

Universidade Federal de Alagoas
Faculdade de Letras
Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística
Mestrado em Estudos Literários

À margem da margem:
Poética e canção popular em Itamar Assumpção e Zeca Baleiro

Bruno César Ribeiro Barbosa

Maceió, outubro de 2008

Universidade Federal de Alagoas
Faculdade de Letras
Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística
Mestrado em Estudos Literários

À margem da margem:
Poética e canção popular em Itamar Assumpção e Zeca Baleiro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração em Estudos Literários, realizada sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Gláucia Vieira Machado

Bruno César Ribeiro Barbosa

Maceió, outubro de 2008

**Catlogação na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico**

Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale

B239m Barbosa, Bruno César Ribeiro.

À margem da margem : poética e canção popular em Itamar Assumpção e Zeca Baleiro / Bruno César Ribeiro Barbosa, 2008.

105. f. : il.

Orientadora: Roseanne Rocha Tavares.

Dissertação (mestrado em Letras e Linguística: Linguística) ó Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2010.

Bibliografia: f. 99-105.

Inclui anexos.

1. Assumpção, Itamar, 1949- ó Crítica e interpretação. 2. Baleiro, Zeca, 1966- ó Crítica e interpretação. 3. Poesia. 4. Cação popular. 5. Mercado fonográfico. 6. Resistência ativa. I. Título.

CDU: 869.0(81).09

 UFAL	UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS FACULDADE DE LETRAS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA	 PPGLL
---	--	--

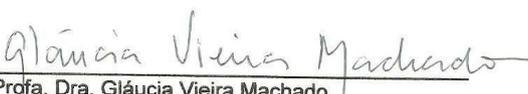
TERMO DE APROVAÇÃO

NOME DO ALUNO: Bruno César Ribeiro Barbosa

Título do trabalho: À margem da margem: poética e canção popular em Itamar Assumpção e Zeca Baleiro

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística, da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientador:



Profa. Dra. Gláucia Vieira Machado

Examinadores:



Profa. Dra. Ildney Cavalcanti
Universidade Federal de Alagoas

Prof. Dr. Juarez Tarcisio Dayrell
Universidade Federal de Minas Gerais

Maceió, outubro de 2008.

A Itamar Assumpção, in memorian.

A Zeca Baleiro.

A Antônio José, José Daílton,

Ivanise Ribeiro, Clara Mariana

— pais, mãe, irmã.

A Antônio Ribeiro, in memorian.

A Edith Ramos.

A Edilane (Erinha).

A minha família.

A meus amigos.

A minha orientadora, professora Gláucia.

A Deus

AGRADECIMENTOS

À professora *Gláucia*, que, desde a época de minha graduação, vem orientando atenta e cuidadosamente esta pesquisa; por ter também acreditado em mim e neste trabalho; pelo bom-humor e senso crítico materno; por ter estado sempre perto, companheira, fiel amiga.

Às bancas de qualificação e defesa: professores *Ildney Cavalcanti, José Niraldo, Juarez Dayrell e Walter Matias*.

Aos professores do PPGLL:
em especial, *Magnólia, Roberto Sarmiento, Vera Romariz*.

Aos funcionários do PPGLL e da UFAL.

Às professoras *Roseanne Tavares e Belmira Magalhães*.

A todos que me emprestaram material bibliográfico: além dos professores, meus amigos *Cícero, Milton Rosendo, Nilton Resende*.
Além dos parceiros e também amigos, *Tazio Zambi, Susana Souto* e todos os outros integrantes do ABZ.

Aos meus professores da graduação:
em especial, *Edilma Bomfim, Gilda Brandão, Núbia Faria*.

Ao *Vinícius Meira*, pela tradução do resumo para o francês.

Aos amigos que me deram forças, críticas e alegrias. Aos companheiros de sempre: os mesmos *Cícero e Nilton, Edilane* (Erinha, minha parceira e amiga), *Gustavo Tobias, Igor Araújo, Jorge, Lilian Pereira, Luís Henrique*.

À *Rossana Decelso*, produtora musical de Zeca Baleiro, por ter-nos cedido uma valiosa e esclarecedora entrevista.

À *Vera Lúcia da Motta*, advogada do músico Itamar Assumpção, por ter sido atenciosa e prestativa nos contatos virtuais.

E aos mesmos a quem dedico este trabalho:
Itamar Assumpção e Zeca Baleiro, por sua música e poesia;
Sr. Ribeiro — saudades eternas;
D. Edith, pela presença incondicional.
Minha família, por me apoiar em minhas decisões e iniciativas,
e ao *Ralf*, *in memoriam*,
meu cão, fiel amigo, pelas madrugadas acordadas;
Meus amigos-irmãos.
Minha namorada e amiga, *Erinha*,
pela paciência e pelos justos e necessários puxões de orelha.

A *Deus*.

À *Vida*.

RESUMO

Este trabalho é um estudo das relações entre elementos da poética de Itamar Assumpção e de Zeca Baleiro e sua inserção social e mercadológica. O caminho escolhido para este estudo é a observação e análise de três procedimentos criativos dos dois compositores. No primeiro, as canções incorporam versos de outro(s) poema(s), em processo intertextual. No segundo, os versos são compostos para serem cantados, feitos para a melodia. Já o terceiro tipo acontece quando a melodia surge para o poema escrito. Tais procedimentos, compreendidos no contexto da indústria cultural, ajudam-nos a pensar as possibilidades de resistência ao modelo consumista do mercado. Nas obras de Itamar Assumpção e Zeca Baleiro, a relação de compra e venda traz o troco em poemas, que apontam alternativas e caminhos de circulação artística. O produto-arte à margem da margem, ainda que inserido no mercado, não se submete às suas ordens de padronização estética e se afirma como invenção e resistência ativa.

Palavras-chave: poesia; canção popular; parceria; mercado fonográfico; resistência ativa.

RÉSUMÉ

Ce travail est une étude des rapports entre les éléments de la poétique de Itamar Assumpção e de Zeca Baleiro d'une part, et leur insertion sociale et de marchandise, d'autre part. Le chemin choisi pour cette étude c'est l'observation et l'analyse de trois procédés créatifs des deux compositeurs. Dans le premier, les chansons incorporent des vers d'autre(s) poème(s), dans un processus intertextuel. Dans le second, les vers sont conçus pour être chantés, faits pour la mélodie. Dans le troisième type, la mélodie vient s'ajouter à un poème déjà écrit. Ces procédés, compris dans le contexte de l'industrie culturelle, font penser aux possibilités de résistance au modèle de consommation du marché. Dans l'œuvre de Itamar Assumpção e de Zeca Baleiro, le rapport achat-vente rend la monnaie en poèmes, qui indiquent des alternatives et des chemins ("rues viaducs avenues") de circulation artistique. Le produit-art en marge de la marge, malgré son insertion dans le marché, ne se soumet pas aux normes des patrons esthétiques et s'affirme comme invention et résistance active.

Mots-clés : poésie ; chanson populaire ; partenariat ; marché phonographique ; résistance active.

SUMÁRIO

POÉTICA E CANÇÃO POPULAR	9
MANIFESTAÇÕES POÉTICAS EM ITAMAR ASSUMPCÃO E EM ZECA BALEIRO	14
LADO A: EU ME TRANSMUTO EM OUTRAS — DIÁLOGOS COM A TRADIÇÃO POÉTICA BRASILEIRA E COM A MPB	18
- UMA CANÇÃO ANTROPOFÁGICA — “QUEM É COVER DE QUEM?”	37
- “NÃO SOU DO ROCK NEM SOU DO SAMBA — MINHA TRIBO SOU EU” — A DEMARCAÇÃO DE UM ESPAÇO HÍBRIDO.	54
LADO B: A MÚSICA POPULAR DE CONSUMO — UM MUNDO DE NEGÓCIOS —	66
- OS <i>INUTENSÍLIOS</i> DA ARTE	68
- MUNDO DOS NEGÓCIOS - O TROCO EM POEMAS	74
- PENSEI SEDUZIR VOCÊ — ESTRATÉGIAS E EXPERIMENTALISMOS	80
- LADO Z: MEU CORAÇÃO NÃO QUER DINHEIRO, QUER POESIA	96
REFERÊNCIAS	99
ANEXOS	

Putas, como os deuses,
Vendem quando dão.
Poetas, não.
Policiais e pistoleiros
Vendem segurança
(isto é, vingança ou proteção).
Poetas se gabam do limbo, do veto
Do censor, do exílio, da vaia
E do *dinheiro não*.
Poesia é pão (para
O espírito, se diz), mas atenção:
O padeiro da esquina balofa
Vive do que faz; o mais
Fino poeta, não.
Poetas dão de graça
(e ainda troçam
— na companhia das traças —
de tal “nobre condição”).
Pastores e padres vendem
Lotes no céu
à prestação.
Políticos compram &
(se) vendem
na primeira ocasião.
Poetas (posto que vivem
De brisa) fazem do *No, thanks*
Seu refrão.

(*Paupéria revisitada*, Ricardo Aleixo)

Poética e canção popular

A canção popular contemporânea há muito vem sendo objeto de sérias discussões no meio acadêmico¹. Uma delas gira em torno de sua própria composição: música, letra e arranjo instrumental. É aí que a relação existente entre poesia e música ressurgem com mais vigor, afinal, as duas artes sempre mantiveram um parentesco muito próximo.

São várias as direções e vários os encontros possíveis nesse tipo de relação. Algumas dessas direções apontam para uma alternativa de circulação poética através da indústria fonográfica, por meio, principalmente, da música divulgada em CDs, em rádios e na *web* — como se verá de forma mais detalhada no decorrer desta dissertação, uma vez que o propósito deste trabalho é pensar a poética desse tipo de canção e verificar suas possibilidades de realização artística.

No Brasil, a canção popular muitas vezes, ao longo de sua história, se configurou também como uma possibilidade *estética* de representação poética através de suas letras. Compositores populares como Noel Rosa, Cartola, Chico Buarque, Caetano Veloso, dentre tantos outros, circularam pelo universo cancionário promovendo diálogos com a tradição poética brasileira e/ou universal.

Um bom exemplo desse tipo de diálogo envolvendo poesia e música pode ser encontrado em Vinícius de Moraes. José Miguel Wisnik, outro nome importante que soube transitar muito bem por entre esses universos, nos traz um importante comentário sobre Vinícius e sua relação com a música popular brasileira. Vejamos:

¹ Vale ressaltar, no entanto, que já houve uma forte marginalização da canção no mundo acadêmico por considerá-la mera mercadoria.

Assumindo para o tratamento dessa questão o ângulo das relações entre literatura e música popular, é preciso assinalar antes de mais nada alguns fatos. A partir do momento em que Vinicius de Moraes, poeta lírico reconhecido desde a década de 30, migrou do livro para a canção, no final dos anos 1950 e início dos 1960, a fronteira entre poesia escrita e poesia cantada foi devassada por gerações de compositores e letristas leitores dos grandes poetas modernistas como Carlos Drummond de Andrade, João Cabral, Manuel Bandeira, Mário de Andrade ou Cecília Meireles. (WISNIK, 2001, p.183–184).

Como se pode notar, essa via que vai do livro à canção no Brasil não é nenhuma novidade, ainda mais se observarmos a linha evolutiva da MPB. Muitos de nossos cancionistas transitaram (e/ou transitam) pelo universo poético da (na) canção. Ora através de uma linguagem poética, rica em imagens, sensações e sons; ora a partir de uma atitude de ruptura, com experimentalismos, *invenção* e inversão, proporcionando ao seu ouvinte o surgimento de outras tantas linguagens.

No caso de Vinicius de Moraes, essa manifestação poética na canção popular deu origem, segundo Wisnik, a inúmeros diálogos e parcerias envolvendo poetas e músicos, na medida em que um poeta consagrado “migra” espontaneamente para o universo cancionário. Essa migração, para o entendimento do que estamos propondo, não significa propriamente um abandono. O poeta, no caso, não abandona a escrita poética para se dedicar exclusivamente à música, ele se serve dela (da poesia) para, com isso, enriquecer ainda mais o universo composicional da canção popular, tecendo com suas teias a linha evolutiva da música brasileira, favorecendo, ainda, o surgimento de uma poesia que nasce de sua relação com a música. É muito comum ver-se atualmente poetas (no sentido mais tradicional do termo) declarando abertamente terem recebido influência de compositores populares. Tudo isso porque, segundo Wisnik, com a “migração” do poeta Vinicius de Moraes para o universo da canção popular, a fronteira entre “poesia escrita” e “poesia cantada” se torna cada vez menor.

É por conta dessas e outras que a música popular, sobretudo a urbana contemporânea, é pensada aqui também como uma manifestação artística, e não apenas como uma “mercadoria”, fruto de sua relação com a chamada indústria cultural — “sistema de produção e distribuição de bens culturais derivados da indústria capitalista que transforma a canção [no caso] em um *bem* sujeito às determinações do consumo e do lucro” (HERON, 1994, p. 7). É nesse sentido que se pode afirmar que alguns poetas da nossa música popular estejam situados à margem da margem² do mercado fonográfico. Isso porque sua produção artística, mesmo fazendo parte de um sistema de consumo, não se submete gratuitamente a ele. Esse mesmo mercado fonográfico, que muitas vezes impossibilita produções artísticas de qualidade por conta de sua própria natureza lucrativa, também lhes possibilita, contraditoriamente, a abertura de portas para uma produção *livre e independente*, como vemos mais detalhadamente nos lados A e B desta dissertação, sendo que no primeiro, tal problema será evidenciado por meio, sobretudo, da exposição de um tipo de procedimento composicional antropofágico adotado pelos músicos; enquanto que no segundo lado, essa questão será trabalhada a partir do comportamento profissional dos compositores diante da indústria fonográfica na qual eles estão inseridos.

Tudo isso, aliás, foi muito bem sintetizado pelo poeta e crítico Ezra Pound, quando pensou a poesia a partir de três modalidades: *melopéia* (aquela que prioriza o aspecto musical das palavras), *fanopéia* (“atribuição de imagens à imaginação visual” (1976, p. 37) e *logopéia* (“a dança do intelecto entre palavras” (loc. cit.), ou manifestações verbais realizadas em diferentes circunstâncias).

² “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, Augusto. *À margem da margem*. São Paulo: Cia das Letras, 1988, p. 07. Tomo a expressão de Décio Pignatari, citada por Augusto de Campos, por considerá-la apropriada para a proposta desta dissertação, uma vez que os poetas/músicos aqui estudados revelam uma produção artística que se situa sempre na fronteira de algo, à margem da margem. Entre um trabalho de valor artístico e seu conseqüente consumo como produto cultural.

A primeira dessas modalidades nos interessa mais de perto, uma vez que, de acordo com o pensamento de Pound, trata-se da poesia “na qual as palavras estão carregadas, acima e além de seu significado comum, de alguma qualidade musical que dirige o propósito ou tendência desse significado” (POUND, loc. cit.).

Dessa maneira a poesia passa a ter um sentido muito mais amplo. O elemento sonoro da palavra, por se constituir como um direcionador na construção do texto poético, no caso, também contribui decisivamente para a sua assimilação. Isto porque a palavra quando cantada toma dimensões de sentidos mais diversificados do que o convencional³. Passam a (e devem) ser levados em consideração, elementos como as vocalizações, o timbre de voz, o arranjo instrumental adequado à palavra escrita, dentre outros, conforme assinalou Charles Perrone, num importante estudo sobre a poesia da canção brasileira:

as letras de canção são destinadas à transmissão oral num contexto musical. Se um texto é criado com a finalidade de ser cantado, e não para ser lido ou recitado, ele deve ser estudado na forma dentro da qual foi concebido (1988, p. 11).

Daí a complexidade implícita nesse jogo e a necessidade de deixar claro alguns pontos importantes, como, por exemplo, o fato de que a letra da canção não possui obviamente o mesmo universo composicional do poema. Este independe no momento de sua criação de fatores externos para o seu entendimento global. Enquanto que a letra, por ter sido composta para ser cantada, precisa, necessariamente, de um acompanhamento musical. O que não impede, naturalmente, que um texto originalmente escrito sem pretensões melódicas de se

³ “Estou pensando / no mistério das letras de música / tão frágeis quando escritas / tão fortes quando cantadas [...] a palavra cantada / não é a palavra falada / nem a palavra escrita / a altura a intensidade a duração a posição / da palavra no espaço musical / a voz e o modo mudam tudo / a palavra-canto / é outra coisa”. (CAMPOS, 1978, p. 309).

tornar uma canção, acabe sendo musicado. Qualquer texto pode ser cantado, falado, ou, simplesmente, lido.

Sobre tais especificidades e sobre qual seria, enfim, a particularidade da canção, o músico, poeta e crítico Luiz Tatit, afirmou que

a linguagem específica da canção de consumo [não é] nem música (no sentido estrito), nem literatura (idem) e, no entanto, [é] julgada com parâmetros dessas duas áreas. A particularidade da canção está na relação entre melodia e letra – complementada pelo arranjo instrumental.⁴

O que Tatit nos oferece com essa declaração é que não se deve pensar música e letra, quando se trata, sobretudo, de canção de consumo⁵, como coisas isoladas umas das outras, visto que a particularidade dessa canção, segundo ele, está justamente na união de seus elementos constituintes, incluindo aí o arranjo instrumental.

Essa visualização é importante para que evitemos duas tendências igualmente equivocadas quanto à poesia na canção. A primeira é achar que toda letra de música popular pode ser considerada poesia; a outra é achar impensável a possibilidade de veiculação poética na música popular de consumo — como se pode entrever na colocação de Luiz Tatit no momento em que este afirma ser um erro julgá-la com parâmetros da literatura e da música. O que está sendo colocado aqui não são as especificidades de cada uma dessas manifestações, ou, menos ainda, alguma tentativa de determinar o que venha a ser poético ou não nas letras de músicas populares.

O que nos interessa aqui é verificar na poética de dois declarados músicos/poetas as formas de resistência ativa ao consumismo do mercado. Itamar Assumpção e Zeca Baleiro, de

⁴ Em entrevista a Heloisa Tapajós.

⁵ O termo “canção de consumo” aqui empregado refere-se à canção popular que, inserida no contexto da indústria fonográfica, se configura também como um produto cultural consumível.

modos diferentes, comprovam, através de suas obras, a evolução da música popular brasileira a partir de um trabalho inventivo e relacional, mantendo, cada um à sua maneira, um relacionamento de resistência ao mercado da indústria fonográfica, mesmo inseridos nele.

Manifestações poéticas em Itamar Assumpção e em Zeca Baleiro

Nossa intenção em tomar a obra de Itamar Assumpção e a de Zeca Baleiro como exemplos possíveis de manifestações poéticas em canções populares é nada mais do que procurar evidenciar a presença na MPB não só desta questão, mas também a de uma outra, que já anunciamos mais acima, qual seja, a canção popular contemporânea de consumo. Interessa a este trabalho pensar a relação que a música popular mantém com o mercado da indústria fonográfica, e como a poesia, de alguma maneira, se insere nesse meio.

No entanto, não se trata de um trabalho exclusivamente comparativo entre a obra dos dois compositores mencionados, embora isso seja inevitável em alguns momentos. Nem tampouco estender este trabalho a uma análise específica de suas respectivas obras, mediante a sua diversidade de temas e questões, mas exemplificar através delas algo comum no contexto atual da canção popular: a procura por um espaço próprio, autoral e (por que não?) *independente*.

Mesmo sendo de gerações e de regiões geográficas diferentes, o paulista Itamar Assumpção e o maranhense Zeca Baleiro são herdeiros de conquistas artísticas advindas, sobretudo, da *Antropofagia*, de Oswald de Andrade, no início do século XX; e do *Tropicalismo*, na década de 1960. Eles souberam digerir as influências e transformá-las num contínuo processo de criação artística.

E parece ser justamente nesse processo de incorporação e digestão crítica que fica evidenciado na obra deles o desejo de demarcar um território próprio e profícuo no meio cultural e artístico brasileiro. Essa demarcação, no entanto, não é casual. Na perspectiva deste trabalho, ela é uma consequência da passagem das *vanguardas históricas* (futurismo, cubismo, cubofuturismo, dadaísmo, surrealismo) para as *vanguardas tardias*, na medida em que a proposta de *negar* a tradição, *superar* a ordem artística vigente e *instaurar* novos processos artísticos não correspondia mais ao novo contexto histórico⁶, determinado, basicamente, pelas ordens do capitalismo. Isto está de acordo com o pensamento do poeta e crítico Paulo Leminski, quando afirmou que a arte, uma vez inserida num contexto capitalista, se tornaria sinônimo de *mercadoria* (1986, p. 1). E que Favaretto complementa dizendo que

a colocação do aspecto estético e do aspecto mercadoria no mesmo plano faz parte do processo de dessacralização, da estratégia que dialetiza o sistema de produção de arte no Brasil por distanciamento/aproximação do objeto-mercadoria. Esta posição destoava de outras, quer de esquerda, quer de direita, que, embora com justificativas diversas, condenavam, unanimemente, o envolvimento comercial da arte, considerado naquele momento como compromisso com a indústria cultural. (1979, p. 98).

A arte passava então a significar *mercadoria*. Embora, no caso dos músicos em questão, uma mercadoria que se usa da embalagem comercial para, simbolicamente, “lançar mundos no mundo”⁷. Conforme afirmou Leminski

O lucro da poesia, quando verdadeira, é o surgimento de novos objetos no mundo. Objetos que signifiquem a capacidade da gente de produzir mundos novos. Uma capacidade in-útil. Além da utilidade. (1986, p. 3)

Com isso, a produção artística precisava “driblar” o sentido de mercadoria imposto pela indústria da qual fazia parte, repensando, assim, sua própria condição. Não havia mais a

⁶ Cf. Dolabela, 2001.

⁷ Versos da canção “Livros”, de Caetano Veloso.

urgência do *novo* enquanto *marco-zero*, portanto não se precisava negar completamente o passado, mas sim fazer uma reapropriação do que já foi feito, dando-lhe uma nova feição. Afinal, segundo Itamar Assumpção, citando Leminski, na introdução de “Prezadíssimos ouvintes”⁸: “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”⁹.

É nesse contexto que surgem, na música brasileira, músicos que mantêm um compromisso com uma arte “refinada” (e ao mesmo tempo, popular) e diversificada, promovendo vários diálogos com outras artes e com a tradição musical da MPB. Essa postura pode representar certa *resistência* ao modelo meramente comercial que muitas vezes assume a indústria fonográfica no Brasil, uma vez que se privilegia, nessa *resistência*, a re-criação artística relacional e de qualidade estética. No entanto, isso não significa uma postura “marginal” do artista diante dessa mesma indústria, tendo em vista que ela também pode lhe ser favorável na medida em que possibilita e divulga seu trabalho. Esses músicos, no caso, estariam certamente à margem da margem desse sistema. Fazendo parte dele, mas abrindo portas para uma produção artística livre e “independente”¹⁰.

