampla exposição popular. Esse insucesso – e o de outros expoentes da vanguarda paulista, como Arrigo Barnabé e o Grupo Rumo – em abrir caminho para o sucesso comercial foi marcadamente dissimilar à trajetória da maioria dos artistas associados ao movimento da tropicália do fim dos anos 1960, apesar de os tropicalistas terem apresentado também um desafio radical à música popular contemporânea.

Palavras-chave: música experimental, indústria fonográfica, Itamar Assumpção, vanguarda paulista.

ABSTRACT

This article examines the early phase of Itamar Assumpção's career at the start of the 1980s from the point of view of how his challenging music and his non-conformist attitude were received by the Brazilian press and music industry at that time. Despite overwhelmingly positive critical acclaim Assumpção failed to achieve commercial success and widespread popular exposure. This failure (and the failure of the other leading lights of the vanguarda paulista such as Arrigo Barnabé and Grupo Rumo) to break through to commercial success was markedly dissimilar to the trajectory of the majority of the artists associated with the tropicália movement of the late 1960s, despite the fact that tropicália also set out to radically challenge the style of contemporary popular music.

Keywords: experimental music, record industry, Itamar Assumpção, vanguarda paulista.

VANGUARDA PAULISTA

N

o final dos anos 1970 e início dos anos 1980 vários novos elementos começaram a florescer na música popular brasileira. À medida que as restrições da censura política e cultural foram parcialmen-

te afrouxadas, uma reserva acumulada de frustração e criatividade foi desencadeada. No momento em que aos olhos de muitos observadores a MPB parecia ter perdido o fôlego, surgiu na cidade de São Paulo uma nova tangente ou “movimento” dentro da música popular, que veio a ser conhecido como *vanguarda paulista*.

Um número grande e diverso de grupos e músicos – inclusive Itamar Assumpção, Grupo Rumo, Arrigo Barnabé, Língua de Trapo e Premeditando o Breque – galvanizou a cena musical de São Paulo com uma atitude inovadora e desafiadora à música popular, que rapidamente conquistou um séquito fiel na cidade e gerou uma cobertura intensa da mídia, especialmente em São Paulo. Esses grupos criativamente sobrepuseram formas tradicionais de canções populares e samba juntamente com o rock, reggae, elementos de humor e música experimental. Embora seja de certa forma um exagero se referir à vanguarda paulista como um movimento (não havia nenhum objetivo central ou uma identidade unificadora entre os vários grupos que surgiram

Sou extremamente grato à LeverhulmeTrust por seu apoio financeiro por meio do fundo Study Abroad Studentship (2005-06), o qual me possibilitou conduzir esta pesquisa.

Abaixo, Itamar Assumpção e banda Isca de Polícia, Beleléu, Leléu, Eu, Lira Paulistana, 1980

sob sua bandeira), ela rapidamente provocou comparações na mídia com o movimento da tropicália do final dos anos 1960. Todos esses grupos mencionados receberam uma exposição considerável na mídia, e esse mais recente renascimento musical foi saudado por muitos jornalistas brasileiros devido à sua crença de que a MPB passava pelo que consideravam um de seus períodos de “crise” criativa. Entretanto, na época em que as gravadoras consideravam de vital importância a busca por novos talentos, a indústria fonográfica brasileira entrava em um de seus declínios periódicos e arrochos financeiros, o que indicava que subitamente havia pouco dinheiro para investir no negócio arriscado de patrocinar artistas desconhecidos. Seja por considerarem que não havia alternativa, ou, em alguns outros casos, por razões ideológicas, muitos artistas, inclusive Itamar Assumpção, voltaram-se então para as gravadoras independentes para levar sua música a um público, por menor que fosse.

Apesar da crescente reputação de Assumpção como um intérprete inovador e sensacional no circuito de música ao vivo de São Paulo, ele não logrou conseguir um

contrato de gravação com um grande selo musical. Frustrado com esse revés, ele foi obrigado a voltar-se para as únicas saídas disponíveis para divulgar sua música, as apresentações ao vivo e os festivais de música eventuais. Porém, a abertura do teatro Lira Paulistana em 1979 proporcionou um novo espaço que era favorável à música popular mais experimental.

