



ISSN 1984-5634

ARTIGO

MÚSICA SERVE PARA ISSO: POLIFONIA, HUMOR E IRREVERÊNCIA NA CENA *OFF* DA MÚSICA PAULISTANA DOS FINAIS DE 1980

Música serve para isso: polyphony, humor and irreverence in the Off scene of São Paulo music in the late 1980s

MARCELO FIDELIS KOCKEL¹

RESUMO

Nossa proposta será realizar uma análise do cenário alternativo da música paulistana dos finais dos anos 1980, a partir dos trabalhos dos grupos *Os Mulheres Negras*, *Luni* e *Nouvelle Cuisine*. Para tornar isso possível, optamos por fazer um mapeamento dos escritos da imprensa paulista da época, mediado por uma série de entrevistas cedidas por integrantes dos grupos. Assim, a partir desses materiais, procuraremos mostrar como essas bandas podem ser inseridas numa zona fronteira, num entre-lugar, num amálgama de contornos mal definidos que vem questionar as tradicionais concepções sobre os gêneros musicais e nos permite pensar a música e a história da música a partir da fronteira, do humor, da polifonia e da irreverência.

PALAVRAS-CHAVE: Música paulistana; Polifonia; Humor.

ABSTRACT

Our proposal will be to carry out an analysis of the alternative music scene in São Paulo at the end of the 1980s, based on the work of the groups *Os Mulheres Negras*, *Luni* and *Nouvelle Cuisine*. To make this possible, we chose to map the writings of the São Paulo press at the time, mediated by a series of interviews given by members of the groups. Thus, from these materials, we will seek to show how these bands can be inserted in a border zone, in an in-between place, in an amalgam of ill-defined contours which comes to question traditional conceptions about musical genres and allows us to think about music and history of music from the border, the humor, polyphony and irreverence.

KEYWORDS: São Paulo music; Polyphony; Humor.

EDITOR-CHEFE:

Andrei Marcelo da Rosa

EDITORE-GERENTE:

Rame Ferreira

SUBMETIDO: 05/05/2024

ACEITO: 07/08/2024

COMO CITAR:

KOCKEL, M. F. *Música serve para isso: polifonia, humor e irreverência na cena Off da música paulistana dos finais de 1980*. *Aedos*, Porto Alegre, v.16,n.38,p.137-155,jan.–jun., 2025.

<https://seer.ufrgs.br/aedos/>

¹ Doutorando em História pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3709-4330>. E-mail: marcelo.kockel@gmail.com

INTRODUÇÃO

(...) a música fala ao mesmo tempo ao horizonte da sociedade e ao vértice subjetivo de cada um, sem se deixar reduzir às outras linguagens. Esse limiar está dentro e fora da história (...)

José Miguel Wisnik

São Paulo é uma cidade vinculada ao cosmopolitismo, à miscelânea de culturas e, conseqüentemente, a tudo aquilo que é novo. A centralidade urbana e industrial da capital paulista em relação ao restante do país propiciou uma conseqüente metropolização-cosmopolita – criando, desse modo, condições favoráveis para diversas experimentações (FENERICK, 2007) que refletem na colcha de retalhos de cultura e variedade de linguagens produzidas na cidade, sobretudo após a segunda metade do século XX.

Nesse cenário, os grupos musicais que surgiram no espaço alternativo da cidade nos finais da década de 1980 – *Os Mulheres Negras*, *Luni* e *Nouvelle Cuisine* –, imbuídos pelo espírito da “Vanguarda Paulista”² do Teatro Lira Paulistana, dos finais dos anos 1970 e início dos 1980,³ ficaram marcados pela fusão de estilos musicais insólitos e pela mistura da linguagem musical com a extramusical. Refletem, assim, na miscelânea cultural que São Paulo se tornou em decorrência de sua metropolização-cosmopolita. Maurício Pereira – integrante do grupo *Os Mulheres Negras* –, em uma entrevista cedida ao músico Rogério Skylab do programa “Matador de Passarinho”, *Canal Brasil*, em 2012,⁴ afirmava:

São Paulo, quando começou a crescer, que foi no século XX, cresceu junto com a cultura de massa. Então, diferente do Rio, São Paulo é uma cidade do pop. Porque é uma cidade que cresceu com o rádio, com o cinema e com o disco. São Paulo não cresceu, São Paulo inchou. Quando se cresce rápido assim, nem sempre dá tempo de sedimentar coisas culturais, porque uma já cresce em cima da outra. [...] São Paulo ficou influenciada pelas imigrações e pela cultura de massa. Em São Paulo se mistura muitos elementos culturais sem muito compromisso, porque a gente não tem um passado (ROGÉRIO SKYLAB, 2013).

Continuando o raciocínio, na mesma entrevista, quando questionado sobre a relação d’*Os Mulheres Negras* com a “Vanguarda Paulista” do Lira Paulistana, acrescentava:

O que acontece em São Paulo é que, como a gente não tem a tradição de coisa nenhuma, a gente funciona com a cabeça. Vamos quebrar aqui para ver o que acontece. Então esse tipo de coisa que os vanguardas fizeram, a gente fez também. Vamos quebrar o *pop* para ver o que acontece. [...]. Eu acho que é uma maneira semelhante de abordar a música. Gerar metalinguagem. O *Mulheres* fazia isso. A gente não é tão intelectual quanto o Luiz Tatit. [...] A gente não parece com nada, tem um monte de influência. A gente tava com o mesmo serrote, com a mesma chave de fenda, mas a gente tava em regiões diferentes (ROGÉRIO SKYLAB, 2013).

Independentemente disso, para a imprensa da época, *Os Mulheres Negras* – assim como o *Luni* e o *Nouvelle Cuisine* – ocuparia o vácuo deixado pelo pessoal do Lira Paulistana. Segundo Caio Fernando de Abreu – colaborador do jornal *Estado de S. Paulo* –, essas bandas representavam uma nova estética

2 Salientamos que a expressão Vanguarda Paulista foi uma criação, um rótulo criado pela imprensa de São Paulo (FENERICK, 2007) para designar uma movimentação (não um movimento) musical surgida em São Paulo entre fins dos anos 1970 e início de 1980. Portanto, não optamos em fazer uma discussão sobre o que seria vanguarda, considerando que a palavra seja altamente polissêmica e com uma historicidade própria.

3 Como Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Premeditando o Breque, Grupo Rumo, Língua de Trapo, entre outros.

4 O programa foi exibido pelo Canal Brasil no dia 5 de novembro de 2012, porém utilizamos o vídeo disponível no youtube, publicado no Canal do Rogério Skylab em 7 de setembro de 2013.

musical que surgia no circuito alternativo de São Paulo (ABREU, 1987b, p. 73). Era, para Jotabê Medeiros – também colaborador do *Estado de S. Paulo* –, “a música que preencheu, nestes anos 80, o espaço que foi ocupado com muito suor pelos independentes do Lira Paulistana, nos anos 70, e se perdeu no blecaute geral da década do rock nacional” (MEDEIROS, 1988b, p. 39).

Foi essa cena *off* da música paulistana dos finais da década de 1980 que despontou como a alternativa provável para o esgotamento do surto que tomou de assalto a música popular e atravessou a década como o ritmo mais forte da indústria fonográfica – o *rock* nacional. O “grande filé *mignon*” das *majors* estava desgastado na imprensa paulista do período, como pode ser observado nos seguintes comentários ao jornal *Estado de S. Paulo* do ano de 1987: “O *cool jazz* do Nouvelle vem pousar com extrema delicadeza no meio do desgaste da estética *rock*”, afirmava Lauro Lisboa Garcia (GARCIA, 1987, p. 41). Ainda sobre o *Nouvelle Cuisine*, comentava Ruy Castro, “o primeiro e exuberante disco saiu há duas semanas, sob o esperado silêncio de uma crítica que sofre de otite por ter ouvido mais *rock* do que o permitido pelo médico” (CASTRO, 1988, p. 62). Caio Fernando de Abreu, também ao *Estado de S. Paulo*, por sua vez, não hesitava ao dizer: “O Luni, graças a Deus, não era (mais) um grupo de *rock*” (ABREU, 1987a, p. 34).

