

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**BELELÉU E PRETOBRÁS: PALAVRA, PERFORMANCE E PERSONAGENS
NAS CANÇÕES DE ITAMAR ASSUMPÇÃO**

Conrado Vito Rodrigues Falbo

RECIFE, 2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

CONRADO VITO RODRIGUES FALBO

**BELELÉU E PRETOBRÁS: PALAVRA, PERFORMANCE E PERSONAGENS
NAS CANÇÕES DE ITAMAR ASSUMPÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Ermelinda Ferreira

RECIFE, 2009

Falbo, Conrado Vito Rodrigues

Beleléu e Pretobrás: palavra, performance e personagens nas canções de Itamar Assumpção / Conrado Vito Rodrigues Falbo. - Recife: O Autor, 2009.

120 folhas: il., fig.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Letras, 2009.

**Acompanha anexos em CD e DVD.
Inclui bibliografia.**

1. Música popular. 2. Canção. 3. Performance. 4. Vanguarda Paulista. 5. Assumpção, Itamar. I.Título.

**78.067.26
781.63**

**CDU (2.ed.)
CDD (22.ed.)**

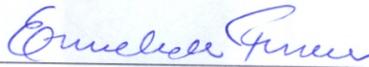
**UFPE
CAC2009-92**

CONRADO VITO RÔDRIGUES FALBO

**BELELÉU E PRETOBRÁS: Palavras, Performance e Personagens nas
canções de Itamar Assumpção**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Letras da Universidade Federal de
Pernambuco como requisito para a obtenção do
Grau de Mestre em Teoria da Literatura, em
9/28/2009.

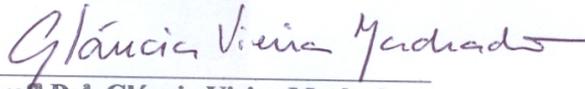
BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr^a. Ermelinda Maria Araújo Ferreira
Orientadora – LETRAS - UFPE



Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola
LETRAS - UFPE



Prof^a Dr^a. Gláucia Vieira Machado
LETRAS - UFAL

Recife – PE
2009

Onde se lê réquiem, leia-se reggae
(Ricardo Aleixo)

*Ainda meio grogue, sem saber direito
quem era, de onde e de que jeito
veio e onde, raios!, estava, o negão
esfregou os olhos e piscou
duzentas vezes,
reconfigurando a visão.
Constatou, um tanto aflito,
que aquele lugar esquisito
não tinha teto e nem chão.
Pensou: “Será isso um sonho?”.
“Mas” – exclamou,
ao reconhecer o bigodudo
que acenava pra ele de longe:
“Aquele lá é o Leminski –
morrendo de rir, o filhadaputa,
da minha enormíssima aflição!”.
Num estalo, compreendeu tudo
e sorriu, já no clima.
No melhor estilo “urubu malandro”,
foi caminhando, digo, planando
na direção do outro e mandou:
“Licença, meu mano!”
E o Tio Lema,
com pinta de anfitrião:
“Chega aí, Beleléu.
Trouxe o violão?”*

Para Marco Antônio Hanois Falbo (*in memoriam*).

Agradecimentos:

À minha família, pelo apoio incondicional.

Aos amigos, pela torcida.

Aos colegas mestrandos e doutorandos, companheiros de caminhada, pelas discussões e pela convivência dentro e fora das salas de aula.

Aos professores e funcionários que fazem o Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE por fornecerem a base para o percurso que resultou na presente dissertação.

A Ermelinda Ferreira, orientadora, pelo entusiasmo e disposição.

Ao CNPq pelo auxílio financeiro.

A Itamar, pelas canções.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	7
RESUMO	8
ABSTRACT	9
Introdução	10
Primeira Parte: A Palavra em Movimento	12
1. A canção como objeto de estudo	12
1.1 Voz, corpo e subjetividade	14
1.2 Música das palavras: som, significado e signo	18
1.3 Tripla perspectiva analítica: texto, música e performance	23
1.4 Sobre o conceito de performance	25
1.5 Canção, mercado e mídias	33
2. Itamar Assumpção, marginal em movimento	37
2.1 Trajetos	37
2.2 Subvertendo marginalidades: vanguardista, independente e maldito	39
3. As canções: complexidade comunicativa	44
3.1 Estrutura geral das canções	45
3.2 Personagens: multiplicidade e unidade	47
3.3 Performatividade: palavras e sons em cena	48
Segunda parte: Dois momentos, dois discos, dois personagens	50
4. Beleléu leléu eu	50
4.1 O personagem	50
4.2 O disco	53
4.3 O show	64
4.4 Ruptura e vanguarda	66
4.5 Dois exemplos de análise comentados	67
5. Pretobrás	73
5.1 Popular brasileiro: tensões e (in)definições da MPB	74
5.2 Pretobrás: antíteses e sínteses	78
5.3 O show: performance minimalista	88
5.4 O diálogo com a tradição	91
5.5 Dois exemplos de análise comentados	93
6. Considerações finais	97
REFERÊNCIAS	100
ANEXOS	105

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Itamar e Banda Isca de Polícia em show (p. 53).

Figura 2: Foto do encarte do disco *Beleléu leléu eu* (p. 55).

Figura 3: Contracapa do disco *Beleléu leléu eu* (p. 55).

Figura 4: Capa do disco *Beleléu leléu eu* (p. 56).

Figura 5: Itamar e Banda Isca de Polícia (p. 64).

Figura 6: Capa do disco *Pretobrás* (p.74).

Figura 7: Contracapa do disco *Pretobrás* (p. 84).

RESUMO

O compositor Itamar Assumpção (1949-2003) iniciou sua carreira artística no início dos anos 1980, ao lado do grupo de músicos que viria a se tornar conhecido como Vanguarda Paulista. Foi um dos pioneiros no Brasil a produzir e fazer circular sua obra de forma independente, ou seja, à margem do circuito das grandes gravadoras. O trabalho de Itamar é pautado por uma atitude de renovação e ruptura com as formas de compor e interpretar canções praticadas tradicionalmente no Brasil, o que não impediu o artista de travar diálogos criativos com a música popular urbana produzida no Brasil durante o início do século XX, sobretudo o samba. As canções de Itamar operam em múltiplos níveis de significação, utilizando sobreposições rítmicas, melódicas e discursivas, além da linguagem cênica presente nas suas elaboradas performances em apresentações ao vivo. No presente estudo procuramos analisar as canções sob uma tripla perspectiva, baseada no exame do seus aspectos textual (as letras), musical (melodia, ritmo, acompanhamento instrumental e vocal) e, especialmente, na interação destes elementos durante a performance. As idéias de Paul Zumthor sobre a performance de textos poéticos funcionaram como eixo a partir do qual foi construído o marco teórico, procurando sempre adaptar os instrumentos analíticos às especificidades da canção enquanto objeto de estudo. Temos como focos analíticos o primeiro disco lançado por Itamar (*Beleléu leléu eu*, de 1981) e o último disco lançado pelo artista em vida (*Pretobrás*, de 1998): os discos representam momentos distintos da produção artística de Itamar, oferecendo uma visão de como seu estilo criativo se modificou ao longo de quase vinte anos de carreira musical.

Palavras-chave: *Música popular; Canção; Performance; Vanguarda Paulista; Itamar Assumpção*

ABSTRACT

Singer-songwriter Itamar Assumpção (1949-2003) started his career in the early 1980's with the group of artists that came to be known as the Vanguarda Paulista (the avant-garde from São Paulo). He was one of the independent music pioneers in Brazil, self-producing and promoting his records outside the music industry circuit. Itamar's work is oriented by an attitude of renovation and rupture towards the traditional ways of singing and writing songs in Brazil, but that didn't prevent him from developing a creative dialogue with the early twentieth century Brazilian popular music, especially samba. Itamar's songs operate in multiple levels of significance, making use of melodic, rhythmic and discursive overlappings, as well as the theatrical language observed in his elaborate live performances. In the present study, we intend to analyze the songs from a triple perspective, based on the textual (lyrics) and musical (melody, rhythm, instrumental and vocal base) aspects of the songs, with an emphasis on the interaction of those elements which takes place during the performance. The ideas of Paul Zumthor about the performance of poetic texts were the axis from which our theoretical guidelines were structured, always adapting the analytical tools to the specific demands of the song as an object of study. Our analytical focuses are on the first album released by Itamar (*Beleléu leléu eu*, 1981) and the last one released before his untimely death (*Pretobrás*, 1998): the albums represent different moments of Itamar's artistic production, offering a vision of how his creative style changed over nearly twenty years of musical career.

Keywords: *Popular music; Song; Performance; Vanguarda Paulista; Itamar Assumpção*

Introdução

A obra do compositor paulista Itamar Assumpção (Tietê-SP, 1949 - São Paulo-SP, 2003) é marcada por uma complexidade estrutural e riqueza de significados sem par na história da música popular produzida no Brasil. Ao longo de seus quase vinte anos de carreira como compositor, cantor e instrumentista, Assumpção desenvolveu um estilo próprio, hoje facilmente reconhecível pelos ouvintes de suas canções, mesmo quando interpretadas por outros artistas. Dentro da tradição da música popular no Brasil, a obra de Assumpção ocupa uma posição de destaque por seu caráter experimental e renovador dos padrões de composição vigentes no âmbito da canção. Como elemento inovador em sua obra, podemos destacar as elaboradas performances que aconteciam por ocasião de suas apresentações ao vivo, nas quais as canções ganhavam uma dimensão expressiva que não apenas complementava seus sentidos originais, mas ressignificava palavras e sons por meio de um jogo cênico no qual o público tinha participação ativa.

É comum que a imprensa e outros artistas façam referência a Itamar Assumpção como um “artista marginal”. Este rótulo não se deve apenas ao universo violento dos subúrbios que serve de tema a muitas de suas canções, mas também à maneira radicalmente independente como conduziu sua carreira musical. Em uma época de grande poder das gravadoras sobre a produção artística ligada à música popular, Assumpção foi um dos primeiros artistas do Brasil a produzir seus trabalhos “às próprias custas”, citando o título de seu segundo disco, lançado em 1982. A produção musical à margem do mercado fonográfico também representava uma recusa do artista em seguir os padrões estéticos impostos pela indústria do entretenimento.

A presente pesquisa divide-se em duas partes: no primeiro momento, procuramos realizar um levantamento das principais práticas analíticas voltadas para a canção, principal forma expressiva utilizada pelos artistas da música popular, com vistas a avaliar as perspectivas teóricas que pudessem ser adaptadas ou diretamente aplicadas à análise da obra de Itamar Assumpção. Partindo das questões conceituais ligadas à canção, procuramos observar seus principais elementos estruturais e a interação destes elementos no processo de produção de significados, incluindo as relações entre intérprete e público, com especial ênfase na performance. Por fim, observamos os diversos papéis que a canção tem ocupado no contexto social e mercadológico do Brasil.

Uma vez estabelecidas as perspectivas teóricas que fundamentam o exame da obra de Itamar Assumpção, passamos à fase propriamente analítica. Optou-se pela análise de dois de seus discos: *Beleléu leléu eu* (lançado originalmente em 1981) e *Pretobrás* (lançado em 1998), respectivamente o disco de estréia e o último disco lançado por Itamar em vida (em 2004, um ano após sua morte,

ainda seria lançado o disco *Isso vai dar repercussão*, em parceria com o percussionista Naná Vasconcelos). A escolha dos discos deveu-se ao fato de ambos representarem momentos relevantes na carreira de Assumpção - a estréia musical em 1981 e a maturidade artística atingida no final da década de 1990 -, e de reunirem características capazes de oferecer uma visão abrangente dos processos utilizados por Assumpção na composição de suas canções e produção de seus discos. Além disso, o grande lapso de tempo decorrido entre a gravação dos discos também permitiu uma avaliação de como os processos criativos sofreram modificações ao longo do tempo, consolidando o estilo de composição tão característico de Itamar.

Complementando a análise dos fonogramas citados, contamos com dois registros em vídeo do artista apresentando ao vivo as canções dos respectivos discos: um especial para TV gravado em 1983 na Sala Funarte e uma apresentação no Programa *Ensaio* da TV Cultura de São Paulo exibida em 1999. Estes registros permitem uma avaliação de como as canções são transformadas durante sua performance, fornecendo fontes de comparação entre as gravações em disco e as apresentações ao vivo.

A complexidade da obra de Itamar Assumpção exige do pesquisador não apenas uma visão ampla e sem preconceitos do que se entende formalmente por canção, mas sobretudo exige que seja recolocada e repensada a questão da textualidade na música popular, ampliando o alcance do texto de sua consideração isolada para uma visão que o situa como parte de uma série de acontecimentos artísticos que congregam palavra, música e corpo para que se estabeleça uma relação expressiva entre artista e público; relação esta que transcende especificidades formais de gêneros textuais e/ou musicais e de linguagens artísticas. As canções de Itamar Assumpção desafiam qualquer abordagem analítica estreita, revelando a insuficiência de visões reducionistas ou hierárquicas das artes ao explicitarem a íntima relação que existe entre palavra, voz e movimento.

Primeira Parte: A Palavra em Movimento

1. A canção como objeto de estudo

Apesar dos recentes avanços no campo dos estudos voltados para a música popular, ainda carecemos de um instrumental teórico e analítico mais consistente no que diz respeito ao exame dos procedimentos estéticos utilizados por compositores e intérpretes no processo criativo da canção, a forma expressiva mais utilizada pelos artistas da música popular. Como já alertava o professor e compositor Luiz Tatit, uma análise estritamente musical da canção não é capaz de revelar toda sua riqueza de significados, o mesmo podendo ser dito de um exame que se restringe à letra da canção (TATIT, 1997). Outros trabalhos demonstram que, além da relação dinâmica entre melodia e letra, a performance desempenha um papel fundamental na construção dos significados, podendo chegar até a transformar completamente o sentido original de uma canção (VALENTE, 2003).

A canção possui uma característica de versatilidade que a permitiu passar por diversas mudanças ao longo do tempo, assimilando novas tecnologias, novos padrões estéticos e novas funções sociais, mas sempre mantendo seu extraordinário poder comunicativo. Do universo tradicional dos acalantos, cantigas de roda e cantos de trabalho ao modismo descartável das paradas de sucesso, a canção é uma forma expressiva de ampla inserção social, seja por meio de sua transmissão oral ou por meio do rádio, da televisão, dos discos e dos shows. Na sociedade de consumo contemporânea, a canção continua tendo um papel preponderante na chamada indústria do entretenimento, ocupando lugar de destaque no debate sobre novas possibilidades de utilização comercial da internet, para citar apenas um exemplo.

Um importante movimento de valorização do estudo da canção vem tomado forma em diferentes áreas do conhecimento e um dos resultados disto é o crescimento da IASPM (International Association for the Study of Popular Music), instituição fundada em 1981 e formada por pesquisadores de várias áreas do conhecimento, contando desde o ano 2000 com uma seção latino-americana da qual fazem parte inúmeros pesquisadores brasileiros. Entretanto, a diversidade das disciplinas envolvidas neste processo e a falta de comunicação entre os inúmeros setores acadêmicos faz com que as pesquisas que vêm sendo realizadas acabem por ter uma influência dispersa, não contribuindo para um maior diálogo entre as distintas áreas acadêmicas nem para a construção da visão transdisciplinar que a canção demanda enquanto objeto de estudo, por suscitar questões relativas ao texto, à música, à performance e a outros aspectos da expressão artística.

A canção é encarada no presente estudo como uma forma expressiva que produz significados de uma maneira específica, na qual todos os seus elementos constitutivos (letra, melodia, acompanhamento instrumental, performance etc.) guardam uma relação dinâmica. Deste modo, o texto não pode ser dissociado da melodia (ou mesmo da ausência desta), assim como ambos não podem ser considerados de maneira abstrata, mas em sua interação plena no momento da performance, seja ela presencial (em uma apresentação ao vivo) ou mediatizada (capturada e transmitida por meios tecnológicos).

Não pretendemos justificar o estudo da canção com a afirmativa de que as letras de canções podem ser analisadas como obras literárias. O principal motivo desta impossibilidade está no fato de que, diferentemente do que ocorre com o texto literário, a letra de canção não é a canção, mas um de seus vários elementos constitutivos, que alcançará plenitude expressiva apenas quando percebido de forma conjunta com os demais elementos. O pesquisador americano Charles Perrone, em estudo pioneiro sobre a poesia da canção na música popular brasileira, afirma que “as letras de canção são destinadas à transmissão oral num cenário musical. Se o texto é criado com a finalidade de ser cantado, e não para ser lido ou recitado, ele deve ser estudado na forma dentro da qual foi concebido” (PERRONE, 2008: 23-24). Além disso, ao justificar sua adoção da perspectiva dos estudos literários na análise da canção, Perrone chama atenção para as especificidades formais da canção ao mencionar o termo “literatura de performance”, utilizado pela autora Betsy Bowden¹ para designar certas características das canções que não aparecem na página impressa, como flexões vocais, rima forçada de voz, onomatopéia, pronúncia, duração, entoações estranhas, pausas etc. (p. 26).

Ressaltamos que não há qualquer juízo de valor nas observações acima, mas apenas o reconhecimento de que estamos tratando de uma forma expressiva (a canção) que demanda um olhar analítico atento a estas diferenças. Não ignoramos que são numerosas e significativas as relações entre letras de canções e textos literários²: ambos guardam entre si semelhanças essenciais, sobretudo devido à manipulação artística de palavras e sons. Não é por acaso que a presente pesquisa é realizada no âmbito dos estudos literários, muitas vezes adaptando à análise da canção perspectivas teóricas originalmente voltadas para o estudo de obras literárias. Entretanto, ressaltamos que nosso escopo não é comparar obras literárias e letras de canções, mas analisar

¹ Bowden realizou um estudo sobre as canções de Bob Dylan, tendo como foco a dimensão performática dos textos deste compositor.

² Veja-se, a título de exemplo, o caso de textos literários que são posteriormente musicados e transformados em canções, ou dos inúmeros escritores que se dedicam também a compor letras de canções.

canções (consideradas em sua totalidade multimodal) de acordo com parâmetros e critérios específicos ou devidamente adaptados às suas peculiaridades formais.

A análise da canção realizada à luz dos estudos literários costuma focar-se exclusivamente nas letras, ignorando os aspectos musicais e performáticos que são igualmente fundamentais na construção dos significados das canções. Estudos como o de Walter J. Ong (1999) e Paul Zumthor (1993; 2005; 2007) representam importantes marcos teóricos, pois redefinem antigos padrões vigentes na pesquisa com textos literários, ampliando alguns conceitos de uso corrente e oferecendo um novo alcance à própria compreensão do que entendemos contemporaneamente por literatura. Estas modificações não significam apenas uma mudança de enfoque no trabalho com a análise de textos literários, mas também abrem espaço para que manifestações artísticas como a canção também possam ser analisadas sob o prisma dos estudos literários, colocando todo um referencial teórico à disposição de uma visão ampla da palavra, que compreende sua multiplicidade de expressão: não apenas a palavra escrita, mas também a palavra pronunciada em voz alta em diferentes contextos, seja recitada, encenada ou cantada.

1.1 Voz, corpo e subjetividade

O corpo pode ser considerado a dimensão espacial da identidade humana. Ocupamos um lugar no espaço, somos matéria, mas não apenas isso: também percebemos o mundo de forma espacial, em sua rica multidimensionalidade, e interagimos com nosso ambiente através de relações essencialmente espaciais. Para a artista plástica e professora Fayga Ostrower, as vivências do espaço são determinantes na construção do senso de identidade e sociabilidade das pessoas:

As formas de espaço constituem tanto o meio como o modo de nossa conscientização, ou seja, o espaço torna-se, simultaneamente, forma das experiências vividas e imagem de seus conteúdos [...] E do mesmo modo, quaisquer conteúdos afetivos que queremos expressar e comunicar aos outros são por nós traduzidos intuitivamente como imagens de espaço. Mesmo quando essa comunicação se dá a nível verbal. Ao dizermos, por exemplo, que algo nos toca de modo *profundo* ou apenas *superficial*, usamos intuitivamente imagens de espaço. Quando falamos das qualidades de um *indivíduo* (um ser in-divisível), como sendo *aberto* ao mundo ou *fechado*, como sendo *expansivo* ou *introvertido*, *desligado*, *envolvente*, *atraente*, *repulsivo*, *distante*, *próximo*, usamos sempre imagens de espaço. Não há outra maneira possível de conscientizar, formular e comunicar nossa experiência (OSTROWER, 1999: 86. Grifos da autora).

A observação da artista nos permite vislumbrar uma experiência de espaço mais ampla e complexa, não restrita a uma acepção puramente visual, como tendemos a pensar no caso das artes plásticas, mas apontando para uma ação conjunta e complementar de todos os sentidos na percepção dos múltiplos aspectos da realidade. Trata-se de uma perspectiva orgânica do espaço, no sentido de sua vivência plena pelo ser humano, sem divisões e separações.

Se, como diz Ostrower, o espaço é “tanto o meio como o modo” de nossas experiências vivas, podemos dizer que o corpo, enquanto dimensão espacial da condição humana, é também nosso meio e nosso modo de ser e de estar no mundo. O corpo nos fornece ferramentas de percepção e interação com o ambiente e com outros indivíduos: ao mesmo tempo em que nossos órgãos captam estímulos externos, também os filtram e permitem que elaborem respostas e formulemos perguntas, em forma de novos estímulos sensoriais num ciclo comunicativo que se estende até o fim da vida. Entre estes sinais produzidos pelo corpo com finalidade de comunicação (os gestos, por exemplo) nos interessa particularmente a voz.

Podemos entender a voz como uma extensão de nosso corpo, revelando características próprias de cada indivíduo. Paul Zumthor, ao comentar as relações entre a língua escrita e falada, nos diz que:

Não se pode imaginar uma língua que fosse unicamente escrita. A escrita se constitui numa língua segunda, os signos gráficos remetem, mais ou menos, indiretamente às palavras vivas. A língua é mediatizada, levada pela voz. Mas a voz ultrapassa a língua; é mais ampla do que ela, mais rica [...] Assim, a voz, utilizando a linguagem para dizer alguma coisa, se diz a si própria, se coloca como uma presença (ZUMTHOR, 2005: 63).

Esta observação de Zumthor pode ser relacionada com as idéias de Barthes sobre o que este último chamou de “grão da voz”, como veremos mais adiante, no sentido de que a “presença da voz” também significa a presença de um indivíduo que faz uso de sua voz (falando, cantando, gritando etc.). Na voz está inscrito o corpo de quem a emite, pois a voz também está ligada ao aspecto material, concreto, corporal da identidade individual, explicitando traços pessoais e culturais desta identidade.

A voz é um dos primeiros instrumentos de que dispomos como meio expressivo, o som vem antes do gesto ou da escrita e configura-se como o primeiro traço de nossa identidade. As crianças choram ao nascer: uma primeira manifestação de vida, inegavelmente sonora. Esta relação de identidade que estabelecemos com a voz, entretanto, é mais complexa do que pode aparentar. O pesquisador Patrick Berthier, ao comentar as inovações tecnológicas voltadas para atividades como a decodificação acústico-fonética e reconhecimento do locutor³, chama atenção para o fato de que existe uma grande variedade de elementos que fogem ao alcance da análise acústica e tornam estes processos extremamente complexos, quando não impossíveis do ponto de vista técnico. Conforme Berthier:

³ Os dois processos referidos por Berthier procuram, respectivamente, “identificar uma mensagem lingüística no fluxo fonatório, independentemente das particularidades e variações individuais, a fim de, por exemplo, transformar diretamente a fala em escrita” e “identificar o locutor, qualquer que seja o teor lingüístico de sua fala” (BERTHIER, 1998: 60. Tradução nossa).

existe outra coisa na voz, uma vez tratadas as dimensões fonológica e idiossincrática da fala. A marca individual justaposta à marca do significante não faz toda a voz. É este resto, nem locução nem locutor, nem língua nem indivíduo, que faz o ‘Homem’ e torna a instância da voz problemática. A instância da voz na fala, compreendida no sentido em que Lacan fala da instância da letra no inconsciente. Aproximação que outros já operaram, forjando o belo neologismo ‘inSOMsciente’, ‘um equivalente do inconsciente pelo som’. É esta dimensão infralingüística e supra-individual que convém estudar para revelar o que está em jogo na voz (BERTHIER, 1998: 61. Tradução nossa).

O trecho acima deixa entrever a complexidade e mutabilidade dos fatores envolvidos nas relações entre voz e identidade. Berthier ressalta que nossa voz não é herdada geneticamente, sendo antes um “construto psico-histórico” em constante desenvolvimento.

A voz é considerada um objeto de estudo “fugidio” no dizer da professora Elizabeth Travassos ao analisar algumas perspectivas teóricas ligadas ao estudo da voz nos campos da musicologia e etnomusicologia. Ela constata a grande carência de termos técnicos precisos que permitam uma abordagem analítica satisfatória das várias modalidades de expressão vocal, sobretudo do canto, chamando atenção para o fato de que “na literatura acadêmica e científica, encontram-se pelo menos três grandes vertentes de abordagem da voz e do canto: descrições naturalizadoras do corpo e do som, que não se pode ignorar nem incorporar irrefletidamente; tipologias vocais válidas para o canto erudito, repletas de orientação para a prática e comprometidas com uma pedagogia vocal; estudos etnográficos da fala, do canto ‘popular’ e ‘étnico’. Começam a desenvolver-se, também, inventários e análises dos recursos vocais técnicos e estilísticos dos cantores populares” (TRAVASSOS, 2008: 117). Travassos conclui pela necessidade de promoção de um maior diálogo entre estas distintas áreas do conhecimento como forma de se alcançar uma compreensão mais abrangente da voz e de suas manifestações.

Esta complexidade que cerca a voz também pode ser observada no que diz respeito à plurifuncionalidade dos órgãos que compõem o aparelho fonador humano. A boca, como exemplifica Lucia Santaella, serve à satisfação de necessidades fisiológicas (comer, beber, respirar), mas também está envolvida com o prazer, sendo difícil separar estes dois aspectos nas funções que desempenha, sobretudo no processo que origina a fala, já que esta “não se coloca apenas a serviço da comunicação e interação dos seres humanos entre si e destes com o mundo. Ela também pode produzir um excedente de prazer. Assim como da função de comer se acresce o prazer da degustação, na fala está inscrita a possibilidade do canto. Encantamento do canto: fala transmutada em prazer” (SANTAELLA, 2002: 37-38). Além disso, sabemos que é impossível falar da voz como fenômeno isolado, sobretudo quando percebemos a intensidade de sua conexão com a audição: não podemos produzir sons vocais se não formos capazes de ouvi-los. Desde antes de seu nascimento, o feto humano já é capaz de ouvir sons, notadamente a voz de sua mãe, e a audição desempenha um

papel fundador nesta fase primária de percepção do mundo. “De acordo com o musicólogo Iegor Reznikoff é o ouvido, quando percebe as diferentes frequências sonoras (alturas), que constrói a noção de espaço no ser humano, e não o olho, ao contrário do que se tem afirmado até agora” (VALENTE, 1999: 102).

A voz desempenha funções determinantes em situações que envolvem o bebê desde muito cedo na vida humana. O pesquisador Gil nuno Vaz cita o exemplo do acalanto, modalidade de canção que mistura o canto, a fala e o movimento corporal em síntese harmoniosa e eficaz: “A canção é realizada em sua plenitude apenas pela voz da mãe, produzindo sons com certo modo de emissão (canto) e intenção (fala) e usando os braços (movimento) para imprimir um balanço ao corpo da criança, embalando-a até adormecer. A contenção desses modos em um campo expressivo mínimo, representado pela Canção, serve à repetição contínua, e quase que hipnótica, de uma forma simples e curta que induz ao estado de sonolência” (VAZ, 2007: 19). Percebemos que, no exemplo do acalanto, a voz desempenha um papel central que conjuga elementos de naturezas diversas (música, linguagem verbal e movimento), canalizando sua força expressiva para uma finalidade específica. Esta capacidade agregadora da voz é de extrema importância para a análise da canção e de sua performance, como veremos mais adiante.

A cantora e psicanalista Marie-France Castarède, em busca de uma abordagem psicanalítica da voz, associa a forma do acalanto entoado pela voz materna ao “sentimento oceânico” considerado por Freud a base da religiosidade humana. Nesse sentido, o acalanto seria paradigmático como restituidor da sensação de plenitude do bebê no ambiente do útero materno, perdida logo após o nascimento. Assim escreve Freud:

Uma criança recém-nascida ainda não distingue seu ego do mundo externo como fonte das sensações que fluem sobre ela. Aprende gradativamente a fazê-lo, reagindo a diversos estímulos. Ela deve ficar fortemente impressionada pelo fato de certas fontes de excitação, que posteriormente identificará como sendo seus próprios órgãos corporais, poderem provê-la de sensações a qualquer momento, ao passo que, de tempos em tempos, outras fontes lhe fogem - entre as quais se destaca a mais desejada de todas, o seio da mãe -, só reaparecendo como resultado de seus gritos de socorro (FREUD, 1976: 84).

O grito do recém-nascido representa bem mais que um sinal de descontentamento ou protesto, ele assinala a descoberta de um novo meio de expressão que passará a ser utilizado de maneira cada vez mais deliberada e articulada pelo indivíduo. Um meio de expressão que ultrapassa o utilitarismo da comunicação para inscrever-se também como ferramenta de tradução do indizível: a voz. Do grito à fala articulada em linguagem, o longo e complexo percurso da voz acompanhará o desenvolvimento do sujeito e sua transmutação em um ser capaz de manipular relações simbólicas por meio da linguagem.

A partir dos processos descritos por Freud, Marie-France Castarède posiciona a voz como agente mediador entre o corpo e a linguagem no processo de formação do sujeito:

Se o grito é a primeira expressão afetiva, a voz vai lhe suceder, introduzindo fenômenos sonoros especificamente humanos, como as vibrações harmônicas. Ela é mediadora entre o corpo e a linguagem [...] A voz é mediação, não apenas para o sujeito em si mesmo, entre seu corpo e a língua, mas com a voz do outro. Ela se encarna em um ‘discurso vivo’, para retomar a expressão de André Green. A fala levada pela voz é diferente do pensamento, pois ela é resultado de uma descarga motora. Falar de viva voz ao outro é se descarregar (CASTARÈDE, 2004: 134. Tradução nossa).

Por meio da voz (e da escuta, evidentemente) o ser humano vai construir seu estatuto de sujeito. A voz desempenha um papel essencial no desenvolvimento da noção de Eu, que vai possibilitar sua interação com o Outro; ela representa uma espécie de ponte entre corpo e linguagem, identidade e alteridade.

1.2 Música das palavras: som, significado e signo

Podemos pensar o caminho do som ao significado como uma série de “estágios” que levariam o ser humano da vocalidade pura do bebê (a princípio, apenas sons sem qualquer vinculação necessária com significados lingüísticos) até o desenvolvimento destas potencialidades vocais em linguagem verbal, codificada, convencional. Este trajeto pode ser interpretado como uma passagem, ou evolução, de um uso “natural” da voz, onde há uma clara prevalência do som, até seu uso “cultural”, determinado pela dinâmica simbólica da linguagem. Entretanto, a prática nos mostra que esta separação é reducionista e esconde mecanismos mais complexos na utilização da voz pelo ser humano. O músico e professor canadense Murray Schafer propõe uma gradação entre dois pólos extremos: de um lado os vocábulos isoladamente considerados e sons vocais manipulados eletronicamente (representando o máximo de som), de outro, a fala deliberada e articulada em linguagem (o máximo do significado) (SCHAFER, 1992: 240). Esta gradação não implica um caminho sem volta do som à linguagem, mas nos permite vislumbrar uma série de formas de expressão intermediárias entre som e significado que são usadas simultaneamente, de diferentes maneiras em diferentes contextos sociais, sem que guardem entre si qualquer relação hierárquica.

Toda linguagem verbal tem uma musicalidade própria. A articulação das palavras e seus significados na fala revela elementos essencialmente musicais como o ritmo e a variação das frequências sonoras, ou alturas (melodia). A característica melódica da fala é identificada pelos *tonemas*, definidos como “traços entoativos localizáveis em determinados pontos do discurso. A afirmação, a resignação e a constatação implicam no movimento melódico descendente, enquanto

contentamento, exclamação e surpresa determinam o movimento melódico ascendente. É nessa medida que um ouvinte, ignorante de uma dada língua, é capaz de captar algo da mensagem comunicativa, pois é sensível à expressividade da enunciação” (VALENTE, 1999: 110). Assim, não podemos falar de uma separação entre som e significado, pelo contrário, ambos mantêm uma relação complementar na expressão vocal. Por mais elaborado que seja, o discurso verbal não prescinde destes elementos musicais para complementar ou reforçar expressivamente os conteúdos que quer veicular. Mesmo em uma sofisticada exposição oral, ainda podemos ouvir pulsar ritmos e sons que remontam àqueles primeiros balbucios do bebê, extremamente ricos em articulação sonora, mas ainda não adaptados (ou reduzidos) ao sistema simbólico da linguagem. Podemos, então, aplicar a este caso a já mencionada gradação proposta por Schafer para relacionar os pólos ideais da entoação (voz falada) e do canto (utilização musical da voz), percebendo que existem igualmente várias gradações de mistura entre eles e que uma separação completa seria impossível.