O Lira Paulistana tornou-se o lar espiritual do movimento da vanguarda paulista porque muitos que vieram sob seu manto tocaram lá e consolidaram suas reputações no pequeno clube localizado num porão¹. O sucesso comercial do Lira Paulistana permitiu a seu proprietário fundar seu próprio selo musical (Lira Paulistana) em 1979, e foi esse selo que ofereceu a Assumpção sua primeira oportunidade para gravar.

BELELÉU, LELEU, EU

A liberdade criativa concedida pelo proprietário do selo Lira Paulistana a Assumpção resultou no lançamento do LP *Beleléu, Leléu, Eu* em 1980, uma mistura altamente inovadora de rock, funk, reggae e MPB. Apesar da pequena escala desse primeiro lançamento, a reputação de Assumpção como um intérprete vibrante nas apresentações ao vivo indicava que ele estava construindo uma reputação para si, e seu primeiro LP recebeu críticas positivas unânimes na imprensa a tal ponto que, em 1981, ele foi saudado pela revista *Veja* como “um dos maiores talentos da música brasileira do momento” (Souza, 1981). A reação da imprensa a Assumpção foi estrondosamente laudatória, com jornalistas quase sempre se referindo a ele como um contraponto original à natureza medíocre e enfadonha da MPB contemporânea. É possível notar que muitos desses jornalistas (especialmente os que trabalhavam para os jornais de São Paulo) estavam ansiosos para dar seu apoio a um novo rumo dentro da música popular brasileira que tinha sua base em São Paulo, porque era uma tendência que poderia ser ligada

¹ O livro de Oliveira, *Em um Porão em São Paulo: o Lira Paulistana e a Produção Alternativa*, fornece uma excelente pesquisa sobre a importância do Lira Paulistana como um ponto focal para a vanguarda paulista.



à herança do experimentalismo de curta duração da tropicália.

O que é bem intrigante é como essa aprovação unânime da imprensa da música de Assumpção estava diametralmente oposta à maneira como ele foi rejeitado categoricamente por inúmeros grandes selos musicais durante o final dos anos 1970. Essa rejeição centrava-se na percepção da falta do elemento comercial em sua música e no fato de os executivos fonográficos serem incapazes de classificá-la adequadamente. Segundo o próprio Assumpção, quando fazia audições para os executivos fonográficos, eles com frequência lhe perguntavam se não tinha “alguns sambas” em seu repertório, além da música mais idiossincrática que tocava para eles (Ribeiro, 1981). Essa ideia de que a música de Assumpção carecia de um potencial apelo comercial levanta a questão de até que ponto as expectativas do público de música popular podem ser expandidas para absorver o trabalho de artistas determinados a explorar um caminho inovador ou experimental dentro das fronteiras da música popular. Um dos exemplos mais aclamados dessa questão no Brasil ocorreu em 1972 com o lançamento do LP *Araçá Azul*, obra amplamente experimental de Caetano Veloso. A vasta maioria dos compradores desse disco extraordinário deve ter imaginado que seria semelhante ao anterior, o LP folclórico-popular *Transa*. Aparentemente eles não tinham ouvido o LP anteriormente, porque o devolveram às lojas em um número recorde e exigiram um reembolso. Apesar do histórico anterior de Veloso de lançar música popular audaciosa, *Araçá Azul* era obviamente uma ponte muito distante para o público em geral.

A indústria fonográfica no geral tem sido tradicionalmente assombrada pelo medo de investir em talentos que não recuperarão seus gastos financeiros. Porém, conforme observou Keith Negus, as gravadoras estão em um dilema perpétuo porque estão constantemente à procura de um novo talento “inovador” para aumentar sua fatia no mercado ao mesmo tempo em que estão atentas ao fato de que tal música inovadora pode ser “difícil” demais para a