Assim como a “Vanguarda Paulista” do Lira Paulistana, esses grupos dos finais dos anos 1980 partilhavam muitas vezes dos mesmos espaços para divulgar os seus trabalhos e, em alguns casos, chegavam a tocar juntos no mesmo palco – além de participarem nas gravações dos discos uns dos outros. No entanto – e apesar da heterogeneidade musical e das peculiaridades de cada um se juntarem às regularidades que apareciam entre eles –, esses grupos não se consideravam um “movimento”.

Partindo dessas considerações iniciais, nossa proposta será realizar uma análise dos três grupos: *Os Mulheres Negras*, *Luni* e *Nouvelle Cuisine*, com o intuito de situar essas regularidades e peculiaridades. Para tornar isso possível, optamos por fazer um mapeamento dos escritos da imprensa paulista dos finais da década de 1980, mediado por uma série de entrevistas cedidas por integrantes dos grupos. Dessa forma, a partir desses materiais, procuraremos mostrar como essas bandas podem ser inseridas numa zona fronteira, num entre-lugar que vem questionar as tradicionais concepções sobre os gêneros musicais. Assim poderemos compreender essa cena *off* da música paulistana do final dos anos 1980 como um amálgama de contornos mal definidos, que faz refletir a música e a história da música a partir da fronteira, do humor, da polifonia,⁵ da fusão de estilos e da irreverência.

A “FUSÃO” DE ESTILOS

Em uma análise sobre a música do período modernista, José Miguel Wisnik, no livro *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*, distingue dois procedimentos estéticos diferentes na tradição europeia do modernismo: 1) o mito do *engenheiro*, que correspondente a um rigor construtivo, “um sujeito que fosse origem absoluta do seu próprio discurso e o construísse ‘com todas as peças’” (NAVES, 1998, p. 189-190), como o músico austríaco Anton Webern, por exemplo; e 2) o *bricoleur*,

5 Embora não haja uma unanimidade entre os estudiosos com respeito à origem do conceito, parece sugestivo que suas raízes correspondem a um estilo de música que se desenvolveu na Idade Média, no início do século XII, quando aparecem os primeiros documentos sobre o uso de mais de uma voz com independência rítmica. Essa nova dinâmica possibilitou uma multiplicidade dinâmica de linguagens variadas, flutuantes e ativas, apropriadas para expressar a percepção carnavalesca do mundo, oposta à ideia de acabamento e perfeição, que caracterizava o canto monódico gregoriano do cristianismo. Na literatura, o termo foi apropriado por Mikhail Bakhtin e se refere aos textos que possuem uma pluralidade de vozes e discursos, sem uma voz unificadora que se sobreponha às demais (BAKHTIN, 2008).

caso de Stravinski, Villa-Lobos e outros compositores da época, que se caracterizavam por um tipo de produtor que se definia pela maneira incorporativa de realizar suas operações, utilizando sempre instrumentos já disponíveis (WISNIK, 1983).

Seguindo essa classificação de Wisnik, seria possível afirmar que os músicos da cena *off* da cidade de São Paulo dos finais da década de 1980 recorreram muito mais ao método da *bricolagem* do que ao mito do *engenheiro*, à medida que embaralharam os diversos gêneros musicais e reaproveitaram materiais heterogêneos, combinando-os de maneira inusitada. Assim, suas músicas, ao entrarem em contato com outras sonoridades, promoveram um jogo de interação, constituindo-se dentro de redes entrecruzadas, um mosaico de citações que se caracterizava por infinitos elementos – como citação, alusão, pastiche, paródia e colagem. Sempre havia, portanto, um deslocamento – releitura, acentuação, condensação, profundidade – marcado por diferentes relações – entrelaçamento, diálogo, transformação, cruzamento, movimento.

Em outras palavras, ocorria ali uma absorção e uma transformação que sempre construía algo novo a partir de materiais prévios. Isso não significa dizer que esses compositores não tinham seus próprios estilos ou que não eram ativos, pois eles profundamente eram – mas suas ações tinham um caráter mais dialógico do que construtivo. Ou seja, suas músicas eram um cruzamento, um diálogo entre diversas referências anteriores. Esse acoplamento de referências díspares e reaproveitamento de ferramentas já disponíveis é uma característica que pode ser observada em todos os grupos que pretendemos analisar. Mesmo o *Nouvelle Cuisine*, banda que tinha o elemento *jazzístico* como “prato principal do cardápio”, fazia uso de outros estilos para dar um “novo sabor” aos arranjos de suas músicas. Formado por Luca Raele (piano e clarineta), Carlos Fernando (vocalis), Maurício Tagliari (guitarra), Flávio Mancini (contrabaixo) e Guga Stroeter (vibrafone e bateria), o grupo tocava em seu repertório músicas de Duke Ellington, Billy Strayhorn, Ira Gershwin e George Gershwin, com novos arranjos marcados por citações inesperadas e fusão com outros estilos, num jogo de polifonia.

No primeiro álbum da banda, *Nouvelle Cuisine* (1988), a música *Embraceable You*, dos irmãos Gershwin, por exemplo, foi bordada com referências a *Três Apitos*, samba de Noel Rosa. *Lullaby Of Birdland*, de George Shearing, ganhava balanço com o uso de um órgão Hammond⁶ e de congas⁷, além da inserção de um adendo de *Love or Leave me*, de Gus Kahn e Walter Donaldson. *Day Dream*, de Duke Ellington, se misturava com o simbolismo de *Clair de Lune* e *Reverie* do músico erudito francês, Claude Debussy. *Chelsea Bridge*, de Billy Strayhorn, por sua vez, se juntava a uma colcha de retalhos de citações – *Chromatimelodtune*, de Charles Ives, *A Foggy Day*, dos irmãos Greshwin, além do contrabaixo de Charles Mingus em *Duke Ellington's Sound of Love*.

O vocalista do grupo, Carlos Fernando, em reportagem à *Folha de S. Paulo* de agosto de 1987, comentava sobre esses elementos de fusão e citações: “essa é a época de fazer o inventário do milênio. Tudo é possível, pode se misturar tudo com tudo. Os códigos que regem a mistura é o que realmente importam” (CALADO, 1987, p. A-31). Assim como o *Nouvelle Cuisine*, o primeiro e único disco do *Luni*, homônimo da banda (1988), também foi caracterizado por elementos de fusão de estilos.

6 É um órgão eletromecânico desenvolvido e construído por Laurens Hammond em 1934. Considerado o avô dos teclados eletrônicos, o órgão foi constantemente usado por músicos de *Jazz* das décadas de 50, como Jimmy Smith. Também fez parte do repertório da banda de *rock* Deep Purple, na década de 60, além de ser utilizado por algumas bandas de *reggae*.

7 Tambores de origem cubana, semelhantes ao atabaque, que possuem cascos cônicos ovalados, quase como um barril.

Formado por Marisa Orth, Natália Barros, Théo Werneck, André Gordon, Fernando Figueiredo, Kuki Stolarky, Lelena Anhaia e pela dupla francesa Gilles Eduak e Lloyd Bonnemaision, o *Luni* tinha como repertório desde a “*juju music*” africana aos ritmos do Caribe, como a salsa e o *reggae*, no qual os atabaques se misturavam com os teclados e baterias eletrônicas. “É *funk*, é *reggae*, é *pop*, é *ska*, é *zouk*, é *jazz*, é *blues*, é salsa merengue que vira samba. [...] Um disco que reflete muito a miscelânea cultural que se tornou São Paulo”, comentava Jean-Yves de Neufville ao jornal *Estado de S. Paulo* em junho de 1988 (NEUFVILLE, 1988, p. 39).

Embebido e influenciado por Laurie Anderson – artista experimental americana, conhecida por suas performances multimídia –, por música africana e caribenha, pelas mesclas musicais e danças de Prince, além de música urbana norte americana – principalmente *hip hop* –, o disco trazia a “música de trabalho” *The Best*, um *hit* que mistura *funk* e *hip hop*, a canção *Cairo*, com elementos e confluências árabes, o blues de *Emoção*, além da salsa que vira samba em *Quimbox*. Para Caio Fernando de Abreu, colaborador do jornal *Estado de S. Paulo*, em artigo de junho de 1987, o grupo paulista seria a “melhor banda da cidade, do estado, do país”, pois,

O *Luni* incorpora *blues*, ritmos afros, caribenhos, *new-age*, samba e tudo mais que você lembrar, passa por dentro e por cima do túnel de influências para desembocar num trabalho que, por lembrar tudo, não lembra nada parecido. São originalíssimos e cheios de clichês sarcásticos, bem-humorados (ABREU, 1987a, p. 34).

