UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

BRUNO CÉSAR RIBEIRO BARBOSA

EU ME TRANSMUTO EM OUTRAS:
VOZES MÚLTIPLAS NA CANÇÃO DE ITAMAR ASSUMPÇÃO

MACEIÓ

2019

BRUNO CÉSAR RIBEIRO BARBOSA

EU ME TRANSMUTO EM OUTRAS:
VOZES MÚLTIPLAS NA CANÇÃO DE ITAMAR ASSUMPÇÃO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras. Área de Concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof.ª. Dr.ª Susana Souto

MACEIÓ

2019

Catalogação na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico

Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale – CRB4 - 661

B238e Barbosa, Bruno César Ribeiro.
Eu me transmuto em outras : vozes múltiplas na canção de Itamar Assumpção / Bruno César Ribeiro Barbosa. – 2019.
164 f. : il. color.

Orientadora: Susana Souto.
Tese (doutorado em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística. Maceió, 2019.

Bibliografia. f. 155-158.
Anexos: f. 159-164.

1. Assumpção, Itamar, 1949-2003 – Crítica e interpretação. 2. Música popular - Brasil. 3. Poesia contemporânea brasileira. 4. Pluralidade cultural. 5. Compositores – Brasil. I. Título

CDU: 869.0 (81).09

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA E LITERATURA

TERMO DE APROVAÇÃO

BRUNO CÉSAR RIBEIRO BARBOSA

Título do trabalho: "EU ME TRANSMUTO EM OUTRAS: vozes múltiplas nas canções de Itamar Assumpção"

Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de DOUTOR em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:

Profa. Dra. Susana Souto Silva (PPGLL/Ufal)

Examinadores:

Prof. Dr. Acauam Silvério de Oliveira (UPE)

Prof. Dr. Marcelo Ferreira Marques (Ufal)

Profa. Dra. Ana Claudia Aymoré Martins (PPGLL/Ufal)

Prof. Dr. Pedro Henrique Trindade Kalil Auad (PPGLL/Ufal)

Maceió, 17 de junho de 2019.

Campus A.C. Simões - Av. Lourival Melo Mota, s/n - Tabuleiro do Martins - CEP: 57072-900
Maceió/AL - Tel.(82) 3214-1640 / 3214-1463 / 3214-1707 E-mail: ppgll.letras@gmail.com

Scanned by CamScanner

a Itamar Assumpção
(em memória)

às Orquídeas do Brasil;
a Isca de Polícia;
a Arrigo Barnabé e a Vanguarda Paulista.
a MPB, Música e Poesia Brasileiras.

a Erinha Ribeiro, esposa e companheira
a meus pais e mãe, Antonio, Daílton e Ivanise.
a Clara, irmã

a meus amigos e amigas, em especial:
Susana Souto, J. Cicero e Nilton Resende

AGRADECIMENTOS

À Erinha Ribeiro, minha companheira – esposa e amiga –, pelo apoio de sempre, e por ser meu porto-seguro, a voz da razão, encoberta de paixão. Obrigado também por exercitar a paciência durante as minhas muitas alternâncias de humor.

À Susana Souto, amiga e orientadora, que tão bem orientou os percursos desta pesquisa e trabalho. Com empenho, dedicação e muito amor/humor. Pelas alegrias dos encontros sempre muito proveitosos, em festas, conversas e reuniões.

À Gláucia Machado, amiga e quem primeiro me apresentou o mundo acadêmico e a alegria de poder conciliar pesquisa e amor. Sua voz, como um eco alegre e doce, tantas vezes se fez ouvir neste trabalho.

Às bancas de qualificação e defesa. As vozes e as presenças de Ana Cláudia e de Marcelo Marques, na qualificação, foram essenciais para o desengavetar das ideias, fazendo o texto fluir com mais leveza. A Acauam Silvério de Oliveira e Pedro Kalil, por também aceitarem gentilmente o convite à leitura e ao diálogo.

Aos professores e professoras do PPGLL, em especial, Ildney Cavalcanti, Gilda Brandão, Marcus Vinícius e Martha Emília. E a todos os demais funcionários que, juntos, tocam o Programa com leveza, resistência e responsabilidade, em especial, Wesslen Nicácio.

Aos professores e colegas de trabalho do Instituto Federal de Alagoas, em Marechal Deodoro, especialmente, Eder Souza, Elaine Raposo, Osineide, Ana, Glaudstone e, aos também amigos, Tazio Zambi e Renato Romero.

Aos alunos e alunas, que, talvez sem perceber, são os maiores responsáveis para que eu continue na ativa luta pela educação.

Aos companheiros e companheiras de turma e conversas, Virgínia, Diogo e Eduarda, a quem também agradeço pela força durante a elaboração do projeto de pesquisa.

À minha família. Meus pais e mãe, Tonho, Dal e Ivanise, por serem sempre a minha real fortaleza. Obrigado pelo amor e apoio incondicionais. À minha irmã, Clara Mariana, extensão dessa fortaleza, como um (a)braço amigo. À Glaudia Medeiros, por dividir amor e vidas com meu pai Antonio. Aos demais familiares, Seu Erasmo e Dona Ivonete, por serem pai e mãe, e sogro e sogra. À Inês, Naldinho, Elane, João e Nilo, por tantas vezes nos visitarem com alegria e amor. Ao Evandro, Jani, Júlia e

Rafael; à Edilma e Fábio; à Isabel; a todas e a todos, pelos festivos encontros e conversas regadas a muita comida, cafés, cervejas, amendoins e alegrias. À minha avó Toinha, aos tios e tias, primos e primas. E, claro, aos meus eternos avôhais, Seu Ribeiro, Dona Edith e Dona Stela (em memória).

À minha cadelinha Elis Pimentinha, por estar presente em nossas vidas. Sempre de ouvidos atentos, feliz, cúmplice e paciente.

Ao Cicero, amiguirmão, pela amizade longa e verdadeira. Obrigado por revisar atenta e cuidadosamente este texto, com instiga e responsabilidade. Também agradeço por ter contribuído com a pesquisa através das conversas e dos diversos materiais que gentilmente me cedeu ao longo dessa jornada.

Aos Amores Ébrios, Igor Machado, Nilton Resende, Milton Rosendo e Brisa Paim, amiguirmãos, poetas, parceiros que dividiram comigo algumas boas horas de criação, aprendizagem, viagens e performances poéticas. Aos demais amigos e amigas, pela amizade, e por estarem sempre perto, mesmo quando distantes, Igor de Araújo, Pedro, Evelyne, Rafael, Álvaro, Cely, Dani, Lilian, Lauro e Aninha.

A Itamar Assumpção (em memória), por ser as vozes principais desta pesquisa, neste texto. A razão e a emoção desta tese.

A Deus, e às suas diversas e misteriosas presenças.

Na próxima encarnação
não quero saber de barra
replay de formiga não
eu quero nascer cigarra
nascer Tom Zé, Jamelão
cantar Violeta Parra,
Zé Kéti, Duke Ellington
com banda, orquestra e fanfarra

Itamar Assumpção

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é apontar uma possibilidade de leitura da obra de Itamar Assumpção, identificando, em suas canções, um modelo composicional inventivo e original, frequentemente utilizado pelo compositor, no qual a memória — individual ou coletiva — por meio de construções intertextuais, articula constantes diálogos com a tradição da música e da poesia brasileiras. Nesses diálogos, as vozes transmutam-se em outras, e em outros enunciados e textos, tecendo uma espécie de mosaico, no qual as partes que o compõem se juntam e formam um novo objeto, embora nunca homogêneo. A partir da leitura/escuta atenta e responsiva de seus discos — *Beleléu, leléu, eu* (1981); *Às próprias custas S/A* (1982); *Sampa Midnight – Isso não vai ficar assim* (1985); *Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!* (1988); *Bicho de 7 cabeças* (1993); *Ataulfo Alves por Itamar Assumpção – Pra sempre agora* (1995); *Pretobrás* (1998, 2010) e *Vasconcelos e Assumpção – Isso vai dar repercussão* (2004) —, foi desenvolvido um *corpus* com canções ilustrativas de seu modelo composicional, destacando também o diálogo com o público ouvinte e sua trajetória pelo cenário da música independente paulistana, em resposta ao modelo consumista da indústria fonográfica. As principais referências teóricas utilizadas como diálogo nesta pesquisa são: Cavarero (2011); Zumthor (2010; 2014); Canclini (1998); Bakhtin (2011) e Tatit (2002; 2004; 2014).

Palavras-chave: Itamar Assumpção. Canção popular brasileira. Poesia brasileira contemporânea. Pluralidade.

ABSTRACT

The aim of this research is to point out a possibility of reading the work of Itamar Assumpção, identifying, in his songs, an inventive and original compositional model, often used by the composer, in which the memory — individual or collective — through intertextual constructions, articulates constant dialogues with the tradition of Brazilian music and poetry. In this dialogue, the voices transmute into others, and in other utterances and texts, weaving a kind of mosaic, in which the parts that compose it join together and form a new object, although never homogeneous. From the attentive and responsive reading/listening of their discs — *Beleléu, leléu, eu* (1981); *Às próprias custas S/A* (1982); *Sampa Midnight – Isso não vai ficar assim* (1985); *Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!* (1988); *Bicho de 7 cabeças* (1993); *Ataulfo Alves por Itamar Assumpção – Pra sempre agora* (1995); *Pretobrás* (1998, 2010) e *Vasconcelos e Assumpção – Isso vai dar repercussão* (2004) — a corpus with illustrative songs of its compositional model was developed, highlighting also the dialogue with the public listener and its trajectory through the music scene independent paulistana, in response to the consumerist model of the phonographic industry. The main theoretical references used as dialogue in this research are: Cavarero (2011); Zumthor (2010; 2014); Canclini (1998) and Tatit (2002; 2004; 2014).

Keywords: Itamar Assumpção. Brazilian folk song. Contemporary brazilian poetry. Plurality.

RESUMEN

El objetivo de esta investigación es señalar la posibilidad de leer el trabajo de Itamar Assumpção, identificando, en sus canciones, un modelo composicional inventivo y original, a menudo utilizado por el compositor, en el que la memoria — individual o colectiva — a través de construcciones intertextuales, articula diálogos constantes con la tradición de la música y la poesía brasileñas. En este diálogo, las voces se transmutan en otros, y en otras expresiones y textos, tejiendo una especie de mosaico, en el que las partes que la componen se unen y forman un nuevo objeto, aunque nunca homogénea. Desde la atenta y receptiva lectura/escucha de sus discos — *Beleléu, leléu, eu* (1981); *Às próprias custas S/A* (1982); *Sampa Midnight – Isso não vai ficar assim* (1985); *Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!* (1988); *Bicho de 7 cabeças* (1993); *Ataulfo Alves por Itamar Assumpção – Pra sempre agora* (1995); *Pretobrás* (1998, 2010) e *Vasconcelos e Assumpção – Isso vai dar repercussão* (2004) — se desarrolló un corpus con cantos ilustrativos de su modelo compositivo, destacando también el diálogo con el oyente público y su trayectoria a través de la escena musical paulistana independiente, en respuesta al modelo consumerista de la industria fonográfica. Las principales referencias teóricas utilizadas como diálogo en esta investigación son: Cavarero (2011); Zumthor (2010; 2014); Canclini (1998) y Tatit (2002; 2004; 2014).

Palabras clave: Itamar Assumpção. Canción folclórica brasileña. Poesía brasileña contemporánea. Pluralidad.

LISTA DE ABREVIATURAS DOS DISCOS

Beleléu, leléu, eu **(BLE)**;

Às próprias custas S/A **(APC)**;

Sampa Midnight – Isso não vai ficar assim **(SM)**;

Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!! **(IQD)**;

Bicho de 7 Cabeças **(B7C)**;

Ataulfo Alves por Itamar Assumpção – Pra sempre agora **(AAPIA)**;

Pretobrás. Por que que eu não pensei nisso antes? **(PB)**;

Vasconcelos e Assumpção – Isso vai dar repercussão **(VA)**.

SUMÁRIO

“OUVIDOS ATENTOS”: UMA INTRODUÇÃO 12
VOLUME I - VOZES PLURAIS: EU ME TRANSMUTO EM OUTRAS 16
CHAVÃO ABRE PORTA GRANDE: FOI UM ACHADO TE ACHAR 21
Trajetória e transmutação do artista: outras vozes 24
Maldito vírgula: poesia e/é marginalidade 34
Composição e repercussão: o prezadíssimo ouvinte 50
VOLUME II - VOZES URBANAS: SÃO PAULO E OUTRAS VIAS 63
SÃO PAULO SOU EU 64
Vanguardas paulistas: ecos dissonantes 68
De trás pra frente: vozes ao avesso 72
Tudo depressa acontece: venha até São Paulo 84
Ruas, viadutos e avenidas: vozes em parceria 87
Outras capitais, outras vozes 92
VOLUME III - VOZES DO ATLÂNTICO: COM QUANTOS NÃOS SE FAZ UM SIM? 98
SOU PRETOBRÁS, E DAÍ? DO BAQUE AO SAMBA 102
Negras melodias 111
Na cadência do samba, no breque do reggae: o suingue da cor 124
Diz o Dito popular. Mas será o Benedito? 130
Laranja madura na beira da estrada 134
Morte é mote pra funk ou xote? 138
ISSO VAI DAR REPERCUSSÃO: UMA CONCLUSÃO 147
REFERÊNCIAS 151
ANEXOS 159

“Ouvidos atentos”: uma introdução

> *O ouvido é um canal aberto: pode ser surpreendido em qualquer lugar e a qualquer momento.*
>
> Adriana Cavarero

O tema e a construção deste trabalho são desdobramentos do que pesquisei durante o mestrado, cuja dissertação, intitulada *À margem da margem: poética e canção popular em Itamar Assumpção e Zeca Baleiro*, orientada pela professora doutora Gláucia Vieira Machado, e defendida em 2008, no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, realizava uma análise dialógica entre dois nomes bastante relevantes da música brasileira. Nela, busquei enfatizar, sobretudo, modelos composicionais que privilegiam o diálogo e as diversas formas de parcerias entre poetas e músicos, destacando o que resultaria numa postura de ruptura e de resistência aos cristalizados modelos de composição e de circulação poéticas, em especial na indústria fonográfica de cunho mais marcadamente comercial.

Desse modo, após um longo intervalo, decidi retomar a pesquisa, e, para um melhor aprofundamento do tema, resolvi concentrar os estudos na obra de Itamar Assumpção. Isso porque durante o mestrado, quando me aprofundei um pouco mais na produção desse emblemático compositor, senti que ainda havia muitos caminhos pelos quais a pesquisa poderia enveredar em sua diversificada e complexa obra, dada a sua dimensão experimental.

Assim, neste trabalho, procuro analisar suas canções tendo como principal norte um modelo composicional frequentemente utilizado pelo compositor: o uso contínuo da memória — seja individual ou coletiva — por meio de construções intertextuais. Em Itamar, os constantes diálogos com a tradição da música e da poesia brasileiras se dão através de um conjunto de vozes, referências, informações que se entrecruzam o tempo todo em suas canções, formando, desse modo, uma espécie de mosaico, no qual as partes que o compõem se juntam e formam um novo objeto, embora nunca homogêneo. Por isso, no título, a referência à canção “Quem canta seus males espanta”, do terceiro volume da trilogia *Bicho de 7 cabeças* (1993), de Itamar Assumpção, na qual, conforme veremos no primeiro capítulo, o verso “eu me transmuto em outras”, no contexto da canção — e deste trabalho —,

indica que há uma transmutação intencional de vozes, de enunciados, o que se verifica, no caso específico dessa canção, no canto de Ná Ozzetti, em diálogo com Itamar Assumpção. E considerando ainda a trajetória musical de Itamar, isso pode nos indicar que aquela voz inicial, na primeira pessoa do singular, nas singularidades do personagem Benedito João dos Santos Silva, o Beleléu, vivenciado pelo cantor e compositor em seus primeiros álbuns, vai, aos poucos, a cada disco, se transmutando em outras, em novas enunciações, formando, portanto, um mosaico, ou uma tapeçaria vocal.

Neste ponto, como era de se esperar, surgiram alguns desafios, sobretudo no que diz respeito ao desenvolvimento da pesquisa. Dentre eles, o de mapear os recortes, as peças que formam esse mosaico. Evidentemente, não se trata aqui de fechar quaisquer discussões a respeito do tema. A proposta deste trabalho é, antes de tudo, apontar uma possibilidade de leitura da obra de Itamar Assumpção. Isso feito a partir de um *corpus* elaborado durante esta pesquisa e que possui naturalmente marcas de subjetividade. Assim, tomo como guia a própria trajetória artística e de vida do compositor. Das particularidades da voz marginalizada de Beleléu — e da representatividade que essa voz pode sugerir — às parcerias e diversas outras vozes que foram se somando à primeira a cada nova composição, a cada performance e gravação de cada álbum, repletos de participações, citações e referências, transmutando-se constantemente em outras vozes, em outro texto.

Com isso, no primeiro capítulo, intitulado *Vozes plurais: eu me transmuto em outras*, além de apresentar melhor o poeta e *performer* Itamar Assumpção, situando-o no tempo e no espaço em que despontou para o terreno da música popular brasileira, enfatizo, sobretudo, o seu processo criativo, suas transmutações e a constante convocação para uma recepção atenta e participativa de seu público. Além disso, também destaco alguns procedimentos recorrentes no processo de composição e de execução de suas canções, especialmente em estúdio, na gravação de seus discos. É frequente, por exemplo, a inserção de versos (ou de outras citações e referências) no decorrer da canção, mas que só são percebidos no momento da audição atenta, responsiva, uma vez que tais referências não se encontram presentes na letra, no encarte do disco.

Assim, para dar suporte teórico às discussões apresentadas no primeiro capítulo, convoco os estudos sobre oralidade e performance, de Paul Zumthor (2010); sobre a dimensão sonora da poesia e a noção de “vozes plurais”, de Adriana

Cavarero (2011), de quem tomo emprestada a expressão para compor o título do primeiro capítulo; sobre o gênero “canção” e o poder da entoação e do canto falado, de Luiz Tatit (2002, 2014); além de algumas discussões a respeito do desenvolvimento da memória, apontadas, sobretudo, por Jacques Le Goff (2013).

No segundo capítulo, *Vozes urbanas: São Paulo e outras vias*, destaco a contínua referência à cidade de São Paulo — lugar onde se deu boa parte da vida pessoal e artística do compositor. Além das constantes citações de outros lugares, pelo Brasil e pelo mundo, como exemplo de translocalidade e de hibridismo cultural, conforme o pensamento crítico de Néstor Garcia Canclini (1998). Outro ponto de discussão desse capítulo são as aproximações entre a poética de Itamar e as propostas do modernismo literário, que ocorrera em São Paulo no início do século XX. Entre elas, há um destaque para a antropofagia cultural (ANDRADE, 1972; CAMPOS, 1988), além dos estudos de Willi Bolle (1989) e Benedito Nunes (1979) sobre o tema.

Já no capítulo *Vozes do Atlântico: com quantos nãos se faz um sim?*, o terceiro e último deste trabalho, reforço, inicialmente, a construção performática da personagem protagonista de seu primeiro álbum, destacando o eco de sua voz marginalizada em outras canções, de outros discos do compositor, bem como as ressonâncias da música negra na formação de uma identidade, como uma peça de destaque no mosaico das composições de Itamar Assumpção — algo que, naturalmente, também aparece em algumas discussões apresentadas nos capítulos anteriores. Além disso, aponto novamente para as estratégias de resistência às padronizações estéticas no contexto da indústria fonográfica brasileira, utilizadas pelo compositor ao longo de sua carreira. Entre elas, mais uma vez, as diversas parcerias com outros poetas e músicos; sua relação com a “Vanguarda Paulista” e com os músicos de sua geração; e, sobretudo, a construção de uma linguagem poética própria, com a utilização de recursos linguísticos também a serviço de uma crítica, ainda que indireta, ao cânone literário, considerado ainda um lugar privilegiado, até mesmo no contexto da música popular brasileira.

E, por fim, nas considerações finais, retomo algumas questões levantadas no decorrer da pesquisa, em que busco estabelecer uma ponte entre as vozes interpretadas por Itamar Assumpção em seus discos. Das personagens marginalizadas dos dois primeiros álbuns — Beleléu, Luzia e Denúncia dos Santos Silva — até as vozes mais, digamos, maduras e reflexivas presentes na trilogia

Pretobrás. E como essas vozes foram naturalmente moldando um estilo peculiar de compor, múltiplo e em constante transformação. Além disso, destacar também como elas, contrariando a própria ideia de multiplicidade, parecem o tempo todo dizer a mesma coisa: a busca por um espaço autoral e independente, no qual fossem devidamente respeitadas as particularidades e as experimentações encontradas no estilo de compor em que Itamar Assumpção acreditava e assumia, em seu rico e colorido mosaico musical.

Volume I

Vozes plurais: eu me transmuto em outras

A noção de “vozes plurais” que figura no título deste capítulo foi livremente inspirada nas leituras de Adriana Cavarero, em seu *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*, de 2011 (tradução de Flavio Terrigno Barbeitas). A autora, professora de Filosofia Política na Universidade de Verona e estudiosa do pensamento feminista e de Hannah Arendt, direciona, no referido livro, suas reflexões para, entre outras coisas, a corporeidade da voz — algo de que a filosofia teria se ocupado pouco ao longo de sua história, segundo sua perspectiva. Logo de início, Cavarero, depois de abordar as reflexões de Paul Zumthor sobre o tema, destacando que este também questiona o fato de não haver, entre as disciplinas institucionais, nenhuma ciência da voz, escreve:

> […] o âmbito da voz é constitutivamente mais amplo que o da palavra: ele o excede. Reduzir este excedente a insensatez — isto é, ao que resta quando a voz não está intencionada a um sentido que se quer domínio exclusivo da palavra — é um dos vícios capitais do logocentrismo. Esse vício transforma o excedente em falta. (CAVARERO, 2011, p. 28).

E essa falta, como negação de sentido autônomo da voz, independentemente da linguagem, acaba propiciando um desafio, que, para Cavarero (2011, p. 29), é o objetivo primordial de suas discussões: o de “pensar a relação entre voz e palavra como uma relação de unicidade”, afinal, novamente segundo a autora,

> […] o próprio da voz não está no puro som; está mais na unicidade relacional de uma emissão fônica que, longe de contradizê-lo, anuncia e leva a seu destino o fato especificamente humano da palavra. (CAVARERO, 2011, p. 30).

Percebe-se, portanto, que Cavarero chama a atenção para o fato de que a voz carrega consigo o corpo de seu emissor e o anuncia, articulando, assim, de modo indissolúvel, corpo e palavra. Além disso, e mais adiante no mesmo livro, a autora destaca outro ponto importante referente à unicidade da voz. Ela aponta que, no contexto da crítica literária, a

> ‘voz’ é hoje um termo técnico que indica a peculiaridade do estilo de um poeta ou, mais genericamente, de um autor. Esse uso é interessante principalmente por remeter a uma unicidade vocálica

> que permanece subtendida e que, ao mesmo tempo, é alterada e deslocada de seu registro sonoro: o fato de que não existem duas vozes humanas absolutamente idênticas faz com que, na literatura, 'voz' se torne equivalente geral de diferença expressiva [...] (CAVARERO, 2011, p. 113).

Desse modo, seguindo essa linha de raciocínio defendida por Cavarero, e relacionando-a às discussões propostas neste trabalho, a voz de Itamar Assumpção — ou, no sentido metafórico indicado acima, o seu estilo de compor e de cantar, conforme veremos mais adiante — não só o apresenta ao público, como corpo e voz literalmente, como também apresenta a esse mesmo público um modelo composicional marcado pela pluralidade de vozes, como indicador de seu estilo, justamente por não haver "duas vozes absolutamente idênticas", como dito acima. E ainda que esse sentido de voz como "equivalente geral de diferença expressiva" possa também nos ajudar a entender as especificidades da produção poética de Itamar Assumpção, não será este o foco das análises, pois Itamar assume, já desde seus primeiros discos, que sua voz (ou seu estilo) é, na verdade, uma grande colcha de retalhos, uma soma constante das múltiplas vozes que o acompanham o tempo todo, como ressonâncias e canto; tanto no eco das vozes das cantoras que o acompanham quanto nas ressonâncias advindas de sua memória enquanto ouvinte, leitor e compositor, afinal, e em consonância com o poeta, ensaísta e tradutor mexicano Octavio Paz, em *Os filhos do barro* (2013, p. 162), "o poeta não é 'autor' no sentido tradicional da palavra, mas um momento de convergência das diferentes vozes que confluem no texto." E, por mais que esta seja considerada a sua marca, sua diferença expressiva em relação a outros compositores brasileiros[1], não pretendo, aqui, realizar exaustivos e hierárquicos comparativos entre poetas e cantores, nem tampouco apontar na obra de Itamar Assumpção procedimentos composicionais que sejam absolutamente originais e exclusivos. O autor, assim como suas canções, é também uma construção, o que nos remete novamente ao conceito de *vozes plurais* que defendemos neste trabalho.

[1] Cabe aqui destacar que muitos outros compositores brasileiros, de diversas épocas, se utilizaram de métodos semelhantes aos de Itamar Assumpção, como a mistura de gêneros e a inserção de elementos considerados díspares em uma mesma canção, ou em um álbum. Destaco aqui os nomes de Caetano Veloso e de Chico Science, por exemplo. Autores de gerações diferentes que ousaram, cada um à sua maneira, experimentar métodos composicionais diferentes, inventivos, como prováveis herdeiros da antropofagia oswaldiana do início do século XX.

Essa multiplicidade de vozes, como elemento distintivo da produção musical e poética de Itamar Assumpção, sobretudo por seu caráter performático, nos faz lembrar das importantes considerações sobre os temas *poesia oral* e *performance*, do teórico suíço Paul Zumthor (2010, p. 13), para quem, a voz

> [...] constitui um acontecimento do mundo sonoro, do mesmo modo que todo movimento corporal o é do mundo visual e táctil. Entretanto, ela escapa, de algum modo, da plena captação sensorial: no mundo da matéria, apresenta uma espécie de misteriosa incongruência. Por isso, ela informa sobre a pessoa, por meio do corpo que a produziu: mais do que por seu olhar, pela expressão do seu rosto, uma pessoa é traída "por sua voz" […]. A enunciação da palavra ganha em si mesma valor de ato simbólico: graças à voz ela é exibição e dom, agressão, conquista e esperança de consumação do outro; interioridade manifesta, livre da necessidade de invadir fisicamente o objeto de seu desejo; o som vocalizado vai de interior a interior e liga, sem outra mediação, duas existências.

Tais proposições de Zumthor são bastante significativas para esta pesquisa, uma vez que também ele, assim como Cavarero, destaca o fato de que a voz revela, “informa sobre a pessoa, por meio do corpo que a produziu”, buscando, com isso, seduzir o outro (no caso, o/a ouvinte), pois ela, a voz, segundo o autor, é “esperança de consumação do outro”.

Assim, considero necessário pensar em “voz”, tanto no sentido mais corrente, relacionado aos que executam uma canção, como também em um sentido metafórico, como indicação de uma visão específica de canção, arte, referências, tradições e ressonâncias.

Além disso, outro aspecto importante relacionado à voz, em seu sentido literal — som que emana do corpo (ZUMTHOR, 2014, p. 31) —, está na dificuldade de descrevê-la e, portanto, de analisá-la como objeto de estudo (ou parte dele) no meio acadêmico. Segundo Ruth Finnegan (2008, p. 24, grifo da autora),

> a voz é mais que mero condutor de textualidades preexistentes, sejam verbais ou musicais. De um modo frequentemente negligenciado em relatos acadêmicos […], a voz é, *ela mesma*, em sua presença melódica, rítmica e modulada, parte da substância. Pois a “letra” de uma canção em certo sentido não existe a menos e até que seja pronunciada, cantada, trazida à tona com os devidos ritmos, entonações, timbres, pausas; tampouco a canção tem

> "música" até que soe na voz. Aqui, canção e poesia oral significam a ativação corporificada da voz humana – fala, canto, entoação, em solo, em coro, harmonizada, *a cappella*, amplificada, distorcida, mutuamente afetada por diferentes formas de instrumentação, ao vivo, gravada –, todo um arsenal de variadas apresentações para o ouvido humano.

Tratar a voz (ou as vozes) como elemento essencial na análise de canções, em suas performances, apesar das dificuldades que isso implica, é um dos objetivos deste trabalho, pois, conforme veremos mais adiante neste capítulo, uma das estratégias mais utilizadas por Itamar Assumpção, na tentativa de sedução de seu público ouvinte, está justamente na presença constante de múltiplas vozes em suas canções, seja pela presença de cantoras inventivas e talentosas, como Tetê Espíndola, Ná Ozzetti, Mirian Maria, entre outras, que participavam das gravações de vários de seus discos; seja pela experimentação que Itamar realizava, ao brincar com sua própria voz, não raro, deslizando do canto para a fala, apagando as barreiras entre ambos e evocando a oralidade das conversas cotidianas.

Essa multiplicidade (de vozes, gêneros, referências) explorada por Itamar Assumpção em suas composições encontra ressonância no universo plural da canção brasileira — gênero por natureza híbrido, que mescla linguagens da música popular e da literatura, e no qual coexistem diferentes gêneros musicais, como o samba, o forró, o *reggae*, e o *rock*, por exemplo. E, por também dialogar com a literatura, em suas variadas manifestações, encontra paralelo na poesia brasileira contemporânea. Para Susana Souto Silva (2008, p. 13), professora e pesquisadora da obra de Glauco Mattoso, a multiplicidade

> [...] é um traço da poesia brasileira contemporânea, que se recusa a qualquer classificação orientada pela prevalência de traços comuns rigidamente definidos. Convivem, por exemplo, a poesia visual, a poesia sonora, a poesia engajada, a poesia marginal surgida na década de 70, o vídeo-poema, a "ciberpoesia coletiva" e o soneto (que pode estar nas demais experiências de produção), que surgiu na Idade Média (por volta do século XIII) e mantém-se até hoje como uma das formas mais constantes da nossa tradição. Estamos, pois, em um contexto de significativas misturas, de mescla não-excludente de feitura do poema.

Há, portanto, na produção de Itamar Assumpção uma disposição para agregar pessoas, referências, tons, compondo, de modo bastante inusitado, *shows* e discos — como uma constante celebração do encontro de vozes.

Nessa espécie de tapeçaria vocal, tecida ao longo de seus discos, os diversos elementos que a constituem, ao mesmo tempo mantêm e transcendem sua singularidade, pois, juntos, formam um novo objeto, o qual, no entanto, mantém nítidos os traços que o compuseram, como num mosaico. E, nesse lugar de encontros, uma voz se destaca inicialmente: a do personagem marginalizado Benedito João dos Santos Silva, o Beleléu, vivenciado por Itamar em seu primeiro disco e em suas primeiras performances. É ela quem comanda as outras vozes, que ecoam, sobretudo, no canto das *backing vocals*. Sua voz aciona múltiplos sentidos, pois representa as vozes comumente silenciadas pelas narrativas oficiais, como a do bandido, do marginal, narrada pela voz dos outros, mas, quase sempre, sem espaço para contar sua própria história, marcada por violências cometidas contra ela e também por ela, como veremos mais adiante neste capítulo.

Chavão abre porta grande: foi um achado te achar

Página
que não dá poema
dá pena
Alice Ruiz

Com oito discos lançados, incluindo duas trilogias e um álbum póstumo[2], o paulista de Tietê, filho de Januário Assumpção e Maria Aparecida Silva de Assumpção, desenvolveu uma poética que envolve diferentes estratégias: do experimentalismo vocal, com a constante participação de cantoras e cantores inventivos e talentosos, às regravações de Ataulfo Alves e à parceria com o percursionista Naná Vasconcelos. Seus discos, editados às expensas do

[2] As trilogias *Bicho de 7 cabeças*, de 1993; e *Pretobrás*, cujo primeiro disco foi lançado em 1998, enquanto os outros dois foram lançados postumamente, em 2010. O outro álbum lançado um ano após a sua morte, em 2004, foi gravado em parceria com o músico Naná Vasconcelos, o *Vasconcelos e Assumpção – Isso vai dar repercussão.*

compositor[3], receberam nomes provocativos: *Beleléu, leléu, eu* (1981), *Às próprias custas S/A* (1982), *Sampa Midnight – Isso não vai ficar assim* (1985), *Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!* (1988); *Bicho de 7 cabeças* (1993); *Ataulfo Alves por Itamar Assumpção – Pra sempre agora* (1995); *Pretobrás* (1998, 2010) e *Vasconcelos e Assumpção – Isso vai dar repercussão* (2004).

Em *Beleléu* (1981), por exemplo, na faixa de abertura do disco[4], Itamar Assumpção já nos oferece uma importante pista a respeito de como encarava o processo criativo e a execução de seu trabalho, e, mais ainda, de como provavelmente gostaria que se desse a recepção de sua obra por parte do público ouvinte. Como num programa de rádio, a voz de um locutor (interpretada pelo próprio Itamar) se dirige diretamente ao público, dizendo-lhe, em tom de exigência: "ouvidos atentos". Logo em seguida, apresenta o personagem marginalizado que dá nome ao disco e seu "perigosíssimo bando", destacando o nome dos músicos integrantes da banda (ou do "bando") que o acompanha, antes que os mesmos tivessem tocado quaisquer instrumentos, antes, portanto, da execução das faixas. A relação entre artista e marginal é destacada, assim, de modo irônico por Itamar, mas pode ser lida também dentro de um contexto em que essa ironia indica a precariedade de condições de sobrevivência do artista, na sociedade brasileira, em especial do artista negro que vem de famílias de baixa renda, como é o caso de Assumpção.

Esse caráter inventivo e performático faz de Itamar Assumpção um dos nomes mais profícuos e originais da música popular brasileira. E, apesar de ainda desconhecida do grande público, sua obra vem sendo cada vez mais (re)descoberta e pesquisada[5]. Um fator que certamente tem contribuído para um maior reconhecimento de sua obra são as recentes publicações. De 2006 (quando foram publicados os dois volumes do *songbook PretoBrás: por que que eu não pensei nisso antes*) para cá, muitos (re)lançamentos acabaram por difundir mais uma vez

[3] Com exceção do *Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!*, gravado e lançado pela gravadora Continental, em 1988.

[4] "Vinheta radiofônica". O detalhe é que nas edições mais recentes, essa vinheta de apresentação foi transferida para a penúltima faixa do disco, antes de "Nego Dito", perdendo, com isso, esse caráter irônico de apresentar os músicos antes que os mesmos tivessem tocado quaisquer instrumentos, como havia no original.

[5] Dos trabalhos acadêmicos pesquisados – teses ou dissertações –, sobre a obra de Itamar Assumpção, nenhum (a não ser este) se concentra na área de Estudos Literários. Entre eles, destaco a dissertação de mestrado da musicista Clara Bastos (2012), a qual cito no decorrer deste trabalho.

sua vasta produção artística. Entre eles, estão o *Box Caixa Preta* (2010), com a discografia do compositor — incluindo os dois últimos (e até então inéditos) volumes da trilogia *Pretobrás* (1998); o documentário *Daquele instante em diante* (2011), de Rogério Velloso, e o livro de canções e poemas inéditos *Itamar Assumpção: cadernos inéditos* (2013), organizado por suas filhas, Anelis Assumpção e Serena Assumpção, sua esposa, Elizena Assumpção, e por Marcelo Del Rio.

Além disso, Itamar sempre teve — e continua tendo — seu trabalho sendo divulgado por meio de regravações de outros importantes nomes da música popular brasileira, como Ney Matogrosso, Zélia Duncan, Cássia Eller, Márcia Castro, Crioulo e Liniker, além de sua filha Anelis Assumpção. Todas essas vozes continuam proporcionando ricos diálogos com sua obra.

E, com o objetivo principal de promover novos diálogos, trago aqui a minha própria voz, que, em parceria com outras tantas citadas ao longo deste trabalho, também pretende, ainda que discretamente, contribuir com a fortuna crítica de Itamar Assumpção.

Para isso, tomo como referência algumas canções de cada um dos seus discos, tais como “Nego Dito”, “Luzia” e “Embalos” (*Beleléu, leléu, eu* - 1981); “Prezadíssimos ouvintes” e “Sampa midnight” (*Sampa Midnight* - 1985); “Não há saídas” (*Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava* - 1988); “Venha até São Paulo” e “Quem canta seus males espanta” (*Bicho de 7 cabeças* - 1993); “Pretobrás”, “Outras capitais”, “Anteontem” e “Persigo São Paulo” (*Pretobrás* - 1998, 2010); e “Próxima encarnação” (*Vasconcelos e Assumpção – Isso vai dar repercussão* - 2004). É válido destacar que canções de outros compositores, como “Negra melodia”, de Jards Macalé e Waly Salomão (*Às próprias custas S/A* - 1982); “Bom crioulo” e “Laranja madura”, de Ataulfo Alves, regravadas por Itamar Assumpção em seu *Ataulfo Alves por Itamar Assumpção - Pra sempre agora* (1995); e “Vá cuidar de sua vida”, de Geraldo Filme (*Pretobrás* – 1998), também fazem parte do *corpus* analisado neste trabalho. Além disso, outras canções de sua discografia, quando não analisadas, são citadas como exemplos de sua poética inventiva e diversificada, no contexto, claro, dos discos em que estão inseridas.

Toda essa construção de um *corpus* que resultasse, em si mesmo, diversificado, múltiplo, e que atendesse minimamente à vasta produção de Itamar, e que representasse, ainda, as suas transmutações enquanto artista, não se deu apenas durante os anos de meu doutoramento. Há, nesta pesquisa, uma longa

trajetória, que teve origem acadêmica na graduação do curso de Letras, na Universidade Federal de Alagoas (UFAL), em 2004, quando, ao analisar a canção "Maldição" (1999), do compositor e cantor maranhense Zeca Baleiro, tive a ideia de direcionar a pesquisa — que culminou no Trabalho de Conclusão de Curso — não só pelo viés da canção popular, mas pensando também na diversidade de modelos composicionais e em meios de circulação poética mais alternativos, os quais rompessem com os considerados canônicos ou tradicionais. Além disso, na letra de "Maldição"[6] há uma série de referências a poetas que, por diversas razões, foram tidos como "marginais" ou "malditos" — certamente por não terem seguido os modelos convencionais de suas épocas e lugares, ou por terem assumido uma postura de resistência ao esquema consumista que então vigorava, e de resistência à ideia de arte enquanto mercadoria. Além de nomes como os de Baudelaire, Rimbaud e Edgar Allan Poe, há também os de importantes poetas da música brasileira: Luiz Melodia, Jards Macalé, Waly Salomão e Itamar Assumpção.

Assim, a construção desse *corpus*, no decorrer da pesquisa, me fez prestar ainda mais atenção às transmutações vivenciadas por Itamar ao longo de sua trajetória enquanto artista, destacando o quanto "essa forte personalidade extramusical foi se transformando em traços de estilo sonoro no interior das composições." (TATIT, 2014. p. 311), conforme veremos logo mais adiante.

Trajetória e transmutação do artista: outras vozes

Em um ensaio intitulado *A transmutação do artista*[7], de 2014, o também músico e compositor — além de professor e pesquisador — Luiz Tatit[8] comenta sobre a multiplicidade na obra de Itamar Assumpção, destacando que o compositor de "Nego Dito"

[6] Ver em Anexos.
[7] O mesmo ensaio já havia sido publicado em 2006, no primeiro volume do *songbook PretoBrás: por que que eu não pensei nisso antes*, organizado por Luiz Chagas e Mônica Tarantino. Optei pela edição mais atualizada do ensaio.
[8] Como compositor, Tatit é autor de 46 das canções do grupo *Rumo*, e já lançou os CDs-solo *Felicidade*, em 1998, e *O meio*, em 2000, ambos pelo selo Dabliú.

> [...] sempre precisou dizer (ou cantar) diversas frases ao mesmo tempo, inserir numa simples cantiga numerosos acontecimentos musicais e, mesmo assim, sua obra só se completava no disco integral, pleno de retomadas, vinhetas e comentários de toda espécie. (TATIT, 2014, p. 311).

Já no título do ensaio, Tatit remete à ideia de uma transmutação pela qual passara o artista — no caso, Itamar Assumpção. Essa transmutação vai-se revelando gradativamente, à medida que Itamar passa a incorporar à sua voz outros discursos, os quais vão além das angústias e injustiças sofridas pelo personagem Beleléu, de seu primeiro disco. E complementa destacando o fato de que a obra de Itamar "só se completava no disco integral". Seria preciso, então, uma participação responsiva do ouvinte — aquele que o compositor desejava seduzir por meio do canto, ou de seu modo de compor e de cantar.

A noção de transmutação, conforme veremos mais adiante, é, portanto, bastante pertinente para a reflexão sobre a produção de Itamar. Essa noção, inclusive, está presente em uma de suas canções, cuja letra transcrevo abaixo:

> Entro em transe se canto desgraça vira encanto
> meu coração bate tanto sinto tremores no corpo
> direto e reto suando gemendo resfolegando
>
> eu me transformo em outras determinados momentos
> cubro com as mãos meu rosto sozinha no apartamento
>
> às vezes eu choro tanto já logo quando levanto
> tem dias fico com medo invoco tudo que é santo
> e clamo em italiano 'ó dio come ti amo!'
>
> eu me transmuto em outras determinados momentos
> cubro com as mãos meu rosto sozinha no apartamento
>
> vivo voando voando não passo de louca mansa
> cheia de tesão por dentro se rola na face o pranto
> deixo que role e pronto meus males eu mesma espanto
>
> eu me transbordo em outras determinados momentos
> cubro com as mãos meu rosto sozinha no apartamento
>
> é pelos palcos que vivo seguindo o meu destino
> é tudo desde menina é muito mais do que isso
> é bem maior que aquilo sereia eis minha sina

> eu me descubro em outras determinados momentos
> cubro com as mãos meu rosto sozinha no apartamento
> (B7C, v. II, f. 2)

"Quem canta seus males espanta" é a segunda canção do terceiro volume da trilogia *Bicho de 7 cabeças*, de 1993, o quinto álbum do compositor. De autoria de Itamar Assumpção, a música é interpretada no disco pela cantora paulista e ex-integrante do grupo Rumo, Ná Ozzetti.