apreciação do público majoritário. Negus também enfatiza que a música inicialmente percebida como não comercial pode se tornar comercial com o passar do tempo. Entretanto, em sua visão, a principal maneira pela qual as gravadoras superam essa incerteza é por meio da criação de séries de hierarquias dentro da indústria fonográfica nas quais a música potencialmente comercial é sistematizada, e certos tipos de música recebem um tratamento mais favorável (Negus, 1995, p. 331). É exatamente essa hierarquia de valores que foi firmemente estabelecida dentro da música popular brasileira no final dos anos 1970, com a MPB conservadora e superficial em seu topo. Apesar disso, a indústria fonográfica brasileira entrou em outro período de crise no início dos anos 1980 e, segundo as reportagens da mídia, estava desesperada por uma injeção nova de talento para reativar as vendas. A reação entusiasmada a seus *shows* demonstrou que obviamente existia um mercado para a música de Assumpção, embora não um mercado de massa, e por isso é curioso que as gravadoras tenham relutado em lhe oferecer um contrato. Parte do problema pode ter sido por causa do caráter confrontador de Assumpção, algo que discutirei neste texto. Porém, é significativo observar que ele não estava sozinho no que se refere a essa questão, pois, entre seus contemporâneos da vanguarda paulista, apenas Arrigo Barnabé conseguiu um contrato com um grande selo, e apenas por um período curto.

PROBLEMAS DE DISTRIBUIÇÃO E MARKETING

Por não ter conseguido convencer a indústria fonográfica tradicional da viabilidade comercial de sua música, a decisão de Assumpção de promovê-la como um artista independente fez com que o caminho para o reconhecimento público generalizado se tornasse infinitamente mais difícil. Apesar da

reação positiva da imprensa ao seu primeiro LP, a única maneira que o público tinha de ouvir sua música na época era ir a seus *shows* e ouvir as rádios FM de público minoritário, como a Cultura FM. A natureza quase amadora e improvisada da promoção de seus discos significava que eram quase totalmente vendidos com a técnica do “boca a boca” em seus *shows* e no teatro Lira Paulistana, porque poucas lojas de discos os tinham em seus estoques. Essa situação precária contrastava brutalmente com o *marketing* mais sofisticado de artistas associados à fase de maior sucesso comercial da tropicália. Embora os números das vendas dos LPs lançados em 1968 e 1969 por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Os Mutantes tenham sido relativamente fracassos², é evidente que a música desses artistas alcançou um público nacional por meio da difusão pelas rádios tradicionais. Sua música era apresentada em programas de TV no horário nobre, e, acima de tudo, suas respectivas gravadoras (principalmente a Philips) concediam um alto *status* a ela no que se refere à apresentação estética (capas caras e de produção esmerada, com ilustrações elaboradas e inclusão no prestigioso selo Série Luxo, da Philips). Todos esses fatores denotavam uma atenção aos detalhes por parte da Philips e um reconhecimento tácito de que esses discos tropicalistas eram objetos de valor cultural importante e potencialmente vendáveis, de fato capazes de atingir um mercado de massa não obstante a música “experimental” contida dentro da capa de seus discos.

É preciso que se lembre também que parte do raciocínio por trás da decisão da Philips de dispensar em abundância tal atenção aos lançamentos tropicalistas jazia no fato de que a maioria desses artistas não era composta de novatos desconhecidos. Eles já haviam lançado discos antes da fase tropicalista. Alguns deles (Caetano Veloso, Gal Costa e Nara Leão) também começaram suas carreiras trabalhando sobretudo com o idioma da bossa nova; e já tinham, portanto, recebido o louvor e o respeito dispensados aos artistas associados à música situada no ápice da hierarquia de valores da música popular brasileira de então.

A POSTURA DE ITAMAR ASSUMPÇÃO EM RELAÇÃO À INDÚSTRIA MUSICAL

O comportamento por vezes imprevisível de Assumpção e sua atitude quase sempre desafiadora (mesmo para com os que o conheciam pessoalmente) o levaram a ser chamado de *maldito* por parte da imprensa. Esse aspecto de seu caráter – geralmente visto como uma atitude hostil e não cooperativa para com a indústria fonográfica e seus representantes – foi outra das causas principais de seu fracasso em alcançar um sucesso comercial maior. Talvez a rejeição sofrida nas mãos da indústria fonográfica no início de sua carreira tenha moldado sua atitude combativa e, de fato, parece ter intensificado sua determinação de não ceder em relação à maneira pela qual sua música seria comercializada. O tratamento recebido das mãos da polícia em várias ocasiões sem dúvida também ajudou a forjar o caráter de Assumpção.