O uso de clichês e do sarcasmo, além da fusão de estilos, aparece também nos trabalhos d’*Os Mulheres Negras*. A banda era formada por uma bateria eletrônica, um pedal de efeito, um teclado semi-programável e dois humanos – Maurício Pereira (saxofone) e André Abujamra (guitarra). Se autodenominavam, por “estimativa”, como a “terceira menor *big band* do mundo”. Tocando “*free-pop* com nuances tecno-afro”, “tecno-pobre”, “música eletro-política”, “brega-científica” e “música *black* de *white*” – todos rótulos usados pela imprensa paulista dos finais dos anos 1980 –, *Os Mulheres Negras*, segundo Carlos Calado no documentário *Música serve para isso*, tinham uma atitude antropofágica. “Você vai lá, pega as influências ali de fora, de vários gêneros, instrumentos, os eletrônicos, e tudo mais, come, engole, e vomita do seu jeito” (MÚSICA serve para isso, 2013). De modo semelhante, Maurício Pereira, integrante da banda, em uma reportagem do *Estado de S. Paulo* em setembro de 1988, afirmava que eles “abusam dos clichês *pops*, misturados a arranjos e letras cômicas, mas embalados em uma saborosa poesia”. E continua: “somos cientistas. Fazemos a música *pop* do Terceiro Mundo, utilizando toda tralha do repertório popular e toda a tralha tecnológica do *showbizz*” (LOPES, 1988, p. 37).

Em outra reportagem do *Estado de S. Paulo*, em dezembro de 1988, Maurício Pereira mantinha o raciocínio: “nosso estilo é a mastigagem de estilos. Remexemos no lixo *pop*, no repertório exaustivo das rádios, para cunhar nossa marca” (MEDEIROS, 1988a, p. 46). Já em reportagem da *Folha de S. Paulo*, também em dezembro de 1988, o discurso não era muito diferente:

O estilo do *Mulheres* é a mastigagem de outros estilos, muitos *bits* por segundo. [...] O que nós fazemos é misturar clichês modernos de música comercial que todo mundo está careca de conhecer. É até uma postura política, nós remexemos no lixo, mexemos com informação de segunda. Fazemos um trabalho complexo com módulos simples (FORASTIERI, 1988, p. E-3).

Essa “mastigagem” de estilos e o humor sarcástico da banda foram amplamente comentados pela imprensa paulista da época. Em uma reportagem da *Folha de S. Paulo* de agosto de 1987, Carlos Calado comentava que “Os Mulheres Negras não têm problema nenhum em fundir bongôs, solos de sax e guitarra com vocais em ‘scat’⁸ ao estilo de Louis Armstrong” (CALADO, 1987, p. A-31). Também da *Folha de S. Paulo*, André Forastieiri, em dezembro de 1988, escrevia: “no palco, o sax de Pereira e a guitarra de Abujamra são acrescidos de uma bateria eletrônica e multiplicadas por ‘samplers’⁹ até se tornar uma verdadeira massa de sons e estilos, com direito a citações e ‘gags’ musicais” (FORASTIERI, 1988, p. E-3). Sobre essa fusão de estilos e citações, ao comentar sobre o primeiro disco da banda, *Música e Ciência* (WEA, 1988), Forastieri acrescentava:

O lado A abre com “Orelhão”, uma tecno-lambada que pede pizza por telefone; passa por “Método”, um *skate punk* com saxofone e chega a “Sub”, uma versão de “*Yellow Submarine*”, mais ou menos rap, com direito a trechos de “Diana” (na versão Fred Jorge), “*While My Guitar Gently Weeps*”, dos Beatles e “Roberta” de Pepino Di Capri.

A coisa degingola de vez com a versão King Crimson/ bossa nova de “*Summertime*” de Gershwin. Aparecem funks em alemão, o tema de “Peter Gunn”, hits do grupo como “*Purqué Mecê*” e “*Lobos para Crianças*” e a antológica crônica “*Eu Vi*” (“é duro ser preto”). E mais: “*Samba do Avião*”, de Jobim, o *rockabilly* fonético de “*Gambá*” e o *heavy-baião-caipira* “*Milho*”, com Almir Sater e Oswaldinho do Acordeon. O disco acaba com o mesmo “*gran finale*” bombástico de todos os *shows* do Mulheres: o descarado *superfunk* “*Xarope*”, com a declaração de princípios da banda: “Nosso objetivo é fazer música *pop*/ E quem sabe alguém dia ficar rico e xarope” (FORASTIERI, 1988, p. E-3).

Música e Ciência respira uma atmosfera de referências, seja através das releituras de *Yellow Submarine*, dos Beatles, *Summertime* de George Gershwin – presente também nas citações do *Nouvelle Cuisine* – e *Samba do Avião* de Tom Jobim, seja através de colagens, como é o caso de *Lobos para crianças*, bordadas com trechos de *Trenzinho Caipira*, de Villa-Lobos e de *Na Baixa do Sapateiro*, composição de Ary Barroso. Ao se referir a Villa Lobos, em *Lobos para crianças*, eles assim diziam: “uma porção de coisas ele misturou”; este será também o propósito da dupla, misturando gêneros musicais não só entre uma faixa e outra, como também dentro de uma mesma canção. *Milho*, como define Forastieri, é um *heavy-baião-caipira* no qual a bateria eletrônica se mistura com a viola caipira de Almir Sater, com o som do baião de acordeão de Oswaldinho, com o sax de Maurício Pereira e com a guitarra estridente de André Abujamra. *Purqué Mecê?*, por sua vez, é uma biguine¹⁰ que descamba para uma toada paulista, com uma crítica às grandes potências econômicas (FORASTIERI, 1988).

Luís Antônio Giron, em artigo ao *Estado de S. Paulo* publicado em dezembro de 1988, apontava que essa falta de definição seria um problema da dupla para atingir o grande público – o que já havia acontecido com bandas da “Vanguarda Paulista” do Lira Paulistana. O jornalista também criticava a fusão de estilos, afirmando que “a procura pela variedade provoca um certo tédio de audição”:

8 *Scat* é uma técnica vocal, utilizada principalmente no *jazz* e no *blues*, que consiste em improvisar uma melodia usando sílabas sem sentido ou sons vocais que imitam instrumentos musicais.

9 *Sampler* é um equipamento de armazenamento eletrônico que permite gravar amostras de sons numa memória e reproduzi-los posteriormente.

10 Música caribenha que surgiu durante o século XIX. Uma mistura de música folclórica, “*Bele*”, caracterizada pelo uso de tambores próprios dos negros do Caribe, com a polca, música da Europa Central transportada para a América.

Em Música e Ciência a dupla Os Mulheres Negras leva a colisão de gêneros e estilos, a paródia, a tecnologia, o humor e a eficiência musical a um nível nunca antes atingido pelo *pop* brasileiro. Música e poesias urbanas na busca inquieta da variedade proporcionada pela tecnologia de retaguarda, *low-tech* terceiro mundista auto assumida, a dupla demonstra simplicidade rica do *sampler*, o escracho possível do *scratch*, o *rap* como rapsódia, a chupação da citação, o *folk* do *funk*. [...] A procura pela variedade provoca um certo tédio de audição. [...] Humor fácil e experimentalismo são elementos que já provaram limitação em trabalhos semelhantes aos da dupla, como o da banda Premeditando o Breque, que acabou enalacrada na própria ausência de estilo, apesar da competência e imaginação dos músicos (GIRON, 1988, p. 46).

No segundo disco, *Música serve para isso* (1990), a banda deixa as “gags” de lado para se concentrar mais na música. A música homônima ao álbum é uma marcação simples de bateria eletrônica, fundida com a orquestra de cordas da guitarra e o refrão inspirado na modulação vocal de duplas sertanejas (típico de Chitãozinho e Xororó, segundo a própria dupla). “Você ouve a voz anasalada do vocalista, cantando uma toada sertaneja estranha, com pulsação de *funk*. E no acompanhamento uma salada total: guitarra distorcida, sax soprano, sanfoninha e cordas sintetizadas” (DUPLA corta piadas mas mantém sátiras, 1990, p. E-31). A música é uma *ode* aos estímulos emocionais que uma música provoca aos seres humanos, pois, segundo os seus versos, uma canção “Calma um coração que sangra/Com uma prova de carinho/Ou pedaços de lembranças/ A voz de alguém num instante”. Afinal, a música serve para isso. Serve como lembrança, serve para nos acalantar, serve para percebermos a banalidade do mundo e sua variedade, que nunca são notadas até que vire uma canção gigante.