Alfredo Bosi chama atenção para o som no signo lingüístico⁴ lembrando a célebre expressão de Ferdinand de Saussure, quando este referiu-se à linguagem humana como “pensamento-som”. Conforme Bosi, os signos da linguagem escrita estão profundamente ligados à sua origem sonora, mais especificamente vocal:

O signo vem marcado, em toda sua laboriosa gestação, pelo escavamento do corpo. O acento que os latinos chamavam *anima vocis*, coração da palavra e matéria-prima do ritmo, é produzido por um mecanismo profundo que tem sede em movimentos abdominais do diafragma. Quando o signo consegue vir à luz, completamente articulado e audível, já se travou, nos antros e labirintos do corpo, uma luta sinuosa do ar contra as paredes elásticas do diafragma, as esponjas dos pulmões, dos brônquios e bronquíolos, o tubo anelado e viloso da traquéia, as dobras retesadas da laringe (as cordas vocais), o orifício estreito da glote, a válvula do véu palatino que dá passagem às fossas nasais ou à boca, onde topará ainda com a massa móvel e viscosa da língua e as fronteiras duras dos dentes ou brandas dos lábios. O som do signo guarda, na sua aérea e ondulante matéria, o calor e o sabor de uma viagem noturna pelos corredores do corpo. O percurso, feito de aberturas e aperturas, dá ao som final um proto-sentido, orgânico e latente, pronto a ser trabalhado pelo ser humano na sua busca de significar. O signo é a forma da expressão de que o som do corpo foi potência, estado virtual. (BOSI, 2008: 52-53).

Desta maneira, a voz é responsável por inscrever o corpo no signo lingüístico. A força da ligação entre som e linguagem pode ser observada também na linguagem escrita, onde percebemos a presença do som na palavra enquanto signo visual. Podemos dizer que o desenvolvimento da linguagem escrita acontece paralelamente ou posteriormente ao desenvolvimento lingüístico da vocalidade humana, mas não prescinde desta, a não ser nos casos em que há uma incapacidade fisiológica que afeta a audição e impõe a necessidade de substituir os estímulos sonoros pelos visuais e táteis.

⁴ *O som no signo*, ensaio contido no livro *O ser e o tempo da poesia*, originalmente publicado em 1977.

Um exemplo que pode ajudar a compreender melhor esta ligação entre som e signo diz respeito ao desenvolvimento da leitura no mundo ocidental. A leitura, como é praticada na sociedade contemporânea, é uma atividade solitária e silenciosa na qual é ressaltado o aspecto visual da percepção sensorial. Este é um dos motivos pelos quais a linguagem escrita tende a ser vista como separada do universo sonoro das manifestações da voz. Entretanto, a palavra escrita nunca deixou de estar intimamente ligada à voz e à possibilidade de sua transformação em sons por meio da leitura em voz alta.

Ao analisar os hábitos de escrita e leitura durante a Idade Média na Europa, a pesquisadora Margit Frenk conclui que, naquele contexto histórico e social, a palavra escrita não pode ser compreendida de outra forma senão como sucedâneo da fala e/ou canto (FRENK, 2005: 16-17). Sua pesquisa, alicerçada em fartas referências documentais e literárias, nos permite perceber o processo de transformação de uma cultura essencialmente oral, que vai sendo paulatinamente modificada a partir da difusão da linguagem escrita e, mais tarde, com o advento da imprensa. Entretanto, o longo período de coexistência entre os universos oral e escrito é marcado por uma preponderância do primeiro sobre o segundo, já que os textos eram escritos para serem lidos em voz alta (ou oralizados) para uma outra pessoa ou grupo de pessoas, e mesmo a leitura individual não se confundia com leitura silenciosa, pois era de praxe que os textos fossem lidos em voz alta mesmo quando o leitor o fazia de forma solitária. A leitura tal como a praticamos contemporaneamente, ou seja, leitura solitária (ou privada) e silenciosa, é fruto de vários séculos de transformações dos hábitos sociais ligados à transmissão da palavra. A pesquisadora ressalta a característica de mobilidade que possuem os textos dentro de uma tradição oral:

Por sua indissolúvel ligação com a memória e com a performance, em um momento e lugar dados, toda literatura vocalizada - seja ou não oral em seu modo de composição, esteja ou não registrada, além disso, em um papel - se encontra em contínuo movimento. Não há texto fixo, mas um texto que a cada vez vai modificando-se. Quando se transcreve um texto desta índole em um manuscrito (ou, mais tarde, em um impresso), o que se registra é apenas uma versão, versão efêmera, que se pronunciou em certa ocasião e que difere mais ou menos das pronunciadas em outras ocasiões (FRENK, 2005: 36. Tradução nossa).

Neste contexto, percebemos que os textos escritos, apesar de estabelecerem variadas relações com a palavra falada e/ou cantada, não poderiam ser concebidos de forma independente das manifestações orais. Seja para posterior oralização ou para registro de uma performance oral ocorrida em determinada ocasião, a escrita sempre se colocava como serva da voz, ou como “língua segunda”, na já citada expressão de Paul Zumthor.

As observações de Frenk sobre os “textos em movimento” também podem ser estendidas ao universo da canção, pois esta resiste em assumir uma forma fixa, tendendo a ser constantemente

transformada a cada performance. Os registros escritos da canção (a simples transcrição da letra ou a letra acompanhada da partitura com a melodia), tendem a ser insuficientes para a compreensão da totalidade dos seus significados, e demandam sempre a observação da performance propriamente dita como forma de suprir as limitações da linguagem escrita. Este ponto será desenvolvido mais adiante.

As reflexões sobre o desenvolvimento da leitura, fruto da disseminação da linguagem escrita no mundo ocidental, nos levam a uma maior consciência do aspecto originariamente sonoro da palavra. Em conhecido estudo originalmente publicado em 1982, o pesquisador Walter J. Ong demonstrou que as diferenças entre os domínios da oralidade e da escrita eram muito mais profundas do que se suspeitava até então. Ao analisar características de culturas marcadas pelo que ele denominou “oralidade primária” (grupos de indivíduos totalmente não familiarizados com a escrita), ele observa algumas características psicodinâmicas que diferenciam radicalmente os processos de comunicação nos universos da oralidade e da escrita, não apenas no que diz respeito ao aspecto formal das mensagens, mas sobretudo nas maneiras de estruturar o pensamento e a consciência da realidade por meio da linguagem. Conforme o pesquisador, as diferenças entre o pensamento de base oral e escrita têm suas raízes na própria natureza do som, identificado por ele como “poder e ação” dadas suas características intrinsecamente dinâmicas:

O som existe apenas quando está deixando de existir. Não é simplesmente perecível, mas essencialmente evanescente, e é sentido como evanescente [...] Não há meio de parar o som e ter som. Posso parar uma câmera de filme e deter uma imagem fixada na tela. Se eu parar o movimento do som, nada terei - apenas silêncio, absolutamente nenhum som. Toda sensação acontece no tempo, mas nenhum outro campo sensorio resiste deste modo à ação suspensa, à estabilização (ONG, 1999: 32. Tradução nossa).

A partir da constatação destas características particulares do som, Ong inicia um exame da influência que elas exercem na percepção sensorial e na transmissão de mensagens vocais, mapeando os modos segundo os quais se estrutura a comunicação baseada na palavra oralizada ⁵.

A escrita na civilização ocidental contemporânea (incluindo suas formas impressa e eletrônica) encontra-se completamente interiorizada nos indivíduos por seu amplo e corrente uso: nas expressões de Ong, trata-se de uma sociedade de mentalidade “quirográfica” (baseada na escrita), ou mais especificamente, “tipográfica” (baseada na imprensa). Ong conclui que a escrita é uma forma de tecnologia ligada à palavra, e esta tecnologia foi responsável por uma reestruturação

⁵ Walter Ong compara sociedades de base oral e letradas, tendo como resultado um elenco exemplificativo de características do pensamento e expressão de base oral. Assim, em contraste com sociedades letradas, a oralidade seria: aditiva em vez de subordinativa; agregadora em vez de analítica; redundante ou copiosa; conservadora ou tradicionalista; próxima ao mundo vivenciado (lifeworld); de tom agonístico; empática ou participativa em vez de objetivamente distanciada; homeostática; situacional em vez de abstrata (ONG, 1999: 37-57. Tradução nossa).

tão profunda da consciência humana, que tornou especialmente difícil para os indivíduos letrados contemporâneos a compreensão do modo de pensamento das sociedades de base oral.

O “escritocentrismo”⁶ da sociedade ocidental contemporânea coloca o texto escrito em uma posição de destaque. A escrita passa a ser encarada como uma ferramenta legitimadora das idéias, sendo identificada com a modernidade e com o valor da produção artística e intelectual assim veiculada. Este movimento de valorização da escrita teve como contrapartida o desprezo pelas formas orais de expressão, consideradas durante muito tempo inferiores às formas de expressão escrita, pois, entre outros motivos alegados, não permitiriam a transmissão das idéias com a mesma sofisticação proporcionada pela escrita. Os reflexos deste movimento foram sentidos de maneira bastante intensa no âmbito acadêmico: no campo dos estudos literários, por exemplo, a atenção exclusiva ao texto escrito fazia com que se ignorasse toda uma produção poética que não estava baseada nesta forma de transmissão. Além disso, as análises “escritocêntricas” tendiam a desconsiderar alguns aspectos de determinados textos literários que, apesar de escaparem ao registro escrito, eram essenciais para a satisfatória compreensão dos significados da obra. A transmissão oral que acontece com a performance e que, hoje sabemos, afeta diretamente o próprio estilo do texto pode ser citada como exemplo de um elemento que era rejeitado como contingencial e secundário em relação à palavra escrita. O clássico estudo de Paul Zumthor sobre “literatura” medieval⁷ é um exemplo de como o papel central conferido pela academia ao texto escrito impedia a satisfatória compreensão das manifestações poéticas deste período histórico.

Um dos pontos de maior relevância no trabalho de Walter Ong é justamente chamar atenção para o fato de que a expressão de base oral não pode ser analisada de acordo com critérios provenientes de um pensamento de base letrada: dadas as diferenças intrínsecas de cada modo de consciência e estruturação da expressão, não é possível traçar entre eles uma divisão hierárquica. Esta percepção não apenas modifica a maneira como encaramos a produção artística e intelectual de sociedades orais, mas também nos oferece uma ferramenta valiosa para rever o modo como enxergamos nossa própria produção escrita. A percepção de que oralidade e escrita influenciam de formas diferentes o pensamento e a expressão possibilita uma visão histórica, portanto crítica, do nosso modo de expressão centrado na escrita.

A predominância do texto escrito na análise acadêmica da canção é percebida pela antropóloga Ruth Finnegan, quando ela diz que “não é de surpreender que a palavra escrita ou passível de ser escrita tenha com tanta frequência tido lugar central no estudo das canções - é ela

⁶ A expressão é de Margit Frenk (2005).

⁷ *A letra e a voz* (1993).

que pode ser isolada para análise e transmissão” (FINNEGAN, 2008: 19). Conforme Finnegan, este foco no aspecto textual das canções está relacionado com uma tendência recorrente no pensamento ocidental em identificar o aspecto intelectual do humano com a linguagem, em oposição ao aspecto emocional que estaria identificado com elementos não-verbais: “Nesta visão, a performance musical representa o aspecto sensório, incontrolável e até perigoso da natureza humana (especialmente, é claro, quando manifestado na música popular ou não-ocidental) [...] Alguma música, no entanto, escapou dessas associações: os gêneros eruditos mediados pela notação musical” (p. 21). Percebemos aqui o poder normalizador da escrita, dominando os elementos não-verbais e reduzindo-os a uma linguagem passível de ser convenientemente transmitida e analisada nos meios acadêmicos.

1.3 Tripla perspectiva analítica: texto, música e performance

O exame da canção como forma expressiva é útil quando analisamos as maneiras pelas quais a voz é utilizada para a produção de significados, tanto lingüísticos quanto musicais. Porém, como aponta Gil Nuno Vaz, a canção não é um objeto de fácil definição:

A canção, no senso comum, é entendida como a reunião de letra e música em uma forma simples. Essa noção generalizada decorre da importância que elas detêm no processo de criação artística [...] Quando se fala do significado de uma canção, contudo, o binômio ‘letra e música’ deixa margem para alguns questionamentos. Afinal, expressões como ‘canção instrumental’ ou ‘canção sem palavras’ são usadas costumeiramente quando uma composição musical é sentida e referida como tal, mesmo sem a letra. E muitos poemas são denominados canções, ainda que as palavras não sejam cantadas com qualquer melodia [...] Fazendo-se uma compilação de diversas definições de canções, é possível reunir oito elementos ligados a ela com maior frequência: (1) o canto / (2) de um texto poético / (3) geralmente acompanhado por um instrumento / (4) dentro de uma determinada forma musical / (5) de duração geralmente breve / (6) com certa interação entre música e poesia / (7) relacionado com diversos contextos, como dança, trabalho, acalanto, reza / (8) de âmbito erudito ou popular (VAZ, 2007: 11-13).

Todos os componentes da canção complementam-se para construir seus significados, o que pede uma abordagem analítica específica. O fato de podermos diferenciar na canção componentes verbais (o texto, ou letra) e musicais (a melodia e o acompanhamento instrumental) não quer dizer necessariamente que ela seja uma forma simples de superposição de linguagens. É verdade que, em alguns casos, podemos encontrar poemas que foram posteriormente musicados, mas que não tiveram originalmente nenhuma intenção musical por parte do autor; ou ainda melodias compostas inicialmente como temas instrumentais que, mais tarde, inspiraram a composição de uma letra. Em todo caso, dada a simultaneidade de sua expressão, os elementos verbais e musicais presentes na canção afetam-se mutuamente, modificando seus significados originários e criando uma nova forma

de linguagem, não necessariamente sujeita às dinâmicas de funcionamento das linguagens que foram conjugadas para criá-la.

Por não ser apenas texto, nem apenas música, as análises puramente literárias ou estritamente musicais da canção acabam por não considerá-la em sua plenitude e riqueza de significados. Augusto de Campos, no poema-prefácio que escreveu para o livro *Os últimos dias de paupéria*, de Torquato Neto, escreve:

Estou pensando
No mistério das letras de música
Tão frágeis quando escritas
Tão fortes quando cantadas
Por exemplo ‘nenhuma dor’ (é preciso reouvir)
Parece banal escrita
Mas é visceral cantada
A palavra cantada
Não é a palavra falada
Nem a palavra escrita
A altura a intensidade a duração a posição
Da palavra no espaço musical
A voz e o mood mudam tudo
A palavra-canto
É outra coisa (CAMPOS, 2005).

Podemos traçar um paralelo entre o texto de Augusto de Campos e o que Roland Barthes chamou de “grão da voz”, ao escrever sobre determinados gêneros da música cantada nos quais “uma língua encontra uma voz” (BARTHES, 1982: 237. Tradução nossa). Barthes compreende a voz na canção (sobretudo na canção erudita) como elemento produtor de significados que ultrapassam a simples veiculação musical da língua para representar a materialidade de um corpo que fala/canta:

O ‘grão’ da voz não é - ou não é apenas - seu timbre; a significância que ele abre não se pode definir mais precisamente que pela própria fricção da música e de outra coisa, que é a língua (e de forma alguma a mensagem). É preciso que o canto fale, ou ainda melhor, *escreva* (BARTHES, 1982: 241-242. Grifo do autor. Tradução nossa).

Podemos dizer que o “grão da voz” foi a forma que Barthes encontrou para pensar o modo específico por meio do qual a canção produz seus significados, por meio da realização de uma “escritura cantada da língua” (p. 242). Obviamente, quando o autor utiliza as palavras “escrever” e “escritura”, o faz de acordo com o conceito amplo de texto tal como concebido pela semiótica, de maneira alguma restrito à linguagem escrita.

Temos na canção uma mensagem lingüística e uma mensagem musical, ambas veiculadas simultaneamente pela voz; acontece que a voz não é capaz de veicular esta mensagem complexa sem transformá-la por meio da materialidade do corpo do emissor (o cantor ou intérprete). Para compreender o alcance das palavras de Barthes, basta escutar versões de uma mesma canção

executadas por diferentes intérpretes (os exemplos se multiplicam na proporção direta da popularidade da canção escolhida): em muitos casos é simples perceber como os significados da canção podem ser completamente alterados pelas qualidades vocais (inclusive qualidades idiossincráticas) de cada intérprete - precisamente “a voz e o mood” mencionados por Augusto de Campos em seu já citado poema-prefácio.

Dadas estas peculiaridades formais, a composição de canções no âmbito da música popular segue parâmetros próprios, que nem sempre coincidem com os parâmetros utilizados por poetas e músicos em sua atividade criativa. Para Luiz Tatit, o cancionista (maneira pela qual ele faz referência ao compositor de canções ou compositor popular), não se considera músico nem poeta; mistura um pouco de tudo e não encontra muita orientação para sua atividade criativa nem nos conservatórios nem nos cursos de letras, dadas as especificidades de seu processo de criação, inclusive no que diz respeito ao registro escrito de suas composições, já que as canções são geralmente refratárias a um padrão único de execução (TATIT, 2007: 100-101)⁸.

Como a canção é tomada pelo domínio da voz, em toda sua multiplicidade e mutabilidade, ela tende a ser re-transformada por quem canta a cada nova interpretação. Esta característica se reflete na dificuldade em registrar as canções sob forma escrita: cada forma de notação deixa de fora algum elemento importante para a compreensão dos significados da canção. Voltando ao já citado exemplo das várias versões de uma mesma canção, podemos encontrar casos em que a canção é registrada da mesma maneira (por exemplo, uma partitura com a melodia e a letra, além das indicações para o acompanhamento instrumental) e ser cantada de maneiras completamente opostas por seus intérpretes. Diferentemente do que ocorre com a música (no caso de uma peça instrumental) e com a poesia, o que fica de fora do registro escrito é essencial para a canção, não podendo ser considerado elemento contingencial ou secundário.

Estas observações nos levam ao conceito de performance, por meio do qual a necessidade de uma abordagem específica da canção pode ser mais bem compreendida. Afinal, é apenas com a performance (modo pelo qual acontece a execução da canção) que acontecerá a expressão plena de seus conteúdos lingüísticos, musicais e subjetivos.

1.4 Sobre o conceito de performance

A etimologia da palavra “performance” remete a uma ação por meio da qual se atribui uma forma a alguma coisa ou se revela a forma de algo (do latim, *formare*: formar, dar forma a). O

⁸ *Vocação e perplexidade dos cancionistas*, texto originalmente publicado em 1983 no jornal Folha de São Paulo.

dicionário também nos oferece sinônimos como “interpretação”, “atuação” e “desempenho”, apontando para uma pluralidade de significados e acepções da palavra (HOUAISS, 2007). Desta maneira, podemos empregar o termo “performance” para fazer referência a uma apresentação artística (a performance de um músico/bailarino/ator) ou para caracterizar o desempenho de um indivíduo na realização de determinada tarefa, não necessariamente de natureza artística (a performance de um atleta, a performance de um estudante em um teste). O mesmo termo pode ser aplicado até mesmo quando nos referimos a uma ação não-humana (a performance de uma máquina ou de um carro, por exemplo). Esta diversidade de utilizações do termo implica esforços específicos no sentido de buscar conceitos de performance adequados aos respectivos contextos dentro do quais serão utilizados (artes, esportes, física aplicada etc.).

Mesmo quando direcionamos o foco para uma área específica do conhecimento (em nosso caso, as artes) a complexidade conceitual permanece. Examinando com mais atenção o primeiro exemplo dado por nós para as utilizações da palavra “performance”, ou seja, uma apresentação artística, é simples perceber que esta expressão engloba uma imensa variedade de manifestações expressivas. Marvin Carlson, em texto originalmente publicado em 1996, chama atenção para exemplos contemporâneos desta complexidade, ao perceber a diferenciação dos usos do termo no âmbito da imprensa ligada às artes e espetáculos:

O The New York Times e o Village Voice [jornais norte-americanos de grande circulação] ambos agora incluem uma categoria especial de ‘performance’ - separada de teatro, dança e filmes - incluindo eventos que freqüentemente também são chamados de ‘arte-performance’ ou até ‘teatro de performance’. Para muitos, este último parece tautológico, já que em dias mais simples considerava-se que todo teatro estava envolvido com performance, sendo o teatro, de fato, uma das ‘artes de performance’. Este uso em grande parte ainda está conosco, como também está a prática de chamar qualquer evento teatral específico (ou, para este fim, eventos específicos de música ou dança) de uma ‘performance’ (CARLSON, 2008: 71. Tradução nossa).

Além de fazer referência à performance na acepção já citada de apresentação artística (citando a expressão “arte de performance” que poderia ser aplicada ao teatro, dança ou música), este trecho nos fornece mais um caso de emprego da palavra “performance” como modalidade de expressão artística diversa do teatro, da dança e do cinema, identificada pela expressão “arte-performance” (*performance art* na expressão original inglesa) ou simplesmente “performance”.

No caso da arte-performance, o termo “performance” é utilizado para identificar não a atividade genérica de apresentação de um trabalho artístico, mas um gênero específico de arte. A chamada arte-performance, ou apenas performance, tem raízes tanto no teatro quanto nas artes plásticas. Sob esta denominação encontra-se um amplo espectro de manifestações artísticas, extremamente difícil de ser agrupado segundo características comuns. O pesquisador Renato Cohen, em pesquisa dedicada a este gênero, destaca como ontologia da performance a aproximação

entre vida e arte, apontando suas ligações com um movimento maior, chamado *live art*, denominação que começou a ser utilizada no Reino Unido em meados dos anos 1980 para designar um novo modo de encarar a arte, incluindo expressões como, por exemplo, o *happening*:

A live art é a arte ao vivo, mas também a arte viva. É uma forma de se ver a arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado.

A live art é um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética, estilista. A idéia é resgatar a característica ritual da arte, tirando-a de ‘espaços mortos’, como museus, galerias, teatros, e colocando-a numa posição ‘viva’, modificadora.

Esse movimento é dialético, pois na medida em que, de um lado, se tira a arte de uma posição sacra, inatingível, vai se buscar, de outro, a ritualização de atos comuns da vida (COHEN, 2007: 38).

Cohen chama atenção para o posicionamento da performance como “arte de fronteira”, aglutinando inúmeras linguagens artísticas (teatro, dança, pintura etc.) e refratária a definições e categorizações, dadas suas atitudes experimentais no sentido de romper convenções. O pesquisador afirma que a performance é uma atividade de natureza essencialmente cênica, com antecedentes históricos que remontam a experiências análogas no campo das artes plásticas e do teatro⁹. Entretanto, o autor ressalta que “a idéia de interdisciplina como caminho para uma arte total aparece na performance como uma espécie de reversão à proposta de *Gesamtkunstwerk* de Wagner. Na concepção da ópera wagneriana, esse processo de uso de várias linguagens é harmônico [...] Na performance [...] utiliza-se uma fusão de linguagens (dança, teatro, vídeo etc.) só que não se compo de uma forma harmônica, linear. O processo de composição das linguagens se dá por justaposição, colagem” (p. 50).

Também é interessante falar sobre como a academia tem se comportado no sentido de desenvolver ferramentas analíticas que contemplassem a imensa variedade de produções artísticas reunidas sob o termo “performance”. Neste sentido, são pioneiras as idéias de Richard Schechner no sentido de propor um “novo paradigma” que deslocava o foco do teatro para a performance (considerada uma categoria mais ampla, dentro da qual estaria compreendida a noção clássica de teatro), reformulando os programas de estudo das universidades norte-americanas e permitindo o surgimento do que contemporaneamente se denomina *performance studies*. A abordagem proposta por Schechner tornou-se conhecida como *Broad Spectrum Approach* (abordagem de amplo espectro) definida pelo foco transdisciplinar na performance:

⁹ Como exemplos destes antecedentes históricos, o autor cita os chamados *happenings*, iniciados nos anos 1960 nos EUA e relacionados às experiências surrealistas dos anos 1920 na Europa, e a *body art* (arte do corpo) que encara o corpo do artista como suporte expressivo e instrumento de interação com o espaço e com a platéia. No campo das artes plásticas, a chamada *action painting* praticada por artistas como o norte-americano Jackson Pollock, ao destacar os movimentos do artista por meio de suas pinceladas, também contribuiu com o movimento que tentava repensar as artes, oferecendo uma visão menos estática e segmentada da criação artística.

Em vez de treinar profissionais da performance não-empregáveis, departamentos de dança e teatro deveriam desenvolver cursos que mostrassem como a performance é um paradigma-chave em muitas culturas, modernas e antigas, não-ocidentais e euro-americanas.

[...]

O pensamento performativo precisa ser visto como meio para análise cultural. Matérias de estudos de performance precisam ser ensinadas fora dos departamentos de artes de performance, como parte do núcleo do currículo (SCHECHNER, 2008: 8).

Conforme Schechner, a tradição ocidental do teatro e dança (tanto do ponto de vista do estudo acadêmico como da formação de profissionais) precisa ser repensada tendo como referência a performance, do contrário irá desmoronar. “A alternativa feliz é expandir nossa visão do que é performance, estudá-la não apenas como arte, mas como meio de entender processos históricos, sociais e culturais” (p. 9).

A questão da performance de fato tem sido estudada sob diferentes pontos de vista, em diferentes áreas acadêmicas. Como exemplos situados fora do âmbito das artes de performance, podemos citar a lingüística e a antropologia como campos em que a performance tem sido utilizada como paradigma teórico.

No caso da lingüística, as idéias de J. L. Austin representam um divisor de águas: conhecido por seu conceito de “atos de fala” (*speech acts*), o eixo central de seu trabalho esteve na consideração de que a fala é uma forma de ação. Em seus escritos, Austin fala sobre certas elocuições, que qualifica como “performativas”. Entre estas elocuições (*utterances*), que teriam apenas a aparência de declarações ou afirmações, o autor dá o exemplo da frase “Eu aceito” dita no curso de uma cerimônia de casamento:

Aqui poderíamos dizer que, ao dizer estas palavras, estamos *fazendo* alguma coisa - a saber, casando, em vez de *declarar* alguma coisa, a saber, *que* estamos casando. E o ato de casar-se, como, digamos, o ato de apostar, é, ao menos *preferivelmente* (embora ainda não *precisamente*) descrito como *dizer certas palavras*, em vez de realizar [to perform] uma ação diferente, interna e espiritual, da qual estas palavras são meramente o signo externo e audível (AUSTIN, 2008: 177. Grifos do autor. Tradução nossa).

A performance também tem ocupado um lugar central no campo das ciências sociais. Inicialmente o conceito foi utilizado na antropologia, auxiliando as práticas etnográficas voltadas para culturas não-familiares com a linguagem escrita, ou centradas em manifestações orais e/ou ritualizadas da palavra (recitações, cantos, cerimônias etc.). O antropólogo Victor Turner, ao comentar ritos de passagem de tribos africanas nos quais certos indivíduos são submetidos a um período de isolamento para posteriormente serem devolvidos ao convívio social, aponta para a característica da “liminalidade” (*liminality* na expressão original inglesa, do latim *limen* = limiar) que este isolamento confere aos indivíduos enquanto estão passando pelo rito. Escreve Turner que “os atributos da liminalidade ou das personas liminais (pessoas-limiar) são necessariamente

ambíguos, pois esta condição e estas pessoas eludem ou escorregam através da rede de classificações que normalmente localizam estados e posições no espaço cultural” (TURNER, 2008: 89. Tradução nossa). Ao mesmo tempo em que a ordem social é temporariamente suspensa para estes indivíduos, tornando-os completamente despossuídos (inclusive de sua identidade), forma-se entre eles um profundo senso de igualdade que vai além da solidariedade entre membros de uma mesma sociedade. Conforme Turner, o estado liminal responsável pelo senso de igualdade (que ele chama de *communitas*) entre os indivíduos submetidos ao rito, é importante na dialética social de igualdade/desigualdade, homogeneidade/diferenciação.

A liminalidade é freqüentemente destacada como uma característica da performance, seja quando consideramos a performance como gênero artístico (a “arte de fronteira”, que aglutina várias linguagens sem se identificar especificamente com nenhuma delas) ou como apresentação artística (atividade essencialmente efêmera, relacionada à presença do artista e do público em determinado espaço-tempo, que não pode ser repetida e dificilmente pode ser reproduzida, capturada ou registrada de maneira eficaz). O trabalho de Victor Turner com as tribos africanas gerou outras importantes contribuições à performance como paradigma teórico, sobretudo no que diz respeito ao conceito de “teatro social” (*social drama*), que extrapolou os limites da etnografia para alcançar uma aplicação muito mais ampla dentro do panorama das ciências sociais.

Também no campo dos Estudos Culturais ou Teoria Cultural a noção de performance (utilizada sob as denominações performance cultural ou intercultural) vem sendo utilizada como paradigma no entendimento de processos ligados à construção de identidades dentro dos contextos (multi/inter/trans)culturais contemporâneos.

Uma vez traçadas as linhas gerais da evolução dos conceitos de performance e de sua utilização por parte de algumas áreas do conhecimento acadêmico, é chegado o momento de definir a abordagem que utilizaremos na presente pesquisa, tendo em vista seu direcionamento para a análise da canção.

Preliminarmente, podemos entender a performance como a atividade complexa que ocorre no momento da execução de um texto (tomando o termo no sentido de mensagem poética, não necessariamente escrita), da mesma forma como dizemos que um músico ou cantor executa uma peça musical quando este toca ou canta baseado, ou não, nas indicações escritas de uma partitura.

No caso da canção, um primeiro elemento que se apresenta na estrutura da performance é a presença do executante: através do corpo e de sua expressão viva por meio da voz, dos gestos ou de expressões faciais (e, eventualmente, outros elementos visuais ligados ao corpo, como figurinos, adereços, maquiagem etc.), o artista vai “dar forma” ao texto e transmiti-lo ao público num só ato.

Podemos retomar a idéia já citada de Fayga Ostrower para dizer que o corpo é, ao mesmo tempo, “o meio e o modo” pelos quais ocorre a performance, ressaltando o papel central da voz neste processo.

A presença do artista remete a uma característica teatral da performance, no sentido de que o texto apenas alcança a plenitude de seus significados quando, à semelhança da encenação, são acrescentados à palavra escrita uma série de elementos que potencializam e complementam seu conteúdo expressivo. Do mesmo modo, podemos encarar o exemplo da partitura musical, código escrito que necessita ser complementado pelo intérprete no momento da execução da peça. Tanto o exemplo da música como do teatro ilustram bem a pluralidade deste texto, que transborda o que está registrado na forma escrita ao se desdobrar em outros elementos relevantes para a análise da construção dos significados.

Nas palavras de Paul Zumthor, “Introduzir nos estudos literários a consideração das percepções sensoriais, portanto, de um corpo vivo, coloca tanto um problema de método como de elocução crítica. De saída, é necessário, com efeito, entreabrir conceitos exageradamente voltados sobre eles mesmos em nossa tradição, permitindo assim a ampliação de seu campo de referência” (ZUMTHOR, 2007: 27). Em um de seus livros mais conhecidos, *A letra e a voz* (1993), Zumthor utiliza o termo “literatura” (entre aspas) como forma de sinalizar que a definição contemporânea de literatura - ligada ao texto escrito, à leitura silenciosa e individual e a uma cultura livresca - está muito aquém do que ele prefere chamar simplesmente de “poesia”, apontando para uma idéia mais ampla de manifestação poética da palavra, que engloba outros elementos além da linguagem escrita. A “poesia” estaria, assim, intimamente ligada à idéia de ritualidade ou performance, e seria identificada por ele através da expressão “texto poético” (não necessariamente escrito). Zumthor distingue vários momentos na existência de um texto poético: a *formação* (criação ou composição do texto); a *transmissão*, que propiciaria a *recepção* por parte do público, e a *reiteração*, já que esta recepção pode acontecer repetidas vezes sem que seja percebida como redundante pelo ouvinte. A possibilidade de reiteração do texto poético é extremamente relevante para o conceito de performance, já que as condições de cada performance não são estáticas e podem chegar a modificar os significados do próprio texto. Apesar disso, certas características gerais são mantidas, preservando a identidade do texto sem com isso torná-lo fechado às interferências ambientais de cada situação performática (ZUMTHOR, 2007: 65).

É interessante notar que Paul Zumthor inicia suas investigações sobre a vocalidade¹⁰ a partir de estudos no campo da “literatura” medieval. O importante papel desempenhado por elementos como a voz e a música na construção dos significados desta “literatura” levou-o a propor uma divisão entre “texto” e “obra”: o primeiro seria uma “seqüência lingüística que tende ao fechamento, e tal que o sentido global não é redutível à soma dos efeitos de sentidos particulares produzidos por seus sucessivos componentes” e a segunda, “o que é poeticamente comunicado, aqui e agora - texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais; o termo compreende a totalidade dos fatores da performance” (ZUMTHOR, 1993: 220).