Nessa trilogia, Itamar passa a contar com uma nova banda, toda composta por mulheres — as Orquídeas do Brasil[9], em que, além de tocar os instrumentos, algumas delas também cantam, intensificando ainda mais a noção de *vozes plurais* apresentada e defendida neste capítulo. E como se não bastassem essas tantas vozes, outros nomes da música brasileira foram convidados para cada um dos três discos — sendo eles, respectivamente, Rita Lee, Tom Zé e Jards Macalé. Todas essas vozes, juntas, não só reforçam a ideia de pluralidade vocal, como também trazem consigo outras referências. Em cada uma delas há um modo diferente de cantar, de entoar e interpretar o texto verbal, mas sempre em diálogo com as constantes intervenções do compositor e com a letra propriamente dita. Assim, novas peças são acrescentadas ao mosaico que vem sendo construído por Itamar ao longo de sua carreira, ao longo de sua transmutação enquanto artista. E novas possibilidades de diálogo e, consequentemente, de recursos composicionais, passam a ser incorporados ao seu estilo de compor.

Sobre esses processos de composição, e de como eles foram se diversificando com o tempo, a musicista Clara Bastos — uma das *orquídeas* e a principal responsável pela transcrição de suas canções para a partitura, presentes no já mencionado *songbook* (2006) —, desenvolveu sua dissertação de mestrado intitulada *Processos de composição e expressão na obra de Itamar Assumpção*, defendida em 2012, na USP. Nela, Bastos (2012, p. 76) afirma que, com as Orquídeas, Itamar

[9] São elas: Tata Fernandes (voz); Simone Soul (bateria); Miriam Maria (voz); Lelena Anhaia (baixo); Renata Mattar (voz, saxes, flautas e safona); Geórgia Branco (guitarras); Adriana Sanchez (teclados); Simone Julian (sopros); Nina Blauth (voz e percussão) e Clara Bastos (baixo).

> [...] deu ainda mais espaço à poesia e ao lirismo, e completou seu ciclo, abrandando um pouco as inquietações. Inspirado pelo contato com os grandes poetas Alice Ruiz e Paulo Leminski, [Itamar] assumiu a própria poesia e tirou da composição o peso da própria figura, tornou-se mais universal.

Muito provavelmente, essa mudança radical na formação de sua nova banda foi fruto de suas inquietações enquanto artista que busca sempre o novo, mesmo sabendo que o novo só se faz em diálogo com o já produzido, previamente existente. Além disso, “tirar o peso da própria figura”, tão associada ao personagem de seus primeiros discos, o Nego Dito Beleléu, era, decerto, um desejo de Itamar, expresso mais claramente na trilogia *Bicho de 7 cabeças*, quando passou a desenvolver uma gama mais diversificada de temas, estilos e gêneros musicais — algo que já vinha se desenhando desde seu terceiro disco, o *Sampa Midnight* (1985), conforme detalharei mais adiante.

Voltando à canção “Quem canta seus males espanta”, já a partir do título, Itamar se apropria de um conhecido e antigo ditado popular para, a partir de uma voz feminina, e fazendo uso da metalinguagem, tratar de temas recorrentes em sua produção: o próprio processo criativo e o poder de transformação promovido pela música, pelo canto.

Já nos primeiros versos, o compositor deixa claro que o ato de cantar transforma e reconfigura aquele que canta, o deixando em transe, alterando seu estado emocional e promovendo mudanças no próprio corpo, como se vê nos versos a seguir:

> Entro em transe se canto desgraça vira encanto
> meu coração bate tanto sinto tremores no corpo
> direto e reto suando gemendo resfolegando

O título da canção funciona como uma espécie de mote, que orienta todo o restante da letra a seguir a mesma lógica: é o ato de cantar que transforma as agruras do cotidiano. Desde sentir “tremores no corpo” (“suando gemendo resfolegando”), até sentir tesão e medo.

No entanto, o que poderia soar como uma canção, digamos, melodramática, semelhante aos sambas-canções da década de 1930, ao menos pela abordagem

temática presente na letra (“às vezes eu choro tanto já logo quando levanto”), logo nos aparece discretamente a ironia, tão frequente em Itamar Assumpção. O verso “e clamo em italiano ‘ó dio come ti amo’” é irônico justamente porque vem logo após a ideia de invocar “tudo que é santo”, para aplacar os sofrimentos e os desejos da voz que canta, o que sugeriria, deste modo, que o compositor estivesse clamando a Deus. No entanto, há aqui, neste caso, uma referência a uma conhecida canção italiana: “Dio, come ti amo”, de Domenico Modugno, que fora interpretada de forma marcante pela voz de Gigliola Cinquetti — canção, inclusive, que foi tema do filme homônimo, de Miguel Iglesias, em 1966. Ambos fizeram muito sucesso no Brasil. Entretanto, por se tratar de uma ironia, outras acepções também podem ser aceitas como possibilidade de leitura. O uso do italiano — idioma oficial da Cidade do Vaticano — associado à figura de Deus, independentemente de estabelecer ou não um diálogo com outra canção, pode nos indicar uma indireta referência ao Cristianismo, ou, mais ainda, à ideia de pecado e a possibilidade de absolvição por meio de orações, ou por meio do canto religioso. E, neste caso, estaria o canto mais uma vez desempenhado o papel de agente transformador, como indicado no título da canção. Desse modo, o cantor aciona e associa, por meio da ironia, sagrado e profano, ódio e amor, corpo e espírito.

Em seguida, logo após a primeira estrofe, transcrita anteriormente, surgem os versos que logo identificamos como o refrão da música:

> eu me transformo em outras determinados momentos
> cubro com as mãos meu rosto sozinha no apartamento

Nesses versos, podemos perceber que o eu lírico — no caso, a voz feminina que canta —, ao se sentir sozinha no apartamento, percebe (e o descreve verbalmente) que se transforma em outras, mas que isso ocorre apenas em “determinados momentos”, provavelmente quando canta, pois o canto é sua sina, e é ele o responsável por transformar desgraça em encanto (“Entro em transe se canto desgraça vira encanto”), jogando semântica e sonoramente com “canto” e “encanto”. Essa transformação é reforçada na canção nas outras três vezes em que o refrão é executado, sempre em alternância com as demais estrofes. Há nessas outras ocorrências algumas sutis, mas importantes, mudanças no refrão. O autor substitui a palavra “transformo”, inicialmente, por outras duas de sentido equivalente,

as quais mantêm o prefixo *trans* (“*trans*muto” e “*trans*bordo”). Prefixo, aliás, que carrega em sua etimologia a ideia de movimento, de passagem, de *trans*ição. Já na última vez em que o refrão é cantado, a palavra “transformo” passa a ser substituída por “descubro”, sugerindo, com isso, a possibilidade de revelar algo que antes pudesse estar encoberto, desconhecido, mas que, agora, ao final da música, esse desconhecido é, enfim, descoberto, revelado, pois sua forma fora alterada, modificada pela conclusão do processo de *transformação*. Dessa forma, o “eu me descubro em outras” pode tanto representar uma identificação com outras vozes, de outros/as cantores/as, por exemplo; quanto a tomada de consciência de que sua voz também poderá ecoar e repercutir em outras, inclusive entre seu público ouvinte.

Essas trocas, no entanto, não me parecem ser mera coincidência, como algo gratuito utilizado pelo compositor, apenas para evitar a repetição da palavra — afinal, trata-se de um refrão, o que, em geral, é caracterizado justamente pela repetição. E, embora possam ser justificadas por uma questão fonética, pelas costumeiras rimas internas (como entre “t*udo*” e “transm*uto*”; “c*ubro*” e “desc*ubro*”), elas parecem estar, na verdade, muito mais ligadas à necessidade de reforçar e complementar, por meio da repetição semântica, a ideia de transmutação; a ideia de que as vozes, os discursos, se *transformam*, se *transmutam*, se *transbordam* e se *descobrem* a cada vez que são interpretados, cantados, vivenciados, pois estão o tempo todo em *trâns*ito, para além das formas e limites que tentem lhes conter.

Talvez por isso Itamar tenha cedido o canto para uma outra voz, transmutando a sua própria — contida em sua composição — para uma voz feminina, explorando, assim, o recurso do travestimento da linguagem, ou do fingimento, que sempre foi tão caro aos poetas[10]. Sobre isso, o músico, compositor, professor e pesquisador Marcelo Marques (2013, p. 45, grifo do autor), em sua tese de doutorado sobre a obra do compositor paraibano Chico César, nos lembra que

> a prática de um compositor escrever canções cuja voz é feminina, isto é, a elaboração de um eu lírico feminino por parte de um homem, é coisa relativamente comum em nosso cancioneiro. Tais procedimentos encontram paralelo nas formas da poesia trovadoresca, particularmente nas *cantigas de amigo*, em que o

[10] Lembro-me do poema “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa, cujos os versos “O poeta é um fingidor / finge tão completamente / que chega a fingir que é dor / a dor que deveras sente” (PESSOA, 1990, p. 164) se tornaram referência quando o assunto é o fingimento e o próprio fazer poético.

> poeta-cantor assume uma voz feminina para dirigir-se a um amado. Este é um universo, é bom que se lembre, em que a poesia e a música gestavam-se como coisas indissociadas. Em tal contexto, a farsa poética obedece aos ditames da ordem social, que não previa a autoria feminina; em nossos tempos, indica a dilatação da personalidade. Nesse último caso, o exemplo mais conhecido nas últimas décadas talvez seja o de Chico Buarque. Aponta-se com frequência sua "sensibilidade" feminina para compor canções – "Atrás da porta", por exemplo, possibilitou a Elis Regina uma de suas interpretações mais derramadas […]

De fato, como "coisa relativamente comum em nosso cancioneiro" — assim como na poesia, que, na tradição lírica portuguesa, se associa aos trovadores na Idade Média —, esse tipo de transmutação, ligada ao fingimento poético, também ocorre com alguma frequência nas composições de Itamar Assumpção, e, mais ainda, na forma como muitas de suas canções eram executadas, em disco ou ao vivo, sempre permeadas por diversas vozes femininas.

Porém, desta vez, não são as Orquídeas as cantoras, nem tampouco aquele amontoado de vozes umas sobrepostas às outras, como é comum em várias de suas canções. Desta vez, quem canta por inteiro a canção é uma convidada e parceira antiga de Itamar: Ná Ozzetti. É ela agora a responsável por conduzir e seduzir o ouvinte, como uma sereia que narra cantando e, ao cantar, ao mesmo tempo seduz e "arrasta para outro lugar" (CAVARERO, 2011, p. 144).

Esse "outro lugar" para onde nós ouvintes somos arrastados, sobretudo pelo canto de Ná Ozzetti, envolve certamente as nuances do prazer, ainda que as marcas da subjetividade e as variáveis na recepção possam direcionar nossos ouvidos e sentimentos (também) para outros caminhos.

Conforme observamos na letra da canção anteriormente citada, o transbordamento dos sentimentos e a descoberta de si em outras vozes, em outros seres, é o tempo todo cantado. E aqui opto pelo termo *cantado* porque é justamente através do canto que se dá esse travestimento, essa transmutação capaz de transformar desgraça em encanto, como dito na letra, por meio da metalinguagem.

Por isso essa voz que canta e seduz é uma voz feminina. Itamar, conscientemente ou não, traveste-se, por meio da composição e da execução da música, da performance, em um outro ser. E ao fazê-lo, transfigurado na voz de Ná Ozzetti (e vice-versa), nos direciona, enquanto ouvintes, para esse outro lugar, para essa outra voz e pessoa, para a dimensão subjetiva e sedutora, desviante, da voz.

Isso entra em consonância direta com o que Adriana Cavarero (2011, p. 144, grifo da autora) nos diz a respeito do poder de sedução da voz feminina, ao afirmar que

> a voz das mulheres demonstra sua autêntica substância: os ritmos passionais do corpo de onde brota e as sonoras atrações com que vibra. Nesse sentido, a mulher que canta é sempre uma Sereia, ou seja, uma criatura da ordem do prazer, estranha à ordem doméstica de filhas e esposas. Indomesticável, a voz feminina do canto abala o sistema da razão e nos arrasta *para outro lugar*. Potencialmente mortal e veículo para 'outro mundo', ela leva o prazer ao limite do suportável.

Ao comparar o canto das mulheres, no mundo contemporâneo, com o mito das sereias, ambas como "criaturas da ordem do prazer", pois nos arrastam, enquanto ouvintes, "para outro lugar", distanciado da razão, Cavarero nos oferece — ainda que, evidentemente, não tenha sido essa a sua intenção — uma importante imagem com a qual é possível ilustrar parte do mosaico que é a obra de Itamar Assumpção. Neste caso, e retomando a canção aqui analisada, a peça desse mosaico que mais nitidamente se destaca na canção é, a meu ver, a da presença marcante da voz feminina, tanto na execução da música, através do canto de Ná Ozzetti; quanto pela construção textual, moldada pelo olhar de um eu lírico feminino.

Por outro lado, ao mesmo tempo em que enfatiza a presença de vozes femininas em suas canções, essa mesma peça também nos direciona o olhar (e os ouvidos) para outro recurso composicional recorrente em Itamar Assumpção: o diálogo. E não apenas aquele realizado por meio de citações e referências intertextuais; ou o diálogo simbolizado pelo convite feito a uma cantora de sua geração para interpretar uma de suas canções. Mas também, e principalmente, o diálogo literal, entre duas (ou mais) vozes cantadas, juntas. Ocorre nesta canção, bem como em tantas outras — e que é do costume de Itamar —, uma ligeira e importante intervenção sua. Já na última estrofe, o autor, ao que parece, de forma intuitiva, responde ao verso em que ouvimos a voz de Ná Ozzetti cantar "é pelos palcos que vivo". Ouvimos, logo em seguida, como um eco, a voz de Itamar em concordância, dizendo: "eu também". No entanto, conforme podemos observar na estrofe transcrita abaixo, esse diálogo só poderá ser percebido no momento da audição da música, uma vez que não há registro textual dessa sua fala no encarte do disco, na referida estrofe. Vejamos:

é pelos palcos que vivo seguindo o meu destino
é tudo desde menina é muito mais do que isso
é bem maior que aquilo sereia eis minha sina

Além disso, esta última estrofe parece concluir a ideia presente naquele mote inicial, apresentado desde o título da canção: o de que o exercício de cantar é o único capaz de aliviar as dores e aplacar os desejos vivenciados pelo eu lírico em seu dia a dia, pois trata-se de uma sina, de um destino a ser cumprido — no caso, tanto pelo compositor quanto pela intérprete. E isso justifica o diálogo entre as vozes, e a participação responsiva de Itamar no exato momento em que o verso “é pelos palcos que vivo” é interpretado pela cantora, o qual se repete outras cinco vezes, no final da canção, como que para enfatizar a sina de sereia, ou, num contexto mais atual, a sina de quem ganha — ou tenta ganhar — o seu sustento através da música.

Um outro dado que creio ser bastante relevante para a performance dos músicos, e da música como um todo, é o arranjo musical. Até o momento, a análise esteve concentrada apenas na letra da canção. E, apesar de não ser o foco principal deste trabalho, dadas as minhas limitações técnicas no âmbito da música propriamente dita, acredito que seja necessário também destacar elementos específicos do gênero *canção*[11]. Desse modo, percebo, enquanto ouvinte, que a música se desenvolve em poucos acordes, de um mesmo campo harmônico, e sem grandes variações — dividida, digamos, em duas partes bem definidas, sendo uma delas a do refrão. E segue assim do início ao fim, executada de forma bastante intimista, tendo como guia o característico “violão-de-breque” (TATIT, 2014, p. 324), de Itamar Assumpção, acompanhado da bateria (Simone Soul) e da percussão, por meio de um pandeiro rítmico (Nina Blauth).

Entretanto, o ponto que particularmente me despertou a atenção foi justamente o momento em que a cantora Ná Ozzetti repete pela primeira vez o já mencionado verso “é pelos palcos que vivo”. Nesse momento, surge, também pela primeira vez na canção, como elemento surpresa, o som do contrabaixo, que, numa

[11] Segundo Tatit (2004, p. 92), a canção popular apresenta uma forma híbrida, “[...] que agrega necessariamente melodia, letra e arranjo instrumental [...]”.

audição despretensiosa ou desatenta, pode passar desapercebido tanto a aparição repentina desse novo elemento no arranjo musical quanto o fato de que esse era o instrumento utilizado por Itamar para compor boa parte de suas canções, as quais, inclusive, traziam o canto muitas vezes moldado de acordo com as linhas do baixo, num diálogo entre voz e instrumento. Além disso, como bem destacou Maria Betânia Amoroso (2006, p. 37), professora de Literatura na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp),

> foi como o *Hendrix da Vila Madalena* que o leitor dos jornais em 1980 pôde ter, pela primeira vez, ouvido falar de Itamar Assumpção. A foto que acompanha a matéria, e portanto um dos primeiros registros da imagem do cantor, é a de uma figura negra, esguia, segurando um contrabaixo.

A lembrança desse registro, por parte de Amoroso, reforça o destaque que esse instrumento tem nas composições e performances de Itamar, além de ilustrar a comparação com o músico norte-americano que, segundo Gilroy (2012, p. 193), teria sido "[...] reinventado como a imagem essencial daquilo que as plateias inglesas achavam que devia ser um artista negro americano: impetuoso, sexual, hedonista e perigoso." Sem dúvida, Itamar Assumpção herdou (e sofreu, ao longo de sua vida, na sociedade racista brasileira) boa parte desse estereótipo — do homem negro ao mesmo tempo perigoso e sexual, além de ter sofrido uma forte influência do estilo de tocar e compor de Jimi Hendrix, fruto de sua vasta pesquisa enquanto ouvinte, conforme veremos mais detalhadamente no terceiro capítulo

Novamente em relação ao contrabaixo, há, nesse caso, um detalhe importante: no encarte do disco no qual a canção "Quem canta seus males espanta" está inserida não há nenhuma menção de quem o executou na música. Não sabemos se foi o próprio Itamar quem tocou o contrabaixo ou se as musicistas, integrantes das Orquídeas do Brasil, Lelena Anhaia ou Clara Bastos, as quais são responsáveis, respectivamente, pelos baixos de quatro e cinco cordas em praticamente toda a trilogia *Bicho de 7 cabeças*. E, obviamente, não cabe aqui, neste trabalho, fazer esse levantamento ou identificar a razão dessa falha técnica. O que interessa é, na verdade, pensar na performance dialógica entre a voz feminina e suave de Ná Ozzetti e o som contrastante do contrabaixo tocado, como sugestiva

representação do próprio Itamar, o qual, como já fora dito, intervém na canção dizendo que ele, assim como a cantora que interpreta sua canção, e que vivencia a voz do eu lírico, também tem a música, ao mesmo tempo, como prazer e obrigação, como um trabalho rotineiro, ou mesmo uma sina.

Por isso, ao trazerem a imagem da sereia, e, consequentemente, o mito que há por trás dessa imagem, Itamar Assumpção, como compositor, e Ná Ozzetti, como intérprete, cada um com seus "timbres" diferentes, convocam seus ouvintes a se deixarem levar pelo feitiço do seu canto, pois ele é "[...] potencialmente mortal e veículo para 'outro mundo'." (CAVARERO, 2011, p. 144). E esse deslocar-se para "outro mundo" a que me refiro, a partir da citação de Cavarero, é, antes, um deslocar-se, enquanto ouvinte e leitor atentos, para um universo mais experimental e inventivo da música popular brasileira — especialmente através da poética de Itamar Assumpção.

Assim, *vozes*, *pluralidade* e *transmutação* são três termos centrais nesta pesquisa, que serão desdobrados, ao longo de várias análises, as quais também se pretendem como exercícios de ampliação plural e possibilidades de transmutação dos sentidos das canções desse nome tão desconcertante para a tradição brasileira, tanto que sempre provocou estranhamentos, por parte tanto do público quanto, principalmente, da crítica, que, dada a dificuldade em classificá-lo, logo o tachou de "maldito".

Maldito vírgula: poesia e/é marginalidade

A poética de Itamar Assumpção, conforme apontei, ainda que de forma introdutória, no item anterior deste capítulo, coaduna bem com a de outros músicos e grupos de sua geração, que surgem em São Paulo no início dos anos 1980. A chamada Vanguarda Paulista (que, além de Itamar, também contou com Arrigo Barnabé, Tetê Espíndola, *Grupo Rumo*, *Premeditando o Breque*, entre outros) foi uma cena musical bastante irreverente e criativa, que despontou inicialmente nos limites do pequeno teatro Lira Paulistana — também um selo de música independente, no qual Itamar Assumpção gravou seu primeiro LP, o *Beleléu, leléu, eu*, em 1981.

Esses músicos, cada um à sua maneira, conscientemente sobrepuseram à tradição da música brasileira marcas de diversos outros gêneros musicais, como o *rock* e o *reggae*, além da irreverência, do humor e de elementos da música experimental e de vanguarda — inclusive erudita, como é o caso especificamente de Arrigo Barnabé[12]. A filiação de Itamar a esse grupo bastante diversificado está em íntima consonância com os percursos que sua obra trilharia, e também com a contínua abertura de sua poética para a inclusão de elementos díspares, bem como para a realização de trabalhos coletivos.

Nesse contexto, a obra de Itamar Assumpção, desde seus primeiros discos, já apontava para a criação de um modelo composicional bastante peculiar, em que a multiplicidade — de gêneros musicais, de performance e de vozes — é elemento-chave em suas canções, conforme já verificamos anteriormente e veremos ainda mais detalhadamente neste e nos próximos capítulos, nas análises de algumas de suas canções, como indicado no *corpus* deste trabalho.

Esse estilo de compor, múltiplo, repleto de referências, de participações e vozes, como peças disformes de um mosaico sempre em construção, pode ser percebido já em seu primeiro disco, em que as canções, mesmo quando compostas a partir de melodias simples, trazem nos arranjos diversos tipos de referências. Desde a inclusão de outros gêneros do universo sonoro, como vinhetas e locuções radiofônicas (quando é feita a apresentação dos músicos, por exemplo); passando pelo constante diálogo entre alguns gêneros musicais, como o *rock*, o *jazz* e o *reggae*; até o momento da execução performática de algumas canções do disco, como no caso de “Luzia”, em que as vocalistas assumem papel decisivo na interpretação, dando voz (ou vozes) à mulher do personagem que dá nome ao disco, conforme veremos no tópico seguinte deste capítulo.

No entanto, é certamente a partir de seu terceiro álbum, *Sampa Midnight*[13], que Itamar começa a abrir terreno para que outras vozes possam assumir a enunciação do discurso — e não mais apenas aquela do herói marginalizado, que

[12] Compositor, instrumentista e cantor, Arrigo Barnabé, natural de Londrina, Paraná, foi parceiro de Itamar Assumpção e um dos principais nomes da Vanguarda Paulista. Seu disco *Clara Crocodilo* (1980) foi considerado um grande marco na música experimental brasileira desde a Tropicália.
[13] Originalmente gravado pelo selo independente Mifune Produções, em 1985.

guiou os primeiros álbuns do compositor[14]. Entretanto, essa voz nunca sai totalmente de cena. Ela ainda ecoa nos demais álbuns do compositor, seja verbalizada por algum outro personagem com traços semelhantes aos do anti-herói Beleléu — como ocorre em “Sampa midnight”, canção que dá nome ao seu terceiro disco, e sobre a qual comentarei no capítulo seguinte —, seja pela postura performática do compositor, e pela consequente atitude de resistência ao mercado fonográfico tal qual conhecemos, que visa sempre o sucesso instantâneo e de pouca desenvoltura técnica e/ou performática, salvo raras exceções.

Tudo isso fez com que Itamar Assumpção recebesse, desde o início de sua trajetória, a alcunha de “maldito”. E por ter desenvolvido, desde seu primeiro disco, uma poética marcada pela diversidade de gêneros e pela já mencionada pluralidade de vozes, o músico sempre provocou no público e, sobretudo, na crítica especializada, algum desconforto em termos de adequação de sua obra a determinado estilo musical. Itamar, consciente ou inconscientemente, buscava sempre a tangente, procurando (e encontrando), a todo momento, meios alternativos de produção e de circulação de sua obra, aplacando, com isso, as fronteiras entre os mais variados estilos musicais.

Nesse sentido, o termo “maldito”, quando dirigido a um compositor que segue mais ou menos o estilo de Itamar Assumpção, soa, para alguns, como inevitável, dada a sua necessidade de ruptura com os padrões estabelecidos, talvez por consequência de não ter encontrado outros meios de expressão e de divulgação de seu trabalho. No entanto, essa tendência, sobretudo da crítica, em delimitar espaço, ou mesmo a de rotular o compositor em um termo específico, como “maldito”, bem como em um único estilo musical, não faz, neste caso, nenhum sentido, visto que sua obra, ao todo, apresenta características bastante distintivas. Além disso, e, até mesmo por sua postura performática, ela rompe (e certamente continuará rompendo) com as formas de compor mais convencionais e preestabelecidas, às quais, nós ouvintes de canção popular, estamos provavelmente mais habituados. E sobre essa questão do rótulo, por exemplo, o poeta mineiro Xico Chaves, citado por Glauco Mattoso em seu *O que é poesia marginal* (1982), comenta que

[14] O segundo disco, *Às próprias custas S/A*, também independente, é gravado ao vivo no teatro Guiomar Novaes, em São Paulo, 1982.

> quem tá colocando a gente na condição de marginal são as editoras. Porque não existe na verdade poesia marginal, música marginal. Existe poesia, existe música. Eu acho muito negativo esse tipo de colocação, porque quando falaram em malditos da música brasileira era exatamente no mesmo sentido de marginalizar um tipo de música, ou seja: 'Não, essa música não é pra consumo', certo? Consumo em termos de cultura de massa não existe, cultura de massa não existe. Quem faz cultura de massa é o veículo, que veicula poesia, barulho de pedra, barulho de folha, disco de candomblé, banana musical, disco americano […]. Então o problema está no sistema, marginal ninguém é. (CHAVES *apud* MATTOSO, 1982. p. 77).

Essa visão, partindo de alguém que desenvolveu uma poética também sob o signo da multiplicidade — como poeta, letrista, artista plástico, produtor cultural, entre outras formas de expressão e manifestação artística —, e que, por isso, certamente precisou, em diversos momentos, reagir contra essa necessidade do sistema de rotular, ou mesmo de marginalizar determinado tipo de música ou poema, tudo isso reforça ainda mais o que fora apontado anteriormente sobre o fato de que a obra de Itamar Assumpção não se enquadraria em nenhum tipo de definição específica ou delimitação homogênea, pois, assim como defendeu Xico Chaves, na citação acima, "o problema está no sistema, marginal ninguém é". Assim, Itamar Assumpção, Xico Chaves e Glauco Mattoso, entre tantos outros tidos como "malditos" ou "marginais", não se enquadram em rótulos específicos, limitadores, pois, na verdade, são múltiplos, transmutando-se constantemente em outros, em outras vozes.

Por outro lado, outro aspecto relacionado a esse tema merece ser posto em discussão: Itamar parecia ter plena consciência de que cantar e compor, seja canção ou poema, no Brasil, é, por si só, um ato de resistência, pois, em geral, ser poeta, músico e compositor, neste país, é estar a todo momento à margem, sempre em busca de um caminho *ex-cêntrico*. Ou seja, em um sentido mais amplo, poetas e compositores brasileiros, especialmente os que estão em início de carreira, seriam, em maior ou menor grau, marginais, malditos, já que tanto os meios de produção de maior alcance e considerados ainda os mais tradicionais, como o livro e o CD, embora mais acessíveis hoje do que em relação há décadas passadas; quanto, sobretudo, os meios de divulgação e de circulação desses trabalhos continuam

dispendiosos e, portanto, de difícil acesso, tanto para quem produz quanto para o público consumidor.

Essa parece ser a contradição que provavelmente todos os que assim foram chamados viveram, independente se buscavam o caminho da poesia marginal ou se o encontraram por acaso, por consequência de seus trabalhos inventivos e/ou experimentais, pois, segundo Glauco Mattoso (1982, p. 74, grifo do autor),

> parece ser esse o grande dilema do poeta marginal: a barreira ou a carreira. De um lado, existe o obstáculo de submeter seu trabalho a intermediários (editores, conselhos consultivos, comissões julgadoras), que exercerão sobre o mesmo algum tipo de seleção ou censura; de outro, a necessidade de atingir um público cada vez mais amplo para se tornar um nome popular e, por que não, *badalado*. Tal contradição não fica resolvida pela "opção" marginal. Ao contrário, mesmo entre os poetas marginais por "convicção" prevalece o mito da consagração e da fama, a luta pelo *status* cultural, ainda que o alcance desse *status* fique restrito a um público muito reduzido.

E, mesmo não considerando Itamar Assumpção como um marginal por "convicção", de acordo com as palavras de Glauco Mattoso, acho justo destacar que o músico, embora não submetesse seu trabalho a intermediários, e, por isso, buscasse sua autonomia e seu devido reconhecimento de forma independente, também buscava o alcance de um público cada vez maior, como consequência do justo reconhecimento de seu trabalho, que acreditava ser qualificado e merecedor de tal feito.

Por isso, no título deste item, trago a expressão "Maldito vírgula", utilizada por Itamar em seu *Às próprias custas S/A*, de 1982. Através dessa expressão, Itamar nos diz, em tom de protesto, que sua condição de maldito (e também a de seu personagem) é muito mais por consequência do sistema, conforme observaram Glauco Mattoso e Xico Chaves, do que por algum desejo seu enquanto compositor, poeta e *performer*. Acrescente-se que Itamar Assumpção era um compositor, cantor e instrumentista negro, vivendo o cotidiano de intenso racismo na sociedade brasileira (cujos índices de violência e exclusão são assustadores, nos anos 80 do

século passado e hoje)[15], o que lhe dava um grau bastante elevado de consciência de sua “marginalidade”.

No entanto, sua poética, de fato, rompe com modelos mais convencionais, tanto em sua forma de compor, quanto no modo como o autor concebia suas composições e seus álbuns. E essa é certamente uma das marcas de originalidade mais evidentes em toda a trajetória do músico. Itamar parece ter criado, dessa maneira, uma espécie de caminho paralelo entre o centro e as margens; entre um trabalho inventivo e original — o qual normalmente agrada a crítica especializada e estabelece fidelidade com seu público ouvinte, ainda que pequeno — e um trabalho que provoca estranhezas ao grande público, devido a uma suposta falta de apelo comercial em suas músicas.

Sobre isso, o pesquisador inglês Sean Stroud (2010, p. 91) afirma que

> essa ideia de que a música de Assumpção carecia de um potencial apelo comercial levanta a questão de até que ponto as expectativas do público de música popular podem ser expandidas para absorver o trabalho de artistas determinados a explorar um caminho inovador ou experimental dentro das fronteiras da música popular.

Stroud problematiza a relação entre a obra de Itamar Assumpção e seu público, questionando se de fato sua obra precisaria de algum tipo de apelo comercial para que, enfim, pudesse ser apreciada por um público cada vez maior. O crítico aponta, na verdade, para um caminho inverso: são as expectativas do público que podem e devem ser expandidas a fim de “absorver o trabalho de artistas determinados a explorar um caminho inovador ou experimental”. No entanto, é compreensível que um público ouvinte pouco habituado a esse tipo de proposta mais experimental possa sentir alguma estranheza ao ouvir pela primeira vez uma canção de Itamar Assumpção. Isso porque, como já foi dito anteriormente, suas canções soam complexas e de difícil assimilação, pois, segundo Luiz Chagas (2006,

[15] Em matéria publicada em fevereiro de 2018, no site das Nações Unidas Brasil, há a seguinte passagem: “A cada 23 minutos, um jovem negro é assassinado no Brasil. São 63 mortes por dia, que totalizam 23 mil vidas negras perdidas pela violência letal por ano, conforme destacado pela campanha Vidas Negras, lançada pelas Nações Unidas no país em novembro de 2017”. Disponível em https://nacoesunidas.org/onu-mulheres-chama-de-escandalo-morte-de-23-mil-jovens-negros-por-ano-no-brasil/. Acesso em: 10/05/19

p. 12), “[...] vêm em camadas [e] têm por volta de oito elementos que tocam e trocam informações o tempo todo”.

É daí que, provavelmente, surge aquela estranheza no modo como as canções eram executadas. Ao ouvirmos Itamar com mais intensidade e frequência, vamos aos poucos percebendo que o dado mais inovador ou experimental de suas canções não está na composição harmônica ou melódica, mas sim na forma como Itamar executava suas canções, no arranjo musical que ele, junto com suas bandas, elaborava — seja para as performances ao vivo, seja para a gravação das faixas, nos álbuns do compositor. São canções que seguem, na maioria das vezes, uma estrutura harmônica e uma melodia simples, sem grandes inovações, e sem contar, portanto, com uma vasta pesquisa no campo formal, como o fez seu contemporâneo, parceiro e amigo Arrigo Barnabé. No entanto, na hora da execução percebemos uma enxurrada de informações que se entrecruzam o tempo todo — são múltiplas vozes carregadas de citações e referências, das mais variadas, vindas, inclusive, dos músicos que o acompanham, “que tocam e trocam informações o tempo todo” (CHAGAS, 2006, p. 12).

Talvez por conta dessa sua postura, por vezes desafiadora e imprevisível, somada aos experimentalismos sonoros presentes na maioria dos arranjos de suas canções, Itamar tenha sido logo taxado por parte da imprensa da época como “maldito” ou “marginal” — o que, para o músico, não fazia nenhum sentido, já que nunca quis incorporar para si nenhum rótulo, como já indicamos anteriormente. Itamar estaria mais, a meu ver, à margem da margem[16]: inserido no meio cultural da indústria fonográfica, ainda que por meio de gravadoras e selos independentes, sem ceder, entretanto, a concessões, sem submeter seu trabalho a padronizações estéticas típicas do mercado. O músico sabia, desde o início, qual seria a sua contribuição para a música popular brasileira[17], que, segundo o próprio Itamar,

[16] Utilizei esta expressão no título de minha dissertação de mestrado (2008), já mencionada aqui. Nela, eu explico seu uso citando Augusto de Campos: “Num belo poema de 1951, Décio Pignatari escreveu: – Apenas o amor e, em sua ausência, o amor / decreta, superposto em ostras de coragem, / o exílio do exílio à margem da margem”. (CAMPOS, 1988, p. 7). Tomo a expressão de Décio Pignatari, citada por Augusto de Campos, por considerá-la adequada às discussões apresentadas neste trabalho, uma vez que a obra de Itamar Assumpção se situa sempre na fronteira de algo, à margem da margem. Entre um trabalho experimental, inventivo, e seu consumo enquanto produto cultural.

[17] Caetano Veloso, em 1966, pouco antes do Tropicalismo, cria a expressão “linha evolutiva [da MPB]”: “Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um

estaria ligada a um trabalho independente artisticamente, conforme se pode notar em sua própria fala:

> […] depois do Cartola, do Milton, eu tenho que dar um passo, e o passo que eu resolvi dar foi na independência artística, esse foi o passo que eu resolvi dar, e por isso então que eu gravei o *Beleléu*[18].

Mesmo tendo consciência de seu trabalho e da relevância de seu primeiro disco, e de não querer para si nenhum tipo de rótulo — o que é comum a muitos artistas, pois os rótulos quase sempre limitam, simplificam a complexidade da obra —, Itamar Assumpção não teve tanto como se livrar de ser taxado de "maldito". Vale considerar que o rótulo independe do desejo do artista, é um movimento da crítica e do mercado. E isso se deve não só à forma como suas canções eram executadas, inventiva, diferente, ou à sua postura crítica e irreverente, de resistência ao convencionalismo estético e artístico. Acredito que se deva também à proximidade cronológica de seu trabalho com a chamada "geração mimeógrafo", da década de 1970, na qual surgiram grandes nomes da poesia brasileira, entre eles: Torquato Neto, Ana Cristina Cesar e Paulo Leminski, o qual, inclusive, foi parceiro de Itamar em diversas de suas canções.

Desde então, em meados da década de 1970, o termo "literatura marginal" passou a ser motivo de diversos debates e indagações sobre o que seria, de fato, "marginal". Marginal em relação a quê? A quem?

Glauco Mattoso (1982, p. 20, grifo do autor), outro importante nome da poesia brasileira, faz, no já mencionado livro *O que é poesia marginal*, um levantamento sobre as questões que giram em torno desse tema e da geração de poetas e músicos que surge no Brasil na década de 1970, afirmando que houve, nesse período,

---

julgamento de criação." (VELOSO, 2017, p. 156). Tal expressão poderia ser utilizada aqui, neste texto, para indicar o lugar do compositor Itamar Assumpção na MPB. No entanto, por entendê-la como julgadora de valores, que pressupõe um avanço, uma linearidade progressiva do menor para o maior, do menos importante para o mais, decidimos desconsiderá-la.

[18] ASSUMPÇÂO, Itamar. Itamar Assumpção, por que a gente não pensou nisso antes? Entrevista concedida a Dafne Sampaio e Daniela Pinheiro. **A Nível D**, São Paulo, maio 1998. Disponível em: <https://medium.com/gafieiras/itamar-assump%C3%A7%C3%A3o-1998-2001-19b0153e7ff5>. Acesso em: 9 jan. 2018.

> [...] um surto de produção poética mais ou menos *clandestina*, que os teóricos classificam ou não de *marginal* em função de fatores diversos: culturais (os autores assumem postura contestatória ou tematizam a contracultura), comerciais (são desconhecidos do grande público, e produzem e veiculam suas obras por conta própria, com recursos ora precários, ora artesanais, ora técnicos, mas sempre fora do mercado editorial), estéticos (praticam estilos de linguagem pouco 'literários' ou dedicam-se ao experimentalismo de vanguarda), ou puramente políticos (abordam temática francamente engajada e adotam linguagem panfletária).

Assim, no referido livro, Mattoso não só elenca os fatores pelos quais os teóricos, segundo ele, fundamentam o termo *Literatura marginal* (culturais, comerciais, estéticos ou puramente políticos), conforme podemos observar na citação acima, como também explica a razão desse "surto de produção poética" ter sido "mais ou menos *clandestina*". Segundo ele, o endurecimento político da época, durante o período de regime militar, especialmente na década de 1970, fez com que se desviasse "[...] para a área artística toda a contestação política." (MATTOSO, 1982, p. 20). Isso pode ter contribuído, de certa forma, para que a produção poética desse período buscasse meios mais alternativos de expressão e de circulação artística, uma vez que os meios mais convencionais se tornavam cada vez mais caros e de difícil acesso, além da censura que coibia boa parte da produção artística e cultural da época.

E, mesmo não sendo exatamente esse o contexto em que se deu a produção poética de Itamar Assumpção, no início da década de 1980, é possível identificar, em sua obra e, sobretudo, em sua postura performática contestadora, ecos desse período em que eclodiu essa poética "mais ou menos *clandestina*", conforme a observação de Glauco Matoso. Nesse sentido, a marginalidade de sua obra estaria, de acordo com os fatores apresentados por Mattoso, entre os "comerciais" e os "estéticos". Isso por ter, entre outras coisas, desenvolvido uma linguagem própria e por ter circulado sua obra de forma independente, às próprias custas e, por isso, muitas vezes sem o apuro técnico adequado. No entanto, e trazendo novamente Xico Chaves, essa marginalidade acontece como consequência do sistema, e não como uma busca intencional do autor (MATTOSO, 1982).

Outro que também se debruçou sobre o assunto, de forma mais ampla, foi Sergius Gonzaga, professor de Literatura Brasileira da UFRGS. Em um artigo sobre

o tema, ele esquematiza as principais tendências ou “formações dominantes” do que seria a literatura marginal. Vejamos:

> Esquematicamente, diríamos que há grupos que lidam com o conceito de forma distinta:
> I – os **marginais** da editoração;
> II – os **marginais** da linguagem;
> III – os **marginais** por apresentarem a fala daqueles setores excluídos dos benefícios do sistema.
> (GONZAGA, 1981, p. 149, grifo do autor).

Segundo Gonzaga (1981, p. 149), “a tendência referida no item I é composta pelos criadores de obras que fogem aos padrões normais de editoração, distribuição e circulação.”. Dessa forma, e transpondo toda essa reflexão para o contexto em que se deu a produção poética de Itamar Assumpção, é possível perceber que, por exemplo, seu LP de estreia, o *Beleléu, leléu, eu*, se encaixa claramente nessa primeira tendência, uma vez que sua circulação e distribuição se deu através de um selo independente e com pouquíssimos recursos. Sobre esse disco, e pontuando seu caráter marginal, o músico e crítico Luiz Tatit (2014, p. 313, grifo nosso) nos trouxe esta valiosa comparação:

> À maneira de *Sgt. Pepper’s*, o LP [*Beleléu, leléu, eu*] era inteiramente dedicado às peripécias de seus artistas. Mas enquanto os músicos ingleses cantavam as carências amorosas da famosíssima banda, Itamar contava as proezas e os fracassos de seu “perigosíssimo bando”. Se lá os meninos de Liverpool se sentiam ligados a um sargento, aqui os instrumentistas marginalizados se sentiam como isca de polícia, não querendo nada com milícias ou qualquer corporação disciplinar.