O disco se completa com *Martim*: um *hip hop*, em que o convidado DJ Cuca faz um “stretch” utilizando o assobio de Dorival Caymmi; *Guembô*, que contém elementos de música africana; *John*, com elementos de Hard Rock; *Judith*, com participação de Theo Werneck do Luni, que mistura bolero com *funk*; além de *Só Tetele*, uma espécie de poema concretista – no qual quatro frases banais se tornam estranhas pela inversão dos acentos das sílabas das palavras. A música também está carregada de clichês do *funk*, retalhados com a ironia da letra. *Commom Uncommunicability*, por sua vez, é um *reggae* que dispara contra os chavões de gêneros e estilos e *Só quero um xodó*, composição de Dominginhos e Anastácia, conhecidamente interpretada por Gilberto Gil, tem o seu ritmo nordestino transformado em um *hip hop*, acrescido de bateria eletrônica e guitarra, além do uso cítaras indianas e vocal em mantra.

Além da fusão de estilos, que aparecem tanto no *Luni* como no *Nouvelle Cuisine*, e o uso de clichês *pop* e o humor sarcástico, também característico do *Luni*, o que caracterizava *Os Mulheres Negras* era o uso de tecnologia *low-tech* “terceiro mundista”, sobretudo com os sons de sintetizadores eletrônicos. Era isso que compunha o “tecno-pobre” da banda: o uso de tecnologia do terceiro mundo, os *samplers*, a bateria eletrônica e os pedais utilizados com a guitarra de Abujamra. No entanto, essas técnicas – diferente da tecnologia utilizada pela indústria fonográfica – não se sobrepunham à composição, mas faziam parte de suas condições.

Partindo do exposto, podemos dizer que o uso da tecnologia, a paródia, o humor sarcástico, as “gags, os clichês e a fusão de estilos remetem a um comportamento irreverente, pronto a romper (não destruir), através do riso e da experimentação, com determinados cânones da música popular brasileira” (NAVES, 1998, p. 200). Nesse sentido, esses grupos, ao tratarem a história da música como uma anedota, ofereceram uma perspectiva que permitia uma crítica imanente, ou seja, falar *sobre* e *para* um discurso a partir de *dentro* desse próprio discurso. Dessa forma, eles se encontravam numa

posição paradoxal, numa espécie de transgressão autorizada, estabelecendo a diferença no próprio âmago da semelhança. Assim, esses trabalhos não seriam a destruição do passado; seriam, na verdade, a sua sacralização, sua subversão e questionamento, ao mesmo tempo (HUTCHEON, 1991).

O TAPA CÊNICO

Além da fusão de estilos, das “gags” e clichês sarcásticos, a preocupação com os elementos extramusicais da apresentação, desde as roupas, os cenários, ou mesmo a gesticulação de cada músico – atributos que envolviam a plateia – era algo em comum que caracterizava os três grupos. Havia, evidentemente, uma articulação entre os parâmetros musicais e elementos não musicais. Música e outras linguagens influenciavam-se mutuamente. A performance realizava socialmente a canção, mas não a reduzia aos seus aspectos (NAPOLITANO, 2002). Ela era o tapa cênico, o entre-lugar em meio à música e à cena. Sobre isso, em reportagem à *Folha de S. Paulo* de agosto de 1987, Theo Werneck – que, além de vocal e percussão do grupo *Luni*, é também artista plástico – comentava:

A maioria das bandas não estavam se preocupando com o momento da apresentação. Fazer um *show* não é apenas ensaiar dez ou quinze músicas exaustivamente e depois despejar o repertório no palco. Existe a iluminação, a interpretação e uma série de fatores que influem nesse espetáculo (CALADO, 1987, p. A-31).

Por ser quase uma extensão do grupo de teatro XPTO – André Gordon, Natália Barros e Fernando Figueiredo – e por conter componentes de diversos campos artísticos – atores, músicos, artistas plásticos – a performance multimídia, típica de Laurie Anderson – música, teatro e dança (tudo misturado) – era algo mais característico do grupo *Luni* em relação aos outros dois grupos. “No *Luni*, esse aspecto é superintencional – essa coisa teatral é muito pensada. Chegamos mesmo a coreografar alguns números, sem descuidar da naturalidade de cada um no palco”, dizia Natalia Barros, atriz do grupo XPTO e vocalista e tecladista do *Luni* (CALADO, 1987, p. A-31). Coadunando com Barros, Marisa Orth, atriz e vocalista do grupo, afirmava: “ao contrário do que pode parecer, não pensamos numa música e depois numa ceninha. A própria música nasce pedindo uma cena” (CALADO, 1987, p. A-31).

“Eles são teatrais, performáticos. Marinheiros, prostitutas, mariachis,¹¹ astronautas, brazilianistas, robôs, crianças: fazem números”, apontava Caio Fernando de Abreu em artigo publicado no *Estado de S. Paulo* de junho de 1987 (ABREU, 1987a, p. X). Entretanto, este caráter performático seria uma grande dificuldade do grupo. Como transportar para o vinil uma concepção musical que parte da visualidade, de um esquete cênico e de coreografias? Como transportar o espírito performático de seus personagens – soldados, *pin ups*, *hip hoppers* e dançarinos de gueto para o disco? (MEDEIROS, 1988b). Esse caráter multimídia, tão caro ao *Luni*, aparecia também n’*Os Mulheres Negras* e no *Nouvelle Cuisine*, porém de maneira diferente do que no caso da primeira banda. Maurício Pereira, em reportagem à *Folha de S. Paulo* em agosto de 1987, afirmava que:

No *Mulheres Negras*, isso não era intencional no começo, mas foi se tornando aos poucos. Nós ensaiávamos num lugar muito pequeno – o quarto do André – que mal dava para se movimentar.

11 Gênero musical popular no México. O termo se aplica também àqueles que performam esse gênero.

A ênfase era sempre musical, mas nos shows começamos a inventar coisas meio teatrais e engraçadas. No mundo moderno, as pessoas não têm saco para ficar só ouvindo; elas dispersam. O jeito de chamá-las de volta para o som é dar um “tapa cênico” – e nessa volta já não é só música (CALADO, 1987, p. A-31).

Apesar de não ser intencional no começo, o elemento extramusical, não tão forte como no *Luni*, tornou-se uma marca da banda. Vestidos com casacos sobretudo – André de preto e Maurício de bege – e com chapéus de palha oriundos do Maranhão, a banda estabelecia, “como quase em toda *big band*”, o uso de uniformes para as suas apresentações. Além das roupas características, o elemento cênico aparecia em alguns de seus *shows*. Um ferro de passar roupa que mudava o som da guitarra. O *rotoscópio* que consistia no ato de Maurício Pereira girar enquanto tocava o saxofone. Um teclado que caía no meio do *show* e passava a compor uma cena. As cabeçadas que André Abujamra dava no teclado. Uma história em quadrinhos que era dramatizada como “opereta *pop*” e consistia num *show*-duelo entre *Os Mulheres Negras* e as *Guitarras Fantomas* (Tonho Penhasco e Mario Manga), com a participação de Regina Casé como árbitra e apresentadora. Ou ainda, especificamente nas apresentações de *Samba de Avião* de Tom Jobim, em que Maurício Pereira fazia uma interpretação cômica ao tocar um instrumento de cordas imaginário, invisível, e em *Monstros Japoneses*, na qual a música vinha acompanhada de uma encenação da televisão japonesa, revivendo os seriados *National Kid* e *Ultra Seven* (MEDEIROS, 1987).

Em duas entrevistas – uma de 1987, concedida a Fátima Amaral de Oliveira, para dissertação de mestrado sobre os aspectos semióticos na música paulistana dos anos 1980, e outra em novembro de 2012, ao músico Rogério Skylab do programa “Matador de Passarinho”, *Canal Brasil* – Maurício Pereira chegou a fazer afirmações muito semelhantes sobre a aproximação da banda com o espírito cênico do circo. Respectivamente: “A gente é quase uma banda de circo, porque a gente faz uma zoeira” (OLIVEIRA, 1990, p. 112). “É uma banda de *clowns*. É melhor no palco, eu acho. Que é lá que os dois podem tomar uma torta na cara” (ROGÉRIO SKYLAB, 2013). Sobre isso, Marisa Orth, ex-integrante do *Luni*, em entrevista cedida ao documentário *Música serve para isso*, afirmava que *Os Mulheres Negras*

eram uns personagens de... meio Buster Keaton. Meio cômicos em que não riem [eles tentavam não rir; o Maurício impunha mais isso]. Mas era muito bom a coisa *cool*, a coisa meio triste que tinha; meio um *clown* triste. Eu gosto daquilo, acho lindo, acho meio Godot (MÚSICA serve para isso, 2013).