Um paralelo com o pensamento de Roland Barthes pode ser interessante neste caso: lembramos o ensaio *De l'oeuvre au texte* (In. BARTHES, 1984), originalmente publicado em 1971, no qual Barthes desenvolve conceitos semelhantes utilizando a mesma denominação mais tarde empregada por Zumthor. A diferença é que a “obra”, para Barthes, seria fechada em si mesma, enquanto o “texto” seria plural, aberto e dinâmico. A ironia presente no fato de Barthes e Zumthor utilizarem palavras trocadas para denominar idéias semelhantes é facilmente compreendida se levarmos em conta a diferença entre as perspectivas teóricas adotadas por cada um: Barthes toma o texto escrito como ponto de partida e de chegada, enquanto Zumthor parte deste mesmo texto para ir além do que está escrito e examinar as manifestações expressivas da voz humana. Mesmo com estas diferenças, o diálogo entre as formulações revela uma preocupação comum em pensar a literatura como algo que escapa a conceitos e fórmulas teóricas fechadas, apontando para uma abertura conceitual que revela novos caminhos na análise das manifestações da palavra (seja escrita ou oralizada) e leva a dissecar definições tradicionais para reexaminar sua instrumentalidade teórica, tendo em vista a multiplicidade e dinamismo das manifestações artísticas produzidas pelo ser humano.

Este ensaio de Barthes é comentado pelo pesquisador W. B. Worthen, que explora a relação entre texto e poder. Para Worthen, Barthes consegue diferenciar dois aspectos da textualidade freqüentemente confundidos: o primeiro diz respeito ao papel dos textos como “veículos canônico de intenção autoral” (aspecto relacionado ao conceito barthesiano de “obra”), enquanto o segundo estaria mais diretamente ligado à intertextualidade (relacionado ao conceito de “texto”). Worthen procura repensar oposições relativas à textualidade e à performance, inserindo na discussão as relações de poder que permeiam estas questões: “Palco *versus* página, literatura *versus* teatro, texto *versus* performance, estas oposições simples têm menos a ver com a relação entre escrita e atuação

¹⁰ Diferentemente de Walter J. Ong, que sempre utilizou o termo “oralidade” para fazer referência às manifestações sonoras da palavra, Zumthor introduz o termo “vocalidade”, preferindo-o ao anterior por situar melhor esta dimensão sonora da palavra, relacionando-a especificamente à voz humana.

do que com poder, com os meios pelos quais autorizamos a performance, fundamentamos sua significância” (WORTHEN, 2008: 12. Tradução nossa).

Neste sentido, a performance aproxima-se da dimensão dinâmica do “texto” barthesiano, já que este “tenta se colocar exatamente *atrás* do limite da *doxa* (a opinião corrente constitutiva de nossas sociedades democráticas, potentemente ajudadas pelos meios de comunicação de massa, não é ela definida por seus limites, sua energia de exclusão, sua *censura*?); tomando a palavra ao pé da letra, poderíamos dizer que o Texto é sempre *paradoxal*” (BARTHES, 1984: 74. Grifos da autor. Tradução nossa).

Aplicando estas reflexões sobre a performance à canção, encontramos nesta forma expressiva um veículo complexo em termos formais, além de altamente versátil, tanto do ponto de vista da utilização do corpo como ferramenta artística/comunicativa como de sua capacidade de inserção social, estabelecendo uma relação de comunicação com diversos públicos.

Ao analisar alguns aspectos relativos à performance da canção, Christian Marcadet chama atenção para a distinção conceitual entre “performance” e “interpretação”. Para ele, “A performance abrange um quadro mais amplo com o seu ambiente social e humano, as condições contextuais (históricas, sociológicas, técnicas e midiáticas) que a tornam possível, enquanto a interpretação refere-se mais precisamente ao artista em cena, aos meios artísticos (vocais, corporais e gestuais) que o mesmo mobiliza e à relação singular que estabelece com os públicos” (MARCADET, 2008: 11). Entretanto, a concepção de “interpretação” desenvolvida por Marcadet muito se assemelha à idéia de “performance” tal como apresentada por Paul Zumthor, vejamos:

A interpretação das canções é por essência o cerne do que é fundamental na performance. É corrente de sentidos em atos como há corrente de lava. A performance induz uma relação entre um artista e uma audiência, que convém analisar, e o conceito que permite essa análise é o de modo de comunicação cena/platéia – ou intérprete/público, que marca a natureza e a intensidade da relação estabelecida entre os diferentes atores da performance. Disso decorrem novos campos de investigação: relações cantor/público e noções secundárias e flexíveis de participação, adesão, identificação, interação, intrusão, até mesmo co-criação. A interpretação é fundamentalmente uma arte de síntese que combina encenação, enunciado, personalidade, mito, pulsões do público e contexto. O artista deve pensar globalmente as suas performances cênicas, atendendo a seu repertório, a sua personalidade, às personagens que representa, os meios artísticos aos quais recorre, como os públicos aos quais seus espetáculos são destinados (MARCADET, 2008: 13).

Como podemos perceber, a atenção específica ao aspecto cênico que o termo “interpretação” quer denotar apenas complementa as idéias de Paul Zumthor sobre a performance e as situa no panorama específico da canção. As palavras de Marcadet, à semelhança de Paul Zumthor, apontam para uma compreensão mais ampla de “texto poético”, o que ocorre por meio de um exame atento das condições nas quais este texto será efetivamente performatizado. Esta abordagem é

necessariamente transdisciplinar e abrangente, não podendo se resumir a um ou outro aspecto formal da performance da canção.

O pesquisador Gil Nuno Vaz sublinha o papel central do corpo na estrutura básica da canção ao estudá-la como campo sistêmico. Segundo ele, a gênese da canção estaria no movimento corporal: gestos que se desdobram em gestos sonoros, entre os quais o gesto vocal que, por sua vez, produz a fala (gesto verbal) e o canto (gesto musical). Conforme o pesquisador,

é altamente provável que a canção tenha emergido, historicamente, da necessidade de conjugar toda a potencialidade expressiva do corpo humano [...] de modo mais autônomo possível, em um campo expressivo mínimo, para cumprir uma função específica, como o acalanto, por exemplo (VAZ, 2007: 21).

Partindo destes elementos essenciais da canção (fala, canto e movimento), percebe-se os efeitos de duas forças agindo sobre eles, pois, “se de um lado a canção busca, no processo evolutivo, intensificar a conectividade entre seus elementos para garantir a continuidade sistêmica (força centrípeta), de outro, ocorre uma ação desintegradora (força centrífuga) de cada um desses modos primitivos de manifestação corporal em busca de seu campo expressivo próprio” (VAZ, 2007: 25). Sob esta perspectiva da canção como forma expressiva primitiva ou embrionária, modos específicos de expressão ligados ao corpo (como música, dança e poesia) seriam formas derivadas da canção e não o contrário (idéia da canção como superposição de linguagens específicas). Deste modo, pensar a performance da canção seria voltar ao início de um caminho expressivo, na busca pela reintegração de linguagens corporais cada vez mais independentes e sofisticadas, mas que guardam entre si uma origem comum, ligada a uma visão orgânica e não compartimentalizada do corpo humano.

A canção é capaz de se adaptar a diversas formas do dizer poético e aos mais distintos suportes, mantendo os traços de sua estrutura original ao mesmo tempo em que consegue absorver inúmeras inovações tecnológicas relativas tanto à atividade de composição e gravação como aos circuitos de divulgação artística e distribuição. A performance da canção, com todas as mudanças por que passou no último século, continua sendo fonte de prazer artístico e espaço de comunicação entre artistas e público, sempre pronta a absorver novidades e fazer uso delas a serviço da expressão artística do ser humano.

1.5 Canção, mercado e mídias

Por ser extremamente versátil como forma de expressão artística, a canção adaptou-se a inúmeras mudanças relativas aos suportes técnicos que utiliza, ensejando a criação de um mercado específico voltado para a sua produção e consumo.

Inicialmente, temos a presença simultânea do cantor e do(s) ouvinte(s) em um mesmo espaço e tempo como requisito essencial para a performance da canção. Apesar desta modalidade de performance ainda persistir na sociedade ocidental contemporânea na forma de shows, festivais e recitais, ela já não é mais a única possibilidade de performance da canção desde que foram desenvolvidos meios de captar, fixar e transmitir o som à distância. Em seu estudo histórico sobre o desenvolvimento da “paisagem sonora” (*soundscape* na expressão original em inglês), o canadense Murray Schafer aponta o período do século XIX, por ele chamado de “revolução elétrica”, como decisivo no desenvolvimento das tecnologias relativas ao som, destacando entre elas o telefone, o fonógrafo e o rádio: “com o telefone e o rádio, o som não estava mais ligado ao seu ponto original no espaço; com o fonógrafo, ele foi libertado de seu ponto original no tempo” (SCHAFER, 1994: 89. Tradução nossa). Estas tecnologias tornaram possível o surgimento do fenômeno batizado por Schafer de “esquizofonia”, ou seja, a desvinculação entre o som original e sua transmissão ou reprodução eletroacústica:

Originalmente, todos os sons eram originais. Eles ocorriam em apenas um tempo e espaço. Sons eram indissolavelmente ligados aos mecanismos que os produziam. A voz humana viajava tão longe quanto alguém pudesse gritar. Todo som era inimitavelmente único [...] Desde a invenção dos equipamentos eletroacústicos para transmissão e armazenamento do som, qualquer som, por mínimo que seja, pode ser amplificado e executado em todo o mundo, ou gravado em fita ou disco para as gerações futuras. Nós separamos o som do produtor do som (SCHAFER, 1994: 90. Tradução nossa).

A esquizofonia representa um importante divisor de águas para a performance da canção, trazendo mudanças tanto para os intérpretes como para os ouvintes. Com a possibilidade de gravar e posteriormente reproduzir o som em discos e fitas, foi iniciado um processo tecnológico que começou com as gravações *lo-fi*, passou pela era *hi-fi*¹¹ e continua até hoje com os arquivos sonoros digitais veiculados pela internet. Este caminho de captação e manipulação do som foi trilhado também, de maneira diversa, no campo das imagens (fotografia, cinema, televisão e vídeo-tape). Na época da esquizofonia, a performance da canção passou a ser também mediatizada.

Para Paul Zumthor, “é indiscutível que a transmissão midiática retira da performance muito de sua sensualidade [...] o que falta completamente, mesmo na televisão ou no cinema é o que denominei tatilidade. Vê-se um corpo; o rosto fala, canta, mas nada permite este contato virtual que existe quando há a presença fisiológica real [...] Uma performance mediatizada não é

¹¹ *lo-fi* e *hi-fi*, respectivamente, abreviações das expressões inglesas *low-fidelity* e *high-fidelity*, utilizadas geralmente como referência a uma menor ou maior fidelidade de reprodução do som.

verdadeiramente teatral, no sentido que a entendo; no entanto, essa performance se faz bastante diferente do que poderia ser qualquer forma de escrita” (ZUMTHOR, 2005: 70). Esta afirmação relaciona-se com as idéias de Zumthor sobre o que poderíamos chamar de graus de performatividade presentes nos diversos textos poéticos. Deste modo, o texto escrito e a performance ao vivo representam os pontos extremos desta escala, respectivamente, de menor e maior grau de performatividade. Em todos os casos, porém, a performance pode ser entendida como uma interação entre texto poético e leitor, daí a afinidade entre o pensamento Zumthor e as teorias literárias conhecidas como “estética da recepção”¹². O leitor (expressão tomada no sentido de também incluir o ouvinte/espectador) é um componente chave no desenvolvimento da performance, desempenhando uma atividade criativa que caminha lado a lado com o trabalho do artista, e que é fundamental para a produção dos significados da obra de arte apresentada, sendo esta um conjunto complexo de elementos expressivos.

O desenvolvimento de tecnologias de gravação e reprodução do som também abriu a possibilidade de novas formas de exploração comercial da canção: além da venda de partituras e ingressos para óperas e recitais, também se tornou possível vender fitas e discos que registravam a performance dos cantores, ou pelo menos parte desta performance (o som). Desde estes primeiros tempos, a indústria fonográfica já passou por inúmeras etapas na consolidação de um mercado específico voltado para a produção e consumo da canção. Este trajeto da canção no mercado foi examinado detalhadamente pela pesquisadora Heloísa Duarte Valente, que propõe a denominação *canção das mídias* em substituição à corrente expressão *canção popular* ou *canção pop*, dadas as especificidades dos papéis atribuídos à canção dentro do panorama de uma sociedade que ela chama de “midiática”:

Ao nos referirmos à canção das mídias, estamos [...] tratando da canção em uma gama de modalidades que tem uma orientação comum: ter nascido no âmbito de uma sociedade já dominada pelos meios de comunicação de massas (as mídias). Isto se traduz, sucintamente falando, numa canção composta, executada, difundida e recebida segundo os recursos oferecidos pelo conjunto de técnicas de som (e/ou do audiovisual) vigente que, por sua vez, está condicionado à esfera político-econômica das gravadoras. Acrescente-se que, em relação aos séculos precedentes, a canção das mídias atenderá a um público cuja sensibilidade cambiará mais rapidamente ao longo dos anos, graças à implantação de novas tecnologias do som e da imagem [...] Posto isto, podemos afirmar que a canção das mídias segue as mesmas normas que definem a indústria do entretenimento (VALENTE, 2003: 60).

Ainda conforme a pesquisadora, as inovações técnicas relativas às mídias sonoras também criaram novos padrões estéticos para atender as demandas do mercado. Tais padrões acabam por afetar diretamente a performance das canções, interferindo em todo o processo: desde a escolha do

¹² Teorias identificadas também pela expressão inglesa *reader-response criticism*, elaboradas por autores como Stanley Fish, Wolfgang Iser e Hans-Robert Jauss.

repertório, passando pela gravação, até a reprodução por meio de discos, fitas e das rádios. A crescente popularização das mídias torna as canções e seus meios de reprodução acessíveis a um número cada vez maior de ouvintes (ou consumidores), tornando este mercado ainda mais promissor e atraente para investimentos. Os artistas passam a ser encarados sob uma perspectiva essencialmente comercial: eles e suas obras são devidamente “adaptados” com vistas às exigências mercadológicas e todo um aparato de marketing passa a atuar interferindo diretamente em todas as etapas de criação e veiculação de suas canções.

Em artigo publicado originalmente em 1990, mas ainda pertinente em relação ao atual panorama da música popular, Luiz Tatit¹³ analisa o funcionamento deste mercado e alguns fatores decisivos para o estudo da nova performance da canção:

o novo artista deixou de ser o estímulo inicial para o investimento das empresas de gravação e se tornou o resultado, repentino aos olhos do público, de uma cadeia de diligências mercadológicas e promocionais, quase infalíveis, que produzem os artistas com características já preestabelecidas para assegurar o mínimo de sucesso necessário ao retorno do capital investido. E no centro deste novo estado de coisas formou-se igualmente uma nova competência: o homem de estúdio. Aquele que, sendo ou não músico, sabe converter uma canção, por mais simples que seja, num produto expressivo e agressivo que invade a sala do ouvinte com a mesma exuberância de um som ao vivo. Chamado de produtor, diretor, técnico ou engenheiro de som, este personagem oculto, cuja habilidade é completamente desconhecida do grande público, está por trás de inúmeros êxitos do mercado do disco. Sem esse respaldo de qualidade sonora, caminhando *pari passu* com as convenções eletrônicas e assegurando um acabamento técnico impecável, de nada adiantariam as mais perfeitas estratégias de marketing (TATIT, 2007: 132).

As observações de Tatit demonstram como as regras do mercado interferem diretamente na performance da canção, não apenas nas etapas de veiculação e divulgação junto ao público, mas também durante o processo de criação/gravação. Sob este ponto de vista, o trabalho do produtor de estúdio torna-se tão importante quanto o do compositor, já que altera diretamente a obra (ou, em termos mercadológicos, o produto) que chegará aos olhos e ouvidos do público.

Hoje existe todo um sofisticado aparato tecnológico especialmente desenvolvido para as mídias audiovisuais, que permite desde a manipulação de sons e imagens originais até sua própria criação por meios digitais. Toda esta riqueza de possibilidades técnicas representa o estágio atual de um longo caminho percorrido desde os primeiros e precários registros fonográficos e que tem por objetivo principal permitir ao público a reprodução das condições sensoriais de uma situação de performance presencial. Porém, as possibilidades técnicas à disposição do artista de hoje não se resumem aos aparatos eletrônicos de manipulação do som. Com o desenvolvimento do mercado fonográfico, foram elaboradas outras maneiras de veiculação da performance, sendo o vídeo-clipe a mais notável entre elas. Além das gravações, das fotos nas capas dos discos e das apresentações ao

¹³ *Canção, estúdio e tensividade*, artigo originalmente publicado na Revista USP, 1990.

vivo (cada vez mais sofisticadas em termos de performance), o artista agora podia ter sua obra traduzida nas imagens em movimento do vídeo-clipe, inicialmente criado como peça publicitária para divulgação comercial de lançamentos musicais, mas logo desenvolvendo padrões estéticos próprios e conquistando espaços específicos no mercado. À semelhança das gravações em áudio, os vídeo-clipes não se limitaram a reproduzir as performances ao vivo, mas desenvolveram suas potencialidades no sentido de complementar e até mesmo transformar o sentido das canções a que estavam vinculados.

Paul Zumthor acredita que a ausência do artista na performance mediatizada “carrega uma expectativa irremediável para a integridade do corpo” (ZUMTHOR, 2005: 94); expectativa esta que seria responsável por desencadear um processo de recomposição da situação da performance ao vivo através justamente dos recursos tecnológicos que se encontram à disposição dos artistas. Entretanto, não se pode negar que os novos suportes técnicos terminaram por criar linguagens próprias, interferindo diretamente na recepção do público.

2. Itamar Assumpção, marginal em movimento

Neste item procuramos oferecer uma introdução geral ao artista e sua obra. Por meio de uma sucinta notícia biográfica focada no desenvolvimento da carreira artística de Itamar Assumpção, e da contextualização de sua obra no panorama da cena musical de São Paulo nos anos 1980, esperamos fornecer os primeiros dados para situar a análise de suas canções. Passaremos, assim, a direcionar as perspectivas teóricas adotadas na presente pesquisa ao universo criativo de Itamar Assumpção, com todas as especificidades que ele possui.

2.1 Trajetos

Francisco José Itamar de Assumpção nasceu em 1949 na cidade de Tietê, interior de São Paulo. Foi criado pelos avós maternos, com quem viveu até a adolescência. Seu avô era músico, participava da banda da cidade e organizava “batuques” no terreiro de casa, reunindo músicos de toda a região para tocar e dançar umbigadas de origem africana. Com o falecimento da avó, Itamar vai viver com seus pais, que residiam no Paraná.

Na cidade de Arapongas, onde morava com seus pais, Itamar começa a se envolver com teatro, participando do GRUTA, grupo de teatro estudantil que chegou a montar peças como *Arena conta Tirandentes*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, com Itamar no papel de Tirandentes.

Nesta época, Itamar também jogava futebol, chegando a ser convidado em 1969 para jogar na Portuguesa (Associação Portuguesa de Desportos, clube de São Paulo). Ao desistir da carreira como jogador de futebol, Itamar começa a participar de vários festivais universitários de música que aconteciam na cidade de Londrina. A influência do teatro, entretanto, permanecia em sua atividade musical:

Seus apresentações cada vez mais elaboradas, sempre em companhia do grupo Queimada, geravam expectativa [...] Os movimentos convulsos de sua musicalidade, mais a magnética presença de seus irmãos Narciso e Denise no palco, muitas vezes com a participação do ator e bailarino Marquinhos Silva, monopolizavam as atenções. Uma *mise-en-scène* tão impactante que recebeu tratamento especial dos organizadores do Festival Londrinense de 1971: o prêmio ‘Apresentação Total’, especialmente criado para contemplar essa performance inovadora (GIORGIO, 2005: 32).

Seus irmãos Narciso e Denise, ambos atores, foram grandes influências no modo de se apresentar desenvolvido por Itamar. Denise participou em vários de seus shows, cantando e realizando intervenções cênicas.

Ainda em Londrina, é digna de nota a participação de Itamar no show coletivo *Na BOCA do BODE*, organizado, entre outros, pelo músico e compositor Arrigo Barnabé (na época ainda estudante) como forma de divulgar os trabalhos de artistas da região, fugindo ao modelo competitivo dos festivais universitários. A ligação entre Itamar Assumpção e Arrigo Barnabé continua quando ambos passam a residir em São Paulo, tornando-se figuras centrais no grupo de artistas que mais tarde viria a se tornar conhecido como Vanguarda Paulista.

Segundo o próprio Itamar, a decisão de morar em São Paulo foi tomada após Itamar ter sido preso em Londrina sob alegação de ter roubado um gravador, que, na verdade, tinha sido emprestado a ele por seu amigo e parceiro musical Domingos Pellegrini (In. PALUMBO, 2002).

Em São Paulo, Itamar dedica-se integralmente à música. No ano de 1980 ganha o terceiro lugar em um festival de música realizado no bairro da Vila Madalena. Esta premiação terminou por criar a oportunidade para que Itamar gravasse seu primeiro disco, como veremos mais adiante. Fábio Henriques Giorgio (2005) também comenta sobre a importância do espaço oferecido nessa época pelos músicos Jorge Mautner e Nelson Jacobina para que Itamar tocasse na abertura de seus shows. Itamar forma, então, sua primeira banda, precursora da legendária banda Isca de Polícia: a banda foi batizada de Mão de Pilão e era formada por Sérgio Guardado e Tonho Penhasco nas guitarras (ambos tocaram posteriormente na banda Isca de Polícia), Cimara e Elisete Bindi nos vocais, Moreto e Paulo Barnabé (que também tocou posteriormente com Itamar) na bateria e percussão, Álvaro Luis Guimarães nos teclados, e Paulo de Itu no contrabaixo.

Itamar grava e lança o primeiro disco (*Beleléu, leleu, eu*) pelo selo fonográfico Lira Paulistana, em 1981. Seu segundo disco, lançado por selo próprio, originou-se da gravação ao vivo de um show e foi convenientemente batizado de *Às próprias custas S/A* (1982). No seu terceiro trabalho, *Sampa Midnight* (1985), a banda Isca de Polícia já não o acompanhava. O disco foi lançado pelo selo independente Mifune Produções. Em seguida, aproveitando um acordo comercial entre o selo Lira Paulistana e a gravadora Continental, Itamar lança o disco *Interncontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!* (1988), seu único trabalho lançado por uma grande gravadora. Em 1993, acompanhado pela banda Orquídeas do Brasil, formada exclusivamente por mulheres, Itamar lança a trilogia intitulada *Bicho de Sete Cabeças*, com participações especiais de Tom Zé, Rita Lee, Virgínia Rosa, entre outros. A trilogia foi lançada pelo selo independente Baratos Afins. Em 1995, Itamar lança pelo selo Paradoxx Music o disco *Pra sempre agora*, todo dedicado ao repertório do sambista Ataufo Alves. O disco contou com participações especiais de Jards Macalé e vários músicos com quem Itamar já havia trabalhado no passado, incluindo membros de suas antigas bandas. Por este disco, Itamar ganha o prêmio de melhor cantor do ano de 1995, concedido pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA). Em 1998, lança o disco *Pretobrás - por que que eu não pensei nisso antes?*, pelo selo Atração Fonográfica, de propriedade de Wilson Souto Jr., um dos donos do antigo selo Lira Paulistana. O mesmo selo é responsável pelo relançamento muitos de seus discos anteriores. *Pretobrás* foi concebido como o primeiro volume de uma trilogia, que não chegou a ser concluída por causa da morte prematura do compositor em 2003. O disco póstumo *Isso vai dar repercussão* (2004), parceria entre Itamar e o percussionista pernambucano Naná Vasconcelos, conta com material gravado para o que viria a ser o segundo volume da trilogia.

2.2 Subvertendo marginalidades: vanguardista, independente e maldito

O rótulo de “artista marginal” é frequentemente atribuído a Itamar Assumpção. Entretanto, a condição marginal a que Assumpção pode ser associado transcende qualquer definição estreita do termo. Em sua obra percebemos a marginalidade não apenas na temática ligada ao mundo da criminalidade nas periferias urbanas e presente em muitas de suas canções, mas também em sua atitude de recusa a se encaixar nos padrões estéticos impostos pela indústria fonográfica, o que o levou a produzir e fazer circular sua obra por meio de canais alternativos, à margem do mercado do entretenimento. Entretanto, as escolhas artísticas de Itamar Assumpção e o modo como conduziu sua carreira musical demonstram uma segurança por parte do artista que parece colocar em cheque a própria idéia de marginalidade. A atitude de se colocar à margem de um sistema imposto (seja

mercadológico, estético etc.) sempre aparece como uma escolha consciente e irrevogável de Itamar, e longe de significar uma exclusão ou isolamento artístico, estas escolhas terminaram por criar as condições que Itamar julgava necessárias para criar sua obra. A liberdade criativa e o rigor na execução das idéias aparecem sempre como elementos indispensáveis e acima de quaisquer outras preocupações, relativas ao mercado, por exemplo.

A cantora Suzana Salles comenta o processo de criação e ensaio da canção “Prezadíssimos ouvintes”:

Ensaio no porão da casa de meu pai, todos os dias de manhã. Lembro do dia em que o Itamar apareceu com essa novidade no caderninho. Ele escrevia todas as letras à mão, chegava com o violão e a linha de baixo, e ficávamos horas em cima de uma frase ou duas. Todos os dias, de segunda a sexta. ‘Agora quero cantar na televisão...’ bom, a música dizia isso, mas ele mandou o pessoal da equipe da Rede Globo embora, do portão de casa. Ninguém me contou, eu vi. ‘Não dá, os caras vêm aqui atrapalhar o ensaio...’ (In. CHAGAS; TARANTINO, 2006: 170. Vol. 1).

O compromisso radical com a própria obra e com a atividade de criação era assumido por Itamar sobretudo como missão artística. Se esta atitude tinha efeitos aparentemente negativos - como a precariedade do sistema independente de distribuição de discos e a pouca visibilidade junto ao público que fatores como este provocavam - Itamar assumiu conscientemente todos estes efeitos colaterais, dedicado que estava ao seu projeto maior. Em várias ocasiões afirmou que recusar contratos financeiramente vantajosos era algo difícil, mas não tanto quanto ter que abrir mão de seu projeto criativo. O fato de as músicas de Itamar serem cada vez mais frequentemente interpretadas por artistas de renome apenas confirma a subversão do rótulo de marginal que o artista conseguiu empreender com sua obra, demonstrando que as idéias de centro e periferia não são absolutas e estáticas, mas dependem sempre de um referencial (que pode escapar à lógica da maioria) e, principalmente, estão em constante movimento.

O poeta Paulo Leminski¹⁴, amigo e parceiro musical de Assumpção, assim resumiu o que considerava a complexa marginalidade de Itamar:

Desde o princípio, esse paulista de Tietê [...] sempre colocou sua produção sob o signo da marginalidade, marginalidade inscrita no próprio personagem-máscara do Nego Dito, vulgo Beleléu, dupla ou tripla marginalidade. Marginalidade enquanto negro na sociedade brasileira, onde toda uma raça que construiu o Brasil foi despejada e despedida do emprego com uma tragicômica Abolição. Marginalidade de músico, sobretudo de músico de vanguarda, de uma vanguarda onde a extrema criatividade nunca esteve afastada da mais ampla e funda capacidade de comunicação, uma vanguarda popular.

Por fim, marginalidade de consumo, Itamar tendo sido um dos nomes mais fortes naquilo que se chamou produção independente, fonte de toda uma renovação da MPB, viciada em esquemas fáceis e repetitivos de pronta aceitação e imediato esquecimento (In. ASSUMPÇÃO, 1988).

¹⁴ Texto publicado no encarte do disco *Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!*, lançado em 1988.

Como podemos perceber através do texto de Leminski, a marginalidade de Itamar está vinculada a outros adjetivos, como “maldito”, “vanguardista” e “independente”. Adjetivos amplamente utilizados pela mídia como meio de fazer referência a um grupo de artistas - tão heterogêneo quanto inquieto - que começou a apresentar seus trabalhos musicais no início dos anos 1980 na capital paulista. Este grupo de compositores, músicos e intérpretes foi visto pela imprensa como uma espécie de movimento, numa comparação precipitada com a tropicália, e rapidamente começou a ser chamado de “Vanguarda paulista” ou “Lira paulistana”, nome do teatro onde se apresentavam e que acabou se tornando um importante centro de efervescência cultural da época. O historiador José Adriano Fenerick, assim descreve o grupo que veio a se tornar conhecido como Vanguarda Paulista:

a expressão Vanguarda Paulista foi uma criação da imprensa de São Paulo no início dos anos 1980, muito possivelmente imbuída deste espírito vanguardista que vem acompanhando a cidade há décadas. Sob este rótulo procurava-se aglutinar músicos com diferentes propostas estéticas e de trabalho, tais como: Arrigo Barnabé e Banda Sabor de Veneno; Itamar Assumpção e Banda Isca de Polícia; os grupos Rumo, Premeditando o Breque (Premê) e Língua de Trapo, além de mais alguns nomes a eles ligados, como Ná Ozzetti, Susana Salles, Eliete Negreiros, Vânia Bastos, Tetê Espíndola [...] Essa geração de compositores e intérpretes, grosso modo, pode-se dizer que surgiu a partir de 1979, quando o teatro Lira Paulistana passou a funcionar como um agente catalisador da cultura universitária underground da época, abrindo espaço para vários novos músicos que ‘militavam’ na cidade já há algum tempo, como é o caso da grande maioria dos integrantes dessa geração pós-tropicalista. Nesse sentido, a idéia do novo, e o caráter vanguardista de que estavam imbuídos, tinha um sentido ligado com a contracultura (FENERICK, 2003: 2).

A reunião de um grupo tão heterogêneo sob um mesmo rótulo nem sempre foi bem recebida pelos artistas, mas apesar de não existir entre eles o caráter de “movimento”, no sentido de grupo organizado com objetivos comuns, as afinidades são numerosas. Além da forte identificação com a atitude vanguardista de inovação artística, este grupo de artistas também apresentava atitudes similares no que diz respeito aos meios de produção e circulação de seus trabalhos. O termo “independente” é constantemente aplicado a estes cantores e compositores, não apenas como referência a uma postura estética que não seguia padrões do mercado fonográfico, mas também aludindo a um posicionamento ativo frente a este mesmo mercado no sentido de tomar nas próprias mãos processos como a gravação, distribuição e divulgação dos discos, que tradicionalmente eram controlados pelas gravadoras.

O pesquisador Gil Nuno Vaz frisa a relevância da questão mercadológica dentro do panorama da música independente na época: “o artista que pretendia, então, furar o boqueio da produção e distribuição, representado pela indústria fonográfica, e decide fazê-lo através do que se convencionou chamar *produção independente*, acaba se deparando na verdade não tanto com um esquema de produção independente, mas com vários níveis de dependência” (VAZ, 1988: 14). Estes

“níveis de dependência” estariam baseados numa maior ou menor assunção de custos e responsabilidades por parte dos artistas no processo de produção e distribuição de suas obras. Assim, teríamos casos em que o músico assume total responsabilidade financeira, casos em que se organiza em cooperativas, e ainda os casos em que se vincula a um selo ou gravadora negociando condições de trabalho. Os discos *Beleléu leléu eu*, e *Pretobrás*, focos de análise neste estudo seriam exemplos deste último nível de dependência, já que foram gravados pelos pequenos selos fonográficos Lira Paulistana e Atração Fonográfica, respectivamente.

A gravadora independente Lira Paulistana foi criada pelo produtor Wilson Souto Jr. - idealizador e fundador do teatro Lira Paulistana, também conhecido como “gordo” - para veicular trabalhos de artistas ligados ao teatro, entre eles Itamar Assumpção. O produtor chegou a firmar um contrato com a gravadora Continental para lançar alguns destes trabalhos com o aval de uma grande empresa, mas o retorno financeiro foi muito abaixo do esperado, considerando-se o contrato um fracasso. Itamar chegou a lançar o disco *Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!* (1988) pela Continental durante a vigência deste contrato. Após o fechamento do teatro e do selo fonográfico Lira Paulistana, o mesmo produtor Wilson Souto Jr. passou a trabalhar na gravadora Continental, fundando mais tarde o pequeno selo Atração Fonográfica.

Sobre a gravadora Lira Paulistana, a pesquisadora Marcia Tosta Dias comenta:

As atividades do Teatro Lira Paulistana possibilitaram o funcionamento da Lira Paulistana Gravadora e Editora, responsável pelo selo fonográfico e pelo jornal de mesmo nome (“tablóide semanal de roteiros e serviços”). Depois de realizar vários lançamentos independentes financiados pelos músicos e com algum investimento da empresa, o selo associou-se, em 1983, à gravadora Continental. Na justificativa apresentada, exaltava-se o fato de ser a Continental “a maior gravadora de capital totalmente nacional”. Em Outubro de 1983, o selo totalizava 23 lançamentos (DIAS, 2008: 142).