Mesmo alguns de seus admiradores e amigos mais íntimos admitem que Assumpção não era uma pessoa de levar desaforo para casa, e que era sempre temperamental e polêmico³. Numa época em que as gravadoras do Brasil eram menos inclinadas a satisfazer os desejos de seus artistas contratados do que haviam sido nos mais tolerantes anos 1970, essa talvez não tenha sido a estratégia apropriada a se adotar. Porém, a rebeldia de Assumpção foi além de uma mera tomada de posição: sua postura era uma parte fundamental de como ele via sua música e como desejava controlar pessoalmente sua interação com a mídia e a indústria da música.

Talvez o que ilustre esse fato de maneira mais apropriada seja sua apresentação no festival de música MPB-Shell de 1982, organizado pela TV Globo e televisionado ao vivo. Assumpção deixou pasmos os milhões de telespectadores com a interpretação de sua composição “Denúncia dos Santos Silva Bebeléu”, a qual não só se

2 Entre cinco e dez mil cópias de cada lançamento. Fonte: Midani, 2008, p. 116.

3 Isso foi confirmado nas entrevistas que fiz com Arigo Barnabé (9/9/06), Luiz Chagas (17/7/06) e Suzanna Salles (14/9/06), os quais conheceram Assumpção intimamente.

referia a Bebeléu, a personalidade rebelde e ameaçadora criada por ele em seu primeiro LP, como também criticava liricamente a razão de ser do próprio festival de música do qual participava. Essa canção deliberadamente complexa contava com um coro feminino no papel de narrador e uma letra que se referia à própria participação de Assumpção no festival. Porém, o momento mais audacioso da apresentação chegou quando, quase ao final da canção, ele fez uma pausa deliberada e, juntamente com seu grupo, encarou com atitude desafiadora e em silêncio as câmeras de TV e a plateia por mais de um minuto (Almeida, 1982). Essa estratégia provocativa, elaborada deliberadamente para hostilizar a TV Globo, fora pré-planejada: antes do início do festival, Assumpção afirmara ousadamente que não se sentia intimidado pelo prestígio e poder da TV Globo, e que sua participação no festival se daria estritamente sob suas condições (Anon, 1982).

Essas atitudes podem ter parecido arrogantes e contraproducentes da parte de alguém que tentava consolidar sua carreira incipiente na ocasião. Contudo, Assumpção estava longe de ser ingênuo, e estava plenamente ciente de que ao aparecer ao vivo na TV Globo, em um grande festival de música, ele teria a oportunidade de aparecer diante de um público em massa, uma oportunidade muito rara para um artista independente naquela época. Entretanto, enquanto saboreava essa oportunidade de demonstrar seu talento, ele sentiu um prazer quase perverso em não ceder nem um milímetro em relação à sua visão artística, e deliberadamente cuspiu no prato que comeu. Se compararmos a apresentação beligerante de Assumpção no festival de música de 1982 da TV Globo com os notórios “acontecimentos” tropicalistas no festival da TV Record de 1967 em São Paulo, é evidente que os últimos tiveram um impacto mais abrangente porque refletiram o início de uma onda de contracultura no Brasil que não tinha como ser completamente sufocada pelo regime militar, apesar do advento da rígida censura cultural e política introduzida pela imposição do Ato Institucional nº 5

em 1968. Essas apresentações tropicalistas há muito têm sido veneradas na história cultural brasileira como marcadoras de um momento distinto de rebelião e busca por um modelo cultural alternativo para uma sociedade brasileira em rápida transformação, apesar de essas repercussões não serem tão óbvias para muitos observadores na época⁴. O pequeno momento semelhante de rebeldia de Assumpção provavelmente passou quase despercebido do público em geral, que deve ter simplesmente se sentido desconcertado com suas bufonarias. Todavia, em uma era de música popular cada vez mais insípida no Brasil, sua apresentação no festival representou a continuação da tradição tropicalista da sátira e do deboche, mas com o subtexto de que, apesar de ele estar preparado para entrar no mundo da cultura de massa, estava determinado a agir segundo suas próprias regras e subverter a partir de dentro.

