

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E  
CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
FILOSOFIA**

**IVAN DE BRUYN FERRAZ**

**MÚSICA COMO MISSÃO: Experiência e  
expressão em Itamar Assumpção**

**Guarulhos**

**2013**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E  
CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
FILOSOFIA**

**IVAN DE BRUYN FERRAZ**

**MÚSICA COMO MISSÃO: Experiência e  
expressão em Itamar Assumpção**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Filosofia

Orientador: Prof. Dr. Henry Martin Burnett Junior

**Guarulhos**

**2013**

FERRAZ, Ivan de Bruyn

**Música como missão:** Experiência e expressão em Itamar Assumpção / Ivan de Bruyn Ferraz – Guarulhos, 2013. 197 f.

Orientador: Henry Martin Burnett Junior

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Guarulhos, 2013.

Título em francês: La musique comme mission: L'expérience et l'expression chez Itamar Assumpção.

1. Itamar Assumpção, 1949-2003
  2. Música Popular Brasileira
  3. Análise de Música Popular
- I. Título

IVAN DE BRUYN FERRAZ

MÚSICA COMO MISSÃO: Experiência e  
expressão em Itamar Assumpção

Guarulhos, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2013

---

Prof. Dr. Henry Martin Burnett Junior (orientador)

Universidade Federal de São Paulo

---

Prof. Dr. Celso Fernando Favaretto

Universidade de São Paulo

---

Prof. Dr. José Miguel Soares Wisnik

Universidade de São Paulo

# DEDICATÓRIA

Às minhas meninas:

Micaela, Olga e Sônia.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao professor Henry Burnett, pelo apoio a tão improvável empresa, pelas trocas, pelo companheirismo.

Aos professores Celso Fernando Favaretto e Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado, pelas preciosas contribuições no exame de qualificação.

À Capes, pela Bolsa de Estudos.

A todos os amigos que, concreta ou espiritualmente, contribuíram para a realização deste trabalho.

Aos professores, autores e músicos que, em algum momento, de alguma forma, me inspiraram a continuar; pelo mundo, apesar do mundo.

Aos meus pais, Ailton e Sônia, por tudo.

## RESUMO

Poucos fracassos, na história da música popular brasileira, parecem ter sido tão bem sucedidos quanto o de Itamar Assumpção. É a exploração desse paradoxo, vivido e encarnado pelo artista, em seus mais variados matizes, que esse trabalho se dedica. Sua recusa, ou mesmo impossibilidade em separar sua produção musical de sua experiência pessoal o levou a tomar atitudes que apontam na direção de um autoboicote. Mas essas mesmas atitudes, em suas declarações, eram justificadas como necessárias para o tipo de reconhecimento que tanto desejava. Como se, para manter o desejo do que entendia ser o sucesso vivo, fosse necessário afastar o sucesso nas condições em que ele era possível; como se essas condições do presente representassem a própria frustração do que julgava ser a “missão” de sua vida: o sucesso buscado por Itamar Assumpção teria que se dar dentro de uma “autenticidade” que simplesmente não mais existia. Em sua obra, uma demonstração explícita desse paradoxo que parece ter guiado sua vida: sua música parecia demonstrar que a “autenticidade” ou “pureza” que lhe serviam de ideal não eram mais possíveis, ao mesmo tempo em que as encarnava, justamente ao expor essa impossibilidade em toda sua ambiguidade. É essa espécie de coincidência entre experiência e modo de expressão, inserida e em confronto com o cenário cultural que lhe serviu de palco, barreira e matéria-prima, que constitui o objeto de nosso estudo.

Palavras-chave: Itamar Assumpção (1949-2003). Vanguarda Paulista. Música popular brasileira. Análise de música popular.

## RÉSUMÉ

Peus d'échecs, dans l'histoire de la musique populaire brésilienne, semblent avoir été aussi bien réussis que celui d'Itamar Assumpção. Ce travail est consacré à l'exploration de ce paradoxe, vécu et incarné par l'artiste dans ses teintes variées. Son refus, ou même l'impossibilité de séparer sa production musicale de son expérience personnelle l'a amené à prendre des attitudes qui pointent vers un auto-boycottage. Cependant, ces mêmes attitudes, dans ses déclarations, ont été justifiées comme étant nécessaires au type de reconnaissance qu'il convoitait. Comme si, pour entretenir le désir de ce qu'il comprenait comme le succès, il faudrait éviter le succès dans les conditions où il était possible, puisque ces conditions représentaient elles-mêmes la frustration de ce qu'il pensait être la «mission» de sa vie: le succès recherché par Itamar Assumpção devrait se donner dans une "authenticité" que simplement avait cessé d'exister. Dans son travail, on trouve une démonstration explicite de ce paradoxe qui semble avoir guidé sa vie: sa musique semble démontrer que «l'authenticité» ou «pureté» qui l'ont servi d'idéal n'était plus possibles, au même temps qu'il les incorporait précisément en exposant cette impossibilité dans toute son ambiguïté. C'est cette sorte de coïncidence entre expérience et mode d'expression, inséré dans la confrontation avec le moyen culturelle qui l'a servi comme barrière, scène et matière première, qui est l'objet de notre étude.