No disco, as diversas vozes são guiadas pela voz do protagonista, Benedito João dos Santos Silva, um malandro marginal e marginalizado que lidera seu “perigosíssimo bando”, ou os “instrumentistas marginalizados” de que fala Tatit, na citação acima — provavelmente se referindo às dificuldades vivenciadas pelos músicos brasileiros no contexto em que estavam inseridos, no início dos anos 1980, ainda sob o regime militar, e, claro, em oposição aos Beatles, que tinham sempre os melhores e mais variados recursos técnicos à disposição.

Além disso, Itamar Assumpção mais uma vez subverte a ordem, apresentando os músicos que compõem a banda Isca de Polícia, ou o seu "perigosíssimo bando", logo no início da primeira faixa — antes, portanto, que alguém realmente já tivesse tocado algo — como bem percebeu a poeta, e parceira de Itamar em diversas de suas canções, Alice Ruiz, em um ensaio intitulado *Grande poeta não*, publicado no já referido *songbook PretoBrás*, de 2006.

Dessa forma, Itamar não só foge do convencional — de apresentar a ficha técnica apenas por meio do tradicional registro escrito, presente em algum lugar discreto no encarte do disco —, como também realça a importância dos músicos na composição de seu trabalho, dando voz (literalmente) a seus nomes e aos respectivos instrumentos por eles tocados. Assim, como já fora dito aqui, Itamar nos apresenta tanto o personagem protagonista, quanto os músicos de sua banda por meio de diversas vinhetas ao longo do disco, as quais mantêm a mesma estrutura rítmica e melódica da canção "Nego Dito", que, conforme veremos na letra transcrita abaixo, é a que melhor nos apresenta seu anti-herói marginalizado:

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

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

Tenho o sangue quente
Não uso pente meu cabelo é ruim
Fui nascido em Tietê
Pra provar pra quem quiser ver e
comprovar
Me chamo Benedito…

Não gosto de gente, nem transo parente
Eu fui parido assim

Apaguei um no Paraná, pá, pá, pá, pá
Meu nome é Benedito…

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…

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…

Se chamá polícia
Eu vou cortar tua cara
Vou retalhá-la com navalha
(BLE, f. 13)

Na letra, há claramente uma voz que personifica a figura do marginalizado destemido e violento, que destranca "a porta a pontapé", e cuja boca "espuma de ódio", quando, porventura, a polícia é acionada. Negro, de "sangue quente" e nascido em Tietê, Beleléu, de fato, parece ser a personificação de Itamar Assumpção, ou o seu cartão de visita. É como Beleléu que Itamar se apresenta ao público em seus primeiros discos e *shows*, deixando no ar o recado óbvio de que estava disposto a lutar por seu espaço, por sua música, com as armas que tinha à sua disposição. Se para Beleléu valia a navalha[19]; para Itamar, a ironia, tão cortante quanto, lhe servia para o necessário "[...] afrontamento de ideias e de normas institucionais." (BRAIT, 1996, p. 58). A ironia, que perpassa todo o álbum, encontra sua melhor expressão na construção do personagem homônimo — Beleléu. É inicialmente com ele que Itamar afronta as "normas institucionais", sobretudo da indústria musical brasileira de sua época.

É válido observar que Itamar Assumpção nomeia seu personagem com nome e sobrenomes bastante comuns no Brasil (João dos Santos Silva), reforçados,

[19] Símbolo da marginalidade, a referência à navalha aparece não apenas na letra da canção, mas também na contracapa e no encarte do disco, numa fotografia em que aparece sobreposta ao título de eleitor de Itamar Assumpção. Ver em Anexos.

ainda, pelo discurso religioso, com nomes de santos católicos (João, Benedito). Há, ainda, um jogo entre “Benedito” (“bem” dito, bento, aquele que recebeu uma bênção) e “Maldito”. Além de enfatizar o aspecto sonoro, por meio do recurso linguístico da aliteração — o que dá um ritmo mais cadenciado ao verso quando cantado —, a escolha por esses nomes também estabelece algum tipo de representatividade, ainda que indireta, entre o personagem e determinada parcela da sociedade brasileira, a qual, historicamente, sempre esteve em situação de marginalidade. No entanto, seu caráter performático, de afrontamento, está muito mais evidente na forma como esse personagem era conhecido: por seu apelido Beleléu, o que confere um grau ainda maior de ironia, uma vez que se trata de uma gíria normalmente utilizada para designar um lugar distante ou mesmo a morte (“ir para o beleléu”). Desse modo, nos perguntamos: como alguém que já traz a distância (marginalidade?) e a morte (desistência?) no nome poderá, de fato, lutar pela criação e consolidação de espaços de resistência?

O que nos interessa aqui, na verdade, nessa associação evidente entre personagem e compositor, é mostrar que tanto um quanto o outro, de alguma forma (por serem negros, por exemplo), já se sentiam marginalizados desde que nasceram (“eu fui parido assim”). Por isso, além da ironia,

> […] a negritude, a marginalidade musical, a loucura descrita em muitas passagens das letras, tudo isso convocava a figura magra e enigmática do autor, o qual, por sua vez, nada fazia para dissociar o personagem do ser em carne e osso. A complexidade rítmica dos arranjos denunciava as origens africanas; a singularidade das soluções musicais, embora fosse imediatamente reconhecida pelo público fiel, constituía uma barreira a mais para o seu ingresso na produção em série do *mainstream*. Por fim, os desatinos explícitos de Beleléu misturavam-se às idiossincrasias do compositor, pouco ou nada afeito a concessões. (TATIT, 2014, p. 313).

Tal identificação entre criador e criatura, entre o compositor Itamar e o personagem Beleléu, pode ser primeiramente percebida, como detalharei melhor no terceiro capítulo, a partir da “complexidade rítmica dos arranjos”, que, segundo Tatit, “denunciava as origens africanas”. Isso porque “as referências musicais mais antigas do compositor estão […] associadas às lembranças do pai, pai-de-santo do terreiro no qual Itamar tocava atabaque.” (AMOROSO, 2006, p. 41). Além disso, a barreira

provocada pela “singularidade das soluções musicais”, conforme apontou Luiz Tatit (2014), mais uma vez o aproxima daquelas tendências da literatura marginal descritas por Sergius Gonzaga (1981, p. 149), também nos itens II e III, a respeito, respectivamente, dos “marginais da linguagem” e dos “marginais por apresentarem a fala daqueles setores excluídos dos benefícios do sistema.”.

A voz do personagem toma corpo a partir, primeiramente, de uma linguagem não institucionalizada, que usa expressões menos prestigiosas e ditas populares (“eu mato a cobra e mostro o pau” / “Nego Dito Cascavé” / “Quando tô de lua” / “Se chamá a polícia”…) para, a partir de então, estabelecer uma relação de coerência com a figura que se utiliza dessa linguagem, já que se trata de um personagem marginalizado e, portanto, “excluído dos benefícios do sistema” (GONZAGA, 1981).

No entanto, essa mesma voz de Beleléu, quando em diálogo com a de Luzia — outra importante personagem do disco —, assume um nível de linguagem um pouco mais formal, em oposição à dessa mulher, que, como podemos observar na letra transcrita abaixo, é quem vai agora se utilizar de expressões populares e desprestigiadas da língua para, entre outras coisas, apresentar suas queixas a Beleléu. Vejamos:

> Olha aqui, Beleléu! Tá limpo coisíssima nenhuma meu,
> não tô mais afins de curtir a tua e nem ficar tomando na cara,
> essa de ficar na de que o Brasil não tem ponta direita,
> o Brasil não tem isso, o Brasil não tem aquilo,
> que black navalha é você, Beleléu? Tá mais é parecendo
> chamariz de turista e isca de polícia, onde tá tua malícia
> Meu, onde tá tua malícia...
>
> Deixa de conversa mole Luzia
> Deixa de conversa mole
> Deixa de conversa mole Luzia
> Deixa de conversa mole
> Porque senão eu vou desconsertar a sua fisionomia
> Porque senão eu vou desconsertar
>
> Você quer harmonia mas que harmonia é essa Luzia
> Só me enche o saco (só chia só chia)
> Você quer harmonia mas que harmonia
> 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
Eu sei que tua mãe já dizia, é mais um
Malandro talvez ladrão
Já não chega a sogra e agora a cria, que decepção

Você nem vai ter o prêmio de consolação
Quando eu pintar, trazer a taça de tetracampeão
E uma foto no jornal
Chega pra lá Luzia, ainda vou desfilar
Tetracampeão Luzia, porta estandarte

Chega de conversa lero, lero, lero, lero, lero, lero
Chega de conversa lero, lero, lero, lero, lero, lero
(BLE, f. 2)

Na letra, especialmente no diálogo entre as personagens, a marginalidade de Nego Dito fica ainda mais latente, inclusive, nas violências que comete contra Luzia, personagem representada no disco pelas múltiplas vozes das cantoras, como se o disco, desse modo, falasse das muitas mulheres vítimas de parceiros violentos em seu cotidiano, num país em que ainda vigoram altos índices de violência contra a mulher[20].

O machismo estrutural brasileiro atravessa a canção, nos fazendo refletir sobre a violência que tem a mulher como foco, como vítima. As queixas de Luzia, apresentadas logo no início da canção, nas vozes de Mari (Maria Alice Souto) e Eliana Ignácio, partem de uma situação corriqueira, cotidiana, que têm no futebol o ponto de partida para a discussão entre o casal. Segundo Luzia, que parece não compartilhar da mesma paixão que tem Beleléu pelo futebol, seu parceiro estaria concentrado apenas nas deficiências da Seleção Brasileira (“o Brasil não tem ponta direita / o Brasil não tem isso, não tem aquilo”), e, por isso, esquecera de sua malícia, tornando-se, assim, segundo a personagem, um “chamariz de turista e isca de polícia”.

O tom com que essas queixas são apresentadas, em tom de briga (reforçado pelas vozes performáticas das cantoras, em tons mais agudos, como gritos), em

[20] Segundo Clara Velasco, Gabriela Caesar e Thiago Reis, em matéria publicada no site da Globo, em março deste ano, “houve […] um aumento no número de registros de feminicídio, ou seja, de casos em que mulheres foram mortas em crimes de ódio motivados pela condição de gênero. Foram 1.173 no ano passado, ante 1.047 em 2017”. Disponível em: <https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/noticia/2019/03/08/cai-o-no-de-mulheres-vitimas-de-homicidio-mas-registros-de-feminicidio-crescem-no-brasil.ghtml>. Acesso em: 10/05/19

linguagem informal, coloquial, comum nessas circunstâncias, (“tá limpo coisíssima nenhuma, meu, não tô mais afins de curtir a tua e nem de ficar tomando na cara”), provoca em Beleléu uma reação violenta, a qual, como já falado anteriormente, é expressa por meio de uma linguagem mais formal, como se pensada antes da execução. Reparemos, por exemplo, que os versos “eu vou desconsertar a sua fisionomia” ou “Me obriga à mais cruel solução / Desço pro porão da vil covardia, mas te meto a mão”, ao mesmo tempo, revelam a atitude violenta de quem o anuncia — Beleléu — como também exploram uma linguagem poética, metafórica (“porão da vil covardia”), previamente planejada. Tal metáfora também indica que o próprio personagem tinha consciência de sua covardia e vileza, ao se decidir por respostas violentas às queixas de Luzia.

A diferença na caracterização das personagens, principalmente em relação à oposição entre os níveis de linguagem com que elas se expressam na canção, despertaram em Alice Ruiz (2006, p. 60), no já referido ensaio, a seguinte comparação:

> Luzia pode ser uma mulher, mas também o público, que ainda não o conhece, ou a língua portuguesa, a lusa dos Lusíadas, que ainda o verá triunfar. Mas não é a língua-mãe, é a sogra: a mãe da amada; e essa amada pode ser a língua brasileira. Luzia é a primeira personificação da resposta ao “não”.

Dessa forma, as vozes entrelaçadas no disco de estreia de Itamar Assumpção, sobretudo as de Beleléu e de Luzia, independente do que possam representar — se as vozes de um casal que discute sua relação ou se, no caso de Luzia, o público ou a personificação da língua portuguesa, como sugeriu Ruiz, na citação acima — são, certamente, oriundas de um processo criativo que tem no diálogo a sua base principal. Assim, Itamar, ao personificá-las no canto e em suas performances, oferece ao público, de “ouvidos atentos”, um recado: sua arte não estará nos grandes centros, no *mainstream*, mas não porque o músico não queira, e sim porque Itamar não irá ceder às concessões e às padronizações estéticas típicas da indústria cultural. Sua música estará sempre nas margens, com e para os marginalizados, como poesia e resistência, afinal, de acordo com seu parceiro e amigo Paulo Leminski (1986, p. 1-2), “a poesia […] é a última trincheira onde a arte se defende das tentações de virar ornamento e mercadoria.”.

A arte poética — por ter a palavra como matéria-prima, independentemente do tema ou enredo, no caso da poesia narrativa —, é "única" em cada canto do mundo. Pois "cada palavra pertence a um idioma particular." (LEMINSKI, 1986, p. 1). Assim, cada palavra de qualquer língua humana terá sempre *sua* história, *sua* biografia, *sua* etimologia. Segundo Leminski (1986, p. 2), vem "[...] daí, talvez, a dificuldade em transformar a literatura, a poesia em mercadoria […]", pois ela sempre exige "[...] uma atitude especial do leitor. Enquanto pesquisa de linguagem, a poesia é arte de quem busca refletir sobre seu tempo. A poesia arrisca, incomoda e desafia." (MACHADO, 2005, p.1). As canções de Itamar são, portanto, poesia e resistência, e, assim, o compositor parece, de fato, estabelecer uma relação dialógica com seu público ouvinte, a partir da criação de um espaço de resistência e contínuo diálogo.

Seguindo essa linha de raciocínio, o mais famoso poeta marginal da "geração mimeógrafo", Paulo Leminski, parceiro de Itamar, nos deixou um valioso depoimento no qual resume a(s) marginalidade(s) de Itamar Assumpção, e com o qual eu finalizo esta parte do capítulo. Vejamos:

> Desde o princípio, esse paulista de Tietê, meio paranaense de Londrina onde atacou de teatro, na melhor fase teatral da cidade, 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. (LEMINSKI, 1988)[21].

Composição e repercussão: o prezadíssimo ouvinte

[21] Texto de apresentação do disco *Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!* (1988), presente no encarte do disco.

> *O que resta ao poema de força referencial diz respeito à sua focalização, no contato entre os sujeitos corporalmente presentes na performance: o portador da voz e quem a recebe.*
>
> Paul Zumthor

A pluralidade inventiva e desconcertante da obra de Itamar Assumpção se verifica em diversos níveis e estratégias, como vimos no item anterior deste capítulo. O seu público também é incorporado em suas canções, nas quais, muitas vezes, há um diálogo direto com um/a ouvinte.

Isso ocorre, por exemplo, em "Prezadíssimos ouvintes", canção que abre o disco *Sampa Midnight*, composta em parceria com Domingos Pellegrini[22], na qual Itamar promove um diálogo mais íntimo com seu ouvinte, estabelecendo, assim, uma dinâmica de reciprocidade. O ouvinte é tratado inicialmente com respeito e esmero, conforme indica o título da canção, em que a forma "prezados" é usada em seu superlativo absoluto sintético, "prezadíssimos", ou seja, no máximo grau do qualificativo, o que, por ter efeito hiperbólico, pode ser lido ainda como um operador de ironia, o que é muito comum nesses casos. Uma hipótese cabível é que esses ouvintes qualificados como "prezadíssimos", imaginários, desconhecidos, possam retribuir a atenção dada pelo músico, estando, no mínimo, com os "ouvidos atentos"[23] e dispostos a participar efetivamente do diálogo.

A respeito dessa expectativa de recepção por parte de um ouvinte imaginário, retomo as pesquisas sobre poéticas orais, e sobre *performance* e *recepção*, do teórico suíço Paul Zumthor, um dos estudiosos mais representativos do tema. Seus estudos contemplam tanto os textos mais tradicionais da "voz viva", desde a Idade Média, passando por diversas épocas e regiões, quanto os que são circulados por meio de suportes mais diversificados e contemporâneos, como os da cultura de massa. Zumthor, em seu livro *Introdução à poesia oral*, comenta, inclusive, sobre a canção e seu receptor. Vejamos:

> Guiada por um sujeito desconhecido, imprevisível, uma escuta vazia, a canção, por isso mesmo, espera o receptor real, desejado, futuro virtual do cantor, seu Outro. Entretanto, ao longo da história, as

[22] Domingos Pellegrini Jr. (Londrina, 1949) é romancista, contista, cronista, poeta, jornalista e publicitário.
[23] Expressão usada por Itamar na abertura de seu primeiro disco, *Beleléu, leléu, eu*, de 1981.

> culturas que o homem inventou para si mesmo integraram, de modo desigual, os valores poéticos da voz. (ZUMTHOR, 2010, p.181).

A expectativa de um "receptor real" — alguém que, ao ouvir tal canção, pudesse, em seguida, se apropriar dela e cantá-la como sendo de sua autoria — tem presença marcante na obra de Itamar, desde o álbum *Sampa Midnight* (1985), já que, conforme mencionado, é, sobretudo, a partir desse disco que o compositor passa a explorar outras vozes, outros discursos. Coincidentemente ou não, é a partir daí que suas canções passam a ser regravadas por outros intérpretes com maior frequência, tais como Ney Matogrosso, Cássia Eller e Zélia Duncan[24]. É importante também atentar para a centralidade concedida pelo compositor/cantor à recepção, uma vez que os receptores são referidos logo no início do disco, o que evidencia o trabalho conjunto de construção dos sentidos em uma obra de arte, seja ela qual for, na medida em que solicita a participação ativa de um/a receptor/a situado/a em um contexto específico, mas que deve estar aberto/a ao que a obra propõe como experiência. Sua obra é como um convite a uma recepção atenta e criativa, como num diálogo em que o receptor não apenas recebe passivamente a mensagem, mas participa, reagindo a ela com novos impulsos. Uma obra que exige, portanto, uma participação ativa do receptor.

A participação desse "público prezadíssimo" exige capacidade de deslocamento e reflexão, quase sempre, na audição das canções de Itamar, em que primeiro é questionado um modo de ouvir ou um modo de compor/cantar, mais responsivo. Nesse disco, em especial, a voz do personagem marginalizado, que denuncia a vida quase excludente daqueles que não se curvam às padronizações estéticas impostas, no caso, pela indústria fonográfica, se faz presente e convida o/a ouvinte a acompanhá-lo nesse percurso, abandonando o "centro" e seguindo pelas margens, num percurso "ex-cêntrico". E é essa voz que abre o disco.

---

[24] Destaco, aqui, alguns exemplos. A canção "Ouça-me" (1988), parceria de Itamar com a poeta Alice Ruiz, foi regravada por Ney Matogrosso em seu disco *Inclassificáveis*, de 2007. Cássia Eller, que já havia gravado uma inédita de Itamar Assumpção em seu primeiro disco, também gravou em *O Marginal*, de 1992, a canção "Sonhei que viajava com você", gravada por Itamar um ano depois, em seu *Bicho de 7 cabeças. Vol. II.* Já a cantora e compositora Zélia Duncan, que gravou há alguns anos um disco só com canções de Itamar, o seu *Tudo esclarecido* (2012), já havia gravado diversas de suas composições — destaque para a regravação de "Quem canta seus males espanta" (1993), abrindo o seu *Eu me transformo em outras*, em 2004.

Em “Prezadíssimos ouvintes”, ainda, Itamar se apropria de um poema de Paulo Leminski[25] — poeta paranaense que compartilhou com ele diversas parcerias — para apresentar-se ao público, a seu prezado ouvinte, entoando os seguintes versos (semelhante às vinhetas de programas de rádio):

> O novo não me choca mais
> nada de novo sob o sol
> o que existe é o mesmo ovo de sempre
> chocando o mesmo novo

Aqui, é válido destacar um recurso composicional frequente em muitas outras composições de Itamar Assumpção, como pudemos observar em “Quem canta seus males espanta”, analisada no início deste capítulo. Desta vez, o músico apropria-se de um outro texto — neste caso, um poema de Paulo Leminski — e o incorpora ao seu, à sua composição, formando assim um todo (quase) homogêneo. Proposta, inclusive, muito semelhante à “antropofagia cultural”, pensada e exercida no início do século passado pelo poeta paulista Oswald de Andrade — certamente o modernista que mais procurou reinventar a poesia brasileira da época, tanto em seus aspectos técnicos quanto culturais. Dos legados deixados pela antropofagia oswaldiana, o que mais nos interessa de perto — conforme veremos um pouco mais adiante neste trabalho — é a ideia de “apropriação”. Esta, voltando à análise, fica ainda mais clara quando, no encarte do já referido disco, se percebe que não há referência à citação do poema[26]. Além disso, comparando-o com o poema original[27], percebe-se que alguns versos foram ligeiramente modificados. Itamar não só se apropria, como também subverte o poema de Leminski, dando claros sinais de que sua memória cultural será referência importante em muitas de suas composições, afinal a memória “[...] é um elemento essencial do que se costuma chamar

[25] Paulo Leminski (1944-1989), apesar de muito lembrado nos dias atuais por sua incursão na poesia veiculada nos livros, também enveredou pelo caminho da música popular, participando de diversas parcerias com Itamar Assumpção e com outros nomes importantes da música brasileira, como Caetano Veloso, por exemplo. Destaco aqui outras duas que compôs com Itamar Assumpção: “Filho de Santa Maria” (1988) e “Dor elegante” (1998).

[26] É importante ressaltar que, neste caso, o disco foi lançado originalmente em 1985, e sem encarte. Apenas dois anos depois, o encarte passou a fazer parte do disco.

[27] “O novo / não me choca mais / nada de novo / sob o sol / apenas o mesmo / ovo de sempre / choca o mesmo novo.” (LEMINSKI, 2013, p. 56).

identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje.” (LE GOFF, 2013. p. 435, grifo do autor).

A construção dessa identidade, pensada aqui, segundo Stuart Hall (*apud* SILVA, 2003, p. 106), “[...] como uma construção, como um processo nunca completado, como algo sempre em ‘processo’[…]”, se faz múltipla e em contínua transformação, pois, de acordo com Octavio Paz (2013. p. 37), “não somos regidos pelo princípio de identidade e suas enormes e monótonas tautologias, e sim pela alteridade e pela contradição.” Por isso é realizada, na produção de Itamar, a partir da apropriação de diversas outras vozes, que ele incorpora à sua própria e que reivindica como sua, na medida em que as memórias são transmutadas em novas composições, abertas a outros diálogos e transpostas, no caso do poema de Leminski, das páginas do livro impresso para o universo sonoro do disco. Essa apropriação reforça a centralidade da voz na circulação do poema, que teve, como nos ensina Zumthor (2010; 2014), durante muitos e muitos séculos, o corpo como mídia privilegiada para a sua circulação, sustentada pela voz dos/as que compuseram o poema e/ou o guardaram em suas memórias para partilhá-lo com outras vozes, para inscrevê-lo em outras memórias, conforme podemos observar na letra da canção transcrita abaixo:

O novo não me choca mais
Nada de novo sob o sol
O que existe é o mesmo ovo de sempre
Chocando o mesmo novo

Muito prazer

Prezadíssimos ouvintes

Pra chegar até aqui
Eu tive que ficar na fila
Aguentar tranco na esquina
E por cima lotação

Noite, e aqui tô eu novo de novo
Com vinte e quatro costelas
O gogó, baixo, guitarra
Ligadas numas tomadas elétricas e pulmão

Já cantei num galinheiro
Cantei numa procissão
Cantei ponto de terreiro

> Agora eu quero cantar na televisão
>
> Meu irmão, o negócio é o seguinte
> É pura briga de foice
> Um jogo de empurra-empurra
> Facão, tiro, chute, murro
> Chamam mãe de palavrão
>
> Sorte não haver o que segure
> Som senhoras e senhores
> Mas quem é que me garante
> Que mesmo esses microfones
> Sempre funcionarão?
>
> Cantei tal qual seresteiro
> Cantei paixão, solidão
> Cantei canto de guerreiro
> Agora eu quero cantar na televisão
> (SM, f. 1)

A referência ao poema de Leminski, no início da canção, na abertura do disco, é, no mínimo, emblemática. Como destaquei acima, essa estratégia dá outra voz aos versos que originalmente foram publicados em livro. Isso acaba confirmando aquilo que Zumthor (2010, p. 199, grifo nosso) já havia mencionado:

> Dita, a linguagem submete-se à voz; cantada, ela exalta sua potência, mas, por isso mesmo, glorifica a palavra… mesmo ao preço de algum obscurecimento do sentido, de uma certa opacificação do discurso: exalta menos como linguagem que como *afirmação de potência*.

Entretanto, essa “afirmação de potência” da linguagem quando cantada, de que fala Zumthor, não pode ser, neste caso, entendida literalmente em sua amplitude, já que os referidos versos de Leminski foram, na verdade, ditos, falados, e não necessariamente cantados. No entanto, ao trazê-los para a abertura da canção (e do disco), Itamar, também de forma subjetiva, “glorifica a palavra”, os versos, dando-lhes outra voz — a sua voz, que tanto aproxima o canto da fala, e vice-versa. Além disso, o fato de terem sido convocados para o início do seu mais novo álbum — justamente o que considero ser um divisor de águas na produção musical de Itamar —, acaba justificando a escolha do poema leminskiano, cujo tema aborda a ideia de que não existe nada de realmente *novo* em termos de arte. Ou, se

existe, tal “novidade” não parecia provocar interesse em Itamar, já que, de acordo com a visão de Jacques Le Goff (2013, p. 166), o termo

> [...] “novo” implica nascimento, um começo que, com o cristianismo, assume o caráter quase sagrado de batismo […] Mais do que uma ruptura com o passado, “novo” significa um esquecimento, uma ausência de passado.

Assim, indo ao encontro dessa fala de Le Goff, e ao contrário do que muitas vezes é colocado, Octavio Paz (2013, p. 17) nos diz que “o novo não é exatamente o moderno, a menos que seja portador da dupla carga explosiva: ser negação do passado e ser afirmação de algo diferente.”

E Itamar não nega o passado, pois, ao cantarolar os versos, à sua maneira, com vozes sobrepostas às outras, entoando os versos, e tomando-os como seus, potencializa uma voz que já vinha desde seu primeiro disco, e, através dela, alerta os seus *prezadíssimos* ouvintes para o fato de que ele, Itamar, não pretende ceder às armadilhas do meio fonográfico, o qual está sempre à procura daquilo que é considerado *novo* e atraente para o mercado, desmitificando, assim, a noção de novo — um dos recursos do mercado, já que a novidade é uma das justificativas do consumo.

Na letra da canção propriamente dita, há uma narrativa que evidencia a trajetória árdua de um compositor popular que, “pra chegar até aqui”, até o reconhecimento do público e da crítica (ou mesmo até o disco, cuja feitura era muito mais dispendiosa naquele período, com gastos altos e proibitivos para muitos/as), e ao momento de sua maturidade artística, precisou, antes disso, “ficar na fila / aguentar tranco na esquina…”, cantar na noite, brigar num “jogo de empurra-empurra”, alimentando, ainda, as dúvidas e incertezas sobre seu futuro na música:

> Mas quem é que me garante
> Que mesmo esses microfones
> Sempre funcionarão?

Na execução da canção, Itamar repete o primeiro verso dessa estrofe, assumindo, assim, uma postura em que a dúvida é articuladora dos sentidos, mesmo quando se trata da relação, aparentemente objetiva, entre o corpo do artista

e os objetos que potencializam a sua voz. Além disso, *incerteza* é uma palavra que se liga ao campo semântico de pluralidade, de transmutação, pois, o prefixo de negação “in” aponta para a ideia de que não há, digamos, um caminho “certo”, único, e que deva ser seguido sem quaisquer problematizações ou dúvidas.

E mesmo com essas incertezas, há, contraditoriamente, a convicção de que sua voz é potencializada no canto, independente do funcionamento dos meios eletrônicos que lhe dão amplitude, como os microfones. Afinal, sua música, além de contar com baixos e guitarras, ligados “numas tomadas elétricas”, conta também com o que lhe é de fato essencial: gogó e pulmão, ou seja, a voz natural.

Nesse sentido, considero relevante a percepção de Luiz Tatit (2014, p. 312) acerca da atuação da voz (ou do ‘eu’) em um texto oral, ao afirmar que

> quando o texto é oral (ou cancional), conduzido por entoações (ou melodias), essa presença [do ‘eu’] torna-se física, se não pela participação do corpo do enunciador (como num show), no mínimo pela atuação da voz (como num disco).

Quando essa atuação da voz se dá, por exemplo, em um disco gravado em estúdio, é importante atentar para outros aspectos além do registro auditivo. O projeto gráfico de um disco, normalmente, conta também com um encarte, onde, entre outras coisas, estão impressas as letras das canções. Observando o encarte de *Sampa Midnight*[28], pude constatar que aquilo que se ouve nem sempre está registrado na letra. Esse tipo de procedimento, inclusive, é recorrente em Itamar Assumpção — o que confirma a hipótese de que sua obra, conforme assinala Tatit (2014, p. 311), “só se completava no disco integral, pleno de retomadas, vinhetas e comentários de toda espécie.”.

No caso específico da canção “Prezadíssimos ouvintes”, além de comentários e sons aparentemente desconexos, soltos, versos inteiros são acrescidos à letra, mas que só são percebidos no momento em que a ouvimos, pois não estão previstos no encarte. Por isso, talvez o termo “prezadíssimos” se referindo aos ouvintes, ou a expressão “ouvidos atentos”, na abertura de seu primeiro disco. Itamar exigia de seus ouvintes um outro modo de audição, mais responsivo, como

[28] Encarte fac-símile relançado no *Box Caixa Preta*, pelo Sesc São Paulo, em 2010.

num diálogo, numa perspectiva bakhtiniana. Sua poética excedia o espaço-limite que lhe era destinado. Afinal,

> a poesia aspira, como a um propósito ideal, a se depurar das limitações semânticas, a sair da linguagem, ao alcance de uma plenitude, onde tudo que não seja simples presença será abolido. A escrita reprime ou esconde essa aspiração. A poesia oral, ao contrário, acolhe seus fantasmas e tenta lhes dar forma […] (ZUMTHOR, 2010, p. 179).

E dentre essas outras vozes complementares, estão os versos de “Sentimental demais”, composição de Jair Amorim e Evaldo Gouveia, e eternizada na voz de Altemar Dutra, mas que aqui são interpretadas por Itamar, em uma segunda voz, ao fundo e paralela à voz principal, a qual interpreta a letra da música. E mais uma vez não há referência textual sobre a citação no encarte do disco, tampouco na letra da canção. São versos que surgem provavelmente da memória musical e afetiva de Itamar Assumpção, do compositor como um ouvinte inserido numa tradição musical complexa e diversa, e emergem, no momento da gravação, inscrevendo-se na tessitura do que é cantado. Desse diálogo, entre o Itamar compositor e o ouvinte, surgem para nós, como citação, os versos de “Sentimental demais”, os quais, por meio de procedimentos paratáticos, complementam semanticamente os demais versos da canção, abrindo outros planos de significação e relação.

Neste caso, os versos de Jair Amorim e Evaldo Gouveia aparecem na canção de Itamar no segundo refrão, os quais destaco a seguir entre parênteses, numa tentativa de aproximar o momento exato em que as vozes do primeiro e segundo planos são ouvidas:

> Cantei tal qual seresteiro (sentimental eu sou)
> Cantei paixão, solidão (eu sou demais)
> Cantei canto de guerreiro (eu sei que sou assim / porque assim ela me faz)
> Agora eu quero cantar na televisão

Logo após cantar o verso “cantei tal qual seresteiro”, Itamar Assumpção justifica a comparação buscando, em sua memória, uma referência forte que a

palavra “seresteiro” pudesse evocar. E, neste caso, sua memória nos trouxe a canção dos compositores seresteiros Jair Amorim e Evaldo Gouveia, a qual ficou ainda mais conhecida na voz imponente de Altemar Dutra, conforme já mencionamos. Assim, ao utilizar a forma verbal “cantei”, no pretérito perfeito, indicando, portanto, uma ação já concluída, e, em seguida, promovendo uma comparação com o modo de cantar dos seresteiros — comumente marcado por vozes eloquentes e temas tipicamente românticos, como o sentimentalismo exagerado —, era natural que Itamar mais uma vez se apropriasse de versos de alguma outra canção para, com isso, estabelecer um diálogo no qual os discursos se complementam.

Ao ouvir Itamar, somos sempre convidados a recompor esse mosaico que ele articula, e que, muitas vezes, é apenas referido metonimicamente (por um ou mais versos da canção evocada). Assim, a memória que o compositor mobiliza e retoma é, simultaneamente, individual e coletiva. Individual porque nos revela um outro lugar do compositor: o de ouvinte/leitor; de alguém que, como muitos de nós, foi complementando a sua bagagem cultural ao longo dos anos, a partir de suas experiências, sobretudo, enquanto ouvinte que certamente aprecia uma audição mais responsiva, capaz de ampliar as possibilidades de diálogo entre os textos. É também coletiva, como reflexo de uma herança cultural construída, neste caso, em uma tradição específica: a tradição musical brasileira. A partir dela, de sua memória, somos também tentados a exercitar, ainda que involuntariamente, a nossa própria, dentro dessa mesma tradição.

Assim, os versos de “Sentimental demais” escolhidos por Itamar e cantados por ele funcionam, num primeiro plano, como uma resposta para os seus próprios versos, estabelecendo um breve diálogo textual entre as vozes, e entre os discursos. Ao afirmar, por exemplo, que cantou temas como “paixão” e “solidão”, Itamar também se assume sentimental, romântico, seresteiro (“cantei paixão, solidão – eu sou [sentimental] demais”). No entanto, num segundo plano, a melodia conhecida dos versos cantados por Itamar nos faz, enquanto ouvintes situados numa mesma tradição, navegar nos lagos esquecidos de nossa memória, e, a partir daí, também nos faz desenvolver algum tipo de diálogo entre as canções. Somos, pois, convocados a participar efetivamente da canção, como ouvintes atentos.

Assim, ao retomar a famosa e tradicional canção do cancioneiro popular brasileiro, Itamar não só a homenageia, enquanto eco de sua memória seletiva, mas

também a lança para novos enunciados e públicos, estabelecendo, desse modo, uma nova rede de discursos entre os seus “prezadíssimos ouvintes”. Vejamos a letra completa:

> Sentimental eu sou
> Eu sou demais
> Eu sei que sou assim
> Porque assim ela me faz
>
> As músicas que eu
> Vivo a cantar
> Têm o sabor igual
> Por isso é que se diz
> Como ele é sentimental
>
> Romântico é sonhar
> E eu sonho assim
> Cantando estas canções
> Para quem ama igual a mim
>
> E quem achar alguém
> Como eu achei
> Verá que é natural
> Ficar como eu fiquei
> Cada vez mais sentimental
> (AMORIM; GOUVEIA, 1965).

É importante destacar que os outros versos de “Sentimental demais”, os que não foram interpretados por Itamar em sua composição, também podem nos oferecer ainda mais elementos para que possamos entender a dimensão do diálogo entre essas canções. Como se pode notar a partir das transcrições, Itamar Assumpção canta apenas a primeira estrofe e silencia as demais. Som e silêncio, evocação explícita e evocação parcial ou metonímica, movimentos da voz e da memória. No entanto, os versos não cantados não foram de todo silenciados. Afinal, em casos assim, me parece ser comum que o ouvinte, já de certa forma familiarizado com as estratégias utilizadas por Itamar, e com a melodia conhecida daqueles versos iniciais, busque também em sua própria memória os demais versos e passe a cantarolar, ainda que em silêncio, toda a canção.

Observemos que no último verso de “Prezadíssimos ouvintes” há uma presentificação do discurso — do pretérito perfeito para o presente do indicativo: “agora eu *quero* cantar na televisão”. E é certamente esse último verso o guia de toda a trajetória narrada na letra da música. Das dificuldades do início de carreira à

aceitação do público e da crítica, Itamar chega à conclusão de que quer “cantar na televisão”. Entretanto, desde que não fosse preciso abrir concessões ou ceder a padronizações estéticas, o músico parecia querer cada vez mais transfigurar-se em outras vozes; em outras *personas*, conforme aponta Luiz Tatit (2014, p. 312-313):

> Itamar trouxe de sua vivência teatral de juventude um personagem que sempre o acompanhou nas apresentações musicais, como uma espécie de “eu” absoluto cuja história só poderia ser desvendada pelas canções. A cada show e a cada novo disco, os ouvintes conheciam um pouco mais desse mundo subjetivo, porém, davam-se conta de que este “eu” transformava-se em outros e tornava-se inesgotável.

Na canção aqui analisada, “Prezadíssimos ouvintes”, é possível perceber, portanto, um elo entre a fase inicial de Itamar — guiada pela voz de um personagem marginalizado, mas que já utilizava inventivos recursos estilísticos de composição, que serão revisitados nos próximos álbuns — e suas composições seguintes, permeadas por diversas vozes, tanto de sua memória cultural, quanto possíveis ecos de sua permanente transmutação enquanto artista.

Sobre isso, Luiz Chagas (2006, p. 12), músico que o acompanhou em boa parte de sua jornada, explica que

> as canções de Itamar soam complicadas porque vêm em camadas. Suas bandas, notadamente a Isca de Polícia e Orquídeas do Brasil, têm por volta de oito elementos que tocam e trocam informações o tempo todo.

A formação de bandas com muitos músicos e cantores reforça a noção de pluralidade, que perpassa a poética de Itamar, pois cada um desses elementos “tocam e trocam informações o tempo todo”, não permitindo que aqueles que conviveram de perto com Itamar, segundo a musicista Clara Bastos, passassem em branco, sem deixar a sua marca. Isso porque, segundo a baixista e uma das integrantes das Orquídeas do Brasil,

> sua música não permitia um envolvimento superficial dos músicos. Compartilhava conversas e refeições. Não era possível fazer “mais ou menos” parte. Isso gerava conflitos em alguns casos. Resolvidos

> ou não, esses conflitos mostravam ao menos a presença de vitalidade nas relações entre as pessoas, o que refletia beneficamente no resultado final: gravação ou show. (BASTOS, 2006, p. 82).

Daí a singularidade das composições de Itamar. As canções nunca eram executadas da mesma maneira nas apresentações ao vivo (ou em regravações), já que cada instrumentista (incluindo as *backing vocals*) contribuía para a *performance* (no palco ou no estúdio) com alguma informação sua, pois havia, entre eles, uma abertura representativa por onde circulavam as trocas.

O corpo e a voz ganham, na poética de Itamar Assumpção, proporções bastante consideráveis do ponto de vista composicional, quase sempre da (des)ordem do inusitado, do desconcertante, afinal “o novo é novo se for inesperado.” (PAZ, 2013, p. 16). Assim, os/as prezadíssimos/as ouvintes que chegavam até o fim dos seus discos provocativos eram convidados/as a reorganizar sua memória, a reconhecer as múltiplas vozes que os/as constituem e desafiam continuamente. Aqui, eu, na condição de um prezadíssimo ouvinte que preza muito essa obra, coloco-me no meio desse furacão, dessa poética em transmutação, em contínuo movimento, que me desafia a enfrentar várias questões para as quais não há respostas fechadas — como a relação entre canção e espaço urbano, que será abordada a seguir, no próximo capítulo.

Volume II

Vozes urbanas: São Paulo e outras vias

> *O lugar a partir do qual vários milhares de artistas latino-americanos escrevem, pintam ou compõem músicas já não é a cidade na qual passaram sua infância, nem tampouco é essa na qual vivem há alguns anos, mas um lugar híbrido, no qual se cruzam os lugares realmente vividos.*
>
> Néstor Garcia Canclini

Para este segundo capítulo, trago de início, como epígrafe, uma citação de Canclini, do livro *Culturas híbridas*, de 1998. Nela, podemos observar que a cidade onde se vivencia a produção artística contemporânea, sobretudo entre os latino-americanos, é, segundo o autor, um espaço abstrato e híbrido. Não como uma cidade específica, física, concreta, mas, antes, como um espaço construído a partir de experiências vivenciadas nela e em diferentes lugares, que, quando somados, formariam então uma nova cidade, abstrata e híbrida, construída semelhantemente a um mosaico.

Esse parece ser o modo pelo qual Itamar Assumpção retrata, em sua obra, a cidade de São Paulo, como um mosaico que vai se construindo aos poucos, a partir de suas vivências, a partir das relações estabelecidas, embora nem sempre de forma tranquila, sem conflitos, entre o compositor e a cidade.