Ao mapear o desenvolvimento da indústria fonográfica no Brasil dos anos 1970 aos anos 1990, Marcia Tosta Dias nos fornece um importante documento para uma compreensão mais profunda do fenômeno da produção independente no qual está inserida a produção artística de Itamar Assumpção. A pesquisadora ressalta a importância da consciência crítica com relação à indústria cultural que muitos artistas ligados ao grupo da Vanguarda Paulista demonstraram criativamente em seus trabalhos. Apesar de afirmar que “o desgaste proporcionado pela busca da sobrevivência foi, gradativamente, diluindo a atitude independente”, ela mantém esta estratégia de produção entre as perspectivas futuras da atividade artística, ao afirmar que “restaram como alternativas, por um lado, a contínua busca da sensibilização das *majors* e, por outro, a realização da trabalho musical e fonográfico que permanece à margem do mercado” (DIAS, 2008: 145). Por ter lançado todos os seus discos por selos independentes, nunca ter aderido às prescrições estéticas da

indústria e nunca ter conseguido o êxito comercial esperado dos produtos com investimento do mercado fonográfico, a carreira de Itamar Assumpção demonstra a clara opção do artista em permanecer “à margem do mercado”.

Outro importante foco de articulação entre os artistas da Vanguarda Paulista nos anos 1980 foi a Universidade de São Paulo, mais precisamente a Escola de Comunicação e Artes (ECA). Muitos dos artistas ligados à chamada Vanguarda Paulista foram alunos da ECA, figurando Itamar Assumpção entre as poucas exceções, já que ele não tinha formação universitária. Podemos apontar a posição diferenciada de Itamar dentro do grupo da chamada Vanguarda Paulista como mais um exemplo de sua marginalidade. José Adriano Fenerick reproduz em sua pesquisa um trecho de entrevista com Itamar em que ele fala sobre a questão da Vanguarda e sua relação com este grupo:

Eu acho que a visão de vanguarda no Brasil é uma coisa que é irreverente, eu sinto mais isto. Meu trabalho se situa dentro de minha vivência, são detalhes de vivência, assim como o do Arrigo [Barnabé] se situa dentro de uma coisa mais acadêmica, ele estudou. A relação com a criação, tanto faz como fez, tanto faz o Arrigo que estudou e fez música atonal, como eu que não toco música atonal. A criação em si independe disso. Porque quando surgiu o Arrigo as pessoas me associavam muito com ele (apud FENERICK, 2007: 20).

Em entrevista mais recente, Itamar fala de sua posição dentro do grupo conhecido como Vanguarda Paulista: “Esses caras - o Arrigo, o pessoal do Premê, o Luiz Tatit, o Zé Miguel [Wisnik] - eram todos acadêmicos, amigos da Universidade, e eu era o elemento estranho ali. Não havia outro preto no grupo. Só dava eu” (In. PALUMBO, 2002: 33).

A questão do posicionamento dos artistas frente a questão do enquadramento em grupos - seja relacionando-os à vanguarda, à produção independente ou ao mundo acadêmico - é uma preocupação secundária quando comparada às propostas estéticas que eles estavam começando a desenvolver no início dos anos 1980. Havia sim uma preocupação com a renovação e reafirmação da música popular, mas essa idéia foi trabalhada por meio das mais diversas estratégias musicais e cênicas, que iam desde uma recriação das origens da canção popular urbana no Brasil (como propunham o Grupo Rumo e o Premeditando o Breque) até a experimentação ligada ao universo da música erudita e ao diálogo com a cultura pop, da qual o trabalho de Arrigo Barnabé é um bom exemplo.

Apesar de sua intensa colaboração com diversos dos artistas que atuavam nesta época, Itamar Assumpção inicia sua carreira apresentando um trabalho extremamente difícil de ser categorizado, mesmo quando enquadrado no panorama da música “alternativa” produzida pela Vanguarda Paulista. O personagem Beleléu, ou Nego Dito, e suas performances cênicas sem dúvida representavam mais um elemento de estranheza para o público da época.

3. As canções: complexidade comunicativa

Como compositor, Itamar Assumpção sempre explorou ao máximo todos os recursos da canção. Já comentamos sobre as dificuldades de conceituar a canção, por tratar-se de uma forma expressiva complexa devido à sua linguagem multimodal e ao dinamismo na interação de seus elementos estruturais. A complexidade desta questão conceitual fica especialmente evidenciada no caso de um artista como Assumpção, já que a simples relação entre letra e melodia torna-se insuficiente até mesmo para realizar um registro adequado de suas composições. A musicista Clara Bastos¹⁵, que acompanhou Itamar como baixista em sua banda e foi responsável pela transcrição e organização de suas canções em um *songbook*, comenta algumas das dificuldades que encontrou no processo de registrar em partitura as composições de Itamar:

Quando ouvimos os primeiros discos, podemos perceber que os arranjos das músicas são contundentes o suficiente para serem confundidos com a composição da canção propriamente dita. Um tipo de sonoridade construída para causar impacto, para tornar visível o compositor, cantor e instrumentista [...]

Para as transcrições e para a apresentação das partituras foram estabelecidos diversos critérios. Trata-se de um tipo de música em que normalmente não é possível padronizar a escrita. Cada música a ser transcrita apresentava uma nova questão com a qual lidar.

Nem sempre há linearidade nas informações, como na maioria das canções da música popular brasileira. Aqui há muitas intervenções, falas, rap, métrica assimétrica, convenções instrumentais, silêncio, dinâmica. Não estão incluídos nas partituras os arranjos integrais, como já havia dito, mas parte deles, à medida que, durante o processo, julgamos úteis para a compreensão das músicas.

Buscamos retratar as canções de maneira a não deixá-las completamente vinculadas ao modo como foram executadas. Isso foi feito para permitir que seu uso seja livre, de acordo com a sugestão do próprio Itamar (BASTOS, 2006: 79, 83).

Como podemos verificar a partir destas observações, as canções de Itamar Assumpção apresentam elementos que escapam ao conceito de canção reduzido simplesmente à letra e à melodia. De saída, temos o arranjo (incluindo o acompanhamento instrumental e vocal) como elemento que contribui intensamente para a construção dos significados das canções, o que torna o processo de transcrição mais complexo que o simples registro da letra com a linha melódica principal e seu acompanhamento harmônico (os acordes), como é habitual em *songbooks* deste tipo. O registro das partituras sempre remete o leitor à escuta das versões gravadas em disco como forma de complementar as informações ali presentes. “De acordo com a sugestão do próprio Itamar”, como frisa Clara Bastos, as partituras são apenas uma base para orientar os futuros intérpretes e oferecê-los uma considerável margem de liberdade no uso das canções. Esta liberdade de manipulação das canções, aliás, tornou-se marca registrada do próprio Itamar Assumpção, que

¹⁵ Texto introdutório à compilação das partituras das canções de Itamar Assumpção, em que a musicista comenta a obra de Itamar, além de expor e justificar os critérios de transcrição utilizados por ela.

chegava a transformar completamente suas próprias composições por ocasião de suas apresentações ao vivo, como veremos mais adiante.

É importante ressaltar que, apesar da alta complexidade estrutural das canções e da utilização de uma enorme variedade de recursos expressivos, cujo emprego não era nada comum entre os compositores da época no âmbito da música popular, as canções de Itamar Assumpção sempre foram dotadas de um grande poder comunicativo. Suas apresentações ao vivo costumavam ser marcadas por uma ativa participação do público, que era estimulada pelo próprio Itamar no palco.

3.1 Estrutura geral das canções

As letras das canções de Itamar Assumpção costumam ser simples e diretas. Mesmo quando o compositor escolhe musicar poemas previamente escritos por outros autores¹⁶, a escolha sempre recai sobre textos de estilos similares ao seu. A aproximação com a linguagem coloquial talvez seja o ponto central para a compreensão das letras escritas por Itamar: economia de palavras, poucas metáforas e informalidade no uso da língua. Além disso, o tom irônico, irreverente, e a contundente crítica social são constantemente utilizados pelo autor, independentemente dos temas abordados nas canções. Também é digna de destaque a presença das rimas.

Do ponto de vista musical, a simplicidade das melodias parece espelhar o estilo direto das letras. As linhas melódicas quase não apresentam ornamentos, e não há grandes saltos intervalares. A harmonia das canções é igualmente simples, sendo constante a utilização de cadências básicas de poucos acordes sem dissonâncias.

Letra e melodia convergem para uma das características centrais da obra de Itamar Assumpção: a ênfase no aspecto rítmico das canções. Tanto a linguagem quanto a música estão ancoradas em uma aguçada consciência rítmica do autor, que escolhe as palavras e as divisões rítmicas de modo a ressaltar suas qualidades percussivas. Esta característica não passa despercebida pelos pesquisadores que se debruçam sobre a obra de Itamar Assumpção. Gil Nuno Vaz, em importante estudo sobre a cena da música independente na São Paulo dos anos 1980, escreve sobre a música de Itamar:

A música de Itamar foi caminhando, assim, para um cruzamento de bem achados encontros de vários elementos musicais e cênicos, com predomínio do ritmo, ou melhor, da sobreposição de ritmos à pulsação dos instrumentos de base, com refrões ligeiramente cambiantes, e com o jogo

¹⁶ Entre outros colaboradores menos constantes, Itamar Assumpção musicou vários poemas de Alice Ruiz e Paulo Leminski, poetas cujo estilo também é marcado pela brevidade da forma, simplicidade da linguagem, aproximação com o estilo coloquial, irreverência e ironia.

de vozes sempre atrelado à rítmica, ora através de retardamentos, repetições, espaçamentos, ora explorando foneticamente as palavras, e sempre criando elementos de surpresa, introduzindo momentos inesperados no discurso da canção. Com isso, o seu trabalho ganhou posição de destaque entre as propostas estéticas surgidas em meio às produções independentes (VAZ, 1988: 37-38).

A escolha de compor utilizando ritmos como o *reggae* (gênero musical com presença marcante entre as canções do primeiro disco) também privilegia os arranjos com padrões rítmicos mais elaborados. A influência do *rap* também é assumida pelo compositor: “Quando me perguntam do rap, falo: ‘fui eu que fiz o primeiro rap’. Brincadeira. Mas ‘Eu faço e aconteço/ Eu boto pra correr/ Eu mato a cobra e mostro o pau/ Pra provar pra quem quiser ver e comprovar/ Me chamo Benedito João dos Santos ...’ [versos da canção “Nego Dito”] Se isso não é rap, o que é? Rap é rhythm and poetry. Eu não sou rapper porque trabalho com harmonia” (In. PALUMBO, 2002: 39). Luiz Tatit percebeu esta predominância do ritmo na obra de Assumpção quando denominou seu estilo “rock de breque”¹⁷, enumerando seus elementos: “guitarra, baixo, bateria e a própria voz articulando frases interrompidas, o diálogo com o *backing vocal*, os acontecimentos musicais simultâneos e a força centralizadora dos refrãos” (TATIT, 2006: 22). O que Tatit chama de “acontecimentos musicais simultâneos” pode ser percebido na sobreposição de ritmos e de falas, recurso estilístico freqüentemente utilizado por Assumpção em suas canções. Em entrevista de 1985, citada por José Adriano Fenerick, Itamar comenta seu estilo: “É uma fusão de vários estilos. Não faço reggae, não faço samba. Minha música tem uma outra estrutura e uma outra linguagem que não é nada disso. Pode-se dizer que eu faço a música da independência. Ela é em alguns pontos mais complexa que o *reggae*, embora conserve sua influência, o seu gingado e a sua malícia” (In. FENERICK, 2007: 114).

Tanto a influência do *rap* e do *reggae* como a analogia com o samba de breque revelam uma característica rítmica também presente na utilização da voz falada nas composições de Assumpção. A busca pela percussividade é consciente no processo criativo de Itamar, como o próprio artista admite ao falar sobre sua aproximação com o contrabaixo no processo de composição das canções: “O contrabaixo é o mais percussivo dos instrumentos de cordas. É um instrumento percussivo que dá nota, e o que me pega é a possibilidade do ritmo, porque o meu negócio é ritmo. O contrabaixo me deu uma possibilidade maior de frases. Às vezes nem componho no violão” (In. PALUMBO, 2002: 34).

¹⁷ Tatit faz uma analogia com o chamado “samba de breque”, estilo de samba no qual a música é subitamente interrompida (daí o nome “breque”, do inglês *break*) para dar lugar a partes faladas (geralmente comentários do intérprete para o público ou um diálogo entre os personagens da canção). O cantor e compositor Moreira da Silva é talvez o nome mais conhecido deste estilo musical.

Esta exploração do aspecto percussivo das canções faz com que a letra seja cantada (ou falada) de modo a criar padrões rítmicos complementares àqueles marcados pela melodia e pelos instrumentos musicais que fazem o acompanhamento. Assim, o efeito final das canções não reflete a aparente simplicidade da letra e da melodia/harmonia quando consideradas isoladamente.

3.2 Personagens: multiplicidade e unidade

Nos dois discos analisados na presente pesquisa, percebemos a presença de personagens criados e personificados por Itamar Assumpção. Em ambos os casos, os personagens dão nome aos discos e cada um funciona como *alter ego* do compositor, revelando de forma lúdica não apenas as questões abordadas por ele nas canções, mas também os diferentes recursos expressivos de que lançava mão para abordar estas questões.

Beleléu leléu eu (originalmente lançado em 1981), seu disco de estréia, é talvez a experiência mais ousada de Itamar como compositor. O disco é focado no personagem Beleléu, perigoso marginal, que aparece acompanhado de seu “perigosíssimo bando”, que também é sua banda, chamada Isca de polícia. O jogo de aproximações entre criador e criatura extrapolava os limites do disco para ganhar os palcos na forma de elaboradas performances cênicas, das quais participavam também os músicos.

No caso de *Pretobrás* (1998) o personagem-título aparece de forma diversa, menos visceral que no disco de 1981. Percebemos um estilo de composição que concentra nos aspectos musical e verbal da canção as questões expostas pelo compositor, sem tanta ênfase na performance.

Apesar das grandes diferenças entre os dois discos, a presença dos personagens revela um ponto comum, que também aparece em outras obras de Itamar Assumpção: o disco como unidade de significação. Cada disco é concebido como um conjunto complexo, no qual as canções que o compõem dialogam entre si e têm seus significados complementados por outros elementos, como as fotos do encarte e outros elementos gráficos, por exemplo. No caso do disco *Pretobrás*, o conjunto seria ainda mais complexo, pois Itamar o idealizou como o primeiro volume de uma trilogia, que deixou incompleta por ter falecido em 2003: parte do material gravado para o restante da trilogia foi lançado postumamente em 2004 sob o título de *Isso vai dar repercussão*, disco em parceria com o percussionista pernambucano Naná Vasconcelos. Vale ressaltar que, acompanhado pela banda Orquídeas do Brasil, formada exclusivamente por mulheres, Itamar já havia lançado a trilogia *Bicho de sete cabeças*, entre os anos 1993 e 1994.

Na segunda parte da presente pesquisa analisaremos de forma mais detalhada os personagens citados.

3.3 Performatividade: palavras e sons em cena

Além da concepção do disco como unidade, extrapolando os limites das canções consideradas isoladamente, Itamar também fez amplo uso do palco como espaço de expressão artística e experimentação. Apesar de pouco documentadas (são raras as gravações ao vivo de Itamar), suas performances são muito comentadas em estudos que têm como foco a cena musical paulistana dos anos 1980, especialmente o grupo de artistas que viria a tornar-se conhecido como Vanguarda Paulista¹⁸.

Sem dúvida, a experiência com teatro estudantil nos tempos em que morou no Paraná exerceu influência no aspecto cênico de sua linguagem musical. Até mesmo nos discos essa característica performática aparece: podemos citar como um entre vários exemplos a introdução da faixa “Luzia”, presente no disco *Beleléu leléu eu*, na qual podemos ouvir um monólogo da personagem-título que mais se assemelha a uma encenação teatral. A aproximação com o samba de breque e suas intervenções faladas, tal como percebida por Luiz Tatit, também confere às canções de Assumpção um tom performático que é percebido já na audição do disco, antes mesmo da experiência de assistir a uma de suas apresentações ao vivo.

A questão da performatividade também representa uma complexidade a mais quando observamos os registros escritos das canções: as partituras, por mais que tragam informações extramusicais e ofereçam indicações detalhadas sobre a interpretação das canções, não são suficientes para que se alcance uma compreensão satisfatória da obra de Itamar Assumpção, especialmente quando se referem às canções dos seus primeiros trabalhos. O problema torna-se ainda mais complexo quando percebemos a transformação que Itamar realizava na própria obra por ocasião de suas apresentações ao vivo, introduzindo novos elementos musicais e teatrais na performance das canções, modificando os arranjos e a formação instrumental que o acompanhava, e até mesmo interpretando as canções de maneira diversa das gravações em disco.

Por todas estas questões ligadas à performance, e também pelas já citadas questões formais relativas à estrutura das canções, a presente pesquisa não pôde restringir-se à análise dos fonogramas dos discos, mas necessitou recorrer também ao exame de duas gravações em vídeo que

¹⁸ Ver especialmente os trabalhos de José Adriano Fenerick, Laerte Fernandes de Oliveira, Daniela Ribas Ghezzi e Gil Nuno Vaz.

registraram muitas das canções presentes nos dois discos analisados. A primeira gravação é o registro de um show realizado em 1983, no qual Itamar foi acompanhado pela banda Isca de polícia. Este show já conta com canções de seu segundo disco (*Às próprias custas S/A*, lançado mais tarde, no mesmo ano), mas também traz muitas composições do disco *Beleléu leléu eu*. Já a segunda gravação registra uma apresentação em estúdio realizada especialmente para o programa Ensaio da TV Cultura em 1999, por ocasião do lançamento do disco *Pretobrás*.

As gravações em vídeo nos fornecem uma idéia geral do modo como as performances eram conduzidas por Itamar e sua banda, além de permitirem uma percepção de como estas performances foram modificadas ao longo dos dezesseis anos transcorridos entre a realização dos dois shows. Como veremos mais adiante, muitas vezes as performances ao vivo resultam em canções em muitos aspectos diversas daquelas gravadas em disco, a ponto de ser possível falarmos em uma recriação musical e cênica empreendida pelo próprio compositor, que sempre esteve à frente do trabalho de direção musical e arranjos de seus shows.

Segunda parte: Dois momentos, dois discos, dois personagens

Nos itens subsequentes, passaremos à parte propriamente analítica da pesquisa. Consideramos os já citados discos e gravações em vídeo como as principais fontes documentais, complementando a análise com partituras, depoimentos de artistas ligados a Itamar Assumpção e estudos históricos sobre a Vanguarda Paulista e os principais artistas relacionados a este grupo.

4. Beleléu leléu eu

Dividimos os comentários sobre este disco em três partes, como forma de melhor sistematizar os assuntos abordados. Assim, temos o item inicial voltado para a questão do personagem criado e interpretado por Assumpção no disco e nos shows, além do papel de sua banda nestas performances. Em seguida, tratamos do disco propriamente dito, procurando uma abordagem que ressalte sua característica de unidade conceitual, na qual não apenas as canções dialogam entre si, mas elementos visuais presentes no encarte complementam os significados veiculados pela música. O terceiro item diz respeito à performance ao vivo, de acordo com a gravação em vídeo realizada para exibição televisiva em 1983. Finalmente, fazemos alguns comentários sobre a situação deste disco no panorama da música popular da época, com ênfase na atitude experimental adotada por Itamar como principal recurso estético.

4.1 O personagem

Benedito João dos Santos Silva Beleléu, vulgo Nego Dito, Nego Dito Cascavé. O personagem criado e personificado por Assumpção tem nome, sobrenome e apelido, repetidos ao longo de três vinhetas musicais que aparecem ao longo do disco e que acabam por se transformar no refrão da última faixa, intitulada “Nego Dito”¹⁹. A canção resume a história do personagem:

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

Eu me invoco eu brigo
Eu faço e aconteço
Eu boto pra correr
Eu mato a cobra e mostro o pau
Pra provar pra quem quiser ver e comprovar

¹⁹ A partir deste momento, todas as citações de faixas deste disco referem-se a ASSUMPÇÃO, Itamar. *Beleléu leléu eu*. São Paulo: Atração Fonográfica, 2003a [Lira Paulistana, 1981]. 1 CD.

Me chamo Benedito João dos Santos Silva Beleléu
Vulgo Nego Dito, Nego Dito cascavé

Tenho o sangue quente
Não uso pente meu cabelo é ruim
Fui nascido em Tietê
Pra provar pra quem quiser ver e comprovar
Me chamo Benedito João dos Santos Silva Beleléu
Vulgo Nego Dito, Nego Dito cascavé

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

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

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

Se chamá polícia
Eu viro uma onça
Eu quero matar
A boca espuma de ódio
Pra provar pra quem quiser ver e comprovar
Me chamo Benedito João dos Santos Silva Beleléu
Vulgo Nego Dito, Nego Dito cascavé

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

Conforme o dicionário Houaiss, a palavra “beleléu” é um regionalismo informal brasileiro, utilizada em locuções como “ir para o beleléu”, que significa “reduzir-se a nada, sumir”, e “mandar para o beleléu”, que corresponde a “matar, tirar a vida” ou “fazer desaparecer” (HOUAISS, 2007). A história do personagem é essencialmente ligada ao universo da periferia urbana, ressaltando a violência da criminalidade. O nome escolhido por Assumpção para o personagem reflete este imaginário suburbano de pobreza, violência e exclusão, não sem uma nota de irreverência por parte do compositor.

Apesar de tratar-se de uma criação ficcional, há uma estreita aproximação entre o personagem Beleléu e o artista Itamar Assumpção, que o personificava nos palcos de forma tão visceral que chegava a amedrontar alguns espectadores, como lembra a cantora Suzana Salles, vocalista da banda formada para os shows do disco de estréia de Assumpção: “Me lembro de uma vez que o Paulo Barnabé [músico, compositor e arranjador do disco *Beleléu*] estava na platéia e ficou com medo quando o Nego Dito o ameaçou com a mão bem próxima de seu rosto, como gostava de fazer quando descia do palco para cantar direto para a platéia: ‘Eu vou cortar sua cara/ vou retalhá-la com navalha...’ O próprio Itamar me contou essa história depois, impressionadíssimo pelo fato de o Paulinho ‘que é meu amigo, me conhece profundamente!!!’, ter se apavorado com o olhar e os gestos raivosos de Itamar. Era o Nego Dito” (In. CHAGAS; TARANTINO, 2006: 136. Vol. 1). O músico, professor e pesquisador Luiz Tatit, comentando a ambigüidade da aproximação entre criador e criatura, aponta que “a negritude, a marginalidade musical, a loucura descrita em muitas passagens das letras, tudo isso convocava a figura magra e enigmática do autor que, por sua vez, nada fazia para dissociar o personagem do ser de carne e osso [...] os desatinos explícitos de Beleléu se misturavam às idiossincrasias do compositor, pouco ou nada afeito a concessões. Mas, por incrível que pareça, havia uma distância entre o indivíduo Itamar e seu personagem assinalada pelas caricaturas vocais, pelas tiradas humorísticas e pela ironia com a própria condição de artista excluído” (TATIT, 2006: 23).

O jogo de aproximações identitárias se estendia também à banda Isca de Polícia, que acompanhou Itamar na gravação do disco e, posteriormente, nos shows. Na faixa intitulada “Vinheta radiofônica”, escutamos o início da vinheta musical com o refrão da já citada canção “Nego Dito”. A vinheta é interrompida pela voz de Itamar que, à maneira dos noticiários policiais do rádio, fala: “Ouvidos atentos! Finalmente Beleléu e a banda Isca de Polícia resolveram se entregar depois de um longo período de resistência. Eis aqui, em primeira mão, as verdadeiras identidades deste perigosíssimo bando”. Segue-se a este texto a relação de todos os músicos que participaram das gravações do disco. Importante dizer que os músicos elencados por Itamar nesta faixa não são os mesmos que participaram dos shows, como se verá mais adiante.

Segundo o pesquisador Laerte Fernandes de Oliveira, a apresentação cênica da banda de Itamar era um elemento marcante: “os músicos de sua banda apresentavam-se todos vestidos de presidiários e em volta do palco havia cordas que caíam do teto do teatro, imitando uma cela de cadeia. Esta cenografia e este figurino se tornaram uma espécie de marca registrada de Itamar e foram reproduzidos várias vezes ao longo do trabalho de divulgação do seu primeiro disco” (OLIVEIRA, 2002: 74). Os shows de lançamento do disco *Beleléu leléu eu* ocorreram no

teatro Lira Paulistana (Figura 1), estes shows serviram de base para o que viria a se tornar o segundo show de Itamar com a Banda Isca de Polícia, que terminaria sendo gravado ao vivo e lançado no disco *Às próprias custas S/A*. Juntos, Itamar e sua banda eram responsáveis por um jogo musical e cênico que tinha como base as canções gravadas no disco, mas que de modo algum se restringia a elas, pois, a cada apresentação, novos elementos eram agregados à narrativa das aventuras de Beleléu e do seu “perigosíssimo bando”.



Figura 1: Itamar e Banda Isca de Polícia no show de lançamento do disco *Beleléu leléu eu*, no teatro Lira Paulistana, em 1981 (Foto de Nícia Guerriero).

4.2 O disco

Beleléu leléu eu, disco de estréia de Itamar Assumpção originalmente lançado em 1981, foi o primeiro lançamento do selo fonográfico independente Lira Paulistana, criado especialmente para veicular trabalhos de artistas ligados à movimentação cultural que começava a ocorrer em torno daquele teatro. Conforme a pesquisadora Daniela Ribas Ghezzi, a oportunidade de gravar um disco surgiu quando Itamar foi premiado com o terceiro lugar em um festival de música realizado no bairro paulista da Vila Madalena em 1980:

Arrigo Barnabé (que já era relativamente “famoso” para participar do Festival da Vila como concorrente) fora um dos jurados desse festival, juntamente com Wilson Souto. Itamar já conhecia Arrigo Barnabé da época em que ambos moravam em Londrina, o que, possivelmente, fez com que o próprio Arrigo tenha comunicado Itamar a respeito do evento. Além da gravação ao vivo das músicas premiadas em um disco (produzido pela Continental), foi oferecida como

parte da premiação uma semana gratuita de apresentação no Lira (nos horários especiais, de 2ª e 3ª-feiras), devido ao envolvimento de Wilson com o festival. Itamar Assumpção foi premiado com o 3º lugar com a canção “Nego Dito”, de sua autoria, e a partir disso, além de gravar sua canção premiada, apresentou-se no Lira nos horários estipulados para os vencedores do festival. Diante da boa recepção do público à qualidade do trabalho, Itamar foi convidado por Wilson a se apresentar no Lira durante uma semana em “horário nobre”, ou seja, de 4ª-feira a Domingo às 21 horas (GHEZZI, 2003: 140).

O contato com o trabalho de Itamar causou um grande impacto em Wilson Souto e seus sócios do teatro Lira Paulistana, tanto que eles se mobilizaram para financiar o seu primeiro disco. A partir de então, nascia gravadora independente Lira Paulistana, que passou a produzir discos dos artistas que se apresentavam naquele teatro.

Itamar fez sua estréia com um trabalho que fugia a todos os padrões da época no que dizia respeito ao universo da música popular. A produção independente, como já comentamos, foi uma saída que começou a ser utilizada pelos artistas do grupo da Vanguarda Paulista. José Adriano Fenerick cita uma entrevista concedida por Itamar na época: “Itamar Assumpção também comentava, em entrevista concedida em 1982, sobre a ‘falta de espaço’ e sua escolha em relação à produção independente como a ‘solução’ possível: ‘Era a única forma de divulgar o trabalho, porque televisão não dá pra ir’” (In. FENERICK, 2007: 48). A produção independente era não apenas uma maneira de garantir a liberdade criativa, mas muitas vezes a única forma de fazer chegar ao público um trabalho musical que dificilmente teria espaço no esquema das grandes gravadoras, naquele momento totalmente voltadas para artistas com propostas artísticas que possibilitassem um retorno financeiro mais imediato.

Uma das principais características do disco é o modo como não apenas as canções, as vinhetas e os arranjos, mas também o encarte e até mesmo o título do disco contribuem para a construção de seus significados. Este diálogo que vai além do aspecto propriamente musical é fundamental para que os sentidos desta obra sejam compreendidos em sua plenitude.

O título do disco remete à já comentada relação de aproximação/afastamento entre o personagem e o artista que o personifica. O *eu* que está contido no nome do personagem *Beléleu* fica evidenciado pelo jogo fonético proposto: *Beleléu leléu eu*. Passamos do codinome, ou “nome de guerra”, ao pronome pessoal, primeira pessoa do discurso. Um outro elemento do encarte que contribui para este jogo entre biografia e ficcionalidade é uma fotografia onde aparecem o título de eleitor de (Francisco José) Itamar (de) Assumpção e uma navalha (Figura 2), ambos elementos que podem ser considerados documentos de identidade em suas respectivas esferas: o documento de papel para o mundo das formalidades oficiais e a navalha para o universo violento das ruas. O fato de a navalha aparecer no primeiro plano da fotografia não deixa de ser significativo. O projeto

gráfico da contracapa do disco (Figura 3) forma um mosaico que inclui fotos de Itamar e dos músicos participantes, a carteira de identidade de Helder Marques (que trabalhou como técnico de som nas gravações) e uma navalha com o nome “Itamar Assumpção” gravado. A navalha é o único elemento que traz o nome de Itamar, já que na capa o nome que aparece é o de Beleléu (Figura 4).



Figura 2: Reprodução do foto do encarte do disco *Beleléu leléu eu*, com uma navalha e o título de eleitor de Itamar.

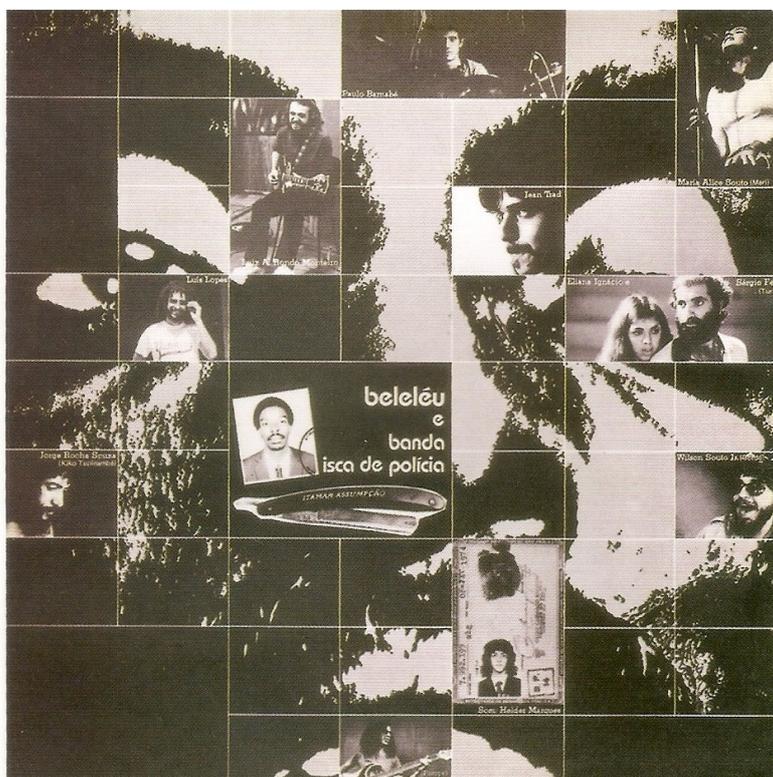


Figura 3: Contracapa do disco *Beleléu leléu eu*

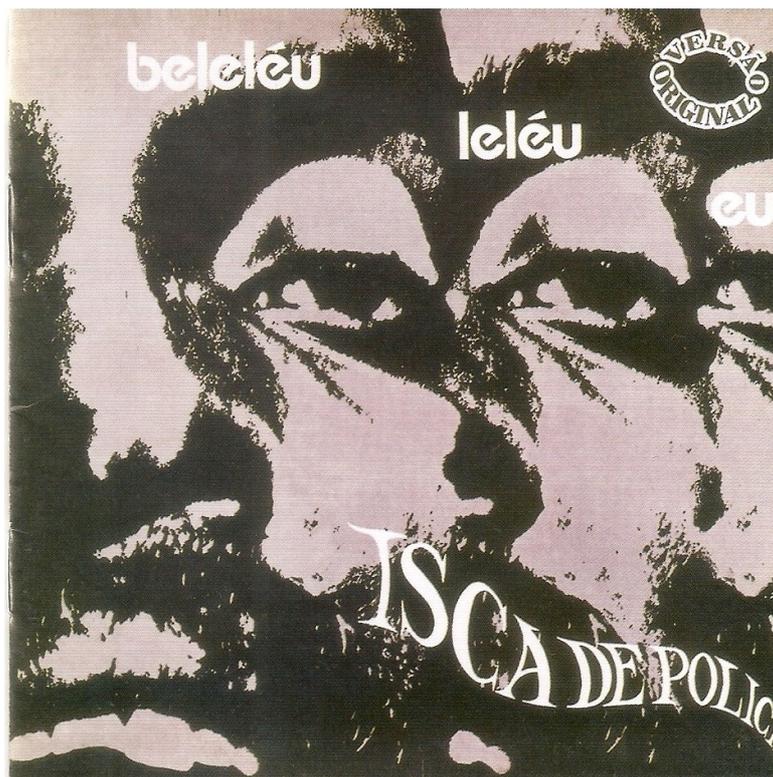


Figura 4: Capa do disco *Beleléu leléu eu*

As treze faixas que compõem o disco, formam uma espécie de corpo narrativo que trata das aventuras de Beleléu e seu bando, que também é sua banda (Isca de Polícia). Alguns comentários sobre as faixas podem ser úteis no sentido de evidenciar a característica de unidade conceitual do disco, presente no diálogo entre as canções e também em elementos que irão ser observados também nas performances ao vivo. Passemos às observações:

01 - Vinheta I

A vinheta de abertura traz o nome completo e o apelido do protagonista desta trama: Benedito João dos Santos Silva Beleléu, vulgo Nego Dito, Nego Dito Cascavé. Nesta primeira faixa, Itamar canta acompanhado apenas por um violão. A vinheta funciona como um prefácio ao disco, apresentando o personagem principal, Beleléu, e introduzindo um elemento importante da linguagem musical utilizada nas composições de Itamar: o universo rítmico sincopado do reggae. Como veremos a seguir, esta vinheta reaparece outras vezes no disco, até tornar-se o refrão da canção “Nego Dito”, última faixa do disco.