Mots-clés: Itamar Assumpção (1949-2003). Vanguarda Paulista. Musique populaire brésilienne. Analyse de musique populaire.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1. O MEIO.....	13
1.1. Música popular brasileira e Vanguarda Paulista.....	13
1.2. Entoação e música popular .....	45
2. O HOMEM.....	53
2.1. Independência ou morte.....	53
2.2. Intuição e negritude.....	65
2.3. Experiência e expressão.....	81
3. A OBRA.....	106
3.1. Beleléu: a vanguarda revelando sua identidade.....	108
3.2. Às próprias custas: no limite entre corpo e canção.....	119
3.3. Em transmutação, no caminho reto.....	131
3.4. O Brasil, sua música e Pretobrás, o Gigante Negão.....	155
REFERÊNCIAS.....	179

## INTRODUÇÃO

“Sou artista de sucesso. / No mais, eu sou só fracasso. / Paradoxo de berço... / bobo da corte, palhaço.” (primeira estrofe de *Artista de sucesso*, de Itamar Assumpção, in: ASSUMPÇÃO, A., 2012, p. 131)

Poucos fracassos, na história da música popular brasileira, parecem ter sido tão bem sucedidos quanto o de Itamar Assumpção. É à exploração desse paradoxo, vivido e encarnado pelo artista, em seus mais variados matizes, que esse trabalho se dedica. Para isso, será preciso que não nos furtemos a toda ambiguidade nele envolvida.

De um primeiro ponto de vista, Itamar simplesmente fracassou porque não fez sucesso. Vivendo numa época em que a ideia de “cultura” foi cada vez mais se indiferenciando da de mercado de bens culturais, na qual, portanto, o sucesso é medido pelo volume de vendas, em mais de vinte anos de carreira, o músico nunca ganhou um “disco de ouro”, não teve nenhuma canção no “*top hits*”, teve sua obra difundida apenas por algumas poucas rádios, de audiência limitada. O que ganhava por seu trabalho era apenas o suficiente para que modestamente continuasse vivendo de música. E continuasse fracassando. Eis aqui o primeiro sentido do “bem sucedido” a que nos referimos: em termos de fracasso de público, o seu foi dos grandes, sobretudo se considerarmos que esse insucesso foi acompanhado de um imenso sucesso de crítica. Nenhum dos discos que lançou em vida deixou de ganhar ao menos algum prêmio da crítica especializada, e em toda sua carreira os jornais e revistas são quase unânimes em apenas elogiá-lo. Muitas vezes, demonstrando certa incompreensão, e mesmo inconformismo com o fato de sua música não ser mais divulgada, ao menos aqueles que viam nela um grande potencial para que se tornasse, de fato, popular. Mais ainda: o fracasso é maior porque, em nenhum momento de sua carreira, Itamar abriu mão do desejo de se tornar, de fato, popular; de obter um reconhecimento ao menos proporcional ao que recebiam os “medalhões” da MPB, em geral surgidos na década de 60. Nunca o conseguiu.

Desse sucesso de crítica alcançamos também mais um sentido para nossa frase inicial. Itamar fracassou porque não fez sucesso, e seu fracasso, enquanto fracasso, foi

grandioso; no entanto, apesar do fragoroso fracasso, ele obteve, sim, sucesso. Vivendo – cabe repetir – numa época em que a ideia de “cultura” foi cada vez mais se indiferenciando da de mercado de bens culturais, na qual, portanto, as mercadorias culturais – canção inclusa – tendem a se tornar cada vez mais indiferenciadas entre si, variando apenas de acordo com a moda da vez, adotando um alto grau de padronização – que, se procura seguir, também não deixa de moldar o gosto do público – o músico logrou construir uma obra original, criando uma espécie de identidade musical que o destaca da produção altamente massificada bastante comum da área, sobretudo no período em que viveu. Enquanto viveu, ocupou um lugar respeitado no cenário musical, ao menos para os “entendidos”. Depois de sua morte, a repercussão de sua obra parece ser até maior, e diversos novos nomes da música popular assumem-no como influência.