São Paulo sou eu

Ao me debruçar sobre a discografia de Itamar Assumpção, pude perceber que, entre tantas e diferentes cidades mencionadas em diversas de suas canções, uma se destaca pela recorrência com que é retratada: São Paulo. O próprio compositor nos evidencia isso na canção “Persigo São Paulo”, da trilogia *Pretobrás*, conforme podemos observar na letra transcrita abaixo:

> Não, não
> São Paulo é outra coisa
> Não é exatamente amor
> É identificação absoluta
> Sou eu
>
> Eu não me amo
> Mas me persigo
> Bonita palavra, perseguir
> Eu persigo São Paulo

Eu persigo São Paulo

Não, não, não, não, não.
São Paulo é outra coisa
Não é exatamente amor
É identificação absoluta
Sou eu
Eu não me amo
Me persigo
Me persigo
Bonita palavra, perseguir
Em tudo que a sua etimologia sugere e confessa
Eu persigo São Paulo
Não, não, não, não, não.
São Paulo é outra coisa
Não é exatamente amor
É identificação absoluta
Sou eu

Eu não me amo
Mas me persigo
Bonita palavra, perseguir

Eu persigo São Paulo
Eu persigo São Paulo
Eu persigo São Paulo
Eu persigo São Paulo
Eu, eu persigo São Paulo
São Paulo sou eu
Pronto
(PB, v. 3, f. 6)

"Persigo São Paulo" é a sexta faixa do terceiro volume da trilogia *Pretobrás*, que, embora só tenha sido lançada postumamente, em 2010, como já indicado no primeiro capítulo, preserva bem os traços característicos com os quais o músico costumava arranjar suas canções, tais como a simultaneidade de vozes e de referências. Na letra, como podemos observar acima, a referência à cidade de São Paulo é explícita, desde o título, e evidencia o quanto a sua relação com a cidade é conflituosa, pois, "não é [de] amor exatamente / é [de] identificação absoluta". Neste caso, é válido atentar para o fato de que a canção, tendo sido gravada em seu último álbum, sugere uma espécie de conclusão de como se deu, ao longo de sua trajetória, a construção dessa importante peça de seu diversificado mosaico.

A escolha do verbo “perseguir” — e o que “a sua etimologia sugere e confessa”[29] —, bem como a forma com que o autor se expressa na letra da canção, por meio de sucessivas repetições, tanto do advérbio de negação, quanto da forma verbal “persigo”, na primeira pessoa do singular, tudo isso pode nos sugerir o quanto a sua identificação com a cidade foi se construindo aos poucos, a partir de suas vivências e da necessidade constante de se autoconhecer, ao mesmo tempo em que conhece a metrópole. Essa identificação é claramente perceptível no texto quando observamos a relação dialógica entre o eu lírico — que diz não se amar, mas (e talvez por isso) busca se conhecer (“eu não me amo / mas me persigo) — e a cidade (“São Paulo é outra coisa” / “eu persigo São Paulo”). Até, enfim, chegar à conclusão de que a cidade com a qual se identifica é, na verdade, ele mesmo (“São Paulo sou eu / pronto”), pois, havendo uma “identificação absoluta”, o próprio compositor então se vê espelhado na cidade, e vice-versa, o que pode ser naturalmente compreensível, afinal, segundo Canclini (2008, p. 15),

> as cidades não existem só como ocupação de um território, construção de edifícios e de interações materiais entre seus habitantes. O sentido e o sem sentido do urbano se formam, entretanto, quando o imaginam os livros, as revistas e o cinema; pela informação que dão a cada dia os jornais, o rádio e a televisão sobre o que acontece nas ruas. Não atuamos na cidade só pela orientação que nos dão os mapas ou GPS, mas também pelas cartografias mentais e emocionais que variam segundo os modos pessoais de experimentar as interações sociais.

A cidade e o compositor são, portanto, um mesmo “lugar”: híbrido, múltiplo, e em constante construção, tanto em seus aspectos físicos, concretos, quanto em suas “cartografias mentais e emocionais”, a depender, claro, dos “modos pessoais de experimentar as interações sociais.” Em Itamar Assumpção, ao que me parece, essas interações com a cidade foram se construindo gradativamente, e muito por conta da música; de suas apresentações ao vivo; do contato direto com outros músicos, de diferentes localidades; e, claro, das prováveis andanças pelas ruas da cidade, como qualquer outro cidadão sensível e atento às possibilidades. Tanto a cidade quanto o compositor, neste caso, construíram-se mutuamente como um espelho no qual as imagens refletidas revelam-se, até mesmo, como espaços de

[29] Do latim *persequor*, seguir ininterruptamente, perseguir, continuar a seguir. Caçar, procurar, ir ao encalço de. Alcançar, ultrapassar. (REZENDE, 2017).

intransigência, repletos de barreiras quase intransponíveis, mas que, contraditoriamente, também são um lugar onde ecoam vozes múltiplas e dissonantes, advindas das mais diferentes culturas, regiões, países, continentes.

E o eco dessas vozes dissonantes e múltiplas encontra sua melhor resposta quando ouvimos a canção, que, apesar de ter sido lançada apenas em 2010, não contando, claro, com a partição de Itamar na concepção e execução do arranjo musical, mantém, no arranjo do baixista Paulo Lepetit — músico que o acompanhou durante muitos anos, e que, portanto, conhece bem seu estilo — os principais elementos comuns na produção poética do compositor, como a presença simultânea de vozes.

Com o acompanhamento do já mencionado “violão-de-breque” de Itamar Assumpção, do baixo de Paulo Lepetit e do trombone de Bocato, juntamente com a participação de Arrigo Barnabé nos vocais performáticos, somados às vozes percussivas de Naná Vasconcelos e às também performáticas de Itamar, em primeiro e segundo planos, temos, na canção, mais uma vez, a presença de múltiplas vozes em diálogo com as mais diversificadas referências que cada uma delas possa agregar à composição. E cada um desses elementos (e/ou referências) vai sendo posto na canção aos poucos, em doses homeopáticas, de forma vagarosa e intimista, reforçando a ideia presente na letra — e em toda a obra de Itamar — de que há, desde o início de sua trajetória, uma constante perseguição à cidade de São Paulo, e, consequentemente, a um autoconhecimento, sobretudo enquanto compositor, uma vez que, conforme se observa na letra, há uma “identificação absoluta” entre o músico e a cidade, a qual é também considerada como um espaço híbrido, repleto de vozes e de referências que se entrecruzam o tempo todo. Isso encontra total consonância com o pensamento de Canclini (1998, p. 285), já que, segundo ele

> […] a expansão urbana é uma das causas que intensificaram a hibridização cultural. […] Passamos de sociedades dispersas em milhares de comunidades rurais com culturas tradicionais, locais e homogêneas, em algumas regiões com fortes raízes indígenas, com pouca comunicação com o resto de cada nação, a uma majoritariamente urbana, em que se dispõe de uma oferta simbólica heterogênea, renovada por uma constante interação do local com redes nacionais e transnacionais de comunicação.

Esse modelo de sociedade atual, predominantemente urbana, “em que se dispõe de uma oferta simbólica heterogênea”, a qual interage o tempo todo “com redes nacionais e transnacionais de comunicação”, de que fala Canclini, naturalmente interfere na formação do indivíduo que nela esteja inserido.

Assim, essa ideia de cidade, híbrida, e em diálogo com o que observamos na canção de Itamar Assumpção, também pode nos revelar muito sobre o seu processo composicional, uma vez que, conforme já mencionado neste trabalho, sua poética é pensada sempre a partir da ideia de multiplicidade — de vozes, gêneros e influências, das mais variadas origens.

Tais referências, diretas ou indiretas, têm, portanto, íntima relação com o modelo composicional de Itamar Assumpção. A cidade onde se deu a maior parte da formação artística do compositor é por ele recortada e, em seguida, recomposta como uma colcha de retalhos, costurada através das múltiplas vozes que permeiam o interior de suas canções, e que decerto são oriundas de sua memória afetiva e/ou cultural, como herdeiras diretas das vanguardas que o antecederam.

Vanguardas paulistas: ecos dissonantes

Nascido no interior do estado, em Tietê, Itamar Assumpção, antes de pousar morada na capital São Paulo, também viveu em outras cidades, como em Londrina (PR), lugar em que pôde, por exemplo, canalizar sua aptidão artística para o teatro, de onde certamente absorveu a verve performática, tão presente em suas apresentações ao vivo, bem como na gravação de seus álbuns.

Mas foi em São Paulo, capital, que de fato começaram a despontar a voz e a presença de Itamar Assumpção. E isso se deve, em boa parte, ao teatro Lira Paulistana, que, segundo Riba de Castro (2014, p. 13), contemporâneo de Itamar,

> [...] não foi “só” um teatro. Foi muito mais. Um jornal pioneiro com a programação cultural da cidade, uma gravadora, uma editora e também um reduto de militância musical e política. Era aberto a todo tipo de arte, inclusive cinema.

Toda essa efervescência do lugar encontrava ressonância perfeita nos artistas que por lá se apresentavam, pois, além de ser um espaço para apresentações ao vivo, passou também a dar oportunidade de registro e de circulação desses trabalhos, como gravadora e editora. Além do próprio Itamar Assumpção, os grupos Rumo, Premeditando o Breque, Titãs, entre outros nomes da época, como os já mencionados Arrigo Barnabé e Ná Ozzetti, apresentavam suas produções para um público atento e diversificado, que encontrava na obra desses músicos o eco de suas próprias vozes, como “militância musical e política”, propiciada por esse novo espaço de resistência e de encontro entre artistas, obras e público (CASTRO, 2014).

Um exemplo disso foi assim relatado pelo mesmo Riba de Castro (2014, p. 32), em seu *Lira paulistana - Um delírio de porão*:

> A temporada de apresentação do disco do Itamar Assumpção foi um sucesso, com casa cheia todos os dias. A grande imprensa começou a falar do Lira Paulistana que, em menos de dois anos, tinha deixado de ser apenas um pequeno teatro, tornando-se um Centro de Artes, Gravadora e Editora, sediada na Praça Benedito Calixto, número 42.

Essa repercussão positiva que teve o lugar, principalmente durante as primeiras apresentações de Itamar Assumpção, certamente favoreceu o surgimento de toda uma geração de músicos, poetas e artistas em geral, que logo ficou conhecida como Vanguarda Paulista. E, apesar de não se configurar como um movimento propriamente dito, já que não havia um projeto mais ou menos homogêneo ou algo que demarcasse uma linha estética a ser seguida, como houve entre os tropicalistas na década anterior, é possível identificar traços comuns em boa parte dos que vivenciaram esse período, sobretudo no que diz respeito à experimentação poética, através, por exemplo, da mistura de gêneros, da presença da linguagem oral, no canto falado, e da inserção de elementos considerados díspares em uma mesma composição — como no caso de Arrigo Barnabé, que, entre outras coisas, mesclava elementos da cultura popular com a música atonal dodecafônica do início do século XX.

É nesse contexto — marcado especialmente pela diversidade — que desponta para o cenário da música brasileira a poética de Itamar Assumpção. Igualmente diversa e experimental, sua produção desconcertante, ousada, nos

convida, enquanto ouvintes, a também experimentar novas formas de leitura e de interação com a música. Esse caráter inventivo de sua obra é, de certa forma, direta ou indiretamente, herança dos movimentos vanguardistas que surgiram ao longo do século XX, sobretudo em São Paulo.

Desde o início do século passado, a cidade foi protagonista de importantes movimentos culturais, como o Modernismo literário, cujo marco foi a Semana de Arte Moderna, em 1922, que ocorrera no Teatro Municipal de São Paulo. Nomes importantes da literatura e da música, por exemplo, despontaram a partir do movimento, tais como Oswald de Andrade, Mario de Andrade e Heitor Villa-Lobos.

Desses nomes, destaco o do poeta e pensador Oswald de Andrade, um dos líderes do movimento, além de idealizador e criador dos manifestos que sucederam a Semana — a saber, o da "Poesia Pau-Brasil" (1924) e o "Antropofágico" (1928). Em seu "Manifesto Antropofágico", Oswald defendia a devoração crítica do legado universal como forma de buscar, a partir de então, a autonomia da cultura brasileira, combinando nacionalismo e universalismo.

Assim, segundo Benedito Nunes (1979, p. 33), o movimento

> [...] deveria impregnar os produtos da civilização técnico-industrial para assimilá-los à paisagem, às condições locais. Depois de intelectualmente digeridos, tornar-se-iam também fatos de nossa cultura, esteticamente significativos.

Nesse sentido, a obra de Itamar Assumpção (assim como a de outros nomes da chamada Vanguarda Paulista), mesmo décadas distante do modernismo literário, apresenta alguma herança do movimento, já que também incorporou aspectos e produtos da "civilização técnico-industrial" e procurou promover contínuos diálogos entre elementos comumente considerados díspares, tanto em relação a gêneros musicais distintos (samba, *rock*, *reggae*, entre outros), quanto às citações e às parcerias com diversos nomes da música e da literatura brasileiras[30].

Essa aproximação entre o Modernismo do início do século XX e a Vanguarda Paulista, na década de 1980 — da qual Itamar foi importante integrante — se deve, em parte, à própria formação da cidade, que, segundo o professor e pesquisador

[30] Outros diálogos com o Manifesto Antropofágico, de Oswald de Andrade, já ocorreram na música popular brasileira. Um exemplo foi o Tropicalismo, no final da década de 1960.

Willi Bolle, em estudo sobre a obra de Mário de Andrade e sua relação com a cidade de São Paulo, “[...] exigia técnicas novas de representação artística.” (1989, p.14), já que se tratava de um novo tipo de metrópole industrial, surgida no início do século passado.

Ainda segundo Bolle (1989, p. 14),

> o Modernismo brasileiro partiu de uma cidade que, diferentemente das outras, não era exótica […]. O programa literário dos modernistas implicava a ruptura com um complexo romântico da literatura brasileira, que consistia em acentuar sua autonomia por uma espécie de fixação exótica.

O desejo dos modernistas de romper com essa tal “fixação exótica”, aliado ao contexto no qual estavam inseridos e à influência das vanguardas europeias, fez com que nossos autores buscassem, através da literatura, novos métodos e técnicas de representação artística que tivessem, entre outras coisas, alguma relação com a cidade onde se deu o movimento. Isso pode ser percebido, por exemplo, na obra *Pauliceia desvairada*, de Mario de Andrade, publicada em 1922, que, segundo Bolle, apresenta, pela primeira vez na literatura brasileira, a cidade de São Paulo como protagonista. Nela, o crítico destaca alguns procedimentos técnicos utilizados pelo poeta, e que passariam a fazer parte do programa literário dos modernistas, como a polifonia, cujos “[...] elementos de construção são a estética do fragmento, a sintaxe telegráfica, o instantâneo, a antítese, a superposição […]” (BOLLE, 1989, p. 15).

Esse procedimento também pode ser encontrado em boa parte das canções de Itamar Assumpção. Conforme já mencionei, há em Itamar um método composicional que privilegia o diálogo, o cruzamento constante de vozes. E esse diálogo tanto pode vir explicitamente, através das vozes do cantor e das *backing vocals*, quanto no próprio corpo da canção, no texto, a partir das costumeiras citações e referências. Esse modo de compor assemelha-se ao que Santuza Cambraia Naves descreveu sobre as composições do Grupo Rumo e da banda Blitz, ambas contemporâneas de Itamar. Diz a autora do livro *A canção brasileira: leituras do Brasil através da música*, em diálogo indireto com Bakhtin:

> Ao refletir sobre o que levaria os integrantes dessas duas formações distintas – Grupo Rumo e Blitz – a operar com procedimentos

> polifônicos, uma ideia me ocorreu: a despeito das diferenças entre ambas quanto à atuação em registros comprometidos com informações vanguardistas ou com a redundância da estética pop, *elas adotam a linguagem múltipla e interrompida de situações banais do cotidiano.* (NAVES, 2015, p. 104, grifo nosso).

A fala de Naves, a respeito da utilização de uma linguagem múltipla, polifônica, por músicos integrantes da Vanguarda Paulista, é, na verdade, eco da *voz* de Mikhail Bakhtin (2011, p. 271), para quem todo discurso concreto (enunciação) é um entrelaçamento de outros discursos que o precedem e aos quais responde, uma vez que o ouvinte, em relação ao falante, assume uma atitude responsiva, pois

> [...] concorda ou discorda dele (total ou parcialmente), completa-o, aplica-o, prepara-se para usá-lo, etc.; essa posição responsiva do ouvinte se forma ao longo de todo o processo de audição e compreensão desde o seu início, às vezes literalmente a partir da primeira fala do falante.

Se escrever (ou compor) é, então, um processo operado por uma diversificada memória — de temas, procedimentos, referências —, e realizado por meio do dialogismo, então pode-se dizer que Itamar Assumpção, ao compor suas canções, outra vez se utilizava de sua memória cultural como elemento essencial na construção do texto, também em diálogo com as outras vozes que cantam na canção, criando, desse modo, um amontoado polifônico de referências.

Dessa forma, a cidade de São Paulo passa a ser uma importante referência nas composições de Itamar, uma vez que também ela vem sendo construída, desde o início do século XX, como um imenso mosaico de referências culturais e arquitetônicas, além de ter sido o lugar onde se deu boa parte da formação musical do compositor.

De trás pra frente: vozes ao avesso

E quem vem de outro sonho feliz de cidade
Aprende depressa a chamar-te de realidade
Porque és o avesso do avesso do avesso do avesso

Caetano Veloso

Conforme verificamos no tópico anterior deste capítulo, Itamar Assumpção, saindo do interior paulista e tendo vivenciado experiências artísticas em outras cidades, sobretudo no teatro, em Londrina (PR), teve de aprender depressa a encarar sua multiplicidade (ou a múltipla cidade) de São Paulo como a sua nova realidade, que, aos poucos vai sendo por ele deglutida e ressignificada. E é dessa forma — aos poucos e apressadamente — que Itamar vai (re)construindo a metrópole em seus discos, também como um mosaico, no qual as peças tanto retratam momentos importantes de sua vida pessoal, e de sua relação com a cidade, quanto revelam a consonância de sua obra com a de outros músicos e poetas de sua geração, da Vanguarda Paulista.

Provavelmente, essa mudança em seu estilo de vida também pode ter contribuído decisivamente para a construção de sua poética, uma vez que, como vimos anteriormente, em uma de suas canções, há uma “identificação absoluta” entre o compositor e a cidade, pois ambos são diversos em suas composições.

Essa identificação com a cidade, que resultou numa constante perseguição, teve seu início registrado já em seu primeiro álbum, *Beleléu*, lançado pelo selo Lira Paulistana. No disco, a canção “Embalos”, de sua autoria, já nos revela essa busca incessante pela cidade, bem como por um espaço no qual o compositor pudesse transitar livremente com sua música, sem ter de ceder às imposições do mercado, estando, portanto, sempre à procura de um porto seguro que lhe desse, entre outras coisas, abrigo e sossego, e possibilidade de realização e de reconhecimento artístico, como se vê na letra transcrita abaixo:

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 a ponta
na batalha de sossego
alívio ou mesmo a morte

Eu giro no embalo de sábado à noite
e a fila que não tem mais fim
revela pra mim

> que o mundo todo gira assim
>
> que o mundo todo gira
> que o mundo todo gira assim
> que o mundo todo gira
> que o mundo todo gira assim
> que o mundo todo
> (BLE, f. 10)

No título da canção, o uso do substantivo “embalos”, no plural, ao mesmo tempo que nos remete à ideia de movimentação, pois indica a ação de embalar, também sugere, como gíria muito comum na década de 1970, uma festa agitada, badalada. Além disso, o termo “balada”, implícito no título e na canção, pode tanto sugerir um gênero musical contemporâneo, marcado especialmente pelo ritmo mais lento e cadenciado, quanto as antigas composições poéticas medievais, feitas normalmente para serem cantadas.

Assim, Itamar compõe de fato uma balada, em diálogo direto com o *reggae* e o *jazz*, num ritmo cadenciado, capaz de despertar no corpo de quem a ouve (como no de quem a reproduz) os embalos da dança, por exemplo. Essa sensação de movimento corporal conduzido pela música é reforçada pela presença dos vocais que cruzam toda a canção, do primeiro ao último minuto, em harmonia com o arranjo instrumental e com a voz de Itamar Assumpção, que canta a letra da canção. Todas essas vozes, juntas, favorecem e intensificam essa movimentação, pois sugerem um diálogo mais efetivo com o público ouvinte. Ainda mais se levarmos em conta que “a impalpabilidade das vibrações sonoras, mesmo incolores como o ar, sai de uma boca úmida e irrompe do vermelho da carne.” (CAVARERO, 2011, p. 18), provocando no ouvido alheio algum tipo de interação, uma vez que, novamente segundo Adriana Cavarero (2011, p. 18),

> o jogo entre emissão vocálica e percepção acústica envolve necessariamente os órgãos internos: implica a correspondência de cavidades carnosas que aludem ao corpo profundo, o mais corpóreo dos corpos.

Desse modo, a canção, mesmo que só chegue ao ouvinte através de meios eletrônicos, como o disco, por exemplo, e, por isso, não favoreça o diálogo natural e instantâneo, entre, segundo Zumthor (2010, p. 178), “o portador da voz e quem a

recebe”, ainda assim, ela, a canção, consegue dialogar com o ouvinte, pois incentiva a sua percepção acústica, fazendo-o interagir com a música, através de seu próprio corpo, seja dançando ou cantarolando a canção, afinal

> toda poesia aspira a se *fazer* voz; a se *fazer*, um dia, ouvir: a capturar o individual incomunicável, numa identificação da mensagem na situação que a engendra, de sorte que ela cumpra um papel estimulador, como um apelo à ação. (ZUMTHOR, 2010, p. 179, grifo do autor).

Esse “papel estimulador” da poesia, de que fala Zumthor, “como um apelo à ação”, parece ter sido o mote que conduziu Itamar Assumpção a compor a canção “Embalos”, cuja letra relata sua expectativa de encontrar um lugar que finalmente lhe possibilite um norte, “um apego, um horizonte”, pois, conforme se observa já na primeira estrofe, o eu lírico nos revela que, durante muito tempo, procurou por esse lugar, “batendo de porta em porta”:

> Girei esse tempo todo
> batendo de porta em porta
> à procura de um abrigo
> um apego um horizonte

É interessante notar que, ao se observar apenas o texto escrito, a forma verbal “girei”, em complemento com o restante do verso (“esse tempo todo”), nos traz muito mais a conotação do verbo “procurar”, de quem *procurou* por algo durante muito tempo. No entanto, ao ouvirmos a canção, percebemos que, antes de cantar os primeiros versos, e antes mesmo de soarem as outras vozes e os instrumentos musicais, Itamar, em tom de apresentação, parece soletrar as sílabas do verbo em sua forma nominal, no gerúndio “girando”. Isso, de acordo com a perspectiva defendida neste trabalho, pode nos sugerir que o compositor tanto se referia à ação contínua de estar sempre à procura de algo, como um lugar sossegado para viver e descansar; quanto, metalinguisticamente, se referia ao momento exato de se colocar o disco (no caso, o LP) para ser reproduzido, girando o tempo todo, numa interação direta com seus ouvintes — também como a representação de um desejo, de uma busca.

Nesse sentido, a estadia na grande São Paulo pode ter despertado incialmente no compositor alguma esperança em ver seu trabalho girando, circulando e tendo o devido reconhecimento, pois, como se observa na segunda estrofe, o eu lírico revela ter explorado a cidade “de cabo a rabo”, “de ponta a ponta”, por todos os meios possíveis, “na batalha de sossego / alívio ou mesmo a morte”, como se observa na estrofe transcrita abaixo:

> tentando de cabo a rabo
> São Paulo de ponta a ponta
> na batalha de sossego
> alívio ou mesmo a morte

No entanto, o músico logo parece entender que sua “batalha de sossego” está apenas começando, pois imediatamente percebe o avesso da esperança de quem vive numa grande cidade, e de quem não cede às padronizações estéticas do mercado fonográfico em troca de algum sucesso imediato.

Entretanto, Itamar prefere descrever toda essa experiência de forma irônica e bem-humorada, como é comum em boa parte de suas composições. Justamente no refrão da música, que geralmente é a parte mais suscetível à memorização, por seu caráter repetitivo, o compositor traz como referência o clássico do cinema norte-americano *Os embalos de sábado à noite* (1977), de John Badham — drama musical muito lembrado sobretudo pela atuação de John Travolta, como protagonista, interpretando um talentoso dançarino.

No primeiro verso do refrão (“eu giro no embalo de sábado à noite”), a presentificação do verbo nos diz que Itamar, incorporado na voz da personagem, também segue girando, dançando conforme a *sua* música, da forma como concebia seu processo de criação, pois “a fila que não tem mais fim” — ironizando as longas filas nos cinemas da época, mas, ao mesmo tempo, se referindo à longa espera de quem girou por muito tempo, à procura, por exemplo, de alguma gravadora interessada em seu trabalho — lhe revela “que o mundo todo gira assim”: entre batalhas, mas também em círculos e, por isso, em contínuas transmutações.

Assim, levando em consideração o contexto do disco em que está inserida, a canção “Embalos” nos apresenta a cidade de São Paulo muito pelo olhar do compositor Itamar Assumpção ainda mergulhado no universo do personagem Beleléu — de quem se vê marginalizado pelo sistema, ou de quem provavelmente

ainda não vivenciou outras experiências na cidade. Essa perspectiva é também mantida em seu segundo disco, *Às próprias custas S/A*, gravado ao vivo, em 1982, e sobre o qual comentarei mais detalhadamente no terceiro capítulo.

No entanto, é a partir de seu terceiro álbum, *Sampa Midnight – Isso não vai ficar assim* (1985), que as referências à cidade de São Paulo passam a ficar ainda mais evidentes e diversificadas, sobretudo na canção homônima, “Sampa midnight”, da qual transcrevo a letra:

> Sampa midnight eu assessorado de mais dois chegados
> Bartolomeu Ptolomeu
> partimos pra comemorar não lembro o que numa boa boate
>
> Escabrosa noite deu blackout na Paulista breu no Trianon
> cadê o vão do museu sumiu meu deus do céu que escuridão
> três seres transparentes baixaram não sei de onde
> imobilizando a gente e gritando: “não somos gente!”
>
> Brilhavam não tinham dentes traziam cortantes tridentes
> incandescentes nas frontes três chifres
> falavam rapidamente com gestos intermitentes simultaneamente
> sons estridentes incríveis!
>
> Sampa midnight eu chumbado com mais dois embriagados
> Ptolomeu Bartolomeu
> quisemos levá-los prum bar mas qual o quê
> tomamos xeque-mate
> tenebrosa noite faltou light na Paulista breu no Trianon
> cadê a Consolação escureceu o museu meu deus do céu aonde está o chão
>
> um trio intrigante desceu do céu num instante
> chegou intimando a gente e berrando
> “não somos gente!”
>
> Cantaram de trás pra frente letras fortes e indecentes músicas bem excitantes provocantes
> rumbas funks
> cantaram de trás pra diante uns reggaes bregas de breque chiques
> bastante pique sambas de roda chocantes
>
> Sampa midnight eu assessorado de mais dois chegados
> Bartolomeu Ptolomeu
> partimos pra comemorar não lembro o quê
> (SM, f. 9)

Já no título, podemos perceber tanto a referência à cidade de São Paulo, pelo uso da gíria “Sampa” — a qual ficou nacionalmente conhecida devido ao sucesso da canção homônima de Caetano Veloso[31] —; quanto o uso concomitante de duas línguas, português e inglês, como um dos indicativos de pluralidade presentes na canção. Além disso, conforme podemos observar a partir da letra acima transcrita, a construção de uma narrativa fantástica, e que não obedece a um encadeamento de ações, coaduna perfeitamente com a forma com que é interpretada e com o entrecruzamento das vozes presentes na canção, assim como a presença de diversos elementos que são acrescidos à letra durante sua execução, como veremos logo mais adiante.

Antes, no entanto, acho válido destacar que, desta vez, tomei como referência para a transcrição da letra não o encarte do disco, como priorizo neste trabalho, mas sim o *songbook PretoBrás – por que que eu não pensei nisso antes* (2006). Isso porque, no encarte, as letras, além de manuscritas, estão registradas numa sequência que dificulta o entendimento, pois não estão dispostas em versos, como nos encartes dos demais álbuns do compositor[32]. Entretanto, não há outras diferenças significativas entre os suportes por onde a letra é disponibilizada. Assim, tanto no *songbook* quanto no encarte a letra é a mesma — o que muda é apenas a sua disposição no papel, já que no livro, ao contrário do encarte, ela está em versos, como transcrevi acima.

No entanto, um elemento linguístico me chamou a atenção: em ambos pude perceber a relativização, ou mesmo a ausência, dos sinais de pontuação, o que, neste caso, pode indicar uma abertura para entendimentos variados, e para que outras vozes possam assumir a enunciação do discurso, atribuindo-lhe novos significados.

Porém, essa ausência de sinais de pontuação, na letra, se torna irrelevante quando ouvimos a canção, pois nos remete à oralidade. Como falantes nativos da língua, logo percebemos, pela entoação, o que é, por exemplo, uma pergunta ou uma exclamação. E este parece ser o tom da canção: exclamativo, a começar pela

---

[31] Considerada como símbolo da cidade de São Paulo, “Sampa”, composta por Caetano Veloso em 1976, e gravada dois anos depois, em seu *Muito* (*dentro da estrela azulada*), foi, segundo o próprio Caetano, inspirada em uma outra canção que também homenageia cidade — a saber, “Ronda”, de Paulo Vanzolini.

[32] Ver em Anexos.

narrativa, que, já na primeira estrofe, nos apresenta o personagem que ronda a cidade, surpreso por estar, à meia-noite, “assessorado de mais dois chegados”, partindo para comemorar algo de que não se lembra, em alguma “boa boate”. Além disso, esses “chegados” — gíria que pode sugerir uma intimidade ainda maior do que o termo correlato “amigos” — são figuras que têm nome e identidade: Bartolomeu, provavelmente uma referência ao apóstolo São Bartolomeu; e Ptolomeu, que tanto pode ser, de acordo com a tradição cristã, o suposto pai de Bartolomeu, quanto pode aludir ao cientista greco-egípcio Cláudio Ptolomeu, que, segundo Emerson Santiago, escreveu “[...] alguns dos mais importantes tratados científicos da Antiguidade.”[33], sobretudo nas áreas da astronomia e da geografia. No entanto, o que mais interessa neste caso é observar o modo pelo qual Itamar compôs a canção: por meio de recursos que lembram uma composição cubista, pois “uma das ideias centrais do cubismo era apresentar de forma simultânea as diversas partes de um objeto — as anteriores e as posteriores, as visíveis e as escondidas — e mostrar as relações entre elas.” (PAZ, 2013, p. 125). Assim, no caso da canção, na medida em que são articulados simultaneamente, como um mosaico, elementos díspares e aparentemente aleatórios, o receptor é, desse modo, convidado, ou mesmo forçado, a unir as peças por sua própria conta, como podemos observar nas duas estrofes transcritas abaixo:

> Sampa midnight eu assessorado de mais dois chegados
> Bartolomeu Ptolomeu
> partimos pra comemorar não lembro o que numa boa boate
>
> Escabrosa noite deu blackout na Paulista breu no Trianon
> cadê o vão do museu sumiu meu deus do céu que escuridão
> três seres transparentes baixaram não sei de onde
> imobilizando a gente e gritando: “não somos gente!”

Em ambas as estrofes, como exemplo do que ocorre em toda a letra, percebemos, até pela ausência de sinais de pontuação, a construção de uma narrativa por meio de *flashes*, de recortes de imagens que são postas umas sobre as outras, sem necessariamente obedecerem a sequências sintáticas e/ou

[33] SANTIAGO, Emerson. Cláudio Ptolomeu. **InfoEscola**, Florianópolis, [24 jun. 2012]. Disponível em: <https://www.infoescola.com/biografias/claudio-ptolomeu/>. Acesso em: 1º maio 2018.

semânticas mais convencionais, como ocorre entre o pronome “eu” e o termo que lhe antecede, “Sampa midnight”, ou seja, as relações são mais coordenadas que subordinadas. Neste caso, o uso da língua inglesa é mais um elemento a destacar esse tipo de composição, forçando o receptor (seja leitor/a ou ouvinte) a estabelecer as conexões entre esses “recortes”, ou entre as peças desse mosaico, pois é esse receptor quem vai, por exemplo, definir se “midnight” exerce a função de adjetivo que caracteriza o termo “Sampa” ou se forma, junto com ela, um substantivo composto, ou ainda se se configura como alguma gíria específica de determinada camada da sociedade. Esse tipo de procedimento interativo fica ainda mais claro quando observamos que entre os nomes dos “dois chegados” (“Bartolomeu Ptolomeu”) não há o conectivo “e”, ou alguma vírgula separando os substantivos. E, mesmo com a aproximação sonora dos nomes, percebemos, no entanto, devido à informação presente no verso anterior (“dois chegados”), que se trata, na verdade, de duas pessoas distintas. Dessa forma, somos convocados por Itamar a também participar efetivamente de sua composição, afinal, segundo Zumthor (2010, p. 257),

> o ouvinte “faz parte” da performance. O papel que ele ocupa, na sua constituição, é tão importante quanto o do intérprete. A poesia é então o que é recebido; mas sua recepção é um ato único, fugaz, irreversível… e individual, porque se pode duvidar que a mesma performance seja vivida de maneira idêntica (exceto, talvez, em ritualização rigorosa ou transe coletivo) por dois ouvintes; e o recurso posterior ao texto (se há texto) não a recria.

Desse modo, enquanto ouvintes, ainda que a recepção, como diz Zumthor (2010), seja “um ato único […] e individual”, e, portanto, cada um construa sua própria experiência, podemos, mesmo assim, exercer o papel de receptor e de coautor, ao mesmo tempo.

Isso fica ainda mais evidente na segunda estrofe, quando os termos Paulista e Trianon evocam no ouvinte a cidade que dá nome à música, pois, respectivamente, aludem à Avenida Paulista e ao Parque Trianon. Neste ponto, mais uma vez, o papel de receptor dá lugar ao de coautor — afinal, é o ouvinte que, conhecendo minimamente a cidade, vai estabelecer uma relação de sentido entre esses dois pontos e o verso seguinte, no qual o personagem pergunta pelo “vão do museu”, se referindo ao famoso vão livre do Museu de Arte de São Paulo (MASP), que fica localizado em frente ao parque.

Em seguida, a partir da segunda estrofe, as cenas inusitadas, descritas na letra, vão trazendo novos elementos à narrativa, como a chegada de “três seres transparentes”, que

> [brilhavam] não tinham dentes traziam cortantes tridentes
> incandescentes nas frontes três chifres
> falavam rapidamente com gestos intermitentes simultaneamente
> sons estridentes incríveis!

Como podemos observar na estrofe acima, Itamar, além de apresentar com mais detalhes esses seres extraterrestres, que “brilhavam” na escuridão da noite, “não tinham dentes” e “traziam cortantes tridentes”, o faz mais uma vez através de imagens recortadas e sobrepostas, se utilizando, além disso, de aliterações e assonâncias capazes de provocar, “simultaneamente”, “sons estridentes incríveis”, como ocorre na polifonia, pois, em concordância com Santuza Cambraia Naves (2015, p. 93),

> o instrumental teórico de Bakhtin [também] me orientou no sentido de pensar a modalidade de canção popular que se estrutura de forma polifônica, ou seja, a que se estrutura em torno de uma multiplicidade de vozes (não necessariamente simultâneas, como nas cantatas de Bach). De modo geral, esse formato de canção é mais frequente em práticas musicais típicas de culturas que se orientam principalmente pela tradição, em que prevalecem criações coletivas e inexiste a voz monológica de um sujeito lírico individual. Assim, o efeito polifônico se dá exatamente porque as canções se constroem à maneira de uma colcha de retalhos cujas peças constitutivas equivalem tanto a diferentes vozes quanto a fragmentos de um relato.

Além dessa pluralidade de sons, provocada pelo uso linguístico das aliterações e assonâncias, há, na narrativa não linear, como numa “colcha de retalhos”, um entrecruzamento de vozes, tanto das personagens — incluindo as dos extraterrestres, que “falavam rapidamente […] simultaneamente” —, quanto das vozes performáticas de Itamar Assumpção, em primeiro e segundo planos, interpretando todas as personagens presentes na canção. Tal estilo de composição, múltiplo, caótico, encontra resposta também em algumas das proposições do teórico russo Mikhail Bakhtin (2008, p. 308), quando este, por exemplo, afirma que

> em toda parte é o cruzamento, a consonância ou a dissonância de réplicas do diálogo aberto com as réplicas do diálogo interior dos heróis. Em toda parte um determinado conjunto de ideias, pensamentos e palavras passa por várias vozes imiscíveis, soando em cada uma de modo diferente.

Neste caso, tomo a citação acima, não para tratar sobre a polifonia presente no gênero romance, como o fez Bakhtin, sobretudo acerca da obra do escritor russo Fiódor Dostoievski, porque, evidentemente, esse não é o foco deste trabalho. Mas, transpondo esse conceito bakhtiniano de polifonia, bem como o de dialogismo, para as discussões levantadas nesta tese, a citação acima parece justificar muito bem um tipo de procedimento recorrente na obra do compositor Itamar Assumpção, no qual, como já mencionado outras vezes, "[...] o conjunto de ideias, pensamentos e palavras passa por várias vozes imiscíveis, soando em cada uma de modo diferente" (BAKHTIN, 2008, p. 308), semelhante a um mosaico em que as peças — neste caso, as vozes — se complementam, demarcando as múltiplas referências presentes num mesmo texto, numa mesma canção.

Além disso, outro elemento que reforça essa pluralidade de vozes e de referências pode ser verificado na estrofe seguinte:

> Sampa midnight eu chumbado com mais dois embriagados
> Ptolomeu Bartolomeu
> quisemos levá-los prum bar mas qual o quê
> tomamos xeque-mate
> tenebrosa noite faltou light na Paulista breu no Trianon
> cadê a Consolação escureceu o museu meu deus do céu aonde está o chão

Comparando esta estrofe com outra, anterior a ela, percebemos muitos elementos em comum na caracterização do evento narrado: os personagens são os mesmos, a situação é semelhante: estão embriagados, ainda na mesma região da cidade — entre a Paulista e o Trianon — à procura de um bar, quando, de repente, falta luz ("faltou light"), e, em razão disso, há um novo "apagão" no personagem, que não sabe mais onde está, com quem está ou aonde está indo.

No entanto, ao ouvirmos atentamente a canção, percebemos que, no momento em que Itamar canta o primeiro verso da estrofe ("…eu chumbado com

mais dois embriagados"), uma outra voz — também de Itamar, em segundo plano — responde que, na verdade, eram vários os embriagados que o acompanhavam, e, ironicamente, apresenta os músicos da banda[34], sendo eles, portanto, os embriagados, os loucos que o acompanham e dividem espaço, e, por isso, também dialogam com o compositor, agregando vozes e referências.

Assim, a canção vai se encaminhando para o seu desfecho, mas, antes, nos oferece um outro elemento importante e recorrente na produção poética de Itamar Assumpção: a mistura de gêneros, mencionada, neste caso, metalinguisticamente, conforme percebemos na estrofe transcrita abaixo:

> Cantaram de trás pra frente letras fortes indecentes músicas bem excitantes provocantes
> rumbas funks
> cantaram de trás pra diante uns reggaes bregas de breque chiques bastante pique sambas de roda chocantes
>
> Sampa midnight eu assessorado de mais dois chegados
> Bartolomeu Ptolomeu
> partimos pra comemorar não lembro o quê

Ao final, a narrativa nos revela que os tais seres extraordinários e intrigantes, que descem do céu ("um trio intrigante desceu do céu num instante"), portando tridentes e gritando "sons estridentes incríveis", são, na verdade, cantores, mas não convencionais. São de outro mundo, com novos recursos e procedimentos estilísticos, pois "cantaram de trás pra frente uns reggaes bregas de breque chiques", além de cantarem "letras fortes indecentes".

Dessa forma, Itamar Assumpção, assessorado de seus "chegados" músicos, e a partir de sua narrativa surreal, cubista, nos indica que sua busca, enquanto compositor, é esta: a da loucura do inusitado, do que foge ao senso comum e busca novas possibilidades de expressão poética, por meio de letras fortes, contundentes; pela mistura de gêneros, sem barreiras ou rotulações; pela pluralidade de vozes.

E, mesmo não tendo o que comemorar — a música termina com essa indagação ("partimos pra comemorar não lembro o quê"), dada as imensas

[34] Itamar (vozes, percussão e baixo); Gigante (bateria e vocal); Tonho Penhasco (guitarra, violão e piano); Paulinho Le Petit (baixo, violão e vocal); Luiz Raio Lazer (guitarra, vocal); Bocato (trombone); Denise Assunção (vocal, percussão).

dificuldades de quem se propõe a fazer música experimental no Brasil —, ainda assim, Itamar continuava acreditando e propondo uma poética inventiva e viva (talvez por isso os aplausos no final da canção), afinal, segundo Augusto de Campos (2015, p. 289-290), em diálogo com Ezra Pound,

> sempre houve e sempre haverá artistas que trabalham com o código convencional ou com o repertório já sistematizado, que, ou simplesmente difundem e sedimentam explorando todas as suas variantes (os "diluidores" da classificação de Ezra Pound) ou aperfeiçoam e levam ao máximo rendimento (os "mestres", de acordo com a mesma classificação). E sempre existiram e existirão artistas que, por temperamento e curiosidade, preferem experimentar com novas formas, novas linguagens, com a informação ainda não codificada ou convencionalizada — são os "inventores", da classificação poundiana.

De acordo com essa passagem do livro *Poesia antipoesia antropofagia & cia.*, em que Augusto de Campos (2015) retoma a famosa classificação poundiana para, a partir dela, tratar das vanguardas do início do século XX, e associando-a à proposta deste trabalho, é possível perceber que a obra de Itamar Assumpção, também vanguardista, revela o temperamento e a curiosidade de quem sempre buscou "experimentar novas formas, novas linguagens"; de quem buscou, desde de seu primeiro álbum, e seguindo sua coerente trajetória, a consolidação de uma poética inventiva, que tem como um de seus traços mais significativos a interação dialógica com a tradição da poesia e da música brasileiras, bem como com o seu público ouvinte, convidando-o o tempo todo a também exercitar novas formas de leitura e de interação com a música.