Daí a importância de termos em nossa canção popular nomes como os de Itamar Assumpção e de Zeca Baleiro. Artistas que, por serem de lugares e de gerações diferentes, comprovam a recorrência na música popular brasileira contemporânea desse processo de consolidação artística através de uma arte consciente e problematizadora, que não se submete gratuitamente às ordens do mercado.

⁸ *Prezadíssimos ouvintes*. Itamar Assumpção e Domingos Pellegrini. CD SAMPA MIDNIGHT, Baratos Afins, 1988.

⁹ Referência direta ao poema “O novo”, de Paulo Leminski. LEMINSKI, Paulo. Caprichos & relaxos. In GÓES, Fred; MARINS, Álvaro. (org.). *Melhores poemas de Paulo Leminski*. 5 ed. São Paulo: Global, 2001. P. 39.

¹⁰ O termo *independente* aqui empregado sintetiza uma prática composicional em que o músico, mesmo contratado por alguma gravadora, revela uma atitude não-*dependente* ao sistema da indústria cultural.

Um exemplo disso pode estar na recusa de rótulos para si mesmos que perpassa a obra dos dois compositores (característica que focalizaremos melhor na terceira parte do próximo capítulo). Em Baleiro, encontramos “não sou do rock nem sou do samba / minha tribo sou eu”¹¹, espécie de samba-enredo eletrificado. Itamar, por sua vez, canta: “Espero ouvir você curtindo o reggae desse rock comigo”¹². Aqui, os dois estilos musicais (o reggae e o rock) se confundem num só; da mesma forma como ocorre na canção de Baleiro, que não apresenta nenhuma exclusividade pertencente a qualquer um dos estilos. Ao contrário disso, há uma união bem trabalhada entre eles.

Além dessa relação, que podemos chamar de “promíscua”, entre estilos musicais diferentes, há também, na canção de Itamar, um *outro* que dialoga com o sujeito lírico, podendo tanto representar uma simples personagem da canção como também o público, o ouvinte, o “participador”. É como se a canção o convidasse a ouvir e digerir seus versos, procurando fazê-lo interagir com eles.

Tal miscigenação estimula a liberdade de criação artística, uma vez que permite diálogos entre diversas camadas do processo composicional. E isso pode ser observado não somente nos versos, mas também na variação rítmica e de estilos que se encontra visivelmente na obra desses dois poetas da canção popular brasileira.

¹¹ Versos de “Minha tribo sou eu”. *Minha tribo sou eu*. Zeca Baleiro. CD PET SHOP MUNDO CÃO, MZA, 2003.

¹² Versos de “Fico louco”. *Fico louco*. Itamar Assumpção. CD BELELÉU, LELÉU, EU, Baratos Afins, 1999.

LADO A: EU ME TRANSMUTO EM OUTRAS

— DIÁLOGOS COM A TRADIÇÃO POÉTICA BRASILEIRA E COM A MPB —

O *transmutar-se em outras* do título acima refere-se diretamente à obra de Itamar Assumpção, integrante da “Lira Paulistana”, movimento de vanguarda que reuniu músicos e poetas na década de 1980. Com oito discos lançados, além de participação em trabalhos de importantes músicos brasileiros, sua poesia envolve diferentes estratégias, que vão do experimentalismo vocal com arranjos arrojados às regravações de Atilaf Alves e à parceria com o percussionista Naná Vasconcelos. Seus primeiros discos, editados às expensas do compositor, receberam nomes provocativos, como *Beleléu leléu eu* e *Às próprias custas S.A.*

A poética de Itamar Assumpção, extremamente vigorosa e aguda, denuncia de forma lírica e bem humorada o contexto quase excludente daqueles que não se curvam ao sistema da indústria fonográfica, como se poderá ver nas análises de suas canções.

O termo *transmutar-se* também nos dá a idéia de contínua movimentação, de uma *metamorfose ambulante*¹³ que o músico popular contemporâneo parece estar sempre disposto a exercer, seja por necessidade ou por escolha individual. E essa movimentação permeia não somente a obra do “Nego Dito” Itamar, mas também a de diversos outros compositores de nossa música popular, como é o caso do maranhense Zeca Baleiro, cuja trajetória musical começou a se consolidar pouco depois do lançamento de seu primeiro CD, *Por onde andaré Stephen Fry*, em 1997. Sua participação no especial acústico de Gal Costa, realizado pela MTV, fez com que seu trabalho repercutisse ainda mais entre o público e a crítica. Baleiro traz estratégias semelhantes às de Itamar Assumpção, com diversas participações em trabalhos de importantes nomes da nossa música popular brasileira (Lobão, Martinho da Vila,

¹³ Nome de uma conhecida canção de Raul Seixas. Compositor que também discute o lugar da canção no sistema da indústria fonográfica. Um exemplo é a canção “Se o rádio não toca” (1994). No anexo B, p. 108.

Fagner, Chico César, etc.), além de parcerias com músicos e poetas, e a criação do selo *Saravá*, canal que possibilita tanto a produção artística de novos talentos, quanto a própria produção paralela, incluindo um disco póstumo do compositor Sérgio Sampaio (*Cruel*), e um de poemas de Hilda Hilst musicados pelo próprio músico (*Ode descontínua e remota para flauta e oboé*).

Esse tipo de produção paralela, no caso de Zeca Baleiro, significa algo que há muito parecia ser uma preocupação de ambos: convidar seu ouvinte a viajar por uma poética da MPB. Neste caso, é como se os espaços conquistados com muita perseverança e suor servissem de apoio para eles imprimirem, dentre outras coisas, a poesia em suas obras.

E é justamente sobre essa inserção da poesia em suas produções que iremos nos ater aqui com alguns exemplos. Antes, porém, é preciso demarcar os níveis em que essa inserção se dá.

Ao observarmos as canções que estão sendo analisadas, percebemos três modos diferentes de se construir uma canção, ou maneiras diversas que ela encontra para dialogar com a poesia. No primeiro caso, a canção incorpora algum poema ou letra de música, mas o faz de um jeito não tão evidente, através basicamente de uma intertextualidade em que alguns versos se aglutinam ao restante da letra.

Em outro caso, a parceria se dá de forma mais direta, acontece quando os versos são compostos para serem cantados. O que faz lembrar um dos tipos de *Melopéia* desenvolvido por Ezra Pound, “a composta para ser cantada sobre uma melodia” (1976, p. 41).

O terceiro tipo é quando um músico sobrepõe uma melodia num poema escrito inicialmente para ser lido, sem pretensões musicais, digamos.

E para exemplificar esses três modelos de composição, iremos nos ater inicialmente a três canções, especificando melhor cada um dos níveis mencionados.

Nível um: O poema pelo viés da canção. Neste momento, a canção se torna o meio pelo qual determinado poema é alçado nela como um de seus componentes estruturais. Mas não necessariamente o poema por completo. Em alguns casos, isso ocorre através de versos antropofagicamente “devorados” em referências direta ou indiretamente. Às vezes a partir do título já se pode fazer alguma analogia. É o caso de “Bandeira”¹⁴, canção de Zeca Baleiro que, a partir do título e de alguns versos, referencia (e reverencia) o poema “Belo belo”¹⁵, de Manuel Bandeira, poeta da primeira geração do Modernismo brasileiro. Vejamos:

eu não quero ver você cuspiendo ódio
eu não quero ver você fumando ópio
pra sarar a dor
eu não quero ver você chorar veneno
não quero beber o teu café pequeno
não quero isso seja lá o que isso for
eu não quero aquele eu não quero aquilo
peixe na boca do crocodilo
braço da vênus de milo acenando ciao

não quero medir a altura do tombo
nem passar agosto esperando setembro
se bem me lembro
o melhor futuro este hoje escuro
o maior desejo da boca é o beijo
eu não quero ter o tejo me escorrendo das mãos

quero a guanabara quero o rio nilo
quero tudo ter estrela flor estilo
tua língua em meu mamilo água e sal

nada tenho vez em quando tudo
tudo quero mais ou menos quanto
vida vida noventa e fora zero
quero viver quero ouvir quero ver
(se é assim quero sim acho que vim pra te ver)

¹⁴ In Baleiro, 1997.

¹⁵ Cf. anexo C, p. 109.

Como já foi dito, o título da canção funciona, neste caso, como uma chave para que o ouvinte/leitor possa perceber a bandeira que foi erigida pelo compositor. Depois de aberta a porta, o ouvinte/leitor confirma sua suposição mais adiante com o verso do poema de Manuel Bandeira adquirindo o formato de letra de música (“vida nove fora zero”). Entretanto, tal incursão não interfere no entendimento da canção por parte de quem a ouve (ou lê) desapercivelmente — no sentido de não conhecer o poema citado. O compositor, no ato da composição, insere em seu texto o que provavelmente seja fruto de um hábito seu de leitura de poesia. O poema de Manuel Bandeira se aglutina na letra através de um jogo onde as regras não são visualizadas nitidamente, e que só se configura de forma analógica no ato mesmo de sua execução, numa relação que envolve efetivamente compositor e ouvinte a partir de uma intertextualidade presente na canção. O que foi lido pelo compositor foi digerido e transformado num outro texto, com novos sentidos e nova dimensão — uma vez que os versos de “Belo belo” somaram-se aos de Baleiro para, juntos, comporem a letra de “Bandeira”.

O que vem ao caso com essas associações feitas a partir da canção de Zeca Baleiro, é que, depois de percebido isso, o ouvinte/leitor pode se sentir atraído pela poesia de Manuel Bandeira e chegar ao poema a partir de então. Independente de ser esta ou não a intenção do compositor. Isto seria, no caso, um fator a mais de enriquecimento de leitura, mas nunca algo que fosse, por exemplo, capaz de tirar o mérito da canção, afinal ela tem suas especificidades e não precisa cumprir tal *promessa*; ela cumpre o seu papel de causar emoção ou qualquer outro tipo de sentimento no ouvinte, uma vez que se trata de uma bela canção, uma balada que conjuga bem seus elementos constituintes, como melodia, letra e arranjo instrumental, mesmo que este ouvinte desconheça ou simplesmente ignore a poética de Manuel Bandeira (ou de qualquer outro poeta).

Além disso, a canção possui, em sua uma estrutura interna, outros itens que podem aproximá-la, de outras maneiras, da poesia. Na letra, há estrofes, rimas, metáforas e outras figuras de linguagem que causam imagens poéticas de fortes expressões (“peixe na boca do crocodilo / braço da vênus de milo acenando ciao / tua língua em meu mamilo água e sal”), etc. E não é só a citação do poeta Manuel Bandeira, ou a utilização dos recursos poéticos mencionados que aproximam a canção da poética modernista, no caso. A disposição da letra no encarte do CD também revela essa aproximação. A ausência de pontuação gráfica, as letras todas escritas em minúsculas, o tom lírico e angustiante, evidenciando a temática da passagem do tempo e do medo de não conseguir o que realmente se quer (“nada tenho vez em quando tudo / tudo quero mais ou menos quanto”); e ao mesmo tempo, um tema dinâmico (“quero a guanabara quero o rio nilo”), onde o que mais importa certamente é o que virá após a dor, após o sofrimento (“quero viver quero ouvir quero ver”). Ou seja, *eu quero estar vivo para ver, sentir, amar*.

É aí onde entra a relevância da melodia e da palavra cantada, ou da composição como um todo. A canção possui uma melodia que privilegia o que está sendo posto na letra, através, principalmente, da entoação com que os versos são cantados. A mesma angústia presente na letra é revelada aos poucos na melodia concretizada por um arranjo simples e eficaz. Os violões, o acordeom e o arranjo de cordas se somam à voz suave e lenta do cantor, deixando no ar um tom angustiante e lírico, assim como na letra¹⁶.

Outra forma de registro de intertextualidade na produção dos músicos referidos pode ser observada de outro modo na canção “Milágrimas”¹⁷, de Itamar Assumpção em parceria com a poeta Alice Ruiz. Desta vez, não há diálogo subtendido, como na canção de Baleiro. O poema aqui é feito em parceria justamente para ser cantado. Observemos:

¹⁶ Cf. CD anexo, canção 1.

¹⁷ In Assumpção, 1994.

Em caso de dor ponha gelo mude o corte de cabelo mude como modelo
Vá ao cinema dê um sorriso ainda que amarelo esqueça seu cotovelo
Se amargo for já ter sido troque já este vestido troque o padrão do tecido
Saia do sério deixe os critérios siga todos os sentidos faça fazer sentido
A cada milágrimas sai um milagre
Em caso de tristeza vire a mesa coma só a sobremesa coma somente a cereja
Jogue para cima faça cena cante as rimas de um poema sofra apenas viva
apenas
Sendo só fissura ou loucura quem sabe casando cura ninguém sabe o que
procura
Faça uma novena reze um terço caia fora do contexto invente seu endereço
A cada milágrimas sai um milagre

Mas se apesar de banal banal chorar for inevitável
Sinta o gosto do sal do sal do sal do sal
Sinta o gosto do sal gota à gota uma a uma
Duas três dez cem milágrimas sinta o milagre
A cada milágrimas sai um milagre

A cada milágrimas sai um milagre a cada milágrimas
A cada milágrimas sai um milagre
A cada milágrimas

“Milágrimas” é uma daquelas canções que *grudam* no nosso ouvido por um bom tempo por conta de sua força poética e, sobretudo, pela forma como ela é cantada. Não somente pela interpretação visceral de Itamar, com sua voz forte e única, mas também pelo papel que é dado às *backing vocals*, o que, aliás, é marca registrada em toda sua obra. A letra toca num assunto também freqüente nas composições de Itamar Assumpção: do universo cotidiano das experiências das mulheres. Porém, no caso desta, não há aquele conflito entre os universos masculino e feminino, como aparece nos primeiros álbuns do compositor, na canção “Luzia”¹⁸, por exemplo. Aqui a alma feminina aparece sofrida, repleta de dor e de sentimentalismos, e, por conta disso, são-lhe receitadas algumas possibilidades de escape. E são justamente as *backing vocals* que representam esse sofrimento feminino diante de alguma provável desilusão. Elas dividem o vocal com Itamar, e incorporam personagens que transmitem, através da voz realizada no canto (ou das vozes), seus desejos, medos, segredos,

¹⁸ Cf. Anexo D, p. 110.

chegando a um ápice no final da canção quando suas vozes se misturam à do Itamar (agora um tanto teatral e irônica – como quem realmente chora).

Segundo Luiz Tatit,

O ponto culminante de *Bicho de 7 cabeças* foi a canção *Milágrimas*, composta em parceria com Alice Ruiz, uma de suas colaboradoras mais assíduas durante a carreira. Poucas vezes os criadores de nosso universo cancional, de resto tão refinado, chegaram a obras-primas desse calibre sem que a maioria esmagadora da população tomasse conhecimento de sua existência. (...)

Itamar converteu o achado de Alice Ruiz (“a cada milágrimas sai um milagre”) num refrão de três notas (acentuadas), o que, aliás, não se distinguia muito do restante da composição, altamente econômica do ponto de vista melódico. Os acordes, como sempre, eram somente balizas consonantes para a pequena evolução gradativa do canto, que, no final das contas, expunha em tom didático, irônico e poético as instruções para aplacar a dor típica da desilusão afetiva. O mistério estava no fato de que os poucos acordes, as poucas notas e, por extensão, as poucas lágrimas multiplicavam-se milagrosamente, dando origem a numerosos matizes de sentimento, talvez todos que definem a alma feminina machucada. Tudo isso sem usar dissonâncias. (2006, p. 32)

Tatit, então, descreve com muita precisão e cuidado a evolução da música e, conseqüentemente, as conexões que são realizadas com sucesso no interior da canção. A importância de cada elemento na composição e, em seguida, os efeitos produzidos durante a execução, revelam um trabalho bem elaborado, refinado, e ao mesmo tempo, simples e popular. Por conta disso, Tatit percebeu, “a urgência de uma releitura histórica da canção brasileira” (TATIT, loc. cit.). O que recentemente foi feito, de algum modo, com a mesma canção, interpretada por Zélia Duncan, em seu CD *Pré Pós Tudo Bossa Band*, contando com a notável participação de Anelis Assumpção, filha do “Nego Dito” Itamar.

O sucesso de uma parceria como essa está justamente nessa mútua cumplicidade. Na forma como Itamar, a partir de seus recursos técnicos e intuitivos, soube integralizar o poema (ou letra) de Alice Ruiz à sua música. Itamar parece ter realizado o que o Chico Buarque

conseguiu com o poema “Morte e Vida Severina”, de João Cabral de Melo Neto. Mas com uma diferença: o poema de João Cabral não foi pensado para ser cantado, muito pelo contrário. O desafio de Chico Buarque foi procurar encontrar a música interior do poema de um poeta que sempre se declarou avesso à música, mesmo mantendo uma musicalidade bem particular em suas composições. Mas em ambos os casos houve um grande respeito ao verso e à sonoridade das palavras. Como mesmo disse o poeta João Cabral, se referindo à canção de Chico Buarque para seu poema

[...] a coisa extraordinária que encontrei na música de Chico [...] foi um respeito integral pelo verso em si. A música sugere cada verso, no ritmo total. A música segue cada ritmo, crescendo ou não, de cada parte do poema [...] [ele] fez uma música que eu considero apropriada ao texto (apud SANT’ANNA, 2001, p. 14).

Como se pode perceber há diferentes tipos de parcerias envolvendo poetas e músicos. Alguns poemas, mesmo depois de musicados, permanecem com a mesma estrutura rítmica e melódica de antes. É como se a música lhe servisse de moldura; os versos guiam a melodia — como é o caso de “Morte e Vida Severina”, de João Cabral; ou de “José”, de Carlos Drummond de Andrade, musicado por Paulo Diniz, para citar outro exemplo.

Já outros são modelados com a música sobreposta, seguindo regras aparentemente menos rígidas. Aparentemente porque, de qualquer modo, ali, assim como no outro caso, está também uma espécie de forma fixa, como um soneto para um poeta. Mesmo tendo o compositor a liberdade de fazer, caso necessário, alguma adaptação. Um bom exemplo disso pode ser percebido no poema “Relatividade da mulher amada”, de Murilo Mendes,

recentemente musicado por Zeca Baleiro no CD *Baladas do asfalto & outros blues* (2005), cujo título original foi resumido em “Mulher amada”¹⁹.

Neste caso, o diferencial em relação aos exemplos anteriores talvez esteja na própria estruturação composicional do poema; na ausência de rimas e de versos metrificados, que parece obrigar o músico a criar, basicamente através da melodia, outros ritmos para os versos. E essa estrutura do poema parece aproximar ainda mais o ouvinte da canção do texto poético. Primeiro porque é explícita a parceria de um músico com um poeta; segundo, por conta dos versos brancos e livres do poema, o que confere à música uma maior liberdade melódica. E isso ocorre mais intensamente neste caso, devido, não só à estrutura do poema, mas, sobretudo, à força expressiva com que seus versos são cantados, acompanhando o (e acompanhados pelo) piano também repleto de cargas emotivas.

No encarte do CD, no espaço destinado às letras, há a seguinte informação sobre a canção “Mulher amada”: “música de Zeca Baleiro sobre o poema de Murilo Mendes”. A simples utilização da preposição *sobre*, neste caso, diz muito a respeito do que percebemos com tal parceria. É como se o poema de Murilo Mendes servisse como uma *forma fixa* para a música de Zeca Baleiro, já que ela foi composta *em cima de* algo, seguindo as “instruções” e as limitações do poema, mas ao mesmo tempo, possibilitando-lhe novas interpretações enunciativas.

Essa *migração* da poesia para a música implica em alterações e em algumas adaptações. Mas antes de procurarmos descrevê-las, vejamos primeiro os versos da canção

eu gosto de você com uma força bruta
que não entendo bem
gosto quase tanto como de mim
mas que pena você não ser também minha filha

¹⁹ Cf. CD anexo, canção 3.

que pena você não ser minha filha
minha irmã e minha mãe
tudo ao mesmo tempo

Como se pode notar, trata-se de um poema exíguo no que se refere à quantidade de versos. Sete versos distribuídos em uma única estrofe. O mesmo acontece com a música, bastante concisa e direta. Com pouco mais de um minuto, ela parece exercer no contexto do disco o papel de vinheta — algo bem comum nas composições de Itamar Assumpção. Ela é a oitava das treze canções do disco, e, devido à forma como foi composta, parece dividir tematicamente as canções do álbum, mas não com a mesma sistemática com que eram divididas as canções na época do vinil, com os lados A e B. O que acontece é uma divisão no nível simbólico. De um lado (antes dela) estão as baladas, as canções aparentemente mais suaves do disco, com ritmos e letras mais leves, mas não necessariamente mais ingênuos ou superficiais; do outro lado (depois dela) estão os *outros blues*. Canções com temáticas e arranjos mais densos, mais intimistas. Se pensarmos o disco como o dia, por exemplo, pensaremos essa divisão como os dias de sol e os dias de chuva, afinal o *asfalto* do título do CD (*Baladas do asfalto e outros blues*) passa essa idéia de movimento, de busca por caminhos diferentes. Há dias de *baladas* e há dias de *blues*. Embora haja dias em que ambos os eventos ocorram simultaneamente, como *blues* e *balada* — simbolizando lados densos e suaves; escuros e claros — acontecendo ao mesmo tempo numa mesma canção.

O tema modernista do poema, e por extensão, da canção, casa muito bem com a música composta por Zeca Baleiro. O ideal da mulher amada, completa, que desempenha vários papéis femininos ligados direta e intimamente ao universo masculino, como mãe, filha, irmã e amante, é reforçado na canção através de seu arranjo. Não há uma introdução que prepare o ouvinte para o texto poético. Assim que soam os primeiros acordes, os primeiros

versos são cantados. Tudo acontece praticamente ao mesmo tempo. Verso, voz e melodia, “tudo ao mesmo tempo”.

No entanto, a migração de um poema modernista para o universo musical, neste caso, trouxe algumas adaptações relevantes. A primeira delas, como já foi percebida, se deu por conta dos versos não terem um padrão rítmico definido — o que pode conferir ao compositor uma maior liberdade de criação rítmica e melódica para eles, diferente do que aconteceu com o poema de João Cabral de Melo Neto, que exigia da música de Chico Buarque um ritmo próprio, já estampado nos versos. A segunda adaptação também é decorrida da liberdade criativa que o poema oferece. Na canção, os dois primeiros versos (‘eu gosto de você com uma força bruta / que não entendo bem’) também são os dois últimos, fechando uma espécie de ciclo temático e melódico, coisa que não ocorre no poema original. E mesmo que esse ciclo se “feche”, outras margens enunciativas também podem ser interpretadas, evidentemente. Os últimos versos se repetem talvez apenas por uma necessidade melódica, mas o que realmente interessa nisso é que, nesse momento da canção, a entoação com que eles são cantados decresce até chegar a um ponto de sofrimento, de melancolia na voz e no piano funcionando como um desfecho para a canção.