Daí nos depararmos com mais um nível de significação do paradoxo inicial, talvez o mais decisivo. O sucesso de Itamar parece estar diretamente relacionado com sua teimosia em continuar fracassando. Não que o fizesse de maneira consciente. Sua insistência em continuar perseguindo o sucesso, dentro de moldes que simplesmente não mais existiam, seria compatível com uma noção clara e lúcida dessa impossibilidade de assim obtê-lo? Seja como for, a crença na quimera foi fundamental para que criasse seu peculiar caminho. O artista quis se tornar um “medalhão” da MPB numa época em que eles não eram mais fabricados (ao menos, não nos moldes das décadas anteriores), reivindicou uma autonomia artística que remontava ao período em que a música popular se alçava ao ponto máximo da “cultura nacional”, mas que não fazia mais muito sentido desde que esta fora diluída no mercado de bens culturais. É verdade que, fora deste, ela pareceu plausível a alguns – Itamar incluso – no começo dos anos 80. Mas já na década seguinte se revelava a todos – Itamar excluído – como miragem. O músico teimava, ao revés de tudo, em exigi-la. Com tamanha obstinação que, de certa maneira, criou-a para si, e tratou de cultivá-la, durante toda vida. Para isso, como se nota, certa necessidade de se isolar do mundo, mas como se essa fosse a única maneira de, não o aprovando, manter-se a ele conectado. Daí a imagem que se criou em torno do compositor e intérprete, no jogo entre suas próprias iniciativas e os rótulos que lhe eram impingidos, ter-lhe dado certa aura de dândi, obscuridade de personagem, mistério encoberto pela insolência: nessa postura, um posicionamento no mundo em que viveu, em embate com o mesmo (talvez só tornado possível pela crença em outro). Do mesmo modo, sua música: colocando-se à parte da grande produção, nunca deixa de dialogar, demonstrar, experienciar e refletir sobre o tempo presente, inclusive sobre o que neste havia do passado.

Essa teimosia, sem dúvida, teve um papel fundamental para que pudesse criar sua obra de maneira original. Julgando não haver liberdade suficiente para a criação dentro dos esquemas da indústria fonográfica, recusando-se a abrir mão daquela, teve que se virar fora desta. Desse ponto de vista, não seria correto afirmar que o músico não tocava no rádio *apesar de ser original*, mas sim justamente *porque era original*. A autonomia que o artista se impôs deu-lhe margem suficiente para que produzisse uma música que destoava daquela estandardizada e com curto prazo de validade que predominava nos “top hits” daquelas décadas; e justamente, nesse diferenciar-se do arroz e feijão cotidiano, o caráter indigesto de sua obra – para aqueles cuja dieta se baseava no sempre igual – que, ao menos em parte, poderia explicar seu fracasso em termos de divulgação.

Parece-nos, entretanto, um exagero considerá-la inacessível para o grande público. E nisso acompanhamos boa parte da crítica dos jornais de que falamos: a expressão “Arrigo Barnabé com suingue” para caracterizar o artista não surgiu à toa (notemos que a ênfase recaía sobre o lado “suingue”, não sobre o lado “Arrigo Barnabé”). Ainda que não se justificasse musicalmente, serviu, contudo, para realçar o fato de que, apesar de toda a inovação, os elementos necessários para se usufruir de sua música não necessariamente passavam por uma audição elaborada, contemplativa, racional. A matéria prima de Itamar sempre foi, antes de tudo, a música de massa. Ele a transformava de maneira original, mas, excetuando-se talvez seus dois primeiros álbuns (ou algumas faixas destes), essa originalidade não era o suficiente para tornar suas composições “incompreensíveis” para o ouvinte, para justificar o aparente boicote dos meios de comunicação a elas. O relativo sucesso de algumas de suas composições na voz de outros intérpretes nos dá mostra disso. Assim, pensando-se apenas nas possibilidades de divulgação de sua obra, com base na própria obra, seria plausível, sim, uma conciliação entre ela e o grande público. Seria, se autor e obra não estivessem tão imiscuídos, se Itamar não fosse tão intransigente em não fazer concessões ao mercado – ainda que sua música, de certa maneira, o fizesse. Em suma, se Itamar Assumpção não fosse Itamar Assumpção.

Sua recusa, ou mesmo impossibilidade em separar sua produção musical de sua experiência pessoal o levou a tomar atitudes que apontam na direção de um autoboicote. Mas essas mesmas atitudes, em suas declarações, eram justificadas como necessárias para o tipo de reconhecimento que tanto desejava. Como se, para manter o desejo do que entendia ser o sucesso vivo, fosse necessário afastar o sucesso nas condições em que ele era possível; como se essas condições do presente representassem a própria frustração do que julgava ser a “missão” de sua vida: o sucesso buscado por Itamar Assumpção teria que se dar dentro de

uma “autenticidade” que simplesmente não mais existia, de maneira que, caso o obtivesse, estaria traíndo suas próprias convicções, maculando a “pureza” em que concebia a nobre missão do músico popular, à qual, afinal, dedicava sua vida. Fora dessa “pureza”, o desejo, cooptado e servilizado, perderia o gozo. Para mantê-lo (o desejo), era preciso mantê-la (a “pureza” ou a “autenticidade”), e isso, ainda que de maneira inconsciente, implicava em continuar fracassando.

Em sua obra, uma demonstração explícita desse paradoxo que parece ter guiado sua vida, o de uma busca de dignidade num mundo que não a podia oferecer: sua música parecia demonstrar que a “autenticidade” ou “pureza” que lhe serviam de ideal não eram mais possíveis, ao mesmo tempo em que as encarnava, justamente ao expor essa impossibilidade em toda sua ambiguidade. É essa espécie de coincidência entre experiência e modo de expressão, inserida e em confronto com o cenário cultural que lhe serviu de palco, barreira e matéria-prima, que constitui o objeto de nosso estudo.