Tudo depressa acontece: venha até São Paulo

Conforme pudemos observar nas canções analisadas até aqui, neste capítulo, a cidade de São Paulo, como cenário ou personagem, exerce um papel importante na trajetória musical de Itamar Assumpção, em todos os seus discos. Ela vai demarcando a construção de um espaço com o qual o compositor se identificava, por seu caráter múltiplo e assimilador de diversas culturas distintas.

Assim, o convite à composição, junto com ele, desse mosaico que é a sua obra — ou a cidade que tanto busca entender — é ainda mais claro em “Venha até São Paulo”, da trilogia *Bicho de 7 cabeças* (1993), na qual Itamar Assumpção novamente se utiliza de sua memória cultural e afetiva para compor a letra, e, assim, convidar o seu ouvinte, mesmo que de forma irônica, a não só conhecer a referida cidade, mas, outra vez, a participar ativamente da canção, em uma atitude responsiva, dialógica.

Isso pode ser observado desde o título da canção, cuja forma verbal “venha”, no imperativo, enfatiza o convite ao ouvinte. Vejamos:

> São Paulo tem socorro, tem liberdade, tem bom retiro
> Tem esperança, tem gente e mais gente, cabe invade
> São Paulo tem muitos santos espalhados pelo estado
> Tem são judas, são caetano, santo andré, tem são bernardo
> Tem são miguel, são vicente, do outro lado tem são carlos
> Tem santo que nem me lembro são joão clímaco, santo amaro e a capital são paulo
> Tem o largo de são bento no centro
> E no litoral tem santos, há santas também
> É claro, santa efigênia, santana, santa cecília,
> Tem santa clara...
>
> Venha até são paulo ver o que é bom pra tosse
> Venha até são paulo dance e pule o rock and rush
> Entre no meu carro vamos ao largo do arouche
> Liberdade é bairro mas como japão fosse
> Venha nesse embalo concrete fax telex
> Igreja praça da sé faça logo sua prece
> Quem vem pra são paulo meu bem jamais se esquece
> Não tem intervalo tudo depressa acontece
> Não tem intervalo
> Vai e vem e tchan e tchum êta sobe desce
> Gente do nordeste, do norte aqui no sudeste
> Batalhando nesse mundaréu de mundo que só cresce
> Só carece
> Venha até são paulo relaxar ficar relax
> Tire um xérox, admire um triplex
> Venha até são paulo viver à beira do stress
> Fuligem catarro assaltos no dia dez
> (B7C, v. I, f. 2)

“Venha até São Paulo” é a segunda música do primeiro disco da trilogia *Bicho de 7 cabeças* — o quinto álbum do compositor —, e nela é possível notar um

recurso estilístico também observado em outras canções, tanto da mesma trilogia, quanto em canções de outros discos.

Tal recurso só pode ser percebido, no entanto, no momento da audição da música, uma vez que, como vimos anteriormente, Itamar costumava acrescentar palavras, frases, versos e informações das mais variadas à letra de boa parte de suas composições. No caso desta, Itamar inicia sua homenagem à cidade enumerando alguns bairros ou regiões de São Paulo, de nomes provocantes — o que fez com que o compositor brincasse com eles de forma criativa ao deixá-los como substantivos comuns, como “socorro”, “liberdade”, “bom retiro”, “esperança”, sugerindo aí um duplo sentido. Além destes citados na letra, outros nomes são percebidos apenas no momento em que se ouve a canção, já que não estão registrados na letra (“saúde”, “luz”, “concórdia”, entre outros). Em seguida, há, como se pode notar na letra, uma referência às muitas homenagens a santos e santas da cidade, e de todo o estado de São Paulo, solicitando, com isso, uma participação mais direta do ouvinte para compor esse quadro da cidade.

Logo após esse primeiro momento de enumerações — quando, na audição da música, se percebe o canto entoado de Itamar, próximo da fala cotidiana —, surge o verso que irá guiar toda a canção, como uma espécie de refrão: “venha até São Paulo ver o que é bom pra tosse”. Nele, já se pode notar aquela ruptura com o complexo romântico de idealização e de fixação exótica sobre o espaço urbano, conforme apontava Willi Bolle (1989) em seu estudo sobre a obra de Mario de Andrade. O convite é feito de forma irônica, quando o compositor, ao se apropriar da expressão popular (“ver o que é bom pra tosse”), aponta para uma cidade que, apesar de ter suas belezas (“bom retiro”, “liberdade”, “luz”…), também sofre com as consequências da poluição típica de uma grande metrópole (“tosse”, “fuligem”, “catarro”). Além de enfatizar a violência e as carências de uma cidade que, quanto mais cresce, mais carece (“… mundaréu de mundo que só cresce / carece”).

E, por ser uma grande metrópole, a cidade já exigia de seus poetas, desde o início do século XX, novas técnicas de composição que lhe representassem mais adequadamente, as quais, novamente segundo Bolle (1989), teriam sido criadas incialmente pelos modernistas de 1922, sobretudo por Mario de Andrade, através do uso da polifonia nos poemas que compõem o livro *Pauliceia desvairada*.

Essa pluralidade de sons, vozes e referências são, como vimos até aqui, recorrentes em boa parte de suas composições, principalmente a partir da trilogia

Bicho de 7 cabeças, quando houve uma mudança significativa na formação dos músicos que o acompanhavam. Se no primeiro disco havia apenas uma voz guiando e comandando seu “perigosíssimo bando” (ou a banda Isca de Polícia), em *Bicho de 7 cabeças* as vozes são múltiplas e concretizam-se na presença marcante das vozes femininas de sua nova banda: as Orquídeas do Brasil.

Em “Venha até São Paulo” há ainda a participação especial da cantora e compositora Rita Lee, cuja voz se mistura às demais, e, juntas, enfatizam, sobretudo, as

> [...] ressonâncias dos sons sibilantes (em *s*) ou chiantes (em *ch*), que espalhavam o refrão “venha até São Paulo ver o que é bom pra to*ss*e” por toda a canção, através de palavras como “rush”. “Arouche”, “telex”, “prece”, “esquece”, “sudeste”, etc.. (TATIT, 2014. p. 320, grifo do autor).

São Paulo é uma cidade que, como diz a letra, “não tem intervalo tudo depressa acontece”. E é esse o sentimento que parece ter guiado a canção, praticamente sem intervalo entre as vozes do canto entoado, apenas “[...] sobre uma base de acompanhamento que […] segurava a levada para que as vozes dissessem tudo o que tinham a dizer sem perder o ritmo.” (TATIT, 2014. p. 320).

Dessa forma, o convite à participação do ouvinte na construção de seu texto, bem como as vozes todas que se entrecruzam na canção, como a da cantora convidada Rita Lee (a qual, segundo Caetano Veloso, em sua famosa canção “Sampa”, era quem melhor traduzia a cidade), tudo isso funciona, direta ou indiretamente, como parcerias. Itamar desenvolveu um estilo de compor que, conforme já mencionado outras vezes, privilegia o diálogo, as parcerias entre ele e o público; entre ele e os músicos que o acompanham, incluindo, evidentemente, as cantoras e os cantores convidados; e, claro, entre ele e outros poetas e compositores.

Ruas, viadutos e avenidas: vozes em parceria

Numa de suas diversas parcerias — desta vez com o poeta paulistano Régis Bonvicino, e gravada em seu quarto álbum, *o Intercontinental! Quem diria! Era só o*

que faltava!!!, de 1988 —, Itamar Assumpção reconstrói em “Não há saídas” a imagem de uma grande cidade, como São Paulo, repleta de ruas, viadutos e avenidas, para, simbolicamente, apontar para os desvios, os desdobramentos que, no caso, o compositor popular deve buscar com sua música, mesmo diante, muitas vezes, de um universo nebuloso e cheio de barreiras e dificuldades. No entanto, isso não é percebido apenas com a leitura do poema — seja no original ou no encarte do disco de Itamar, como letra de música. Observemos:

> Não há saídas, só ruas
> viadutos e avenidas
> (IQD, f. 9)

A imagem da cidade de São Paulo retratada por Itamar em “Não há saídas”, a partir do poema de Bonvicino, é melhor percebida no momento da audição, uma vez que ela dialoga com outras duas músicas do cancioneiro popular brasileiro: “Sampa”, de Caetano Veloso, e “São São Paulo meu amor”, de Tom Zé. Esse diálogo, entretanto, não é realizado através da letra, como se pode observar pela transcrição acima, mas a partir do arranjo instrumental e das vocalizações ocorridas na execução da música, conforme aponta a informação presente no encarte do disco: “citações: “São São Paulo meu amor” (Tom Zé) / “Sampa” (Caetano Veloso)”.

Neste caso, há mais uma vez um exemplo de um modelo composicional muito utilizado por Itamar, e já apresentado aqui, no qual o diálogo e a memória são elementos-chave em sua criação artística, pois é certamente a partir dela, de sua memória, que ele convoca essas outras peças para o diálogo com sua própria composição. A parceria, nesta música especificamente, se estende aos compositores Caetano e Tom Zé, uma vez que as letras de suas canções — as quais também homenageiam a cidade de São Paulo, mas sem idealizações ou descrições exóticas — podem reverberar na memória de quem percebe o diálogo, e, assim, acrescentam-lhe novos significados.

Desta vez, contudo, o compositor parece ter seguido um caminho inverso do que ocorreu, por exemplo, em “Prezadíssimos ouvintes”, conforme pudemos observar anteriormente, no primeiro capítulo. Na ocasião, a referência ao poeta Paulo Leminski não aparecia no encarte do disco; no entanto, versos inteiros de um poema seu foram incorporados à música, como parte da letra composta por Itamar

Assumpção, sem que sequer tenha sido mencionada a “parceria” — ou, no caso, a apropriação. Já em “Dor elegante” — composição de Itamar sobre o poema de Leminski, gravada em seu *Pretobrás* (1998) —, o músico, já de início, credita a autoria dos versos ao poeta paranaense, enfatizando, assim, de forma explícita e direta, a parceria entre ambos. Num segundo momento, antes da repetição dos versos, Itamar apresenta a cantora que interpreta a canção em seu disco, Zélia Duncan, e o faz novamente, reforçando o nome de Paulo Leminski (“Leminski disse e a Zélia repete aqui pra vocês”)[35]. Mas o que vem ao caso aqui, com esses modos distintos com os quais Itamar menciona e credita suas parcerias e referências, é, antes, destacar a diversidade e a relevância delas em seu trabalho, em sua trajetória como compositor.

Em “Não há saídas”, essas referências seguem um outro caminho: são ainda mais discretas, pois só são perceptíveis quando observadas na descrição presente no encarte do disco. A partir dessa observação, somos conduzidos a reouvir a canção diversas vezes, a fim de encontrar, em sua execução, as mencionadas referências. Confesso que, neste caso, sem o encarte, eu dificilmente perceberia as citações de “Sampa” e de “São São Paulo meu amor”, de Caetano Veloso e Tom Zé, respectivamente — a não ser pelo uso da expressão “sampa”, referindo-se à canção de Caetano, ou pela entoação, numa voz ao fundo, do verso “São Paulo, meu amor”. O que, convenhamos, é muito pouco, já que, primeiro, “sampa” pode ser entendida como uma expressão de uso comum, que une numa só palavra o nome composto da cidade (expressão usada, inclusive, pelo próprio Itamar em seu álbum anterior, *Sampa Midnight*, de 1985). Segundo, quando ouvimos logo no início da canção a possível referência à composição de Tom Zé, somos (acredito) incialmente tentados a interpretá-la como um vocativo, com o qual Itamar se dirige à cidade, criando, desse modo, aquela imagem metafórica de uma São Paulo que, mesmo sem oferecer saídas, sem ofertar possibilidades reais de se “fugir do esquema”[36], também pode (e deve) apresentar caminhos alternativos, como ruas, viadutos e avenidas,

[35] Esta foi uma das canções analisadas em minha dissertação de mestrado, em 2008, também pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, da Universidade Federal de Alagoas. Por esse motivo, e para não me alongar demais em trajetos paralelos, resolvi não repetir sua análise aqui.

[36] Expressão retirada de “Tetê tentei”, canção de Itamar Assumpção, gravada em 1985, no *Sampa Midnight*.

por onde circularam Itamar e tantos outros músicos independentes, bem como os poetas da chamada Literatura Marginal, já apresentada neste trabalho.

O fato é que, ao mencionar essas outras duas canções, Itamar estende a parceria e nos provoca a querer entender esse outro diálogo. Sua composição funciona, portanto, como um *link* que nos direciona para outros endereços, para outros textos — o que, por sinal, é muito comum nas artes, seja na literatura, na música ou em quaisquer outras manifestações artísticas. Por esse motivo, destaco, aqui, alguns pontos dessas canções que dialogam mais de perto com a composição de Itamar Assumpção e Régis Bonvicino.

Em “São São Paulo meu amor”, de Tom Zé, o diálogo sugerido por Itamar passa, sobretudo, pelo tom irônico com que o compositor baiano retrata as contradições experimentadas por quem vive nessa grande cidade, como se pode observar nos versos transcritos abaixo:

> São oito milhões de habitantes
> De todo canto em ação
> Que se agridem cortesmente
> Morrendo a todo vapor
> E amando com todo ódio
> Se odeiam com todo amor

Vencedora, em 1968, da terceira edição do Festival da Música Popular Brasileira, promovido pela TV Record de São Paulo, a referida canção de Tom Zé apresenta, em sua letra, por meio de uma linguagem simples, e de ritmo popular, os contrastes e a ironia que também observamos em boa parte da poética de Itamar Assumpção, em sua constante perseguição à cidade de São Paulo e ao que ela representa para o compositor. Como vimos há pouco, em “Venha até São Paulo”, Itamar compactua com a mesma mensagem transmitida por Tom Zé, ou seja, “nesse mundaréu de mundo que só cresce”, com (mais de) “oito milhões de habitantes”, formando uma “aglomerada solidão”, o que pesa, no fundo, é a identificação com a cidade; o amor e o ódio de quem, vindo de “outro sonho feliz de cidade”, teve de aprender depressa a chamá-la de realidade.

Desse modo, ao trazer Tom Zé (e Caetano) para sua música — que, no disco, funciona como uma vinheta, devido à sua estrutura e ao contexto em que está

inserida[37] —, e tomando para si os versos do compositor baiano, Itamar também nos diz, como numa conclusão:

> São oito milhões de habitantes
> Aglomerada solidão
> Por mil chaminés e carros
> Caseados à prestação
> Porém com todo defeito
> Te carrego no meu peito
> São, São Paulo
> Meu amor

Se a breve referência à canção de Tom Zé possibilitou a realização de um diálogo amplo entre as composições, sobretudo pela mensagem expressa no texto poético, esse diálogo é ainda mais amplificado quando entra no ar a canção de Caetano Veloso. E não só pela presença de um novo texto na conversa, mas sim pela forma como esse texto foi construído, com recursos composicionais muito recorrentes na poética de Itamar Assumpção (bem como na de diversos outros compositores brasileiros, como o próprio Caetano Veloso, entre outros). Segundo Santuza Cambraia Naves (2015, p. 168), no já mencionado livro *A canção brasileira: leituras do Brasil através da música*, "Sampa", de Caetano Veloso, se traduz

> [...] numa sucessão de citações e alusões à cidade de São Paulo, a Vanzolini, aos irmãos Campos – "da dura poesia concreta de tuas esquinas" –, ao Grupo Oficina – "tuas oficinas e florestas" –, ao Teatro de Arena – "novo quilombo de zumbi" –, e à Rita Lee, entre outros. "Sampa" é também puro pastiche pela incorporação lúdica da composição de Paulo Vanzolini e pela maneira como joga com os seus componentes líricos e jocosos, não permitindo, ao longo do texto, que um se sobreponha ao outro.

Como uma tapeçaria, composta por diversos fios, dos mais variados tamanhos e cores, "Sampa" é mais uma homenagem a São Paulo. Desde a melodia

[37] Devido à sua estrutura, com dois versos e pouco mais de um minuto, e ao contexto em que está inserida — originalmente, a última do lado A —, essa composição se assemelha mais a uma vinheta do que propriamente a uma canção, a qual é aqui entendida de acordo com a definição de Tatit (2004), contendo letra, melodia e arranjo instrumental.

e o arranjo instrumental, em diálogo com a canção “Ronda”[38], de Paulo Vanzolini, até as diversas referências geográficas e culturais que perpassam toda a letra, como vimos na citação acima, o que vemos em “Sampa”, além da constatação da dura realidade de suas ruas, viadutos e avenidas, é, sobretudo, uma homenagem àqueles que, com suas obras, construíram novas avenidas para novos diálogos. São múltiplas as vozes que se entrecruzam no texto: Caetano, Vanzolini, Rita Lee, Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Zé Celso, entre tantos outros poetas, músicos, atores e atrizes. Todas elas entrando em, digamos, *consonância polifônica*[39] com as outras vozes cantadas e/ou apresentadas por Itamar Assumpção.

Em “Não há saídas”, temos, portanto, uma vinheta que logo se transforma numa grande peça, numa imensa metrópole, repleta não só de “ruas, viadutos e avenidas”, mas também de múltiplas referências artísticas e culturais, as quais se entrecruzam quase sempre de modo aleatório, caótico, como na canção, onde nem sempre percebemos as muitas referências e as possibilidades de diálogo entre elas.

Desse modo, a composição como um todo, pela forma como foram costuradas as parcerias, em contínuo diálogo, contraria, ironicamente, o que diz a letra, pois também transmite a mensagem de que há, sim, saídas; há possibilidades de produção e de circulação artísticas, e que elas estão, sobretudo, no cruzamentos de vozes e de referências; nas parcerias; nas esquinas com outras cidades, e com outras culturas.

Outras capitais, outras vozes

O cruzamento de vozes — como representação de sons e referências — perpassa, como já vimos, toda a obra de Itamar Assumpção, do primeiro ao último disco, moldando-se como um estilo de composição presente em boa parte de suas canções. Há também nesse estilo um outro tipo de diálogo muito recorrente: quando

[38] A canção, que ficou ainda mais famosa com a regravação de Maria Bethânia (Álibi, 1978), também menciona a cidade, numa narrativa sobre um crime — com motivações supostamente passionais — ocorrido em uma de suas mais famosas avenidas, a avenida São João, também citada por Caetano em “Sampa”. Ver letra em Anexos.

[39] Utilizo o termo para expressar a ideia de que as múltiplas vozes, apesar de distintas, entram em acordo entre si quando colocadas juntas, como partes de um mesmo processo criativo de composição.

as vozes do próprio Itamar conversam entre si. E isto remete tanto à voz propriamente dita — quando, a partir de recursos técnicos, grava sua voz mais de uma vez numa mesma canção, em primeiro e segundo planos (normalmente apresentando nuances e tonalidades diferentes umas das outras, e propiciando ricos diálogos entre elas) —, quanto também remete a procedimentos metalinguísticos, quando o compositor cita textualmente a sua própria obra em outros contextos.

Um exemplo disso ocorre na canção “Outras capitais”, gravada em seu último álbum[40], *Pretobrás*, em 1998. Nela, temos novamente a temática da representação dos espaços urbanos e de como esses espaços interferem na vida das pessoas. E certamente devido à recorrência do tema, o compositor, ao final da canção, retoma os versos de “Não há saídas”, do poeta Régis Bonvicino, entoando, no ritmo da canção, o que parece ser algum tipo de conclusão, tanto da música quanto de um raciocínio já expresso antes, em outros álbuns, como no *Intercontinental…*, gravado exatamente uma década antes, em 1988. Aqui, nos últimos segundos de “Outras capitais”, Itamar nos alerta: “aviso aos navegantes: não há saídas, só ruas viadutos e avenidas”. Em seguida, arremata a canção (e a ideia) afirmando: “São Paulo não é nenhuma Porto Seguro”. Neste ponto, além da ironia provocada pela ambiguidade presente no nome da cidade baiana, por onde chegaram inicialmente os “viajantes” portugueses, em 1500, há também, nessas retomadas (de texto e de abordagem), a necessidade de reforçar aquilo que apresentamos no tópico anterior deste capítulo: a relação conflituosa do músico com a cidade de São Paulo, que tanto lhe possibilitou aberturas e descobrimentos, como também criou barreiras quase intransponíveis para a produção e circulação de sua obra, não sendo, portanto, nenhum porto seguro para os navegantes vindos de “outro sonho feliz de cidade”, seja dos interiores, como Tietê ou Santo Amaro[41], ou de outras capitais, como as que menciona na letra da canção.

Em “Outras capitais”, letra e música também dialogam entre si, e o fazem, sobretudo, por meio da simplicidade com que foram elaboradas e/ou executadas. Sem grandes variações na harmonia e na melodia, a música segue uma estrutura bem simples, com apenas dois acordes em toda sua extensão, e com o arranjo

[40] Depois deste, há os outros dois volumes da trilogia *Pretobrás* (2010), e o *Isso vai dar repercussão* (2004), em parceria com o músico Naná Vasconcelos, ambos póstumos.
[41] Respectivamente, as cidades natais de Itamar Assumpção e Caetano Veloso, autor do verso destacado no parágrafo, retirado da canção “Sampa”, já apresentada neste trabalho.

musical destacando as duas partes que se repetem alternadamente ao longo da faixa, sendo uma delas o refrão, o qual é interpretado pelas vozes de Vange Milliet e Renata Mattar, em contraste com a voz de Itamar Assumpção, que canta as demais estrofes.

Essa divisão, bem como a alternância entre as partes, também pode ser percebida na letra da canção, pela forma como ela está estruturada[42]. Vejamos:

> Quem quiser final feliz vá pra Florianópolis
> Quem quiser pura beleza se pique pra Fortaleza
> Quem quiser viver a vida seu lugar é Curitiba
> Quem quiser só uma ilha eu recomendo Brasília
>
> Eu já estou cheia demais
> quem quiser dormir em paz que vá pra outras capitais
>
> Quem quiser fugir do frio a Dutra vai dar no Rio
> Quem quiser destino alegre que desça pra Porto Alegre
> Quem quiser saber da história melhor lugar é Vitória
> Quem quiser comer caju é claro que é Aracaju
>
> Eu já estou cheia demais
> quem quiser dormir em paz que vá pra outras capitais
>
> Quem quiser sossego e luz o seu rumo é São Luís
> Quem quiser só vida boa que voe pra João Pessoa
> Quem quiser nada de mal o seu lugar é Natal
> Quem quiser longe a chatice que vá morar no Recife
>
> Eu já estou cheia demais
> quem quiser dormir em paz que vá pra outras capitais
>
> Quem quiser a mente zen que [parta já pra] vá pra Belém
> Quem quiser curtir duende decerto que é Campo Grande
> Quem quiser beber da fonte sossegue em Belo Horizonte
> Quem quiser sair da trama embarque para Goiânia
>
> Eu já estou cheia demais
> quem quiser dormir em paz que vá pra outras capitais
>
> Quem quiser só descansar se mande pra Cuiabá
> Quem quiser ter boa vista perfeito é Boa Vista
> Quem quiser levar à sério que siga pra Porto Velho
> Quem quiser lavar a alma o certo é que vá pra Palmas

[42] Neste caso, optei pela estrutura da letra transcrita no *songbook* (2006), por concordar com a divisão das estrofes. Há uma ligeira diferença quando comparada à letra impressa no encarte do disco. Neste, provavelmente por conta do espaço limitado, o refrão é sempre acoplado à estrofe que lhe antecede.

> Eu já estou cheia demais
> quem quiser dormir em paz que vá pra outras capitais
>
> 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
> [mas]
> Eu já estou cheia demais
> quem quiser dormir em paz que vá pra outras capitais
> (PB, vl. I, f. 13)

Como se pode observar, ao todo são doze estrofes, sendo que o refrão é repetido seis vezes. As demais apresentam uma estrutura muito semelhante, pois os versos iniciam sempre da mesma maneira ("quem quiser…") e terminam de forma parecida, citando, no fim, alguma capital de algum estado brasileiro, de todas as regiões[43]. Além disso, os versos, apesar de não seguirem uma métrica padronizada, mantêm, digamos, um padrão rítmico, girando em torno de quatorze ou quinze sílabas por verso, o que confere ao texto um ritmo contínuo e bem definido. Talvez por isso as rimas, em geral pobres, soem quase sempre despretensiosas e espontâneas, como em "quem quiser comer *caju* é claro que é *Aracaju*", realçando, assim, a simplicidade da letra e da canção como um todo.

Toda essa estrutura simplista e repetitiva da letra imprime à canção um ritmo lento, cadenciado, que é também intensificado pelos traços de *reggae* presentes na música. Tal vagarosidade encontra consonância direta com o cansaço expresso na letra. Em ambas, letra e música, podemos sentir a expressão de uma voz que busca a felicidade — ou quaisquer outros sentimentos equivalentes — em outras cidades, as quais, entretanto, são retratadas na música de forma visivelmente idealizada, pois sempre são apresentados os seus aspectos mais positivos, em oposição ao cansaço de quem vive em São Paulo. Essa idealização cria também um efeito irônico, afinal, como já fora dito, Itamar conclui a canção retomando a ideia de que "não há saídas": nem de São Paulo para outras capitais, apesar de suas aparentes vantagens; nem tampouco no sentido inverso, por parte de quem, talvez ingenuamente, esteja interessado em "entrar no embalo" de São Paulo, provavelmente à procura de

[43] Curiosamente, a única capital da região Nordeste que Itamar não menciona é Maceió, justamente a minha cidade natal, e o lugar de onde escrevo esta tese.

oportunidades em uma cidade cuja rotina agitada não permite o descanso, o sossego.

Nesse sentido, como que para reforçar ainda mais esse fardo, as vozes cantadas na canção soam — todas elas — como se saboreassem cada palavra da letra, sobretudo quando o refrão é cantado, pois as vozes de Vange Milliet e Renata Mattar parecem soletrar as palavras vagarosamente sílaba por sílaba, como quem está "cheia demais" do mesmo discurso; cheias de cantar e dizer o mesmo refrão diversas vezes, na contínua "batalha de sossego", que vem perseguindo Itamar desde seu primeiro disco, de seus primeiros "embalos" como cantor e compositor. Afinal, mais uma vez, todas as vozes, juntas, reafirmam uma mesma mensagem: Itamar continua perseguindo (e sendo perseguido por) São Paulo, como, de certa forma, uma prisão que o obrigou a sentir por ela uma "identificação absoluta"[44].

Por isso São Paulo é outra vez o seu lugar de fala. É de onde, pegando a avenida Dutra, se chegaria ao Rio, caso desejasse "fugir do frio". E exatamente por ser há décadas o seu lugar de fala, é que percebemos, ao final da canção, que este não parece ser o seu o real desejo. Itamar não parece querer fugir do frio de São Paulo, ou, mais ainda, fugir daquilo que ela de fato representa: o seu lugar, sua voz, sua identidade — ou parte importante dela. Para isso, decerto, não há saídas, só ruas, viadutos e avenidas, por onde, inclusive, surgem possibilidades de encontros, e de cruzamentos de vozes e discursos.

Esses cruzamentos, nas canções de Itamar Assumpção, adquirem, muitas vezes, contornos e sentidos variados. Como vimos neste capítulo, suas parcerias comumente se estendem a outras composições, de outros compositores, a partir de um tema comum, como em "Não há saídas" (1988). Esse tipo de composição não linear, quando retrata, por exemplo, os espaços urbanos, não se limita a descrições meramente geográficas e estanques, mas, antes, reconstrói metrópoles nas quais convivem diversas culturas e vozes dissonantes, portanto, híbridas e subjetivas, como peças de um mosaico construído, neste caso, a partir das relações interpessoais entre o compositor e a cidade.

Desse modo, a escolha por bairros periféricos, por exemplo, que margeiam os grandes centros, como Penha, em São Paulo; e por descrições que apontam

[44] Os versos destacados neste parágrafo fazem referência, respectivamente, às canções "Embalos", do Beleléu (1981) e "Persigo São Paulo", do Pretobrás III (2010), ambas analisadas neste segundo capítulo.

caminhos alternativos de circulação, como pontes e viadutos, tudo isso pode nos indicar um desdobramento de uma marginalidade que, provavelmente, surge como herança das culturas negras, vindas com as diásporas, conforme veremos logo mais adiante, no terceiro e último capítulo.

Volume III

Vozes do Atlântico: com quantos nãos se faz um sim?

> *Uma literatura é uma língua, mas não isolada, e sim em perpétua relação com outras línguas, outras literaturas*.
>
> Octavio Paz

No capítulo anterior, procurei direcionar as análises para os encontros rotineiros entre as *vozes* de Itamar Assumpção e os espaços urbanos por elas retratados. Além de destacar que esses espaços usualmente vão além da mera descrição (ou citação) de paisagens geográficas, eles desembocam frequentemente em temas mais amplos, como a ideia de translocalidade, ou de hibridismo cultural, especialmente quando o foco é São Paulo, muito por conta de sua contínua formação migratória (CANCLINI, 1998). Além disso, ao cantar esses espaços, também são realçados, direta ou indiretamente, os contrastes entre o campo e a cidade, no que se refere, principalmente, a seus costumes e aspectos culturais.

Outra ramificação desse tema pode estar intimamente ligada a outro tipo de deslocamento, que lhe é, aliás, anterior: o da diáspora negra, afinal as interferências das culturas de origem africana em suas composições e em suas performances são notáveis desde seu primeiro disco. Como é sabido, com a diáspora negra, a partir, sobretudo, da escravidão, houve também, como uma de suas consequências, a migração de costumes e culturas para outros povos, de diferentes lugares e épocas, promovendo consideráveis mudanças nessas culturas, seja por meio de acréscimos ou de perdas, afinal “a fusão cultural envolve traição, perda, corrupção ou diluição.” (GILROY, 2012, p. 279). Sobre essa e outras questões a ela relacionadas, Paul Gilroy nos oferece uma importante contribuição em seu livro *O Atlântico negro*. Nele, o autor não só questiona a autenticidade racial, e suas noções de pureza, comumente defendidas pelos movimentos políticos negros, quanto também, e especialmente, reforça a luta “[...] para tornar os negros percebidos como agentes, como pessoas com capacidades cognitivas e mesmo com uma história intelectual — atributos negados pelo racismo negro.” (GILROY, 2012, p. 40). Por isso, considero necessário convocá-lo para este diálogo, em tempos em que ainda há altos índices de racismo no Brasil e no mundo. Sua pesquisa e argumentação corroboram a proposta deste trabalho, em especial a deste capítulo, principalmente quando diz que a “[...] ponderação das similaridades e diferenças entre as culturas negras continua a ser uma preocupação urgente.” (GILROY, 2012, p. 171). E para tanto, o conceito de diáspora é fundamental, pois

> ele também pode ser empregado para projetar a riqueza plural das culturas negras em diferentes partes do mundo em contraponto a suas sensibilidades comuns – tanto aquelas residualmente herdadas da África como as geradas a partir da amargura especial da escravidão racial do Novo Mundo. (GILROY, 2012, p. 171).

Pretobrás – Por que que eu não pensei nisso antes?, de 1998, é um disco que conjuga bem os principais modelos de composição adotados por Itamar Assumpção em toda a sua carreira, além de realçar aspectos mais variados das culturas afro-herdeiras.

É um disco plural, a começar pela proposta inicial de compor uma trilogia, a qual, infelizmente, só se concretizou sete anos depois de sua morte, em 2010, com o lançamento póstumo dos outros dois álbuns. É também irônico. O título, numa leitura apressada, logo nos direciona para o nome de uma das empresas brasileiras mais importantes e conhecidas, a estatal Petrobras, a qual, inclusive, é uma das maiores patrocinadoras de atividades culturais no país[45], e que, lamentavelmente, há anos vem sendo alvo de diversos tipos de interesses políticos. O fato é que, ao brincar com o nome da empresa, substituindo o prefixo que indica o seu principal produto, o petróleo, pela palavra “preto”, Itamar remonta as peças de modo a compor uma nova e importante mensagem: “sou pretobrás, e daí”? Sou afro-brasileiro, herdeiro das muitas culturas e costumes africanos que vieram ao Novo Mundo através da diáspora negra e da escravidão, embaladas pelas águas do Atlântico Negro.

O disco é irônico, também, porque carrega em suas canções a “riqueza plural das culturas negras” (GILROY, 2012, p. 171), mas o faz do seu modo, sem precisar aderir ou criar nenhum movimento, em moldes tradicionais ou mais convencionais, em defesa dessa pluralidade ou contra o racismo, do qual o próprio Itamar foi vítima diversas vezes. Ou seja, o movimento que existe no disco (ou a partir dele) é, para Itamar, algo muito natural. É o movimento do ritmo, íntimo à sua arte. O ritmo dos instrumentos percussivos; do corpo, da dança e do teatro; das vozes e vocalizações; e, claro, o movimento das letras, na amplitude dos recursos linguísticos e poéticos empregados; nas variações dos temas abordados, ainda que estes porventura

[45] Empresa que patrocinou o *PretoBrás: por que que eu não pensei nisso antes? O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção*, organizado por Luiz Chagas e Mônica Tarantino, em 2006.

tratem de questões que girem em torno do preconceito racial, como em “Vá cuidar de sua vida”, uma releitura do samba de Geraldo Filme. Entretanto, como um dos aspectos caracterizadores da ironia, há sempre uma outra voz não dita que é contrária àquela pronunciada. Dito de outro modo, agora pela *voz* de Beth Brait (1996, p. 60): “é evidente que essa duplicidade, esse jogo de presença/ausência que configura o processo irônico, passa […] pelo cruzamento de discursos compartilhados entre enunciador e enunciatário.” E é aí que surge uma outra questão: como enunciador, Itamar não nos autoriza, em suas letras e entrevistas, a associá-lo a quaisquer movimentos em defesa, por exemplo, da cultura negra e/ou contra o racismo.

No entanto, seus discursos — aqui entendidos como os proferidos por sua música, e em menor grau, por sua fala, em entrevistas — abordam com frequência o tema, muitas vezes de forma irônica, como em “Deus te preteje”, canção de Arrigo Barnabé gravada por Itamar no referido disco. E ainda que expostos discretamente, eles estão sempre presentes, talvez como consequência natural de sua própria formação. Daí vem a questão: essa recorrência do tema da negritude em suas letras e canções não se configuraria, por si só, indireta e ironicamente, como um possível movimento em defesa de sua cultura, e de suas heranças? Ou, se não um “movimento”, pelo menos como uma *atitude* política, já que assim não haveria a pressuposta coletividade que a palavra “movimento” encerra?

É evidente que cada escolha é, de fato, uma atitude política e, por isso, nos diz algo. E a escolha de se colocar o tempo todo como um cantor e compositor negro, tanto em suas canções, quanto em suas performances e falas, e ainda no Brasil — país que sempre teve uma grande e talentosa leva de cantores, poetas e compositores negros, dos mais variados gêneros —, nos diz muito sobre como Itamar foi construindo e consolidando, ao longo de sua trajetória, variados espaços de resistência e de luta — afinal, esse tema, ou essa questão, invariavelmente sempre esteve presente em todos os seus álbuns, ainda que, fora deles, o compositor preferisse não adotar práticas consideradas panfletárias. Diferentemente do que ocorre, por exemplo, com os compositores do RAP, que adotam uma prática explicitamente política e combativa através da música. O pesquisador e professor de literatura brasileira na Universidade de Pernambuco, Acauam Silvério de Oliveira, cuja tese de doutorado, defendida em 2015, na USP, aborda a poética dos Racionais MC’s, afirma que

> desde o princípio o rap nacional vai se reconhecer enquanto gênero cantado por negros que reivindicam uma tradição cultural negra por meio de um discurso de demarcação de fronteiras étnicas e de classe que denuncia o aspecto de violência e dominação contido no modelo cordial de valorização da mestiçagem: “A fúria negra ressuscita outra vez”, como diz Mano Brown em “Capítulo 4, versículo 3” (2018, p. 25)

Essa *voz* que reivindica o seu espaço através da música, ou, mais especificamente, através do canto quase falado do rap; ou do discurso que usa a música e, sobretudo, a palavra como arma, não se ouve nitidamente expresso nas canções de Itamar Assumpção, nem mesmo em sua postura performática, embora também esteja presente, como afirmação de uma negritude que lhe é natural e espontânea, e que perpassa diversos outros gêneros da Música Popular/Preta Brasileira.

Sou Pretobrás, e daí? Do baque ao samba

O Brasil da década de 1990 viu surgir em Recife um movimento musical que reunia bandas e jovens artistas até então desconhecidos nacionalmente. Idealizado por Fred 04, vocalista do Mundo Livre S/A, e impulsionado principalmente por Chico Science & Nação Zumbi, o Manguebeat, como ficou conhecido, buscava tanto a valorização da cena local, quanto, sobretudo, a ruptura com os costumeiros padrões estéticos da indústria musical; e a consequente criação de novas possibilidades de expressão, produção e circulação artísticas. E isso se deu basicamente pela proposta de misturar ritmos tradicionais, como o maracatu e a embolada, com ritmos e gêneros oriundos de diversas outras culturas, como o *Rock*, o *Pop* e o *Hip-Hop*, além de elementos da música eletrônica, proporcionando — mais uma vez em nossa história — a experimentação e a apropriação, como herança direta da Tropicália e, mais ainda, da Antropofagia oswaldiana do início do século XX.

Nesse cenário, a figura performática e talentosa de Chico Science, junto com sua banda, a Nação Zumbi — que, assim como o Mundo Livre S/A, ainda segue na ativa produzindo um trabalho bastante consistente —, foi quem, inicialmente, fez o movimento romper as divisas do estado pernambucano e ganhar o mundo. Em 1996, a banda lançava o seu segundo álbum, o hoje clássico *Afrociberdelia*. Antes,

já havia lançado, em 1994, um disco que considero uma obra-prima da música brasileira, o *Da lama ao caos.* Em ambos, o estilo da banda e das composições é marcado pela mistura de ritmos, temas e gêneros, como já anunciado. Mas é também marcado pela invenção, no sentido apresentado por Ezra Pound (1970, p. 42), em seu *ABC da literatura*, pois nos apresentaram, naquele contexto, um novo processo de composição.

Se no primeiro disco já houve sucessos comerciais (e de crítica), como as canções “A Praieira”, que foi tema de novela[46], e “A Cidade”, na qual o tema da desigualdade social é retratado como uma das consequências negativas do crescimento econômico urbano desenfreado; no segundo, destaco a simbólica releitura de “Maracatu atômico”, uma parceria de Jorge Mautner e Nelson Jacobina e gravada por Gilberto Gil, que, inclusive, participa da regravação. Destaco ainda, como aposta de leitura, a possibilidade de pensar o disco de forma conceitual, como uma antena parabólica enfiada no mangue, capaz de sentir as vibrações da terra, das raízes culturais, mas também de captar o que circulava nas ondas do ar, tanto das redondezas do estado de Pernambuco e do Nordeste, quanto do restante do país e do mundo, em sintonia direta com outras culturas. Por isso, no disco, a releitura dos tropicalistas Gil e Mautner é marcada pelo peso do maracatu, junto com as guitarras do *rock* e com elementos da música eletrônica, cibernética, provocando efeitos sonoros, digamos, “atômicos”.

No título do álbum, a junção dos termos que o compõem (“*Afro*”, África; “*ciber*”, cibernética; “*delia*”, psicodelia), que, por sinal, é explicado no encarte[47], é uma importante peça para compormos, junto com as canções, o que parece ser o conceito do disco (e da banda), que gira em torno da aglutinação das mais diversificadas culturas, ciências e conceitos que nos foram disponibilizados ao longo da história, num verdadeiro processo antropofágico de devoração crítica desse legado.

Trago essa breve narrativa sobre um dos cenários musicais mais importantes do fim do século passado, o Manguebeat, para ilustrar que é basicamente nesse

---

[46] *Tropicaliente*, exibida na Rede Globo em 1994. De autoria de Walther Negrão, contou com as colaborações de Elizabeth Jhin, Ângela Carneiro e Vinícius Vianna e direção geral de Gonzaga Blota. (TROPICALIENTE. **Memória Globo**, Rio de Janeiro, [2013]. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/tropicaliente/ficha-tecnica.htm>. Acesso em: 11 mar. 2019.).

[47] Ver em Anexos

contexto, talvez no auge de sua repercussão para o restante do país, que Itamar Assumpção, em São Paulo, lança o seu sétimo álbum, o *Pretobrás* — apenas um ano após a morte prematura de Chico Science, provocada por um acidente de carro, em 1997.

Na primeira estrofe da canção homônima, a quarta das vinte e uma que compõem o disco, Itamar descreve uma cena de alguém que, estando entre São Paulo e o mangue, logo após ter acordado, assiste na TV a um “clip de bang bang” e, em seguida, é [por ele] ferido — o que pode sugerir um *despertar* de um estado de marasmo ou sonolência. Afora a simples descrição da estrofe, e de seu desenrolar, o que pretendo enfatizar aqui é, antes, uma leitura marcada pela subjetividade do ouvinte. Se, enquanto ouvintes atentos, somos o tempo todo convocados por Itamar a compor com ele o seu vasto mosaico, de vozes e referências, então a voz-referência que me vem neste momento para compor este ponto da canção é a de Chico Science. Primeiro pela referência ao mangue, claro, mas não apenas. É o Brasil em toda a sua extensão sendo transmitido em *clips* (supostamente musicais) na MTV, um canal de TV voltado especialmente para a música, cuja audiência na época era determinante para a eficácia na divulgação e circulação dos trabalhos feitos no país, principalmente por bandas e cantores/as mais jovens e ainda pouco conhecidos, como Chico Science & Nação Zumbi.