A NATUREZA “DIFÍCIL” DA MÚSICA DE ASSUMPÇÃO

Essa recusa em abaixar a cabeça e sua determinação obstinada em não comprometer sua visão artística em troca da popularidade fácil de curta duração foram algo que motivou Assumpção inflamadamente durante toda a sua carreira. Entretanto, sua recusa inabalável em diluir sua música para alcançar o público de massa era incompatível com as decisões comerciais que as pessoas da indústria fonográfica tinham de tomar quanto a lançar ou não a sua música. Apesar da aversão que Assumpção com frequência enfrentava por parte de antagônicos executivos da indústria fonográfica, uma reação mais ambígua pode ser vislumbrada em um comentário mais geral sobre a natureza “não comercial” da música associada à vanguarda paulista, feito contemporaneamente por Pena Schmidt, na época diretor artístico da gravadora Continental. Schmidt (apud Dias, 2000, p. 139) recorda a ocasião em que foi a um *show* de Assumpção e outros artistas

4 Geralmente se ignora que o movimento tropicalista não passou sem críticas na época, expressa nos escritos de gente do calibre de Sidney Miller; Augusto Boal, Francisco de Assis e Roberto Schwarz, entre outros (Napolitano, 2001, p. 70).

quando o movimento estava começando a chamar a atenção do público em São Paulo e, embora considerasse a música inegavelmente inovadora, sua natureza experimental simplesmente a tornava “indigesta” demais para o público absorver. O comentário de Schmidt ilustra o fato de que, na época, havia limites claros que demarcavam até que ponto a indústria fonográfica tradicional no Brasil estava preparada para abraçar inovações experimentais tais como notações musicais incomuns, atonalidade e outras características inusitadas por medo de desagradar um público em potencial. O apoio comercial e a latitude criativa concedidos anteriormente aos artistas tropicalistas no estúdio já haviam se extinguido no início dos anos 1980, apesar de 1968 ter sido um momento bem mais repressor no Brasil em termos de censura política e cultural. De fato, o clima político do início dos anos 1980 talvez tenha sido um dos fatores que contribuíram para que a vanguarda paulista não despertasse uma maior receptividade pública, pois, para alguns, ela simplesmente não era política o suficiente, e seu experimentalismo “apolítico” era visto como frívolo e autocentrado demais em uma era de grande mudança social (Dias, 2000, p. 139).

Embora muitos da indústria fonográfica, como Schmidt, considerassem a música de Assumpção não comercial, ele próprio estava convencido de que existia um mercado para seus discos e que o público acabaria por apreciar sua música. Ele tentou manter certo distanciamento da vanguarda paulista insistindo que não havia nada em sua música que podia ser considerado *avant-garde*, e que desejava alcançar um público de massa. O tempo mostrou que Assumpção estava parcialmente correto porque suas composições já fizeram parte de trilhas sonoras de telenovelas e foram regravadas por uma série de artistas contemporâneos como Chico César, Zélia Duncan e Ney Matogrosso. Porém, é também interessante notar que tal sucesso sempre foi alcançado por meio de regravações: embora a música de Assumpção tenha sido absorvida pelo cânone da MPB contemporânea, a figura dele como intérprete ainda não. Parte desse

enigma jaz no fato de o público em geral ainda não ter assimilado os aspectos hostis de muito de sua obra.

Ainda hoje, trinta anos após o lançamento de seu primeiro disco, há geralmente poucos pontos de referência bem distintos na música de Itamar com os quais o ouvinte casual possa se identificar, daí as dificuldades perenes das gravadoras em promovê-la e “classificá-la” em termos comerciais. Luiz Tatit referiu-se ao fato de a música de Assumpção ser uma aproximação do rock – aproxima-se do rock até certo ponto, mas geralmente não chega a ser o que é tradicionalmente considerado como rock (Tatit, 2006, p. 26). Essa é uma observação particularmente apropriada porque a música de Assumpção com frequência eleva as expectativas do ouvinte ao estabelecer uma base melódica ou harmônica familiar e depois rapidamente as distorce ao desviar-se para direções inesperadas, criando, dessa maneira, uma corrente persistente de tensão. Mesmo em seu disco mais acessível – seu primeiro LP –, canções de pop-rock tradicionalmente construídas são desconstruídas ou “minadas” por uma linha de baixo de reggae ou por um coro feminino irônico de *doo-wop*, ou por vocais múltiplos e sobrepostos que proporcionam um contraponto insistente ao papel tradicional do cantor principal. Esse uso de vocais múltiplos foi uma das marcas registradas de Assumpção, com cantoras com frequência oferecendo um comentário insistente e diálogo com seus vocais (como em “Nego Dito”, sua composição mais famosa), de tal maneira que o papel do vocal de fundo (um papel tradicionalmente feminino na música popular) é usurpado em favor de um arranjo muito mais democrático. Tatit considera que a música de Assumpção era sempre cheia de detalhes e de audição complexa demais para permitir que o público em geral desenvolvesse uma afeição por ela. Na opinião de Tatit, o que era necessário para levar as composições de Assumpção a um público maior era uma cantora como Zélia Duncan, que podia reduzir sua música à sua melodia principal sem os aspectos “hostis” de suas idiossincrasias⁵.