Para acompanhá-la, iremos, primeiramente, analisar aquilo que o fracasso de Itamar Assumpção teve de compartilhado: o artista não era o único, naquele início dos anos 1980, a reivindicar uma improvável “retomada da linha evolutiva da música popular”. Isso nos levará a reconstituir brevemente a própria formação dessa linha, para avaliarmos em que estado ela pôde chegar ao “movimento independente” que teve lugar entre o final da década de 1970 e início da seguinte, no qual despontou no cenário cultural nacional a figura de Itamar Assumpção e as de seus pares de “Vanguarda Paulista”. Como foi possível que eles alimentassem essa expectativa? O que poderia significar, naquele momento, essa ambição? Poderia o caráter entoativo comum a suas canções, de alguma forma, responder a essa esperança? Como? A essas questões dedicaremos o capítulo I, o que nos levará igualmente a algumas reflexões mais aprofundadas sobre a própria canção como meio de expressão.

Nos capítulos II e III o foco recairá sobre Itamar Assumpção. Dada a coincidência entre experiência e modo de expressão a que nos referimos, a divisão entre “O Homem” e “A Obra” talvez soe um tanto artificial. E é. Se a adotamos, é apenas com o objetivo de facilitar a exposição, nunca por considerarmos possível qualquer separação rígida entre sua postura pessoal e sua produção. Entendemos mesmo que, conforme o prisma com que se observa, uma pode ser considerada parte da outra. Desse modo, procuramos sempre tratá-las, mais que como dois lados de uma mesma moeda, como uma cédula contra a luz: o exame de um lado implicando e misturando-se ao outro (em se tratando de Itamar, menos metáfora monetária fosse talvez melhor; considerando-se que a deslocamos de seu contexto habitual, talvez seja bastante apropriada). Assim, menos que uma separação, o caminho que vai do capítulo I ao III

talvez seja melhor descrito como um progressivo enquadramento de foco: parte-se de um plano geral, daí para um plano americano e, enfim, para um primeiro plano; o anterior sempre servindo de pressuposto ou contextualização do seguinte. Questões estéticas estarão presentes durante todo o percurso. Levaremos em conta tanto a produção musical do artista como declarações suas a respeito da mesma ou de outros assuntos, sempre contrapondo-as aos rumos tomados (ou perdidos) pela música popular brasileira durante aquele período, procurando extrair algumas reflexões sobre as mesmas, eventualmente não apenas *segundo* Itamar, mas também *em* Itamar.

Primeiramente, no capítulo II discutiremos o “estilo” criado pelo artista. Ainda que ele sofra evidentes modificações ao longo de sua carreira, parece-nos que algumas constantes se mantêm até o fim. São elas que ali tentaremos decifrar e problematizar, abordando questões relativas à tensa relação do músico com o mercado, ao caráter intuitivo de seu processo composicional, à influência da negritude na elaboração desse processo e, finalmente, à espécie de coincidência entre experiência e modo de expressão que, engendrada por esses fatores, terminou por se constituir no estilo criado pelo artista.

Se neste capítulo abordaremos as permanências sem negligenciar as mudanças, o seguinte privilegiará as mudanças sem desprezar as permanências. Se o anterior talvez possa ser considerado temático, este adotará uma estrutura cronológica: seguiremos a sucessão dos acontecimentos no tempo, privilegiando os discos lançados pelo artista ao longo desse período. O exame aprofundado de cada um deles individualmente seria uma tarefa que, embora pertinente, extrapolaria as dimensões dessa dissertação. Desse modo, ao menos no que se refere à análise propriamente estética, daremos neste capítulo uma atenção mais pormenorizada apenas a *Beleléu, Leléu, Eu* (1980), e *Às próprias custas s/A* (1982), por julgarmos que, em primeiro lugar, é neles que o músico lança as bases do estilo de que falamos, ou seja, muito do que se dirá a respeito desses trabalhos será válido para todos os outros; em segundo lugar, a ousadia que quebrava com diversos padrões da música popular tradicional é nestes álbuns maior do que em qualquer outro, exigindo ambos, portanto, uma apreciação estética mais apurada; finalmente, pelo fato de os discos poderem servir como uma espécie de parâmetro a partir do qual se poderá pensar sobre as mudanças empreendidas no desenrolar de sua carreira.

Nessas mudanças, o foco das análises seguintes. Acompanhá-las-emos com especial interesse, convencidos de que cada mudança ou permanência pode expressar uma maneira de o compositor continuar mantendo mutuamente intactos sua integridade e seu desejo, num profícuo modo de pensar a música popular, de pensar através da música popular, sempre

revelador acerca da tensa relação entre o que o músico julgava ser o “sagrado” papel da “verdadeira” música popular brasileira e a dura realidade que parecia desmenti-lo, num esforço que parece ter recusado uma reconciliação simplificadora que negasse essa tensão, mas sim exposto-a em toda sua crueza. Chegaremos, enfim, à concepção do autor sobre o Brasil e sua música popular que, se não estava ausente dos pressupostos de seus trabalhos iniciais, deu explicitamente suporte ao final de sua carreira. Esta concepção, se possuía inegavelmente algo de “mítica”, não o ostentava em nome de um ocultamento das evidentes calamidades de que o país padecia, mas sim – assim nos parece – como uma espécie de tentativa de, através da música popular e de sua imensa vitalidade, “salvar” o país dessas mesmas calamidades; ainda que apenas no campo da música. Por mais que fracassada de antemão.