Quando ouço essa canção de Itamar, especialmente a primeira estrofe, sempre sou levado, como num *hipertexto*, ao *clip* de *Maracatu atômico*, composição de Nelson Jacobina e Jorge Mautner, no qual vemos os integrantes da Nação Zumbi todos “enterrados” na lama do mangue, em passos e danças performáticas que lembram o movimento natural dos caranguejos — outro símbolo do movimento (e da cidade). Entendo que no verso “entre São Paulo e o mangue” pode estar também uma referência geográfica que indique trajetos ou, mais especificamente, a trajetória do compositor nascido em Tietê que segue destino até a capital São Paulo. No entanto, em se tratando de Itamar, e de suas múltiplas vozes e referências, é bem possível supor que o impacto (“bang bang”) a que ele se refere tenha sido provocado pelo baque do maracatu e pelos efeitos do Manguebeat, especialmente na figura de Chico Science — afinal, o seu maracatu é “de tiro certeiro, como bala

que já cheira a sangue", e, por isso, fere como "bala na cidade grande"[48]. Vejamos a letra da canção:

> Quando acordei tava aqui
> Entre São Paulo e o mangue
> Brasil via M.T.V.
> Num clip de Bang Bang
>
> Nem bem cheguei me feri
> Foi bala na cidade grande
> Compondo sobrevivi
> Cantar estancou 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
> Mas samba is another bag
> (PB, v. I, f. 4)

Ferido pelo impacto — do Manguebeat ou das batalhas diárias de quem vive nas grandes cidades —, o eu lírico da canção revela, a partir da segunda estrofe, que o trabalho com a música lhe serviu, entre outras coisas, como antídoto contra o sofrimento e as agruras do cotidiano ("compondo sobrevivi / e cantar estancou o sangue"). Tema, aliás, já presente em outras canções, de álbuns anteriores, como a já analisada "Quem canta seus males espanta", de sua outra trilogia, *Bicho de 7 cabeças* (1993).

[48] Os versos destacados são, respectivamente, das canções "Maracatu de tiro certeiro", de Chico Science e Jorge Du Peixe (1994); e de "Pretobrás" de Itamar Assumpção (1998).

Há, portanto, uma linha que segue delineando sua trajetória como compositor. Em *Pretobrás* (canção e álbum), ela ganha contornos ainda mais nítidos, ao realçar o cuidado com a feitura do disco, e não apenas com as composições individualizadas. Desde o título, passando pelos arranjos, participações e parcerias, encarte, figurino, até o resultado final, como a soma de tudo isso, o que se vê no disco é um trabalho original e, ao mesmo tempo, familiar, pois novamente se utiliza de recursos composicionais há muito praticados, acrescentando, desta vez, pitadas mais generosas de programações eletrônicas e *samplers*, sob os cuidados de Paulo Lepetit, principal arranjador do disco. Essa linha que segue costurando os interiores de sua obra está intimamente ligada à busca obsessiva pela liberdade de criação (e de circulação), que vem desde *Beleléu* (1981) e atravessa todos os seus discos. Tamanha obsessão resultou numa busca mercadológica por uma gravadora que atendesse minimamente às suas exigências, sobretudo quanto à circulação e divulgação de sua obra. Por isso, a cada disco, sempre uma nova gravadora, quase todas independentes, como a Atração Fonográfica, por onde lança o *Pretobrás* (1998), dois anos depois de ter sido criada a empresa. Sobre esse caminho traçado pelo compositor, e se havia de fato algum conceito pensado originalmente para o mais novo disco, Itamar Assumpção, em entrevista a um jornal do Paraná, responde:

> O conceito é a liberdade artística, a liberdade de criar sem amarras e pressões do mercado. Não importa se é um, dois ou três discos. Esse é o caminho que escolhi e fora do qual só existem chavões e facilidades. Como minha produção é intensa, tenho que registrar as músicas dessa forma. E veja que esse primeiro volume contém 21 faixas. Os próximos vão trazer a mesma quantidade de canções.[49]

A intensidade de sua produção, também registrada nas composições, é notória em *Pretobrás*. E, para melhor ilustrá-la, escolhi iniciar as discussões deste capítulo trazendo como exemplo a canção homônima, não seguindo, portanto, a ordem cronológica das faixas.

Voltando à canção, agora já na terceira estrofe, podemos ouvir o eco dos primeiros recados de Itamar, vindos inicialmente da voz marginalizada de Beleléu,

[49] ASSUMPÇÂO, Itamar. Itamar Assumpção lança Pretobrás Entrevista concedida a Nelson Sato. **Folha de Londrina**, Londrina, 12 jan. 1999. Disponível em: <https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/itamar-assumpcao-lanca-pretobras-116720.html>. Acesso em: 24 fev. 2019.

quando, por exemplo, numa atitude radical de enfrentamento, nos dizia que destrancava “a porta a ponta pé”, forçando a abertura de espaços no mercado fonográfico (como na vida) por meio da força e da resistência.

Se em “Nego Dito”, Itamar cantava os versos “eu fui parido assim” para justificar as atitudes agressivas do personagem (as quais, dentro dessa perspectiva, teriam sido herdadas de gerações anteriores à sua), desta vez, em “Pretobrás”, ele nos traz os seguintes versos:

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

A referência direta à lenda do folclore brasileiro, na figura do “moleque Saci”, nos diz muito sobre a canção, mas também sobre o disco e o próprio compositor. Em uma pesquisa rápida, e, portanto, sem aprofundamentos em questões que pudessem levantar maiores simbolismos envolvendo a lenda do Saci, percebi que a imagem do moleque negro, sem uma perna, que fuma cachimbo e usa gorro, tão viva em nosso imaginário, teria sofrido algumas transformações ao longo do tempo:

> Inicialmente, o saci era retratado como um curumim endiabrado, com duas pernas, cor morena, além de possuir um rabo típico. Com a influência da mitologia africana, o saci se transformou em um negrinho que perdeu a perna lutando capoeira, além disso, herdou o pito, uma espécie de cachimbo, e ganhou da mitologia europeia um gorrinho vermelho.[50]

Além dessas metamorfoses, e da consequente apropriação de elementos presentes em cada uma das mitologias que se uniram na composição da lenda, sua travessura característica, a qual torna sempre muito difícil sua captura, também é outro importante elemento que, juntos, formam uma imagem com a qual podemos entender a referência trazida por Itamar nesta canção (e no disco). Por ter nascido “moleque Saci”, travesso e diverso, Itamar, transmutado na voz enunciativa, no eu lírico da canção, nos diz que nunca iria se entregar, ceder às tentações de facilidade

[50]SACI-PERERÊ. **Brasil Escola**, Goiânia, [2019]. Disponível em: <https://brasilescola.uol.com.br/folclore/saci-perere.htm>. Acesso em: 1º mar. 2019.

e pasteurizações do mercado fonográfico. Ele tinha a certeza de que a noite chegaria, e com a ela, “[...] a negritude como substância poética [...]”[51]; a resistência e, sobretudo, oportunidades de circulação.

Na estrofe seguinte, entre memória e narrativa, Itamar descreve sua ida à Alemanha, onde também chegou a fazer algumas apresentações. Lá, como menciona em diversas entrevistas[52], teve, pela primeira vez, contato com a homogeneização, tanto da população quanto de sua cultura. Isso foi determinante para que ele, à distância, entendesse melhor o Brasil — assim como a sua música e a si mesmo. Seu olhar pedia a diversidade, a pluralidade.

Por isso, apesar da boa aceitação de sua obra em terras europeias, Itamar, como “um bom bumerangue”, sempre voltava ao lugar de onde partira — ao Brasil, em toda a sua multiplicidade étnica e cultural.

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

Suas idas e vindas não se limitam — nem na letra da canção nem em sua obra —, a aspectos meramente geográficos, como o trânsito entre a Alemanha e o Brasil, ou entre Tietê e São Paulo. As vozes, como ecos, se propagam adiante ao mesmo tempo em que retomam caminhos já percorridos. É assim que somos novamente capazes de ouvir, nesse disco, a voz de Beleléu: como um eco. É a sua voz ampliada em “Pretobrás” que nos traz, na última estrofe, também as *vozes* de Cruz e Sousa, Zumbi, Paulo Leminski, e, mais indiretamente, as de Jards Macalé, Waly Salomão e Bob Marley. Assim, Itamar encerra a canção, (re)tomando todas essas vozes:

---

[51] Fala do próprio Itamar Assumpção, presente no documentário *Daquele instante em diante*, de Rogério Velloso (1:08:23). (DAQUELE instante em diante. Direção: Rogério Velloso. São Paulo: Instituto Itaú Cultural; Movie&Art, 2011. (110 min.), sonoro, colorido, português. [Série Iconoclássicos]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=be2n1tpJjf0>. Acesso em: 11 mar. 2019.).

[52] Destaque para a entrevista ao Antônio Abujamra, para o programa *Provocações*, da TV Cultura. (ASSUMPÇÂO, Itamar. **Provocações**. São Paulo, TV Cultura, 2 set. 2001. Entrevista concedida a Antônio Abujamra. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TC_2dOZE2Kc>. Acesso em 11 mar. 2019.)

> Sou pretobrás e daí
> Eu rezo cantando reggae
> Sou Cruz e Sousa Zumbi Paulo Leminski
> Mas samba is another bag

O uso da expressão “e daí” — que sugere uma pergunta debochada e impaciente —, no fim do verso que iniciara com uma afirmação (“sou pretobrás”), nos diz muito sobre sua relação com a negritude. Como já mencionado anteriormente, no início deste capítulo, o músico nunca demonstrou a intenção de vincular seu nome (e sua obra) a movimentos políticos e/ou sociais de luta contra o racismo, por exemplo.[53] Segundo Clara Bastos (2012, p. 19), Itamar

> [...] procurava transcender essas questões, pelo menos dentro da obra, embora sempre fosse questionado a respeito. Pessoalmente viveu situações explícitas de racismo. Há palavras e temáticas que resvalam nesses fatos em alguns momentos pontuais. Referências sutis à cultura negra, à negritude em si, à escravidão, às raízes das religiões afro-brasileiras, às diferenças sociais, mas aparecendo sem conterem algum teor reivindicatório. As músicas *Batuque*, *Lambuzada de Dendê, Quem é cover de quem, Cabelo duro* ou o fato de citar São Benedito na música *Santo de casa* podem ser exemplos.

Em “Pretobrás”, canção e disco, essas referências são mais nítidas, e não mais tão sutis, como apontou a musicista Clara Bastos, citando canções de diferentes discos e épocas. Essa continuidade do tema, ainda que abordado em alguns momentos da carreira de forma sutil e discreta, é outra linha que segue permeando seu trabalho desde seu primeiro álbum, bem como em suas primeiras apresentações, na pele do personagem Beleléu, também negro e marginalizado.

De lá para cá, até o *Pretobrás*, Itamar sempre transitou com certa naturalidade pelo tema, que teve a música como o principal meio de circulação, incluindo a composição de sua figura durante as performances, com um figurino de

[53] Itamar deixa bem claro esse seu posicionamento na já mencionada entrevista a Antônio Abujamra, para o programa *Provocações*, da TV Cultura, quando chega a dizer, em tom irônico e provocativo, que não há preconceito racial no Brasil, quando comparado ao tipo de racismo que existe em outros países, como nos Estados Unidos. (ASSUMPÇÂO, Itamar. **Provocações**. São Paulo, TV Cultura, 2 set. 2001. Entrevista concedida a Antônio Abujamra. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TC_2dOZE2Kc>. Acesso em 11 mar. 2019.).

múltiplos adereços, como óculos escuros e roupas coloridas, e toda uma gestualidade cênica herdada do teatro e, certamente, de sua afro-brasilidade. Muito também por influência do *reggae* (“eu rezo cantando reggae”), gênero que lhe permitiu, entre outras coisas, expandir seus conhecimentos musicais, especialmente quanto ao contrabaixo, a negritude perpassa suas canções de forma espontânea, às vezes sutil, mas quase sempre como uma oração, na qual os traços culturais e sociais implícitos, por exemplo, no *reggae* — enquanto gênero musical muito voltado para a expressão das diversas religiosidades de origem africana —, são realçados quando em contato com outra cultura, e em outro meio.

Esse outro tipo de diálogo, entre culturas, é ampliado quando, na letra da canção em análise, Itamar cita, além do *reggae*, outras importantes referências afro-herdeiras, como o poeta simbolista Cruz e Sousa e um dos mais conhecidos e importantes guerreiros do Quilombo dos Palmares, Zumbi — também como símbolo de resistência. E vai além no diálogo. O último verso da canção (“mas samba is another bag”) nos chega como um eco ligeiramente modificado, que vem inicialmente do clássico de Bob Marley, “Lively up yourself”[54] (“reggae is another bag”), até a canção “Negra melodia”[55], de Jards Macalé e Waly Salomão, na qual o verso de Bob Marley, apesar de não aparecer na letra, no encarte original, é cantado por Macalé, como parte da canção. Esse percurso, meio bumerangue, só reforça as idas e vindas de Itamar, entre estilos e temas que se repetem e se complementam, afinal,

> o direito de tomar emprestado, reconstruir e rearranjar fragmentos culturais tirados de outros contextos negros não era pensado como problema por aqueles que produziam e consumiam a música. (GILROY, 2012, p. 196)

Muitos desses empréstimos ou apropriações culturais envolvendo a música negra, como importante elemento de sua cultura, formaram, aqui no Brasil, uma das bases constitutivas mais relevantes da música brasileira, entre os mais variados gêneros e estilos.

---

[54] MARLEY, Bob. Lively up yourself. Intérprete: Bob Marley & The Wailers. In: WAILERS, Bob Marley & The. **Natty Dread**. Kingston: Tuff Gong/Island, 1974. 1 CD. Faixa 1.
[55] MACALÉ, Jards; SALOMÃO, Waly. Negra melodia. Intérprete: Jards Macalé. In: MACALÉ, Jards. **Contrastes**. Rio de Janeiro: Som Livre, 1977. 1 CD. Faixa 7.

Em Itamar Assumpção, por exemplo, o verso de Bob Marley, que fora tomado emprestado por Macalé e Salomão, em sua “Negra melodia”, é, desta vez, rearranjado por ele, ao trocar, na letra, a palavra *reggae* por *samba*, sugerindo que tanto um gênero quanto o outro são, em seus contextos, “outra viagem”. Isso tanto pode indicar a capacidade da música de alterar percepções sensoriais — provocando, assim como as drogas, “outras viagens” —, quanto, de certa forma, pode sugerir que os referidos gêneros apresentam origem semelhante: híbridos, ambos vieram de populações e culturas diaspóricas, seguindo outros caminhos, desta vez, físicos, concretos.

Entretanto, musicalmente, a canção “Pretobrás” não explora essa viagem sonora, pois mescla apenas sutilmente elementos dos dois gêneros, sem, no entanto, se encaixar na base rítmica de nenhum deles. O que, por outro lado, indicaria ainda outra viagem, uma terceira, traçada por outros caminhos, por vias mais alternativas e experimentais, em termos de composição e de arranjo musicais.

Nessas viagens, todas essas *vozes* são, de fato, retomadas em “Pretobrás” como um eco, pois “Negra melodia” já havia sido gravada por Itamar Assumpção, em 1982, numa releitura personalíssima em seu *Às próprias custas S/A*, este que é um importante registro sonoro de apresentações que fez ao vivo, com a banda Isca de Polícia, na sala Funarte Guiomar Novaes, entre os dias 11 e 15 de novembro de 1982, em São Paulo.

Neste ponto, acho válido fazer uma ligeira digressão, ou, se preferirmos, uma ponte entre os discos *Pretobrás* e *Às próprias custas S/A*, construída a partir da composição de Jards Macalé e Waly Salomão.

Negras melodias

Em seu segundo álbum, gravado originalmente às próprias custas, e com poucos recursos técnicos de captação, Itamar, ainda encarnando a voz e a postura arredia de Beleléu, faz diversas releituras, com arranjos arrojados, de canções de sua autoria e de outros compositores. Além dos já mencionados, ouvimos também composições de Geraldo Pereira e Jorge de Castro (“Você está sumindo”), Adoniran

Barbosa (“Vide verso meu endereço”), Getúlio Côrtes (“Noite de terror”), Paulo Barnabé e Arrigo Barnabé (“Oh! Maldição”) e Tim Maia (“Não vou ficar”[56]). E se a abertura de seu primeiro disco já trazia a expressão “ouvidos atentos”, como um pedido ou exigência, em tom radiofônico, este segundo vai além e segue o roteiro de um programa de rádio, o qual é apresentado por sua irmã, a atriz Denise Assunção. Isso tudo integra a *performance*, promovendo uma interação mais direta com os ouvintes, tanto os que estiveram presentes nos *shows* quanto os ouvintes do disco, de diferentes épocas e lugares. Vejamos o trecho inicial do roteiro, que abre o disco, antes mesmo da execução das canções:

> Ouvintes de todo o Brasil, iniciamos neste momento diretamente daqui, da sala Guiomar Novaes, Sampa — capital, a gravação do programa “Mais lenha neste inferno”, mandado ao ar todas as noites, neste mesmo horário, pelas ondas da Rádio Democrática. Abriremos a programação de hoje com as seguintes músicas: “Negra melodia”, de Jards Macalé e Waly Sailormoon; “Você está sumindo”, de Geraldo Pereira e Jorge de Castro; “Vide verso meu endereço”, de Adoniran Barbosa, todas interpretadas por Itamar Assumpção e a banda Isca de Polícia![57]

Essa concepção do disco como um programa de rádio, que segue um roteiro e um repertório musical variado e previamente estudado, fruto de pesquisas, mas sempre passível de alterações a depender do contato e do diálogo com o/a ouvinte, favorece não só a expansão desse mesmo diálogo, mas também o acesso cada vez maior a novos ouvintes, para novos diálogos. Além disso,

> o rádio, com seu notável potencial para capturar e transmitir a voz em performance, já moldou a percepção de gerações, conferindo solidez aos *sons* da música vocal com ou sem acompanhamento musical. Múltiplos dispositivos de gravação e reprodução tornaram a performance de canções acessível a milhões de pessoas no mundo todo, independentemente da intervenção de textos escritos, e isso foi posteriormente ampliado pelas opções de vídeo e da Internet. Essas tecnologias direcionaram nossa atenção para novas facetas, ajudando-nos a perceber e analisar como as canções são

---

[56] Esta não havia no original, de 1982, mas entrou como faixa bônus na reedição do disco, em 2010, na *Caixa Preta*, que reúne toda a obra do compositor, lançada pelo Sesc-SP.

[57] O roteiro integral está disponível no encarte do disco *Às próprias custas S/A*. As letras das canções também compõem o roteiro, misturadas às intervenções da narradora do programa.

> *performatizadas* – como é sua existência concreta e completa (FINNEGAN, 2008, p. 23, grifo da autora).

Nesse sentido, Ruth Finnegan, num importante ensaio intitulado *O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?*, e traduzido por Fernanda Teixeira de Medeiros, sobre a participação efetiva e performática da voz na canção, relembra que o rádio é ainda um valioso canal de circulação e de contato, e que, ao "[...] capturar e transmitir a voz em performance [...]", através de canções, por exemplo, permitiu a muitas gerações de ouvintes desenvolverem novas percepções auditivas (FINNEGAN, 2008, p. 23). Essa noção de performance, inclusive, é ampliada, segundo a autora, quando passamos a ter contato com novas tecnologias, e com a internet. Assim, passamos a controlar a programação de acordo com nosso próprio tempo e necessidade, e escolher o quê e quando vamos ouvir e ver. Além disso, os vídeos nos oferecem aberturas interpretativas mais amplas das apresentações musicais, as quais antes ficavam restritas à audição ou ainda ao momento exato em que acontecia a performance, num determinado tempo e lugar específicos.

Nos vídeos, enquanto ouvimos a voz em performance, em suas nuances e timbres e alterações de altura e intensidade, também passamos a ver, a qualquer momento de nossa escolha, possíveis movimentos corporais, gestualidades, olhares e uma gama maior de detalhes que compõem, junto com a(s) voz(es), a performance.

No entanto, em geral, "os textos de canção são examinados por meio de gravações [e por isso] nosso conceito de performance opera na dimensão acústica." (PERRONE, 1988, p. 13). Entretanto, ainda há no meio acadêmico, especialmente nos estudos literários, uma forte resistência em entender ou aceitar a canção como performance, e como composição poética. Segundo Finnegan (2008, p. 19), uma das razões para isso

> [...] é o lugar privilegiado ocupado pela linguagem na longa tradição ocidental do discurso acadêmico. Algo que não pudesse ser captado por palavras ou, no mínimo, descrito e analisado em palavras, parecia não fazer parte do domínio acadêmico – e por essa razão não constituía uma criação humana séria. As tecnologias da escrita e da imprensa endossam a substancialidade e a durabilidade das palavras escritas. São os textos verbais que aparentemente contêm "a coisa de verdade". Não é de surpreender que a palavra escrita ou passível de ser escrita tenha com tanta frequência tido lugar central

> no estudo das canções – é ela que pode ser isolada para análise e transmissão. E daí decorre que quando nos confrontamos com qualquer arte na qual as palavras desempenhem o mínimo papel que seja nós prontamente nos voltamos para suas qualidades textuais *escritas*. É o que se passa com nossas análises de grandes produções humanas do passado – épicos homéricos, teatro grego, canções de trovadores medievais, baladas tradicionais, primeiros madrigais. Frequentemente só temos o texto – ou de toda maneira pouca evidência concreta sobre performances detalhadas – e é para o texto que estamos acostumados a dirigir nosso interesse.

Isso sem dúvida explica uma das maiores dificuldades encontradas no decorrer deste trabalho, já insinuada desde o primeiro capítulo: o lugar da voz nos estudos literários. A voz do/a intérprete, os traços diferenciadores de sua performance. Como descrevê-la tecnicamente, sem tantos floreios subjetivos e metafóricos, embora também necessários?

Em *Um objeto fugidio: voz e "musicologias"*, ensaio que integra o livro *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*, do qual também foi extraído o texto de Finnegan mencionado há pouco, Elizabeth Travassos, uma das organizadoras do livro, também compartilha das mesmas dúvidas e dificuldades. Vejamos:

> Mas o que se pode dizer sobre essas vozes? Por que nosso vocabulário soa limitado, ingênuo e amador? Os membros da comunidade acadêmica estão habituados a terminologias controladas e uniformes. A metáfora é considerada último recurso, embora seu uso seja frequente entre músicos. A consulta à literatura dos folcloristas não ajuda muito, nesse caso da voz. Veja-se o que disse Alceu Maynard de Araújo, por exemplo, num texto sobre o jongo em Taubaté, após (surpreendentemente) admitir que "é admirável o senso musical dos jongueiros": "Quando estão dançando, todos os jongueiros cantam, fazendo coro. E é bem difícil tentar dançar com uma negra de voz esganiçada e estridente, cada vez que ela se aproxima da gente, dói-nos o ouvido" (1952: 206). Câmara Cascudo (1984[1942]), na mesma época (meados do século XX), descreveu assim a voz do cantador nordestino: "dura, hirta, sem maleabilidade, sem floreios, sem suavidade", e despertou reação imediata de Mário de Andrade, um atento etnógrafo da voz […] (TRAVASSOS, 2008, p. 101).

Em seguida, Travassos desenvolve sua argumentação trazendo para a conversa uma citação de Mario de Andrade, na qual o autor de *Pauliceia desvairada* discorda profundamente da descrição feita por Câmara Cascudo a respeito da voz do cantador nordestino, como apresentada acima. Em seu *Ensaio sobre a música*

brasileira, publicado pela primeira vez em 1928, o poeta e musicólogo Mario de Andrade (1972) apresenta o resultado de uma vasta e rica pesquisa a respeito da música popular brasileira, rural e urbana. Por meio dela, o autor de *Macunaíma* (1928), buscava encontrar e entender os "[...] elementos constitutivos daquilo que seria a nossa marca identitária." (NAVES, 2015, p. 77). Segundo Andrade (1972, p. 24), "a música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora.".

Todas essas reflexões, que surgem com frequência em diversos estudos da música ou da oralidade, como vimos em Mario de Andrade (1972), Zumthor (2010) e Cavarero (2011), explicitam, cada uma a seu modo, a nossa limitação, ou a falta de um aparato técnico à altura do que temos, por exemplo, na linguagem escrita ou visual. Isso, segundo Zumthor (2010, p. 9), seria consequência

> [...] de um antigo preconceito em nossos espíritos e que performa nossos gostos, todo produto das artes da linguagem se identifica com uma escrita, donde a dificuldade que encontramos em reconhecer a validade do que não o é.

Por isso, em especial neste capítulo, procuro enfatizar um pouco mais a canção performática de Itamar Assumpção, em seu conjunto — letra, música e performance — sobretudo quando são por ele explorados os caminhos das releituras. Nestas, talvez mais do que em suas próprias composições, podemos perceber melhor o caráter performático do cantor e compositor, de quem, de fato, *re*lê uma obra, agregando-lhe novos signos e significados, dentro, claro, do estilo que marcará sua trajetória, na constante pluralidade de vozes, proporcionando, com isso, diversos tipos de diálogos.

Assim, voltando agora ao seu segundo disco, mais especificamente à canção de Jards Macalé e Luiz Melodia, como as negras melodias que vêm "do sangue do coração", Itamar cria uma performance — *show* e disco — em que se destacam as releituras e o diálogo com o público ouvinte, numa interação constante e decisiva para o sucesso das apresentações e, consequentemente, de sua reverberação, ou de sua recepção, de acordo com a terminologia mais utilizada. Afinal, segundo a professora e pesquisadora Susana Souto Silva (2008, p. 41), em diálogo com Bakhtin, "a recepção é […] vista como um processo de concordância ou

discordância, em que o receptor completa, adapta, executa. O locutor/emissor/autor é já um respondente [...]".

Conforme já expus no primeiro capítulo, é dessa forma que a recepção é aqui entendida, em consonância com o pensamento bakhtiniano, e contrariando, inclusive, a ideia implícita na própria palavra, pois, de modo algum, devemos entendê-la como uma atitude passiva do/a receptor/a, como se alguém apenas *recebesse* as informações transmitidas por algum/a emissor/a em dada circunstância. Ao contrário disso, ela é produto de um intrigante processo no qual o emissor também já é um respondente de outros enunciados, e com os quais ele concorda ou discorda, adaptando-os e criando, na sequência, outros enunciados, encadeados uns com os outros, como bem destacou Susana Souto Silva, na citação acima. Todo esse circuito de dizeres também acaba questionando, direta ou indiretamente, a própria ideia de autoria, pois "todo enunciado é um elo da cadeia da comunicação discursiva. É a posição ativa do falante nesse ou naquele campo do objeto e do sentido." (BAKHTIN, 2011, p. 289).

Desse modo, nesse traçado de diálogos, destaca-se também o lado intérprete do compositor Itamar Assumpção. Mas nunca um intérprete passivo, apenas repetidor fiel daquilo que ouviu ou leu. Ele aciona, agrega e incorpora ao seu esses outros discursos: as canções por ele regravadas.

Das doze faixas de *Às próprias custas S/A*, seis são de outros compositores, além de uma parceria ("Amantecida", com Marta Rosa Amoroso). Esse dado pode nos indicar o quanto o músico também valorizava o seu lado ouvinte/leitor, sobretudo em suas apresentações ao vivo. Ao longo da carreira, novas releituras de canções de outros compositores, como Djavan, fizeram parte de seu repertório. Isso, em parte, se deve também à sua formação, que, como a de muitos compositores brasileiros, se deu sem estudos formais, mas a partir de suas experiências como ouvinte e, mais ainda, a partir de uma habilidade natural que vai sendo moldada — acredito — até mesmo com as limitações técnicas, quando em contato com algum instrumento musical, por exemplo. Segundo a musicista Clara Bastos (2012, p. 15), os primeiros contatos de Itamar com a música ocorreram

> [...] através da escuta, da vivência e da experimentação em determinados contextos, casuais e intencionais. Casualidade no sentido de serem situações ou lugares onde teve que estar sem necessariamente haver escolhido estar — (como os batuques de

> Tietê e a Umbanda) e intencionalmente nas situações onde ele, já imbuído de um sentido artístico, escolhia por afinidade as informações e as pessoas com quem compartilhar (como o GRUTA – Grupo de Teatro Universitário de Arapongas – e a “república” onde morou com Arrigo e Paulo Barnabé).

E, como ouvinte ligado às (a)diversidades, e que está sempre em busca de conhecer e apreender variados modos de cantar, tocar e compor, Itamar encontra sua melhor expressão musical nas ondulações do ritmo, repercutido nas variações que faz com a voz (entre o canto e a fala cotidiana, como provável recurso adquirido em sua experiência no teatro), mas também nos instrumentos percussivos — desde os batuques de Tietê até o contrabaixo elétrico. O modo como também tocava o violão — que Tatit (2014) chamou de “violão de breque” — é exemplo do quanto as limitações técnicas lhe ajudaram a desenvolver seu estilo, muito mais ligado ao ritmo, mesmo em instrumentos harmônicos e melódicos. Na maioria das vezes em que tocava o violão, nos discos ou ao vivo, não deixava soar por completo o som dos acordes, brecando as cordas com a mão direita de modo a imprimir mais ritmo que harmonia ou melodia. Ou, como também era costumeiro, usava as cordas mais graves do violão, criando linhas melódicas e rítmicas mais semelhantes às do baixo. Ele mesmo, em diversas entrevistas, explica por que prefere compor com (ou para) o contrabaixo. Para ele,

> o contrabaixo é o mais percussivo dos instrumentos de cordas. É um instrumento percussivo que dá nota, e o que me pega é a possibilidade do ritmo, porque o meu negócio é o ritmo. O contrabaixo me deu uma possibilidade maior de frases. Às vezes nem componho no violão. […] componho para o contrabaixo. Assim não há harmonia, acorde, são só notas. (ASSUMPÇÃO *apud* PALUMBO, 2019, p. 236).

A identificação com o referido instrumento musical pode estar atrelada aos seus primeiros contatos com a música, que, segundo Amoroso (2006, p. 41), teria se dado no terreiro, como percussionista, em companhia do pai, o pai de santo Januário de Assumpção. Itamar, como ele mesmo diz, encontrou no contrabaixo a possibilidade de conciliar ritmo e notas musicais, sem se prender à estrutura harmônica dos acordes, além de ter uma variedade maior de frases. Isso encontra

relação com o que Clara Bastos (2012, p. 80) nos diz sobre o instrumento com o qual Itamar compunha a maioria de suas canções:

> o contrabaixo nos remete aos tambores africanos (quer seja dos batuques de umbigada ou da umbanda) e à questão [da] aditividade das células rítmicas presente na música africana […] que interfere na percepção da métrica da canção, expandindo ou comprimindo a sensação de duração dos compassos, e na percepção do pulso básico.

Enquanto letrista, o manejo com a palavra foi gradativamente ganhado mais importância e destaque em suas composições. E certamente teve alguma influência do fraseado rítmico do baixo, na medida em que — assim como no instrumento, que expande ou comprime "a sensação de duração dos compassos" — o canto e a fala também sofrem variações de altura e de intensidade, a depender da intencionalidade presente, por exemplo, na letra da canção.

Parcerias com poetas do calibre de Alice Ruiz e Paulo Leminski, entre outros, foram se tornando mais recorrentes e, muito provavelmente, lhe ajudaram na aquisição de novas técnicas. A atenção ao ritmo das palavras e o uso de recursos linguísticos e poéticos, como aliterações e assonâncias, foram se aprimorando ao longo de sua carreira, de seus primeiros discos até o *Pretobrás*, quando, a meu ver (e ouvir), atinge seu ponto mais alto, em termos de maturidade poética e musical — como a consolidação de um estilo que foi se construindo durante anos de prática e pesquisa. O próprio Itamar revela que sentia necessidade de pesquisar e entender outros tipos de composição:

> eu saquei que um crioulo compositor (metido a compositor no Brasil), teria que entender aquele Arrigo Barnabé (10:51) […] a minha linguagem […] não poderia se dar só com o violão, assim como Cartola fez, então eu tive que aprender a tocar contrabaixo (24:35) [...][58]

[58] Trechos transcritos de entrevistas presentes no documentário *Daquele instante em diante* (DAQUELE instante em diante. Direção: Rogério Velloso. São Paulo: Instituto Itaú Cultural; Movie&Art, 2011. (110 min.), sonoro, colorido, português. [Série Iconoclássicos]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=be2n1tpJjf0>. Acesso em: 11 mar. 2019.).

Consolidar um estilo não significa encerrá-lo, mas, sim, demarcar um espaço autoral importante no exigente cenário da música popular brasileira, sempre muito diversa e rica.

Daí que, nesse sentido, a releitura da canção “Negra melodia” pode ser considerada um marco decisivo na construção desse estilo. Até porque, havendo uma versão anterior, sua regravação nos permitiu compará-las. E esse exercício é interessante na medida em que, a partir dele, podemos observar, por exemplo, que o *reggae* da versão original continua presente, no entanto, modificado. Itamar, não tendo composto a canção, pôde, digamos, “brincar” com ela, adaptá-la ao seu feitio, recompondo-a sobre uma base já existente. Nessa recomposição, e sabedor de que “[...] não há som sem pausa [...]” (WISNIK, 2011, p. 18), Itamar acentua ainda mais os intervalos de silêncio. O disco todo é “[...] repleto de ostinatos e breques, as primeiras canções mal podiam ser reconhecidas como obras de seus autores originais […]” (TATIT, 2014, p. 315). Entretanto, o *reggae* da primeira versão continua ali presente, reconhecida sua melodia no canto de Itamar. Os instrumentos, notadamente as guitarras (Luiz Chagas e Rondó), dobradas com o baixo (Paulo Lepetit), e acompanhados por uma discreta percussão (Gigante Brazil), formam uma estrutura mais rítmica do que melódica ou harmônica — incluindo-se aí as onomatopeias pronunciadas por Itamar na introdução da música, imitando, ou regendo, o som das guitarras e do baixo.

Esse arranjo, tomado de silenciamentos, é propício a provocar no ouvinte sensações que vão do estranhamento à expectativa. Soa estranho porque foge da estrutura convencional da canção — se pensada a partir da união harmônica entre melodia, letra e arranjo instrumental, independente do gênero. No entanto, quando pensada em sua complexidade inerente, “[...] com texto, música e performance acontecendo simultaneamente.” (FINNEGAN, 2008, p. 15), mesmo soando estranho, não deixa de ser uma canção. Por outro lado, também cria, através dos intervalos mais longos entre som e silêncio, e dos ostinatos e breques, um estado de suspensão que certamente gera no ouvinte uma expectativa, a qual pode também provocar uma interação mais explícita e promíscua entre ele e a canção, pois é provável que tal procedimento ative com mais propriedade os mecanismos da memória, operada pela repetição desse jogo — de som e silêncio — ao longo de toda a canção. É interessante destacar ainda que esta é a faixa de abertura do disco, na qual ouvimos a já mencionada apresentação feita por Denise Assunção,

interpretando a locutora do programa de rádio *Mais lenha neste inferno*, pouco antes da execução da música.

Iniciar o *show* e o álbum com essa música é revelador do quanto Itamar pretendia estabelecer e ampliar diálogos. Seja numa interação performática entre banda e público, ou por intermédio de procedimentos intertextuais — trazendo, neste caso, ao seu público ouvinte, além de sua própria voz, também as "vozes" e os discursos de Macalé e Waly Salomão, dois nomes importantes da música e poesia brasileiras, os quais, inclusive, serão parceiros de Itamar Assumpção em discos posteriores. Parceria semelhante se deu, por exemplo, em "Já que tem que" (1998), cuja letra e música, ambas de Itamar Assumpção, dialogam abertamente com a famosa canção "Vapor barato", de Macalé e Salomão. No entanto, outras parcerias mais convencionais surgiram no caminho dos compositores — destaque para "Zé Pelintra" (1988), na qual Itamar compôs a música para a letra de Waly Salomão.

Em "Negra melodia", cuja letra transcrevo a seguir, já nos são apresentados procedimentos também utilizados por Itamar em composições futuras. Entre eles, a utilização de palavras e expressões de línguas estrangeiras, muitas delas tiradas de outros (con)textos, e as referências metonímicas, diretas ou indiretas, a outras culturas, outros lugares, e a outros músicos, cantores/as, compositores/as.

Negra melodia
que vem do sangue do coração,
I know how to dance
dance dance
like a black
black young black
American black do Brás do Brasil.
Dance, dance, dance
my girl don't try
to stop me
My woman don't cry
everything is gonna be alright
dance, dance, dance
(não sei explicar)
meu pisante colorido
meu barraco lá no morro de São Carlos
Meu cachorro paraíba
minha cabrocha, minha cocota
A minha mona lá do 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

> *reggae is another bag*
> (MACALÉ; SALOMÃO, 1977).

Com a releitura, Itamar nos mostra que também sabe dançar a negra melodia (“I know how to dance”), pois, descendente de escravo, filho de pai de santo, herdeiro dos batuques da música negra, soube encontrar um estilo que, ao mesmo tempo em que remete às origens afro-brasileiras, também soa vanguardista, experimental, sem se prender a rotulações de gênero, por exemplo. Por isso, a releitura que faz de “Negra melodia”, destaca, ao mesmo tempo, a levada rítmica original, no suingue da voz, como também cria novos paradigmas de audição, ao enfatizar as pausas, o silêncio entre as notas. Além de criar um arranjo que provavelmente teria sido fruto de sua pesquisa de anos ouvindo Jimi Hendrix, no qual é comum de se observar as guitarras e o contrabaixo sustentando uma mesma melodia.

Outro ponto de costura entre “Negra melodia” e Itamar Assumpção está no apanhado de referências migratórias que perpassam a canção, como as referências ao *reggae* jamaicano de Bob Marley, presentes na sonoridade da versão original e em alguns versos (“everything is gonna be alright” / “Woman don’t cry” / “reggae is another bag”). Além disso, a composição segue uma linha cubista, aparentemente aleatória, criando, por meio de procedimentos paratáticos, efeitos de aproximação com a realidade urbana brasileira, sobretudo em bairros ou comunidades periféricas, que margeiam os grandes centros, especialmente os da região Sudeste, entre Rio de Janeiro (“morro de São Carlos”) e São Paulo (“Brás” [59]), muito semelhante ao que fez Itamar em *Sampa midnight* (1985).

Além do mais, em ambas as versões, música e letra nos convidam à dança, independentemente da levada rítmica de cada uma. A dança, como interação entre corpo e sons, representa, neste caso, mais do que um outro tipo de manifestação artística e corporal. Ela, justamente por expressar-se no corpo, também pode funcionar como um antídoto capaz de nos fazer superar os problemas, os sofrimentos, as doenças e as fraquezas do cotidiano:

[59] Nome de um distrito situado na região central de São Paulo.

> Forget your troubles and dance
> Forget your sorrows and dance
> Forget your sickness and dance
> Forget your weakness and dance
> *reggae is another bag*

A dança, assim como a música, é, portanto, outro forte elemento de resistência, e que nos chegou através de povos indígenas e das diásporas — sobretudo de negros oriundos de diversos países e culturas da África. Aliás, segundo Charles Perrone (1988, p. 12, grifo nosso), "o conceito grego de *mousike* englobava melodia e verso como uma unidade integrada, *juntamente com a dança.*". Pensada dessa forma, a canção adquire novos aspectos performáticos, em interação com o corpo. E nele, a gestualidade, o figurino e, sobretudo, os movimentos são também memória e construção. De fato, embora não seja objeto deste trabalho, a dança, como elemento constituinte da música, na definição apontada por Charles Perrone, é parte importante da performance, pois, entre outras coisas, expressa visualmente o diálogo do corpo com a canção — além de ser nominalmente citada por Itamar nas letras de várias de suas composições.[60]

Em "Negra melodia", portanto, são nítidas as influências das culturas americanas e afrodescendentes, que vão do *reggae* de Bob Marley ao *estilo* Jimi Hendrix — na versão de Itamar Assumpção. Tais influências perpassam a releitura da canção de Jards Macalé e Waly Salomão, e ainda este e outros discos de Itamar, até desembocarem, anos depois, mais consolidadas, no álbum *Pretobrás*. Numa trajetória que vai do "black navalha" Nego Dito Beleléu até o Preto "Brás do Brasil", sempre na cadência da música negra, como na figuração de suas performances. Assim, "sem chance para ingenuidade, *nego dito* cede lugar para *preto brás.*" (AMOROSO, 2002, p. 117). E em tom de deboche ou desafio, no fino da ironia ferina, no recado curto e direto de uma vinheta, Itamar conclui o *Pretobrás* deste modo:

> Queiram ou não queiram
> Coincidência ou não
> Pretobrás é o Gigante Negão
> Queiram ou não queiram

[60] Destaques para "Fico louco" e para a já mencionada "Já que tem que", dos discos *Beleléu* (1981) e *Pretobrás* (1998), respectivamente.