Não muito diferente, Pena Schmidt – produtor musical da banda – também no documentário *Música serve para isso*, apontava que essa era “uma postura assim... controlada, 100%. Assim, eles não riam, ficavam sérios para caramba, a não ser que fosse necessário para o número dar uma risada” (MÚSICA serve para isso, 2013). Segundo Maurício Pereira, os personagens tinham um pouco a ver com a personalidade dele e de Abujamra e com a função que cada um tinha que ter, que é a de “dois caras no palco, um gordo e um magro, figuras muito diferentes, um fazendo escada para o outro o tempo inteiro. O *clown*, ele tem essa característica; tem hora que ele é gozado e tem hora que ele é melancólico” (MÚSICA serve para isso, 2013). Portanto, para o músico, *Os Mulheres Negras* “não era uma banda de humor, mas uma banda que trabalhava com humor. Tinha algumas “*gags*”? Tinha, como ainda tem alguma “*gag*”, piada mesmo, cênica. Mas lidava com o imprevisto, com o inusitado. E com esse *time* de *clown*, realmente” (MÚSICA serve para isso, 2013).

Theo Werneck chamava atenção para o fato de que “o André e o Maurício no palco, eles têm duas figuras. As capas, o chapeuzinho. Eles são dois cientistas malucos no seu laboratório” (MÚSICA

serve para isso, 2013). Ana Muylaert, produtora, roteirista e diretora de cinema e televisão, sobre a complementaridade entre eles, alegava:

O Maurício com toda aquela verborragia, aquele português bonito que ele tem. E o André mudo. Então era meio, eles eram, o redondo e o pro céu. Eles tinham uma complementaridade muito bacana, entre o som puro e o som com as palavras. O André era o tambor e o Maurício o sax. Eram o agudo e o grave (MÚSICA serve para isso, 2013).

Segundo Carlos Calado: “tinha uma relação entre o Maurício e o André como ‘O gordo e o magro’”. Para o jornalista: “os dois, de certo modo, já tinha ali a coisa do palhaço, dos comediantes, de uma maneira muito espontânea. Não acho nem que eles necessariamente tivessem querendo ‘fazer graça’ necessariamente. Não é que eles tivessem *sketches*, eles faziam isso de maneira natural”. Ainda sobre isso, continua Calado: “tinha essa coisa mesmo do comediante, essa cancha de poder chegar lá no local e pegar uma coisa que ele via na plateia e transformar aquilo numa piada”, (MÚSICA serve para isso, 2013).

Para Pena Schmidt, produtor da banda, “eles estavam sempre fingindo. Tinha sempre um número de teatro acontecendo. Tinha sempre uma performance, além do tocar” (MÚSICA serve para isso, 2013). Por isso, “para entender *Os Mulheres Negras* tinha que ver o *show*. Não tinha um *show* que eles faziam igual ao outro”, comentava Marisa Orth (MÚSICA serve para isso, 2013). Não muito diferente, descrevia Ana Muylaert: “Os *shows* nunca eram iguais. Sempre tinham coisa nova, diferente, e era realmente um *show entertainment*” (MÚSICA serve para isso, 2013).

Esse elemento cênico, esse *entertainment*, aparecia também no trabalho do *Nouvelle Cuisine*. Carlos Fernando, vocalista do grupo e também artista plástico – assim como alguns integrantes do *Luni* –, explicava que esse “traço de teatralidade” é impensado, acontece de maneira pré-intencional, devido ao momento interdisciplinar que vivia a sua geração:

Talvez esse traço de teatralidade aconteça até de uma maneira pré-intencional pela própria informação e idade da gente. Somos uma geração que viu muito cinema e TV, daí as coisas tendem acontecer interdisciplinarmente. O fato de surgirem essas coalizões de linguagem não significa que aconteça apenas uma “bricolage”, mas uma síntese que é uma terceira realidade. No caso do *Nouvelle*, o que passa de “teatral” nunca foi intencional. Mas, ao mesmo tempo, fica como condimento de fundinho do sabor do molho que a gente faz, para que a atenção da platéia se volte para os nossos arranjos (CALADO, 1987, p. A-31).

Cabe ressaltar que, apesar desse “tapa cênico”, a preocupação básica desses grupos era a música. Isso fica evidente no comentário de Theo Werneck, vocalista do *Luni*, ao jornal do *Estado de S. Paulo* em junho de 1988: “a preocupação básica é musical, a complementação cênica surge mais como uma trilha, uma climatização. Não é música de um filme. É um filme que se passa durante uma música” (MEDEIROS, 1988b, p. 39). Ou seja, os elementos extramusicais apareciam como atrativos, como climatização, com intuito de chamar a atenção da plateia para suas composições. Era um ato performático cujo objetivo seria articular e engajar uma comunidade de músicos e ouvintes numa forma de comunicação social (TREECE, 2000). Nesse sentido, a performance configurava um papel social fundamental para a obra musical, pois dependia de um público. Por isso, esse aspecto de teatralidade seria um jeito de chamar a plateia de volta para o som. Seria o “tapa cênico”, como apontava Maurício Pereira, na música d’*Os Mulheres Negras*, ou o “novo sabor” no “molho” que é apresentado no “cardápio” do *Nouvelle Cuisine*.

O ESPAÇO OFF

Essas peculiaridades musicais e cênicas de *Nouvelle Cuisine*, *Os Mulheres Negras* e *Luni* conquistaram em pouco tempo a atenção de uma seleta plateia formada principalmente por jornalistas, escritores, universitários e artistas, ganhando “a reputação de *cult-group* com avalias apaixonadas, em especial na imprensa paulista” (MEDEIROS, 1988b, p. 39). Em uma dessas, Caio Fernando de Abreu, em artigo do jornal *Estado de S. Paulo*, em junho de 1987 – antes do *Luni* gravar com a WEA – afirmava:

Não, o *Luni* não gravou e nem tem gravadora. Sem citar nomes, um dos integrantes contou que um famoso produtor disse que o som deles era “eclétrico demais”. Pode? Outro argumentou que tinha medo que o *Luni* virasse uma *Cult-band*. Sem sacar que o *Luni* já é uma *Cult-band* – ou seja, uma banda para os adoradores dispostos a persegui-los pelo circuito alternativo da cidade (*Off*, Satã, Mambembe, o bem-vindo Bodega Bay). Eles não aparecem na Globo, não estão programados para o Canecão, para a venda nem à venda na Hi-Fi (ABREU, 1987a, p. 34).

O *Luni*, assim como *Os Mulheres Negras* e o *Nouvelle Cuisine*, até o final de 1988 – antes de gravarem com a WEA (Warner Music/Elektra Records/Atlantic Records) e até mesmo depois disso –, foram normalmente rotulados pela imprensa paulista como “*Cult-bands*”, que circulavam nos espaços alternativos da cidade – *Espaço Off*, Madame Satã, Mambembe, SESC Pompéia, Museu de Arte de São Paulo (MASP) e Centro Cultural São Paulo – frequentados por jornalistas, universitários e artistas em geral. José Adriano Fenerick, em seu livro *Façonha às próprias custas*, especificamente sobre a “Vanguarda Paulista” que frequentava o palco do Teatro Lira Paulistana, aponta que

esses lugares – os bares noturnos, boates, casas de espetáculo, etc. – em particular no Brasil, quase sempre funcionaram como espaços de sociabilidade, onde a música não aparecia como um ornamento apenas, mas sim como uma prática cultural (FENERICK, 2007, p. 68).