Algo semelhante acontece em “Dor elegante”²⁰, canção de Itamar Assumpção e Paulo Leminski, onde

os belos versos do poeta paranaense ganharam expressão melódica surpreendente em decorrência do valor prosódico (modo de dizer) de cada frase. A confirmação da elegância da dor já vinha estampada nos finais descendentes das entoações que cobriam quase todos os versos. Ao mesmo tempo, a evolução melódica no interior de cada estrofe ia ganhando altura de modo progressivo para que o descenso sobre o último verso partisse do topo da tessitura e se destacasse como uma afirmação mais contundente que as anteriores. É desse modo que Itamar preparava o realce de desfechos como:

²⁰ In Assumpção, 1998. Cf. CD anexo, canção 4.

“Sofrer vai ser a minha última obra”. A voz de Zélia Duncan, às vezes cantada, às vezes entoada, não deixava escapar nenhuma dessas nuances (TATIT, op. cit., p. 34-35)

O poema de Paulo Leminski foi sabiamente musicado por Itamar Assumpção, como bem descreveu Luiz Tatit. Sabiamente porque os detalhes intrínsecos nos versos vieram à tona através da melodia e da forma como as palavras foram cantadas.

A dor revelada no homem aparece nele como símbolo de elegância e de orgulho

Um homem com uma dor
É muito mais elegante
Caminha assim de lado
Como se chegando atrasado
Andasse mais adiante
Carrega o peso da dor
Como se portasse medalhas
Uma coroa, um milhão de dólares
Ou coisa que os valha

O andar elegante do homem que sente dor é lento e calmo, maduro. E lento e calmo é também o ritmo da canção. Ele (o homem-personagem) carrega o peso dessa dor com orgulho de algo que fora conquistado por ele (“como se portasse medalhas”), e, por conta disso, não pretende dela se livrar

Ópios, édens, analgésicos
Não me toquem nessa dor
Ela é tudo que me sobra
Sofrer vai ser a minha última obra

Trata-se provavelmente da dor *matéria-prima* de artistas (“Sofrer vai ser a minha última obra”). A dor que o artista (poeta, músico, etc.) sente no ato da criação, no sentimento de brevidade da vida e do conseqüente medo de não ter, no caso, uma Obra Completa. Ele carrega essa dor consigo como sendo, no fim das contas, sua última (ou única) obra. Tal

anseio é concretizado na última estrofe, quando *sofrer* dá lugar a *viver*, como se viver simbolizasse tal sofrimento. Assim como ocorre na canção de Zeca Baleiro: “a vida é doce / mas viver tá de amargar”.²¹

Ela é tudo o que me sobra
Viver vai ser a nossa última obra.

Além da troca de verbos (e, claro, de significados), outra mudança pode ser vislumbrada no último verso. O pronome *minha* dá lugar ao *nossa*. Tal mudança, por mais simples que pareça, não é tão simples. Eclode aí a particularidade da canção. Algo exclusivo a ela no momento de sua execução, já que, estando no plural, o pronome coletiviza aquilo que antes fazia parte do universo individual do artista. Agora tal universo é dividido com seu público, que atua, neste caso, como um *participador* da canção.

O que Tatit parece não ter percebido, quando discorreu sobre a canção “Dor elegante” (provavelmente por não ser esta sua intenção), foi a respeito da participação vocal de Zélia Duncan. O que ele mencionou foi que a voz da cantora, “às vezes cantada, às vezes entoada, não deixava escapar nenhuma [das] nuances” ocorridas no cerne da canção. Isso parece ser justo. Mas, se levarmos em conta outros processos que se estabeleceram durante a execução da música em sua versão original²², no disco *Pretobrás* (1998), de Itamar Assumção, veremos que a participação da cantora como voz principal pode representar *a voz do outro*, a do parceiro, no caso, a de Paulo Leminski. Isto está presente na canção. Logo após a introdução instrumental, e antes de Zélia começar a cantar a letra, Itamar afirma: “Leminski disse”. Em seguida, entram os versos do poeta paranaense cantados por Zélia Duncan. Mais adiante, justamente na parte em que a voz de Zélia está, segundo Tatit, entoando os versos do poeta,

²¹ *O hacker*. Zeca Baleiro. CD PET SHOP MUNDO CÃO, MZA, 2003. Os versos citados dialogam com uma música do Lobão chamada “A vida é doce”.

²² A mesma canção foi regravaada mais tarde pela própria Zélia em seu disco *Pré pós tudo bossa band*, de 2005.

Itamar volta e repete, desta vez citando a cantora: “Leminski disse e a Zélia repete aqui pra vocês”. Ele parece, com isso, se dirigir ao seu público com o cuidado de dar os devidos créditos aos seus parceiros na canção (Leminski e Zélia Duncan).

É através desses tipos de diálogos, ou desses tipos de composição, que, de acordo com o que estamos propondo, fica evidenciada aí aquela tal incursão da poesia pelo viés da canção.

Se pode parecer despropositada a sugestão de chegar ao poema pelo viés da canção, uma vez que isso representaria a incursão em uma outra área e requereria o aprendizado de novos conceitos relacionados ao universo musical, a contrapartida é que tal “desvio” (...) propicia não só essa aquisição de um instrumental a mais para análise de poemas, oriundo da música, como principalmente promove o aguçamento da *percepção auditiva* e o exercício do *raciocínio analógico*, necessários para dar conta dos diferentes níveis a produzir significação na canção: letra, melodia, interpretação e conexão entre eles. (...) Reunir canção e poema é, no mínimo, avaliar um parentesco que, ainda que óbvio, é por vezes ignorado. (MEDEIROS, 2001, p. 132-133, grifos da autora).

O que Fernanda Teixeira de Medeiros propõe em seu artigo intitulado “Pipoca moderna: uma lição – estudando canções e devolvendo a voz ao poema”, é possibilitar análises acadêmicas de canções populares, utilizando como exemplo, no caso, a canção de Caetano Veloso, onde observa com clareza a evolução coerente da música e da letra, conforme fez Luiz Tatit com as canções “Milágrimas”, de Itamar Assumpção e Alice Ruiz; e “Dor elegante”, parceria de Itamar com o poeta Paulo Leminski.

Essa proposta de se chegar ao poema pelo viés da canção, e de fomentar no universo acadêmico esse tipo de análise pode parecer, à primeira vista, algo desnecessário e talvez pretensioso. Mas se levarmos em conta a singularidade da canção popular no Brasil, veremos que o que mais existe são analogias engendradas no interior dessa canção, como vimos de alguma maneira nas canções de Itamar Assumpção e de Zeca Baleiro. Tais analogias são também realizadas, segundo Medeiros, pelo ouvinte de canção popular, quando este adquire uma “percepção auditiva” só possível de se concretizar pelo entendimento global dos

elementos que compõem a canção, como “letra, melodia, interpretação e conexão entre eles”. São essas conexões que autora, mestre em letras e doutoranda em literatura comparada (UFF), realiza em seu artigo através da canção “Pipoca moderna”, de Caetano Veloso. E que nos propusemos, ainda que sob outros aspectos, a realizar através deste estudo.

Outro ponto que merece ser ressaltado na colocação de Fernanda Medeiros é em relação ao fato de que, para muitos, a possibilidade de se chegar ao poema através da canção implicaria necessariamente num “aprendizado de novos conceitos relacionados ao universo musical”. Esse *desvio*, segundo a autora, possibilita um instrumental a mais que pode auxiliar na análise de poemas (ou de letras) a partir de canções. Ele seria determinante para promover no ouvinte aquele “aguçamento da *percepção auditiva* e o exercício do *raciocínio analógico*” (MEDEIROS, loc. cit.), tão necessários para a compreensão dos elementos constituintes da canção. Basta lembrarmos-nos da canção “Bandeira”, de Zeca Baleiro, em que essa perspectiva auditiva favorece e estimula o ouvinte a desenvolver analogias, no caso, com o poema modernista de Manuel Bandeira, mesmo sem conhecer a fundo o manancial teórico da área.

Por outro lado, não dominar esse instrumental não significa necessariamente uma barreira. Afinal, até mesmo o cancionista²³ popular brasileiro, segundo Luiz Tatit, raramente é músico formado, nem precisaria sê-lo, ele dificilmente domina completamente as técnicas do universo musical:

nunca se sabe exatamente como ele aprendeu a tocar, a compor, a cantar, parece que sempre soube fazer tudo isso. Se despendeu horas de exercícios e dedicação foi em função de um trabalho que não deu trabalho. Foi o tempo de exteriorizar o que já estava pronto. [...] Raramente um cancionista treina para se aprimorar. Treina como decorrência de suas produções. Para inventar melodias, precisa experimentar várias combinações, tocar muitas vezes,

²³ Termo empregado por Luiz Tatit para designar o compositor de canções populares no Brasil.

cantarolar de todas as maneiras. Para apresentar um *show* precisa repetir exaustivamente o repertório. E o *show* é sempre no dia seguinte... O cancionista treina na tangente da encomenda e da expectativa. (2002, p. 17)

Tatit, através de um estudo semiótico da sintaxe melódica e musical da canção, cria essa imagem do cancionista — um profissional e/ou amador da canção popular brasileira. Esse conceito é importante para aplacar um preconceito comum em nossa cultura, e que ainda persiste, mesmo que em menor grau: o de que a canção popular possa ser “inferior” em relação a alguma manifestação artística ‘cult’ e letrada, ou até em relação à música erudita. Da mesma forma como a poesia foi considerada por algum tempo como “literatura menor”.

Assim como Tatit, José Miguel Wisnik desconsidera esse tipo de pensamento preconceituoso acerca da canção popular. Ele diz que ela produz, em seus cruzamentos com outras camadas da produção artística, “situações estimulantes do ponto de vista poético-musical” (2001, p.186) ao revelar que

o pensamento mais ‘elaborado’, com seu lastro literário, possa ganhar vida nova nas mais elementares formas musicais e poéticas, e que essas, por sua vez, não sejam mais pobres por serem ‘elementares’, tornou-se a matéria de uma experiência de profundas conseqüências na vida cultural brasileira das últimas décadas.

Graças a ela, Gilberto Gil pode fazer uma canção como ‘Metáfora’, onde reflete diretamente sobre a natureza da linguagem poética com precisão e levezas raras, e Jorge Benjor pode exercer a ciência concreta de suas bricolagens em mosaicos rítmico-verbais que resultam, também eles, em inusitados efeitos de consciência metapoética. Os jogos de humor de Rita Lee, as aproximações de Aldir Blanc ao brilhantismo mórbido do poeta pré-modernista Augusto dos Anjos, os achados concisos e cortantes de Itamar Assumpção, próximos dos de Leminski, as bricolagens (também) de Carlinhos Brown, os longos cordéis urbanos no rock de Renato Russo, os lirismos muito pessoais de Djavan e Luiz Melodia, sem falar na maestria absoluta de Chico Buarque. (op.cit. p. 185-186)

O que nos interessa, no entanto, é observar como esse cancionista, segundo Luiz Tatit, percorre com bastante dinamismo e competência os caminhos mais variados da produção

artística e musical no Brasil, tecendo teias relacionais não só entre suas próprias produções, mas também com diversas outras, sem esquecer-se de sua relação com o mercado fonográfico. E é nesse emaranhado de produções que surgem trabalhos como os de Itamar Assumpção e de Zeca Baleiro, assim como os de vários outros poetas da nossa música, alguns deles citados por Wisnik.

Um desses caminhos, e certamente o mais frequente de nossa música, é o do diálogo com outras manifestações artísticas e com outras culturas. Sobre isso, o músico e professor, José Miguel Wisnik afirma, por exemplo, que

a relação entre canção popular e literatura, no Brasil, se ela de fato existe como atração magnética numa parte respeitável dessa produção, não se deve a uma aproximação exterior em que melodias servem de suporte a inquietações “cultas” e letradas, mas à demanda interior de uma canção que está a serviço do estado musical da palavra, perguntando à língua o que ela quer, e o que ela pode. (op.cit., p.190, grifo do autor)

Wisnik retoma, dessa forma, o parentesco, muitas vezes esquecido, entre poesia (ou literatura) e música. Mas ressalta que tal atração entre as duas áreas é uma demanda natural da canção mediante o poder da palavra cantada, e não o contrário. Aqui, segundo ele, não é a palavra quem pede música; mas sim a música que naturalmente invoca a potencialidade da palavra quando cantada. E para comprovação disso, ele se utiliza das canções “Língua”, de Caetano Veloso, e “A terceira margem do rio”, de Milton Nascimento e Caetano Veloso.

Na primeira, ele observa o quanto a letra da canção, uma espécie de samba-rap, dialoga e incorpora aspectos mais variados do processo de formação de um povo através de sua língua, neste caso, a portuguesa. A letra menciona a origem da língua e seus desdobramentos perguntando quais são as suas possibilidades de realização (“Flor do Lácio

Sambódromo / Lusamérica Latim em pó / O que quer o que pode essa língua?”). Wisnik complementa observando que a canção de Caetano, para questionar a língua portuguesa sobre suas potencialidades, retoma, de início, um famoso verso do poeta do parnasianismo brasileiro Olavo Bilac (“Última flor do Lácio, inculta e bela”), e culmina, mais adiante, citando intrinsecamente em seus versos nomes de dois escritores de grande expressão literária “na língua de Camões” (loc. cit.), são eles: Guimarães Rosa e Fernando Pessoa. Wisnik ainda parafraseia Caetano para demonstrar com firmeza as possibilidades que a canção popular, em geral, oferece para que se possa dizer o indizível, afinal “se você tiver uma idéia incrível / é melhor fazer uma canção / está provado que só é possível filosofar em alemão”²⁴.

Com a canção “A terceira margem do rio”²⁵, utilizada no mesmo artigo para também tratar da freqüente parceria envolvendo literatura e música popular no Brasil, ocorre outro tipo de processo comum entre nossos compositores. Aqui a parceria entre Milton Nascimento e Caetano Veloso se estende até o escritor Guimarães Rosa, autor do conto que deu nome à canção. O que acontece com esta parceria é o inverso do que aconteceu com a música de Chico Buarque para o poema de João Cabral de Melo Neto, como pudemos observar anteriormente. Desta vez não é a palavra que recebe música, mas justamente o contrário. Milton Nascimento compôs a música e lhe deu o título de “A terceira margem do rio”, em seguida, como numa espécie de desafio, propôs a Caetano que fizesse uma letra.

A proposta é um desafio: pede-se que se coloque numa estrutura rítmico-acentual e entoativo-melódica já determinada uma condensação poética desse conto encantado que é um dos mais impressionantes textos da literatura brasileira, entre outras coisas como a palavra beira ali o silêncio e o indizível. (op. cit., p. 191)

²⁴ In Veloso, 1989.

²⁵ In Veloso, 1991.

Tal proposta se situa bem no que foi pensado pelo musicólogo italiano, Paolo Scarnecchia, no livro *Musica popolare brasiliana* (1983), em que Wisnik se apóia para nos trazer suas contribuições sobre o tema. Ela demonstra nitidamente como a canção brasileira possui

um campo dialogal em que os compositores, à maneira dos desafios improvisatórios dos repentistas nordestinos, travam entre si, enquanto “poetas urbanos”, um grande desafio relutado, diferindo “sob planos diversos e menos imediatos” um “constante e contínuo diálogo entre si e com o público, estimulados e às vezes espicaçados pelos acontecimentos sociais e políticos que se exprimem nas contradições de seu país” (Scarnecchia, 1983). Esse “trabalho coletivo”, em que a canção participa de um jogo sistemático e dinâmico de efeitos de diferença e confluência, é segundo Scarnecchia “o traço essencial e mais evidente da cena musical brasileira”. Scarnecchia observa ainda que a música popular brasileira “concilia extremos que nos países europeus são inaproximáveis, sanando um dissídio histórico que é aquele entre música erudita, como se diz ainda no Brasil, e música popular”. Se esta é frequentemente banal, diz Scarnecchia, no Brasil “é original, sendo o fruto de talentos semi-eruditos ou mesmo eruditos que trabalham com o reservatório da tradição folclórica”.

(apud WISNIK, J. M. op. cit., p. 185-186, grifos do autor)

Essa singularidade da música popular brasileira é muito bem exemplificada por José Miguel Wisnik, quando na canção “A terceira margem do rio”, analisa com precisão a riqueza poética contida nos versos de Caetano, feitos sob medida para a música de Milton Nascimento, e que dialoga com maestria com o conto de Guimarães Rosa²⁶.

Como se pode notar, este tipo de diálogo é muito comum em nossa canção popular. São inúmeros os compositores e letristas que atravessaram fronteiras e devoraram antropofagicamente poetas, escritores, artistas de diversas áreas e épocas. Por conta disso,

²⁶ Cf. WISNIK, José Miguel. *A gaia ciência — literatura e música popular no Brasil*. In: MATOS, Cláudia Neiva et al (org). *Ao encontro da palavra cantada. Poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

podemos tranquilamente nos perguntar a respeito de nossos compositores populares: *quem é cover de quem?*

Uma canção antropofágica – “Quem é cover de quem?”

Numa das músicas do primeiro volume de *Bicho de 7 cabeças*, Itamar Assumpção narra com muito bom humor um episódio em que foi confundido com outro compositor da MPB, o Luiz Melodia. Antes de chegar propriamente ao episódio em questão, Itamar discorre sobre semelhanças entre os dois compositores. Elas vão além da aparência física, passando por ela e indo até suas personalidades (“não só na tonalidade também no jeitão de ser / circula pela cidade / circula pela cidade / que sou cover de você”). Mas as afinidades são também de ordem artística (“No mais sambamos de tudo funk soul blues jazz rock and roll / trocamos tudo em miúdos gravamos num disque show”).

A canção é “Quem é cover de quem”²⁷, a quarta de *Bicho de 7 cabeças*, álbum originalmente lançado em três volumes. A pergunta do título nos remete a uma prática também muito comum na música popular brasileira contemporânea: a troca de afinidades artísticas e o conseqüente diálogo entre os compositores e suas obras. Diversas parcerias surgiram na nossa música a partir desse tipo de afinidade. Algumas dessas parcerias deram origem a diferentes tipos de trabalhos, em álbuns decorrentes de *shows* ou mesmo em estúdio. Como os excelentes *Maria Bethânia e Chico Buarque*, *O Grande encontro* (Zé Ramalho, Alceu Valença, Geraldo Azevedo e Elba Ramalho), *Ney (Matogrosso) interpreta Cartola*, etc. Sem falar nos trabalhos realizados durante movimentos de música, como a Bossa Nova, a

²⁷ In Assumpção, 1994. Cf. Anexo F, p. 111.

Jovem Guarda e o Tropicalismo, que reuniram músicos em diversas circunstâncias, promovendo ricos diálogos.

Os próprios músicos aqui estudados também já desenvolveram trabalhos nessa linha. Itamar cantando Ataulfo Alves e Zeca Baleiro em parceria com Fagner, por exemplo. Em todos esses casos seria difícil dizer quem seria *cover* de quem. Afinal, trata-se de uma mútua aproximação.

A palavra *cover*, em inglês, dentre tantos significados, tem o de *capa*, de *cobertura*. No Brasil, ela é usada no universo musical em sentido figurado para designar alguém que canta a música de outro, tentando se aproximar o máximo possível de sua versão original. No entanto, esse não parece ser o sentido empregado por Itamar Assumpção. Quando ele interpreta canções de outro, como as de Ataulfo Alves no disco *Pra sempre agora* (1995), imprime marcas pessoais, dando-lhe uma nova versão, como se ali fosse criada uma capa nova, outra cobertura para o trabalho original. O samba-canção de Ataulfo Alves ganhou um ar de experimentalismo vanguardista; algumas vezes o samba original deu lugar ao reggae e ao blues, como em “Laranja madura”, que em determinado momento as *backing vocals* alteram o ritmo original da canção, deixando-o bastante acelerado, o que faz lembrar um pouco o ritmo das emboladas ou do rap. Entretanto, o samba de Ataulfo continua lá. No ritmo cadenciado do violão e da voz.

Itamar parece realizar, com isso, aquilo que descreve na letra em homenagem a Luiz Melodia (“No mais sambamos de tudo funk soul blues jazz rock and roll / trocamos tudo em miúdos gravamos num disque show”).

Esse *trocar tudo em miúdos* sintetiza bem uma prática artístico-musical antropofágica comumente presente não só em sua obra como na de vários outros músicos brasileiros, bem como na de Zeca Baleiro, quando interpretou, por exemplo, a canção “Pagode Russo”, de

Luiz Gonzaga, inserindo no “regionalismo” original da canção guitarras e sons eletrônicos, ao lado do pandeiro e da rabeca.

O *sambamos* colocado dessa maneira representa mais do que o gênero *samba* em sua execução. É a linguagem coloquial utilizada para dar nome a uma mistura de gêneros, inclusive gêneros musicais oriundos de outras culturas que não propriamente a “nossa”, como o funk, o soul, o blues, o jazz e o rock and roll, ali, lado a lado com o que supostamente seja o ritmo do Brasil — o samba.

Seria essa então uma “canção antropofágica”?

“Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”. As frases são de Oswald de Andrade e compõem o seu famoso “Manifesto Antropófago”, publicado na *Revista de Antropofagia* nº 1, em maio de 1928.

A antropofagia cultural de Oswald de Andrade continua atual, mesmo quase um século depois, e contribuindo para o entendimento da arte que é feita hoje.

Do Modernismo na literatura brasileira para os dias atuais, muita coisa mudou, obviamente, mas o que parece não ter mudado foi o desejo de se autoconhecer através da arte. E no caso do Brasil, esse autoconhecimento só se tornaria viável através da diferença, ou através de uma estética que excluísse fronteiras e margens.

Os exemplos de canções que trouxemos até agora nada mais são do que ecos de um passado recente. Pudemos (e podemos) perceber através dos poetas/músicos mencionados nesta dissertação que a sigla MPB, por exemplo, traz consigo definições abrangentes demais e, ao mesmo tempo, excludentes. Se atentarmos bem, veremos que a sigla inclui nela mesma qualquer manifestação musical que seja “brasileira” e “popular”, e não somente uma música “refinada” e “elitista”, e que pretenda, com isso, representar as cores únicas da pátria —

seguindo o pensamento mais tradicionalista do “bom gosto” da época em que foi criada a sigla, por volta dos anos 1960²⁸.