02 - Luzia

A segunda faixa nos apresenta a uma outra personagem, um envolvimento amoroso de Beleléu. A canção “Luzia” começa com um agressivo monólogo da personagem-título dirigido ao protagonista do disco: “Olha aqui, Beleléu! Tá limpo coisíssima nenhuma, meu. Não tô mais a fim de curtir a tua e nem ficar tomando na cara. Essa de ficar na de que o Brasil não tem ponta direita, o Brasil não tem isso, o Brasil não tem aquilo... Que black navalha é você, Beleléu? Tá mais é parecendo chamariz de turista e isca de polícia. Onde tá tua malícia, meu? Onde tá tua malícia?”. Ao que Beleléu responde com uma espécie de refrão: “Deixa de conversa mole, Luzia/ Porque senão eu vou desconcertar a sua fisionomia”. Apesar da violência dos desafios de Luzia e das ameaças de agressão física de Beleléu, o tom da canção é irreverente, terminando com uma promessa de Beleléu: “Você nem vai ter o prêmio de consolação/ quando eu pintar trazendo a taça de tetracampeão”, e o desdém de Luzia ao cantar: “Lero, lero, lero, lero”.

A canção “Luzia” deixa entrever já na gravação do disco seu potencial performático e mesmo teatral, o que será confirmado quando comentarmos sua performance no show de 1983. Em “Luzia” estão presentes a maioria dos elementos que vieram a se tornar marcas registradas do estilo de composição de Itamar Assumpção: além da temática suburbana e marginal, podemos perceber a sobreposição de diferentes padrões rítmicos com predominância da síncope, as intervenções do *backing vocal* na fala principal da canção e a presença de elementos cênicos (sobretudo o diálogo entre os personagens e o canto que se assemelha à atuação teatral) que remetem à performance ao vivo.

03 - Fon fin fan fin fun

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

04 - Fico louco

A faixa quatro, intitulada “Fico louco”, aproxima-se do universo da já citada “Nego Dito”, explicitando a capacidade violenta do personagem Beleléu, mas também ressaltando seu lado amoroso passional. Versos como “Eu fico louco, faço cara de mau/ Falo o que me vem na cabeça” e “Eu fico louco, xingo, quebro o pau” aos poucos se misturam a palavras apaixonadas como “Eu quero ouvir você dizer que gosta de viver de perigo/ Considerando que eu não seja nada mais além de um bandido” e “Eu quero andar nas ruas da cidade agarrado contigo/ Vivendo em pleno vapor felicidade contigo”. A paixão e a violência se misturam no discurso de Beleléu, podendo ser interpretadas como dois lados de uma mesma moeda: a loucura, que é o fio condutor desta canção, aparecendo já no título. Da mesma maneira que leva o personagem a cometer atos violentos, sua loucura é capaz de se transformar em um sentimento de paixão, igualmente insano e sem limites.

Do ponto de vista musical, esta canção também é marcada pela sobreposição de ritmos com ênfase na síncope, sendo o reggae o padrão rítmico predominante.

05 - Aranha

Seguimos com a cantora Neuza Pinheiro interpretando “Aranha”, parceria da própria Neuza com Arrigo Barnabé e o guitarrista Rondó. A canção introduz um clima *nonsense* ao disco. A narratividade que costura as peripécias de Beleléu e seu bando parece ser interrompida para dar lugar a uma brincadeira com a sonoridade das palavras: “Sou aranha de prata/ Sou cadeia que mata”. Talvez esta seja a faixa do disco que menos carrega características do compositor Itamar, afinal, além de não ter sido composta por ele, não conta com sua interpretação marcante.

06 - Se eu fiz tudo

A paixão amorosa, desta vez frustrada, aparece novamente como tema principal da sexta faixa, “Se eu fiz tudo”, parceria de Itamar e Márcio Werneck: “Se eu fiz tudo que fiz/ foi pensando em fazer você feliz/ Eu dei o pulo que dei/ e nem podia dar/ mas você não quis”. Novamente aqui a loucura aparece em forma de paixão avassaladora: “Pulei de cabeça/ nessa coisa coisa coisa/ Entreguei meu sangue/ e meu plasma plasma plasma plasma/ Mas você não quis porque sabe/ Ou é porque não sabe/ Que a coisa é muito louca”.

A canção é marcada pela utilização de diferentes padrões rítmicos, que vão mudando a cada parte da letra. A própria melodia desempenha um papel importante do ponto de vista rítmico, marcando as viradas e sublinhando o ritmo das frases.

07 - Vinheta II

Na sétima faixa, a mesma vinheta com o nome completo e apelido de Beleléu retorna, desta vez com um acompanhamento instrumental de percussão, baixo e efeitos, além do violão inicial. Já se pode ouvir o ritmo do reggae tocado pela formação instrumental mais comum a este gênero musical.

08 - Baby

A canção “Baby” é a oitava faixa do disco, uma espécie de crônica urbana cantada por Beleléu, que se dirige a um interlocutor indefinido que ele chama de *Baby*:

Baby não se assuste
Hoje o tempo é de terror
Nosso céu ainda chora
Nos telhados da cidade
E nossa amizade a tudo resiste

Baby nada existe
Resguardando nossa vida
Duvido que me chamem
Pra sentar naquela mesa
E a grande família já não é tão grande

Baby baby baby

Baby não se assuste
A cidade é iluminada
E sob o nosso céu de chumbo
As pessoas se disfarçam de carne e osso
De velho e de moço

Baby baby baby

Podemos perceber na letra da canção a situação de marginalidade dentro do panorama caótico da grande cidade. Várias metáforas são utilizadas para descrever a triste realidade urbana e a posição excluída do personagem que canta. Apesar disso, a cada estrofe se repete o consolo “Baby, não se assuste”, talvez como uma forma de denotar uma posição ativa do personagem frente a esta

situação de adversidade extrema. Esta possibilidade de interpretação é reforçada pela agressividade do canto de Itamar, explícita em sua voz tensa e estrangulada.

09 - Embalos

O universo urbano segue como tema principal da canção “Embalos”, a nona faixa do disco. Menos sombria que a faixa anterior, “Embalos” parece também tratar da dissolução do sujeito nas multidões urbanas, mas com um desfecho irreverente:

Girei esse tempo todo
Batendo de porta em porta
À procura de um abrigo
Um apego um horizonte

Tentando de cabo a rabo
São Paulo de ponta à ponta
Na batalha de sossego
Alívio ou mesmo a morte

Eu giro no embalo do sábado à noite
E a fila que não tem mais fim
Revela pra mim
Que o mundo todo gira assim

O padrão rítmico da canção remete ao reggae e é fortemente marcado pela utilização do contrabaixo sublinhando as divisões das frases. A sobreposição de ritmos fica evidente nas intervenções do *backing vocal*, com várias vozes cantando simultaneamente diferentes trechos da melodia principal e complementando os sentidos da fala principal da canção.

10 - Nega música

A décima faixa, “Nega música”, com Itamar e Mari nos vocais, traz uma letra simples e acompanhamento de um violão. A letra compara o poder de sedução da “nega música” ao de uma mulher:

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

Quando você menos espera ela toca
O fundo do teu coração
Assim como uma mulher

Nem venha querendo você se espantar
Não, não, não, não, não

A simplicidade da letra, da linha melódica e do acompanhamento é, pouco a pouco, complexificada pela sobreposição de várias vozes. Itamar começa cantando a primeira frase (“Quando você menos espera ela chega”), que é repetida logo em seguida por Mari. Quando canta a segunda frase, a voz de Itamar se duplica: uma das vozes canta novamente a primeira frase ao mesmo tempo que a outra canta a segunda frase (“Fazendo do teu coração o que bem ela fizer”). Em seguida Mari repete a segunda frase. As três vozes - duas vozes cantadas por Itamar e a voz de Mari - juntam-se para cantar a última frase da estrofe (“Nem venha querendo você se espantar, não, não, não, não, não”). O mesmo procedimento se repete na segunda estrofe.

O efeito musical da canção executada pelas três vozes funciona como uma complementação da letra da música, revelando ao ouvinte uma complexidade estrutural insuspeitada no início da execução. Do ponto de vista da letra, esta execução simultânea de duas vozes cantando a mesma melodia com textos diferentes funciona embaralhando as frases e criando novos sentidos para o texto inicial.

11 - Beijo na boca

A divertida “Beijo na boca”, faixa onze, retoma o tema dos desencontros amorosos de Beleléu. O tema é tratado com irreverência, característica que aparece tanto na letra como nos movimentos da melodia, cantada de forma bem teatral: “Tudo que eu podia fazer eu já fiz no entanto você não se toca/ Ainda diz que a vida não é nada mais que um beijo na boca”. Na introdução, a vocalista Mari, que divide os vocais com Itamar, solta um beijo estalado, gesto que será reproduzido no palco pelas vocalistas da banda Isca de Polícia.

Esta canção também é marcada pela sobreposição de ritmos, pela atuação do contrabaixo marcando as divisões das frases e pelas intervenções do *backing vocal*. No show, como veremos mais adiante, as potencialidades cênicas desta canção serão largamente exploradas pelos intérpretes.

12 - Vinheta radiofônica

A mesma vinheta com o nome completo e apelido de Beleléu retorna mais uma vez na faixa doze, quando é interrompida pela já comentada notícia radiofônica que nos apresenta ao

“perigosíssimo bando” de músicos que participou das gravações do disco e, finalmente, o disco termina na faixa treze com a já citada canção “Nego Dito”.

13 - Nego Dito

A pesquisadora Regina Machado, em estudo sobre a utilização da voz nas canções dos artistas ligados à Vanguarda Paulista, comenta a canção “Nego Dito”, nos fornecendo detalhes preciosos sobre os modos de utilização da voz presentes não apenas nesta, mas em muitas das canções de Itamar:

Do ponto de vista da letra temos, no nível narrativo, a predominância da debreagem enunciativa, ocorrendo, no entanto, algumas debreagens enuncivas quando o vocal assume algumas das falas da personagem central. O exemplo que melhor ilustra essa mudança na debreagem é a voz que anuncia logo na repetição do refrão: *Nego Dito!* A utilização desse tipo de emissão, tenso-estrangulada, que se tornou característica das narrativas de Arrigo Barnabé, remete o ouvinte à lembrança de programas policiais radiofônicos, revelando, logo de saída, o perfil da personagem que se apresentará em seguida.

Embora a melodia seja cantada na maior parte do tempo, as vozes que interferem fazem uso de padrões diversos de emissão. Além da já citada tenso-estrangulada, aparecerão ainda emissões airadas, entoativas e onomatopaicas. Ainda que a intervenção das vozes quebre a regularidade da base harmônica e da linha melódica, a utilização desses padrões vocais corrobora as isotopias de violência e medo presentes no nível discursivo, transportando essa significação para o plano da escuta (MACHADO, 2007: 82).

Dada a especificidade da terminologia utilizada pela pesquisadora, torna-se necessário esclarecer alguns termos que aparecem no trecho citado. O mecanismo da “debreagem”, refere-se ao modo como o narrador/enunciador se posiciona (por meio da utilização da voz) na estrutura do discurso. Deste modo ela distingue a “debreagem enunciva”, que “demonstra imparcialidade, menor proximidade entre enunciador e enunciado, discurso na terceira pessoa”, e a “debreagem enunciativa”, na qual “a participação do narrador pode conferir confiança, intimidade, proximidade” (p. 64-65). Já o que ela chama de “emissão tenso-estrangulada”, é definido como o uso da voz “resultante de força laríngea e enrijecimento da prega vocal” (p. 59).

As palavras de Regina Machado reiteram a multimodalidade do estilo de composição de Itamar. O compositor conjuga diversos elementos para imprimir força expressiva às canções e ampliar seu espectro de significação. A pesquisadora conclui que, “As muitas vocalidades utilizadas em consonância com os significados do texto ampliam a possibilidade de comunicação para além da compreensão do que está sendo dito objetivamente. Essa compreensão se transporta para o universo sonoro, que passa a configurar mais um ambiente de comunicação objetiva, garantindo a eficácia da canção” (MACHADO, 2007: 84). Apesar de fazer referência específica à canção “Nego

Dito”, utilizada como exemplo de análise pela pesquisadora, estas observações podem ser aplicadas a diversas canções da fase inicial de Itamar.

De forma geral, podemos perceber em todas as canções do disco *Beleléu leléu eu*, marcas do estilo musical de Itamar Assumpção, que Luiz Tatit chamou de “rock de breque”. Entretanto, além do rock, é importante ressaltar a aproximação da música de Itamar com o *reggae*, gênero também identificado com um universo marginal e excluído socialmente. O próprio Itamar explicita esta mistura de ritmos na letra da canção “Fico louco”, quando canta: “Espero ver você curtindo o reggae desse rock comigo”.

A canção “Nego Dito”, assim como as três vinhetas que reproduzem seu refrão e a canção “Fico louco”, tem como base o padrão rítmico do *reggae*, cuja característica principal é a presença do acento rítmico no contratempo, ou seja, entre os pulsos de cada compasso. Entretanto, canções como “Luzia”, “Embalos”, “Se eu fiz tudo” e “Beijo na boca” são exemplos de ritmos híbridos, embora apresentem características de padrões rítmicos típicos do *reggae* e do *rock’n’roll*.

Todas as canções são pautadas por padrões rítmicos sincopados, ou seja, células rítmicas onde há um deslocamento do acento. Geralmente o acento rítmico coincide com o tempo forte do compasso, ou seja, o primeiro pulso de cada compasso. A síncope ocorre quando este acento é deslocado, afetando a célula rítmica. José Miguel Wisnik cita Mário de Andrade ao dizer que a rítmica brasileira resulta de “uma conjugação original da quadratura métrica regular, característica da música européia, que procede pela *subdivisão* do compasso, com uma rítmica fraseológica baseada em irregularidades internas e que procede pela *adição* indeterminada de tempos, como a das músicas africanas e indígenas” (WISNIK, 2004: 36. Grifos do autor). De um lado, temos o universo rítmico europeu, marcado pela subdivisão regular do compasso, de outro, temos os universos africano e indígena, marcados pela “irregularidade” rítmica (na verdade estes padrões rítmicos apenas são considerados irregulares se observados conforme o padrão europeu de regularidade rítmica). Wisnik vai mais longe ao relacionar os ritmos africanos, predominantemente sincopados, à malemolência, ao “requebro” e ao “saracoteio” do corpo percebidos nas danças de origem africana, sobretudo no maxixe.

Além da aproximação rítmica com o universo sincopado da cultura musical africana, o *reggae* como gênero musical tem sua origem ligada ao movimento rastafari na Jamaica. A temática abordada nas canções dos principais expoentes artísticos deste gênero, como Bob Marley por exemplo, freqüentemente está voltada para a crítica social e protestos contra a desigualdade econômica e o preconceito.

4.3 O show

Gravado na Sala Funarte, em 1983, o show *Itamar Assumpção e Banda Isca de Polícia*²⁰ é um dos poucos registros de apresentações ao vivo de Itamar. O show conta com repertório dos dois primeiros discos do compositor, *Beleléu leléu eu* (1981) e *Às próprias custas S/A* (1982).

É importante dizer que a banda que acompanha Itamar no show não é a mesma que participou das gravações do disco. A cantora Virgínia Rosa relembra a época em que foi convidada para entrar na banda pelo guitarrista Rondó, então seu professor de violão: “Meu professor, o Rondó, tinha acabado de gravar um disco, *Beleléu*. Só que a banda mencionada na capa do disco, a Isca de Polícia, não existia e precisava ser montada para o lançamento” (In. CHAGAS; TARANTINO, 2006: 36. Vol. 2). Assim foi formada a banda que acompanharia Itamar nos shows: Vânia Bastos, Virgínia Rosa, Suzana Salles e Jorge Matheus como vocalistas; Gigante Brazyl e Cezinha na percussão; Paulo Barnabé na bateria; Luiz Lopes nos teclados; Sérgio Pamps no baixo; Luiz Chagas e o já citado Rondó nas guitarras. O baixista Pamps é substituído por skowa, que finalmente dá lugar a Paulo Lepetit. Paulo Barnabé, Jorge Matheus, Luiz Lopes, e Cezinha saem do grupo. A banda Isca de Polícia passa a contar com a formação que figura no show que originaria o segundo disco de Itamar: *Às próprias custas S/A* (Figura 5). A irmã de Itamar, a atriz Denise Assunção, faz uma participação especial no show, cantando e realizando intervenções cênicas.



Figura 5: A Banda Isca de Polícia que tocou no show que daria origem ao disco *Às próprias custas S/A*. Da esquerda para a direita: Paulo Lepetit, Rondó, Virgínia Rosa, Itamar, Gigante Brazyl, Denise Assunção, Luiz Chagas e Suzana Salles (Foto de Vânia Toledo).

²⁰ A partir deste momento, todas as citações de passagens deste show referem-se a ITAMAR ASSUMPTÃO E BANDA ISCA DE POLÍCIA. Show gravado ao vivo na Sala Funarte, 1983. Exibido pela TV Cultura no programa *Repertório Popular* em 02/04/2008.

Cinco canções do disco estão presentes no show: “Beijo na boca”, “Luzia”, “Embalos”, “Se eu fiz tudo” e “Nega música”. Comentaremos a seguir alguns aspectos da performance das canções nesta apresentação ao vivo, enfatizando suas diferenças com relação às gravações do disco:

“Beijo na boca” quase pode ser considerada outra canção, tantas são as improvisações e mudanças no arranjo. A canção começa com Denise, Virgínia e Suzana cantando acompanhadas pela banda. As três cantam, dançam no ritmo da música e fazem elaborados vocalises nos quais as síncopes são ressaltadas. Suzana Salles fala do arranjo desta canção: “O vocal começava com um beijo para o público, num ponto específico da frase de introdução. Era um beijo e um ‘aaaaah!’ sussurrado, seguido de ‘tudo que eu queria fazer eu já fiz...’, meio que atropelando o baixo e a guitarra” (In. CHAGAS; TARANTINO, 2006: 131. Vol. 1). Itamar entra, sem camisa e de óculos escuros, já no final da canção e vai dividir o microfone com Suzana, que começa a abraçá-lo e beijá-lo. Itamar ameaça Suzana com a mão e diz: “Até que enfim, pensei que você não fosse mais me largar”, em seguida passa a se dirigir diretamente à câmera: “Fala pro seu editor soltar essa imagem lá, hein, cara! Se eu não ver (*sic*) isso na TV você vai se ver comigo!”, ao que Suzana completa, rindo: “A gente beija ele também!”. Itamar incita a platéia a bater palmas no contratempo da música enquanto a banda vai se retirando do palco, ele ainda diz “Um beijo na boca de vocês” antes de deixar as vocalistas sozinhas no palco para receberem os aplausos da platéia.

A gravação de “Luzia” no disco já é bem performática. No show, percebemos algumas variações, como nos versos: “Eu sei que tua mãe já dizia/ É mais um malandro, talvez ladrão/ Já não chega a sogra e agora a cria/ Que decepção!”, em que Suzana Salles interpreta a sogra de Beleléu com uma voz esganiçada. Na repetição do monólogo de Luzia para Beleléu, Suzana se coloca atrás de Virgínia e faz mímicas com as mãos acompanhando o texto que ela fala. No final da canção, enquanto Itamar fala sobre futebol e sobre como “o Santos vai dar no São Paulo amanhã”, as vocalistas cantam a voz de Luzia: “Lero, lero, lero, lero, lero”.

“Embalos” apresenta diferenças nos vocais e na interpretação de Itamar, menos agressiva que no disco. Suzana Salles comenta o arranjo dos vocais: “Estou aqui olhando a partitura e pensando na trabalhadeira que deu pra Clara Bastos e Ana Vieira escreverem esses vocais. Esses sim foram o giro no giro. No palco é que as coisas se revelavam, valei-nos, Nossa Senhora Protetora dos Vocais Mutantes!” (In. CHAGAS; TARANTINO, 2006: 124. Vol. 1). No final da canção, enquanto as vocalistas seguiam cantando, Itamar encerra se referindo à turnê da qual aquele show faz parte:

“Projeto Pixinguinha. São Paulo, Rio, Fortaleza, Recife, Salvador, Feira de Santana, Ilhéus... Girei tanto, mas aqui cheguei”.

As canções “Se eu fiz tudo” e “Nega música” são marcadas por uma participação pequena de Itamar. Na primeira, Virgínia e Suzana cantam sozinhas, sendo acompanhadas por Itamar apenas nas últimas repetições do refrão; na segunda, Virgínia canta solo, se dirigindo à Itamar, que permanece o tempo todo no palco, calado.

Notamos nestas cinco canções interpretadas ao vivo uma participação muito mais forte das vocalistas em comparação às gravações do disco. As marcantes intervenções de Denise Assumpção também parecem contribuir para que as interpretações de Itamar pareçam menos agressivas que no disco, tanto musicalmente como do ponto de vista cênico. Como não tivemos acesso a outros registros de shows desta época torna-se impossível avaliar se estas diferenças são propositais ou apenas contingenciais. O certo é que as improvisações, musicais e teatrais, desempenham um papel fundamental na performance das canções. Nota-se facilmente que os artistas são entrosados, além de extremamente competentes, fazendo com que o espetáculo corra de maneira fluida e espontânea.

4.4 Ruptura e vanguarda

Talvez a atitude de ruptura violenta seja a marca mais forte do disco de estréia de Itamar Assumpção. Ruptura com os padrões formais de composição de canções no ambiente da música popular urbana praticada no Brasil. Ruptura com as exigências estéticas e logísticas do mercado fonográfico, pautado na observação de um modelo de funcionamento tão complexo quanto rígido. Ruptura com a temática geralmente abordada pelos compositores populares em suas canções, sobretudo quando tratamos de uma geração de artistas que sucedeu a bossa-nova e a tropicália. Ruptura na maneira de lidar com as expectativas do público, o que se refletia nas atitudes ao mesmo tempo agressivas e irreverentes do personagem Beleléu durante as apresentações ao vivo.

Se todo o grupo de artistas da Vanguarda Paulista guardava afinidades no que diz respeito à atitude experimental e vanguardista, as maneiras de traduzir este projeto nas composições variava. Enquanto os artistas do Grupo Rumo e do Premê (Premeditando o Breque) voltavam-se para a tradição da música popular brasileira do início do século XX, sobretudo o samba urbano, como principal fonte de referência para seus experimentos musicais, Itamar tinha uma atitude radical com relação à busca de novas linguagens musicais, com uma preocupação muito clara de não repetir estratégias estéticas já utilizadas no passado. A fusão de universos musicais estrangeiros (como o rock’n’roll e o reggae) com os padrões rítmicos afro-brasileiros; a tematização de um universo

urbano marginal, povoado de personagens socialmente excluídos; a ênfase na performance como forma de alcançar uma comunicação mais direta com o público e imprimir às canções uma dimensão visual, dinâmica e participativa; tudo isso colocava o projeto artístico de Itamar Assumpção na contramão do horizonte criativo da música popular praticada na época.

Tudo isso contribuiu para o grande impacto causado no público por sua música, e também para sua rotulação como artista marginal e maldito por parte da mídia. A opinião de Pena Schmidt, célebre executivo e produtor musical que atuou em gravadoras multinacionais no Brasil, é emblemática nesse sentido, permitindo compreender a imagem de “artista de difícil assimilação” a que Itamar Assumpção foi relacionado sob o ponto de vista do mercado fonográfico da época:

Quando eu era diretor artístico da Continental [extinta gravadora brasileira], participantes de um festival de música da Vila Madalena foram me procurar. Fomos lá, ninguém conhecia essas coisas, mas fomos lá. Estavam Itamar Assumpção, dois terços dos Titãs em duas ou três bandas diferentes, o Arrigo Barnabé [...] Eu acho que algumas coisas não os ajudaram. Eles eram muito indigestos como produto. É difícil descrever o que é indigesto, mas a palavra expressa realmente o que é, eram nutritivos, mas indigestos (In. DIAS, 2008: 143).

A atitude independente em relação ao mercado fonográfico reflete esta visão de que a música de Itamar era um “produto indigesto”, no sentido de não responder às demandas do mercado no que diz respeito aos modelos estéticos que orientavam toda a produção. Ironicamente, Itamar viria a gravar um disco pela gravadora Continental em 1988, como parte de um acordo entre esta empresa e o selo fonográfico independente Lira Paulistana. O acordo tinha como objetivo lançar no mercado os artistas que faziam apresentações no Teatro Lira Paulistana e, até então, circulavam apenas nos circuitos alternativos da música. A ironia deste episódio não foi ignorada por Itamar, que batizou o referido disco de *Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!*.

Como veremos, a atitude vanguardista de ruptura com o passado, que marcou grande parte da produção artística de Itamar, será aos poucos matizada pelo estabelecimento de um diálogo com a tradição da música popular brasileira. Este diálogo tem como resultado uma releitura original da tradição musical urbana do Brasil, sem deixar de lado o estilo de composição personalíssimo de Itamar.

4.5 Dois exemplos de análise comentados

Uma vez que tentamos fornecer uma visão geral do disco *Beleléu leléu eu*, inclusive no que se refere à performance ao vivo de suas canções em comparação com as gravações fonográficas, convém realizar uma análise mais detalhada dos procedimentos utilizados por Itamar na composição de suas canções e em suas performances.

Escolhemos, para fins desta análise detalhada, duas canções do disco. Tendo em vista a escassez de fontes para pesquisa além das gravações fonográficas - nem todas as canções gravadas no disco contam com registros em vídeo que auxiliem na análise da performance no palco - achamos por bem restringir os exemplos a casos que contassem com o maior número possível de fontes. Além disso, a escolha de apenas dois exemplos procura evitar comentários redundantes, o que fatalmente aconteceria se todas as canções fossem submetidas a esta análise.

A escolha dos exemplos se deu em função de três critérios: a representatividade das canções em relação ao estilo de composição de Itamar Assumpção; a diversidade de procedimentos estéticos utilizados pelo compositor na canção; e a diversidade de natureza dos registros disponíveis da canção (textos, partituras, vídeos, gravações fonográficas etc.). De acordo com estes critérios, foram escolhidas como exemplos as canções “Luzia” e “Embalos”. Os comentários dos exemplos, fazem referência aos Anexos A, B e C da presente dissertação.

LUZIA

Esta canção, de autoria de Itamar Assumpção, apresenta características da linguagem teatral já na gravação do disco. Analisemos, inicialmente, cada um de seus elementos tomados isoladamente, a começar pela letra:

Olha aqui, Beleléu, tá limpo coisíssima nenhuma, meu! Eu não tô mais a fim de curtir a tua e nem de ficar levando na cara. Essa de ficar na de que o Brasil não tem ponta-direita, o Brasil não tem isso, o Brasil não tem aquilo... Que black navalha é você, Beleléu? Tá mais é parecendo chamariz de turista e isca de polícia! Onde tá tua malícia, meu! Onde tá tua malícia...

Deixa de conversa mole, Luzia
Deixa de conversa mole (blá blá blá)
Porque senão eu vou desconcertar sua fisionomia
Porque senão eu vou desconcertar (blá blá blá)

Você quer harmonia, mas que harmonia é essa, Luzia?
Só me enche o saco (só chia, só chia)
Você quer harmonia, mas que harmonia (que você quer), hein?
Só me enche o saco (só chia, só chia)

Me obriga à mais cruel solução:
Desço pro porão da vil covardia
Mas te meto a mão

Chega de conversa mole, Luzia
Chega de conversa mole (blá blá blá)
Chega!
E chega de conversa (blá blá blá)

Eu sei que a tua mãe já dizia:
É mais um malandro, talvez ladrão
Já não chega a sogra e agora a cria

Que decepção! (blá blá blá)

Você nem vai ter o prêmio de consolação
Quando eu pintar, trazendo a taça de tetracampeão
E uma foto no jornal

Chega pra lá, Luzia!
Ainda vou desfilar
Tetracampeão, Luzia!
Porta estandarte

lero, lero, lero, lero, lero,
lero lero, lero lero, lero lero

Por meio do exame da letra, tal como reproduzida no encarte do disco, já podemos detectar indícios das características teatrais da canção. O primeiro elemento que salta aos olhos na leitura do texto impresso é a existência de duas vozes distintas que conduzem a canção: a primeira delas pertence ao personagem feminino, Luzia, e aparece já no monólogo inicial, sendo logo acompanhada pela voz masculina de Beleléu. Por meio da observação da letra, fica claro para o leitor que a canção é um diálogo entre estas duas vozes, que se revezam em provocações mútuas.

Um outro elemento que salta aos olhos do leitor é a existência de algumas frases que aparecem entre parênteses. Ao ouvir a gravação do disco, compreendemos que os parênteses servem para indicar as intervenções do *backing vocal* na linha principal da canção, algumas vezes sendo faladas ou cantadas simultaneamente às frases que aparecem reproduzidas na mesma linha fora dos parênteses.

A escuta do disco acompanhada da leitura da letra reproduzida no encarte é suficiente para percebermos que o registro escrito funciona como um roteiro vago e incompleto dos acontecimentos musicais e performáticos da canção. O texto escrito das letras seria algo como o esqueleto das canções: somente com a leitura dos textos do encarte é impossível alcançar uma noção satisfatória das canções. Algo semelhante ocorre com o registro feito por meio da partitura musical, como veremos a seguir.

A partitura de “Luzia” registra apenas as linhas gerais da canção. O texto do monólogo inicial da personagem Luzia é reproduzido sem qualquer indicação musical (melódica, rítmica ou de interpretação), sendo complementado apenas pelo comentário da cantora Suzana Salles com referência a este trecho: “Até hoje não há felicidade maior que entrar no palco gritando: "Olha aqui, Beleléu, tá limpo coisíssima nenhuma!!!" Um prato cheio para as vocalistas brincarem de atriz, e ainda dava pra brigar bastaaaaante com o Nego Dito. Ele era chegado numa confusão” (In. CHAGAS; TARANTINO, 2006: 92. Vol. 1). O depoimento da cantora é revelador do modo teatral com que as vocalistas encaravam a interpretação desta canção, dentro do projeto performático

maior traçado por Itamar neste disco e nas apresentações ao vivo realizadas a partir do repertório gravado. Neste sentido, os registros escritos (seja o texto das letras ou a partitura musical) se aproximam de um roteiro teatral, ou seja, um texto foi criado para ser performatizado e não simplesmente lido em sua forma escrita. Também na partitura, o registro escrito aponta para os registros fonográfico e audiovisual como complementos essenciais para a apreensão dos sentidos da canção.

A estrutura geral da partitura é organizada em duas linhas melódicas: a voz principal e a linha do baixo. Já comentamos a importância que o baixo desempenhava no processo de criação de Itamar: além de tocar baixo, a centralidade do aspecto rítmico era ressaltada em suas canções pela utilização deste instrumento tanto na marcação do ritmo principal como na criação de outros padrões rítmicos que funcionavam como contrapontos que dialogavam com a melodia principal.

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

Apesar de o ritmo ser um fator fundamental no estilo de composição de Itamar, sobretudo em seus primeiros trabalhos, a maior parte da notação da voz principal registra linhas melódicas. Entretanto, é importante frisar que existem trechos inteiros que não são cantados, mas falados pelos intérpretes. Estes trechos aparecem na partitura sob a forma de notas com um “x”, indicando a ausência de uma altura melódica definida a ser entoada pelo intérprete. Estas notas indicam apenas a duração de cada sílaba, desenhando o contorno rítmico das frases, mas deixando o intérprete livre para pronunciá-las na altura melódica que achar conveniente ou para seguir a interpretação gravada no disco. Exemplo disso estão na frase “porque senão eu vou desconcertar sua fisionomia”, falada por Beleléu, e no “blábláblá” de Luzia.