5 Entrevista do autor com Luiz Tatit (1º/9/06).

ITAMAR ASSUMPÇÃO E A TROPICÁLIA

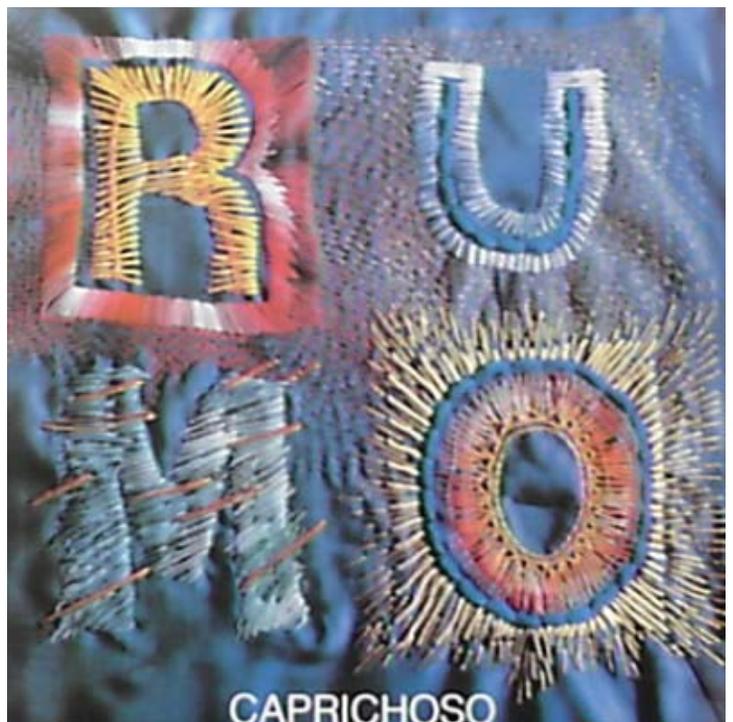
O arranjador Rogério Duprat exerceu uma influência fundamental no movimento tropicalista e, coincidentemente, teve também uma relação próxima com Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção no início de suas carreiras. A mistura audaciosa de Barnabé de música popular e atonal nasceu da admiração pelos arranjos tropicalistas de Duprat, mas Barnabé também considerava que o experimento tropicalista fora apenas parcialmente bem-sucedido. Embora as letras de muitas composições tropicalistas fossem quase sempre desconcertantes e não convencionais, as canções *não* eram *musicalmente ousadas* e precisavam ser bem mais experimentais (Souza, 1983, p. 197). Assumpção achava que não ocorrera nenhuma grande inovação na música popular brasileira desde as agitações instigadas pela tropicália, e tanto ele quanto Barnabé eram movidos por um desejo de buscar direções musicais até então inexploradas.

Em 1982 Assumpção declarou que suas apresentações ao vivo (as quais eram conscientemente teatrais e provocativas) eram um esforço diligente para expandir as ideias existentes de como apresentar música no palco, e que estava à procura de uma apresentação musical mais completa, algo que iria além das inovações da tropicália. Em sua opinião, a música popular brasileira não conseguira assimilar os aspectos originais da tropicália e ficara presa num bloqueio criativo. Como indica o título do segundo LP de Assumpção, *Às Próprias Custas S/A*, foi gravado com seus próprios recursos porque ele não conseguira um contrato com uma gravadora. Nesse disco ele demonstrou que estava preparado para evitar o apelo comercial, decompor sua música até reduzi-la à sua essência, e justapor sua própria visão musical com releituras radicais de sambas como “Você Está Sumindo” (Jorge de Castro e Geraldo Pereira) e “Vide Verso Meu Endereço” (Adoniran Barbosa). É um disco disperso, quase minimalista, com