Assim, o “banquinho e violão” não seria a única representação digna de receber tal denominação. O samba ou a Bossa Nova, assim como a música caipira, a música folclórica, o rap e o rock, entre outros, também merecem (ou não) recebê-la. Afinal, segundo Haroldo de Campos

as obras intelectuais de uma nação tornam-se propriedade comum de todas. A estreiteza e o exclusivismo nacionais tornam-se dia a dia mais impossíveis; e da multiplicidade das literaturas nacionais e locais nasce uma literatura universal. (1981, p. 233)

Haroldo de Campos então coloca o aspecto nacional como resultado de uma equação que envolve num mesmo nível aspectos nacionais e universais. “É o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal” (Ibid., p. 234). Dessa forma, podemos trazer a mesma reflexão para o universo cancionário brasileiro, pois nele são devorados diversos gêneros, ritmos e linguagens, vindos de diferentes regiões do país e do mundo, tornando difícil (para não dizer impossível) delimitar nessa música (popular brasileira) quaisquer elementos exclusivamente brasileiros, ou de outras nacionalidades. Segundo José Miguel Wisnik

A alegoria barroca do Brasil (que se realiza propriamente nos filmes de Glauber Rocha), a carnavalização paródica dos gêneros musicais, que se

²⁸ Segundo Zeca Baleiro, numa crônica intitulada “MPB e Rock”. Disponível em: www.zecabaleiro.com.br / <http://www2.uol.com.br/zecabaleiro/2006/flash.html>. Acesso em: 04/12/2007

traduz numa densa trama de citações e deslocamento de registros sonoros e poéticos, põem em cena ao mesmo tempo o samba de roda, o cantador nordestino, o bolero urbano, os Beatles e Jimi Hendrix. Esses procedimentos, operando no âmbito da canção de massa, têm afinidade com a estratégia ‘atropofágica’ concebida e praticada por Oswald de Andrade. (op. cit., p. 184)

Esse “deslocamento de registros sonoros e poéticos” coaduna bem com tudo o que viemos traçando até aqui. As parcerias poéticas em Itamar Assumpção e em Zeca Baleiro, bem como acontece com outros nomes da nossa música, como os que foram mencionados anteriormente, além dos diálogos que são estabelecidos em suas composições, são exercícios naturalmente desenvolvidos pelos compositores como uma provável decorrência de hábitos de leitura e da influência do rádio. Tanto em Baleiro quanto em Itamar, a presença do rádio enquanto uma instituição gratuita, “democrática” e não segmentada, sem estações específicas para determinado gênero musical, é notável. Ambos já declararam em entrevistas terem tido essa influência. Isso deve ter colaborado para que suas formações musicais (e de “teatralização vocal”) se ampliassem e resultassem num trabalho rico em diversidades de temas, ritmos, gêneros e estilos.

No entanto, esse tipo de procedimento artístico semelhante ao de Oswald de Andrade do início do século XX, como mencionou Wisnik, surgiu um pouco antes na nossa música popular. À sua maneira, a Bossa Nova, a Jovem Guarda e o Tropicalismo foram os movimentos que melhor representaram essa proposta.

Dentre esses movimentos, o Tropicalismo talvez seja o que vem recebendo atualmente mais críticas positivas quando o assunto é a pluralidade de estilos e de vozes, e, sobretudo, quanto a sua contribuição para o novo contexto cultural brasileiro. Mas é preciso atentar para alguns detalhes pouco visualizados nos outros dois movimentos, como a possibilidade de

“tradução” (no melhor sentido antropofágico) que a Jovem Guarda, por exemplo, trazia. Sobre isso, Heron Vargas Silva afirma:

Colocada [Jovem Guarda] apressadamente como ‘curtição’ da juventude ou como simples importação de um gênero musical [...], não se percebeu o potencial seletivo e tradutório que ela encerra. Além de trazer à tradição da canção brasileira o dado positivo do ruído, amplamente disseminado pelo rock a partir dos anos 50 e da valorização da contenção de informações estéticas, a Jovem Guarda aproximou-se muito mais da BN [Bossa Nova] ao adotar a técnica da naturalidade e da descontração no canto típica de João Gilberto. (1994, p. 95)

Heron analisa, em sua dissertação de mestrado (1994), algumas canções dos Titãs, banda de rock bastante produtiva e conhecida desde os anos 1980. Apoiando-se no signo da relação, assim como numa arte antropofágica, no melhor sentido oswaldiano, ele pensa a música popular “como um produto cultural híbrido” (Ibid., p. 3), que não descarta as “sub-linguagens e sub-signos que se entrelaçam na tessitura de sentido da canção” (loc. cit.). Dessa maneira, ele vê o ruído presente na Jovem Guarda, e característico do rock em geral, como algo que acrescenta um dado positivo à música popular brasileira. Esse potencial tradutório da Jovem Guarda aproxima-a, segundo ele, da Bossa Nova, na medida em que informações estéticas advindas de outras culturas se aglutinam positivamente na nossa música popular, abrindo fronteiras e apagando margens.

Augusto de Campos já havia percebido que a Jovem Guarda, ou mais precisamente as composições de Roberto e Erasmo Carlos, poderia, assim como a Bossa Nova e o Tropicalismo, veicular, também de forma tradutória, novas informações estéticas

Não se pode deixar de reconhecer que JG [Jovem Guarda], com todas as suas limitações e o seu primarismo, nos ensina uma lição. Não se trata apenas de um problema de moda e de propaganda. Como excelentes ‘tradutores’ que são de um estilo internacional de música popular, Roberto e Erasmo Carlos souberam degluti-lo e contribuir com algo mais: parecem ter logrado conciliar o *mass-appeal* com um uso funcional e moderno da voz. Chegaram assim, nesse momento, a ser veiculadores da ‘informação nova’ em matéria de música popular [...]. É assim que a análise de certas características musicais da JG (jovem guarda) nos faz remontar à inteireza e à precisão de JG (João Gilberto)”. (CAMPOS, 1978, p. 56-57, grifos do autor)

Augusto de Campos, assim como Heron, reconhece não só essa contribuição da Jovem Guarda como também a importância de João Gilberto para o cenário artístico-musical da época, uma vez que sua particularidade no canto e na batida do violão trouxe, de certo modo, uma inventividade artística para a nossa música popular, e por extensão, para a música popular universal.

Mas sem nos aprofundarmos nessa inventividade exemplificada na maneira de cantar e de tocar de João Gilberto, voltemos para os movimentos que melhor representaram, na nossa música popular, aquele procedimento artístico desenvolvido e praticado inicialmente pelo poeta modernista do início do século XX, Oswald de Andrade.

E é aí que se visualiza com mais nitidez as cores do movimento tropicalista. Afinal, segundo Affonso Romano de Sant’anna,

O tropicalismo dentro do “caos” teórico em que se fundamentou foi um esforço de atualização da linguagem musical brasileira em relação ao que se vinha fazendo especialmente na Europa e nos Estados Unidos. Surge como uma proposta dionisíaca em confronto com uma atitude mais clássica e fechada. Esse impetuoso espírito dionisíaco e tropical realiza agressivamente certas propostas sensuais da Bossa Nova (1977, p. 234).

Quando o Tropicalismo eclodiu no Brasil, em 1968, o que se viu foi uma concretização mais radical do que vinha sendo proposto ainda timidamente pela Bossa Nova e

pela Jovem Guarda, como, sobretudo, essa “atualização da linguagem musical brasileira” (loc. cit.).

O Tropicalismo pode ser entendido como um movimento radical de revisão de toda história da MPB. Ao incorporar as tradições e as informações da modernidade, o arcaico e a tecnologia de ponta aplicada à música, a inversão e a paródia das ideologias e das estruturas estéticas do “bom gosto” dominante, o Tropicalismo propicia a denúncia de uma situação de dependência, tornando-se uma arma revolucionária contra a situação de exceção que a sociedade vivia no período. (HERON, op. cit., p. 96, grifo do autor)

Heron então nos alerta para a importância do movimento tropicalista no contexto histórico-social do Brasil, submetido ao regime militar. E afirma ainda que a partir do surgimento do Tropicalismo, uma nova arma foi dada à população. A da possibilidade de denúncias “de uma situação de dependência” através de uma arte repleta de inversões de valores tidos como tradicionais e/ou universais. Por isso a recorrência da paródia no movimento como uma das possibilidades de incorporação das tradições às novas informações, como por exemplo, alguns recursos tecnológicos utilizados no processo de criação artística.

O Tropicalismo também possibilitou a incursão de músicos de outras regiões do país, não se restringindo, como muitas vezes se ouve falar, apenas aos músicos baianos, ou aos Mutantes. Segundo Heron,

Os músicos independentes paulistas também recolocam na ordem do dia as propostas tropicalistas. Um dos que assumem a influência da BN e da Tropicália é Arrigo Barnabé (Souza, 1983: 197 e 198). Incorporando a mistura tropicalista, Arrigo traz para a canção o experimentalismo da vanguarda dodecafônica da Escola de Viena [...] que explode numa sonoridade sensória e multidirecional. Coloca ainda nessa febre sua voz rouca, o canto lírico feminino, o espetáculo *pop* com estranhos objetos cênicos, os ruídos, o tom debochado do policial de capa preta, o colorido espetacular dos quadrinhos ligado a histórias de temática urbana. O paulista Itamar Assumpção atualiza a figura sincopada do sambista malandro da Lapa carioca no balanço maroto do *reggae* utilizando uma econômica estrutura

sonora e instrumental formada pelos básicos: baixo-guitarra-bateria. (op.cit., p. 101-102)

Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção, cada um do seu jeito, também cruzaram em suas obras os caminhos do erudito e do popular, algo muito praticado pelos tropicalistas

Ocorre então com o Tropicalismo aquilo que teóricos como Mikael Bahktine chama de evento da “carnavalização”. A pluralidade de estilos e vozes, o erudito e o popular mesclados, o prosaico e o poético, tudo dentro de um efeito crítico de paródia. As máscaras se revezam e a ironia é uma constante. (SANT’ANNA, op. cit., p. 236, grifo do autor)

Tal pluralidade de estilos e de vozes, segundo Affonso Romano Santana, foi justamente um dos fatores que mais colaboraram para que diálogos envolvendo música e poesia, assim como diversos outros, surgissem no Brasil. O que só contribuiu para o enriquecimento de nossa música popular.

O poeta Vinicius de Moraes certamente vai ser sempre lembrado como um dos exemplos mais felizes desse tipo de diálogo. Como já mencionamos anteriormente, a sua *migração* da poesia, tradicionalmente vinculada ao objeto livro, para o universo composicional da canção, favoreceu o surgimento de diversas outras parcerias. Mas boa parte delas surgiu com maior efervescência com a chegada do Tropicalismo. Um bom exemplo é o poeta piauiense Torquato Neto, “que participou do tropicalismo como letrista [e] produziu uma poesia que circula entre a canção e o livro” (WISNIK, op. cit., p. 184).

Gláucia Machado, em seu livro *Todas as horas do fim — sobre a poesia de Torquato Neto* (2005), revela, dentre outras coisas, o poeta nunca estagnado, sempre em máxima rotação, realizando encontros entre diversas camadas da arte, especialmente as da música e da poesia. Esses encontros estariam muito mais à disposição de uma poética de invenção, em que

os inventores²⁹, seguindo a lógica do pensamento poundiano, “seriam aqueles que, numa atitude radical, privilegiam a experimentação e dão prosseguimento às descobertas que renovam o fazer poético” (MACHADO, 2005, p. 52).

Essa renovação no fazer poético privilegiando a experimentação está muito presente não só na poesia de Torquato Neto, como também na de diversos outros poetas, músicos e artistas em geral que fizeram parte da Tropicália, ou nos que vieram logo depois dela. Entretanto, tal procedimento artístico ainda é muito praticado por poetas, músicos, compositores da atual safra do universo da música popular brasileira, como os casos que vimos (e veremos), sobretudo, em Itamar Assumpção e Zeca Baleiro.

Segundo a autora Gláucia Machado, o Tropicalismo foi o maior responsável por promover e concretizar uma arte sem fronteiras, sem margens. Apoiando-se muitas vezes, para isso, no pensamento de devoração crítica do passado, praticado inicialmente pela Antropofagia de Oswald de Andrade, e disseminado mais tarde, como um traço específico de nossa cultura, por Haroldo de Campos, em seu *Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira*, quando o autor coloca, entre outras coisas, o Barroco brasileiro, sobretudo o poeta Gregório de Matos, como o pioneiro na proposta concebida e praticada bem mais tarde pelo modernista Oswald de Andrade. Diz a autora de *Todas as horas do fim* que a razão antropofágica

constitui-se, assim, numa perspectiva para se pensar o nacional e o universal que enfatiza a diferença, a antitradição a que se vincularia a Tropicália, em busca de uma estética sem fronteiras. Cairiam não só as fronteiras que demarcam o nacional e o estrangeiro, mas também as que separam o moderno do arcaico, o erudito do popular. (op. cit., p. 45)

²⁹ Além dos *inventores* — aqueles que, segundo Pound, são “descobridores de um processo particular ou de mais de um modo ou processo” (1976, p. 35) —, há outros cinco tipos de escritores: *Mestres*; *Diluidores*; “*homens* que trabalham mais ou menos bem, dentro do estilo mais ou menos bom de um período” (Ibid, p. 35-36, grifo do autor); *Belles Lettres* e “os indicadores de modas transitórias” (loc. cit).

A queda de tais fronteiras favorece, na verdade, o surgimento de uma arte que se vale da diversidade e da *diferença* como elementos constituintes que lhe são favoráveis, na medida em que tal apropriação derruba fronteiras antes vistas como prejudiciais, e que, agora, principalmente nos países latino-americanos, não são mais sequer necessárias.

Um dos estudiosos que mais trabalhou essa questão de hibridismo cultural como um dos traços determinantes da arte latino-americana foi Nestor Canclini. Mas antes de chegarmos a tal discussão, vejamos primeiro alguns exemplos de como a música popular brasileira (assim como qualquer outra manifestação artística) novamente dialoga consigo e com outras linguagens, não respeitando, assim, fronteiras ou margens.

Em Itamar Assumpção, um bom exemplo disso pode estar nas canções “Tetê tentei”³⁰, do disco *Sampa Midnight* (1998); e em “Não há saídas”³¹, do *Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!* (2000), esta segunda composta em parceria com Régis Bonvicino. Atentemos

Tetê tentei

Tetê tentei fazer um bolero
Tentei moda de viola
Tentei desvendar mistérios
Tentei dominar a bola
Tentei um tango pra solo
Dupla trio quarteto de trompas
Varei mil noites a fio
Tentei imitar a ema
Tentei em vão criar clima
Tentei nó em pingo d’água
Tentei música latina
Tentei musicar um drama

Não há saídas

Não há saídas, só ruas
Viadutos e avenidas.

³⁰ In Assumpção, 1998.

³¹ In Assumpção, 2000.

Tentei inventar poemas
Tentei música urbana
Tentei mais do que imaginas
Tentei centenas de temas
Tentei fugir da rotina
Tentei Sampa em Ipanema
Tentei desdobrar esquinas
Tentei a mais linda cena
Tentei fugir do esquema
Depois disso só me restou
Estar aqui tentando mímicas

Na primeira, a repetição da forma verbal *tentei* em praticamente todos os versos revela as várias tentativas de se fazer uma canção por encomenda, no caso, para a cantora Tetê Espíndola, também integrante da Lira Paulistana, movimento de vanguarda do qual Itamar fez parte. Depois de ter tentado diversos estilos de músicas que vão do popular ao erudito (bolero, moda de viola, música latina, música urbana e musicar um drama), e de outras possibilidades de formação de músicos (“dupla trio quarteto de trompas”), o sujeito lírico da canção também demonstra o grau de quase impossibilidade na hora de compor uma (“tentei nó em pingo d’água / Tentei desdobrar esquinas”). Mas o que essa “quase impossibilidade” parece mesmo demonstrar é o desejo do compositor de “fugir do esquema” da indústria fonográfica ao qual pertence, restando-lhe, no final das contas, o silêncio (“Depois disso só me restou / Estar aqui tentando mímicas”). Ou se preferirmos: *não há saídas*, pois mesmo depois de tantas tentativas “fracassadas” o que se vê no fim é uma manifestação independente da música, ou da voz, a mímica.

Entretanto, como podemos observar na canção “Não há saídas”, mesmo diante de tamanha impossibilidade de se “fugir do esquema”, sempre haverá “ruas, viadutos e avenidas”. É como se esses caminhos possibilitassem ao compositor popular, em geral, outras formas de driblar o que parece ser uma barreira impenetrável, pois, como vimos em “Tetê

tentei”, o sujeito lírico afirma ser impossível compor uma canção, mas o faz compondo uma. Ou seja, Itamar compõe uma canção para, através dela, dizer que não conseguiu compor, ou pelo menos não uma que fosse “por encomenda”.

Essa aparente contradição pode representar os caminhos sugeridos em “Não há saídas”, canção que dialoga também com outras duas da nossa música popular, a saber, “Sampa”, de Caetano Veloso, e “São Paulo meu amor”, de Tom Zé. Esse diálogo, no entanto, não é realizado através da letra, mas sim a partir do arranjo instrumental e das vocalizações ocorridas na execução da música.

Itamar, com essas referências, cria na canção a imagem de uma grande cidade como São Paulo, repleta de ruas, viadutos, avenidas, para servir como metáfora para os desvios, os desdobramentos que o compositor popular deve buscar com sua música, mesmo diante muitas vezes de um universo nebuloso e cheio de barreiras e dificuldades³². Além, claro, de revelar os dois lados da moeda: o amor e o ódio (simbolizados nas canções de Tom Zé e de Caetano Veloso) por uma cidade que, ao mesmo tempo, oferta novas possibilidades de realizações artísticas ou pessoais, mas também impede o sonho de “quem vem de outro sonho feliz de cidade”³³, aprendendo “depressa a chamá-la de realidade”³⁴.

Parece dizer, com isso, que muitos podem fazer *assim* (seguindo os padrões da indústria fonográfica), mas é possível fazer *assado*, dobrar esquinas e provocar o diferente, provocar algum estranhamento positivo — como os *inventores* de Ezra Pound.

É nesse sentido que preferimos não rotular o cancionista popular que tenta “resistir” às imposições da indústria fonográfica como sendo um compositor *marginal*, ou alguém que estaria à margem do sistema, por exemplo. No nosso entender, ele não está à margem do

³² “Não diga que as estrelas estão mortas / só porque o céu está nublado”. *Uma raiz, uma flor*. Wado. CD O MANIFESTO DA ARTE PERIFÉRICA, Dubas/Universal, 2001.

³³ Versos da canção “Sampa”, de Caetano Veloso. *Sampa*. Caetano Veloso. CD MUITO, Warner Chappell, 1978.

³⁴ op. cit.

mercado, ou de algo semelhante, mas sim, à margem dessa margem, uma vez que ele realiza, através dos espaços conquistados no meio fonográfico, vários entrecruzamentos com outras tantas manifestações artísticas, como vimos até agora, e veremos ainda mais adiante.

Outro bom exemplo desse tipo de prática pode ser visualizado a partir da canção “Vapor barato”³⁵, de Waly Salomão e Jards Macalé, canção que foi eternizada na voz marcante de Gal Costa nos anos 1970, inspirando as gerações seguintes.

Nos anos 1990, a mesma canção foi regravada pelo *O Rappa* — grupo carioca que mistura alguns ritmos e estilos, como o rock, o raggae e o hip hop. Mas a maior “apropriação” que se fez dessa música, se deu, provavelmente, com os músicos Itamar Assumpção e Zeca Baleiro. Cada um à sua maneira soube “devorá-la” e “transformá-la” numa outra canção, mantendo grande parte da melodia original, mas com outra letra, sugerindo, com isso, outra leitura da mesma.

Em 1998, Itamar lança o seu último álbum em vida, *Pretobrás*. Nele há uma canção que se apropria abertamente de “Vapor barato”, trata-se de “Já que tem que”³⁶, de Itamar Assumpção e Alzira Espíndola. “Olha só o vapor barato aí, gente!”. Logo no início, Itamar, como quem procura creditar a “parceria” com os compositores de “Vapor barato”, menciona, como se estivesse num programa de rádio, a canção de Waly e Macalé. Em seguida, surge a canção com praticamente a mesma melodia da original. Suas únicas alterações estão na letra e no novo arranjo instrumental.

A letra parece ser uma provocação ao ouvinte, convidando-o a participar efetivamente da música. Vejamos

³⁵ *Vapor barato*. Jards Macalé e Waly Salomão. CD FA-TAL – GAL A TODO VAPOR, Philips, 1971.

³⁶ In Assumpção, 1998.

Sabe já que tem que saber dançar
Se você sabe por que não se adianta
Sabe já que tem que saber tantas
Esta canção aqui veio pronta
Eu não preciso de muito dinheiro graças a Deus

Agora é você que aponta
Se é valsa se é salsa se é mantra
Agora é você quem manda
Se é samba se é trash se só onda

Agora é com você que conta
Pra ser marcha pra ter graça pra ser mansa
Agora é você quem monta
Esta peça essa farsa esta dança

Itamar parece convidar seu ouvinte para “dançar” com ele no momento da execução da música, provocando-o a, caso ele “saiba dançar”, se adiantar para a dança (“Sabe já que tem que saber dançar / Se você sabe por que não se adianta”). E termina a primeira estrofe creditando sua “parceria” com outra canção de nossa música popular, ao dizer que “esta canção aqui [a sua] veio pronta”, uma vez que se apropria de um verso da canção de Waly e Macalé (“Eu não preciso de muito dinheiro graças a Deus”).

Esse “dançar”, ou essa “dança”, a que Itamar se refere pode tanto representar o convite à dança, que é dirigido ao ouvinte da canção (através do pronome de tratamento *você*), simbolizando aí uma aproximação necessária e espontânea entre cantor e ouvinte, músico e público; como também pode representar a decisão que cabe ao ouvinte a respeito do resultado da “parceria”. É, no caso, o ouvinte quem decide “se é valsa se é salsa se é mantra / se é samba se é trash se só onda”. O ouvinte tem, neste caso, o poder de decidir a que gênero musical deve pertencer a música em questão, podendo ela tanto ser uma valsa, uma salsa, um samba, ou até uma simples brincadeira, uma onda, pois é ele (ouvinte) quem deve “montar” “esta peça essa farsa esta dança”.

Outra montagem sobre a “peça” de Waly Salomão e Jards Macalé realizada com sucesso foi a canção “Flor da pele”³⁷, de Zeca Baleiro, lançada em seu álbum de estréia, *Por onde andar* *Stephen Fry*, de 1997, portanto um ano antes da canção de Itamar Assumpção e Alzira Espíndola. Vejamos

ando tão à flor da pele
que qualquer beijo de novela me faz chorar
ando tão à flor da pele
que teu olhar flor na janela me faz morrer
ando tão à flor da pele
que meu desejo se confunde com a vontade de não ser
ando tão à flor da pele
que a minha pele tem o fogo do juízo final

um barco sem porto
sem rumo sem vela
cavalo sem sela
um bicho solto
um cão sem dono
um menino um bandido
às vezes me preservo
noutras suicido

Da mesma forma que na canção de Itamar, a idéia de sobrepor uma nova letra a uma melodia já existente é também praticada na canção de Zeca Baleiro, mas com uma certa diferença: neste segundo caso, não há nenhum verso da letra de “Vapor barato” na letra de “Flor da pele”, nem também há alguma menção sobre ela no início da canção, como ocorre em Itamar quando este parece realizar o papel de locutor de rádio. Os versos da canção de Waly e Macalé são retomados, ainda que de forma abreviada, na canção de Baleiro através unicamente de seu canto, embora a citação da música e o trecho cantado estejam registrados no encarte do CD. Daí a importância da audição, e da palavra cantada. Sem ouvi-la, o público não teria as mesmas ferramentas de quem a ouve.