No registro do disco, o texto do monólogo inicial de Luzia, interpretado pela vocalista Mari, é falado em várias vozes que soam simultaneamente, mas não em uníssono: as vozes são sobrepostas com uma ligeira defasagem entre cada uma, criando um efeito sonoro de confusão, que enfatiza a agressividade do monólogo de Luzia, talvez em uma tentativa de reproduzir o sentimento de impaciência e irritação com que esta fala é recebida pelo personagem Beleléu. Na apresentação ao vivo, o monólogo de Luzia é reproduzido nas vozes das vocalistas Virgínia Rosa e Suzana Salles: as vocalistas interpretam o monólogo inicial de “Luzia” buscando reproduzir a gravação do disco, mas o som de um dos microfones foi eliminado na edição do vídeo (inicialmente gravado para ser exibido como especial de TV) anulando o efeito de confusão da sobreposição das vozes. Desse modo, ouvimos apenas a voz de Suzana Salles na parte inicial da canção, muito embora as imagens permitam perceber claramente que Virgínia Rosa também está interpretando o mesmo texto. Quando a banda repete a canção desde o início, Suzana Salles deixa de cantar e sai de seu microfone para ir brincar com Virgínia Rosa enquanto esta última interpreta novamente o monólogo de Luzia: apenas neste momento ouvimos o som do microfone de Virgínia. Tudo leva a crer que este corte tenha sido proposital na edição do vídeo, pois, com exceção dos monólogos, podemos ouvir simultaneamente as duas vocalistas interpretando todos os outros vocais da canção. Talvez o efeito das vozes sobrepostas tenha sido interpretado pelo editor do vídeo como um erro a ser corrigido, ou talvez o editor tenha decidido que este efeito simplesmente não era adequado a uma exibição televisiva: o fato é que o efeito foi eliminado no vídeo e apenas pode ser percebido pelas imagens das vocalistas em ação.

A canção tem o *reggae* como ritmo de base, muito embora as sobreposições dos padrões rítmicos, sobretudo nas marcações do baixo, indiquem também acentos de *funk* e *rock*, todos gêneros musicais que tem o aspecto rítmico como característica central. Durante a apresentação ao vivo, tanto Itamar quanto as vocalistas dançam ao som da canção. É importante ressaltar a utilização de “breques”, ou paradas que sinalizam a mudança de uma parte à outra da canção, podendo enfatizar também uma mudança no padrão rítmico entre estas duas partes. No aspecto rítmico, não há diferenças significativas nos registros do disco e da apresentação ao vivo.

Uma diferença importante que percebemos na apresentação ao vivo diz respeito à interpretação, mais especificamente à atitude de Beleléu em relação a Luzia: no disco, a inflexão da voz do personagem masculino é muito mais agressiva e ameaçadora, funcionando como um contraponto interessante à irreverência e à ironia da letra. Já no vídeo, percebemos Itamar mais contido na interpretação desta canção, dando muito espaço para que as vocalistas roubem a cena completamente com suas brincadeiras, gestos, passos de dança e vocalises. A atuação das cantoras

na apresentação ao vivo também enfatiza o contraste entre as ameaças violentas de Beleléu e o tom de brincadeira da canção: o desdém de Luzia torna as provocações de Beleléu mais cômicas.

EMBALOS

Na canção “embalos” várias linhas melódicas e rítmicas se sobrepõem criando uma impressão geral de que há muitas coisas acontecendo ao mesmo tempo, o que se aparece também na letra da canção, que trata da vida urbana e seu ritmo acelerado:

Girei esse tempo todo
Batendo de porta em porta
À procura de um abrigo
Um apego um horizonte

Tentando de cabo a rabo
São Paulo de ponta à ponta
Na batalha de sossego
Alívio ou mesmo a morte

Eu giro no embalo do sábado à noite
E a fila que não tem mais fim
Revela pra mim
Que o mundo todo gira assim

Diferentemente do que ocorre com “Luzia”, um exame da letra desta canção já revela um esquema de métrica e rimas mais definido. Entretanto, apesar da aparente simplicidade da letra, esta não é uma canção linear, na qual o texto é cantado com um acompanhamento instrumental.

Na gravação do disco, a canção conta com quatro linhas melódicas e rítmicas simultâneas: a voz principal, cantada por Itamar; duas melodias de *backing vocal*, uma cantada pela vocalista Mari e outra pelo próprio Itamar; e a linha do baixo. A base da canção está no contraponto formado por estas linhas melódicas e rítmicas complementares, construindo uma sobreposição também discursiva: os textos cantados pelas linhas de *backing vocal* são palavras e frases extraídas da letra da canção, além de vocalises sem texto, como “tchurururu” ou “ah ah ah ah”. Quando escutados simultaneamente na canção, os vocais soam ora como ecos, ora como ênfases da voz principal.

O registro da partitura é composto de um sistema com três pentagramas: o primeiro com a voz principal, o segundo com as duas linhas dos vocais, e o terceiro com a linha do baixo. Esta forma de registro indica um grau maior de complexidade dos vocais, já que a maioria das canções deste disco é registrada em partitura com apenas dois pentagramas (voz principal e vocais incidentais no primeiro, e linha de baixo no segundo). Nesta canção o *reggae* é claramente o padrão

rítmico predominante: os contrapontos não chegam a alterar a estrutura rítmica deste gênero musical.

A principal diferença da gravação do disco para o vídeo é a fusão das duas linhas do *backing vocal* em uma só cantada por ambas as vocalistas, mas mantendo as divisões rítmicas e o contraponto em relação à voz principal e à linhas de baixo. Em alguns momentos as cantoras dividem as vozes, mas na maior parte do tempo cantam em uníssono, a voz mais grave de Virgínia e a mais aguda de Suzana. Itamar tem uma atuação mais marcante no palco, saindo do seu microfone e correndo em círculos com as mãos na cabeça enquanto as vocalistas cantam “eu giro no embalo/ embalo no giro no giro”. No fim da canção, Itamar se refere à turnê da qual aquele show faz parte enquanto as cantoras continuam a fazer seus vocalises.

Novamente citamos a musicista Clara Bastos, comentando o processo de transcrição das canções de Itamar em partituras:

[...] Itamar queria suas músicas retratadas aqui de maneira simples e direta. Letras e melodias com seus respectivos acordes e pronto. Mas sua música não é linear. É densa e tridimensional. Não é fácil chegar à essência e extraí-la. Nem sei se é possível. Sempre parece faltar algo importante. Há também várias canções puras, isto é, sem arranjo, em que a singeleza gera uma explosão de beleza. Então nesses casos sim, foi possível transcrever a música dessa maneira despida e, justamente por esse motivo, se surpreender com sua capacidade ‘alquímica’ de fundir elementos tão simples, em estado bruto, e gerar um material nobre (BASTOS, 2006: 81).

A sensação de que “sempre parece faltar algo de importante” é comum aos vários registros da obra de Itamar Assumpção, sendo uma questão que acompanha qualquer análise desta obra. A combinação de registros escritos, sonoros e audiovisuais das canções de Itamar pode oferecer uma visão analítica satisfatória de suas canções, mas sempre parece chegar à conclusão de que cada modalidade de registro aponta para as demais modalidades, indicando que existem múltiplas maneiras de perceber, fruir, analisar e interpretar as canções. Concordamos com Clara Bastos quando ela escreve que a obra de Itamar “não é linear”: ela revela novas dimensões a cada leitura.

5. Pretobrás

Em 1998, Itamar Assumpção lança o disco *Pretobrás* (Figura 6) pelo selo independente Atração Fonográfica. Nesta época, o trabalho de Assumpção já era habitualmente associado ao grupo de artistas que se tornou conhecido como Vanguarda Paulista, e ao seu complexo estilo de composição, incluindo as performances cênicas que se tornaram uma forte marca em suas apresentações ao vivo. Além disso, persistia o rótulo de artista marginal, imposto pela mídia. Depois de gravar o premiado disco *Pra sempre agora* (1995), interpretando apenas sambas do

compositor Ataulfo Alves, Assumpção retoma seu trabalho autoral em diálogo direto com a tradição da música popular urbana no Brasil.

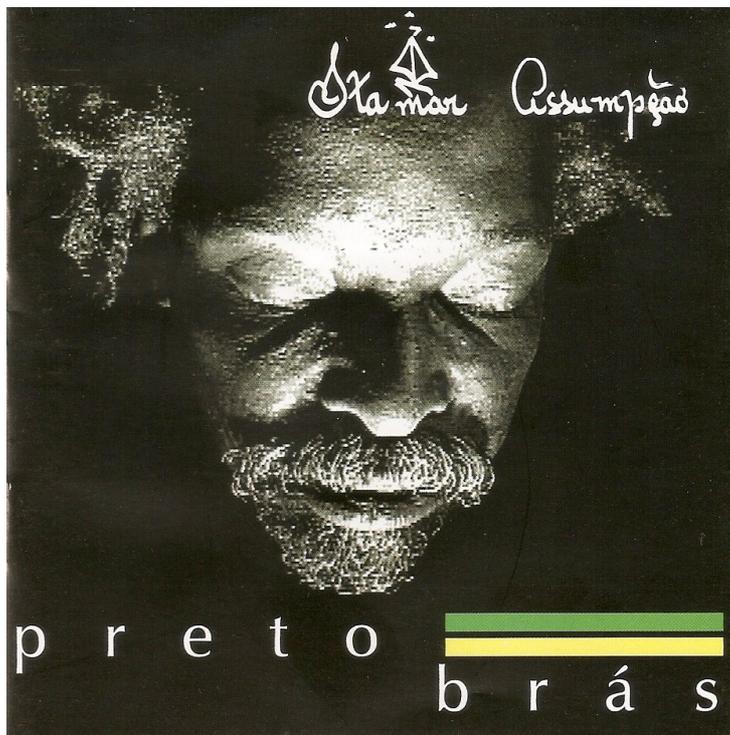


Figura 6: Capa do disco *Pretobrás*.

Pretobrás é um disco conciso, formado por canções menos complexas do ponto de vista estrutural, porém sem deixar de lado o estilo único desenvolvido por Itamar ao longo de sua carreira: intervenções do *backing vocal*, irreverência no tratamento dos temas das canções e uma ácida crítica social. Uma das características que mais chama atenção neste disco é a ausência da ênfase na performatividade que observamos nas canções de seu disco de estréia.

Dezesseis anos depois do conhecido personagem Beleléu, chega a hora de entrar em cena o personagem *Pretobrás*. O nome é um anagrama de PETROBRAS (Petróleo Brasileiro S/A), empresa estatal brasileira de exploração de petróleo, ressaltando ao mesmo tempo a negritude e a brasilidade como componentes identitários fundamentais do personagem. *Pretobrás* é algo como uma síntese do Brasil contemporâneo, com suas idiossincrasias sociais e artísticas: o Brasil personificado.

5.1 Popular brasileiro: tensões e (in)definições da MPB

O exame de algumas tentativas de formular uma definição para a expressão *música popular brasileira* (que deu origem à conhecida sigla MPB), nos coloca diante de pelo menos duas questões centrais: o popular e o nacional no Brasil. Estas questões, além de guardarem uma estreita relação entre si, desdobram-se em outras discussões, que dizem respeito às relações entre criação artística e sociedade e ao panorama da indústria cultural no Brasil, com as peculiaridades de seu processo de implantação e de seu modo de funcionamento em nosso país.

O pesquisador e professor Richard Middleton, ao tentar estabelecer uma “moldura teórica” para os estudos da música popular, chama atenção para a perspectiva de Gramsci com relação a análise de práticas culturais:

Apesar da estrutura do campo musical estar relacionada a estruturas de poder, ela não é determinada por elas. Precisamos falar na autonomia relativa das práticas culturais, e é útil introduzir a percepção de Gramsci de que a relação entre cultura, consciência, idéias, experiências, de um lado, e fatores determinados economicamente como posição de classe, de outro, é sempre problemática, incompleta e objeto de trabalho e luta ideológica [...] Relações culturais e mudanças culturais são, deste modo, não predeterminadas; antes, são produto de negociação, imposição, resistência, transformação e assim por diante (MIDDLETON, 2000: 7-8. Tradução nossa).

Fica patente nesta observação não apenas a estreita ligação entre o fenômeno da música popular e sua conjuntura sócio-política, à semelhança de outras práticas culturais, mas também a impossibilidade de uma definição absoluta e acabada, dada a multiplicidade e o dinamismo dos fatores envolvidos neste processo.

No tocante à música popular, a discussão sobre as relações entre cultura e poder vai ligar-se à idéia de povo e suas implicações políticas. Renato Ortiz chama atenção para o fato de que, no Brasil, a problemática do popular está intimamente ligada ao processo de construção da identidade nacional. Ele destaca duas grandes “tradições” do pensamento brasileiro que se voltaram para estas questões: a primeira seria uma visão folclórica do popular observada em intelectuais de fins do século XIX, já a segunda vislumbra a cultura como forma de ação política e aparece em meados dos anos 1950. Ortiz ressalta que este debate tem seus termos redefinidos com a consolidação do sistema da indústria cultural no Brasil, já que “no caso da moderna sociedade brasileira, popular se reveste de um outro significado, e se identifica ao que é mais consumido [...] Nesse sentido se pode dizer que a lógica mercadológica despolariza a discussão, pois se aceita o consumo como categoria última para se medir a relevância dos produtos culturais”. Ele conclui: “A indústria cultural adquire, portanto, a possibilidade de equacionar uma identidade nacional, mas reinterpretando-a em termos mercadológicos; a idéia de ‘nação integrada’ passa a representar a interligação dos consumidores potenciais espalhados pelo território nacional” (ORTIZ, 2006: 164-165). Interessante perceber a

relação que o pesquisador faz entre o Estado e a indústria cultural como elementos-chave na integração nacional e, conseqüentemente, na construção da idéia de nacionalidade brasileira.

Traçando um perfil histórico da expressão *música popular brasileira* em artigo sugestivamente intitulado *Adeus à MPB*, Carlos Sandroni parte da visão folclórica de Silvio Romero, Celso Magalhães e Mário de Andrade até chegar aos anos 1960, quando “as palavras *música popular brasileira*, usadas sempre juntas como se fossem escritas com traços de união, passariam a designar inequivocamente as músicas urbanas veiculadas pelo rádio e pelos discos”. Sandroni ressalta que “a expressão *música popular brasileira* cumpria, pois, se é que se pode dizer assim, certa função de ‘defesa nacional’ (e nisso também ela ocupava lugar que pertencera ao folclore nas décadas anteriores). Nos anos finais da década, ela se transforma mesmo numa sigla, quase uma senha de identificação político-cultural: MPB” (SANDRONI, 2004: 29). Além de perceber a transformação desta expressão em rótulo mercadológico no final dos anos 1990, Sandroni chama atenção para uma reconfiguração das relações entre folclore e cultura urbana no que diz respeito às práticas da música popular: esta dualidade é redefinida na medida em que o mercado se apropria de manifestações ditas folclóricas, num processo que ele chama de “tradução cultural”.

O historiador Marcos Napolitano, ao tratar da questão da tradição na música popular brasileira, comenta a sigla MPB e suas implicações políticas e estéticas:

MPB é uma sigla em cuja origem percebe-se a tentativa de sintetizar a tradição e a modernidade, numa perspectiva nacionalista, embora não xenófoba. Apesar de a sigla estar presente até hoje como um dos eixos do mercado fonográfico brasileiro, ela passou a ser muito criticada por ocasião do “susto tropicalista” de 1968, em razão de sua alegada estreiteza estética, do seu nacionalismo folclorizante e do seu didatismo ideológico de esquerda. No entanto, ao contrário do que a crítica tropicalista pode sugerir, o campo da MPB já apresentava um conjunto bem mais complexo e variado de experiências musicais (NAPOLITANO, 2007: 109).

Napolitano identifica pelo menos quatro variáveis que marcaram o contexto do surgimento do conceito de MPB: o paradigma da interpretação do samba “autêntico” (Elis Regina, Nara Leão e Elizeth Cardoso); o paradigma da composição e do tratamento técnico do material “folclórico” (Edu Lobo, Baden Powell, Vinícius de Moraes); o paradigma de composição ancorada nos “gêneros convencionais de raiz” (Chico Buarque e Geraldo Vandré); e o paradigma da composição como paródia (Caetano Veloso e Gilberto Gil) (NAPOLITANO, 2007: 110).

As observações de Napolitano nos alertam para o papel central da tradição dentro das articulações estéticas e políticas que se formaram a partir do que começava a ser conhecido como MPB, nas várias esferas de significação desta sigla: identificadora de um estilo musical, de um rótulo mercadológico, ou de uma filiação político-ideológica. Esta questão da tradição aparece de

várias maneiras no panorama da música popular do Brasil desde fins da década de 1960 e permanece até o presente. Como Napolitano aponta, a tensão entre tradição e modernidade está contida no próprio projeto (musical, político, nacionalista) que a sigla MPB começou a identificar. A busca de síntese desta tensão entre tradição e modernidade permanece, em muitos planos, como uma tônica importante dos projetos criativos de muitos artistas contemporâneos. Podemos citar como exemplo o trabalho do compositor pernambucano Chico Science, que propunha em sua música uma releitura das tradições musicais populares (maracatu, côco e embolada) por meio da linguagem musical do rock'n'roll e do pop. A repercussão do trabalho de Chico Science na obra recente de vários artistas brasileiros demonstra a atualidade deste projeto de síntese entre tradição e modernidade, além da relevância desta questão como impulso criativo no trabalho dos artistas ligados ao universo da música popular contemporânea. A interpenetração dos universos da cultura tradicional e urbana vai desempenhar um papel central no trabalho de Itamar Assumpção, como veremos mais adiante.

As tensões entre folclore e cultura urbana podem ser encaradas sob um ponto de vista mais amplo, compreendendo as relações de poder e dominação entre centro e periferia não apenas no âmbito interno do país, mas também na esfera internacional. O pesquisador José Ramos Tinhorão aponta uma reveladora ligação entre meios tecnológicos e a dominação cultural expressa nas práticas musicais. Conforme Tinhorão, a música popular urbana produzida na Europa - sobretudo danças de salão como a polca, a valsa vienense, o *schottisch*, a quadrilha e a mazurca - começou a ter maior inserção no Brasil a partir da segunda metade do século XIX, com a popularização dos pianos e dos pianeiros, músicos profissionais que tocavam estes gêneros musicais em bailes e saraus. Inicialmente divulgados por meio de partituras, os gêneros musicais eram passíveis de ser interpretados mais livremente pelos pianeiros brasileiros, processo que culminou com a criação do gênero musical hoje amplamente conhecido como choro. Tinhorão assinala que a popularização do fonógrafo tornou impossível este tipo de reinterpretação, o que se agravou com a chegada da televisão (TINHORÃO, 2006: 179-181). José Miguel Wisnik, citando o historiador Luiz Felipe de Alencastro, sublinha o *status* que a posse de um piano conferia às famílias aristocráticas brasileiras da época, representando um símbolo das tensões culturais e políticas entre província e metrópole:

Segundo Luiz Felipe de Alencastro, o piano é a 'mercadoria fetiche' da fase econômica que se inicia em 1850, com o fim oficial do tráfico negreiro, tendo como símbolo a 'maioridade efetiva de d. Pedro II', e como perspectiva o 'fim da africanização do país e da vexaminosa pirataria brasileira', completada pela imigração modernizante e ocidentalizante dos 'novos europeus'. Levas de pianos ingleses e franceses 'de todos os feitios', disputando entre si o primado da resistência 'ao variável clima do Brasil', feitos 'objeto de desejo dos lares patriarcais' e espalhando-se por casarões urbanos e rincões rurais, levados no lombo de escravos como índices de uma europeidade que pretendia que pretendia sobrepor-se à existência destes,

constituem-se em promotores de status e ícones dos novos tempos em que o Império prometia ‘dançar ao som de outras músicas’ (WISNIK, 2004: 41).

Percebemos que desde que o Brasil ainda era regido por Portugal, os meios de difusão da música eram utilizados eficazmente como forma de influência cultural, com efeitos marcantes na produção artística nacional, seja por meio da simples cópia de modelos estrangeiros ou da produção de obras originais a partir das referências estéticas alienígenas.

De fato, o panorama da música popular contemporânea não pode ser dissociado dos meios tecnológicos que atuam nos diversos estágios de manipulação do som, desde sua captação, até as possibilidades de seu armazenamento e as formas de veiculação. Desde os primeiros pianos e fonógrafos que chegaram ao Brasil até o aporte das grandes gravadoras multinacionais e o advento da internet, é impossível compreender a dinâmica da música popular no Brasil fora deste conjunto de técnicas e do grande alcance de circulação econômica que proporcionaram à música. Este sistema, tecnológico e mercadológico, constitui a base do que hoje chamamos de mercado fonográfico. Lembramos aqui a denominação proposta por Heloísa Duarte Valente, quando nos fala da *canção das mídias*, relacionada às tecnologias de gravação e submetida ao regime das gravadoras.

5.2 Pretobrás: antíteses e sínteses

Pretobrás foi o último trabalho que Itamar Assumpção lançou em vida. Inicialmente foi planejado para constituir a primeira parte de uma trilogia: no encarte do CD Itamar já faz uma dedicatória dos “três volumes do Pretobrás”. Algumas das faixas gravadas com o percussionista Naná Vasconcelos para o que viria a ser o segundo volume da trilogia foram lançadas sob o título *Isso vai dar repercussão*, em 2004, ano seguinte ao falecimento de Assumpção.

Mantendo sua prática de produção independente, o disco foi lançado em 1998 pelo pequeno selo Atração Fonográfica, pertencente ao empresário e produtor Wilson Souto Jr, que esteve à frente do projeto do teatro e do selo fonográfico Lira Paulistana, pelo qual Itamar lançou seus primeiros discos no início do anos 1980.

Em 1995 Itamar havia lançado o disco *Pra sempre agora - Ataulfo Alves por Itamar Assumpção*, interpretando apenas canções do compositor Ataulfo Alves. Este disco representou um novo momento em sua carreira, até então completamente focada no trabalho autoral da composição de canções. Itamar comenta a gênese deste projeto em entrevista à jornalista Patrícia Palumbo:

Fui acompanhar a Tetê Espíndola e combinei de abrir o show dela com meu violãozinho. Peguei o violão e, de repente, veio: “Sei que vou morrer, não sei o dia. Levarei saudades da Maria...”. Todo mundo começou a cantar junto. Parei de cantar e fiquei só tocando, seguindo. Aí fiquei pensando ‘Caramba, como é que pode? Esse cara sim é compositor’. Compositor popular é aquele que deixa melodias que se tornam eternas, aquelas que não tem como esquecer [...] Não é preciso aprender isso formalmente. Está no inconsciente, esta é a única explicação para Ataulfo. Para mim ele é único no Brasil, é nosso maior compositor popular, no sentido de ter alcançado todas as camadas sociais. Daí, toca levantar o repertório do cara (In. PALUMBO, 2002: 34).

O depoimento de Itamar revela uma das preocupações centrais que orientaram seu trabalho criativo: a possibilidade de comunicação com o grande público através das canções. Suas palavras revelam, porém, uma nova maneira de articular esta preocupação em seu trabalho de composição. Desde sua estréia musical no início dos anos 1980, a tônica de seu trabalho de compositor tinha sido a busca de uma linguagem musical e cênica que representasse uma renovação no cenário da música popular da época. Com o projeto de se tornar intérprete das canções de Ataulfo Alves, Itamar parece redirecionar seus esforços criativos e reavaliar sua postura artística, até então identificada com uma atitude vanguardista e experimental, baseada na ruptura violenta com os padrões estéticos vigentes. A partir deste momento, por meio das releituras que faz da obra de Ataulfo Alves, Itamar demonstra estar interessado em voltar-se para o diálogo artístico com a tradição da música popular brasileira, modificando sua posição notoriamente radical no que diz respeito ao estabelecimento de novos critérios estéticos em seu trabalho. Esta mudança pode ser observada em vários aspectos das composições do disco *Petrobrás*, que seria lançado dois anos depois.

Mesmo mantendo muitas características de seu estilo de composição - a irreverência e a visão crítica da sociedade e da cultura são dois exemplos marcantes -, o disco *Pretobrás* apresenta uma série de mudanças do ponto de vista formal das canções. A baixista Clara Bastos, que acompanhou Itamar na banda As Orquídeas do Brasil, formada apenas por mulheres, e realizou o trabalho de transcrição de suas canções para um *songbook* lançado em 2006, comenta que “Ouvindo os primeiros discos, podemos perceber que os arranjos das músicas são contundentes o suficiente para serem confundidos com a composição da canção propriamente dita [...] Nas fases seguintes, sem a banda Isca de polícia, houve diferenças. Mais parcerias, tanto de letra quanto de música. O próprio caráter das letras mudou. As canções se tornaram mais sintéticas e introspectivas” (BASTOS, 2006: 79-80). Luiz Tatit também se refere a estas mudanças estilísticas quando comenta *Pretobrás*, dizendo que “nesse disco de 1998, Itamar fez a triagem de seu estilo. O formato voz/violão assumiu de vez o centro de sua personalíssima concepção sonora” (TATIT, 2006: 33). As observações de Tatit acompanham a percepção de Clara Bastos no que diz respeito ao movimento de síntese que passa a ocorrer nas composições de Itamar, condensando os elementos

cênicos da performance ao vivo na própria estrutura das canções: “O ‘eu’ contraventor de outros tempos encarnou-se definitivamente no significante da canção e, como já vinha acontecendo desde *Intercontinental*, os conflitos subjetivos se transformaram em contrastes entoativos de enunciação, em fricção entre palavras, idiomas, nomes próprios, mas todos os choques de conteúdo apaziguados por rimas, ressonâncias e sobretudo refrãos (básicos ou itinerantes) (TATIT, 2006: 33).

Passemos ao exame de algumas letras das canções do disco como forma de ilustrar e aprofundar a compreensão das maneiras pelas quais o compositor empreendeu seu trabalho de síntese dos procedimentos estéticos a partir da discussão de questões ligadas à(s) identidade(s) brasileira(s), ao papel da cultura no cenário do Brasil contemporâneo e suas relações no âmbito internacional.

A canção que abre o disco, intitulada “Cultura Lira Paulistana”²¹, já começa deixando bem clara a atitude crítica adotada por Itamar com relação à cultura brasileira contemporânea e suas implicações políticas. Vejamos:

Pobre cultura a ditadura pulou fora da política
e como a dita cuja é craca é crica foi grudar bem na cultura - nova forma de censura
pobre cultura como pode se segura, mesmo assim mais um pouquinho
e seu nome será amargura ruptura sepultura
também pudera coitada representada como se fosse piada
Deus meu por cada figura sem compostura
onde era Ataulfo Tropicália Monsueto Dona Ivone Lara campo em flor ficou tiririca pura
porcaria na Cultura tanto bate até que fura (que droga/ que merda)
cultura não é uma tchurma, cultura não é “tcha tchura”, cultura não é frescura nem mentira
a brasileira é uma mistura pura, uma loucura
a textura brasileira é impura mas tem jogo de cintura, se apura mistura não mata
cultura sabe que existe miséria existe fartura e partitura
cultura quase sempre tudo atura, sabe que a vida tem doce e é dura feito rapadura
porcaria na cultura tanto bate até que fura
cultura sabe que existe bravura agricultura ternura existe êxtase e agrura noites escuras
cultura sabe que existe paúra botões e abotoaduras que existe muita tortura
cultura sabe que existe cultura
cultura sabe que existem milhões de outras culturas
baixaria na cultura tanto bate até que fura
socorro Elis Regina
a ditadura pulou fora da política
e como a dita cuja é craca é crica foi grudar bem na cultura - nova forma de censura
pobre cultura como pode se segura, mesmo assim mais um tiquinho
coitada representada como se fosse um nada
Deus meu por cada feiúra, sem compostura
onde era Pixinguinha Elizeth Macalé e o Zé Kéti ficou tiririca pura
só dança de tanajura
porcaria na cultura tanto bate até que fura
Que pop mais pobre pobre pop.

²¹ A partir deste momento, as citações de canções deste disco referem-se a ASSUMPÇÃO, Itamar. *Pretobrás - Por que que eu não pensei nisso antes...* São Paulo: Atração Fonográfica, 2003a [1998]. 1 CD.

É necessário complementar que a canção é introduzida pelas vocalistas, que cantam os famosos versos de “Luar do sertão”: “Não há, ó gente, ó não, luar como esse do sertão”. Em seguida, Itamar entra cantando, ou melhor, falando a letra, à semelhança de um *rap*. A canção pode ser encarada como uma espécie de manifesto, invocando nomes de artistas que representam a música popular brasileira do passado e combatendo a ditadura que “pulou fora da política para grudar na cultura”. Itamar também exalta a mistura como marca da cultura brasileira com um jogo de palavras e sons: “a [cultura] brasileira é uma mistura pura, uma loucura/ a textura brasileira é impura mas tem jogo de cintura, se apura mistura não mata”. O próprio título da canção, evocando o já citado teatro Lira Paulistana, faz uma ponte entre o universo experimental dos artistas ligados ao grupo da Vanguarda Paulista com a MPB tradicional dos artistas do passado enumerados por Itamar.

“Abobrinhas não” é a segunda faixa do disco, um poema de Alice Ruiz musicado por Assumpção em que o tom de protesto da faixa anterior é retomado com acentuada ironia: Cansei de ouvir abobrinhas/ vou consultar escarolas/ prefiro escutar salsinhas/ pedir consolo às papoulas/ e às carambolas”.

A terceira canção é o samba intitulado “Vá cuidar da sua vida”, do compositor paulista Geraldo Filme, que trata do tema das relações raciais no Brasil de forma irreverente mas cáustica, com versos como: “Negro jogando pernada/ negro jogando rasteira/ Todo mundo condenava/ uma simples brincadeira/ E o negro deixou de tudo/ acreditou na besteira/ Hoje só tem gente branca/ na escola de capoeira” ou “Negro falava de umbanda/ branco ficava cabreiro/ Fica longe desse negro/ esse negro é feiticeiro/ Hoje o preto vai à missa/ e chega sempre primeiro/ O branco vai pra macumba/ já é Babá de terreiro”. Itamar interpreta a canção de Geraldo Filme, inserindo-a em um contexto sócio-cultural onde a questão das raças havia deixado de ser encarada como central na discussão da brasilidade. Como aponta Renato Ortiz, os conflitos raciais no Brasil foram obscurecidos pela configuração, a partir de fins do século XIX, de uma ideologia da “democracia racial” ou do “Brasil cadinho”, conforme a qual a mestiçagem passa a ser valorizada como marca característica da identidade nacional brasileira. Tal ideologia funciona como agente unificador desta identidade brasileira, encobrendo os conflitos raciais que ainda persistem no país. Conforme Ortiz:

O mito das três raças, ao se difundir na sociedade, permite aos indivíduos, das diferentes classes sociais e dos diferentes grupos de cor, interpretar, dentro do padrão proposto, as relações raciais que eles próprios vivenciam. Isto coloca um problema interessante para os movimentos negros. Na medida em que a sociedade se apropria das manifestações de cor e as integra no discurso unívoco do nacional, tem-se que elas perdem sua especificidade. Tem-se insistido muito sobre a dificuldade em se definir o que é o negro no Brasil. O impasse não é a meu ver simplesmente teórico, ele reflete as ambigüidades da própria sociedade brasileira. A construção de uma identidade nacional mestiça deixa ainda mais difícil o discernimento entre as fronteiras de cor. Ao se promover o samba ao título de nacional, o que efetivamente ele é hoje, esvazia-se sua especificidade de origem, que era ser uma música negra (ORTIZ, 2008: 43).

A canção é, neste sentido, paradigmática ao retratar a mistura cultural que tem lugar no Brasil, mas sem deixar de colocar a questão em termos de raça: o negro (ou preto, nego), e o branco. O próprio título do disco, *Pretobrás*, já estabelece a negritude como parâmetro a partir do qual o artista vai construir seu discurso e expor sua visão de mundo. O anagrama de PETROBRAS (Petróleo Brasileiro S/A) dá o toque irônico ao título, ao evocar a empresa estatal de exploração de petróleo considerada até hoje um dos maiores símbolos da modernidade e do avanço econômico do Brasil. O atraso simbolizado pela questão do preconceito racial - hoje desprezada em nome de um multiculturalismo ou mestiçagem que muitas vezes não passam de um discurso vazio - aparece relacionado a um dos símbolos da modernidade e prosperidade do país, no nome do personagem que é a encarnação das contradições brasileiras - o “Pretobrás”, título da quarta canção do disco:

Quando acordei tava aqui
Entre São Paulo e o mangue
Brasil via MTV
Num clip de bang bang

Nem bem cheguei me feri
Foi bala na cidade grande
Compondo sobrevivi
Cantar estancou o meu sangue

Nasci moleque saci
Daí que eu nunca me entregue
Mando um recado pra ti
Certeza que noite chegue

Assim que te conheci
Ardi no fogo da febre
Deus sabe o quanto sofri
O resto o cão que carregue

Um belo dia parti
Cumbica Deutschland
Na volta num duty free
Comprei um bom bumerangue

Sou Pretobrás e daí
Eu rezo cantando reggae
Sou Cruz e Sousa Zumbi Paulo Leminski
My samba is another bag

Percebemos nesta canção a semelhança com o discurso em primeira pessoa que aparece no primeiro disco de Itamar, mais especificamente na canção “Nego Dito”, na qual o personagem Beleléu se apresenta: Tenho o sangue quente/ não uso pente meu cabelo é ruim/ Fui nascido em Tietê/ pra provar pra quem quiser ver e comprovar/ Me chamo Benedito João dos Santos Silva

Beleléu/ Vulgo Negro Dito, Negro Dito cascavé” (ASSUMPCÃO, 2003a). Entretanto, a identidade expressa de forma radical e até agressiva por Beleléu, parece ser ressignificada a partir da mistura com elementos provenientes de culturas diversas: MTV, filmes de bang bang, o duty free etc. Ao dizer “Sou Cruz e Souza Zumbi Paulo Leminski”, as referências raciais também são misturadas, colocando lado a lado o poeta simbolista, o legendário quilombola e o poeta curitibano, este último mestiço, filho de branco polonês e negra brasileira.