## **1. O MEIO**

### **1.1. A música popular brasileira e a Vanguarda Paulista**

Dizer que a canção popular ocupa no Brasil um lugar privilegiado é já quase uma obviedade. Num trabalho que a tem como objeto, no entanto, será necessário repeti-lo. Porém, em busca de uma visão mais crítica, pretendemos – ainda que brevemente – focar essa primeira parte do trabalho numa abordagem histórica, não propriamente da canção – mas justamente desse lugar ocupado por ela, a partir do século XX. Com isso, poderemos enxergar de uma perspectiva mais ampla o cenário em que surgiu e produziu Itamar Assumpção, com e contra o qual ele viveu e dialogou. O interesse se justifica não apenas como pano de fundo para um estudo sobre um compositor brasileiro de música popular, mas, especialmente – conforme veremos mais adiante – por este compositor ter se preocupado em produzir sua obra tendo sempre como referência o horizonte da música popular brasileira e seu lugar dentro dela. Não nos interessando, por ora, o quanto de sua concepção sobre a “nobre tradição da música popular” possa ter de idealizada, procuraremos aqui acompanhar a própria formação e desenvolvimento do que se costuma considerar como sendo essa tradição; de maneira bastante resumida, é verdade – posto que este não é nosso foco principal – mas suficiente, assim

esperamos, para nos fornecer alguns elementos com os quais se confrontarão as análises posteriores.

Se é verdade que, conforme observa o historiador Marcos Napolitano (2007, p. 5), embora variando segundo a configuração da vida cultural de cada país, a música popular, de maneira geral, pode ser considerada “uma espécie de repertório de memória coletiva”, bem como, tal como se configurou no século XX, uma “filha da sociedade moderna, da industrialização e do mercado de massas” – é preciso admitir que, especialmente no Brasil, ela “acabou tornando-se um dos eixos da nossa moderna vida cultural”, criando uma tradição que, em linhas gerais, acompanhou “a própria formação de nossa moderna identidade nacional.” (idem, *ibidem*, p. 6)

Por mais rico e variado que seja o manancial proporcionado desde os tempos coloniais pelos encontros entre africanos e europeus em territórios americanos, essa excepcional ascensão desse gênero artístico pode ter seu início efetivo localizado por volta dos anos 1930, época em que “o rádio no Brasil se estruturou plenamente” (MORAES, 1997, p. 51), possibilitando, dentre outros aspectos, a difusão da música popular produzida no Rio de Janeiro por todo o país. Em pouco tempo, o recém-inventado “samba do Estácio” ascenderia à condição de gênero nacional por excelência<sup>1</sup>. Os musicólogos Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (1998, v.1, p. 85) chamam o período que vai de 1929 a 1945 de “Época de Ouro”, nome que se justificaria, segundo eles, sobretudo, pela “feliz coincidência do aparecimento de um considerável número de artistas talentosos em uma mesma geração”. Por maiores que sejam os méritos dos músicos surgidos naquele momento, não devemos menosprezar o fato de que o importante papel cultural que a canção passa a exercer no cenário nacional a partir de então só pode ser compreendido se ligado a fatores mais amplos, de ordem política, econômica e técnica. Em especial, deve-se ter em foco a estruturação crescente dos meios de comunicação e do mercado fonográfico<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Por mais que se possam encontrar algumas menções à palavra “samba” ainda no século XIX, normalmente, a gravação de “Pelo telefone”, no ano de 1917, é considerada o marco inicial do gênero. Contudo, entre esta data e o final dos anos 1920, aquele tipo de samba – mais próximo do maxixe – vai sendo substituído pelo estilo criado pelos sambistas do Estácio, que, a partir da década de 1930, passa a ser considerado o samba “autêntico” ou “de raiz”. A respeito desse processo, ver SANDRONI, 2001. Para um aprofundamento sobre o processo de “invenção” do samba carioca como símbolo da identidade nacional, em meio ao processo de construção da mesma, após a Revolução de 1930, ver VIANNA, 1995.

<sup>2</sup> Mesmo os autores supracitados não o ignoram, já que citam como algumas das características desse momento “a chegada ao Brasil do rádio, da gravação eletromagnética do som e do cinema falado.” Consideramos apenas que, como é comum em diversos trabalhos sobre o assunto (em especial fora da área acadêmica), a ênfase recai demasiadamente sobre o caráter “excepcional” de alguns talentos individuais, e pouco sobre o fato de que tais talentos talvez nem pudessem ser lembrados nos dias atuais não fosse a “necessidade de preenchimento dos quadros das diversas rádios e gravadoras surgidas na ocasião” (idem, *ibidem*), e mesmo sobre o fato de que tais talentos se produzem em diálogo com a referida necessidade. Com relação à chegada do Rádio ao Brasil, a



Não falamos, portanto, de uma música que “brotaria” naturalmente do povo, de uma maneira supostamente “autêntica”, desvinculada de fatores mercadológicos ou de qualquer outra ordem que pudessem influenciar sua produção e fruição, mas sim das canções que surgem justamente no momento em que “O mercado do rádio começava [...] a alterar o gosto geral, inventando e impondo novos gostos, e também modificava o conceito de ‘popular’, que gradativamente tornava-se mais relacionado com o mercado e a capacidade de atingir um número maior de pessoas.” (MORAES, op. cit., p. 14-15) Trata-se, assim, do que poderíamos chamar de início da implantação da indústria cultural no país.