³⁷ In Baleiro, 1997.

Imaginemos alguém que se interesse pelo trabalho de Zeca Baleiro e resolva então pesquisar algumas de suas letras em sites da área ou em revistas e livros, sem ter acesso ao encarte original do CD. O trecho de “Vapor barato” cantado por Baleiro não aparece na letra de “Flor da pele”. Seria como se os versos de Macalé e Waly Salomão não fizessem parte da composição de Zeca Baleiro. No entanto, para o ouvinte da canção, tais versos são também parte dessa nova composição.

Outra diferença pode ser percebida também através da audição: a canção de Baleiro é aparentemente dividida em duas partes. Na primeira, ocorre uma “montagem” praticamente fiel a “Vapor barato”, com a mesma melodia sob um arranjo diferente. Na segunda, já aparece uma ruptura maior em relação à canção “original”: muda-se a melodia e a letra ganha ritmo e estrutura métrica diferente da que ocorre na primeira parte da canção. Essa segunda parte, entretanto, pode ser também entendida no momento em que são cantados os versos de “Vapor barato”, uma vez que eles são cantados somente depois dos versos de Zeca Baleiro. É nesse momento que a música ganha um tom ainda mais lírico e comovente, em completa sintonia com a letra. E é também aqui onde entra a voz da cantora responsável por eternizar a música em questão. A voz de Gal Costa é sampleada e se entrecruza nos versos no ápice da canção.

Tudo isso são alguns exemplos de como o compositor brasileiro vem ao longo do tempo se apropriando positivamente de outras linguagens para criar uma arte inventiva, dinâmica e sem margens. Uma arte híbrida, e naturalmente sem quaisquer rótulos.

“Não sou do rock nem sou do samba — minha tribo sou eu” – A demarcação de um espaço híbrido.

Não sou do rock, nem sou do samba — minha tribo sou eu.

Este parece ser o pensamento predominante entre a maior parte dos compositores populares brasileiros contemporâneos.

Desde o Tropicalismo, ou em alguns casos até mesmo antes dele, os nossos cantores e compositores vêm tentando desfazer, através de suas músicas, e cada um à sua maneira, alguns pares de oposição, como *erudito/popular*, *arcaico/moderno*, *nacional/estrangeiro*.

Hoje essas fronteiras, como já foi mencionado antes, não fazem mais sentido se pensadas isoladamente. Elas são favoráveis ao artista somente quando este as cruza através de sua arte, oferecendo outros caminhos. Elas — pensadas de forma isolada e preconceituosa — provavelmente nunca fizeram muito sentido num país por natureza miscigenado como o Brasil, afinal, segundo Nestor Garcia Canclini, as “novas modalidades de organização da cultura, de hibridização das traduções de classes, etnias e nações requerem outros instrumentos conceituais” (1998, p. 283). Instrumentos esses que estariam de acordo, segundo o autor, com o conceito de *hibridismo cultural*, e de “desterritorialização dos processos simbólicos e a expansão dos gêneros impuros” (Ibid., p. 284).

E nada melhor para exemplificar esse hibridismo cultural do que a música popular brasileira urbana. Os exemplos de canções trazidos até aqui revelam justamente essa “expansão dos gêneros impuros” (CANCLINI, loc. cit.) ocorrendo no âmbito desse conjunto, mas sempre como um dado positivo de nossa música popular contemporânea.

Assim, os versos de Zeca Baleiro que dão nome a esta parte da dissertação coadunam muito bem com essa *impureza* dos gêneros e o dado positivo que isso traz para a criação artística no Brasil, de um modo geral. Trata-se da canção “Minha tribo sou eu”³⁸.

O título da canção, à primeira vista, parece negar uma multiplicidade em favor de uma única identificação: o individualismo do “eu” *versus* a pluralidade da “tribo”. Mas com o decorrer da canção, torna-se outro o sentido do título. “Minha tribo sou eu”, no caso, não indica exclusão, fechamento num individualismo qualquer, mas justamente o inverso. Todas as influências artísticas do sujeito lírico chegam até ele através de uma “filtragem” e de uma negação contínua a qualquer espécie de rótulo, de classificação gratuita: *eu escolho a minha tribo – minha tribo sou eu*. Tal “escolha”, indicada através dessa filtragem, nos faz lembrar novamente a Antropofagia de Oswald de Andrade. Desde aquele momento, segundo Haroldo de Campos,

tivemos um sentido agudo [da] necessidade de pensar o nacional em relação dialógico e dialético com o universal. A “Antropofagia” oswaldiana [...] é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do “bom selvagem” [...], mas segundo o ponto de vista desabusado do “mau selvagem”, devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma [...] “transvaloração”: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. (op. cit., p. 234-235)

É com essa “transvaloração” que as influências chegam até o cerne da canção. Através de uma devoração crítica do que vem por meio de uma contínua negação, e que passa por diversos campos de significados: do privado ao público; do indivíduo ao artista. Como podemos observar já na primeira estrofe

eu não sou cristão

³⁸ In Baleiro, 2003. Cf. CD Anexo, canção 7.

eu não sou ateu
não sou japa não sou chicano
não sou europeu
eu não sou negão
eu não sou judeu
não sou do samba nem sou do rock
minha tribo sou eu

Nesta primeira estrofe, podemos observar também o que Canclini (1998), apropriando-se do termo citado inicialmente por Deleuze no livro *Kafka - para uma literatura menor* (2003), chamou de “desterritorialização”. Observe que o sujeito lírico não é europeu, nem latino-americano, nem asiático. No entanto, este tipo de negação, ao contrário do que possa parecer, não significa uma recusa por completo às nacionalidades sugeridas por esses lugares, mas sim uma recusa a um nacionalismo cego, que negue o externo em detrimento de uma nacionalidade xenófoba. Retomando, assim, a “antropofagia cultural”, de Oswald de Andrade, na medida em que aceita e incorpora as influências estrangeiras, deglutindo e filtrando o que vem “de fora”³⁹.

O que se discute na primeira estrofe da canção de Zeca Baleiro é a “não identificação do ‘eu’” como um ser único. Os primeiros versos revelam o lado da religiosidade, o confronto entre dois opostos (“cristão” x “ateu”), que pode simbolizar o ideal pós-modernista da coexistência de ideologias, ou de influências.

Segundo Canclini,

o pós-modernismo não é um estilo mas a co-presença tumultuada de todos, o lugar onde os capítulos da história da arte e do folclore cruzam entre si e com as novas tecnologias culturais (op.cit., p. 329)

³⁹ Assim como acontece, por exemplo, na canção “Lugar nenhum”, dos Titãs, onde o sujeito lírico não se diz pertencer a nenhum lugar específico (“Não sou brasileiro, não sou estrangeiro / sou de nenhum lugar / sou de lugar nenhum (...) / Não sou de São Paulo, não sou japonês / Não sou carioca, não sou português”).

Dessa forma, o sujeito lírico também não se prende a classificações que atualmente são formadoras de grupos, de bandeiras estendidas: ele não é nem negro, exclusivamente, nem é judeu. Tampouco se prende a estilos musicais, não sendo nem do rock nem do samba. Ele tem a opção de escolher quais caminhos ou estilos deve seguir, sem, necessariamente, se prender a qualquer um deles. Por isso, musicalmente, a canção possui elementos do sambacanção e do rock, assim como da música eletrônica. A presença de guitarras (instrumento comum no rock), de cavaquinho, pandeiro, tambores, ganzás (típicos do samba), de programação de sampler (música eletrônica) reforçam a discussão presente na letra. Neste caso, a canção toma emprestada “tecnologias [...] que combinam o culto com o popular” (op.cit., p. 304), desvirtuando, assim, aquele ideal preconceituoso do que deveria representar a sigla MPB, oferecendo um tipo de música bastante experimental, e com origens de culturas exteriores à “nossa”, como é o caso da música eletrônica, revelando, com isso, o caráter híbrido dessa canção.

O próprio Baleiro, no encarte do CD *Pet shop mundo cão*, no qual está inserida a canção analisada, tinha consciência dos efeitos produzidos pelo uso de elementos eletrônicos em suas canções:

Sabia que queria fazer uso da eletrônica, mas sem afetação, sem forjar uma afinidade que não existisse, como uma ferramenta, não como o ferro. Nunca me enganei comigo, sou um compositor popular (2003).

De fato, a experimentação de recursos eletrônicos na canção “Minha tribo sou eu” não se dá como elemento principal de sua construção, mas como uma ferramenta que possibilita a ela uma idéia já presente na letra: a mistura de influências e a negação de se prender a um rótulo exclusivo e excludente. Júlio Medaglia vem ao nosso encontro quando diz que

incorporar [...] experiências positivas de outras músicas à nossa prática composicional, não representa, em si, nada de negativo. Saber digeri-las aqui e aplicá-las criativamente [...] isto sim é o que constitui o principal problema da invenção artística. (1978, p. 108)

E assim como na primeira estrofe, a segunda também discorre sobre tal hibridização, sobre a coexistência de referências nacionais e estrangeiras. E revela um processo de produção artística conscientemente inventiva, como sugeriu Medaglia.

eu não sou playboy
eu não sou plebeu
não sou hippie hype skinhead
nazi fariseu
a terra se move
falou galileu
não sou maluco nem sou careta
minha tribo sou eu

Desta vez, apesar da também enumeração de itens que podem ser considerados como classificatórios, ou rotuladores, há uma espécie de explicação. A explicação de que estamos em movimento (alusão a Galileu Galilei), e que por conta disso, o sujeito lírico não pára em nenhuma dessas classificações, mas tem toda a liberdade de poder circular por elas ou não. Não há espaços para modismos ou para rotulações. “As culturas já não se agrupam em grupos fixos e estáveis [...]” (CANCLINI, op. cit., p. 304), mas sim no entrecruzamento delas, numa “[...] arte mestiça, impura, que existe à força de colocar-se no cruzamento dos caminhos que foram [...] compondo e descompondo” (op. cit., p. 328).

A canção termina em sua última estrofe com um refrão bastante irônico, ressaltando a utilização do termo “tribo” no título da canção.

ai ai ai ai ai
ié ié ié ié ié

pobre de quem não é cacique
nem nunca vai ser pajé

O termo “tribo” nos serve ainda para discutirmos a questão do hibridismo presente na urbanização. Sabe-se que “tribo” faz referência ao universo indígena (“cacique” / “pajé”), e que essa referência junto com as de ordem urbana (“playboy” / “hype” / “skinhead”) promove uma coexistência, num mesmo termo, de elementos originalmente contraditórios, os quais, hoje, são frequentemente mostrados pela mídia, diminuindo a distância entre o que é urbano e o que não o é. Além disso, “tribo”, numa contextualização urbana, também pode significar “grupo”. Assim, os *hippies*, os *happers*, os *sambistas*, os *skinheads*, os *playboys*, etc. podem ser considerados não apenas como grupos de pessoas, mas também como *tribos*.

Em uma época em que a cidade, a esfera pública, é ocupada por agentes que calculam tecnicamente suas decisões e organizam tecnoburocraticamente o atendimento às demandas, segundo critérios de rentabilidade e eficiência, a subjetividade [...] recolhe-se ao âmbito privado. O mercado reorganiza o mundo público como palco do consumo e dramatização dos signos de *status*. (CANCLINI, op. cit., p. 288)

Essa reorganização do mundo público é ironizada no refrão, quando o compositor, através da voz do sujeito lírico, cita como representantes de *status* social dois tipos indígenas de destaque em qualquer tribo. A resignificação dos nomes mencionados (Cacique e Pajé) se configura, neste caso, como uma crítica a esses “critérios de rentabilidade e eficiência”, e a “dramatização dos signos de *status*” (extremamente comuns no mundo urbano contemporâneo), uma vez que, não sendo nem um nem outro, a respeitabilidade fica comprometida. Por isso a escolha de não se enquadrar exclusiva e propositalmente a nenhum “modelo” pré-fabricado, como sambista, roqueiro, maluco, careta, playboy, hippie, negão, etc.

Por outro lado é também verdade que alguns de nossos compositores preferem a exclusividade a algum gênero, como “o sambista”, “o happer”, “o roqueiro”, etc.. Para estes, tal enquadramento não representa nenhum tipo de problema, e sua “identidade única” é geralmente vista pela crítica como sendo sinônimo de respeitabilidade ou de fidelidade.

No entanto, mesmo esses que escolhem um caminho teoricamente menos contraditório e problemático, de fácil rotulação (pelo menos do lado da crítica e do público), são, ao seu modo, responsáveis pela evolução da música popular brasileira tanto quanto os que circulam livremente por “ruas, viadutos e avenidas”⁴⁰.

Do samba ao rock, encontramos músicos preocupados em dar continuidade a um trabalho de explosão da linguagem, seja ela musical ou poética. E uma das maneiras de observarmos essa técnica está na confluência de estilos herdados, sobretudo, do Tropicalismo; como vimos mais acima na canção de Zeca Baleiro.

Outros aspectos da mesma ordem podem ser evidenciados na canção “Vida de artista”⁴¹, de Itamar Assumpção. Vejamos

Na vida sou passageiro eu sou também motorista
Fui trocador motorneiro antes de ascensorista
Tenho dom pra costureiro para dactiloscopista
Com queda pra macumbeiro talento pra adventista

Agora sou mensageiro além de paraquedista
Às vezes mezzo engenheiro mezzo psicanalista
Trejeito de batuqueiro a veia de repentista
Já fui peão boiadeiro fui até tropicalista

Outrora fui bom goleiro hoje sou equilibrista
De dia sou cozinheiro à noite sou massagista
Sou galo no meu terreiro nos outros abaixo a crista
Me calo feito um mineiro no mais vida de artista
No mais, vida de artista

Em “Vida de artista”, Itamar Assumpção

⁴⁰ *Não há saídas* – refiro-me aqui aos músicos que circulam livremente por gêneros musicais diferentes.

⁴¹ In Assumpção, 1998.

assinalou em tom discreto, apenas com voz e violão, o desenlace de seu processo de transmutação. Trata-se de um fenômeno que já vinha se configurando ao longo da última década do século, mas que, em *PretoBrás*, 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 papéis sociais), todas elas compatíveis com o canto de qualquer intérprete interessado. O Itamar-Bebeléu era o cantor quase exclusivo de suas composições. O Itamar-PretoBrás se diluía em “passageiro”, “motorista”, “costureiro”, “datiloscopista”, “macumbeiro”, “adventista”, “mensageiro”, “para-quedista” e outras numerosas identidades que podiam ser assumidas com facilidade e entusiasmo por outros cantores. (TATIT, op. cit., p. 35)

Em *A transmutação do artista*, ensaio publicado no songbook *PretoBrás – por que que eu não pensei nisso antes? O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção*, Luiz Tatit novamente dá a sua imensa contribuição para todos aqueles que são, de alguma maneira, aficionados pelo trabalho do “Nego Dito” Itamar.

Segundo o autor, a canção “Vida de artista” representa o momento-chave do fim de uma metamorfose por que passou o compositor Itamar Assumpção ao longo de sua jornada artística. Tatit percorre toda a sua discografia para revelar a transmutação do “eu” quase exclusivo do cantor-Itamar, através da figura emblemática de Benedito João dos Santos Silva Bebeléu, personagem criado pelo compositor em seu primeiro álbum, e que se manteve, segundo Tatit, durante pelo menos dois ou três álbuns seguintes, revelando sempre novas facetas desse anti-herói marginalizado.

Tatit via no personagem uma espécie de “barreira” enunciativa que praticamente impossibilitava outras releituras das canções que predominassem a primeira pessoa no canto. Mas que, lá pelo fim dos anos 1980⁴², Itamar

estava bem menos preocupado em preservar a imagem do réu-transgressor dos primeiros discos. Seu personagem de base já estava suficientemente impregnado nas instabilidades entoativas do canto, nos atrasos e antecipações das vozes de fundo, nos ecos e nas defasagens do acento rítmico — e já fazia parte também dos fiéis ostinados quebradiços de baixo e guitarra que apoiavam as linhas melódicas principais. A essa altura, algo lhe dizia para ser mais sutil na projeção do “eu” nas canções. (TATIT, op. cit., p. 27)

Essa sutileza a que Tatit se refere, representa, na verdade, uma “abertura” para que outros cantores populares possam se sentir mais à vontade para cantar alguma composição de Itamar Assumpção. E que, por isso, Tatit percebeu na canção “Vida de artista” essa tal possibilidade, uma vez que ela enumera vários papéis sociais “compatíveis com o canto de qualquer intérprete interessado” (loc. cit.). Vale ressaltar que não se trata da única composição de Itamar que favorece outras interpretações. Cantores como Ney Matogrosso, Zélia Duncan, Cássia Eller e Ná Ozzetti, por exemplo, já regravaram várias composições suas.

Além disso, essas enumerações não só favorecem interpretações alheias, como também dão pistas para que se perceba, através de sua letra, o caráter híbrido dessa canção, e ainda estendendo-se um pouco mais, de toda obra de Itamar Assumpção.

A oposição entre os tempos presente e passado, justificada pelas formas verbais “sou” e “fui” (“outrora fui bom goleiro hoje sou equilibrista”) perpassa toda a letra, para, no final, afirmar ser essa a essência, digamos, da vida de um artista: a constante mutação, afinal, como

⁴² Época em que Itamar lança o álbum *Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!*, de 1988.

cantou Zeca Baleiro: “a terra se move / falou Galileu”, ou como cantou o “Maluco Beleza” Raul Seixas: “Eu prefiro ser esta metamorfose ambulante do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo”⁴³.

Maria Betânia Amoroso, professora de Literatura da Universidade Estadual de Campinas, também deu seu parecer, no mesmo songbook que já mencionamos, não só a respeito da música “Vida de artista”, mas, sobretudo, a respeito de uma das múltiplas facetas do processo criativo de Itamar

Mensageiro ou equilibrista, Itamar se sente o intérprete da fusão de vozes que assombram a música popular [...] e, ao se assumir como profissional na produção musical brasileira, acredita ter aí um lugar previamente reservado. Com a voz e com o corpo Itamar se integra às outras vozes e corpos negros — Jimi Hendrix, Miles Davis, Geraldo Pereira, Clementina de Jesus, Luiz Melodia, Macalé, Ataulfo Alves — continuamente nomeados, instituindo verdadeiros diálogos, [...] soma de recados para quem souber entendê-los. (2006, p. 42-43)

E como intérprete que institui em sua música diálogos com os mais diversos nomes da música brasileira ou estrangeira, lembrando, com isso, uma prática muito comum em nossa produção cultural, herdada dos ideais antropofágicos sugeridos inicialmente por Oswald de Andrade; Itamar dá, assim, continuidade a formação musical que obteve, segundo a professora Maria Betânia, sobretudo através do rádio — “sua verdadeira e única escola de música” (Ibid., p. 43).

E assim como Itamar, Zeca Baleiro declarou em várias entrevistas, uma delas para o DVD *Pet shop mundo cão – A Ópera Infame*, de 2003, ter recebido a contribuição do rádio para sua formação musical, segundo ele, “num tempo em que as rádios não eram

⁴³ Versos de *Metamorfose ambulante*, canção de Raul Seixas. *Metamorfose ambulante*. Raul Seixas. LP KRIGHA, BANDOLO, Philips/Phonogram, 1973.

segmentadas, o público não era segmentado”. Assim era possível ouvir numa mesma estação Bob Dylan, Bee Gees e Luiz Gozaga , por exemplo.

Afinal, de acordo com Canclini, o rádio, assim como outras

tecnologias de reprodução permitem a cada um montar em sua casa um repertório de discos e fitas que combinam o culto com o popular, incluindo aqueles que já fazem isso na estrutura das obras: Piazzola, que mistura o tango com o *jazz* e a música clássica; Caetano Veloso e Chico Buarque, que se apropriam ao mesmo tempo da experimentação dos poetas concretos, das tradições afro-brasileiras e da experimentação musical pós-weberniana (op. cit., p. 304).

Esse repertório particular bastante variado, combinando, por exemplo, “o culto com o popular” (loc. cit.), talvez seja a base para uma música repleta de interferências musicais oriundas das mais variadas culturas, como as que vimos, principalmente, nos trabalhos de Itamar Assumpção e de Zeca Baleiro.

O reflexo de todas essas interferências agora pode ser visto também do outro lado. Tanto um quanto o outro certamente já serviram de “suporte” para composições ou interpretações alheias. Além dos já citados intérpretes de Itamar, nomes como Fagner, Chico César, Rita Ribeiro, Simone e Ceumar, já interpretaram composições de Zeca Baleiro. Este, por sua vez, já declarou, inclusive em uma de suas letras, sua admiração por Itamar Assumpção (“Baudelaire Macalé Waly Salomão / Itamar Assumpção / O resto é perfumaria”)

44 .

Como vimos ao longo deste primeiro capítulo, a relação que esses músicos, entre outros, mantêm com a tradição (no sentido menos preconceituoso do termo) musical e poética

⁴⁴Versos da canção “Maldição”, de Zeca Baleiro. *Maldição*. Zeca Baleiro. CD VÔ IMBOLÁ, MZA, 1999.

brasileiras (e/ou universais) é bastante profícua e espontânea, natural de hábitos de audição de música e hábitos de leitura.

Sendo assim, o “mundo dos negócios” fonográficos se torna um mundo onde também é possível encontrar espaços que possam favorecer uma produção artística relacional de qualidade, inventiva e experimental. Sem margens. Independente. Por que não?

LADO B: A MÚSICA POPULAR DE CONSUMO

— UM MUNDO DE NEGÓCIOS —

No capítulo anterior, priorizamos o caráter relacional da canção popular brasileira, enfatizando, sobretudo, os diálogos envolvendo poesia e música.

Além desse tipo de diálogo, ocorre também muitas vezes com a música popular brasileira uma discussão que aflora em seu próprio cerne: a relação que ela mantém com a indústria fonográfica.

E é justamente aí onde podemos encontrar alguns trabalhos que, de alguma maneira, resistem ao simples ornamento comercial — parafraseando o poeta Paulo Leminski (1986). E, por conta disso, vale ressaltar mais uma vez a importância de músicos como Itamar Assumpção e Zeca Baleiro, uma vez que souberam transitar entre a produção artística e a produção comercial, sem necessariamente fazer muitas concessões, como foi demonstrado de alguma maneira no capítulo anterior, e, mais detalhadamente a partir de agora, neste segundo.

Neste capítulo, iremos nos ater basicamente a como cada um desses compositores se relaciona com o mercado da indústria fonográfica no qual estão inseridos.

Mas antes de nos aprofundarmos nessa discussão, alguns pensamentos teóricos a respeito do tema (e de seus conseqüentes desdobramentos) nos são importantes para que possamos compreender melhor tal relacionamento.