O personagem Pretobrás é um importante exemplo de como a idéia de marginalidade se modifica na obra de Itamar desde Beleléu e seu “perigosíssimo bando” no início dos anos 1980. Beleléu era um personagem completamente voltado para o universo violento da periferia: por mais que houvesse uma consciência crítica do ambiente social no qual estava inserido, seu discurso era restrito àquele universo e às suas situações e tipos humanos. No discurso de Pretobrás, o mundo parece ter se ampliado e se tornado maior e mais complexo que a periferia urbana e seu cotidiano violento. A marginalidade ganha uma dimensão global, com ênfase na idéia de movimento: “Um belo dia parti/ Cumbica Deutschland”. O aeroporto é o caminho escolhido por Pretobrás para ter acesso a elementos de diferentes culturas e poder ressignificá-los a partir dos elementos brasileiros que ele leva na bagagem. A marginalidade parece ser encarada não como uma situação estática de opressão contra a qual é preciso lutar agressivamente, mas antes uma situação que não deixa de permitir livre trânsito pelo mundo. A nova estratégia utilizada por Itamar para subverter a própria marginalidade é movimento: com o constante trânsito, as idéias de centro e periferia não podem mais ser pensadas como dados estáticos, mas antes como situações passageiras. Quando questionado sobre a questão do enquadramento de sua música em gêneros, o próprio Itamar se considerava brasileiro antes de tudo. Segundo o artista: “Se é brasileiro, tem a habilidade de misturar sem descaracterizar. E não existe esse negócio de ser MPB, de ser isso e aquilo. Este é um país cuja principal característica é não ter característica. Então como você vai ficar colocando títulos?” (In. CHAGAS; TARANTINO, 2006: 38. Vol. 1).

Este procedimento de mistura e ressignificação parece ser uma das chaves para a compreensão do disco *Pretobrás*. O músico e compositor Arrigo Barnabé, amigo de Itamar e também ligado ao grupo da Vanguarda Paulista, escreve o seguinte texto no encarte do CD:

Ouvir ‘Pretobrás’ foi provocando em mim uma sensação quase de um filme. E nesse filme eu via um quintal de terra no interior do Paraná, um quintal de casa de madeira, um quintal de chão de terra, com suas peculiaridades, os seus matos e criações, os seus utensílios. O meu olhar-câmera perseguia alguma coisa nessa paisagem, o âmago da sensação causada pela música. Então vi, do lado do tanque de lavar roupa, a lata de óleo de cozinha transformada em vaso de plantas. Era essa a imagem que eu procurava. O uso da embalagem industrial desvinculada do seu sentido de mercadoria. Hoje, quando a embalagem mostra-se como o grande trunfo da indústria musical, Itamar transforma latas vazias em vasos de flores. Ele utiliza as embalagens abandonadas para criar um trabalho de uma originalidade extrema (extrema por não evidente)

sem nunca adaptar-se ao ‘gosto’ indicado pela indústria. Essa talvez a marca indelével da diferenciação neste CD de Itamar Assumpção. Assim, ouvimos em ‘Pretobrás’ tanto o ‘ruído branco’ que separa as faixas, como a ‘música preta’ (preta é palavra de carinho) forjada por ingredientes raros por Itamar e sua confraria neste ano de 1998” (In. ASSUMPÇÃO, 2003a).

O texto de Arrigo Barnabé destaca na obra de Itamar este processo de criação artística baseado na mistura, na apropriação e transformação de elementos de várias procedências para construção um discurso original e contundente. Ele vai mais além, ligando este processo ao panorama da indústria cultural, fora do qual não poderia ser plenamente compreendido. De forma muito sutil, Arrigo Barnabé não deixa de fazer referência às tensões raciais que Itamar traz para o centro da discussão em muitas de suas canções.

A questão racial, encarada pelo viés da mistura cultural brasileira aparece de forma menos contundente em outras três canções do disco. Duas delas são vinhetas que pontuam o discurso das canções do disco com um tom irônico que também funciona como uma espécie de homenagem a personagens famosos da vida artística brasileira.

A primeira delas é a vinheta “Extraordinário”, quinta faixa do disco: “Extra! Extra! Extra!/ Extraordinário!/ Antes da Lei do Ventre Livre/ Hermeto já era livre/ Antes da lei dos sexagenários”. A ironia da letra é explícita ao relacionar o lei do ventre livre e a lei dos sexagenários, episódios históricos que remetem diretamente ao passado escravista do Brasil, ao músico, compositor e arranjador Hermeto Pascoal, que é albino.

A segunda vinheta homenageia atriz, cantora, apresentadora e ex-modelo Elke Maravilha, uma figura extremamente difícil de ser classificada, dada a profusão de elementos que mistura em suas apresentações (declama poemas e interpreta canções em várias línguas) e seu estilo de se vestir, o que terminou se tornando sua principal característica pessoal. A canção, uma parceria de Itamar e Zé du Rock, traz versos como: “Elke Maravilha/ Uma negra alemã, um radar” ou “Elke mulher maravilha/ Uma prenda ogã, um pilar”.

A terceira canção deste grupo, intitulada “Deus te preteje”, é de autoria de Arrigo Barnabé e tem como tema as conflituosas relações culturais e de poder no processo de colonização do Brasil:

Deus te preteje curumim
Mim fala língua de pingüim
Nem sim nem não nem nim nem são
Mim fala língua macarrão

Deus te preteje teu irmão
Mim fala língua de crivão
Crivão que vem do carabono
Onde é que tá o meu cambono
Onde é que tá o meu cambono

Ce deu tanta martelada

Que eu não fala português
 Se mi fala inventada numa frágua
 Num zás trás
 Gil Vicente é mi ferreiro
 Puruquê me fez primeiro
 Mi chamando Furunando
 Ele foi inventando
 Mi sá negro de crivão
 Hoje Gigante Negão!

Neste caso, a mistura de raças é vista sob o aspecto da violência do conflito cultural, ainda que encarado de forma irreverente: “Ce me deu tanta martelada/ que eu não fala português”. As falas do indígena e o do negro são apresentadas de forma bastante caricatural, modificando a língua portuguesa de Gil Vicente com seus sotaques próprios.

O aspecto lingüístico da mistura cultural contemporânea aparece em outros momentos do disco. Além de palavras na língua inglesa, a presença de frases e expressões em alemão é digna de nota em canções como “Ich liebe dich” e “Pölinglen”. Na contra-capa do CD (Figura 7), o subtítulo *Por que que eu não pensei nisso antes*, que é também o título da décima faixa, aparece escrito em francês e alemão.

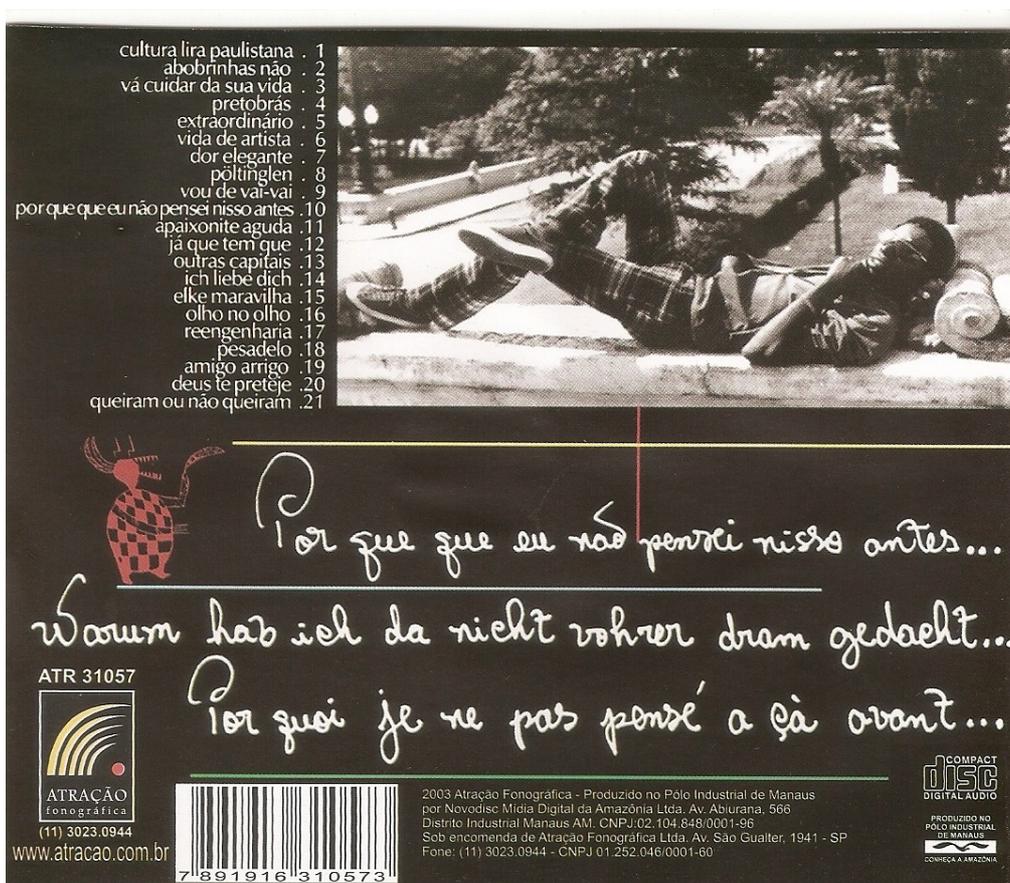


Figura 7: Contracapa do disco *Pretobrás*.

As referências que o compositor faz às línguas estrangeiras talvez possa ser interpretado como uma ampliação das questões que envolvem a identidade brasileira, encarada no plano da globalização e das relações internacionais. Este ponto de vista é ratificado pelo discurso da canção “Reengenharia”, parceria de Itamar e Sérgio Guardado:

Meu amor eu tive uma idéia genial
Que tal inserir nosso lar na economia global
É muito simples não tem filosofia
É só fazer a tal reengenharia
No mundo todo vai que é uma beleza
Por que não fazer igualzinho lá em casa, hein princesa?
É só jogar no lixo o que não precisa
A tua mãe, por exemplo, a gente terceiriza
Não se preocupe com a culinária
Agora ficou chique comer porcaria
Ter urticária o que que há de mal afinal?
É só um bocadinho de mesquinaria
Meu bem não vejo a hora de fazer economia de escala
O mala do nosso vizinho pegamos botamos fora
A mulher dele a gente incorpora
Vamos acabar com todo desperdício
Afinal qual é o mal é só a beira do precipício
Os amigos a gente elimina
E traz só de brinquedinho baratinho lá da China
Vamos criar um lar bem competitivo
Um lar que seja voltado só para um objetivo
Ente o ativo e o passivo
Vamos ver qual de nós dois ainda continua vivo
Vamos cair de boca no pragmatismo
Afinal qual é o mal, é só a beira do abismo
Querida vamos acabar com todo sossego
Dar um basta nos sentimentos e nos momentos de aconchego
Pulmão otimizado coração desativado no seguro desemprego
Nosso lar vai virar uma operação enxuta
Com muito mais inveja, com muito mais disputa
Afinal qual é o mal em ser só um tiquinho filho da puta?
Vamos concentrar nossa vocação meu bem
Ficar querendo o que a gente não tem
Oh! Meu amor eu quero detonar o quarteirão o mundo o bairro
Só pra comprar nosso segundo carro
Oh! Meu amor quando tudo der certo
Ficaremos só nós dois num lindo deserto
Vai ser legal ser moderno aqui no meio do inferno
Podemos gravar tudo isso em vídeo
Afinal qual é o mal é só um pouquinho de suicídio
Teu irmão eu aniquilo teu pai jogamos no asilo
É, só vamos comer por quilo

O vocabulário da economia do mercado globalizado é aplicado de forma irônica ao âmbito doméstico, revelando o ridículo de sua gritante inadequação dentro deste contexto. As tensões entre as esferas macro (economia global) e micro (casa, família) refletem também as tensões entre centro

e periferia na sociedade internacional, já que a maioria dos termos econômicos que são citados na canção (otimizar, terceirizar, etc.) são importados. Talvez seja interessante traçar um paralelo entre a crítica feita à sociedade global por meio da canção e o conhecido ensaio de Roberto Schwarz, *As idéias fora do lugar*, em que ele critica a maneira brasileira de importar idéias completamente inadequadas à conjuntura político-econômica nacional. A partir de uma crítica à exaltação do liberalismo europeu no contexto de um Brasil ainda escravista, Schwarz aponta as características de uma “ideologia de segundo grau”, ressaltando sua orientação pelo modismo ligado a uma pretensa superioridade cultural européia: “Neste contexto, portanto, as ideologias não descrevem sequer falsamente a realidade, e não gravitam segundo uma lei que lhes seja própria - por isso as chamamos de segundo grau. Sua regra é outra, diversa da que denominam; é da ordem do relevo social, em detrimento de sua intenção cognitiva e de sistema” (SCHWARZ, 2005: 68).

Ainda se reportando às tensões entre centro e periferia, desta vez no plano nacional, temos a canção “Outras capitais”, na qual Itamar dá voz à própria cidade de São Paulo: “Quem quiser sanar a dor vá sanar em Salvador/ Quem quiser mapa da mina descambe pra Teresina/ Quem quiser só viajar a lógica é Macapá/ Quem quiser entrar no embalo que venha pra mim São Paulo/ Eu já estou cheia demais, quem quiser dormir em paz/ que vá pra outras capitais”. O tom brincalhão da canção presente nas rimas e a personificação da cidade de São Paulo fazem com que o tema do inchaço populacional de uma das principais metrópoles do país soe de uma forma leve.

Por fim, citamos a canção “Vida de artista”, como outro exemplo do notável poder de síntese de Itamar Assumpção, traduzindo em letra e música sua condição de compositor popular brasileiro:

Na vida sou passageiro
Eu sou também motorista
Fui trocador motoneiro
Antes de ascensorista
Tenho dom pra costureiro
Para dactiloscopista
Com queda pra macumbeiro
Talento pra adventista
Agora sou mensageiro
Além de pára-quedista
Às vezes mezzo engenheiro
Mezzo psicanalista
Trejeito de batuqueiro
A veia de repentista
Já fui peão boiadeiro
Fui até tropicalista
Outrora fui bom goleiro
Hoje sou equilibrista
De dia sou cozinheiro
À noite sou massagista
Sou galo no meu terreiro
Nos outros abaixo a crista

Me calo feito mineiro
No mais vida de artista

Luiz Tatit comenta a canção sob uma perspectiva estética, comparando-a com os trabalhos anteriores de Assumpção:

foi com 'Vida de artista' que Itamar assinalou em tom discreto, apenas com voz e violão, o desenlace de seu processo de transmutação [...] O Itamar-Beleléu era cantor quase exclusivo de suas composições. O Itamar-Pretobrás se diluía em 'passageiro', 'motorista', 'costureiro', 'dactiloscopista', 'macumbeiro', 'adventista', 'mensageiro', 'para-quedista' e outras numerosas identidades que podiam ser assumidas com facilidade e entusiasmo por outros cantores. A marca do Nego Dito continuava presente, agora não tanto pelo inconfundível timbre da voz, mas pelo engenho de construção da letra e de adequação melódica, de tal maneira que por mais que os novos intérpretes modificassem os arranjos, era inevitável o comentário: 'esta canção só pode ser do Itamar'. Acho que ouviremos isso para sempre (TATIT, 2006: 35).

Nesta canção estão presentes todos os temas já abordados ao longo do disco. Assim como o *Pretobrás* é a personificação e a síntese de um país de misturas contraditórias e conflituosas, esta canção amplia o foco temático, saindo da esfera individual para falar de toda uma categoria profissional que, por sua vez, também encarna estas contradições e as vivencia cotidianamente: os artistas. Equilibrando o fazer artístico e várias outras ocupações, o artista se desdobra seus talentos em várias frentes para conseguir seu sustento, refletindo um quadro geral de desvalorização das profissões ligadas à arte no Brasil. O artista é apresentado como produto de uma mistura que precisa assimilar o maior número possível de elementos para que aumentem suas chances de sobrevivência. Assim como os artistas mambembes do passado, o artista contemporâneo é um ser híbrido no sentido de ter que possuir talentos variados para viver da arte que produz; talentos que não apenas o obrigam a atuar em várias modalidades de expressão e em vários estilos ou gêneros, mas que também extrapolam o domínio artístico e o levam a outros campos de atividade.

Podemos fazer uma leitura desta canção sob o ponto de vista da indústria cultural, com seu modo de funcionamento excludente e anti-criativo no sentido de transformar a arte em mercadoria e marginalizar os artistas que não se enquadram em seus critérios de produção. Mesmo interpretando as palavras de Itamar neste contexto, percebe-se que ele não faz uma crítica direta a este sistema. Não há nesta canção o tom de denúncia nem a agressividade tão característica de seus primeiros trabalhos, e isto é notado sobretudo nos últimos versos: "Sou galo no meu terreiro/ nos outros abaixo a crista/ Me calo feito mineiro/ No mais vida de artista". Uma atitude algo resignada, mas que não deixa de representar uma grande inovação estética em seu trabalho: a síntese, em uma canção, de toda uma carreira de compositor, cantor, músico e personagem.

5.3 O show: performance minimalista

Ao assistirmos a gravação deste show²², realizado especialmente para o programa *Ensaio* da TV Cultura de São Paulo, podemos notar diversos pontos em que esta apresentação contrasta com o já comentado show de 1983, no qual Itamar foi acompanhado pela banda Isca de Polícia.

A primeira diferença diz respeito ao fato de o programa *Ensaio*, criado e dirigido por Fernando Faro desde os anos 1970, ser também um programa de entrevistas. Assim, Itamar apresenta apenas nove canções, entremeadas por longos depoimentos do compositor sobre sua vida, carreira musical, seus discos e parceiros musicais. Percebemos também uma grande simplicidade nos arranjos das canções, o que se reflete na banda, formada por poucos músicos: Clara Bastos, no contrabaixo; Luiz Chagas, na guitarra e violão; Iara Rennó e Anelis Assumpção (filha de Itamar), nos vocais; além do próprio Itamar cantando e tocando seu violão.

A performatividade do show de 1983 dá lugar a uma apresentação mais sóbria e tradicional no programa de 1999: as vocalistas cantam de pé, mas o restante dos músicos, assim como Itamar, tocam sentados. Não há ênfase em movimentos corporais, figurinos ou qualquer outro elemento cênico que possa dividir a atenção com as canções interpretadas.

O repertório é formado por canções de diversos discos. Três canções presentes no show pertencem ao repertório gravado no disco *Pretobrás*: “Vá cuidar de sua vida” e “Abobrinhas não”, além da canção-título. Iremos focar os comentários nestas três últimas canções, pois elas revelam alguns aspectos centrais das diferenças de composição e performance do artista no fim dos anos 1990 em comparação com o Itamar estreante no início dos anos 1980.

Após apresentar as canções “Prezadíssimos ouvintes”, parceria com Domingos Pellegrini originalmente gravada no disco *Sampa Midnight - Isso não vai ficar assim* (1985), e “Nego Dito”, Itamar canta “Pretobrás”. Antes de começar, comenta um pouco sobre o personagem, comparando-o com o antigo Beleléu:

O caminho das facilidades nunca esteve presente na minha vida, e eu saí de casa sabendo o meu caminho. Beleléu é isso, eu já cheguei com meu disco, fora de tudo. Eu acho que isso daí é novo [...] Pretobrás é um Nego Dito do próximo milênio. O Nego Dito é o começo dos anos 80, e o Pretobrás é isso, de vez em quando ele surge, esse personagem [Os músicos começam a tocar, mas Itamar continua falando] Agora, o meu negócio, as minhas canções, são os ritmos, são outros. Por isso que eu não faço samba. Deixo pro Paulinho da Viola, pro Martinho da Vila.

Quando a canção começa, percebemos a diferença com a gravação do disco em relação ao ritmo, mais puxado para o *reggae*. As intervenções do *backing vocal*, inexistentes no disco, são marcantes na performance ao vivo. As vocalistas interpelam o cantor já nas partes iniciais da letra:

²² A partir deste momento, as citações deste show referem-se a ITAMAR ASSUMPÇÃO. Show gravado ao vivo para o programa *Ensaio*, 1999. Exibido pela TV Cultura em 18/11/1999.

“Quando acordei tava aqui. - Onde? -Entre São Paulo e o mangue” e “Nem bem cheguei me feri. - Como? - Foi bala na cidade grande”. Em seguida fazem intervenções com frases sincopadas e recorrentes, como: “Moleque saci, moleque saci, saci moleque” ou “Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come. Mulher, bicha ou homem”. Na segunda metade da canção, passam a citar trechos de outras canções populares, como a tradicional marchinha de carnaval “Está chegando a hora”: “Quem parte leva saudade de alguém/ So long/ Auf Wiedersehen/ Fica chorando de dor”. Já na parte final, a citação é de “Samba da bênção”, de autoria de Baden Powell e Vinícius de Moraes, cantado como um *rap*: “Fazer samba não é contar piada não/ Quem faz samba assim não é de nada não/ Samba é uma forma de oração”. Sem pausa, os músicos emendam com a canção “Vá cuidar da sua vida”, de Geraldo Filme, cuja letra já foi comentada anteriormente. As citações de canções tradicionais como a marchinha de carnaval e o sucesso bossanovista de Baden Powell e Vinícius de Moraes pode ser interpretada como parte do processo de diálogo com as tradições musicais populares do Brasil, que é forte característica de todo o disco *Pretobrás*.

A performance da canção de Geraldo Filme pouco difere da gravação em disco, a não ser pelos vocalises e pequenas intervenções do *backing vocal*. Após as canções, Itamar faz uma pausa e comenta sobre Geraldo Filme, compositor paulista ligado ao samba e fundador da escola de samba Vai-Vai:

Geraldo Filme. Isso é o que deveria ser o pagode, porque os nomes não importam, mas a canção que eu vejo que fica, a melodia que seria aquela coisa que é o compositor popular, brasileiro, que sabe fazer. O Adoniran [cantarola um trecho da canção “Trem das onze”: Não posso ficar/ Nem mais um minuto com você...] ficou já o desenho da melodia. Geraldo Filme [cantarola um trecho de “Vá cuidar de sua vida”] Pronto, todo mundo já cantou, já aprendeu. Isso é que eu digo do compositor popular.

A canção “Abobrinhas não”, já comentada parceria com a poeta curitibana Alice Ruiz, pouco difere da versão gravada para o disco, a não ser na introdução, quando Itamar sussurra repetidamente ao microfone as palavras “CPI” e “Propina”, para imediatamente começar a cantar a letra: “Cansei de ouvir abobrinhas...”. Na parte final, enquanto as vocalistas repetem o protesto “Abobrinhas não!”, Itamar balança a cabeça, franzindo a testa e demonstrando estar realmente cansado de “abobrinhas”, como os escândalos relativos à corrupção no congresso nacional evocados pelas palavras sussurradas ao microfone anteriormente.

A impressão geral é a de um artista contido e sem arrebatamentos, seja falando sobre sua carreira, seja interpretando as próprias canções, mesmo as canções mais performáticas da primeira fase, como o “Nego Dito”. Clara Bastos comenta algo que talvez nos ajude a compreender estas mudanças na atitude apresentada nos palcos:

A partir de 2000 [...] não se faziam mais ensaios. Era simplesmente tocar, confiando plenamente que a linguagem construída até então já estava plenamente assimilada pelos músicos. Deixava-se espaço para a surpresa, como os jazzistas fazem, só que neste caso improvisando com as dinâmicas, com a reação da platéia, com as intenções musicais, com o tipo de acompanhamento, com o silêncio. Uma mesma música poderia ser tocada de uma maneira completamente diferente a cada apresentação, ou incluída no repertório de surpresa, sem combinar. A formação instrumental mais reduzida favorecia esse procedimento, muitas vezes tendo como base só violão, baixo e vozes. Aregando-se bateria, ou sax ou guitarra, ou todos, numa mistura de Orquideas com Isca de Polícia (BASTOS, 2006: 81).

Se no início da carreira musical, Itamar era conhecido por ensaiar seus shows à exaustão e conduzir as apresentações ao vivo com atenção aos mínimos detalhes, o artista do fim dos anos 1990 e do início do novo século parece ter se desapegado mais e mais dos arranjos para dar espaço à espontaneidade em suas performances; mas uma espontaneidade lastreada por uma extensa experiência musical, relativa tanto ao processo de composição quanto à atuação no palco. Tudo isso ratifica a idéia de Luiz Tatit, segundo a qual Itamar teria feito “a triagem de seu estilo” no disco *Petrobrás*, que representaria um marco de maturidade artística em sua obra (TATIT, 2006: 33).

5.4 O diálogo com a tradição

Consideramos o disco *Pretobrás* um importante marco na carreira artística de Itamar Assumpção. Além de levantar questões sobre identidade nacional, conflitos raciais, cultura e política no Brasil, este disco também representa um novo momento na articulação entre os temas abordados por Assumpção e a maneira utilizada por ele para desenvolvê-los nas canções.

Em seus primeiros trabalhos, a performatividade era um aspecto central de seu projeto artístico, a ponto de tornar quase impossível a análise das canções desvinculadas de sua execução ao vivo no palco, onde contavam com uma série de elementos extra-musicais que estavam ausentes da gravação fonográfica. Em *Pretobrás*, a performatividade cede lugar às canções propriamente ditas, que se tornam mais simples em termos de estrutura, sem tantas sobreposições rítmicas e discursivas. A diferença é notada também do ponto de vista temático. Persiste a marginalidade como eixo central, mas completamente ressignificada de acordo com uma dinâmica global, sem tanto enfoque na questão da criminalidade e violência urbana que dava o tom do personagem Beleléu.

Com este trabalho, Itamar consegue elaborar a questão da identidade nacional brasileira de uma maneira original e sutil, fugindo às abordagens panfletárias muito comuns quando se trata um tema politicamente complexo como este. As canções trazem de volta temas que vinham perdendo espaço no debate intelectual do país, como as relações raciais e as tensões de poder entre centro e

periferia, recolocando-as em um contexto contemporâneo e apontando suas complexidades. Lembramos a denúncia feita por Roberto Schwarz de que “tem sido observado que a cada geração a vida intelectual no Brasil parece recomeçar do zero. O apetite pela produção recente dos países avançados muitas vezes tem como avesso o desinteresse pelo trabalho da geração anterior, e a conseqüente descontinuidade da reflexão” (SCHWARZ, 2005a: 111). Acreditamos que Itamar Assumpção demonstra em seu trabalho, com ironia e engenho, a pertinência que estas questões ainda conservam nos dias de hoje.

No início de sua carreira artística, o trabalho de criação de Itamar parecia estar pautado nos valores vanguardistas de renovação através da ruptura, como já comentamos. A partir do momento em que o artista voltou sua atenção para a tradição da música popular urbana do Brasil, sobretudo a herança do samba do início do século XX, suas composições foram afetadas de forma profunda. Na verdade, este interesse de Itamar pela obra de compositores da primeira metade do século passado manifestou-se desde o início de sua carreira: ele gravou uma canção do compositor Geraldo Pereira já em seu segundo disco (não sem uma ampla reformulação rítmica e performática), mas este interesse passou a se aprofundar ao longo de sua carreira. Além do interesse estético, depoimentos do compositor revelam que esta aproximação com a tradição também foi fruto de uma preocupação com criar canções que pudessem se comunicar com o público de uma forma direta e profunda. Itamar admirava os sambistas que eram capazes de criar melodias e letras que ficassem na memória de seus ouvintes: melodias e letras verdadeiramente populares.

O salto empreendido por Itamar com o disco *Pretobrás* é significativo no sentido de unir duas vertentes criativas da música popular brasileira: a tradição e a vanguarda. Esta união ressalta o que há de experimental e revolucionário na produção artística considerada tradicional, além de deixar claro que a vanguarda não surgiu do nada, mas antes é tributária de uma produção artística anterior que não pode ser ignorada, mesmo que a atitude criativa seja de ruptura e desconstrução.

Por fim, ressaltamos que várias canções do disco *Pretobrás* tem sido gravadas por outros artistas brasileiros, provando que as composições de Itamar Assumpção possuem sim um poder de comunicação que transcende o próprio artista e seu universo pessoal. Durante muitos anos, devido às dificuldades da produção fonográfica independente e ao seu estilo de composição considerado complexo, a obra de Assumpção esteve restrita a um público pouco numeroso, situação que começa a mudar. Reconhecido por intérpretes e músicos como um dos principais compositores da música popular brasileira contemporânea, Itamar mistura as fronteiras entre o centro e a margem com sua música aparentemente simples na estrutura, mas complexa em substância artística e linguagem estética.

5.5 Dois exemplos de análise comentados

Seguindo a mesma estrutura do item anterior, uma vez que já tentamos oferecer uma visão geral do disco *Pretobrás*, passamos às análises detalhadas de dois exemplos escolhidos.

Como já foi explicado, achamos por bem restringir os exemplos a casos que contassem com o maior número possível de fontes. A escolha dos exemplos se deu em função de três critérios: a representatividade das canções em relação ao estilo de composição de Itamar Assumpção; a diversidade de procedimentos estéticos utilizados pelo compositor na canção; e a diversidade de natureza dos registros disponíveis da canção (textos, partituras, vídeos, gravações fonográficas etc.). De acordo com estes critérios, foram escolhidas como exemplos as canções “Pretobrás” e “Abobrinhas não”. Os comentários dos exemplos, fazem referência aos Anexos A, B e C da presente dissertação.

PRETOBRÁS

Como já comentamos anteriormente, a letra nos apresenta ao personagem Pretobrás. O nome do personagem é um trocadilho que faz referência direta à PETROBRAS, empresa estatal de exploração de petróleo, símbolo do avanço econômico do Brasil. Entretanto, ao analisarmos a letra da canção, percebemos que o jogo de referências e citações pode ser um pouco mais complexo.

Já comentamos a estratégia da mistura de elementos de várias proveniências como estratégia de sobrevivência no mundo globalizado: o constante trânsito entre culturas, países e referências subverte a marginalidade por colocar em cheque as noções estáticas de centro e periferia. Na última estrofe da canção, o personagem reafirma sua identidade plural da seguinte forma: “Sou Pretobrás e daí/ Eu rezo cantando reggae/ Sou Cruz e Souza Zumbi Paulo Leminski/ My samba is another bag”. A última frase da estrofe cita uma canção de Bob Marley, ícone mundial do gênero musical e da filosofia de vida por trás do *reggae*. A letra da canção de Marley, intitulada “Lively up yourself” e gravada originalmente em 1974, diz: “You're gonna lively up yourself, and don't be no drag/ You lively up yourself 'cause *reggae is another bag*/ You lively up yourself, and don't say, "No"/ You're gonna lively up yourself 'cause I said so!” (MARLEY, 2001. Grifo nosso). Mas as citações não param por aí: vejamos a letra da canção “Negra Melodia”, de autoria de Jards Macalé e Waly Salomão e gravada pela primeira vez em 1977:

Negra melodia que vem do sangue do coração,

I Know how to dance
Dance like a black young black
American black do Brás do Brasil.
Dance my girl don't try to stop me
My woman don't cry
Everything is gonna be all right
O meu pisante colorido
O meu barraco lá no morro de São Carlos
Meu cachorro paraíba, minha cabrocha, minha cocota
A minha mona lá no largo do Estácio de Sá
Forget your troubles and dance
Forget your sorrows and dance
Forget your sickness and dance
Forget your weakness and dance, 'cause reggae is another bag (MACALÉ, 1977).

Nesta canção percebemos várias citações de letras compostas por Bob Marley, inclusive a frase “reggae is another bag”, presente na já citada canção “Lively up yourself”. Na canção “Pretobrás”, Itamar reformula a frase trocando o *reggae* pelo samba: uma mudança muito significativa se percebemos o quanto as influências musicais do artista se modificaram do primeiro disco (no qual prevaleciam as inflexões rítmicas do *rock'n'roll*, *funk*, e sobretudo do próprio *reggae*) ao disco Petrobrás, onde a predominância é dos ritmos brasileiros, especialmente do samba.

Ainda com referência à letra da canção “Negra Melodia”, chama atenção a frase “american black do Brás do Brasil”, sobretudo quando lembramos que esta canção de Macalé e Salomão foi gravada por Itamar Assumpção em seu segundo disco, o já citado *Às próprias custas S/A*, gravado ao vivo e lançado em 1982. O “black do Brás” pode ser a princípio relacionado ao black paulista do bairro do Brás, situado no centro de São Paulo e marcado pela presença de imigrantes italianos e de outras nacionalidades. Entretanto, o “black do Brás” também é “do Brasil”, ultrapassando as fronteiras regionais: o black-brás, ao se tornar Pretobrás, parece transcender as fronteiras do mundo inteiro em seu movimento constante entre citações, influências artísticas, culturais e lingüísticas.