Seria talvez tentador abraçar a hipótese de que o destaque que a canção passa a ter a partir de então se deva apenas aos efeitos dessa implantação, aplicando ao caso brasileiro o instrumental teórico adorniano. Sua ascendência, desse ponto de vista, grosso modo, poderia ser explicada por um estímulo maciço que a teria criado artificialmente, com os interesses exclusivos de gerar lucro e manter o *status quo*. Mesmo que plausível (mais em alguns períodos que em outros), essa hipótese, se considerada de maneira exclusiva, carregando demasiadamente apenas em alguns aspectos do complexo campo que se forma em torno das músicas populares, acaba por se demonstrar demasiadamente generalizadora, insatisfatória diante de um exame mais minucioso da realidade nacional. Ainda que fosse apenas pelo caráter incipiente de tal processo naquele momento de nossa história (sobretudo se comparado ao estágio adiantado vivido à mesma época pelos EUA, de onde Adorno fazia suas reflexões a respeito da música popular), é forçoso admitir que o estilo musical popular que surgiu aqui “escapou ao complexo quadro da teoria estética adorniana e [...] precisa ser estudado sob um foco distinto, que privilegie sua história ímpar e seus resultados díspares.”<sup>3</sup> (BURNETT, 2011, p. 223) Nas palavras de José Miguel Wisnik (2004 b, p.176-177):

Ora, no Brasil a tradição da música popular, pela sua inserção na sociedade e pela sua vitalidade, pela riqueza artesanal que está investida na sua teia de recados, pela sua habilidade em captar as transformações da vida urbano-industrial, não se oferece simplesmente como um campo dócil à dominação econômica da indústria cultural que se traduz numa linguagem estandardizada, nem à repressão da censura que se traduz num controle das formas de expressão política e sexual explícitas, nem às outras pressões que se traduzem nas exigências do bom gosto acadêmico ou nas exigências de um engajamento estreitamente concebido.

---

primeira transmissão radiofônica oficial teria se dado em 1922 (apud: MORAES, op. cit., p. 50). Contudo, é certo que, ao menos até o início da década de 1930, esse veículo ainda não havia se profissionalizado completamente.

<sup>3</sup> Embora pondere: “Diga-se, para encerrar: escapou, mas não se livrou”. (idem, ibidem).

Ao realçar a vitalidade da música popular, o comentário de Wisnik também aponta para outras instâncias de dominação que agem ou agiram sobre essa manifestação, e às quais ela igualmente resistiria, não por ser impermeável às pressões, mas sim porque, assimilando-as de maneira original, lograria sempre, em maior ou menor medida, ao menos, não ser reduzida a elas.

Dentre essas pressões, no âmbito político-cultural, focando-se ainda a Era Vargas, não se pode menosprezar o papel da música popular como um dos elementos responsáveis pela construção de um ideal de nação unificada. Se a própria concentração dos meios de comunicação de massa e sua crescente influência tende “naturalmente” para certa padronização cultural, é preciso observar que houve um esforço de diversos agentes culturais – de intelectuais a burocratas – para que essa padronização atuasse num sentido moralizante, “educando” a população dentro de um paradigma que tinha como um de seus principais aspectos o nacionalismo<sup>4</sup>. Nessa direção podemos entender o esforço de Villa Lobos na implantação do canto orfeônico nas escolas do país, ou a interferência do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) nas criações de compositores populares<sup>5</sup>. Contudo, é preciso notar que o resultado dessa movimentação, se esteve longe de ser nulo, não correspondeu exatamente ao planejado, já que

[...] como a música popular é um espaço de resistência mais forte que sua emulação cívico patriótica, além do que ocupando uma posição relativamente ofensiva no cenário cultural brasileiro urbano – moderno, o resultado não será na verdade uma conversão do “carnaval” ao “dia da Pátria”, mas a instauração da movimentada cena da político-chanchada populista, onde há lugar para o senador gagá dançar seu samba (WISNIK, 2004a, p. 135)

Dessa maneira, se, em consonância com a posição central ocupada pela questão do nacionalismo na década de 1930, teria havido, assim como em outras áreas da cultura nacional, também na música popular, um processo de “generalização” e “normatização”, é possível observar que, nessa área específica, esse fenômeno ganhou um sentido bastante peculiar:

Lembro apenas que na música popular ocorreu um processo equivalente de "generalização" e "normalização", só que a partir das esferas populares, rumo às camadas médias e superiores. Nos anos 30 e 40, por exemplo, o samba e a marcha,

<sup>4</sup> Necessidade que se impunha, dentre outros aspectos, pela onda nacionalista que tomava conta do mundo entre guerras, mas também, sobretudo, em nome da centralização e fortalecimento do poder estatal, em detrimento do caráter federativo que havia prevalecido durante a Primeira República e da própria heterogeneidade do movimento que levou à Revolução de 30.