[*Deus te preteje*]

Em pouco mais de um minuto, ouvimos as vozes de Itamar Assumpção, Alzira Espíndola e Vange Milliet, acompanhadas pela guitarra-base de Luiz Chagas e pelos trombones de Bocato. Todos acompanhando a insistente e repetitiva melodia dos teclados e da programação eletrônica, executados pelo próprio Itamar, que também compôs letra e música, além de ter feito o arranjo. Enfim, num curtíssimo espaço de tempo, a multiplicidade de um gigante. As várias vozes e referências, todas juntas e destacadas as suas partes, como num mosaico, reafirmam o seu estilo. As cantoras, os músicos, tanto os que participaram da gravação, quanto outros, indiretamente mencionados, como (provavelmente) o Gigante Brazil ("Pretobrás é o Gigante Negão"), baterista que o acompanhou durante anos, e, assim como ele, também um *preto brasileiro*; e o amigo e parceiro Arrigo Barnabé, este mencionado metonimicamente através do verso "deus te preteje", cantado por Itamar como um eco, em tom de recado ou pedido. Verso, aliás, que não está na letra da canção, mas que foi a ela incorporado pelo canto de Itamar, pela performance, talvez de improviso, durante a gravação do álbum. Tal verso, inclusive, é o mote e o nome da canção anterior, a penúltima do disco, de autoria de Arrigo Barnabé, a quem Itamar também dedica uma canção no mesmo disco ("Amigo Arrigo", a antepenúltima).

É nesse enredado de referências, ressonâncias, aliterações, assonâncias e transmutações que Itamar Assumpção fecha o disco, e, junto com ele, conclui também a trajetória do anti-herói maldito: "Pretobrás é o Gigante Negão", o Nego Dito — Benedito — bendito/maldito Beleléu leléu eu — Itamar Assumpção.

Esse desfecho, no entanto, já vinha sendo delineado há tempos. Desde seu terceiro álbum, *Sampa Midnight*, sobre o qual comentei no primeiro capítulo. Na ocasião, Itamar já começava a abrir espaços para outras vozes enunciativas. Mesmo assim, como vimos até aqui, a voz de Beleléu, e toda a construção performática do personagem, continuou presente nesse e nos discos seguintes, como um eco cada vez mais distante, apesar de coexistirem outras vozes e personas. No entanto, como destaquei no início deste capítulo, foi em *Pretobrás* que Itamar

> [...] atingiu a naturalidade de uma metamorfose concluída. Aquele personagem-réu, herói-bandido, que sempre estivera por trás das próprias obras, garantindo-lhes motivação extra, instalou-se definitivamente no interior das canções e passou a adquirir as mais

> distintas fisionomias (no caso de *Vida de Artista*, o autor assume 24 papeis sociais), todas elas compatíveis com o canto de qualquer intérprete interessado. O Itamar-Beleléu era o cantor quase exclusivo de suas composições. O Itamar-Pretobrás se diluía em “passageiro”, “motorista”, “costureiro”, “datiloscopista”, “macumbeiro” […] e outras numerosas identidades que podiam ser assumidas com facilidade e entusiasmo por outros cantores. (TATIT, 2014 p. 326).

Essas diversas identidades apontadas por Tatit, presentes na canção “Vida de artista”, muito têm a ver com o percurso percorrido por Itamar no terreno da música popular brasileira. Vimos há pouco que em *Às próprias custas S/A* Itamar começava a também enfatizar o seu lado intérprete, de ouvinte/leitor atento à diversidade de gêneros e estilos da música brasileira. Por isso, como já disse em diversas entrevistas, resolveu seguir um caminho que não necessariamente apontasse na mesma direção de figuras como Cartola ou Milton Nascimento. Até mesmo quando gravou o álbum *Ataulfo Alves por Itamar Assumpção – Pra sempre agora* (1995), disco inteiramente dedicado às canções do compositor de “Laranja madura” e “Ai, que saudades da Amélia”, Itamar não deixou de imprimir o seu estilo multivariado, agregando as influências sem hierarquizá-las. Nesse disco, que considero o auge de sua performance como intérprete — enquanto ouvinte que desconstrói a ideia de um *receptor* passivo, ileso —, Itamar arrisca e é certeiro, pois agrega e amplia os diálogos para além do samba, e para além dos sambas de Ataulfo Alves.

Na cadência do samba, no breque do reggae: o suingue da cor

Há uma ideia muito difundida, quase como um consenso geral, de que a música popular brasileira é um dos maiores, senão o maior, símbolo identitário do país[61]. De Norte a Sul, passando por Nordeste, Sudeste, Centro-Oeste, enfim, em todas as regiões, os diversos gêneros de nossa música popular fixaram raízes e demarcaram territórios e identidades muito significativas. Basta pensarmos no que significa, por exemplo, o *Baião* e o *Forró* para os nordestinos de Alagoas ou Pernambuco; ou ainda, o *Samba* para os cariocas. Por isso, é sempre muito difícil, e

[61] *Cf.* ANDRADE, 1972.

talvez irrelevante, pensar em qual seria de fato o gênero musical típico do Brasil. Num país tão plural, desde sua formação, seria no mínimo injusto pensar na singularidade de um gênero enquanto representante único e absoluto de uma nação tão diversificada, cultural e geograficamente. Mesmo porque se pensarmos, por exemplo, no samba como marca de nossa identidade cultural, já que, desde o Estado Novo, uma das ditaduras brasileiras, é ainda assim que ele é muitas vezes visto e apresentado, sobretudo no exterior, até ele mesmo, o samba, sofreu, em suas origens, diversas influências de outros gêneros que lhe antecederam, como as modinhas e os lundus[62]. Além disso, tais associações entre gênero e região não são nunca absolutas. Há pouco, mencionei a representatividade do *Forró* para a região Nordeste. No entanto, aqui, no Nordeste, não só ouvimos esse gênero, obviamente. Ouvimos de tudo, e produzimos de tudo. Como em qualquer lugar do Brasil.

Nesse sentido, é também óbvio que o samba do mineiro de Miraí, Ataulfo Alves, não se limita ao aspecto geográfico, pois não é só de Minas nem do Rio de Janeiro, onde viveu boa parte de sua vida e se firmou como cantor e compositor. É também de Tietê, da capital São Paulo, de Maceió, da Bahia, do Pará, Paraná, enfim, é do Brasil e do mundo inteiro, por onde quer que circule e espalhe suas ondas sonoras e suas reverberações entre os/as ouvintes. Ou seja, o samba não é exclusivamente do carioca, nem da Bahia, nem das capitais: “é tudo uma grande invenção”[63].

Seguindo diferentes caminhos, o samba de Ataulfo Alves e suas releituras, feitas por Itamar Assumpção, apresentam, no entanto, alguns paralelos, os quais se estendem, inclusive, à obra e à vida dos dois compositores. Negros descendentes de escravos, de cidades interioranas e de famílias humildes, ambos têm contato com a música desde muito cedo, e partem, ainda jovens, para os grandes centros – Rio e São Paulo, respectivamente — com músicas, coragem e ideias na bagagem.

Descrito por vários dos seus contemporâneos, entre outras coisas, como sempre muito elegante, Ataulfo “foi um dos mais bem sucedidos sambistas

---

[62] *Cf.* TINHORÃO, 1998.

[63] Essa discussão me fez lembrar da canção “Mistério do samba”, da banda Mundo Livre S/A, já mencionada neste capítulo, cuja letra problematiza a origem do samba, e conclui que “[é] tudo uma grande invenção.” (ZERO QUATRO; PIANINHO, 2000). *O mistério do samba* é também o nome de um livro de Hermano Vianna (2007, p. 33), no qual o autor utiliza a música por ela ser “[...] um campo privilegiado onde é possível perceber determinados aspectos do debate sobre a definição da identidade brasileira e suas sequelas [...]”.

compositores dos anos 1940 e 1950."[64]. Muitas de suas composições se tornaram verdadeiros clássicos da música brasileira. Certamente, quase todo brasileiro, ainda que não seja músico, reconhece, por exemplo, a melodia de "Ai, que saudades da Amélia", que compôs em parceria com Mário Lago. Esta e muitas outras foram (e continuam sendo) regravadas por muitos/as cantores/as, de diversas épocas e estilos. E um dos que se debruçou sobre sua música foi o também sempre muito elegante Itamar Assumpção, o qual, no entanto, não gozou em vida do mesmo sucesso de Ataulfo, porém, assim como o compositor de "Na cadência do samba", deixou o seu nome assinado no cenário da diversificada música popular brasileira, com uma música rica e inventiva.

Em *Ataulfo Alves por Itamar Assumpção – Pra sempre agora* (1995), Itamar atualiza e "moderniza", a seu estilo, vinte sambas de Ataulfo Alves, com arranjos inusitados, permitindo a seus ouvintes não só ampliar seus conhecimentos acerca da obra do compositor mineiro, como também – mais uma vez – exercitar novos modos de escuta/leitura.

A essa altura, Itamar já tinha deixado nítidas as marcas de seu estilo inconfundível. Logo após a bem-sucedida experiência com a trilogia *Bicho de 7 cabeças*, que contava, como já dito, com uma nova formação musical, toda composta por mulheres (as Orquídeas do Brasil), Itamar, em seu novo projeto, realça as parcerias e divide a execução das faixas com músicos que sempre estiveram por perto, tanto das Orquídeas, quanto de sua primeira banda, a Isca de Polícia. Além de convidados especiais, como Jards Macalé, Duofel e Bocato.

Como numa narrativa, às vezes não linear,

> o disco abre com um trecho gravado de outro mineiro, Noite Ilustrada, cantando o clássico "Meus tempos de criança", remodelado a seu feitio por Itamar. O jogo de vocais femininos que sempre contracenou com o modernismo, ressoa como uma transcrição das Pioneiras Pastoras arregimentadas por Ataulfo […]. Bom timoneiro, Itamar toma o bonde São Januário em movimento e o conduz ao próximo milênio.[65]

[64] ATAULFO Alves. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**, Rio de Janeiro, [2019]. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/ataulfo-alves/biografia>. Acesso em: 3 mar. 2019.
[65] Texto de Tárik de Souza (1995) reproduzido no encarte do disco.

Logo depois da “participação” de Noite Ilustrada, sampleada, surgem, juntos, os sons dos baixos de cinco e quatro cordas (Clara Bastos e Lelena Anhaia) e os saxofones (Renata Mattar e Simone Julian), seguidos dos teclados, percussão e bateria (Adriana Sanchez, Nina Blauth e Simone Soul, respectivamente). Itamar divide os vocais com Miriam Maria e Tatá Fernandes. Os baixos e os metais, sobretudo eles, logo introduzem o *reggae*, convidando o samba para outra cadência, igualmente negra.

Essa será a tônica do disco: uma conversa íntima entre os gêneros — *reggae*, *blues*, *jazz*, *funk*, *rap*, *rock*, todos em consonância com o samba das versões originais, e em diálogo com as letras. No entanto, como é de costume a quebra de linearidades, Itamar foge à tônica por ele mesmo criada e, junto com o violão de Jards Macalé — ao mesmo tempo harmônico e percussivo —, canta “Ai, que saudades da Amélia” numa versão bem ao estilo “voz e violão”[66], sob uma forte influência jazzística da Bossa Nova, inclusive na voz de Itamar, em suas modulações e entoações irregulares, soando muitas vezes improvisadas e naturais, sem apuros técnicos formais. Irônica, sua voz soa íntima, familiar, como numa conversa entre amigos, e assim reintroduz à época o tema controverso da canção[67].

Não querendo aqui me alongar demais na apresentação do disco, faixa a faixa, como se desmiuçasse sua provável narrativa, focalizarei, como exemplo de todo o restante, em duas canções: “Bom crioulo” e “Laranja madura”, respectivamente a terceira e sexta faixas do disco.

Se o filósofo iluminista Jean-Jacques Rousseau, no século XVIII, apostou na teoria do “bom selvagem” — na qual o homem é por natureza “bom”, livre, apenas corrompido quando em contato com a sociedade, que aceita e impõe a servidão e a escravidão —, Ataulfo Alves, seguindo caminho parecido, retoma, em “Bom crioulo”, a questão do negro que traz (ou traria) em sua hereditariedade a música (batuque e

[66] Em versões ao vivo, disponíveis na internet, Itamar refaz o arranjo e a performance. Com a banda, a canção soa mais próxima das outras versões do disco. (SONZEIRA CITY. Itamar Assumpção – Ai Que Saudades Da Amélia. **Youtube**, 3 ago. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=492qR3SUnhQ&start_radio=1&list=RD492qR3SUnhQ>. Acesso em: 10 mar. 2019.).

[67] Como sugestão, indico a leitura do artigo *Amélias: imagens da mulher de verdade na canção de Ataulfo Alves*, de Amanda Beraldo Faria. Nele, a autora propõe outras apostas de leitura a respeito da canção e do papel desempenhado pela personagem em diversos contextos, que vão além da submissão machista (FARIA, 2014).

dança) como expressão determinante de sua cultura, por meio, sobretudo, da força rítmica e encantatória do tambor, pois,

> na origem comum do ritmo vital, da linguagem e da poesia, o imaginário africano situou o que a linguagem sumária dos ocidentais confunde sob as denominações de *tamtam* ou de *tambor*. É uma das características originais das civilizações ao sul do Saara a importância da percussão em seu funcionamento social e seu comportamento linguístico. Outros povos […] certamente conferiram ao "tambor" um valor quase mágico… [os tambores] anunciam a palavra verdadeira, exalam o sopro dos ancestrais. (ZUMTHOR, 2010, p.188).

Ataulfo Alves, descendente de escravos, entende que suas principais heranças artísticas e culturais passam diretamente pela música, pois, retomando Paul Gilroy (2012, p. 90), "a música negra é, com muita frequência, o principal símbolo da autenticidade racial" — sobretudo quando moldadas (música e "autenticidade") pelo ritmo da percussão, no sentido expresso por Zumthor (2010 p.188), em seu "funcionamento social e seu comportamento linguístico". Isso fica evidente na estrofe transcrita abaixo, pois, repetida como um refrão, funciona também como o mote da música:

> Dizem que o bom crioulo
> No samba é professor
> Bate, crioulo, bate
> Bate no seu tambor
> (AAPIA, f. 3)

Na sequência, Ataulfo reconfigura a infeliz e preconceituosa associação da negritude com a violência e a marginalidade ao explicitar que o objeto do verbo *bater* é tão somente o tambor, e, por essa razão, seria ele um "bom crioulo", não um arruaceiro marginal, como demarca uma das muitas imagens racistas que giram em torno da figura do homem negro:

> nunca fez uma arruaça
> não sabe ser valentão
> mas não nega a sua raça
> quando pega o violão

Quando regravada por Itamar Assumpção, a mesma mensagem é igualmente por ele transmitida. No entanto, com maior ênfase, já que o arranjo musical, assinado pelo próprio Itamar, permitiu um destaque maior aos instrumentos percussivos (Josué Ribeiro Guimarães). Quem canta é somente uma voz feminina, da cantora Miriam Maria, que dialoga o tempo todo com os instrumentos, os quais surgem gradativamente na canção, a cada vez que as estrofes vão sendo cantadas e repetidas. Nessa (re)construção, os instrumentos, mesmo os que não são considerados percussivos, como o teclado ou os de sopro e o baixo (este um pouco mais), soam como se o fossem, nota por nota, sem harmonia. Apenas próximo do fim, ouvimos os instrumentos (e a voz) juntos e harmonicamente, quase como numa canção mais convencional.

Esse arranjo, modelado como pergunta e resposta, cujo tambor (ou a percussão de um modo geral), comunica e, como nos disse Zumthor (2010 p.188), antecipa a palavra, pois exala “o sopro dos ancestrais”, lembra, também por isso, a estrutura das antífonas, muito utilizadas pelas culturas negras. Nesse sentido, cabe ressaltar, de acordo com Gilroy (2012, p. 168), que

> os diálogos intensos e muitas vezes amargos que acionam o movimento das artes negras oferecem um pequeno lembrete de que há um momento democrático, comunitário, sacralizado no uso de antífonas que simboliza e antecipa (mas não garante) relações sociais novas, de não dominação. As fronteiras entre o eu e o outro são borradas, e formas especiais de prazer são criadas em decorrência dos encontros e das conversas que são estabelecidos entre um eu racial fraturado, incompleto e inacabado e os outros. A antífona é a estrutura que abriga esses encontros essenciais.

Esse tipo de estrutura, dialógica, proporciona um envolvimento maior entre as partes, criando, inclusive, situações de prazer, como entre cantor e ouvinte, por exemplo. Desses encontros percussivos, que envolvem todo o corpo em movimentos performáticos, tanto de quem executa quanto de quem ouve e com eles interage, surgem, segundo Tatit (2004, p. 22), as “principais diretrizes da sonoridade brasileira”:

> desses ‘batuques de negros” voltados para o lazer, mais ainda repletos de signos religiosos e de seu “canto responsarial”, espécie

> de diálogo de uma voz solo com o coro, nascem as principais diretrizes da sonoridade brasileira.

Tais diretrizes são, para Tatit, heranças dos batuques de negros africanos e, portanto, estão alojadas em nossa memória cultural — como se ainda repercutissem em nossos ouvidos o som destes tambores. Sobre esse aspecto, há uma passagem do livro *Introdução à poesia oral*, de Zumthor (2010, p. 188), já mencionado diversas vezes neste trabalho, que, se não justifica essa herança, ao menos indica uma possível origem: o som do tambor

> [...] marca o ritmo básico da voz, mantém-lhe o movimento das síncopes, dos contratempos, provocando e regrando as palmas, os passos de dança, o jogo gestual, suscitando figuras recorrentes de linguagem: por tudo isso ele é parte constitutiva do “monumento” poético oral.

E assim atravessa o tempo e a distância, pois,

> [...] assegura a conservação dos discursos na memória. Ele constitui uma tradição oral específica e privilegiada no seio da tradição: ele vence a distância, estendendo-se por 5, até 20 km; sobretudo, abole o tempo, protegendo de suas investidas. (ZUMTHOR, 2010, p. 189).

É evidente que o tempo e a distância em que estamos, neste momento, não condiz com a fala literal de Zumthor. No entanto, metaforicamente, a propagação desse som chega até hoje aos nossos ouvidos por meio das reverberações produzidas pela música da diáspora negra.

Assim, o disco de Itamar segue essa mesma tônica e direção, repercutindo e atualizando as *vozes* da memória. Como numa homenagem antropofágica, Itamar remodela o samba de Ataulfo com generosas pitadas de outros gêneros afro-herdeiros, como o *reggae*, o *jazz* e o *blues*, como ocorre na versão de “Laranja madura”, talvez a mais ilustrativa desse modelo.

Diz o Dito popular. Mas será o Benedito?

Os ditos populares, ou provérbios, são parte da cultura de um povo, e usados com frequência nas falas cotidianas, em situações de informalidade e até de cumplicidade entre os falantes — muitas vezes com finalidades pedagógicas, como indicadores de parâmetros morais, mas em geral nos são apresentados com humor e leveza. No Brasil, não é raro encontrar uma pessoa que tenha sempre algum ditado ou expressão popular na ponta da língua, como uma carta na manga para usar quando lhe for indicado ou sugerido.

Não é de se estranhar, portanto, que vários desses ditados tenham sido utilizados por muitos de nossos compositores populares, em suas canções, dos mais variados gêneros, épocas e estilos, principalmente no samba, por sua grande popularidade. Neste caso, pensando exclusivamente na obra de Itamar Assumpção (que jamais será *exclusiva* a ele, pois sua reiterada pluralidade de vozes se entende em diálogo com diversos outros nomes, sobretudo da música e poesia brasileiras), alguns desses ditos, tão conhecidos e propagados em nossa cultura, integram boa parte de suas composições, ou das canções em que atua como intérprete. Muitas vezes soam como motes que direcionam letra e música para um mesmo fim, como o "quem canta seus males espanta" que nomeia uma de suas canções, da trilogia *Bicho de 7 cabeças*, analisada no primeiro capítulo. Antes disso, em seu primeiro disco, já havia a sinalização de que um outro ditado poderia ser indiretamente extraído do personagem Nego Dito (João dos Santos Silva Beleléu), cujo nome está presente num dos famosos ditos brasileiros ("mas será o Benedito"?), que teria surgido[68] em meados da década de 1930, quando Getúlio Vargas, então presidente, anuncia Benedito Valadares para governador de Minas Gerais. Como muitos à época ficaram surpresos, então surgiu a pergunta que, repetida diversas vezes, logo passou a integrar o vasto campo dos ditados populares, significando contrariedade e situações adversas ou inusitadas — o que, convenhamos, muito tem a ver com o personagem de Itamar.

Desse modo, os ditos populares por ele interpretados ressoam quase sempre como verdades inquestionáveis. Itamar também disso se apropria e constrói, como um compositor popular e crítico, uma canção que também é, muitas vezes, um recado, cujo pretenso objetivo talvez seja (por que não?) atingir a massa ("eu quero

[68] Disponível em <https://super.abril.com.br/blog/oraculo/de-onde-vem-a-expressao-sera-o-benedito/> Acesso em: 10 mar. 2019.

cantar na televisão"). Daí, quando um *dito* corriqueiro ou até banal passa a ser *cantado*, é inevitável não pensarmos novamente naquela antiga discussão sobre as diferenças entre a palavra falada, dita, e a cantada. Sobre isso, outra vez Zumthor (2010, p. 200) nos diz:

> no *dito* (*falado*), a presença física do locutor se atenua mais ou menos, tendendo a se diluir nas circunstâncias. No canto, ela se afirma, reivindicando a totalidade de seu espaço. Por isso, a maior parte das performances poéticas, em todas as civilizações, sempre foram cantadas; e, por isso, no mundo de hoje, a canção, apesar de sua banalização pelo comércio, constitui a única verdadeira poesia de massa.

Trazer de volta essa discussão é também, de certa forma, ir adiante. Há pouco, trouxe uma breve mas importante reflexão acerca da importância do rádio na propagação da voz em performance, cantada, e do alcance que ela pode ter, chegando a números expressivos de ouvintes num curto período de tempo. Considerando isso, e entendendo que a palavra cantada afirma, segundo Zumthor (2010), "a presença física do locutor" e reivindica "a totalidade de seu espaço", também em consonância com o pensamento de Cavarero (2011), é possível supor que os ditos populares — que já são há muito difundidos —, quando cantados, ganhem outra dimensão e alcance, passando também a compor a *voz* daquele que canta, e, com isso, demarcar o seu espaço físico. Pensando também na estética da recepção, pelo viés bakhtiniano, os/as ouvintes, reconhecendo aqueles ditados, ditos e cantados numa canção, certamente irão ressignificá-los, junto à voz de quem canta, em seu novo contexto.

Zumthor (2010), como se pode ver na citação acima, também aponta para a banalidade da canção pelo comércio, mas reafirma que ela se constitui como "a única verdadeira poesia de massa", devido, certamente, ao maior alcance que ela pode ter, em comparação com a poesia veiculada em livros, por exemplo. Recentemente, o cantor e compositor norte-americano Bob Dylan recebeu o Prêmio Nobel de Literatura. No Brasil, exemplos de compositores reconhecidos como poetas não são escassos, sobretudo a partir da Bossa Nova, quando o já reverenciado poeta Vinicius de Moraes passa a também compor letras de canções, propiciando novas aberturas e diálogos, em vias de mão dupla.

Em sua dissertação de mestrado em música, Estrela Ruiz Leminski (2011), filha dos poetas Paulo Leminski e Alice Ruiz, ao se debruçar sobre as canções da Vanguarda Paulista, nas peculiaridades de seus textos verbais e sonoros, discute, como quem prepara um importante terreno para as análises, a relação entre música e poesia no Brasil. Nesse ponto da dissertação, a também escritora e compositora traz uma declaração feita por seu pai sobre quais seriam, segundo ele, os poetas mais importantes de sua geração. Vejamos:

> com a geração que produziu Caetano e Chico Buarque, viu se deslocar o pólo da poesia, do suporte livro pro suporte disco. De repente os dois poetas da nova geração não estão editando livros. São músicos que fazem letras e estão gravando discos. Realmente não existe nenhum poeta escrito que você possa contrapor a Caetano e Chico na música popular. Com Caetano e Chico aconteceu uma coisa na música brasileira. Uma coisa muito grande, uma mudança de código. E isso prosseguiu. A associação entre poesia e música tende a se tornar cada vez maior em termos de Brasil. Os poetas mais bem dotados, mais talentosos, vem, pelo menos, prestando muita atenção na poesia dos letristas da música popular. (LEMINSKI, 1986, p. 21 *apud* LEMINSKI, 2011, p. 23).

Os Leminski, pai e filha, nos fazem relembrar o antigo trânsito entre poesia e música, que desde a antiguidade, passando pelos trovadores medievais, sempre circulou nas proximidades de suas divisas. No Brasil, diversas vezes essas duas artes andaram juntas, bem próximas. De Gregório de Matos, na Bahia do século XVII; passando por Gonçalves Dias e os românticos e simbolistas do século XIX; pelos modernistas Mario de Andrade, Manuel Bandeira, Cecília Meireles, entre tantos, até chegar à segunda metade do século XX, quando os movimentos da Bossa Nova e da Tropicália, cada um a seu modo, incorporaram às suas composições elementos dessas duas áreas irmãs, a ponto de, mais uma vez na história, se diluírem as suas fronteiras.

O que vem ao caso aqui, no entanto, não é julgar o mérito da declaração feita por Leminski. Caetano Veloso, Chico Buarque e tantos outros compositores são poetas sim, e ponto final, sem outras adjetivações complementares. O que realmente nos interessa em sua fala é quando, implicitamente, destaca esse outro (embora antigo) veículo de circulação poética — a música popular, e seu imenso raio de alcance.

Por outro lado, como uma provável consequência desse vasto alcance e de sua procura, as promessas típicas da indústria cultural, e do próprio sistema capitalista, rapidamente seduzem cantores e compositores que estejam interessados especialmente no sucesso (e lucro) imediato — daí o alerta que Zumthor (2010) nos faz a respeito da banalização da canção.

Ciente de tudo isso, Itamar Assumpção foi um dos que mais lutou, muitas vezes de forma obsessiva, contra essa banalização; contra as corriqueiras e nem sempre honestas promessas de sucesso instantâneo. Itamar parecia estar sempre em estado de alerta, em contínua desconfiança. Talvez por isso tenha preferido circular no cenário da música independente paulistana. Ou, mais ainda, talvez tenha sido essa a sua única opção, dadas as circunstâncias do momento e o estilo de suas composições, pouco afeito ao *gosto* do mercado da música popular de consumo.

Laranja madura na beira da estrada

Dos ditos populares cantados por Itamar Assumpção, um dos mais repetidos, travestido em atitudes ou em canções, foi certamente este: “santo que vê muita esmola na sua sacola / desconfia e não faz milagres não”. Os versos são de autoria de Ataulfo Alves, retirados de um de seus famosos sambas, e um dos maiores clássicos da música brasileira: “Laranja madura”. No entanto, essa “autoria” é, na verdade, estendida à coletividade do anonimato, pois trata-se de uma paráfrase de um dito popular que, em suas variações, se resume em: “quando a esmola é demais, o santo desconfia”. Este é o mote do samba, com ares de chorinho, de Ataulfo Alves, e da releitura de Itamar Assumpção, a qual joga mais entre o *reggae* e o *blues*. Vejamos primeiramente a letra, abaixo transcrita:

Você diz que me dá casa e comida
Boa vida e dinheiro pra gastar
O que é que há
Minha gente o que é que há
Tanta bondade que me faz desconfiar

Laranja madura
Na beira da estrada
Tá bichada Zé
Ou tem marimbondo no pé

Santo que vê muita esmola na sua sacola
Desconfia e não faz milagres não
Gosto de Maria Rosa
E quem me dá prosa é Rosa Maria
Vejam só que confusão
(AAPIA, f. 6)

No samba da versão original, letra e música enfatizam questões sociais, como a desigualdade econômica, racial e até de gênero. Uma aposta de leitura cabível, como tema frequente em diversos sambas da época, é que o personagem, ou o eu lírico da canção, seja pobre, talvez boêmio e malandro, e eis que de repente lhe é oferecida uma nova chance de se regenerar e de mudar de vida ("você diz que me dá casa e comida / boa vida e dinheiro pra gastar"), caso aceite as promessas de viver com alguém de quem não gosta ("Eu gosto de Maria Rosa / e quem me dá prosa é Rosa Maria"), provavelmente uma mulher rica, de classe e cor diferentes. No entanto, decerto por ter experienciado em seu meio diversas situações de injustiça social, de crimes e maldades, ou mesmo de desilusões, inclusive, amorosas, ele tenha desenvolvido em seu íntimo alicerce uma estrutura tomada de desconfiança, como se vê na passagem da primeira estrofe para o refrão:

[…]
Tanta bondade que me faz desconfiar

Laranja madura
Na beira da estrada
Tá bichada Zé
Ou tem marimbondo no pé

Por isso, o dito popular é retomado na canção, para, através dele expressar seu receio e desconfiança, quando lhe são oferecidas vantagens com as quais não está acostumado. É ele, o dito, quem guia a narrativa e seduz o/a ouvinte, que, ao reconhecê-lo, ainda que parafraseado, logo criará intimidade com a canção, cuja melodia simples e de sonoridade agradável (em tom menor, sem grandes variações de altura e intensidade) favorece sua memorização, e sua consequente reprodução por quem quer que seja, independente de possuir ou não habilidades para o canto.

Itamar Assumpção, em sua versão, não altera a letra de Ataulfo Alves, mantendo, portanto, o discurso presente no texto poético. Entretanto, quando levamos em consideração a formação e a trajetória de Itamar na longa estrada da

música popular brasileira, além do arranjo musical elaborado para a canção, logo somos levados a ampliar nossas relações de leitura com o texto, pois Itamar cria um arranjo que faz com que o samba, ainda presente, dialogue intimamente com o *reggae* e o *blues* — gêneros, aliás, muito recorridos para expressar temas ligados a questões sociais e/ou intimistas, de sofrimento, dúvidas, receios.

Num andamento rítmico mais lento, comum ao *blues* e ao *reggae*, o texto verbal tende a ser mais realçado, ao menos pelo ouvinte, que provavelmente lhe dará mais atenção. Neste caso, as vozes de Itamar Assumpção e de Vange Milliet cantam a letra, mantendo, na maior parte das vezes, a melodia do samba original, só ligeiramente alterado quando, perto do fim, o ritmo é acelerado e as vozes passam a cantar os versos ao estilo do *rap* ou da embolada, próximas do canto falado, ou, ainda, procurando acompanhar a sonoridade do contrabaixo (Paulo Lepetit), que também tem seu andamento acelerado.

No entanto, pouco antes de ouvirmos os versos serem cantados, ouvimos a voz de Itamar, em tom irônico, de desagrado (e, por isso, desgastada e rouca), repetir algumas vezes a palavra (e mote da canção) “promessas”, como numa introdução. Sua entoação soa mais ou menos semelhante, por exemplo, a como soaria a voz de um eleitor há muito desiludido com a política, e com as muitas falsas promessas que ouviu durante anos de propaganda eleitoral. E se considerada a sua trajetória musical, e a relação sempre conflituosa com a indústria fonográfica, essa repetição da palavra no plural soa também como um eco de suas próprias vozes, que vêm desde seu primeiro disco, gravado pelo selo independente Lira Paulistana, em 1981. De lá para cá, certamente ouviu “promessas” tentadoras do mercado fonográfico, que logo o deixaram desconfiado, por ver-se obrigado, caso cedesse, a repensar seu estilo de compor. Neste caso, mesmo não sendo o compositor, Itamar, a partir do arranjo arrojado e inovador, e desses *improvisos* que são incorporados à letra e à música, compõe um novo texto, como numa recriação ou tradução em que a base original é mantida, mas, sobre ela, são acrescentados novos elementos. Assim, Itamar Assumpção parece representar bem o perfil do compositor popular apresentado por Satuza Cambraia Naves (2015, p. 42) no já mencionado livro *A canção brasileira*:

> o compositor popular […] tornou-se um crítico. Ao operar criticamente no processo de composição, fez uso da metalinguagem, da

> intertextualidade e de outros procedimentos que remetem a diversas formas de citação, como a paródia e o pastiche. E ao estender a atitude crítica para além dos aspectos formais da canção, o compositor popular converteu-se em pensador da cultura.

Segundo a autora, esse tipo de compositor começa a aparecer com mais frequência no Brasil a partir da década de 1960, quando passa a "[...] comentar todos os aspectos da vida, do político ao cultural", formando opiniões e interagindo mais diretamente com o público (NAVES, 2015, p. 42).

Ao regravar Ataulfo Alves, um compositor popular de outra geração, anterior à sua, cujo nome é referência no samba, Itamar Assumpção traz de volta os seus discursos, às vezes polêmicos, como no retrato que faz da mulher em "Ai, que saudades da Amélia", e deles se apropria para, num outro contexto, e para um outro público, lançá-los numa nova rede de leituras, com variadas possibilidades de interpretação.

Como um compositor crítico, que faz uso, por exemplo, da metalinguagem e da intertextualidade como ferramentas de composição, Itamar, mesmo quando regrava canções de outros compositores, não deixa de dialogar com sua própria obra e com a tradição da música e poesia brasileiras. Atento às obras de compositores e poetas como Ataulfo Alves, Evaldo Gouveia, Jards Macalé, Waly Salomão, Djavan, Geraldo Filme, entre outros, Itamar não deixa de impregnar em suas releituras marcas de seu estilo, como quem "adota" uma composição alheia e lhe confere traços de sua autoria, afinal, como diz um outro dito popular, também cantado pelo músico: "quem cuida da vida alheia, da sua não sabe cuidar"[69]. Ressignificando o ditado, Itamar Assumpção, como poucos, soube cuidar da própria obra, e, sobretudo, da de outros compositores, criando, direta ou indiretamente, novas parcerias, com o respeito e o cuidado merecidos, como certamente gostaria que tivessem com a sua música.

Esse cuidado obsessivo com a sua música, e com a composição de uma forma geral, incluindo a figuração da performance, fez com que Itamar trilhasse caminhos alternativos no cenário da música brasileira, dificultando até mesmo a produção técnica de muitos de seus discos, como o já mencionado *Sampa Midnight* (1985) — que considero uma obra-prima da música popular brasileira, embora

[69] Versos da canção "Vá cuidar de sua vida", de Geraldo Filme (2010, PB, v. I, f.3).

pouco conhecido, talvez por conta do estilo das composições ou, mais ainda, dos precários recursos técnicos empregados na produção do disco.

Em *Pra sempre agora* (1995), exatamente dez anos depois, Itamar, mais calejado, consegue conciliar bem o arranjo das canções com a feitura do disco, que contou com a produção musical de Paulo Lepetit e com direção e produção fonográfica de Zé Toledo, da Paradoxx Music. Com a direção artística e musical assinada pelo próprio Itamar, o disco resulta num trabalho maduro e consistente, no que noto ser o início da consolidação de seu estilo, que virá no disco seguinte, o *Pretobrás – Por que que eu não pensei nisso antes?* (1998).

Nesse rico diálogo entre Ataulfo Alves e Itamar Assumpção, uma certeza: os seus nomes estão definitivamente gravados na música popular brasileira, pra sempre e agora, afinal, "diz o dito popular: morre o homem, fica a fama."[70] .

Morte é mote pra funk ou xote?

Se "morre o homem [e] fica a fama", se é verdade o ditado popular, então com que fama teria ficado Itamar Assumpção após a sua morte? A de maldito? Marginal? De gênio incompreendido? A de vanguardista da música popular brasileira? De maluco, pirado? Será sempre lembrado como o Nego Dito Beleléu? Ou por tudo isso, junto e misturado?

Desde a sua morte, em 2003, diversas homenagens e releituras de sua obra passaram a ganhar terreno no país. Relançamentos, livros de canções, poemas inéditos, documentários e uma crescente procura por sua música, especialmente por novos grupos e cantores/as da música brasileira, como Marcia Castro, Metá Metá, Trupe Chá de Boldo, entre outros, nos autorizam a repensar o referido ditado, já que a fama pode ser cíclica e, portanto, variar de acordo com a época e o contexto. Desse modo, e pensando na amplitude semântica da palavra *fama*, no contexto do provérbio, cuja função pedagógica é uma das características desse gênero textual, não seria nenhum absurdo entendê-la como *obra*, no sentido dado ao resultado final daquilo que se fez durante uma vida inteira. No entanto, em concordância com Octavio Paz (2013, p. 163), "a obra não é um fim em si mesma nem tem experiência

[70] Versos da canção "Na cadência do samba", de Ataulfo Alves (2010, PSA, f.15).

própria: a obra é uma ponte, uma mediação.”. Uma ponte que liga duas pontas de uma mesma linha, início e fim costurados, formando um legado, mas nunca como *obra final*, acabada e definitiva, uma vez que, em contato com novos/as ouvintes/leitores/as, essa obra fatalmente tomará outras proporções e ganhará vida novamente. Assim, o ditado parafraseado nos seria mais útil: “morre o artista, fica a obra”. Mas uma obra viva, em permanente diálogo com os mais novos ouvintes e intérpretes que possam surgir.

E Itamar Assumpção nos deixou uma obra também vasta, múltipla e questionadora. Questionou o seu lugar no mundo das artes e dos negócios, do início ao fim. Sua incessante busca atravessou todos os seus álbuns, dentro e fora deles: nas canções, letras, ritmos, melodias e nos arranjos; mas também nas performances e nas produções musicais; no trânsito por diversas gravadoras e selos independentes. Até que em *Pretobrás* (1998), seu último disco, Itamar de fato parecia ter encontrado o desfecho que procurava para suas muitas indagações. Desde a já mencionada transmutação do artista — do Nego Dito Beleléu ao Pretobrás, agora mais maduro, diverso e consciente —, até a aceitação do seu lado pop, e da possibilidade de circulação por vias mais amplas, por longas avenidas.

Para Itamar, tudo, qualquer assunto rende canção. Dos mais banais, aos mais íntimos e profundos, tudo, qualquer palavra pode ser cantada e ter sua melodia assobiada, afinal, “uma das funções centrais da poesia é mostrar-nos o outro lado das coisas, o maravilhoso cotidiano: não a irrealidade, mas a prodigiosa realidade do mundo.”. (PAZ, 2013, p. 59). Para Itamar, o ritmo, o compasso, o andamento da música, tudo já estava marcado no peito, nas batidas do coração; nas palmas das mãos, nos pés e no restante do corpo. Por isso, talvez, a sua grande intransigência em relação ao mercado da indústria fonográfica. Era, pois, da sua própria vida que ele tratava em suas canções, não como uma autobiografia romantizada, mas, antes, como consequência de suas vivências, como uma antena que, ao captar o mundo externo, o traz filtrado para o ambiente interno, e daí novamente o externaliza em forma de canção.

Percebendo, em diversos momentos de sua carreira, essa aproximação entre vida e obra, procurei, no entanto, evitar estabelecer alguma relação de causa e consequência entre elas. Mesmo assim, nalgumas canções, parece ter sido inevitável para o compositor abordar questões de sua vida pessoal, desde o início de sua carreira até perto do fim, quando foi diagnosticado com câncer no intestino, que

o levou à morte prematura em 2003, aos 53 anos de idade, apesar de ter dito em entrevista que sua doença não iria entrar na roda, nas canções ou conversas, porque, segundo ele, “[...] isso não interessa pra ninguém [...]”[71]. A doença, entretanto, não o tirou dos palcos, nem da canção. O cantor e compositor seguiu lutando até o fim, sem perder a leveza, o humor, a ironia, como se pode ver em “Anteontem (Melô da UTI)”, canção que abre o terceiro volume de *Pretobrás* (2010):

Hoje eu estou aqui
Por sorte não por ser forte
Por que que sobrevivi, não sei
Sei que não foi blefe ou trote

Anteontem na UTI
Foi me visitar a morte
Mesmo sedado senti
Seu bafo no meu cangote

De susto quase morri
Deu pânico, quase entrei em choque
Quando nas mãos dela eu vi
Ao invés de foice, serrote

Disse vim te advertir
Somente pra dar uns toques
Burrice tentar fugir
Cuide-se bem, se comporte

Daí desandou a rir
Do cateter, rir do corte
Passou a se divertir
Me dando croque e mais croque

Quando resolveu partir
Entregou-me um passaporte
Gritou antes de sumir
"Além de servir de mote
Vim ajudá-lo a assumir de vez
O seu lado pop
Então é só decidir se morte é mote
Pra funk ou xote"
(PB, v. III, f. 1)

[71] Em entrevista presente no documentário *Daquele instante em diante* (2011) (1:19:38). (DAQUELE instante em diante. Direção: Rogério Velloso. São Paulo: Instituto Itaú Cultural; Movie&Art, 2011. (110 min.), sonoro, colorido, português. [Série Iconoclássicos]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=be2n1tpJjf0>. Acesso em: 11 mar. 2019.).

Sobre a composição musical dessa canção específica, alguns pontos merecem destaque, pois, mais uma vez, demarcam o estilo de Itamar, mesmo sem ter participado diretamente da gravação final.

A versão original, gravada no terceiro volume da trilogia, conta com a produção e o arranjo musical de Paulo Lepetit, que também toca contrabaixo e violão. Lepetit, como já dito anteriormente, acompanhou Itamar durante quase toda a sua carreira, e, portanto, conhece bem o seu estilo. O arranjo apresenta uma estrutura crescente, com os instrumentos surgindo aos poucos, gradativamente, seguindo a sequência narrativa. E foi certamente moldado a partir de uma base já existente, na qual o próprio compositor já havia gravado as vozes e o violão-base. Vange Milliet e Suzana Salles dividem os vocais com Itamar, e são elas que dão voz à morte enquanto personagem importante na letra da canção. Os trombones, de Bocato, que já marcavam forte presença no primeiro volume da trilogia, desempenham papel importante na canção: são eles que, logo após as primeiras estrofes serem cantadas por Itamar, acompanhadas dos violões, anunciam, junto com a bateria (Marco Costa) e o baixo, a presença da morte no decorrer da narrativa, criando um clima musical de suspense crescente, em consonância com a dor e o sofrimento que nos são apresentados no texto verbal, apesar do humor e da ironia, também contidos na letra.