Nesse sentido, é válido mencionar mais uma vez o pensamento do poeta e crítico Paulo Leminski sobre a comercialização da obra de arte, quando afirma que

uma arte resistiu com particular vigor a essa comercialização. E essa foi a literatura, a arte que tem a palavra como matéria-prima. Em especial, a poesia, lugar onde a palavra atinge vigência plena, máxima, substantiva. [...] A poesia, afinal, é a última trincheira onde a arte se defende das tentações de virar ornamento e mercadoria (1986, p. 1-2).

Segundo Leminski, a arte literária, mais precisamente a poesia — por ter a palavra como matéria-prima, independentemente de enredo —, é “única” em cada canto do mundo. Pois “cada palavra pertence a um idioma particular” (Ibid., p. 1); Assim, cada palavra de qualquer língua humana terá sempre *sua* história, *sua* biografia, *sua* etimologia. Segundo Leminski, vem “daí, talvez, a dificuldade em transformar a literatura, a poesia em mercadoria” (op.cit., p. 2), 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”.⁴⁵

Portanto, seguindo a lógica desse pensamento, a poesia teria um lugar só dela, um lugar garantido no mundo das letras e das artes. Uma espécie de *limbo* capaz, ao mesmo tempo, de defendê-la, simbolicamente, da comercialização artística, mas também de representar um tipo de pensamento, a nosso ver, equivocado, uma vez que poderia estar subentendida aí uma busca por uma *essência* para a poesia, ou, por extensão, para as artes em geral. E pensar numa *essência* poética (ou artística) seria, no mínimo, reducionista.

Entretanto, é inegável a importância dessa visão do poeta Paulo Leminski em torno da poesia e do ornamento comercial. Quando o poeta a compara com outras manifestações artísticas que independem do signo lingüístico para comprovar tal resistência, mais uma vez entram em jogo a força e a diversidade que a palavra exerce em suas mais variadas realizações.

⁴⁵ MACHADO, Gláucia V. “Ecos imprevistos da poesia”. In *Gazeta de Alagoas*. Maceió, 17 abr. 2005.

Por outro lado, esse lugar próprio da poesia não implica necessariamente num campo de força que a isole de outras linguagens. Vimos até agora que ela sempre manteve correspondências com outras artes, como a música, indicadas aqui neste trabalho. E é aí que reside a matéria-chave para a discussão proposta por este estudo: analisar a canção popular como algum tipo de “gênero” poético, partindo dos elementos que lhe são constituintes, evidenciando os diálogos que ela trava com outras artes, mais precisamente com a poesia. Além disso, interessa a este trabalho entender como esse tipo de diálogo favorece a fomentação de uma canção ao mesmo tempo de consumo e inventiva, poética — sem margens.

Os *inutensílios* da arte.

Num artigo intitulado *A arte e outros in-utensílios* (1986), e já citado anteriormente, o poeta paranaense Paulo Leminski descreve historicamente o processo por que passou a arte até chegar à era moderna, onde, nesse momento, segundo o poeta, ela (a arte) teria se tornado sinônimo de mercadoria por conta de sua produção industrial em série.

Só a partir do conceito criado pelos parnasianos de “arte pela arte” é que Leminski vê possibilidade de sobrevivência da obra de arte numa sociedade determinada basicamente pelas ordens do capital.

A doutrina da arte pela arte é decorrência natural da sobrevivência da arte numa sociedade regida pelo mercado. No mundo burguês, [a arte] só poderia ser duas coisas: ornamento e mercadoria. Um afresco renascentista ou barroco na parede de uma Igreja é um complexo composto ideológico, pulsando de tensões morais e intenções de envolvimento coletivo. Um quadro de Manabu Mabe na sala de um banqueiro é apenas um complemento do tapete e do padrão dos sofás. (op. cit., p. 1)

O exemplo trazido por Leminski dirige-se mais especificamente às artes que não têm a palavra como matéria-prima, uma vez que são constituídas por “ícones (cores, sons, melodias, ritmos, movimentos corporais)” (LEMINSKI, loc. cit.) — elementos comuns em qualquer canto do mundo, portanto mais fáceis de serem “comercializados”. Diferente do que ocorre com a poesia, por exemplo, cuja matéria-prima é a palavra, e esta, como já foi evidenciado mais acima, “tem certo desenho próprio e intransferível” (op. cit., p. 2).

Com isso, Leminski mostra o quanto as artes sofreram perdas de representações simbólicas e ideológicas com a chegada da burguesia.

No entanto, mesmo a literatura, de um modo geral, está também sujeita às transformações impostas pelo mercado, sujeita a ser transformada em *mercadoria*; afinal, os romances, por exemplo, possuem enredos que podem ser facilmente *vendidos*, devido ao seu caráter geralmente universal; e teoricamente mais fáceis de serem compreendidos por culturas diferentes daquelas que foram originados — daí as freqüentes adaptações para outras manifestações artísticas, como o cinema. Mas a poesia, independente de circular na maioria das vezes através do objeto livro, e mesmo perdendo também sua função social — como afirmam alguns críticos⁴⁶ —, é, para Leminski, o “lugar onde a palavra atinge vigência plena, máxima, substantiva” (op. cit., p.1) — fator que, segundo o poeta, dificultaria sua *comercialização*.

O também poeta e crítico T. S. Elliot vem ao nosso encontro quando diz

que a poesia difere de qualquer outra arte por ter para o povo da mesma raça e língua do poeta um valor que não tem para os outros. [...] a poesia está

⁴⁶ T. S. Elliot é um exemplo.

primeiramente ligada à expressão dos sentimentos e das emoções, e que sentimentos e essas emoções são particulares [...] É mais fácil pensar numa língua estrangeira do que sentir nela. Portanto, nenhuma arte é mais obstinadamente nacional do que a poesia. (1972, p. 33)

Esse lugar único e intransferível da poesia nos é importante para que possamos perceber que a sua atual “inutilidade” (seguindo o raciocínio de Leminski) revela na verdade o seu dado mais positivo. A poesia é *in-útil* porque não serve para nada especificamente, a não ser para alguma situação subjetiva, para uma “comunicação de alguma experiência nova, de algum entendimento novo do familiar” (Ibid., p. 32); para criar novos objetos num mundo onde as coisas sempre têm as suas mais variadas utilidades, embora essa criação poética de novos objetos se dê, neste caso, sempre no âmbito da linguagem.

Ainda segundo Paulo Leminski, “a melhor arte do século XX é um gesto ‘contra’ o mundo que a rodeia. Uma negatividade” (op. cit., p. 2). E uma das formas que a poesia encontrou para expressar tal negatividade e driblar as pedras do caminho foi através da poesia metalingüística. A poesia que tem ela mesma como objeto e inspiração.

Sobre essa resistência da poesia, Alfredo Bosi afirmou o seguinte

Dos caminhos de resistência mais trilhados (poesia-metalguagem, poesia-mito, poesia biografia, poesia-sátira, poesia utopia), o primeiro é que traz, embora involuntariamente, marcas mais profundas de certos modos de pensar correntes que rodeiam cada atividade humana de um cinturão de defesa e autocontrole. A poesia vista como uma técnica autônoma da linguagem posta à parte das outras técnicas, e bastando-se a si mesma: eis uma teoria que estende à prática simbólica o princípio fundamental da *divisão do trabalho* e o exalta em nome da maior eficiência do produtor. (1997, p. 147 – grifo do autor)

Bosi, então, enumera alguns procedimentos poéticos que, cada um à sua maneira, contribuiu para as trincheiras que a poesia tanto procura — uma resistência natural em se tornar ornamento da maquinaria. Mais do que isso, Bosi ressalta a poesia-metalinguagem e o seu caráter transformador. Para ele

a estrutura que subjaz à poética da metalinguagem é o mito capitalista e burocrático da produção pela produção, do papel que gera papel, da letra que gera letra, da rapidez [...], da eficácia (Ibid., p. 148).

Portanto, de acordo com esse pensamento, e voltando agora ao que Paulo Leminski formulou em seu artigo mencionado anteriormente, temos uma espécie de quadro no qual a canção popular contemporânea pode se adequar perfeitamente, na medida em que ela também se configura, assim como a poesia, como um lugar onde se encontram prováveis trincheiras ao consumo exigido pela indústria cultural.

No entanto, a canção popular de consumo, independente do gênero, não seria, de maneira alguma, *inútil*, como a poesia o seria na visão de Paulo Leminski. Pelo contrário, já que se deve levar em consideração o fato de que quem faz música popular no Brasil geralmente encontra nesse trabalho a possibilidade de, digamos, aceitação social e de respeitabilidade perante a sociedade. Vale lembrar, por exemplo, os músicos de rap ou de funk, cuja origem, na maioria das vezes, vem de camadas menos favorecidas da sociedade, e, por conta disso, encontram na música, segundo Juarez Dayrell, um canal de comunicação com o mundo, um canal capaz de lhe proporcionar uma auto-afirmação que dificilmente encontrariam em outra esfera da vida social.

A vivência no rap ou no funk pode ampliar-lhes [para esses jovens músicos] o leque de experiências quando vivenciam uma atividade criativa e passam a ter essa dimensão como referência. Ao expressarem o desejo de sobreviver da música, esses jovens colocam em questão o sentido do trabalho. Não é que este tenha perdido sua centralidade ou deixado de ser importante, como muitos afirmam. A questão é que eles demandam mais, eles nutrem a expectativa de um trabalho com sentido, e este aponta para a música. Nas escolhas que vinham fazendo, não assimilaram os valores do mundo do trabalho, como a disciplina, a assiduidade, apresentando dificuldades em aceitar as condições nas quais impera, por exemplo, uma alienação em relação aos produtos do trabalho. Com isso, fazem uma dissociação entre o emprego atual e a experiência musical: um é aquele ao qual se vêm coagidos a exercer, cuja valência é instrumental; a outra, a carreira musical, aponta para a possibilidade de um trabalho que é visto como fonte de satisfação de si mesmos, como a atividade criativa e oportunidade de satisfação pessoal. (2005, p. 214)

O que Juarez Dayrell nos oferece, a partir de um trabalho de pesquisa sobre os jovens cantores de rap e de funk de Belo Horizonte, que resultou no livro *A música entra em cena – o rap e o funk na socialização da juventude* (2005), e de seu argumento principal de que a música possibilita a esse jovem o seu melhor canal de comunicação com o mundo, é a reflexão de que a música tem sim um poder de “interferência na vida das pessoas”⁴⁷. Logo, o modo de criar do compositor deve ser mais “responsável”, uma vez que passa a ser também influenciado pela recepção do público, afinal

quem ouve música popular, ouve sobretudo para se divertir, mas consegue refletir também quando ouve uma canção. Uma canção pode às vezes mudar momentaneamente a vida de uma pessoa.⁴⁸

O que vem ao caso com esse parêntese, no qual procuramos demonstrar que a canção popular, independentemente do gênero ou do modo como foi composta, possui, dentro dela,

⁴⁷ BALEIRO, Zeca. Em entrevista para o DVD *Pet shop mundo cão – a ópera infame*, 2003.

⁴⁸ op. cit.

um poder transformador, por isso *útil*, é que tal poder injeta no compositor uma dose de responsabilidade no momento da criação, e que isto pode representar, de acordo com a proposta deste estudo, outro tipo de trincheira ao consumo descartável da canção popular inserida na indústria cultural, já que, de acordo com esta perspectiva, ela também pode se configurar como um trabalho artístico consciente e capaz de problematizar questões relevantes da sociedade. Vale lembrar que boa parte dos raps e funks feitos no Brasil são espécies de canções metamusicais. São obras que tratam de seu próprio método e de como isso contribui positivamente na vida de quem as canta ou compõe. São, portanto, possibilidades de resistência, como diria Alfredo Bosi; ou trincheiras, segundo Paulo Leminski.

Trincheiras essas que já foram, de algum modo, trabalhadas no capítulo anterior, quando procuramos demonstrar o caráter relacional da canção popular brasileira contemporânea, sobretudo a partir das canções de Itamar Assumpção e de Zeca Baleiro.

No entanto, no mundo dos negócios da indústria fonográfica brasileira, outros meios de se defender do consumo gratuito e excessivo podem ser encontrados em alguns trabalhos artísticos de vários compositores. Mais uma vez a relação entre poesia e música oferece alternativas valiosas para o surgimento de trabalhos inventivos e de qualidade. A relação de *compra e venda* na canção popular ganha sempre um *troco* bastante significativo.

Mundo dos negócios – o troco em poemas

*se
a
obra
é
a
soma
das
penas
pago
mas
quero
meu
troco
em
poemas*

(Itamar Assumpção e Alice Ruiz)

O mundo dos negócios no qual a canção popular brasileira está inserida não representa em si nenhum problema quando o assunto é a produção artístico-cultural de qualidade.

Como vimos anteriormente, a canção popular tem suas especificidades. A soma delas, quando bem trabalhadas, representa — da mesma forma como a poesia na visão de Paulo Leminski — um espaço próprio e capaz de provocar uma resistência ao que a indústria cultural muitas vezes impõe ao compositor popular.

E isso se deve, primeiramente, ao fato de que essa canção popular, como ficou evidenciado no capítulo anterior, vem se tornando ao longo de sua história um espaço onde é possível cada vez mais encontrar diversas outras manifestações artísticas e/ou culturais acontecendo ao mesmo tempo, numa mesma canção. Segundo, porque esse tipo de diálogo envolvendo manifestações diferentes quase sempre resulta numa produção paralela capaz de

sistematizar um novo quadro artístico/cultural brasileiro. Um bom exemplo disso pode ser novamente as parcerias entre músicos e poetas.

Mas antes de nos aprofundarmos com mais afinco nessa discussão, vale destacar primeiro a relação que os músicos brasileiros mantêm com o mercado interno da música popular. Como funciona esse mercado e como se podem encontrar, nesse meio, artistas que conseguem transitar abertamente entre um trabalho de consumo e, ao mesmo tempo, alternativo, independente, inventivo.

Tal problema é importante para que possamos compreender o potencial da palavra cantada na canção popular de consumo, e como isso pode resultar numa produção artística e cultural de qualidade.

Por conta disso, é preciso entender que “o mercado interno brasileiro se escora em três pilares básicos: indústria fonográfica, sistema de radiodifusão e roteiros de shows” (Nassif, 2008)

Em geral, lança-se o disco, o sistema de radiodifusão divulga, alavancando as vendas e, depois delas, os shows. Esse modelo esbarra em alguns pontos complexos — que dependem exclusivamente do governo para serem corrigidos. O primeiro, a questão do direito autoral, um sistema pouco transparente. O segundo — e mais sério —, a indústria dos jabás (os pagamentos efetuados a emissoras para a divulgação de discos de gravadoras). (Loc. cit.)

E esse modelo do mercado interno brasileiro acaba muitas vezes criando dificuldades, ou barreiras, para que trabalhos alternativos, independentes, ou mesmo de grandes gravadoras (mas que não trabalham com jabás), cheguem ao público através da mídia. Essa dificuldade

está, de acordo com as palavras de Luís Nassif, no próprio cerne da indústria fonográfica brasileira. Segundo o jornalista,

o jabá acabou com [a] capacidade de inovação, burocratizou as grandes gravadoras, sufocou as independentes. O trabalho desses campeões em burocracia consiste em apostar naquilo que deu certo em outra gravadora e irrigar as emissoras com jabás. Cria-se uma atividade sem risco e sem oportunidades. Ou se criminaliza definitivamente essa prática — já que configura crime de direito econômico — ou não se romperá o círculo vicioso que emperra a música brasileira. (Loc. cit.)

O jabá, segundo Nassif, acaba com a capacidade de inovação artística porque impossibilita quase sempre que trabalhos mais alternativos, independentes, alcancem o espaço das rádios, e, conseqüentemente o público.

No entanto, isso não seria suficiente para, sozinho, acabar com a capacidade de inovação artística, como também afirmou Luís Nassif.

A inovação continua existindo. Atualmente, têm-se vários outros meios de divulgação que não precisam de muito esforço financeiro (como o pagamento de jabás). A internet tem sido um dos principais canais de divulgação de trabalhos artísticos, tanto de exposição quanto de procura.

Recentemente, o grupo de rock inglês Radiohead lançou e disponibilizou seu novo álbum na internet, permitindo que seus fãs pagassem pelo disco o quanto desejassem, até mesmo nada.

No Brasil, isso tem ocorrido frequentemente também. Até mesmo o compositor Zeca Baleiro disponibilizou uma canção sua em seu site. Trata-se da irônica *Toca Raul*. Feita em

resposta aos pedidos calorosos que os fãs do músico Raul Seixas geralmente fazem em shows de diversos músicos brasileiros.

Algo semelhante aconteceu com o cantor e compositor catarinense radicado em Alagoas, Wado, quando disponibilizou gratuitamente seu novo álbum⁴⁹ na rede, para logo em seguida o colocar à venda como parte do ingresso para o *show* de lançamento do mesmo.

Estratégias como essas só fazem realçar a dinâmica da canção popular frente ao mercado da indústria fonográfica. Até mesmo as canções que circulam mais tradicionalmente pelo rádio, em CDs, etc., encontram meios de sobrevivência, de resistência.

E uma das formas encontradas por músicos para driblar o sistema mercadológico está em sua própria atitude de ruptura aos parâmetros tradicionais — seja disponibilizando álbuns e canções na internet, em sua apresentação performática enquanto sujeitos artísticos, ou mesmo em sua poética composicional, através de melodias, arranjos e letras inventivos.

Tal atitude de ruptura vai além daquilo que possa ser *verbalizado* pelo compositor, vai além do que ele (*d*)*escreve* em letras de canções, ou do que, porventura, seja dito em entrevistas, por exemplo. Parece se dar, na verdade, no ato composicional do artista, sempre no espaço exato da composição⁵⁰. Além disso, a música popular deve ser entendida não só por sua poética, ou por sua sonoridade, mas a partir da soma desses elementos, não esquecendo, obviamente, da visualidade cênica do artista e da sua capacidade de representação.

Quando o compositor entra em cena, o palco passa a ser o lugar onde sua música ganha mais ímpeto e cor, provocando o êxtase que o público tanto espera e quer. A presença de palco do artista é, portanto, fundamental não só para cativar o público, mas também para

⁴⁹ *Terceiro mundo festivo*. CD, SMD, 2008.

⁵⁰ Neste caso, o termo *composição* refere-se tanto a canções isoladas como a álbuns inteiros.

demonstrar o quanto a sua arte pode ser vigorosa e sincera quando somada ao que o espetáculo lhe oferece.

A improvisação decorrente de alguma possível falha, ou mesmo de um *insight* que o músico (ou a própria banda que o acompanha) tem durante o *show*, pode significar, por exemplo, uma “alteração” daquilo que, à primeira vista se espera, causando no público um certo *estranhamento*.

Isso pode representar, de acordo com o que estamos trabalhando, algo que fragmente a linearidade provocada pela exigência que a indústria cultural na maioria das vezes impõe ao mercado fonográfico.

E é aí onde encontramos estratégias diferentes (e, em alguns casos, semelhantes) nas composições de Itamar Assumpção e de Zeca Baleio.

O primeiro parece manter um distanciamento maior em relação à indústria fonográfica. Isso porque seu estilo é marcado, sobretudo, pelas diversas informações que circulam (e se cruzam) o tempo todo sem nenhuma linearidade em suas composições; mas também pelo espaço que é dedicado ao silêncio entre as notas; e, claro, pela visualidade cênica na criação de personagens (tanto nas letras como nas apresentações ao vivo).

Sobre esse tipo de procedimento adotado por Itamar Assumpção, Luiz Chagas 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. (2006, p. 12)

As bandas e os parceiros que o acompanharam durante sua jornada artística contribuíram decisivamente no seu processo de criação, como se pode notar nas entrelinhas das palavras de Luiz Chagas, ou, ainda, no depoimento que a contrabaixista Clara Bastos, responsável direta pela transcrição das canções do compositor para o já mencionado songbook *Pretobrás, por que que eu não pensei nisso antes*, de 2006, deixou sobre o processo e a dificuldade de transcrever para a partitura as canções de Itamar Assumpção. Segundo a musicista, aqueles que conviveram de perto com o músico deixaram também a sua marca basicamente porque

sua música [a do Itamar] 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 beneficentemente no resultado final: gravação ou show. (2006, p. 82)

Dá a singularidade das composições de Itamar. As músicas 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.

O corpo e a voz ganham, na poética de Itamar Assumpção, proporções bastante consideráveis do ponto de vista composicional.

Já o compositor Zeca Baleiro parece ter uma relação de maior proximidade com o “mundo dos negócios”. Sua música, apesar de também trazer inúmeras informações e também contar com algumas parcerias produtivas, não causa no ouvinte tanto estranhamento como causam as canções de Itamar Assumpção. Até mesmo aquelas em que há uma coexistência de

ritmos e de estilos diferentes são, na verdade, tão “agradáveis” do ponto de vista comercial quanto as baladas⁵¹. Talvez isso ocorra por conta de uma escolha individual de se auto-afirmar como um “compositor popular”⁵². E provavelmente por conta dessa afirmação, Baleiro trabalha arranjos mais suaves e melódicos se comparados aos de Itamar.

Por conta disso é que percebemos mais uma vez a relevância dos poetas da música popular brasileira como os que estão sendo estudados aqui nesta dissertação. Poetas que trazem estratégias diferentes, mas que têm o mesmo objetivo: seduzir o público através de sua arte.

“Pensei seduzir você” – estratégias e experimentalismos

Em 1998, Itamar Assumpção lança seu sétimo álbum, *Pretobrás – Por que que eu não pensei nisso antes?*. No título, já se pode notar uma das marcas da poética do compositor, o humor parodístico.

O termo utilizado por Itamar (*pretobrás* — sigla de “preto brasileiro”) faz referência direta à multinacional *Petróleo Brasileiro S. A.* (Petrobrás). O que, simbolicamente, pode tanto sugerir um desejo de inserção artística no “mundo dos negócios” — mas uma inserção que se dá, neste caso, por meio da paródia, através de uma devoração crítica e bem humorada das coisas que o rodeiam, e da conseqüente ruptura com a tradição, com aquilo que é pré-

⁵¹ Canções como “Samba do Aproach” (1999) e “Balada do céu negro” (2005) foram executadas em telenovelas brasileiras: a primeira, um samba que conjuga elementos tradicionais do ritmo com “pitadas” da música eletrônica para tratar, sobretudo, de estrangeirismos presentes na língua portuguesa; a segunda, uma típica balada, sem grandes inovações rítmico-melódicas, mas que, assim como a primeira, também alcançou o espaço televisivo das novelas.

⁵² Referência à canção “Tem que acontecer”, de Sérgio Sampaio e regravação por Baleiro no CD *Vô Imbolá* (1999).

determinado, *demarcado*. Ou pode ainda simbolizar, ao mesmo tempo, um projeto artístico-pessoal de se auto-afirmar a partir de sua negritude (“sou pretobrás, e daí”), como bem observou Maria Betânia Amoroso

Nesse projeto pessoalíssimo têm peso igual tanto o conhecimento musical acumulado, e sempre em questão, como a cultura original do pai e da avó que o criaram. Itamar se dizia muito mais africano do que brasileiro, pertencente à etnia bantu, mas totalmente à vontade na impureza da cultura brasileira, que mistura elementos os mais diversos. [...] O que insistia em sublinhar é que ele era isso e isso era sua contribuição.