<sup>5</sup> Sobre o primeiro assunto, ver WISNIK (2004a). Sobre o segundo, TOTA (1980).

antes praticamente confinados aos morros e subúrbios do Rio, conquistaram o país e todas as classes, tornando-se um pão-nosso quotidiano de consumo cultural. [...], a partir de 1930 ganharam escala nacional homens como Noel Rosa, Ismael Silva, Almirante, Lamartine Babo, João da Bahiana, Nássara, João de Barro e muitos outros. Eles foram o grande estímulo para o triunfo avassalador da música popular nos anos 60, inclusive de sua interpenetração com a poesia erudita, numa quebra de barreiras que é dos fatos mais importantes da nossa cultura contemporânea [...]. (CANDIDO, 1984, p. 36)

O comentário de Cândido chama a atenção para a verdadeira “via de mão múltipla” que se instala, nesse campo, no país. E o fato é que, em meio a essa movimentação, na qual interagem sua vitalidade própria, interesses comerciais, construções ideológicas e ainda elementos diversos, a música popular urbana (nesse momento, em especial, aquela produzida na capital) acabou efetivamente incorporada à construção da identidade nacional.

Como toda construção desse tipo carrega uma boa dose de invenção, não poucas vezes, a imagem que se forma em torno da música popular carrega nas cores mitológicas. Nessa condição, acabou servindo – e ainda serve <sup>6</sup> – como peça-chave na construção de certa “ideologia brasileira”, que, baseada na ideia de “mestiçagem”, procura camuflar a indecente desigualdade social e racial. De fato, se nos parece um erro reduzir o complexo fenômeno da música ao prisma exclusivo da indústria cultural, temos aqui um outro que parece pecar por dar exclusividade a uma espécie de prisma oposto, que ignora o primeiro em nome de uma suposta “espontaneidade carnavalesca”, inerente ao “povo brasileiro”. Contudo, evitando-se excessos e idealizações, talvez não seja vão assinalar que, ainda que tenha muito de “mitológica”, a mestiçagem como base da história oficial da relação entre as raças não poderia se efetivar, mesmo que apenas enquanto discurso, sem ao menos alguma base no desenvolvimento histórico efetivo (e não se pode ficar indiferente ao fato de que a escolha deste elemento como base para a construção – mesmo que falsa – da identidade nacional se dava na mesma década em que o nazismo chegava ao poder na Alemanha). No que se refere a nosso estudo, é absolutamente relevante o fato de que um dos principais ingredientes para a construção dessa identidade tenha sido, justamente, a música popular, inegavelmente repleta

---

<sup>6</sup> Ainda na virada do século XX para o XXI, CUNHA (2001, p. 307) observava: “A impressionante longevidade dessa concepção [a da fusão dos conceitos de nacional e popular, operada por concepções políticas e intelectuais, que teriam guindado à condição de ícone o carnaval, com sua maciça presença negra], capaz de – ainda que sob palavras diferentes – atravessar mais de cinquenta anos na boca de intelectuais, na mídia ou nas bandeiras políticas à direita e à esquerda, apareceu com clareza nas comemorações do quinto centenário do descobrimento, nesse previsível ano 2000. Exibindo um aparato simbólico facilmente reconhecível em seus elementos – entre os quais o samba e o carnaval aparecem com destaque –, as comemorações oficiais deixaram expostas suas claves relacionadas de imediato à dominação e ao poder. É fácil identificar aí o quanto essa concepção de cultura (e uma leitura derivada da história cultural) tem a ver com o antigo esforço de ocultamento daquela que talvez seja a mais original marca de ‘brasilidade’: a ausência de direitos, a fragilidade da cidadania, a desigualdade radical encoberta por um incorrigível populismo nacionalista que insiste em reaparecer ao longo dos anos.”

de intercâmbios entre elite e povo. Pode-se questionar a generalização do processo ocorrido nessa área específica para definir o conjunto da sociedade como um todo, mas dificilmente o processo em si.

Talvez ele, justamente – conforme nos dá a entender Antonio Candido, na citação acima – tenha oferecido o substrato que possibilitaria, nos anos 60, o verdadeiro salto da música popular (ou parte dela) ao status de gênero propriamente artístico, veículo privilegiado para se demonstrar e pensar a cultura do país. O marco inicial dessa nova “virada” é a eclosão do movimento da Bossa Nova<sup>7</sup>. Nas palavras de Augusto de Campos (2008, p. 283-284):

Desde João Gilberto e Tom Jobim, a música popular deixou de ser um dado meramente retrospectivo, ou mais ou menos folclórico, para se constituir num fato novo, vivo, ativo da cultura brasileira, participando da evolução da poesia, das artes visuais, da arquitetura, das artes ditas eruditas, em suma.