Os versos, apesar de não seguirem uma métrica regular, apresentam um ritmo cadenciado, popular e de fácil memorização, marcado pelas rimas que se alternam com mais frequência entre *-i* e *-ote*, estruturadas pelas assonâncias, (/i/, /o/ e /e/), mas também pelas aliterações (/m/, /r/ e /t/), cujos fonemas, vocálicos e consonantais, foram quase todos retirados da palavra-mote: “morte”.

Compor canções cujo tema é a própria morte, ou a personificação dela e o consequente diálogo com o interlocutor, não é nenhuma novidade, nem mesmo no cancioneiro brasileiro. Lembro-me, por exemplo, de Raul Seixas (1945-1989) em “Canto para minha morte”, um tango no qual o canto falado mescla-se com o lirismo do gênero, num tom às vezes apreensivo, noutras irônico. O tema, aliás, é romântico, comum a diversos poetas do século XIX, sobretudo àqueles que apresentaram forte influência do byronismo e de toda a atmosfera pessimista do ultrarromantismo.

A “morte, que talvez seja o segredo desta vida”, como nos diz Raul Seixas na referida canção[72], já havia sido cantada por Itamar Assumpção, discreta e indiretamente, não como tema central, mas adjacente, em canções como “Sampa midnight” (1985) e “O espírito que canta” (1988). No entanto, em nenhuma delas a morte exerceu o papel de protagonista como o fez em “Anteontem”. E a convocação desse tema, no contexto em que o compositor estava inserido, no ponto mais delicado da doença (a qual é, por natureza, agressiva, violenta), não é, de modo algum, gratuita. Isso, aliás, encontra eco com o que Paul Gilroy (2012, p. 369) chama de “guinada em relação à morte”, quando se refere às expressões culturais do Atlântico negro em aproximação com o tema. Segundo o autor, o contato com a morte

> [...] é inerente, por exemplo, às narrativas de perda, exílio e viagens que, como determinados elementos da interpretação musical, cumprem uma função mnemônica: dirigir a consciência do grupo de volta a pontos modais importantes em sua história comum e sua memória social. O contar e o recontar dessas histórias desempenha um papel especial, organizando socialmente a consciência do grupo “racial” e afetando o importante equilíbrio entre atividade interna e externa – as diferentes práticas, cognitivas, habituais e performativas, necessárias para inventar, manter e renovar a identidade. (GILROY, 2012, p. 370).

A memória, nesse caso, guardada em Itamar, vinda, em parte, do Atlântico negro e espalhada por sua música, é quem parece articular o texto e compor variadas performances. A canção, que só fora lançada postumamente, em 2010, já vinha sendo executada por Itamar e sua banda, em apresentações ao vivo. E, como não havia sido registrada ainda em disco, o compositor, talvez por isso, sentira mais liberdade para remodelá-la a cada vez que fosse cantada, seja com o usual acompanhamento dos músicos, ou à capela, sempre contando e recontando, no fundo, a mesma história.

Esse tipo de performance inacabada, ou em contínua construção, além de ter sido sempre muito explorada por Itamar ao longo de sua jornada, muito tem a ver

---

[72] SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. Canto para minha morte. Intérprete: Raul Seixas. In: SEIXAS, Raul. **Há 10 Mil Anos Atrás**. Rio de Janeiro: Philips, 1976. 1 CD. Faixa 1.

com a seguinte explanação de Paul Zumthor (2014, p. 36) sobre o termo *performance*:

> entre o sufixo designando uma ação em curso, mas que jamais será dada por acabada, e o prefixo globalizante, que remete a uma totalidade inacessível, se não inexistente, *performance* coloca a "forma", improvável. Palavra admirável por sua riqueza e implicação, porque ela refere menos a uma completude do que a um desejo de realização. Mas este permanece único […] Cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda.

Em algumas de suas últimas performances registradas em vídeo, é possível verificar algumas dessas transmutações na forma da canção, tanto em relação às alterações promovidas na letra de "Anteontem" — ao menos naquela que nos é disponibilizada no encarte e na gravação do disco; portanto, na versão que poderíamos chamar de oficial —, quanto no arranjo musical, desta e de outras canções.

Um bom exemplo pode ser encontrado no documentário *Daquele instante em diante* (2011), de Rogério Velloso, quando, por volta de 1:24, surge um trecho de um *show* no qual Itamar canta sozinho, sentado e à capela, duas canções costuradas pelo mesmo tema: "Dor elegante", parceria com Paulo Leminski, e "Anteontem", de sua autoria. Entre elas, um breve diálogo com o público, pedindo, educada e ironicamente, silêncio porque, em seguida, iria começar outra canção, cujo tema era o mesmo: a dor e a certeza de que "viver vai ser a nossa última obra", como diz o verso de Leminski cantado por Itamar.

Na letra de "Anteontem" há uma narrativa que nos direciona o olhar (e os ouvidos) para o diálogo entre um paciente, sedado na UTI, e a morte, que o visita, provocando susto quando, irônica, ao passar por ali para se divertir, sopra em seu cangote e, entre outras coisas, lhe diz que veio para "dar uns toques", uns recados. Apesar de ser narrada pela voz do personagem-paciente, há no texto a presença do discurso direto, alternando, portanto, as falas das personagens, colocadas em diálogo, o que, por esse processo composicional, outra vez nos indica o viés performático da canção e de seu compositor.

Na performance, há pouco mencionada, quem aparece no *show* de Itamar, como convidada especial, é a atriz, modelo, apresentadora e cantora Elke

Maravilha[73], sempre muito lembrada por seu estilo performático de se vestir e de se apresentar em público. É ela, performática na voz, nos olhares e nos gestos, quem interpreta, nesse *show*, o papel da morte, e, junto com Itamar, dá vida ao diálogo presente na letra da canção, dando, literalmente, corpo ao texto. É, portanto, o texto (escrito e entoado) que faz movimentar o corpo, despertando, provavelmente, variadas sensações.

> Nessa 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), enquanto a linguagem é tomada como um sítio do alto intelecto – assim, é nesta última que os estudiosos têm preferido investir sua atenção. (FINNEGAN, 2008, p. 21).

Desse modo, no que mais parece ser uma apresentação teatral — com as vozes enfatizando as nuances, os tons e os timbres que possam sugerir, por exemplo, dor, cansaço, ironia ou humor, interagindo diretamente com o corpo, no movimento das mãos, da cabeça, dos pés e da própria voz, em sua altura ou intensidade —, é que, entre humor e ironia, Elke, parodiando a letra, como num improviso, pergunta ao seu interlocutor: “Então, Itamar, decida de vez se morte é um bom mote” pra *funk*, xote, *rock*, samba, *reggae*… enfim, se a morte, como último fim, é um bom tema a ser explorado pela música, e pela arte em geral. É neste ponto da canção que surge com maior destaque a ironia.

Ao retomar o percurso trilhado por Itamar Assumpção com sua obra, levando em conta suas relações conflituosas com a indústria da música, só a morte seria, de fato, capaz de lhe fazer “assumir de vez o seu lado pop”, e fazê-lo decidir em qual dos gêneros musicais, entre os mais populares, ele iria firmar a base de suas composições e, por fim, de uma vez por todas, ver seu trabalho ser melhor difundido e compreendido.

De tantos “nãos” ditos (e ouvidos) ao longo de sua carreira, só a morte lhe disse (e o fez dizer) “sim”. Isso me fez pensar num outro ditado, muito citado entre músicos e poetas, mas que, aqui, trago como pergunta e reflexão: “poeta bom, poeta morto”?

---

[73] Itamar dedica a Elke Maravilha uma canção com seu nome, no primeiro volume de *Pretobrás* (1998).

Numa de suas canções, “Z da questão” (1985), composta para sua esposa, Elizena Assumpção, a Zena, Itamar nos diz: “sou poeta não”. O advérbio, neste caso, considerando a trajetória musical de Itamar, em parte apresentada neste trabalho, não parece apontar apenas para uma negativa, alegando *não ser poeta*, ao menos no sentido convencional da palavra; mas, antes, parece compor com a palavra “poeta” um substantivo composto, apesar da ausência do hífen, indicando um tipo de poeta, modelado pelo signo da negativa, do contrário, da contramão, do poeta marginal — embora não admitisse rotulações restritivas a seu trabalho. O fato é que Itamar Assumpção, nesta e em outras canções, sempre deixou (as) margens. Tanto que a poeta e parceira Alice Ruiz (2006) relata que tanto ela quanto seu companheiro na época, o poeta Paulo Leminski, o apelidaram de “Grande poeta não”. E esse *não*, indiretamente, responde à questão que fecha o parágrafo anterior. Itamar queria ser reconhecido em vida, queria ter sua música, do jeito como fora composta e pensada, reconhecida pelo grande público. E, apesar da crescente e justa (re)descoberta de sua obra, ainda há muito para descobrir. Este trabalho justifica isso. Neste momento em que escrevo, e direciono o texto para o seu desfecho, sinto o quanto ficou de fora, o quanto ainda havia para explorar e (re)descobrir. Talvez nem uma tese-trilogia (“por que que eu não pensei nisso antes?”) fosse capaz de dar conta de sua multiplicidade, riqueza e complexidade.

Antes, no entanto, de concluir o capítulo, mas deixando aberto o convite à sua obra, trago de volta um outro amigo e parceiro de Itamar Assumpção, sem o qual, certamente, sua música não teria a mesma verve performática e criativa: Arrigo Barnabé. No disco *Pretobrás* (1998), um dos primeiros que ouvi[74], há um texto de abertura, de sua autoria, que foi um dos responsáveis diretos pela existência desta pesquisa. Vejamos um trecho:

> ouvir “Pretobrás” foi provocando em mim uma sensação, que 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-câmara perseguia alguma coisa nessa paisagem, o âmago da sensação causada pela música. Então vi do lado do

[74] Os primeiros discos de Itamar Assumpção que tive contato foram, ao mesmo tempo, *Beleléu, leléu, eu* (1981) e *Pretobrás – Por que que eu não pensei nisso antes?* (1998). Ambos foram emprestados por meu pai, Antonio, em meados de 1999.

> 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. (BARNABÉ, 2010)[75].

Ouvir *Pretobrás* naquele momento, em meados de 1999, me fez exercitar novas formas de escuta e leitura de canção popular, em constantes (re)descobertas e transformações. As formas da canção, em sua estrutura mais habitual, são o tempo todo questionadas e reelaboradas no disco. Era preciso haver também uma mudança de posicionamento enquanto ouvinte, buscando direções auditivas mais amplas e alternativas, sempre com olhos livres e ouvidos atentos. Mais ou menos como um leitor de Guimarães Rosa ou de Clarice Lispector, em constante redescoberta e encantamento. Assim, mesmo assumindo um inicial estranhamento, busquei cada vez mais ouvir, ler e entender Itamar Assumpção nos variados itamares, transmutando-me diversas vezes em suas vozes, e, aqui, neste trabalho, pretendendo lançá-las adiante, e fazê-las repercutir em outros mares, como ecos para outros ouvidos e peças de novos mosaicos.

[75] Arrigo Barnabé, texto de apresentação do álbum *Pretobrás*, 1998.

Isso vai dar repercussão: uma conclusão

Quanto mais velho, mais experiência
Eu bato cabeça mas com inteligência
Olho pro espelho e vejo vivência
Itamar Assumpção

Dentre os diversos percalços vivenciados durante o processo de montagem e desenvolvimento desta pesquisa, a conclusão deste texto é decerto um dos momentos mais difíceis. Muito do que virá aqui, neste espaço, já foi dito, diluído nos capítulos anteriores, bem como na introdução. Entretanto, a inevitável redundância de uma conclusão de um trabalho é também um desafio, pois exige um fôlego a mais, a fim de que também se torne instigante, como um convite aberto, cavoucando novos objetos num terreno apenas parcialmente explorado.

Outro aspecto que incide sobre as dificuldades específicas desta etapa do processo está ligado à própria ideia de "conclusão", de fechamento de um ciclo. Desde o início deste trabalho, procurei apontar para a pluralidade na obra de Itamar Assumpção e, consequentemente, para o fato de que esta pesquisa apostou sempre em possibilidades de leitura, nunca exclusivas e/ou excludentes. Por isso, no título, o destaque para as múltiplas vozes do compositor, cantor, poeta e *performer*.

Na tentativa de mapear essas vozes, busquei caminhos mais intuitivos e menos cronológicos, tendo como principal norte a transmutação do artista. Dessa forma, e por questões didáticas, suas *vozes* foram subdivididas, nos capítulos, em ao menos três: no primeiro, destaque maior para as vozes que estão no corpo da canção, nas parcerias e no diálogo constante com o público ouvinte, e de como elas operaram na transmutação do artista, que parte de uma voz em primeira pessoa, nos primeiros discos e apresentações, para outras diferentes formas de enunciação do discurso; no segundo capítulo, a ênfase nas *vozes urbanas*, múltiplas e vanguardistas, realçaram outra recorrência temática presente na obra de Itamar: os espaços urbanos são muitas vezes retratados como metáfora para os caminhos e desdobramentos trilhados pelo compositor durante a sua trajetória; e, por fim, no terceiro capítulo, o retorno às vozes da diáspora negra, em suas constantes lutas por independência e expressividade. Aqui, a sua herança é marca definidora na desenvoltura e na construção de um estilo de compor e de cantar, em performances que se utilizam de todo o corpo, como ritmo e dança.

Assim, ao enfim chegar nesta etapa final do texto, rememoro suas origens e novamente, de ouvidos atentos, me percebo ouvindo Itamar Assumpção, buscando, à cada audição e leitura, novas sensações e descobertas, sempre atento às suas múltiplas vozes e às transmutações do artista.

A pluralidade desconcertante de sua obra nos oferta, enquanto ouvintes, outros modos de ouvir, ler e compreender a canção, no universo diverso da música popular brasileira. Neste trabalho, foram apresentados alguns desses modos de leitura, nos quais o diálogo com a tradição da poesia e da música popular brasileira é peça-chave. É ela quem aciona outras leituras e formas de composição, afinal, é no diálogo que se ouvem as vozes múltiplas de Itamar Assumpção. Não só a sua própria voz, em nuances variadas, e na fronteira entre o canto e a fala, mas também as tantas outras vozes parceiras que cruzaram o seu caminho, como as das *Orquídeas*.

Nesse emaranhado de vozes, os diálogos são costurados também por meio de processos intertextuais, criando e ampliando as parcerias. E se essa é uma prática corriqueira entre os compositores populares, pois é comum haver parcerias diretas entre os que compõem letra e música, ou entre músicos e poetas, em Itamar esse procedimento não é apenas recorrente como também é ainda amplificado. Vimos, especialmente no primeiro capítulo desta tese, que as parcerias, em Itamar, se estendem a outros meios, mais indiretos, subjetivos e menos usuais. É comum, por exemplo, ouvirmos em suas canções diversas referências e citações, as quais, muitas vezes, não constam na letra da canção, mas se percebem no momento de sua execução, disponibilizada nos registros sonoros ou em apresentações ao vivo, o que, inclusive, intensifica outro dado importante de sua produção poética retratado nesta pesquisa: o aspecto performático de suas canções.

Outra forma de parceria utilizada por Itamar Assumpção, e talvez a mais comum entre os compositores populares contemporâneos, se dá quando o compositor se apropria de algum poema ou canção e o transforma num outro texto, agregando-lhe novos significados e deixando evidente as marcas de sua assinatura peculiar, como herança direta de procedimentos composicionais antropofágicos, pensados incialmente pelo poeta modernista Oswald de Andrade, no início do século XX. Nesse sentido, a imagem de um mosaico reflete bem a diversidade de sua obra, pois as peças que o compõem, ao mesmo tempo em que formam um novo objeto, também realçam a pluralidade dessa composição.

Esse modelo composicional também destaca, direta ou indiretamente, outra obsessão do compositor: a busca incessante por espaços de circulação mais livres e independentes para a sua música e poesia. Sua resistência aos apelos comerciais da indústria fonográfica o fez trilhar caminhos alternativos no cenário da música popular brasileira, e por isso a fama de “maldito”. Numa época em que os custos com a produção e circulação de discos eram muito altos, Itamar Assumpção resistiu bravamente às tentações do mercado, defendendo, com todas as armas que teve à sua disposição, o seu estilo de compor e o modo como cantava e tocava as suas canções.

Mesmo rejeitando sempre a alcunha de “maldito”, Itamar parecia entender, desde o início, que, sendo negro e compositor popular, no Brasil, difícil seria não ter de enveredar por vias marginais, alternativas. Vias que driblassem o centro e lhe oferecessem outros caminhos e cruzamentos. Não bastavam, portanto, a intuição e o talento, era também preciso pesquisar novas formas de composição, além de conhecer minimamente os meandros do sistema.

Sua música, comumente vinculada à Vanguarda Paulista, que surge em São Paulo no início da década de 1980, assimilou bem as propostas dos grupos, músicos, compositores, cantores e cantoras que fizeram, junto com Itamar, parte desse momento bastante criativo, experimental e irreverente da música popular brasileira. A influência de compositores como Arrigo Barnabé, por exemplo, foi determinante para o desenvolvimento e a consolidação de seu estilo. Itamar soube, como poucos, agregar elementos da música de vanguarda com traços da música popular, de diversos gêneros musicais, todos em diálogo entre si, como diferentes peças na elaboração de um mesmo mosaico.

Todos esses elementos, no contexto desta tese, destacaram não só a multiplicidade de suas vozes, como também, indiretamente, apontaram para uma reflexão sobre a ideia de autoria, pensada, aqui, como uma constante construção, sempre em diálogo com outras vozes, e com outras referências. Nesse sentido, a memória – individual e/ou coletiva – agrega à composição e à performance elementos que, juntos, ajudaram a moldar o estilo e a voz de Itamar Assumpção.

A multiplicidade criativa do compositor não nos conduz, portanto, a nenhum único/último desfecho, como uma conclusão fechada e absoluta, mas, antes, nos convoca a uma abertura de sentidos e de possibilidades de diálogo. E é assim que, agora, faço uso de minha própria voz, para, junto com as outras tantas que ajudaram

a compor esta pesquisa e este texto, convidar nossos leitores e leitoras para navegarmos nos muitos itamares que temos à nossa disposição, proporcionando, assim, novas repercussões e reverberações de sua obra cada vez mais (re)descoberta.

REFERÊNCIAS

LIVROS

AMOROSO, Maria Betânia. De óculos escuros pela cidade. In: CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Mônica. (Orgs.) **PretoBrás**: por que que eu não pensei nisso antes? O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção. Vol. 1. São Paulo: Ediouro, 2006. p. 37-54.

AMOROSO, Maria Betânia. Itamar Assumpção. In: **Música Popular Brasileira Hoje**. NESTROVSKI, Arthur (Org.). 2. ed. São Paulo: Publifolha, 2002. (Coleção Folha Explica; v. 50).

ANDRADE, Mario de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal***.* Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BARNABÉ, Arrigo. **Apresentação.** In: ASSUMPÇÃO, Itamar. **Pretobrás**. Vol. I Box Caixa Preta. São Paulo: Selo Sesc, 2010.

BASTOS, Clara. Livro de canções*.* In: CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Mônica. (Orgs.) **PretoBrás**: por que que eu não pensei nisso antes? O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção. Vol. 1. São Paulo: Ediouro, 2006. p. 79-85.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1996. (Coleção Viagens da Voz).

CAMPOS, Augusto de. **À margem da margem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CAMPOS, Augusto de. **Poesia antipoesia antropofagia & cia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas** – Estratégias para entrar e sair da modernidade. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1998.

CANCLINI, Néstor Garcia. Imaginários culturais da cidade: conhecimento / espetáculo / desconhecimento. In: COELHO, Teixeira. (Org.). **A cultura pela cidade**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008. p. 15-31.

CASTRO, Riba de. **Lira Paulistana** - Um delírio de porão. São Paulo: Edição do Autor, 2014.

CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais**: filosofia da expressão vocal. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. (Coleção Humanitas).

CHAGAS, Luiz. Apresentação: Ouvidos atentos. In*:* CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Mônica. (Orgs.) **PretoBrás**: por que que eu não pensei nisso antes? O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção. Vol. 1. São Paulo: Ediouro, 2006. p. 12.

CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Mônica. (Orgs.) **PretoBrás**: por que que eu não pensei nisso antes? O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção. Vols. 1 e 2. São Paulo: Ediouro, 2006.

FERREIRA, João Francisco (Coord.)**. Crítica literária em nossos dias e literatura marginal**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1981.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? Tradução de Fernanda Teixeira de Medeiros. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. (Orgs.) **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 15-43.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. Tradução de Cid Knipel Moreira. 2. ed. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

GONZAGA, Sergius. Literatura marginal. In: FERREIRA, João Francisco (Coord.). **Crítica literária em nossos dias e literatura marginal**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1981. p. 143-153.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade?. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença:** a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2003. p 103-133.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna.** Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução de Bernardo Leitão, Irene Ferreira e Suzana Ferreira Borges. 7.ed. rev. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

LEMINSKI, Paulo. **Toda poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LEMINSKI, Paulo. **Por Itamares nunca dantes navegados.** In: ASSUMPÇÃO, Itamar. **Intercontinental! Quem diria!! Era só o que faltava!!!**. Box Caixa Preta. São Paulo: Selo Sesc, 2010.

MATTOSO, Glauco. **O que é poesia marginal**. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1982. (Coleção Primeiros Passos; v. 43).

MENEZES, Philadelpho. **A crise do passado**: modernidade, vanguarda, metamodernidade. 2. ed. São Paulo: Experimento, 2001.

NAVES, Santuza Cambraia. **A canção brasileira**: leituras do Brasil através da música. Organização de Frederico Coelho *et al*. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

NUNES, Benedito. **Oswald Canibal**. São Paulo: Perspectiva, 1979. (Coleção Elos; v. 26).

OLIVEIRA, Acauam Silvério de. O evangelho marginal dos Racionais MC's. In: MC's, Racionais. **Sobrevivendo no inferno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 19- 35.

PALUMBO, Patrícia. **Vozes do Brasil**: entrevistas reunidas. 2. ed. rev. amp. São Paulo: Edições Sesc, 2019.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PERRONE, Charles A. **Letras e letras da música popular brasileira**. Tradução de José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1990.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

REZENDE. Antônio Martinez de; BIANCHET, Sandra Braga. **Dicionário do latim essencial**. 2. ed. rev. ampl. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. (Coleção Clássica).

RUIZ, Alice. Grande poeta não. In: CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Mônica. (Orgs.) **PretoBrás**: por que que eu não pensei nisso antes? O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção. Vol. 1. São Paulo: Ediouro, 2006. p. 57-78.

TATIT, Luiz. **O Cancionista**. Composição de canções no Brasil. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TATIT, Luiz. **Todos entoam**: ensaios, conversas e lembranças. 2. ed. rev. amp. Cotia: Ateliê Editorial, 2014.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

TRAVASSOS, Elizabeth. Um objeto fugidio: voz e "musicologias". In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. (Orgs.) **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 99-123.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 6.ed. Rio de Janeiro: Zahar: Editora UFRJ, 2007.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. (Coleção Humanitas).

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014. (Coleção Portátil; v. 27).

DISSERTAÇÕES E TESES

BASTOS, Maria Clara. **Processos de composição e expressão na obra de Itamar Assumpção.** São Paulo: USP, 2012. (Dissertação de Mestrado em Artes).

LEMINSKI, Estrela Ruiz. **Ouvidos atentos**: o texto verbal e o sonoro na música da vanguarda paulista na década de 1980. Curitiba: UFPR, 2011. (Dissertação de Mestrado em Música).

MARQUES. Marcelo Ferreira. **Uma moça cosendo roupa com a linha do Equador**: palavra, som e sentido em Chico César. Maceió: UFAL, 2013. (Tese de Doutorado em Estudos Literários).

SILVA, Susana Souto. **O caleidoscópio Glauco Mattoso**. Maceió: UFAL, 2008. (Tese de Doutorado em Estudos Literários).

ARTIGOS E MATÉRIAS

BOLLE, Willi. A cidade sem nenhum caráter - Leitura da Pauliceia Desvairada de Mário de Andrade. **Espaço & Debates**, São Paulo, Ano IX, n. 27, p. 14-27, 1989.

FARIA, Amanda Beraldo. Amélias: imagens da mulher de verdade na canção de Ataulfo Alves. **Revista Brasileira de Estudos da Canção**, Natal, n. 6, p. 104-124, jul./dez. 2014. Disponível em: <http://www.rbec.ect.ufrn.br/data/_uploaded/artigo/N6/RBEC_N6_A8.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2019.

LEMINSKI, Paulo. A arte e outros in-utensílios. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 18 out. 1986. [Caderno] Ilustrada, p. 92.

MACHADO, Gláucia Vieira. Ecos imprevistos da poesia em Alagoas. **Gazeta de Alagoas**, Maceió, 17 abr. 2005.

SOUZA, Tárik de. Na cadência de Ataulfo Alves. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 31 out. 1995.

STROUD, Sean. Música popular brasileira experimental: Itamar Assumpção, a vanguarda paulista e a tropicália. **Revista USP**, São Paulo, n. 87, p. 86-97, set./nov. 2010.

ENTREVISTAS

ASSUMPÇÂO, Itamar. Itamar Assumpção lança Pretobrás Entrevista concedida a Nelson Sato. **Folha de Londrina**, Londrina, 12 jan. 1999. Disponível em: <https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/itamar-assumpcao-lanca-pretobras-116720.html>. Acesso em: 24 fev. 2019.

ASSUMPÇÂO, Itamar. Itamar Assumpção, por que a gente não pensou nisso antes? Entrevista concedida a Dafne Sampaio e Daniela Pinheiro. **A Nível D**, São Paulo, maio 1998. Disponível em: <https://medium.com/gafieiras/itamar-assump%C3%A7%C3%A3o-1998-2001-19b0153e7ff5>. Acesso em: 9 jan. 2018.

ASSUMPÇÂO, Itamar. **Provocações**. São Paulo, TV Cultura, 2 set. 2001. Entrevista concedida a Antônio Abujamra. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TC_2dOZE2Kc>. Acesso em 11 mar. 2019.

DOCUMENTOS SONOROS

AMORIM, Jair; GOUVEIA, Evaldo. Sentimental demais. Intérprete: Altemar Dutra. In: DUTRA, Altemar. **Sentimental demais**. [São Paulo]: Odeon, 1965. 1 CD. Faixa 1.

ASSUMPÇÃO, Itamar. **Ataulfo Alves por Itamar Assumpção – Pra sempre agora**. Box Caixa Preta. São Paulo: Selo Sesc, 2010. 1 CD.

ASSUMPÇÃO, Itamar. **Beleléu, leléu, eu**. São Paulo: Baratos Afins, 1989. 1 LP.

ASSUMPÇÃO, Itamar. **Bicho de 7 cabeças**. Vols. I, II e III. São Paulo: Baratos Afins, 1994. 3 LPs.

ASSUMPÇÃO, Itamar. **Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!**. Box Caixa Preta. São Paulo: Selo Sesc, 2010. 1 CD.

ASSUMPÇÃO, Itamar. **Pretobrás**. Vols. I, II e III. Box Caixa Preta. São Paulo: Selo Sesc, 2010. 3 CDs.

ASSUMPÇÃO, Itamar. **Às próprias custas S/A**. Box Caixa Preta. São Paulo: Selo Sesc, 2010. 1 CD.

ASSUMPÇÃO, Itamar. **Sampa Midnight – Isso não vai ficar assim.** Box Caixa Preta. São Paulo: Selo Sesc, 2010.

ASSUMPÇÃO, Itamar; VASCONCELOS, Naná. **Vasconcelos e Assumpção - Isso vai dar repercussão**. Box Caixa Preta. São Paulo: Selo Sesc, 2010. 1 CD.

BALEIRO, Zeca. Maldição. Intérprete: Zeca Baleiro. In: BALEIRO, Zeca. **Vô Imbolá**. Rio de Janeiro: MZA, 1999. 1 CD. Faixa 14.

MACALÉ, Jards; SALOMÃO, Waly. Negra melodia. Intérprete: Jards Macalé. In: MACALÉ, Jards. **Contrastes**. Rio de Janeiro: Som Livre, 1977. 1 CD. Faixa 7.

MARLEY, Bob. Lively up yourself. Intérprete: Bob Marley & The Wailers. In: WAILERS, Bob Marley & The. **Natty Dread**. Kingston: Tuff Gong/Island, 1974. 1 CD. Faixa 1.

SCIENCE, Chico; PEIXE, Jorge Du. Maracatu de tiro certeiro. Intérprete: Chico Science & Nação Zumbi. In: ZUMBI, Chico Science & Nação. **Da Lama ao Caos**. Rio de Janeiro: Sony, 1994. 1 CD. Faixa 7.

SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. Canto para minha morte. Intérprete: Raul Seixas. In: SEIXAS, Raul. **Há 10 Mil Anos Atrás**. Rio de Janeiro: Philips, 1976. 1 CD. Faixa 1.

VANZOLINI, Paulo. Ronda. Intérprete: Maria Bethânia. In: BETHÂNIA, Maria. **Álibi**. Rio de Janeiro: Philips, 1978. 1 CD. Faixa 5.

VELOSO, Caetano. Sampa. Intérprete: Caetano Veloso. In: VELOSO, Caetano. **Muito (Dentro da Estrela Azulada)**. Rio de Janeiro: Philips, 1978. 1 CD. Faixa 7.

ZÉ, Tom. São São Paulo. Intérprete: Tom Zé. In: ZÉ, Tom. **Tom Zé (Grande Liquidação)**. São Paulo: Sony, 1968. 1 CD. Faixa 1.

ZERO QUATRO, Fred; PIANINHO, Marcelo. Mistério do samba. Intérprete: Mundo Livre S/A. In: S/A, Mundo Livre. **Por Pouco**. São Paulo: Abril Music, 2000. 1 CD. Faixa 1.

DOCUMENTOS AUDIOVISUAIS

DAQUELE instante em diante. Direção: Rogério Velloso. São Paulo: Instituto Itaú Cultural; Movie&Art, 2011. (110 min.), sonoro, colorido, português. [Série Iconoclássicos]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=be2n1tpJjf0>. Acesso em: 11 mar. 2019.

SONZEIRA CITY. Itamar Assumpção – Ai Que Saudades Da Amélia. **Youtube**, 3 ago. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=492qR3SUnhQ&start_radio=1&list=RD492qR3SUnhQ>. Acesso em: 10 mar. 2019.

ENDEREÇOS ELETRÔNICOS

ATAULFO Alves. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**, Rio de Janeiro, [2019]. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/ataulfo-alves/biografia>. Acesso em: 3 mar. 2019.

SACI-PERERÊ. **Brasil Escola**, Goiânia, [2019]. Disponível em: <https://brasilescola.uol.com.br/folclore/saci-perere.htm>. Acesso em: 1º mar. 2019.

SANTIAGO, Emerson. Cláudio Ptolomeu. **InfoEscola**, Florianópolis, [24 jun. 2012]. Disponível em: <https://www.infoescola.com/biografias/claudio-ptolomeu/>. Acesso em: 1º maio 2018.

TROPICALIENTE. **Memória Globo**, Rio de Janeiro, [2013]. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/tropicaliente/ficha-tecnica.htm>. Acesso em: 11 mar. 2019.

ANEXOS

Anexo A

“Maldição” (Zeca Baleiro)

baudelaire macalé luiz melodia
quanta maldição
o meu coração não quer dinheiro quer poesia

baudelaire macalé
luiz melodia
rimbaud a missão
poeta e ladrão
escravo da paixão sem guia

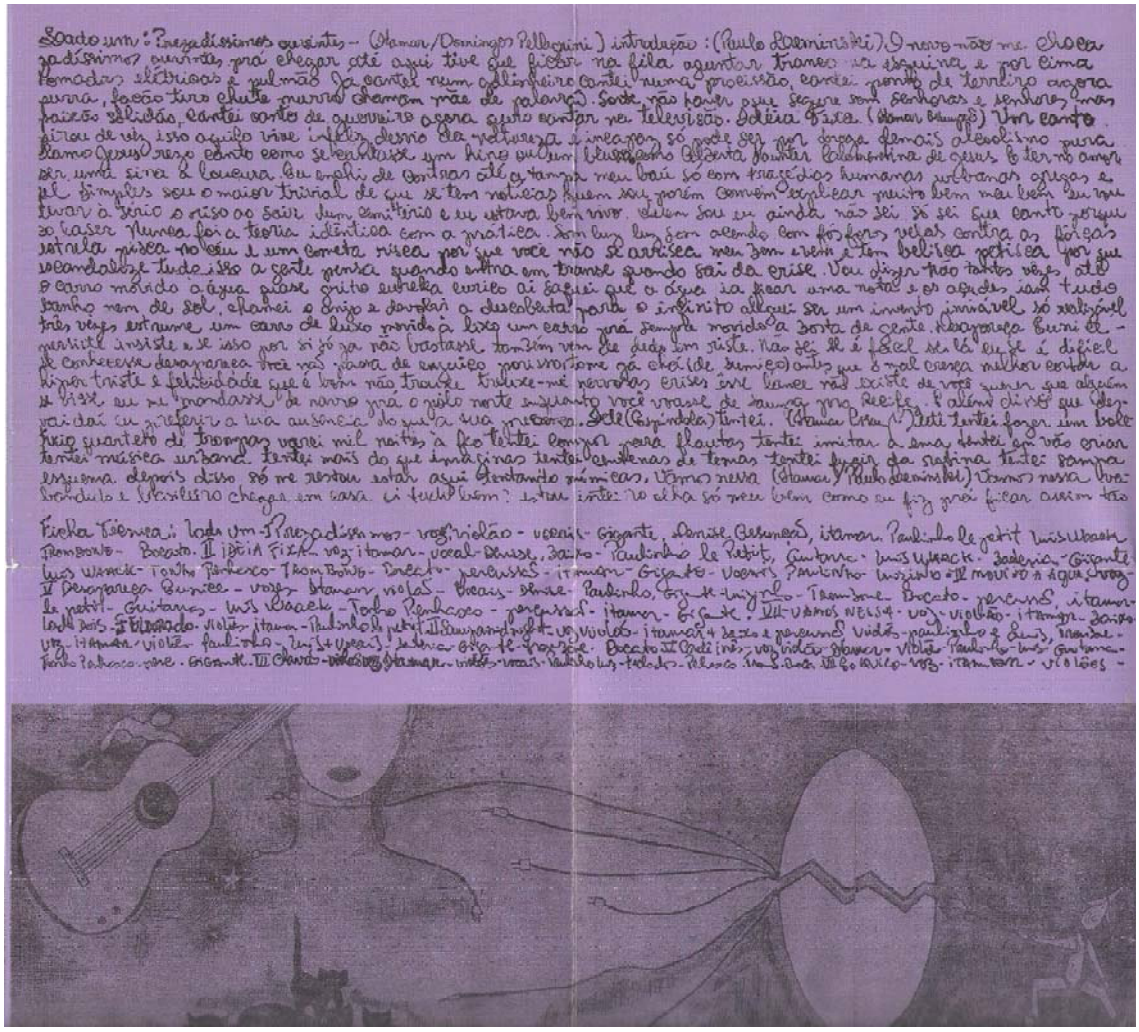
edgar allan põe tua mão na pia
lava com sabão
tua solidão tão infinita quanto o dia
vicentinho van gogh luiza erundina

voltem pro sertão pra plantar feijão
tulipas para a burguesia
baudelaire macalé luiz melodia waly salomão
itamar assumpção o resto é perfumaria

Anexo B

TRANSF. DA 61ª Z. TIT. 28.990
TÍTULO ELEITORAL
SÃO PAULO
CIRCUNSCRIÇÃO
PENHA DE FRANÇA
MUNICÍPIO OU DISTRITO
N.º
INSCRIÇÃO
2522
ZONA
CASADO
ESTADO CIVIL
PARECIDA SILVA DE ASSUMPÇÃO
SECÇÃO
JANUARIO DE
MUSICO
PROFISSÃO
133
16 MAI 1977
ASSINATURA DO ELEITOR
JUIZ ELEITORAL
TÍTULO MOD. 4

Anexo C

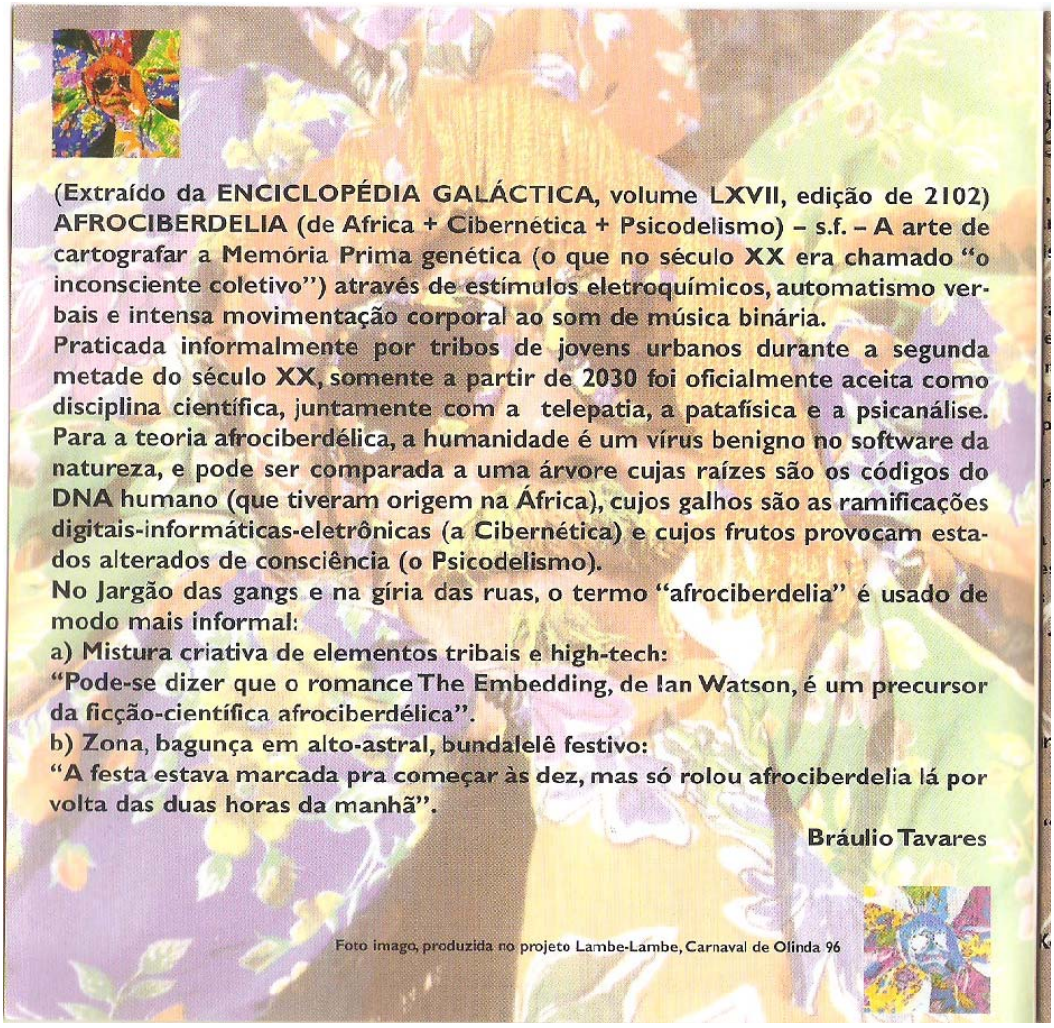


Anexo D

“Ronda” (Paulo Vanzolini)

De noite eu rondo a cidade
A te procurar sem encontrar
No meio de olhares espio em todos os bares
Você não está
Volto pra casa abatida
Desencantada da vida
O sonho alegria me dá
Nele você não está
Ah, se eu tivesse quem bem me quisesse
Esse alguém me diria
Desiste, esta busca é inútil
Eu não desistia
Porém, com perfeita paciência
Volto a te buscar
Hei de encontrar
Bebendo com outras mulheres
Rolando um dadinho
Jogando bilhar
E neste dia então
Vai dar na primeira edição
Cena de sangue num bar
Da avenida São Joao

Anexo E



(Extraído da **ENCICLOPÉDIA GALÁCTICA**, volume **LXVII**, edição de 2102)
AFROCIBERDELIA (de Africa + Cibernética + Psicodelismo) – s.f. – A arte de cartografar a Memória Prima genética (o que no século **XX** era chamado "o inconsciente coletivo") através de estímulos eletroquímicos, automatismo verbais e intensa movimentação corporal ao som de música binária.
Praticada informalmente por tribos de jovens urbanos durante a segunda metade do século **XX**, somente a partir de 2030 foi oficialmente aceita como disciplina científica, juntamente com a telepatia, a patafísica e a psicanálise.
Para a teoria afrociberdélica, a humanidade é um vírus benigno no software da natureza, e pode ser comparada a uma árvore cujas raízes são os códigos do **DNA** humano (que tiveram origem na África), cujos galhos são as ramificações digitais-informáticas-eletrônicas (a Cibernética) e cujos frutos provocam estados alterados de consciência (o Psicodelismo).
No Jargão das gangs e na gíria das ruas, o termo "afrociberdelia" é usado de modo mais informal:
a) Mistura criativa de elementos tribais e high-tech:
"Pode-se dizer que o romance The Embedding, de Ian Watson, é um precursor da ficção-científica afrociberdélica".
b) Zona, bagunça em alto-astral, bundalelê festivo:
"A festa estava marcada pra começar às dez, mas só rolou afrociberdelia lá por volta das duas horas da manhã".

Bráulio Tavares

Foto imago, produzida no projeto Lambe-Lambe, Carnaval de Olinda 96