Essa prática cultural – que reunia músicos, jornalistas, universitários, intelectuais e artistas em geral – era o que facilitava a circulação de bandas da cena alternativa da cidade. O mais importante desses espaços de sociabilidade que contribuíram para a divulgação dos trabalhos dos três grupos que procuramos analisar foi o *Espaço Off*. Criado em agosto de 1979, a proposta do *Off* já era a vanguarda musical que consagrou o espaço no final dos anos 1980. No entanto, no início, o bar – ainda sem as características de um teatro – se tornou um “espaço de dança”, uma boate que acabaria acarretando em uma espécie de “privê *gay*” devido ao público frequentador. Até 1982 o espaço ficou caracterizado por sua programação eclética e por um público que saía à noite a fim de “dançar”. Após esse período, o bar começou a receber em seus aposentos músicos para apresentações ao vivo. Entre os quais estiveram os famosos Marina Lima, Zizi Possi e Barão Vermelho (ALMEIDA, 1988).

Em 1986 o bar foi reformado para se tornar um pequeno teatro de 80 lugares. Localizado à rua Romilda Margarida Gabriel, nº 142, no bairro Itaim, Zona Sul, o *Off* foi fechado em 1990 – depois de 11 anos de funcionamento – devido às dificuldades de regulamentação e à falta de patrocínio. Segundo Celso Cury, proprietário do local, em reportagem do *Estado de São Paulo* em outubro de 1990, a rua em que se localizava o espaço tinha apenas 9 metros e não podia ter qualquer estabelecimento comercial (GÓES, 1990). Nesse período – de 1986, quando se torna um teatro, até 1990, ano de seu fechamento –, sobretudo entre 1987 e 1988, o *Off* recebeu quase semanalmente os grupos *Nouvelle Cuisine*, *Os Mulheres Negras* e *Luni*, para suas apresentações musicais com toques performáticos. Em

muitas ocasiões esses grupos dividiram o mesmo palco. Para Cury – proprietário e programador do espaço –, essas bandas, “apesar de bastante diferentes entre si musicalmente, [...] revelam uma grande semelhança. Eles pegam as pessoas pelo estômago; transmitem uma espécie de emoção que a muito não se sentia” (CALADO, 1987, p. A-31).

Segundo Maurício Pereira, d’*Os Mulheres Negras* – em uma reportagem da *Folha de São Paulo* de agosto de 1987 –, o *Off* era “uma vitrine, um espaço que multiplica as oportunidades de trabalho. Ele é frequentado por jornalistas, donos de casa de espetáculo e gente de gravadoras – o que é fundamental para o músico se tornar mais conhecido” (CALADO, 1987, p. A-31). Já em uma reportagem do *Estado de S. Paulo* em outubro de 1990, quando o espaço fecha as portas, o músico comentava que “era muito difícil para uma dupla *pop* instrumental, como nós [*Os Mulheres Negras*], encontrar lugar na cidade para nos apresentarmos. O *Off* deu uma abertura muito legal para muitas bandas” (GÓES, 1990, p. 91). Em reportagem da *Folha de S. Paulo*, Carlos Calado chegou a comparar o *Off* com o Lira Paulistana, que revelou as bandas da “Vanguarda Paulista”. Para o jornalista,

esse papel de revelador de grupos e nova tendência tem levado o *Off* a ser considerado o Lira Paulistana dos anos 80 – do mesmo modo que aquele pequeno teatro localizado do bairro de Pinheiros foi fundamental para a revelação de músicos da década passada, como Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Eliete Negreiros, grupos Premê e Rumo, entre outros (CALADO, 1987, p. A-31).

Além dessa semelhança – tocar em espaços alternativos da cidade –, *Os Mulheres Negras*, *Luni* e *Nouvelle Cuisine* também partilharam o fracasso da “Vanguarda Paulista” em relação à produção e gravação de discos. Isso porque, assim como os “vanguardas” do Lira Paulistana, permaneceram na produção independente ou foram incorporados à indústria fonográfica para, em seguida, serem escanteados pelas grandes gravadoras.

DO ESPAÇO OFF À INCORPORAÇÃO PELA INDÚSTRIA DO DISCO

Segundo afirma Antonio Carlos Machado Guimarães, em sua dissertação de mestrado intitulada *A “nova música” popular de São Paulo*,

[...] 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 (GUIMARÃES, 1985, p. 49).

O “músico independente” passa então a viver “a meio caminho entre a difusão em circuitos paralelos e sua incorporação por grandes empresas” (GUIMARÃES, 1985, p. 49). Foi exatamente o que ocorreu com os grupos *Luni*, *Os Mulheres Negras* e *Nouvelle Cuisine*. Como alternativa ao “esgotamento” do *rock* nacional, já comentado anteriormente, a WEA criou um “selo” para a gravação dos “independentes paulistas” dos finais dos anos 1980. Aglutinou, assim – além dos três grupos que procuramos analisar –, bandas do circuito *punk* paulista como os *Titãs* e *Os Inocentes*, além de outras que também passaram pelos palcos do *Off*. Foi o caso do grupo *O-Koto*, que tem como característica a introdução de instrumentos orientais na música *pop* (a *shamisen* – espécie de viola de 3 cordas – e o *Kotô* – harpa horizontal de treze cordas – que se misturam à guitarra, ao teclado e à bateria). Em entrevista ao programa *Showlivre*, em 2007, quando questionado sobre a sua produção independente, Maurício Pereira, asseverava:

No Mulheres eu gravava com a Warner, né? Eu acreditava, quando comecei a ser músico, que dava para você ter uma carreira “independente da cabeça” dentro de uma gravadora grande. Pô, o tropicalismo é isso. Os caras criaram muito nos anos 60 dentro da grande gravadora. Então eu achava que dentro da indústria dava para você ter liberdade de trabalho. E acho que isso virou ali nos 80 pros 90. Ficou muito pouco artista em gravadora grande e muito jabá (SHOWLIVRE, 2008).

Essa “ilusão” de Maurício Pereira pode ser vista em uma entrevista da banda na época do lançamento do seu segundo disco, antes de um show que iriam realizar na *Semana da Controvérsia de Curitiba*, em 1990. Quando questionado sobre a relação da banda com a criação inovadora e a pasteurização, Maurício Pereira afirmava: “a pasteurização é uma linguagem. A gente pode não tomá-la como um defeito [...]. Você pode dosar pasteurização e invenção, novidade e redundância. Dá para dosar, dá para você ser *pop* e comercial sem perder o veneno” (ROCK.BR, 2012). Na mesma entrevista, André Abujamra argumentava: “É alternativo mas, na nossa cabeça, não é alternativo. Nossa cabeça é pasteurizada, a gente quer o *pop*, a gente quer o comércio e tudo mais. Eu acho que a gente debulha um pouco do comércio, na mídia eletrônica” (ROCK.BR, 2012).

Inclusive, ao final do disco *Música e Ciência*, na introdução da última faixa, *Xarope, a levada*, Maurício falava: “espero que esse disco seja um marco no caminho da ciência aplicada à música *pop* no terceiro mundo” e a música se inicia com o verso, “nosso objetivo é fazer música *pop*/E quem sabe algum dia ficar rico e xarope”. Em entrevista à *Folha de S. Paulo* em maio de 1990, Maurício Pereira chegou a afirmar que “a xaropice faz parte do *pop*. Essa coisa idiótica e meio doente também é meio maravilhosa. Você mexe com coisas efêmeras, algo parecido com uma bijuteria” (CALADO, 1990b, p. E-1). Ele também chegou a comparar a música *pop* com a moda. “É como o *prêt-à-porter*. É bom que uma camiseta *Hering* seja boa e bonita, já que muita gente vai usar”. E acrescentava, ao ser questionado sobre qual seria a fórmula para tocar no rádio: “se eles tocassem John Cage dez vezes por dia no rádio, o povão também iria assobiá-lo tomando banho” (CALADO, 1990b, p. E-1). Ou seja, Maurício acreditava que a música de caráter inventivo e complexo pudesse tocar no rádio, ser comercial.¹²

Se considerarmos o cenário da época, o primeiro objetivo que Maurício Pereira colocava na introdução da última faixa, *Xarope, a levada* chegou a ser alcançado. A tecnologia talvez nunca antes esteve tão unida à música *pop* no Brasil como em *Música e Ciência*, sem abrir mão de pressupostos como a crítica, a irreverência, o humor e a síntese. O segundo objetivo – “ficar rico e xarope” –, porém, tem o seu discurso alterado, sobretudo depois do lançamento do segundo disco, *Música serve para isso*. Sobre isso, em uma entrevista à *Folha de S. Paulo* de outubro de 1990, Maurício Pereira comentava:

Eu acho que o objetivo mudou. Ser rico e xarope continua tendo muito a ver com o *pop*. Mas a indústria está num nível de xaropice que a gente jamais vai alcançar. A gente desistiu, não dá. Quanto a grana, está muito difícil ficar rico. A gente reparou, tanto pela repercussão do primeiro disco, como pelos *shows* da gente e por este segundo disco, que o nosso trabalho tem informação demais para se ficar rico. Hoje, pelo preço que a gente se vende, estamos tentando oferecer um mínimo de emoção e idéias para o público (CALADO 1990b, p. E-1).