Pertencer à linhagem da música popular negra e por meio dela levar avante a linha evolutiva da música popular foram as convicções mais profundas de Itamar, e em toda sua curta vida acreditou viver por elas. O recado de Itamar, dentro da rede de recados maior, do conjunto das vozes, instaura aos poucos uma narrativa que é a própria história de como Itamar entrou e ficou para a Música Popular Brasileira. (op. cit., p. 43)

Esse achado, digamos, é complementado pelo músico, também de forma irreverente, através do *sobrenome* do disco: *Por que que eu não pensei nisso antes?*, expressão que também nomeia uma das canções do álbum em questão. Daí o caráter sintético da obra: a coexistência de temas e estilos num mesmo álbum, ou ainda, numa mesma canção.

A letra de “Por que que eu não pensei nisso antes?”⁵³ relata com bom humor algumas tentativas mirabolantes de sedução amorosa

Pensei seduzir você com algo bem provocante
Gingando num bambolê me equilibrando em barbante (pra me seduzir)
Dançando numa T.V. cobertos com diamantes
(vai ter que ralar, vai ter que ralar)
Num carrão zero, por que que eu não pensei nisso antes?

⁵³ *Por que que eu não pensei nisso antes*. Itamar Assumpção. CD PRETOBRÁS, Atração Fonográfica, 1998.

No decorrer da canção, as situações vão ficando ainda mais complexas e variadas. Desde fazer crochê, testar H.I.V e consultar cartomantes, até domesticar elefantes e limpar o rio Tietê (“e outros rios restantes”)⁵⁴. Mesmo assim, nada disso parece ser suficiente para concretizar a sedução, uma vez que tais coisas só foram “pensadas” depois de uma provável “separação”, ou de alguma possível oportunidade anterior desperdiçada.

A pergunta reflexiva que permeia toda a letra da canção (Por que que eu não pensei nisso antes?) traz, numa roupagem irônica, um breve tom de conclusão arrependida: *Não o seduzi porque não pensei nisso antes.*

E esse “nisso” pode sintetizar, simbolicamente, a idéia global do disco (que também já vinha se encaminhando desde os primeiros álbuns do compositor), ou seja: desvincular o sentido de mercadoria da embalagem comercial do disco, do produto-arte, assim como observou o músico e parceiro seu, Arrigo Barnabé, no encarte do CD *Pretobrás*. Vejamos

Ouvir “Pretobrás” foi provocando em mim uma sensação quase de um filme. E nesse filme eu via um quintal de terra no interior do Paraná, um quintal de casa de madeira, um quintal de chão de terra, com suas peculiaridades, os seus matos e criações, os seus utensílios. O meu olhar-câmera perseguia alguma coisa nessa paisagem, o âmago da sensação causada pela música. Então vi, do lado do tanque de lavar roupa, a lata de óleo de cozinha transformada em vaso de plantas. Era essa imagem que eu procurava. O uso da embalagem industrial desvinculada de seu sentido de mercadoria. Hoje, quando a embalagem mostra-se como o grande trunfo da indústria musical, Itamar transforma latas vazias em vasos de flores. Ele utiliza as embalagens abandonadas para criar um trabalho de uma originalidade extrema (extrema por não evidente) sem nunca adaptar-se ao “gosto” indicado pela indústria.⁵⁵

⁵⁴ Cf. Anexo H, p. 112.

⁵⁵ BARNABÉ, Arrigo. Texto de apresentação do CD PRETOBRÁS. Atração Fonográfica, 1998.

Levando em consideração, além disso, o fato dessa canção estar inserida num álbum que, para muitos, marca a maturidade artística de Itamar, esse interlocutor a quem ele se dirige na canção mencionada parece ser, conforme suspeitou sua parceira e amiga, Alice Ruiz (2006), o público, a música popular, a cultura brasileira.

É como se, para seduzir o público sem “adaptar-se ao ‘gosto’ indicado pela indústria”, Itamar precisasse, por exemplo, “domesticar elefantes” a cada novo trabalho, sendo seu “próprio dublê”, seu “próprio representante”.

Pensei seduzir você
domesticando elefantes
Cuidando bem de bebês (Kim Kauê Joy)
doando-me pra transplantes (pra me seduzir)
eu mesmo ser meu dublê (vai ter que ralar, vai ter que ralar)
meu próprio representante (vai ter que ralar...)
por cargas d’água por que que eu não pensei nisso antes
por que eu não pensei nisso antes por que por que por que?!

Itamar parece repetir, com isso, o convite feito na canção “Já que tem que”⁵⁶, do mesmo álbum. Sendo que naquela, o músico brinca com a idéia de que seu público, o ouvinte, possa “rotular”, classificar a música em questão como queira, como “valsa”, “salsa” ou “mantra”.

Já no caso de “Por que que eu não pensei nisso antes?”, a pergunta recorrente se apresenta na canção como uma espécie de mote, mas não necessariamente para o desenvolvimento imediato da própria canção no disco. Esse mote serve também como uma retrospectiva de toda a sua obra composicional. Ele parece justificar os diversos procedimentos que foram adotados por Itamar Assunção ao longo de sua jornada artística⁵⁷. E mais ainda, revela com mais nitidez o desejo que sempre esteve presente em suas canções: o

⁵⁶ Canção analisada no capítulo anterior.

⁵⁷ Assim como acontece na canção *Vida de artista*, analisada no capítulo anterior.

de ser compreendido e respeitado por um público cada vez maior e diversificado, e não apenas pela crítica especializada ou por outros artistas do ramo.

Na canção, esse desejo de seduzir o *outro* fica ainda mais evidenciado quando aparecem as vozes das *backing vocals* dialogando com a voz do Itamar Assumpção, e que são colocadas, na letra, entre parênteses (“(vai ter que ralar...)”), como se fossem as vozes internas do (ou até externas ao) compositor. Itamar parece sempre ter tido consciência de que, nesse processo de sedução, seja ela amorosa ou artística, a dificuldade e a perseverança são o preço da conquista.

O desejo de seduzir o público, no entanto, vem desde seu primeiro álbum, quando o compositor cria e incorpora um personagem marginalizado, um anti-herói do cotidiano, que desafia a polícia e não se submete nem se adapta à vida conjugal, familiar⁵⁸.

Procurando sempre desenvolver um trabalho inventivo, experimental, e repleto de referências (e “interferências”), Itamar acabou criando uma arte de difícil assimilação comercial para época, ao transformar “latas vazias em vasos de flores” (BARNABÉ, loc. cit.), desvinculando o tradicional sentido de mercadoria da embalagem comercial. Mesmo contando desde o início com um público fiel e com o aval da crítica especializada e de outros artistas importantes do cenário cultural brasileiro.

E apesar dessa fidelidade do público e da crítica, parecia que algo lhe faltava. Talvez um reconhecimento mais à altura da qualidade e originalidade de seu trabalho. Ou talvez uma necessidade de divulgação daquilo que ele desde o início se propôs a fazer: um trabalho artístico relacional, inventivo, independente, livre de algumas exigências comerciais descartáveis. Um trabalho autoral e consciente do seu lugar e da sua importância.

⁵⁸ Trata-se de *João do Santo Silva*, o *Beleléu*. Além deste personagem, todos os outros componentes da banda (*Isca de polícia*) que o acompanha assumem diferentes perfis deste “perigosíssimo bando”, como é apresentada a banda logo no início do disco.

E parece ser daí que nasce um dos problemas mais freqüentes em sua produção artística: como seduzir o público, como cativá-lo, como produzir e divulgar um trabalho artístico em massa sem que esse trabalho perca o seu valor autoral e sua vital independência?

Pensei seduzir você com algo bem provocante.

Seduzir, do latim *seducere*, significa tanto *atrair, encantar*; como também, *enganar, desonrar, recorrendo a promessas*.

O campo semântico do termo pode nos dar uma pista de como Itamar, em *Pretobrás*, mais especificamente na canção “Por que que eu não pensei nisso antes?”, repensa toda a sua trajetória musical, e sua conseqüente recepção, até chegar a uma provável conclusão, ainda que provisória: a de que, para seduzir o público, é preciso lançar mão de estratégias que vão do experimentalismo nas canções às atitudes de ruptura que promovam *estranhamento* e contradição, buscando atrair seu ouvinte através de uma música inventiva e de qualidade.

Tal contradição ganha nitidez ainda maior quando o músico, em “Prezadíssimos ouvintes”⁵⁹, mais uma vez alegoriza “a conversa direta do Nego Dito com seu público” (TATIT, op. cit., p. 25), fazendo de “seus discos momentos oportunos para um contato sem intermediações” (loc. cit.).

Itamar, a partir dessa conversa direta com seu ouvinte, conseguiu fazer com que seu principal personagem, “cujo nome desaparecia de cena a partir desse disco” (op. cit., p. 26), continuasse

manifestando as contradições do autor, que queria — e não queria — saltar da produção alternativa para o mundo das celebridades: “Já cantei no galinheiro / Cantei numa procissão / Cantei ponto de terreiro / Agora eu quero cantar na televisão”

⁵⁹ *Prezadíssimos ouvintes*. Itamar Assumpção e Domingos Pellegrini. CD SAMPA MIDNIGHT, Baratos Afins, 1988.

[...] sua performance no palco revelava um amplo domínio do tempo-espaço do show e ampliava, a cada breque instrumental, a cumplicidade com a fiel platéia. Só essas credenciais já poderiam ter-lhe aberto as portas do mercado de consumo, mesmo que sua produção jamais ultrapassasse um nível mediano de vendas.

Mas o compositor também *não* queria cantar na televisão. A pluralidade dos acontecimentos sonoros envolvida nas canções exigia dos espectadores uma constante interpretação de entrelinhas além da disposição especial para depreender o sentido e o endereço das simultaneidades. (loc.cit., grifo do autor)

Segundo Tatit, tal contradição estaria atrelada ao modo de compor de Itamar, que, assim como em outras composições suas, nesta, ele também traz as múltiplas informações que marcaram seu estilo composicional. Vejamos algumas delas, focalizando, primeiro, a letra da canção

Prezadíssimos ouvintes
Pra chegar até aqui
Eu tive que ficar na fila
Agüentar tranco na esquina e por cima a lotação
Noite e aqui tô eu de novo com vinte e quatro costelas
O gogó baixo e guitarra violão e percussão
Ligados numas tomas elétricas e pulmão

Já cantei no galinheiro
Cantei numa procissão
Cantei em ponto de terreiro
Agora eu quero cantar na televisão
[...]
Cantei tal qual seresteiro
Cantei paixão solidão
Cantei canto de guerreiro
Agora eu quero cantar na televisão

De início já se percebe o tom coloquial de uma conversa. Seus ouvintes são convidados a conhecer o processo árduo do compositor, que, “pra chegar até aqui”, até o reconhecimento do público e da crítica, e ao momento de sua maturidade artístico-pessoal, precisou, antes disso, “ficar na fila / Agüentar tranco na esquina e por cima a lotação”.

Em seguida, o compositor revela o que seria, talvez, sua principal motivação no momento: cantar na televisão. Mas certamente um *cantar* que vai um pouco mais além do que pensou Luiz Tatit. Cantar na televisão seria mais do que simplesmente um salto para o “mundo das celebridades”. A nosso ver, isso simbolizava o desejo de aceitação comercial de uma canção composta sem seguir, necessariamente, convenções artístico-comerciais previamente demarcadas. Ou seja, Itamar parecia sim querer entrar no “mundo das celebridades”, desde que sua entrada não fosse afetada por quaisquer imposições mercadológicas que, porventura, interferissem no seu modo de compor.

A canção possui uma estrutura comum a diversas outras do compositor. Além daquilo que é tematizado na letra, há também uma coexistência de vozes que sugerem diálogos com outra canção da música popular brasileira, a saber, “Sentimental demais”, de Jair Amorim e Evaldo Gouveia, e eternizada na voz de Altemar Dultra. Ela aparece na canção de Itamar no segundo refrão, quando este diz ter cantado “tal qual seresteiro” (“sentimental eu sou, eu sou demais”) e que, agora, o que ele quer é “cantar na televisão” e fazer parte desse mundo “das celebridades”, embora, mantendo uma postura *marginal* de resistência ativa, não se submetendo gratuitamente ao “gosto do público”⁶⁰.

Por conta deste tipo de composição é que Itamar, segundo Tatit, *não queria e queria* entrar para o mundo do consumo artístico — uma contradição necessária na arte de seduzir o público.

Tudo isso, portanto, são exemplos de estratégias de *sedução* do público, que, obviamente, variam de artista para artista. Cada compositor, à sua maneira, estabelece, através de sua composição, uma espécie de diálogo com o público. Há sempre um recado a ser

⁶⁰ BARNABÉ, loc. cit.

transmitido, ou alguma impressão pessoal sobre determinada coisa, e, à medida que o artista vai se profissionalizando, esse recado tende a ser mais responsável, mais cuidadoso.

Por isso, talvez, essa sedução do *outro* se realize sempre de um modo diferente e particular, respeitando a relação subjetiva entre cada artista e seu público.

Itamar Assumpção nos mostra que tal desejo se justifica por conta, provavelmente, de sua produção experimental e inventiva, de difícil assimilação comercial, apesar de *popular*.

Zeca Baleiro, mesmo se considerando um compositor popular, conseguiu problematizar criticamente, em seus álbuns, questões que lhe incomodam em sua vida pessoal ou profissional.

Em seu terceiro disco, *Líricas* (2000), Baleiro retoma algo que já vinha sendo discutido desde o primeiro: o lugar da poesia (arte) no mundo dos negócios e a difícil tarefa do artista diante do problema — algo que se pode perceber já pelo título do CD, em que a relação da música com a poesia se configura como a principal motivação, digamos, do disco. Daí surge, por exemplo, a canção “Você só pensa em grana”⁶¹, em que o tema, estampado no título, seria o *recado* a ser transmitido, o *diálogo* a ser travado com seu público. Vejamos

Você só pensa em grana meu amor
Você só quer saber quanto custou a minha roupa
Custou a minha roupa meu amor
Você só quer saber quando que eu vou
Trocar meu carro novo por um novo carro novo
Um novo carro novo meu amor
Você rasga os poemas que te dou
Mas nunca vi você rasgar dinheiro
Você vai me jurar eterno amor
Se eu comprar um dia o mundo inteiro

Quando eu nasci um anjo só baixou
Falou que eu seria um executivo

⁶¹ In Baleiro, 2000. Cf. CD Anexo, canção 12.

E desde então eu vivo com meu banjo
Executando os rocks do meu livro
Pisando em falso com meus panos quentes
Enquanto você ri no seu conforto
Enquanto você me fala entre dentes
Poeta bom meu bem poeta morto.

Observe que, mesmo com a presença e a constante repetição do pronome de tratamento *você*, o discurso acaba sendo direcionado a alguém indefinido. Note que a expressão *meu amor* funciona mais como um coloquialismo de desabafo do que mesmo como um vocativo que pudesse se realizar na letra como um interlocutor da canção, o *outro* a quem o discurso se dirige. Dessa forma, o interlocutor parece ser daquele mesmo tipo do qual suspeitou a poeta Alice Ruiz quando se referiu à canção “Por que que eu não pensei nisso antes?”, de Itamar Assumpção, ou seja: o público, o ouvinte.

Tal *convite* ao público poderia representar, no caso, uma possível saída; um *desvio*; uma tentativa de driblar a mesmice do mercado fonográfico brasileiro, uma vez que o músico convida o público a pensar sobre o lugar da canção, da poesia, da arte na sociedade de consumo. O que nos faz lembrar a canção “Não há saídas”, de Itamar Assumpção, analisada no capítulo anterior.

Por isso a importância na construção coerente do texto, na soma dos elementos constituintes da canção.

E sobre esse tipo de cuidado composicional, o próprio Zeca Baleiro declarou no encarte do CD *Líricas* (2000) que sua intenção, quando compôs “Você só pensa em grana”, era traduzir, por meio da canção, um tema que lhe inquieta: a relação poesia *versus* grana.

Vejamos

Passei muito tempo com a idéia desta canção na cabeça. O tema, que tanto me inquieta, é a relação poesia versus grana. Pra traduzir essa inquietação, eu imaginava uma canção que soasse lírica e ácida ao mesmo tempo, uma espécie de modinha rock'n'roll.⁶²

Com essa declaração, Baleiro nos autoriza a pensar que a temática da poesia *versus* o dinheiro (algo que lhe inquieta na vida pessoal) é traduzida na canção a partir de seus elementos constituintes (uma canção “lírica e ácida”). O lado pessoal e o profissional do artista se misturam na canção eliminando, neste caso, qualquer distanciamento entre criador e criatura. Daí a proximidade entre os signos da melodia e do verbo na tentativa de traduzir algo que é, por natureza, intransmissível — como a experiência pessoal ou algum tipo de desejo ou sentimento do artista.⁶³

Sobre esse caráter, digamos, *tradutor* da canção popular, o músico e estudioso do assunto, Luiz Tatit afirmou que

o verdadeiro teor de uma experiência pessoal é inatingível pelo outro e intransmissível por quem a viveu. Utilizando a linguagem verbal, podemos recuperar parte dessa experiência (infelizmente a parte menos pessoal), projetá-las nos termos habituais da coletividade e obter uma certa empatia por aproximação de experiências. Pela poesia, a originalidade do tratamento espacial e fonológico, o trabalho com as justaposições que rompem a hierarquia discursiva pode criar outra singularidade relacionada ou não com a experiência (ou idéia) inicial. Pela canção, parece que a própria singularidade da existência foi fisgada. Como se o texto coletivizasse a vivência, o tratamento poético imprimisse originalidade, mas o resgate subjetivo da experiência, este, só fosse possível com a melodia.

(...) retratar bem uma experiência significa, para o cancionista, fisgá-la com a melodia. Ao texto cabe apenas circunscrever a temática que nem sempre está diretamente ligada com os fatos. Cabe a ele criar o acontecimento, selecionando unicamente o que é possível desenvolver nos limites da canção. (op. cit., p. 19)

⁶² BALEIRO, Zeca. Texto do encarte do CD LÍRICAS, MZA, 2000.

⁶³ “Só faz milagres quem crê que faz milagres / como transformar lágrimas em canção”. *Blues do elevador*. Zeca Baleiro. CD LÍRICAS, MZA, 2000.

Mesmo destacando, no início, a impossibilidade de transmissão integral de qualquer experiência da vida pessoal, Tatit conclui seu argumento defendendo a idéia de que, no caso de uma canção popular, mais do que a palavra sozinha (a letra), a melodia é quem tem maior poder de transmissão de significados, e de “resgate subjetivo da experiência” pessoal. Ou se preferirmos, a palavra cantada e o arranjo instrumental da canção possibilitam, juntos, esse resgate. Dessa forma, e ainda segundo Tatit,

compor uma canção é procurar uma dicção convincente. É eliminar a fronteira entre o falar e o cantar. É fazer da continuidade e da articulação um só projeto de sentido. Compor é, ainda, decompor e compor ao mesmo tempo. O cancionista decompõe a melodia com o texto, mas recompõe o texto com a entoação. Ele recorta e cobre em seguida. Compatibiliza as tendências contrárias com seu gesto oral.

Desse modo, a paixão e a ação, vistas acima, são elaboradas no perfil traçado pela dicção. O compositor traz sempre um projeto geral de dicção que será aprimorado e modificado pelo cantor e, normalmente, modalizado e explicitado pelo arranjador. Todos são, nesse sentido, cancionistas. (op. cit., p. 11)

Assim, voltando agora à canção “Você só pensa em grana”, o fato de o cantor ser também o compositor e um dos arranjadores da canção aumenta ainda mais aquela proximidade da qual tratamos anteriormente acerca da experiência pessoal traduzida pela canção popular. Além do fato de que, dessa maneira, a dicção da qual se refere Luiz Tatit, se torna muito mais convincente.

Isso porque a letra trata daquilo que, provavelmente, mais incomoda o músico em sua vida profissional, e por isso, para traduzir tal sentimento, Baleiro compôs uma canção “lírica e ácida ao mesmo tempo, uma espécie de modinha rock’n’roll”.⁶⁴

Mas então onde encontrar tal acidez e lirismo na melodia da canção?

De início, a música não causa tanto *estranhamento* no ouvinte. A introdução é feita por um piano suave e delicado (Sacha Amback) e, apenas anuncia o tom melancólico e angustiante que se perceberá mais convincentemente a partir do canto e do arranjo instrumental.

À medida que o texto poético vai sendo cantado, a melodia cresce e o tom do piano aumenta, provocando um acompanhamento cantado muito mais grave e delirante.

Isso é ainda percebido com mais clareza quando há um pequeno intervalo entre as duas vezes que o texto poético é cantado (entre as duas estrofes da letra). Nesse intervalo, a voz angustiada dá lugar ao crescente tom melancólico do piano e aos efeitos sonoros conseguidos através de ruídos (Walter Costa) e de assobios (Zeca Baleiro).

Quando o poético volta a ser cantado, é como se o sujeito lírico da canção já estivesse no limite de seu desespero, de sua febre. Tanto o piano quanto a voz do cantor, somados aos arranjos internos, demonstram a exasperação final do sujeito lírico diante daquilo que é descrito na letra, comprovando sua inquietação a respeito do tema.

Tal procedimento composicional parece ser um dos meios utilizados pelo compositor popular para se chegar àquilo que estamos chamando de *desvio*, de quebra da linearidade que muitas vezes é exigida pelo esquema da indústria fonográfica.

⁶⁴ BALEIRO, loc. cit.

O mesmo procedimento pode ser observado na canção “Mundo dos negócios”⁶⁵, também de Zeca Baleiro, na qual o registro musical contribui bastante para uma melhor compreensão do poético.

Apesar de pertencerem a álbuns diferentes, as duas canções (“Você só pensa em grana” e “Mundo dos negócios”) apresentam algumas semelhanças, não só na temática, mas, sobretudo, na forma como foram construídas. Vejamos

Baby
Vem viver comigo
No mundo dos negócios
Traz o teu negócio
Junto ao meu negócio
Vamos viver do comércio barato de poemas de amor

Baby
O que mais importa
A poesia está morta
Mas juro que não fui eu
Tudo à minha volta são reclames
Desejos
Vãos
E sóis
Tudo à minha volta são reclames
Desejos
Vãos
E só

Baby
Vamos ao cinema
A vida é cinema
Já vi esse filme
Sempre o mesmo filme
Canções de amor se parecem
Porque não existe outro amor

O tom de desencanto é semelhante ao da canção anterior. O lado angustiado do artista diante do tema continua presente. Há outra vez aquele diálogo envolvendo a poesia e o “mundo dos negócios”, porém com uma diferença: o tratamento dado ao problema em

⁶⁵ In Baleiro, 2003. Cf. CD Anexo, canção 13.

questão não é o mesmo. No primeiro caso, a poesia não se sente parte de nenhum tipo de comercialização, é sempre o *outro* quem rasga os poemas e nunca o dinheiro (“você rasga os poemas que te dou / mas nunca vi você rasgar dinheiro”); enquanto que no segundo, em “Mundo dos negócios”, é o próprio poeta quem convida esse *outro* a fazer parte, junto com ele, “do mundo dos negócios”, vivendo “do comércio barato de poemas de amor”.