um som semelhante a reggae, funk e blues intercalado com uma valorização aguda do poder do silêncio e da consciência de que quase sempre “menos é mais”. A natureza radical desse LP demonstra claramente que Assumpção não estava pronto para sacrificar sua própria integridade musical para se valer do sucesso comercial limitado de seu primeiro lançamento e da crítica exaltada da mídia que ele lhe trouxera. Isso parece confirmar a observação de Luiz Tatit (2006, p. 26) de que, apesar de todo o seu desejo manifesto de alcançar um público de massa, a música de Assumpção, definida por seus compassos inusitados, pausas e silêncios inquietantes, mostra muito pouco indício de uma busca determinada pelo comercialismo. Essa contradição fundamental também foi identificada por Gilberto Gil (2006, p. 22), que, apesar de admitir que a obra de Assumpção foi uma continuação do experimentalismo do legado tropicalista, também salienta que a oscilação de Assumpção entre o desejo de experimentar e um anseio pelo sucesso popular fez com que os elementos mais populares de sua música ficassem obscurecidos.

Em um nível mais amplo, Gil (2006, p. 22) argumenta que vários músicos e intér-

**Grupo Rumo,
Caprichoso,
independente,
1985**



**Abaixo, Arrigo
Barnabé, Clara
Crocodilo,
independente,
1980**

pretos que surgiram sob o rótulo genérico da vanguarda paulista não formaram um movimento propriamente dito, careciam de uma figura unificadora como Rogério Duprat, e de algo ainda mais elementar: na verdade não possuíam o *desejo* de ser bem-sucedidos. Gil também ressalta o fato de a música da vanguarda paulista não ter sido prontamente aceita pelo público de fora de São Paulo, uma observação astuta que indica que era talvez excessivamente autocentrada em termos de referências líricas, elitismo metropolitano e sofisticação a ponto de não lograr sucesso em alcançar um público tradicional fora de São Paulo⁶. No que se refere à música de Assumpção, pode-se argumentar que, de todos os artistas associados à vanguarda paulista, ele tinha o potencial mais evidente para um apelo nacional porque sua música não era sobrecarregada do humor excêntrico e do canto falado com o potencial de causar estranhamento como o do Grupo Rumo ou da atonalidade agressiva de muito da produção de Arrigo Barnabé. A imprensa sempre louvou Assumpção entusiasticamente como a mais provável das figuras centrais da vanguarda paulista a ter sucesso no mercado tradicional, por

vezes se referindo a ele como o “Arrigo Barnabé com suingue”. Entretanto, o fato é que sua música ainda era “difícil” demais para que o público em geral a abraçasse naquele momento.

CONCLUSÃO

Pelo fato de a tropicália e a vanguarda paulista terem sido tangentes musicais embasadas em um alicerce de experimentalismo, talvez não seja de surpreender que os dois movimentos não tenham capturado a imaginação de um público de massa, apesar de terem produzido reverberações culturais de maior duração. Na esteira da tropicália, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa tornaram-se estrelas imensamente influentes no Brasil e cada vez mais visíveis no palco mundial. Artistas como o falecido Chico Science e Carlinhos Brown mais tarde também exploraram as implicações da versão do canibalismo cultural da tropicália. O legado da vanguarda paulista é menos evidente fora de São Paulo, mas sobrevive no trabalho de Suzanna Salles, Mônica Salmaso e grupos mais jovens como Dona Zica.

A morte prematura de Assumpção em 2003 provocou uma avalanche de comentários da imprensa sobre sua carreira, o lançamento de um *songbook* de dois volumes e planos para relançar todos os seus CDs. Apesar disso, o tratamento que Assumpção recebeu da indústria fonográfica brasileira enquanto em vida revela indícios de pressupostos e posturas mais amplas sobre a maneira pela qual a indústria tem tradicionalmente lidado com os artistas “difíceis” (ou *malditos*) que se recusam a se conformar. Sua carreira também ilustra a inabilidade da indústria fonográfica brasileira da época de comercializar com sucesso a música de um artista que não se encaixava nos parâmetros rígidos dos gêneros musicais. A natureza complexa e quase sempre contraditória de seu caráter foi com toda certeza um fator importante no seu fracasso em abrir caminho em um mercado mais amplo. De