12 Lembrando que, para Adorno (1999), a indústria cultural [fonográfica] impõe a resignação do ouvinte, que passa sempre a querer mais daquilo que já lhe é conhecido, produzindo uma padronização (regressão) da escuta. Como afirma Napolitano, “a criação musical inovadora fica bloqueada na medida em que as agências de comercialização da música querem apenas a fórmula” (NAPOLITANO, 2002, p. 27). Em decorrência disso, o “gosto” e a “livre escolha” seriam apenas ilusões de subjetividade produzidas pela indústria musical através de estratégias de “rotulação” que providenciam marcas de identificação. Entretanto, o mecanismo de repetição do *hit parade* que envolve o ouvinte constitui a padronização, o sempre igual (NAPOLITANO, 2002, p. 27).

No caso do *Luni*, o discurso na época da gravação do LP *Luni* (1988) não era muito diferente do que o d’*Os Mulheres Negras* na gravação do seu primeiro disco, *Música e Ciência*. Do mesmo modo, eles não escondiam que seus objetivos eram encontrar um espaço próprio nos caminhos do *pop* e, se possível, beber da fonte do sucesso. “Queremos aumentar nosso público, tocar em espaços cada vez maiores. Não adianta nada se apresentar sempre para as mesmas pessoas, é uma relação estéril” – dizia Theo Werneck ao *Estado de S. Paulo*, em junho de 1988 (MEDEIROS, 1988b, p. 39).

Em linhas gerais, o que esses grupos propunham no final dos anos 1980 era o equilíbrio delicado entre a indústria e a criação, entre o *pop* e a inovação, entre a novidade e a pasteurização. No entanto, apesar de falar de uma “liberdade exercida pela WEA” na gravação do LP, Marisa Orth, em uma reportagem do *Estado de S. Paulo* de junho de 1988, reconhecia a tendência das facilidades do estúdio em acomodar e moldar o artista à sua maneira, domesticando o seu trabalho. “É complicado não se auto-sabotar”, dizia a atriz e vocalista do *Luni* (MEDEIROS, 1988b, p. 39). De modo semelhante, Maurício Pereira, no documentário *Música serve para isso*, asseverava:

A gente anda numa corda bamba. Eu tenho certeza que vai ter uma época da carreira da gente que a gente vai ouvir crítica, e os caras vão falar “pô, seis se venderam”. E também vai ter hora da carreira da gente, que a gente vai ouvir crítica da gravadora, produtor, dizendo “pô, vocês não querem se vender” (*MÚSICA serve para isso*, 2013).

Independente do dilema entre fazer música dentro de uma gravadora ou manter-se independente, entre ser *pop* ou inovar, entre trazer a novidade ou pasteurizar, Jotabê Medeiros, em um artigo publicado no jornal *O Estado de S. Paulo* em maio de 1988, argumentava que

esse esforço de reciclagem da indústria fonográfica chegou meio tarde, ou demorou um pouco para se articular, pegando os “alternativos” já numa escala descendente de sua produção. Bandas como *Luni*, *Nouvelle Cuisine* e *Mulheres Negras*, verdadeiros *cult-groups* das noites de São Paulo, ficaram escravizados no que tinham de mais curioso e original: a fusão de ritmos insólitos e mesmo de mídias diferentes, como a dança e o teatro (MEDEIROS, 1988c, p. 325).

Ou seja, *Os Mulheres Negras*, *Luni* e *Nouvelle Cuisine*, ao serem incorporados pela indústria do disco, ficaram refém de suas próprias irreverências. Isso fica evidente no segundo álbum d’*Os Mulheres Negras*, *Música serve para isso*, no qual as *gags* foram postas de lado pois, segundo Maurício Pereira, “o problema é que, na hora em que a mídia saca que o humor é uma das nossas características, ela pode vender esse humor como maior do que ele é” (CALADO, 1990b, p. E-1).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando o caráter complexo do elemento estético que propusemos analisar, evitamos utilizar algumas simplificações e mecanismos analíticos que poderiam deturpar as especificações do objeto escolhido. Por isso, não procuramos fazer uma análise teórica do que seria uma “vanguarda”, já que consideramos a palavra como um conceito polissêmico que possui uma historicidade própria.¹³

¹³ Sabe-se que o termo surgiu “originalmente ligado à determinadas funções militares: romper frentes de batalhas, destruir infraestruturas, destroçar retaguardas, enfim, desarticular e inutilizar as forças de combate e de subsistência do inimigo” (FENERICK, 2018, p. 5). Em pouco tempo, o termo migrou do terreno militar para a esfera da política e, posteriormente, das artes. Entretanto, seu sentido, quando pensado nas artes, se difere em muito da concepção mais vulgar do termo: da ideia de “algo que vai à frente”, “algo que rompe barreiras”, “algo que está à frente de seu tempo” – enfim, um sinônimo de pioneirismo. Assim, a vanguarda não seria apenas a superação da arte, mas também uma aplicação prática, constituinte de um novo modo de vida que fosse ela mesma uma experiência estética (BURGER, 2008, p. 105-106).

Nessa lógica, ponderamos que admitir que os grupos analisados sejam “vanguardas” seria um erro. O uso que até aqui se teve da palavra não foi nesse sentido. O termo, bem como outros – *cult-bands*, alternativos, *cult-groups* – foi simplesmente utilizado como rótulo criado pela imprensa de São Paulo do período. Dessa forma, por fazer um mapeamento desses discursos colocando-os em questão, optamos por manter esses rótulos da maneira que apareciam nos veículos de comunicação impressa da capital paulista.

Do mesmo modo, não classificamos os três grupos como um “movimento”, já que em nenhum momento eles se viam como tal – apesar de muitas vezes partilharem dos mesmos espaços para divulgar os seus trabalhos e, em alguns casos, tocarem juntos no mesmo palco e participarem nas gravações de discos uns dos outros. No que tange ao termo “indústria cultural” – tão caro a Theodor Adorno (1985) e passível muitas vezes de interpretações equivocadas –, optamos por não o utilizar diretamente, mesmo considerando que a música popular – ainda na era da internet – esteja, de alguma maneira, ligada à indústria fonográfica. Sendo assim, sem desconsiderar algumas questões relacionadas ao conceito – como escuta regressiva, padronização do gosto, crise da subjetividade, monopólio empresarial do capitalismo na administração cultural, transformação da cultura em mercadoria – sempre que necessário, demarcamos nosso ponto de vista em relação a esse conceito fundamental. Desse modo, acreditamos que não podemos tomar a teoria *adorniana* e aplicá-la “mecanicamente” à música popular brasileira pois, se assim o fizéssemos, correríamos o risco de efetuar uma abordagem genérica sobre o tema.

Com isso, entendemos que o conceito de indústria cultural pôde ser aproveitado de forma indireta sem que fosse absolutizado (RÜDIGER, 2004), à medida que o consideramos – ainda que com suas restrições – relevante para tratar dos problemas contemporâneos da música popular brasileira, desde que suas propostas sejam aplicadas às circunstâncias históricas do objeto escolhido. Por isso optamos por usar o pensamento de Adorno de uma outra forma, à medida que o filósofo frankfurtiano considerava que a compreensão de qualquer teoria ou conceito não deva destituir a “primazia do objeto” (ALMEIDA, 2007). Assim, podemos dizer que, ao analisar os três grupos da cena *off* da música paulistana nos finais da década de 1980, a inspiração surgiu mais desse objeto que escolhemos do que das influências teóricas que possuímos.