À primeira vista, pode-se pensar que, nesse segundo momento, o poeta aceita fazer parte da comercialização da poesia, uma vez que a lógica do mercado está presente quando que ele propõe uma soma de negócios para se conquistar um bem comum (“traz o teu negócio / junto ao meu negócio / vamos viver do comércio barato de poemas de amor”).

Por outro lado, tal *convite*, se feito de forma irônica, pode ganhar uma acepção totalmente inversa. Note que o termo *barato* (“vamos viver do comércio **barato**...”) refere-se diretamente ao comércio de poemas de amor — uma espécie contradição romântica. É como se o verbo *ir* na primeira pessoa do plural (*vamos*) coletivizasse a crítica do poeta-pensador a respeito do tema, julgando-se, entretanto, isento de culpa. Ou seja, a comercialização (ou banalização) da arte não é endereçada ao sujeito lírico da canção (“a poesia está morta / mas juro que não fui eu”), mas a um *outro* desconhecido, provavelmente ao consumidor de bens descartáveis, aquele que, segundo Leminski (1986) faria da arte, mercadoria.

Tal provocação e crítica ao problema em pauta nas duas canções também podem ser coerentemente percebidos na maneira como elas foram compostas. Em ambas é possível perceber a união bem trabalhada entre as partes constituintes de uma canção popular — letra, melodia e arranjo instrumental. No entanto, diferentemente da primeira, a musicalidade de “Mundo dos negócios” pode causar algum tipo de *estranhamento* imediato no ouvinte despercebido. Isso porque seu arranjo apresenta alguns elementos que se distorcem no meio da melodia, sejam eles causados pelas guitarras e efeitos (Jr Tostoi), pela programação de

ritmo e sampler (Jongui), ou mesmo pela vocalização bastante interpretativa do músico convidado Carlos Dafé.

A melodia se transforma, e no decorrer da música ela cresce quando somada ao arranjo cada vez mais distorcido. As vocalizações angustiadas de Carlos Dafé aumentam o sentimento melancólico da voz do cantor (Zeca Baleiro), misturadas aos sons distorcidos da canção.

Todos esses efeitos, juntos, constroem a resistência de Zeca Baleiro e de Itamar Assumpção (e de outros da nossa música popular) à lógica do consumo, provocando, com isso, algum tipo de “desconstrução” de tudo aquilo que costuma ser construído e imposto como modelo padrão do sistema.

Essa desconstrução, no caso, fica ainda mais evidente quando Baleiro, em “Mundo dos negócios”, cita um pequeno trecho do poema “Salmo perdido”, de Dante Milano, no final da canção.

Isso porque a citação do poema aparece quando a melodia está em seu ponto de maior tensão, possibilitando ao ouvinte uma interação mais intimista com a música, permitindo-lhe, talvez, criar para si algum sentimento angustiante, semelhante ao do sujeito lírico, no texto poético.

Essa identificação se configuraria, neste caso, como uma resposta positiva à sedução que o compositor popular, através de sua criação artística, procura exercer, ainda que inconscientemente, sobre seu ouvinte, seduzindo-o para além das “ruas viadutos e avenidas” do “mundo dos negócios”.

Uma sedução bem provocante ao mundo das artes.

LADO Z

— MEU CORAÇÃO NÃO QUER DINHEIRO, QUER POESIA⁶⁶ —

As canções de Itamar Assumpção e de Zeca Baleiro aqui estudadas, como outras produções de diversos compositores brasileiros (algumas delas mencionadas neste trabalho), nos comprovam ser possível conciliar, no contexto da sociedade de consumo, uma produção artística de qualidade com a comercialização desse produto. Isto se deve basicamente à forma como foram compostas as canções e, sobretudo, à postura do artista enquanto profissional da arte.

No que diz respeito ao método de composição de cada um dos poetas, percebemos que o que há em comum entre eles é a elaboração de um trabalho inventivo e experimental (e, ao mesmo tempo, popular), que foge à padronização estética muitas vezes exigida pela indústria cultural. E isto pode ser observado pelo caráter relacional dessa canção, na medida em que ela dialoga antropofagicamente com outras manifestações artísticas, como a poesia. E este diálogo se manifesta em suas canções a partir de três modalidades.

A primeira se constrói quando alguns versos de outros poemas ou canções se inserem no restante da letra. Neste caso, a canção se torna o meio pelo qual determinado poema é alçado nela como um de seus componentes estruturais, através da intertextualidade.

Já a segunda modalidade nos lembra um dos tipos de *Melopéia* desenvolvido por Ezra Pound: “a composta para ser cantada sobre uma melodia” (1976, p. 41). Desta vez o diálogo é mais direto, acontece quando o poema é feito em parceria direta com a música. Daí a

⁶⁶ Versos de “Maldição”, canção de Zeca Baleiro cuja letra cita vários nomes de artistas que, de alguma maneira, e cada um ao seu jeito, romperam convenções comerciais e/ou artísticas.

importância ainda maior dos elementos que constituem uma canção — letra, melodia e arranjo instrumental.

A terceira modalidade é como um desafio ao compositor, uma vez que ele, neste caso, tem a tarefa de musicar um poema que foi escrito originalmente sem pretensões musicais. E o desafio consiste em encontrar uma musicalidade que dê aos versos uma outra, além daquela que lhe é natural e que se realiza por meio de palavras.

De acordo com a proposta deste trabalho, tais modalidades de composição se configuram, portanto, como alternativas de circulação poética por meio de canções populares, além de possibilitar ao compositor uma atitude de resistência ao modelo consumista da indústria fonográfica. Atitude que, como vimos, vai além do ato composicional, estende-se às produções paralelas que refletem sua atitude crítica e consciente diante do meio em que está inserido.

Imaginemos um Lado A, o lado da música, de uma musicalidade basicamente instrumental, com suas peculiaridades, seus ritmos, gêneros, etc. Naturalmente, numa canção popular (como as que foram analisadas neste trabalho) esse primeiro lado se soma a um segundo, o Lado B. O lado, digamos, “verbal”. Lado que aponta outro tipo de alternativa: diálogos (intertextualidade) dos mais variados tipos envolvendo textos diversos.

Esses dois lados quando bem articulados resultam muitas vezes no que estamos chamando de uma produção paralela. Uma terceira margem do rio da indústria cultural, um Lado Z — “o troco”.

Em *Ode descontínua e remota para flauta e oboé - De Ariana para Dionísio* (2005), por exemplo, têm-se dez poemas de Hilda Hilst musicados por Zeca Baleiro e interpretados por dez cantoras talentosas e importantes no cenário artístico/cultural brasileiro.

O disco é resultado de dois lados que, bem articulados, acabam promovendo uma produção paralela — no caso, o próprio disco.

Isto, no nosso entendimento, simboliza não apenas uma produção artística, mas também uma atitude de resistência à padronização cultural, já que o álbum se utiliza do espaço mercadológico no qual está inserido para, ainda assim, “romper” com ele, oferecendo mais uma alternativa de circulação poética e, claro, musical também.

Em Itamar Assumpção, vimos a trajetória de um herói marginalizado⁶⁷ (por estar à margem de convenções comerciais e/ou artísticas) e sua teatralização musical que trazia, numa roupagem irônica, uma forma de denunciar a vida quase excludente daqueles que não se curvam ao sistema da indústria fonográfica.

E, em ambos, vimos que os diálogos com a poesia lhes renderam ricos trabalhos, alternativos, inventivos e *independentes*. Trabalhos que contribuem para a continuidade da linha evolutiva da música popular brasileira, e oferecem ao público a possibilidade de ter acesso a um produto artístico de qualidade estética, e ainda, a oportunidade de que surjam trabalhos como este em que nos debruçamos — uma pesquisa prazerosa e instigante, e que nos fez sair da experiência sem, no entanto, encerrar o assunto. Pelo contrário, saímos dela com a intenção de abrir portas e desdobrar esquinas, sempre procurando outras “ruas, viadutos e avenidas”.

⁶⁷ Trata-se de Benedito João do Santo Silva Beleléu, o Nego Dito, personagem criado e vivido por Itamar Assumpção em seus primeiros discos.

REFERÊNCIAS

Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *A indústria cultural*. In: COHN, G. (org). *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1977.

_____. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. (Trad.: Luiz João Baraúna). In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

ALEIXO, Ricardo. *Máquina zero*. Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2003.

AMOROSO, Maria Betânia. *De óculos escuros pela cidade*. In: CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Mônica. *Pretobrás: Por que que eu não pensei nisso antes?* O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção. São Paulo: Ediouro, 2006. vol. I.

BALEIRO, Zeca. _____. In: BALEIRO, Zeca. *Líricas*. São Paulo: MZA, 2000. 1 CD.

BARNABÉ, Arrigo. _____. In: ASSUMPÇÃO, Itamar. *Pretobrás*. São Paulo: Atração Fonográfica, 1998. 1 CD.

BASTOS, Clara. *Livro de canções*. In: CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Mônica. (org.) *Pretobrás: Por que que eu não pensei nisso antes?* O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção. Vol. I. São Paulo: Ediouro, 2006.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. (Trad.: José Lino Grünnewald). In: *os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CAMPOS, Augusto de. *As antenas de Ezra Pound*. In: POUND, Ezra. *O ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultriz, s/d.

_____. *Balanço da Bossa e outras bossas*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.

CAMPOS, Haroldo. *Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira*. In: Revista Colóquio/Letras, Lisboa, Fundação Calouste Guberkian, nº 62, julho de 1981. (p. 231-255).

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas*. 2 ed. São Paulo: Edusp, 1998.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1973.

CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Mônica. (org.) *Pretobrás: Por que que eu não pensei nisso antes?* O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção. Vols. I e II. São Paulo: Ediouro, 2006.

_____. *Ouvidos atentos*. In: CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Mônica. (org.) *Pretobrás: Por que que eu não pensei nisso antes?* O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção. Vol. I. São Paulo: Ediouro, 2006.

DAYRELL, Juarez. *A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Santuza Cambraia. (org.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

ELLIOT, T. S. *A essência da poesia*. Estudos e ensaios. (Trad. Maria Luiza Nogueira). Rio de Janeiro: Artenova S.A., 1972.

FAVARETTO, Celso F. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Kairós, 1979.

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

HAUG, Wolfgang Fritz. *Crítica da estética da mercadoria*. (Trad. Erlon José Paschoal; colaboração Joel Glaucé da Fonseca). São Paulo: UNESP, 1997.

HERON, Vargas Silva. *Exercícios titânicos: criação estética e MPB sob o signo da relação*. 1994. 206 f. (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1994.

LEMINSKI, Paulo. *A arte e outros in-utensílios*. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 18 out. 1986.

_____. Caprichos & relaxos. In GÓES, Fred; MARINS, Álvaro. (org.). *Melhores poemas de Paulo Leminski*. 5 ed. São Paulo: Global, 2001. P. 39.

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

_____. *Todas as horas do fim: sobre a poesia de Torquato Neto*. Maceió: Edufal, 2005.

MANOEL, Antonio. Apresentação In: DAGHLIAN, Carlos (org.). *Poesia e música*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

MATOS, Cláudia Neiva de. et al. (org.). *Ao encontro da palavra cantada*. Poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

MEDAGLIA, Júlio. Balanço da Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.

MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. *Pipoca Moderna: uma lição — estudando canções e devolvendo a voz ao poema*. In: MATOS, Cláudia Neiva de. et al. (org.). *Ao encontro da palavra cantada*. Poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

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

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

POUND, Ezra. *O ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, s/d.

_____. *A arte da poesia*. Ensaios escolhidos. Trad. Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.

RUIZ, Alice. Grande poeta não. In: CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Mônica. (org.) *Pretobrás: Por que que eu não pensei nisso antes?* O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção. Vol. I. São Paulo: Ediouro, 2006.

SANTAELLA, Lúcia. *Convergências: poesia concreta e tropicalismo*. São Paulo: Nobel, 1986.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1977.

_____. *Canto e Palavra*. In: MATOS, Cláudia Neiva de. et al. (org.). *Ao encontro da palavra cantada. Poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

SCARNECCHIA, Paolo. *Musica popolare brasiliana*. Milano: Gammalibri, 1983.

SIQUEIRA, Carlos Leoni Rodrigues. *Letra, música e outras conversas*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1995.

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

_____. A Transmutação do artista. In: CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Mônica. (org.) *Pretobrás: Por que que eu não pensei nisso antes?* O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção. Vol. I. São Paulo: Ediouro, 2006.

TELES, José. *Do frevo ao mangubeat*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. 3 ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez. In: BAHIANA, Ana Maria e outros. *Anos 70: música popular*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-80.

_____. *A gaia ciência* — Literatura e música popular no Brasil. In: MATOS, Cláudia Neiva de. et al. (org.). *Ao encontro da palavra cantada. Poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

Eletrônicos

BALEIRO, Zeca. *MPB e Rock*. Disponível em:
www.zecabaleiro.com.br/http://www2.uol.com.br/zecabaleiro/2006/flash.html.
Acesso em: 04/12/2007

NASSIF, Luís. *A indústria da música brasileira*. Disponível em:
www.culturaemercado.com.br/. Acesso em: 20/01/2008.

TATIT, Luiz. Entrevista a Heloisa Tapajós. Disponível em:
www.alomusica.com.br/modules.php?name=News&file=article&sid=437.
Acesso em: 20/01/2007

Documento sonoro

A terceira margem do rio. Caetano Veloso e Milton Nascimento. CD Circuladô, Polygram, 1991.

Bandeira. Zeca Baleiro. CD Por onde andaré Stephen Fry, MZA, 1997.

Dor elegante. Itamar Assumpção e Paulo Leminski. CD Pretobrás, Atração Fonográfica, 1998.

Flor da pele. Zeca Baleiro. CD Por onde andaré Stephen Fry, MZA, 1997.

Já que tem que. Itamar Assumpção e Alzira Espíndola. CD Pretobrás, Atração Fonográfica, 1998.

Língua. Caetano Veloso. CD Velô, Polygram, 1989.

Maldição. Zeca Baleiro. Vô Imbolá, MZA, 1999.

Milágrimas. Itamar Assumpção e Alice Ruiz. CD Bicho de 7 cabeças Vol. II, Baratos Afins, 1994.

Minha tribo sou eu. Zeca Baleiro. CD Pet shop mundo cão, MZA, 2003.

Mulher amada. Zeca Baleiro e Murilo Mendes. CD Baladas do asfalto & outros blues, MZA, 2005.

Mundo dos negócios. Zeca Baleiro. CD Pet shop mundo cão, MZA, 2003.

Não há saídas. Itamar Assumpção e Régis Bonvincino. CD Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!, Atração Fonográfica, 2000.

O hacker. Zeca Baleiro. CD Pet shop mundo cão, MZA, 2003.

Prezadíssimos ouvintes. Itamar Assumpção e Domingos Pellegrini. LP Sampa Midnight — Isso não vai ficar assim, Baratos Afins, 1989.

Tetê Tentei. Itamar Assumpção. CD Sampa midnight — isso não vai ficar assim, Baratos Afins, 1998.

Vida de artista. *Itamar Assumpção*. CD *Pretobrás, Atração Fonográfica*, 1998.

Você só pensa em grana. Zeca Baleiro. CD *Líricas*, MZA, 2000.

DVD

Pet shop mundo cão – A ópera infame. Direção: Tadeu Jungle. Produção MZA music. Intérprete e direção musical: Zeca Baleiro. São Paulo: MZA/Universal Music, 2003. 1 DVD (140 min).

ANEXOS

ANEXO A — **Fico Louco** (Itamar Assumpção)

Fico louco, faço cara de mau, falo o que me vem na cabeça
Não digo que com tudo isso eu fique legal
Espero que você não se esqueça
Espero ver você curtindo o reggae deste rock comigo
Grite forte, dê um jeito, cante, permaneça comigo
Fico louco, xingo, quebro o pau, só você me faz a cabeça
A gente sofre tanto, vive muito mal
Espero que você não se esqueça
Espero ouvir você dizer que gosta de viver em perigo
Considerando que eu não seja nada mais além de bandido
Fico louco, faço pelo sinal, me atiro ao chão de ponta cabeça
Me chamam de maluco, etc e tal, espero que você não se esqueça
Eu quero andar nas ruas da cidade agarrado contigo
Vivendo em pleno vapor, felicidade contigo

ANEXO B — **Se o rádio não toca** (Raul Seixas)

Se O Rádio Não Toca

A música que você quer ouvir

Não procure dançar

Ao som daquela

Antiga valsa

Não! Não! Não! Não!

É muito simples!

É muito simples!

É só mudar a estação

É só girar o botão

É só girar o botão...

Se O Rádio Não Toca!

ANEXO C — **Belo belo II** (Manuel Bandeira)

Belo belo minha bela
Tenho tudo que não quero
Não tenho nada que quero
Não quero óculos nem tosse
Nem obrigação de voto
Quero quero
Quero a solidão dos píncaros
A água da fonte escondida
A rosa que floresceu
Sobre a escarpa inacessível
A luz da primeira estrela
Piscando no lusco-fusco
Quero quero
Quero dar a volta ao mundo
Só num navio de vela
Quero rever Pernambuco
Quero ver Bagdá e Cusco
Quero quero
Quero o moreno de Estela
Quero a brancura de Elisa
Quero a saliva de Bela
Quero as sardas de Adalgisa
Quero quero tanta coisa
Belo belo
Mas basta de lero-lero
Vida nove fora zero.

ANEXO D — **Luzia** (Itamar Assumpção)

Olha aqui, Beleleú! 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, Beleleú? 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

ANEXO E — **O hacker** (Zeca Baleiro)

Vem meu amor
Vamos invadir um site
Vamos fazer um filho
Vamos criar um vírus
Traficar armas
Poemas de Rimbaud...

Vem meu amor
Vamos invadir um site
Vamos fazer um filho
Vamos criar um vírus
Traficar armas
Escravos e rancor...

A vida é boa
A vida é boa
A vida é bela
A vida é boa
A vida é boa
A vida é bela
Quem teme o tapa
Não põe a cara na tela
Como diz meu tio
Estelionatário
Ladrão que rouba ladrão
Tem cem anos de perdão
Malandro também tem
Seu dia de otário...

Vagabundo acha que eu tô rico
Nêgo pensa que eu sou bacana
Bacana! Bacana! Bacanão!...
Quando a barra aperta
Eu faço bico
Eu aplico
Eu não fico sem grana
Sem grana! Sem grana!
Sem grana não!...

Eu me viro daqui
Eu me arranjo de lá
Quem só chora não mama
No meio do pega prá capá

Malandro que é malandro
Não teme a morte
Malandro que é malandro
Vai pro norte
Enquanto os patos
Vão pro sul

Vem cá, vem ver
Como tem babaca na TV
Vem cá, vem cá
A vida é doce
Mas viver tá de amargar

Baby eu te espero
Para o chat das cinco

Quem sabe, cyber

Que não sabe, sobra

ANEXO F — **Quem é cover de quem** (Itamar Assumpção)

Nascestes no Rio Estácio eu em São Paulo Tietê
Os nossos passos com passos afirmam ter tudo a ver
Não só na tonalidade e também no jeitão de ser
Circula pela cidade que sou cover de você
Tu és pérola negra já desde setenta e dois
Eu inventei Beleleú só oito anos depois
Além deste pela preta coisa comum em nós dois
Idéias músicas letras não são só feijão com arroz
Dizem formamos de fato um belo par de malditos
Te chamam de Negro Gato me tratam de Nego Dito
E já que talento é inato isto já estava escrito
Num mundo cheio de chatos nós somos São Beneditos
No mais sambamos de tudo
Funk soul blues jazz rock and roll
Trocamos tudo em miúdos gravamos num disc show
Paixão amor sobretudo aquele que começou
Mas grave ou mais agudo slow speed or speed slow
Só falta agora contar o que que houve outro dia
Assim que entrei num bar desses de periferia
Alguém começou gritar jurou que me conhecia
Mais no lugar de Itamar disparou Luiz Melodia
E é por essas e outras que vamos contemporâneos
Tu abres eu fecho a boca já há mais de vinte anos
Então baby não se assuste pérola negra eu te amo

ANEXO G — **Vapor Barato** (Jards Macalé e Waly Salomão)

Sim!

Eu estou tão cansado
Mas não prá dizer
Que eu não acredito
Mais em você

Minhas calças vermelhas
Meu casaco de general
Cheio de anéis...

Eu vou descendo
Por todas as ruas
E vou tomar aquele
Velho navio
E vou tomar aquele
Velho navio
Aquele velho navio...

Eu não preciso
De muito dinheiro
Graças a Deus!
E não me importa
E não me importa não...

Minha Honey Baby!
Baby! Baby!
Honey Baby
Oh! Minha Honey Baby!
Baby! Baby!
Honey Baby...

Sim!

Eu estou tão cansado
Mas não prá dizer
Que eu estou indo embora
Talvez eu volte
Um dia eu volto
Quem sabe!
Mas eu preciso
Eu preciso esquecê-la...

A minha grande
A minha pequena
A minha imensa obsessão
A minha grande obsessão...

ANEXO H — **Por que que eu não pensei nisso antes** (Itamar Assumpção)

Pensei seduzir você com algo bem provocante
Gingando num bambolê me equilibrando em barbante
Dançando numa TV coberto com diamantes
Num carrão zero, por que que eu não pensei nisso antes

Pensei seduzir você daquele instante em diante
Além de fazer crochê pensei dar vôo rasante
Ir ao cinema, escrever, reinar nesse caos reinante
Impressionante, por que que eu não pensei nisso antes

Pensei seduzir você fazendo ar de importante
Te oferecendo um ap, um drinque, um refrigerante
Testando hiv, consultando cartomante
Só sobre a gente, por que que eu não pensei nisso antes

Pensei seduzir você domesticando elefantes
Cuidando bem de bebês, kim, kaue, joy, doando-me pra transplantes
Eu mesmo ser meu dublê, meu próprio representante
Por cargas d'água, por que que eu não pensei nisso antes

Pensei seduzir você mostrando-me confiante
Plantando um pé de ipê, ecólogo ambulante
Limpando o rio tietê e outros rios restantes
Ser carioca e baiano, por que que eu não pensei nisso antes

Pensei seduzir você mudando-me qual mutante
De alguma estrela trazer um raciocínio brilhante
Bater no peito e dizer, num brado bem retumbante
Só penso em você, por que que eu não pensei nisso antes
Por quoi je ne pas pense a çá avant

ANEXO I — **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