Na gravação do disco, a canção “Pretobrás” tem a estrutura de um *rap*: além de algumas passagens faladas, também apresenta uma estrutura rítmica simples, repetitiva, e com base de programação eletrônica, características marcantes deste gênero musical. A canção é iniciada com Itamar cantando acompanhado por percussão, saxofone e violão. Na terceira estrofe, a percussão é substituída pela programação eletrônica, que permanece até o final da canção. A simplicidade da estrutura melódica e do arranjo da canção faz com que o foco de atenção se volte para a letra e para sua interpretação, estratégia utilizada na maioria das canções deste disco. Também é interessante perceber que Itamar assume os vocais de todas as canções deste disco, modificando sua prática usual de convidar outras pessoas (na maioria das vezes cantoras) para interpretar, sozinhas, a voz

principal de algumas de suas canções. Neste disco, as participações especiais (como a cantora Zélia Duncan, por exemplo) dividem espaço com Itamar nos vocais.

Em relação à gravação fonográfica, a apresentação ao vivo apresenta muitas diferenças. No vídeo, Itamar canta acompanhado por seu violão, baixo e um violão solista, além das duas vocalistas. Nesta versão ao vivo, a canção é tocada em ritmo de *reggae*, enfatizado pela linha de baixo e pela batida do violão do próprio Itamar. As interferências do *backing vocal* substituem as falas interpretadas por Itamar na gravação disco, como nas passagens “Quando acordei tava aqui - Onde?” e “Nem bem cheguei me feri - Como?”. Outra diferença significativa é a execução subsequente da canção “Vá cuidar da sua vida” sem pausa do acompanhamento instrumental: os músicos continuam tocando quando as vocalistas emendam o refrão da composição de Geraldo Filme, criando um contínuo que não deixa de ser relevante do ponto de vista discursivo. A questão racial, presente já no nome do personagem criado por Itamar, é o tema central das situações descritas na canção de Geraldo. Ouvidas em sequência, as canções enfatizam semelhanças de percepção por parte dos compositores, ambos dotados de uma aguda capacidade crítica, elaborada com ironia e irreverência.

O registro da partitura parece se aproximar mais da interpretação ao vivo que da gravação do disco, esta última com linhas melódicas e rítmicas menos elaboradas e sem as intervenções do *backing vocal*. Estas intervenções são sempre faladas, e foram registradas na partitura com as já citadas notas sem indicação de altura melódica definida, indicando apenas a duração das sílabas, ou seja, o contorno rítmico das frases.

ABOBRINHAS NÃO

Esta canção foi originada de um poema de Alice Ruiz posteriormente musicado por Itamar, como era de praxe no processo criativo destes dois parceiros e grandes amigos. Alice e Itamar guardam inúmeras semelhanças estilísticas: a forma breve, manipulação lúdica da linguagem, aproximação com a oralidade. Tornaram-se parceiros assim que se conheceram e Itamar musicou muitos poemas de Alice: alguns foram gravados em seus discos, outros gravados por outros intérpretes, e uma parte desta produção ainda permanece inédita. Itamar costumava fazer algumas modificações nos poemas, por questões de métrica musical ou mesmo como sugestões, que muitas vezes eram acatadas por Alice. Vejamos a letra da canção:

Cansei de ouvir abobrinhas
vou consultar escarolas
prefiro escutar salsinhas

pedir consolo às papoulas
e às carambolas
pedir um help ao repolho
indagar umas espigas
aprender com pés de alho
ouvir dicas das urtigas
e dessas tulipas
um toque pro miosótis
um palpite do alpiste
uma luz da flor de lótus
pedir alento ao cipreste
e pra dama da noite
pedir conselho à serralha
sugestão pro almeirão
idéias para azaléias
opinião para o limão, pimentão
abobrinhas não

Apesar da clara ironia presente no trocadilho da abobrinha com outros vegetais, o tom da canção é neutro. Nada na letra indica mais especificamente a que as abobrinhas em questão se referem. A gravação do disco traz apenas Itamar cantando acompanhado de seu violão. Sua interpretação acompanha a letra, não oferecendo maiores indícios para interpretação além da óbvia recusa em ouvir abobrinhas.

Na apresentação ao vivo, a simplicidade do arranjo é mantida, mesmo com a formação instrumental incluindo baixo, violões e duas vocalistas. As intervenções dos instrumentos e das vozes não foge ao arranjo original gravado em disco, apenas enfatizando algumas passagens, sem maiores modificações. A única modificação na interpretação desta canção é introduzida pelo próprio Itamar, que sussura as palavras “propina” e “CPI” durante a execução da introdução instrumental. Estas simples palavras servem para direcionar a interpretação, especificando a que modalidade de abobrinhas se está fazendo referência. A conotação política, mais especificamente de crítica ao comportamento dos representantes populares no parlamento nacional, é feita de maneira sutil e pouco agressiva. Aliado às palavras sussurradas por Itamar, o tom ameno (ou mesmo neutro) do poema se torna uma característica eficaz para imprimir força expressiva a esta modalidade de crítica política, já banalizada pela frequência com que ocorre no âmbito da música popular massificada.

O registro da partitura desta canção é um exemplo da padronização geralmente adotada nos livros de canções que trazem repertórios de música popular, também conhecidos como *songbooks*: um pentagrama registra a melodia principal com a letra dividida por sílabas correspondentes a cada nota. Além do pentagrama e da letra, registra-se também o acompanhamento harmônico (acordes) cifrado de acordo com um código no qual cada nota musical corresponde a uma letra. No caso específico desta canção, a diferença está no fato de que a frase inicial que serve de introdução à

canção e é tocada pelo violão de Itamar, principal instrumento de acompanhamento, também é reproduzida em detalhes.

De modo geral, as partituras das canções do disco *Pretobrás* apresentam um número muito reduzido de elementos pouco convencionais no que diz respeito à notação musical tradicional. Além das partes faladas, não há mudanças de padrões rítmicos ou sobreposições de vozes que dificultem a escrita e leitura das partituras. Comparadas com os registros do disco *Beleléu leléu eu*, percebemos uma diferença imediata na estrutura das canções: as partituras são mais lineares, sem tantos contrapontos nas linhas melódicas simultâneas. Além disso, em várias canções, não há o registro da linha do baixo, tão importante nas composições de períodos anteriores: na maior parte dos casos, o registro da melodia principal com o acompanhamento harmônico (os acordes) parece ser suficiente para oferecer uma noção satisfatória da canção para futuros intérpretes.

6. Considerações finais

Dada a pluralidade de questões - estéticas (textuais, musicais, performáticas), políticas, sociológicas etc. - levantadas a partir das canções de Itamar Assumpção, sua obra convida a múltiplas abordagens analíticas, desafiando o ouvinte a lidar com um verdadeiro labirinto de possibilidades de interpretação.

Para que se possa realizar uma apreciação crítica abrangente da obra de Itamar Assumpção vários aspectos precisam ser levados em consideração: a estrutura formal das canções e performances, que incorporam uma linguagem teatral baseada na sobreposição de ritmos, instrumentos, vozes e discursos; a articulação de questões sociais e políticas nas composições, contrapondo uma aguda consciência social à irreverência característica de seu estilo de dicção; a condução da própria carreira e o posicionamento frente ao mercado fonográfico e ao esquema das grandes gravadoras; e outras questões abordadas ao longo da presente dissertação. A produção artística de Itamar precisa ser devidamente contextualizada para tornar possível uma análise crítica satisfatória. Além disso, a pesquisa focada em momentos cronológicos distintos nos permitiu verificar mudanças importantes entre os dois discos analisados, refletindo um trajeto artístico igualmente dinâmico e em constante reconstrução. O Itamar agressivo e performático do início dos anos 1980 dá lugar a um Itamar mais introspectivo e centrado nas canções no fim dos anos 1990: esta mudança nos levou a adotar perspectivas teóricas diversas para analisar os dois discos, levando em conta os aspectos da criação que pareciam estar em maior evidência em cada um dos trabalhos.

A relevância da obra de Itamar no panorama da produção artística recente no Brasil não condiz com a escassez de estudos acadêmicos que a tenham como objeto de análise. O presente estudo foi também orientado pela missão de suprir esta lacuna e dar um primeiro passo no sentido de chamar a atenção da comunidade acadêmica para a obra deste artista. Procuramos oferecer um conjunto de informações que possam servir a futuras pesquisas, na esperança de que as questões levantadas aqui possam ser posteriormente aprofundadas e analisadas em detalhe.

A abordagem analítica centrada na performance não admite conclusões absolutas, ao contrário, o leque de possibilidades de interpretação é sempre expandido pela compreensão de que uma obra artística não é estática, mas está em constante transformação. Estudar as várias nuances da performance é compreender que não existe uma versão única e absoluta de uma obra de arte, mas sim múltiplas dimensões pelas quais esta obra pode ser fruída, analisada e interpretada. Cada modalidade de registro da performance parece apontar para outras modalidades de registros em um movimento que tende à reconstrução do momento da performance presencial: se, por um lado, terminamos por concluir pela impossibilidade desta reconstrução, por outro, é inegável que temos a possibilidade de produzir reflexões valiosas por meio de nossas várias tentativas de apreender a performance em sua totalidade. Conforme este ponto de vista, a descrição dos procedimentos estéticos utilizados por Itamar Assumpção nos pareceu a melhor saída, por não comprometer a análise com uma perspectiva teórica única, o que não seria adequado ao estudo da obra deste artista, sobretudo se percebemos o papel central que a performance desempenha nesta obra. De forma alguma pretendemos que a descrição seja encarada como um procedimento analítico neutro em qualquer instância: apesar de termos nos esforçado em adotar um modelo analítico aberto para atender às características dinâmicas da performance como objeto de estudo, reconhecemos o engajamento teórico e ideológico do presente estudo, pelo qual assumimos total responsabilidade.

Talvez o resultado final exposto na presente dissertação faça mais referência aos limites que às capacidades dos instrumentos analíticos à disposição dos pesquisadores que se dedicam ao estudo da canção no âmbito da música popular. A abordagem centrada na performance nos obriga a considerar os limites do texto escrito como elemento de legitimação artística, o que se torna necessariamente problemático em uma estrutura acadêmica quase que totalmente baseada em textos escritos como principal fonte de conhecimento e de legitimação do conhecimento produzido.

Um artista talentoso, inquieto e provocador trabalhando com uma forma expressiva multimodal como a canção não poderia fazer outra coisa senão desafiar limites, sejam estes limites referentes às rígidas divisões entre os campos do conhecimento, aos instrumentos analíticos

utilizados na análise da música popular, ou mesmo às divisões estanques entre gêneros musicais e manifestações artísticas.

Conhecer as idéias de Itamar por meio das várias entrevistas que concedeu ao longo de sua vida foi um método eficaz para compreender um pouco a relação que ele tinha com sua atividade criativa. Sua profunda consciência do próprio ofício e das conjunturas que envolviam o trabalho de compositor e intérprete foram as bases para que ele pudesse construir sua obra sem fazer concessões a um tipo de lógica segundo a qual tudo é considerado mercadoria. Navegando contra a corrente, Itamar conseguiu criar uma obra conseguiu transcender todo tipo de obstáculo: de dificuldades de distribuição de seus discos e falta de visibilidade ao estranhamento que suas experimentações sonoras e cênicas causavam no público, passando pela sua mania de colocar o dedo na ferida e tratar de assuntos difíceis e dizer verdades incômodas em suas composições.

As canções de Itamar articulam questões formais, sociais e identitárias do mesmo modo sintético com o qual o artista costumava se expressar em seus depoimentos. Esta maneira sintética, às vezes lacônica, de expressão faz com que Itamar resuma muitas idéias em poucas frases: “como é que eu vou suportar a prisão da música numa partitura? Cada vez que eu vejo uma música eu a vejo diferente. Haja partitura! Então, essa é a liberdade do ser brasileiro”, concluindo com uma frase definitiva: “Minha música dá muito trabalho” (In. CHAGAS; TARANTINO, 2006: 38-39. Vol. 1). Com esta frase ele parece fazer referência simultaneamente ao seu labor como compositor e à (potencialmente problemática) recepção de sua obra por parte do público, incluindo os analistas de suas canções. Concordamos com a frase de Itamar, mas acreditamos que o trabalho a que ele se refere é absolutamente imprescindível para que possamos contar com uma produção artística consciente dos papéis que desempenha na sociedade e capaz de despertar no público uma visão igualmente crítica do seu ambiente. No caso específico da obra de Itamar (e para deleite de seus ouvintes) esta consciência crítica vinha acompanhada de muita ginga e irreverência.

REFERÊNCIAS

Discografia de Itamar Assumpção:

ASSUMPÇÃO, Itamar; VASCONCELOS, Naná. *Isso vai dar repercussão*. São Paulo: Elo Music, 2004. 1 CD.

ASSUMPÇÃO, Itamar. *Pretobrás - Por que que eu não pensei nisso antes...* São Paulo: Atração Fonográfica, 2003 [1998]. 1 CD.

_____. *Beleléu leléu eu*. São Paulo: Atração Fonográfica, 2003a [Lira Paulistana, 1981]. 1 CD.

_____. *Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!* São Paulo: Atração Fonográfica, 2000 [Continental, 1988]. 1 CD.

_____. *Sampa Midnight - Isso não vai ficar assim*. São Paulo: Baratos Afins, 1998 [Mifune Produções, 1985]. 1 CD.

_____. *Pra sempre agora: Ataulfo Alves por Itamar Assumpção*. São Paulo: Paradoxx Music, 1995. 1 CD.

_____. *Bicho de 7 cabeças*. São Paulo: Baratos Afins, 1994. 2 CDs.

_____. *Às próprias custas S/A*. São Paulo: Baratos Afins, 1994a [Às próprias custas S/A, 1982]. 1 CD.

Vídeos:

ITAMAR ASSUMPÇÃO E BANDA ISCA DE POLÍCIA. Show gravado ao vivo na Sala Funarte, 1983. Exibido pela TV Cultura no programa *Repertório Popular* em 02/04/2008.

ITAMAR ASSUMPÇÃO. Show gravado ao vivo para o programa *Ensaio*, 1999. Exibido pela TV Cultura em 18/11/1999.

Outras referências discográficas:

MACALÉ, Jards. *Contrastes*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1977. 1 LP.

MARLEY, Bob. *Natty dread*. Londres: Island, 2001 [1974]. 1 CD.

Referências bibliográficas:

AUSTIN, J. L. *How to do things with words: lecture II*. In. BIAL, Henry (Org.) *The Performance Studies Reader*. 1 ed. Londres: Routledge, 2008.

BARTHES, Roland. *Le grain de la voix*. In. _____. *L'obvie et l'obtus*. 1 ed. Paris: Seuil, 1982.

_____. *De l'oeuvre au texte*. In. _____. *Le bruissement de la langue*. 1 ed. Paris: Seuil, 1984.

BASTOS, Clara. *Livro de canções*. In. CHAGAS, Luiz; TARANTINO Monica (Org.) *Pretobrás - por que que eu não pensei nisso antes? - O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção*. Vol. 1. 1 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BERTHIER, Patrick. *Territoires de la voix*. In. *Le son et la voix - Médiation et Information: Revue Internationale de Communication*. N 8. Paris: L'Harmattan, 1998.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 7 ed. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

CAMPOS, Augusto de. *O balanço da bossa e outras bossas*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CARLSON, Marvin. *What is performance?* In. BIAL, Henry (Org.) *The Performance Studies Reader*. 1 ed. Londres: Routledge, 2008.

CASTARÈDE, Marie-France. *La voix et ses sortilèges*. 2 ed. Paris: Les Belles Lettres, 2004.

CHAGAS, Luiz; TARANTINO Monica (Org.) *Pretobrás - por que que eu não pensei nisso antes? - O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção*. 2 vols. 1 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2 ed. São Paulo: Boitempo, 2008.

FENERICK, José Adriano. *Outros fins e outros sons: a metrópole e a vanguarda paulista*. In. MNEME Revista de humanidades. V 4. N 8. Abr/Set, 2003.

_____. *Façanhas às próprias custas: a produção musical da vanguarda paulista (1979-2000)*. 1 ed. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2007.

FINNEGAN, Ruth. *O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?* In. MATOS, Cláudia Neiva de. Et al. (Org.) *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. 1 ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

FRENK, Margit. *Entre la voz y el silencio: la lectura en tiempos de Cervantes*. 1 ed. México: Fondo de Cultura Economica, 2005.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. In. _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. 1 ed. Vol. XXI. Rio de Janeiro: IMAGO, 1976.

GHEZZI, Daniela Ribas. *De um porão para o mundo: a Vanguarda Paulista e a produção independente de LP's através do selo Lira Paulistana nos anos 80 - um estudo dos campos fonográfico e musical*. Dissertação de mestrado (Sociologia). Campinas: Unicamp, 2003.

GIORGIO, Fábio Henrique. *Na BOCA do BODE: Entidades musicais em trânsito*. 1 ed. Londrina: Edição do autor com patrocínio da Prefeitura de Londrina, 2005.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

MACHADO, Regina. *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a Vanguarda Paulista*. Dissertação de mestrado (Música). Campinas: Unicamp, 2007.

MARCADET, Christian. *A interpretação de canções em espetáculos, ou O artista da canção em busca de uma síntese das artes cênicas*. In. *Cadernos do GIPE-CIT (Grupo interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade)*. N 21. Agosto, 2008. Salvador: UFBA, 2008.

MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. 1 ed. Philadelphia: Open University Press, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. 1 ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

OLIVEIRA, Laerte Fernandes de. *Em um porão de São Paulo: o Lira Paulistana e a produção alternativa*. 1 ed. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2002.

ONG, Walter J. *Orality and literacy: the technologizing of the word*. 1 ed. Londres: Routledge, 1999.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

_____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 2008.

OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. 6 ed. Rio de Janeiro: Campus, 1999.

PALUMBO, Patrícia. *Vozes do Brasil*. 1 ed. São Paulo: DBA, 2002.

PERRONE, Charles. *Letras e letras da MPB*. 2 ed. Rio de Janeiro: Boolink, 2008.

SANDRONI, Carlos. *Adeus à MPB*. In. CAVALCANTE, Berenice. Et al. (Org.) *Decantando a república - Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. 1 ed. Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

SANTAELLA, Lúcia. *Poesia e música: semelhanças e diferenças*. In. SEKEFF, Maria de Lourdes; ZAMPRONHA, Edson S. (Org.) *Arte e Cultura, estudos interdisciplinares II*. 1 ed. São Paulo: FAPESP/Annablume, 2002.

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. 1 ed. São Paulo: Unesp, 1992.

_____. *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. 2 ed. Vermont: Destiny books, 1994.

SCHECHNER, Richard. *Performance studies: the broad spectrum approach*. In. BIAL, Henry (Org.) *The Performance Studies Reader*. 1 ed. Londres: Routledge, 2008.

SCHWARZ, Roberto. *As idéias fora do lugar*. In. _____. *Cultura e política*. 2 ed. São Paulo: Paz e terra, 2005.

_____. *O nacional por subtração*. In. _____. *Cultura e política*. 2 ed. São Paulo: Paz e terra, 2005a.

TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica*. 1 ed. São Paulo: Annablume, 1997.

_____. *A transmutação do artista*. In. CHAGAS, Luiz; TARANTINO Monica (Org.) *Pretobrás - por que que eu não pensei nisso antes? - O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção*. Vol. 1. 1 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

_____. *Todos entoam*. 1 ed. São Paulo: Publifolha, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. *Tecnologia e colonização*. In. _____. *Cultura popular: temas e questões*. 2 ed. São Paulo: 34, 2006.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Um objeto fugidio: voz e “musicologias”*. In. MATOS, Cláudia Neiva de. Et al. (Org.) *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. 1 ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

TURNER, Victor. *Liminality and Communitas*. In. BIAL, Henry (Org.) *The Performance Studies Reader*. 1 ed. Londres: Routledge, 2008.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*. 1 ed. São Paulo: Annablume, 1999.

_____. *As vozes da canção na mídia*. 1 ed. São Paulo: Via Lettera/FAPESP, 2003.

VAZ, Gil Nuno. *História da música independente*. 1 ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *O campo da canção: um modelo sistêmico para escansões semióticas*. In. VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte (Org.) *Música e Mídia: novas abordagens sobre a canção*. 1 ed. São Paulo: FAPESP/Via Lettera, 2007.

WISNIK, José Miguel. *Machado maxixe: o caso pestana*. In. *Teresa revista de literatura brasileira*. N. 4/5. São Paulo: 34, 2004.

WORTHEN, J. B. *Disciplines of the text: sites of performance*. In. BIAL, Henry (Org.) *The Performance Studies Reader*. 1 ed. Londres: Routledge, 2008.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. 1 ed. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

_____. *Escritura e nomadismo*. 1 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

_____. *Performance, recepção, leitura*. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ANEXOS

Anexo A: Partituras

“Luzia” (Itamar Assumpção)

“Embalos” (Itamar Assumpção)

“Pretobrás” (Itamar Assumpção)

“Abobrinhas não” (Itamar Assumpção/ Alice Ruiz)

CHAGAS, Luiz; TARANTINO Monica (Org.) *Pretobrás - por que que eu não pensei nisso antes? - O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção*. 2 vols. 1 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

D só chi - a só chi - a A D

só me en-che_o sa-co vo-cê quer har-mo-ni-a mas que har-mo-ni a

A D só chi - a só chi - a A

que vo-cê quer hem? só me en-che_o sa-co me o-bri-ga-à mais cru-el

F#m Bm E

so-lu-ção des-ço pro-po-rão da vil co-var-di-a

D A Bm E

mas te me-to_a mão Che-ga de con-ver-sa mo-le Lu-zi a

Bm E Bm E

che-ga de con-ver-sa mo-le blá blá blá che-ga e

Bm E A D

che-ga de con-ver-sar eu sei que a tu-a mãe já di-zi-a

A F#m Bm

é mais um ma-lan-dro tal - vez la - drão já não che-ga a so - gra e a

E D A Ab G F# G G#

go-ra a cri - a que de-ce-p-ção blá blá blá

Bm A F# G G#

blá blá blá

Bm A

F# G G# Bm A

blá blá blá Vo-cê nem vai ter o prê-mio de con-so-la-ção

F# G G# Bm

quan-do eu pin - tar tra - zen-do a ta - ça de te - tra cam-pe - ão cam-pe-

A F# G G#

ão cam-pe - ão cam-pe - ão cam-pe - ão te - tra cam-pe - ão e u - ma fo

Bm A F#

to no jor - nal che-ga prá

Bm E C#

lá Lu - zi - a a - in - da vou des - fi - lar

F# Bm E

te-tra cam-pe - ão Lu - zi - a por-ta_es-tan-dar-te

Bm E

(Dei-xa de con-ver - sa) Le - ro le - ro le - ro le - ro le - ro

Bm E

(dei-xa de con-ver - sa) le-ro le - ro le - ro le - ro le - ro le - ro

EMBALOS

Itamar Assumpção

96

Chords: G, F#, F, Eb, D

Vocal line: Gi-ran-do | Gi - rei es-se tem - po to do ba - ten-do de
Ten - tan-do de ca - bo_a ra bo São Pau-lo de
ah ah ah ah ah

Piano line: gi - rei es - se | tem - po | gi - rei es - se | tem - po | to - do

Chords: G, F#, F, Eb, D, 1. G, F#, F

Vocal line: por - ta_em por - ta | à pro - cu - ra de_um a bri
pon - ta_a pon - ta | ah ah ah ah ah

Piano line: | | | | | gi - rei es - se | tem - po | gi - rei es - se

Chords: Eb, D, G, F#, F, Eb₃, D

Vocal line: go um a-pe-go um ho - ri - zon - - te | ié-ié-ié-ié-ié-ié-ié-ié-ié - é
ah ah ah ah ah

Piano line: | | | | | | | gi - rei es - se

2. G F# F Eb D

na ba - ta - lha de sos - se go a - lí - vio ou

ah ah ah ah ah

tem-po gi - rei es - se tem - po to - do

G E F F#

mes - mo_a mor te te te eu gi - ro no_em - ba -

tchu - ru ru ru ru ru ah ah ah ah ah ah

G

lo de sá - ba - do_à noi - te e a fi - la que não tem mais fim re - ve - la pra mim

tchu ru ru ru ru ru ah ah ah ah ah ah

eu gi - ro no em - ba - lo_em - ba - lo em - ba - lo no gi - ro no gi - ro

1. G F#

que o mun-do to-do gi-ra_as-sim eu gi-ro-no_em-ba

ah ah ah ah ah ah ah ah

em - ba - lo no gi - ro no gi - ro eu gi - ro no em - ba - lo_em ba - lo lo

2. G F# G

que o mun-do to-do gi-ra_as-sim que o mun-do to-do

ah ah ah ah ah ah ah ah

eu gi - ro no em - ba-lo_em ba lo eu gi - ro no em - ba-lo_em bo - lo

ah tchu ru ru ru ru ru ru ah ah

G F# G

que o mun-do to-do gi-ra_as-sim que o mun-do to-do

ah ah ah ah

em - ba - lo no gi - ro no gi - ro em - ba - lo no - gi - ro no gi - ro

ah tchu ru ru ru ru ru

G F# G

que o mun-do to-do gi-ra_as-sim mas que o mun-do to-do

ah ah ah ah ah ah ah ah

eu gi - ro no em - ba-lo_em ba lo eu gi - ro no em-ba-lo_em ba - lo

gi - ro no gi - ro no gi - ro no

D Db C B G D Db C B

mas que o mun-do to-do

gi - ro no gi - ro no gi - ro no

gi - ro no gi - ro em-ba-lo no gi-ro no gi-ro

gi - ro no gi ro

G F# F Eb D G F# F

Ten-tan-do de ca-bo_a ra bo São Pau - lo de pon-ta_a pon - ta

ah ah ah ah

gi-rei es-se tem-po to-do

Eb D G F# F Eb D

na ba - ta - lha de sos - se go a - lí - vio ou

ah ah ah ah ah ah

gi-rei es-se tem - po gi - rei es - se tem - po to - do

G F F#

mes - mo_a mor te te te e eu que gi - ro no_em-ba

tchu ru ru ru ru ru ah ah ah ah ah ah

lo de sá-ba-do_a noi - te e a fi-la que não tem mais fim re-ve-la pra mim

eu gi - ro no em - ba-lo_em ba - lo em-ba-lo no gi - ro no gi - ro

1. que o mun-do to - do gi - ra_as-sim eu - gi - ro no_em ba

2. que o mun-do to - do gi - ra_as-sim que o mun-do to - do gi - ra

que o mun-do to-do gi-ra_as-sim que o mun-do to-do gi-ra que o mun-do to-do gi-ra_as-sim que o mundo to-do

que o mun-do to - do

gi - rei es - se tem - po to - do gi - rei es - se tem-po to - do

gi - rei es - se tem - - po to - do

PRETOBRÁS

Itamar Assumpção

♩ = 83

E A E A E A

Quan-do_a-cor-dei ta-va_a qui "a-on-de?" en-tre São Pau-lo_e o

E A E A E A

man-gue Bra-sil vi-a_e-me T. V.

E A E A E A

num cli-pe de ban-g ban g nem bem che-guei me fe-ri

E A E A E A

"co-mo?" foi ba-la na ci-da-de gran-de

E A E A E A

com-pon-do so-bre-vi-vi can-tar es-tan-cou meu san

E A E A E A

gue "can - tar - es - tan - cou" can - tar es - tan - cou meu san gue "can - tar - es - tan - cou"

E A E A E A

can - tar es - tan - cou meu san gue Nas - ci mo - le - que sa -

E A E A

ci "mo - le - que sa - ci sa - ci mo - le - que sa - ci sa - ci mo - le - que" da - í que eu nun - ca me en - tre -

E A E A

gue "mo - le - que sa - ci sa - ci mo - le - que sa - ci sa - ci mo - le - que" man - do um re - ca - do pra

E A E A

ti "mo - le - que sa - ci sa - ci mo - le - que sa - ci sa - ci mo - le - que" cer - te - za que a noi - te che -

E A E A

gue "se cor - rer o bi - cho pe - ga se fi - car o bi - cho co - me mu - lher bi - cho ou

E A E A

ho - mem" "se sen - tar o bi - cho pe - ga se cor - rer o bi - cho co - me mu - lher bi - cha ou

E A E A

ho - mem" "se cor - rer o bi - cho pe - ga se fi - car o bi - cho co - me mu - lher bi - cho ou

E A E A

ho - mem" "se sen - tar o bi - cho pe - ga se cor - rer o bi - cho co - me" As - sim que te co - nhe - ci

E A E A E A

"su - cum - bi à ti" ar - di no fo - go da fe - bre "su - cum - bi à ti"

E A E A E A

Deus sa - be_o quan - to so - fri "su - cum - bi à ti" o res - to_o cão que car -

E A E A E A E A

re - gue um be - lo di_a par - ti Cum - bi - ca Deus - tch lan -

E A E A E A

d na vol - ta num du - ty free "du - ty free"

E A E A E A E A

com - prei um bom bu - mé - ran - gue Sou Pre - to - brás e da - í "e da - í

E A E A E A

eu re - zo can - tan - do reg - gae Sou Cruz e Sou - za

E A E A E A

Zum - bi Pau - lo Le - mins - ky mas sam - ba is a - no - ther ba - g
(Ave Maria cheia de graça...)

E A E A E A E A

sam - ba is a - no - ther ba g sam - ba is a - no - ther ba g

ABOBRINHAS NÃO

Itamar Assumpção / Alice Ruiz

♩ = 102

(violão)

A F#m7 E A F#m7 E/G# E11 E

Can-sei de_ou- vir a-bo - bri - nhas vou con-sul-tar es-ca - ro-las

A F#m7 E A F#m7 E/G#

pre-fi-ro_es-cu-tar sa - lsi - nhas pe-dir so-cor-ro_às

E11 E A F#m7 E

pa - pou - las e às ca-ram-bo - las Pe-dir um hel - p_ao re-po-lho

A F#m7 E/G# A F#m7

in-da-gar u - mas es - pi - gas a-pren-der com

E A F#m7 E11 E

pés de a - lho so-bre bu-ga - lhos ou- vir di- cas das ur-ti - gas e des-sas tu - li -

A F#m7 E A F#m7 E/G#

pas (violão)

A F#m7 E A F#m7 E11 E

Vou pe-dir
(voz)

A F#m7 E A F#m7

um to-que pro mi-o - só - tis vou pe-dir um pal-pi - te pro

E/G# A F#m7 E

al - pis - te vou pe-dir u-ma luz pra flor de ló - tus

A F#m7 E11 E A F#m7

pe-dir a-len-to_ao ci-pres - te e pra da-ma da noi - te Um bom con-se-lho_à ser-

E A F#m7 E/G# A F#m

ra - lha su-ges-tão pro al-me-i-rão i - dé - ias pa-ra_a - za -

E A F#m7 E11 E

lé - ias o - pi - ni - ão pa - ra_o li - mão pi - men - tão a - bo - bri - nhas

A F#m7 E

não can - sei de_ou - vir a - bo - bri - nhas a - bo - bri - nhas

A F#m7 E/G#

não can - sei de_ou - vir a - bo - bri - nhas a - bo - bri - nhas

(fade out)

Anexo B: CD áudio

Conteúdo:

Faixa 01: “Luzia”, do disco *Beleléu leléu eu* (1981)

Faixa 02: “Embalos”, do disco *Beleléu leléu eu* (1981)

ASSUMPÇÃO, Itamar. *Beleléu leléu eu*. São Paulo: Atração Fonográfica, 2003a [Lira Paulistana, 1981]. 1 CD.

Faixa 03: “Pretobrás”, do disco *Pretobrás* (1998)

Faixa 04: “Abobrinhas não”, do disco *Pretobrás* (1998)

ASSUMPÇÃO, Itamar. *Pretobrás - Por que que eu não pensei nisso antes...* São Paulo: Atração Fonográfica, 2003 [1998]. 1 CD.

Anexo C: DVD vídeo

Conteúdo:

Faixa 01: “Luzia”, Itamar Assumpção e Banda Isca de Polícia (ao vivo, 1983)

Faixa 02: “Embalos”, Itamar Assumpção e Banda Isca de Polícia (ao vivo, 1983)

ITAMAR ASSUMPÇÃO E BANDA ISCA DE POLÍCIA. Show gravado ao vivo na Sala Funarte, 1983. Exibido pela TV Cultura no programa *Repertório Popular* em 02/04/2008.

Faixa 03: “Pretobrás/ Vá cuidar da sua vida”, Itamar Assumpção (ao vivo, 1999)

Faixa 04: “Abobrinhas não”, Itamar Assumpção (ao vivo, 1999)

ITAMAR ASSUMPÇÃO. Show gravado ao vivo para o programa *Ensaio*, 1999. Exibido pela TV Cultura em 18/11/1999.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)