Desse modo, ao fazer um mapeamento dos discursos da imprensa paulista da época, relacionados a uma série de entrevistas, não seria equivocado dizermos que a música das “*cult-bands*” dos finais da década de 1980 estava caracterizada por algumas questões em comum, sendo a irreverência, a polifonia, a fusão de estilos, a utilização do humor e o elemento cênico os pontos mais regulares entre os grupos (uns mais outros menos). Também seria possível dizer que, para a imprensa paulista, *Os Mulheres Negras*, *Nouvelle Cuisine* e *Luni*, seriam uma resposta ao esgotamento do *rock* nacional e ocupariam o espaço deixado por outros “alternativos” – a “Vanguarda Paulista” do Lira Paulistana. Comparações à parte, esses grupos do final da década de 1980 circulavam em espaços semelhantes aos dos “vanguardas”, como o Espaço *Off*, por exemplo, que possuía características semelhantes ao teatro que consagrou os grupos do final dos anos 1970.

Outro ponto importante que vale destacar é que, semelhante aos “vanguardas” do Lira Paulistana, esses grupos chegaram a gravar com grandes empresas da indústria fonográfica, como o caso da WEA. Entretanto, cabe salientar que tiveram experiências fracassadas. O *Luni*, por exemplo, teve somente um LP lançado e *Os Mulheres Negras* se separaram no final de 1991, com apenas dois discos lançados.

Ambos voltaram a tocar juntos em algumas ocasiões no início dos anos 2000 e em 2010 *Os Mulheres Negras* voltaram definitivamente. Já o *Nouvelle Cuisine* permaneceu ativo até o momento, lançando dois álbuns com a WEA, *Nouvelle Cuisine* (1988) e *Slow Food* (1991) e um com a Eldorado, *Novelhonovo* (1995). O quarto álbum, *Freebossa Confessional* (2000) já não contava com o vocalista Carlos Fernando¹⁴ e apresentava a banda com seu novo nome, *Nouvelle*.

¹⁴ Carlos Fernando veio a falecer no ano de 2019 (GREGORIO, 2019).

REFERÊNCIAS

O Estado de São Paulo:

ABREU, Caio Fernando. Me leva pro céu Luni. *O Estado de São Paulo*. Caderno 2. São Paulo, 15 de junho de 1987a, p. 34.

ABREU, Caio Fernando. Uma nova estética subiu a bordo. *O Estado de S. Paulo*. Caderno 2. São Paulo, 27 de abril de 1987b, p. 73.

ALMEIDA, Cynthia. O pequeno grande agitador cultural. *O Estado de S. Paulo*. Caderno 2. São Paulo, 23 de dezembro de 1988.

CASTRO, Ruy. “All That Jazz” com Nouvelle Cuisine. *O Estado de S. Paulo*. Caderno 2. São Paulo, 18 de outubro de 1988, p. 62.

GARCIA, Lauro Lisboa. Antídoto contra o brega. *O Estado de S. Paulo*. Caderno 2. São Paulo, 9 de dezembro de 1987, p. 41.

GIRON, Luís Antônio. A falta de definição, um problema da dupla. *O Estado de S. Paulo*. Caderno 2. São Paulo, 2 de dezembro de 1988, p. 46.

GÓES, Marta. Sem alvará, *Off* fecha as portas. *O Estado de S. Paulo*. Caderno 2. São Paulo, 25 de outubro de 1990, p. 91.

LOPES, Maria da Glória. Mulheres Negras num show de máximas e mínimas. *O Estado de S. Paulo*. Caderno 2. São Paulo, 14 de setembro de 1988, p. 37.

MEDEIROS, Jotabê. Mulheres Negras lança primeiro LP. *O Estado de S. Paulo*. Caderno 2. São Paulo, 2 de dezembro de 1988a, p. 46.

MEDEIROS, Jotabê. Músicos finos transando todas. *O Estado de S. Paulo*. Caderno 2. São Paulo, 2 de fevereiro de 1987.

MEDEIROS, Jotabê. O visual do Luni enfrenta a indústria do disco. *O Estado de S. Paulo*. Caderno 2. São Paulo, 22 de junho de 1988b, p. 39.

MEDEIROS, Jotabê. Os Sons do Pop com sabor do Oriente. *O Estado de S. Paulo*. Caderno 2. São Paulo, 25 de maio de 1988c, p. 325.

NEUFVILLE, Jean-Yves. Canções em ritmo teatral. *O Estado de S. Paulo*. Caderno 2. São Paulo, 22 de Junho de 1988, p. 39.

Folha de S. Paulo:

CALADO, Carlos. As outras bandas de São Paulo. *Folha de S. Paulo*. Ilustrada. São Paulo, 4 de agosto de 1987, p. A-31.

CALADO, Carlos. Os Mulheres desistem de serem ricos e dizem que a xaropice pop é demais. *Folha de S. Paulo*. Ilustrada. São Paulo, 24 de outubro de 1990b, p. E-1.

DUPLA corta as piadas, mas mantém a sátira. *Folha de S. Paulo*. Ilustrada. São Paulo: 24 de outubro de 1990, p. E-1.

FORASTIERI, André. Os Mulheres Negras estréiam primeiro disco no MASP. *Folha de S. Paulo*. Ilustrada. São Paulo, 1 de dezembro de 1988, p. E-3.

GREGORIO, Rafael. Fernando, ex-cantor da banda Nouvelle Cuisine, é encontrado morto em SP. *Folha de S. Paulo*, 6 de fevereiro de 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/02/carlos-fernando-ex-cantor-da-banda-nouvelle-cuisine-e-encontrado-morto-em-sp.shtml>>. Acesso em: 26 abr. 2024.

Entrevistas e artigos coletados por meio eletrônico (internet):

ROGÉRIO SKYLAB. Matador de Passarinho - Rogerio Skylab entrevista Maurício Pereira. YouTube, 7 set. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8tcfwpH7Fwk>>. Acesso em: 02 out. 2024.

SHOWLIVRE. “Ser boi” - Maurício Pereira no Estúdio Showlivre 2007. YouTube, 14 abr. 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Uhl_WTuHLwQ&list=PL65CEBEEB39E692AA&index=2>. Acesso em: 02 out. 2024.

ROCK.BR. Os Mulheres Negras – Entrevista (semana da controvérsia). YouTube, 3 jan. 2012.. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=CK2hZydnKxo>>. Acesso em: 02 out. 2024.

Documento audiovisual:

MÚSICA serve para isso. Bel Bechara e Sandro Serpa. São Paulo: Produção Independente. Disponível em: <<https://culturaemcasa.com.br/video/musica-serve-para-isso/>>. Acesso em: 02 out.2024.

Discografia:

Nouvelle Cuisine:

NOUVELLE CUISINE. Nouvelle Cuisine. São Paulo: WEA, 1988.

SLOW FOOD. Nouvelle Cuisine. São Paulo: WEA, 1991.

NOVELHONOVO. Nouvelle Cuisine. São Paulo: Eldorado, 1995.

FREE BOSSA. Nouvelle Cuisine. São Paulo: Brazil Music, 2000.

SUCESSOS + RARIDADES. Nouvelle Cuisine. São Paulo: WEA, 2001.

Os Mulheres Negras:

MÚSICA E CIÊNCIA. Os Mulheres Negras. São Paulo: WEA, 1988.

MÚSICA SERVE PARA ISSO. Os Mulheres Negras. São Paulo: WEA, 1990.

Luni:

LUNI. Luni. São Paulo: WEA, 1988.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o Esclarecimento como mistificação das massas. In: ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ADORNO, Theodor. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: ADORNO, Theodor. *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. SP: Ateliê, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BURGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac & Naif, 2008.
- FENERICK, José Adriano. *Façanhas às próprias custas: a produção musical da vanguarda paulista (1979-2000)*. São Paulo: Anablume; FAPESP, 2007.
- FENERICK, José Adriano. Tradição e experimentalismo: a dança dos sentidos na música popular. *História (São Paulo)*, v. 37, p. 1-8, 2018.
- GUIMARÃES, Antonio Carlos Machado. *A “nova música” popular de São Paulo*. Campinas: Unicamp, 1985.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- OLIVEIRA, Fátima Amaral Dias de. *Trilha Sonora: topografia semiótica paulistana nas canções independentes das décadas de 70 e 80*. Campinas: Unicamp, 1990.
- RÜDIGER, Francisco. *Theodor Adorno e a crítica à Indústria Cultural: comunicação e teoria crítica da sociedade*. 3ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.
- TREECE, David. A flor e o canhão: a bossa nova e a música de protesto no Brasil (1958/1968). *História Questões e Debates*. Jun/jul. Curitiba, 2000.
- WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.