6 Arrigo Barnabé foi vaiado quando fez um raro *show* no Rio em 1981 e confrontou o público com palavras provocativas: “As províncias ainda não estão prontas para o som da metrópole” (apud Souza, 1983, p. 196). Para uma análise dos componentes essenciais que definem a música de São Paulo, ver: Wisnik, 2001.



certa maneira ele deliberadamente sabotava suas próprias chances de sucesso sempre que parecia estar prestes a alcançá-lo, mas esse foi também um fator que o distinguiu de seus contemporâneos e lhe conferiu a determinação de seguir um caminho solitário até sua conclusão. Ao mesmo tempo, a maneira obstinada com a qual ele contribuiu pessoalmente para seu próprio isolamento artístico não pode ser subestimada. Por recusar-se a comprometer seus ideais artísticos e recusar-se firmemente a fazer o “jogo” do mercado, ele encontrou-se dentro

de um “gueto” artístico no qual era quase impossível alcançar o sucesso comercial majoritário. Sua mistura distinta de algo que não era exatamente rock, reggae e funk estava provavelmente sempre destinada a ter um apelo para um setor aberto a novas ideias do público em geral, sem o benefício de uma estratégia de *marketing* contínua e bem-sucedida. Da mesma maneira, Arrigo Barnabé, o Grupo Rumo e o Premeditando o Breque conseguiram criar seus próprios nichos de mercado, mas não um caminho para o sucesso comercial duradouro.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Miguel de. “Pesquisa, um Artificio para Enquadrar Itamar”, in *Folha de S. Paulo*, 21/7/82, p. 32.
- ANON. “Itamar e sua Banda, com Música, Visual e Denúncia”, in *Folha de S. Paulo*, 5/5/82, p. 33.
- CHAGAS, Luiz & TARANTINO, Mônica. *Pretobrás: Por que Eu Não Pensei Nisso Antes?* vol. 1. São Paulo, Ediouro, 2006a.
- _____. *Pretobrás: Por que Eu Não Pensei Nisso Antes?* vol. 2. São Paulo, Ediouro, 2006b.
- DIAS, Marcia Tosta. *Os Donos da Voz*. São Paulo, Boitempo, 2000.
- DUCLÓS, Nei. “O Som Desconhecido das Novas Gerações”, in *Istoé*, 12/12/79, pp. 76-8.
- GIL, Gilberto. “Anjo Torto”, in CHAGAS, Luiz & TARANTINO, Mônica. *Pretobrás: Por que Eu Não Pensei Nisso Antes?* vol. 2. São Paulo, Ediouro, 2006, pp. 22-3.
- MIDANI, André. *Música, Ídolos e Poder: Do Vinil ao Download*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2008.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980)*. São Paulo, Contexto, 2001.
- NEGUS, Keith. “Where the Mystical Meets the Market: Creativity and Commerce in the Production of Popular Music”, in *Sociological Review* 43, 1995, pp. 316-41.
- OLIVEIRA, Laerte Fernandes de. *Em um Porão em São Paulo: o Lira Paulistana e a Produção Alternativa*. São Paulo, Annablume, 2002.
- RIBEIRO, Paulo Roberto. “Fala Beleléu, um Compositor que É ‘Isca de Polícia’”, in *Movimento*, 29/6/81, p. 19.
- SOUZA, Okky de. “Sopro de Vida”, in *Veja*, 6/5/81, p. 120.
- SOUZA, Tárík de. “Microfones Abertos: com a Última Palavra, Arrigo Barnabé”, in *O Som Nosso da Cada Dia*. Porto Alegre, L&PM, 1983, pp. 195-99.
- STROUD, Sean. *The Defence of Tradition in Brazilian Popular Music: Politics, Culture and the Creation of Música Popular Brasileira*. Hampshire, Ashgate, 2008.
- TATIT, Luiz. “A Transmutação do Artista”, in L. Chagas e M. Tarantino. *Pretobrás: Por que Eu Não Pensei Nisso Antes?* vol. 1. São Paulo, Ediouro, 2006, pp. 21-31.
- WISNIK, José Miguel. “A Música Popular de São Paulo: Te Manduco-Não Manduca”, in *Folha de S. Paulo*, 29/7/01, pp. 14-9.