Se é verdade que nas décadas de 30 e 40 o samba e a marcha já haviam conquistado “o país e todas as classes”, é preciso lembrar também que a canção popular urbana ainda não era vista com bons olhos pela maior parte da intelectualidade brasileira. Que se tome como exemplo os casos de Villa Lobos ou Mário de Andrade, ambos empenhados na valorização e resgate da música popular (como matéria prima a ser convertida em “música artística”) – é verdade – mas não da “popularesca”, que se ouvia pela Rádio Nacional, sujeita à influência “perniciosa” do urbanismo; e sim da “autêntica”, que se encontraria no folclore<sup>8</sup>. Não era ainda sem algum mal estar que a classe média caía no samba. Com a Bossa Nova, pelo contrário, esse grupo passa a ser o protagonista da canção popular urbana. Conforme assinala Santuza Cambraia Naves (2010, p. 24-25):

[...] a partir da bossa nova, os músicos populares brasileiros, outrora oriundos das camadas populares, passam a ser também jovens da classe média, em sua maioria universitários. [...]. De uma certa forma, Vinícius de Moraes teria aberto o caminho ao se apresentar no *Au Bon Gourmet* em 1962 [...] e provocar um escândalo no Rio de Janeiro, pois, na época, Vinícius era conhecido como poeta e diplomata.

---

<sup>7</sup> Em verdade, o movimento se inicia ainda no final da década de 1950. Mas seus efeitos parecem só ter ficado suficientemente claros e aparentemente irreversíveis na década seguinte. Conforme argumenta Augusto de Campos (2008, p. 180): “Foi preciso o sucesso internacional – Carnegie Hall, 1962, e gravações norte-americanas de Getz e Sinatra – para que, depois do aval estrangeiro, fosse reconhecido o valor dos novos compositores e intérpretes brasileiros.”

<sup>8</sup> A esse respeito, ver WISNIK (2004a). Não se quer afirmar, com isso, que nesse meio a Bossa Nova tenha sido uma unanimidade. Diversos ataques lhe foram dirigidos, sobretudo no sentido de considerá-la como uma mera adaptação do jazz, desprovida da “autenticidade” requerida pela “verdadeira” música popular. Talvez o principal representante dessa corrente possa ser considerado o crítico José Ramos Tinhorão (ver, por exemplo, TINHORÃO, 1997). Só o que gostaríamos de destacar é que essa posição de condenação da música popular comercial urbana, a partir da Bossa Nova – ou de seu reconhecimento internacional – deixa de ser predominante.

Com sua estética *cool*, despojada dos “excessos” que teriam caracterizado a música das décadas anteriores, a Bossa Nova se harmonizava perfeitamente – e era parte constituinte – do clima de “modernidade” que se respirava no Brasil à época do governo de Juscelino Kubitschek, cuja política desenvolvimentista levava o país a uma acelerada industrialização e urbanização. Por mais que os intercâmbios entre as classes sociais sempre tenham ocorrido na música popular, o que se vê nesse momento é uma verdadeira “ascensão social” do gênero, que passa a servir como meio de expressão viável para jovens oriundos de classes mais abastadas. O tratamento dado ao material sonoro e ao texto das canções, dado o cosmopolitismo desses jovens e sua maior vivência com a educação formal, procurará corresponder às suas pretensões artísticas e intelectuais. “Esse novo estatuto alcançado pela canção contribuiu para que o compositor assumisse a identidade de intelectual num sentido mais amplo do termo<sup>9</sup>.” Estava dada a base para que a música popular se tornasse “o veículo por excelência do debate intelectual”, e o compositor, “um pensador da cultura.” (idem, *ibidem*, p. 19-21)

Desse modo, a Bossa Nova abre o caminho para a grande explosão da música popular que se daria nos anos seguintes. Sem pretendermos nenhuma avaliação sobre supostos avanços ou recuos da “qualidade musical”, mas tendo como foco – como dissemos – o papel exercido pela música dentro da cultura brasileira, pode-se afirmar que ela chegará agora a seu apogeu, de onde será possível pensar e procurar executar seus mais ambiciosos projetos.

Primeiramente, com o grupo que se agregou, por volta de 1965, em torno da sigla MPB. Para Marcos Napolitano (2005, p. 64), esse grupo “será um elemento cultural e ideológico importante na revisão da tradição e da memória, estabelecendo novas bases de seletividade, julgamento e consumo musical”. Para isso, se colocariam “entre a tradição ‘folclorizada’ do morro e do sertão e as conquistas cosmopolitas da Bossa Nova.” Politicamente, pode-se afirmar que esses músicos faziam parte da ampla movimentação cultural que se formou contra o governo militar após o golpe de 1964, dentro daquele quadro paradoxal – que prevaleceu entre o golpe e o AI-5 – de uma hegemonia política conservadora de direita convivendo com uma hegemonia cultural de esquerda. Num primeiro momento, os militares trataram de romper política e economicamente os rumos do governo anterior, mas

---

<sup>9</sup> A autora ressalva (*ibidem*, p.20) que sua acepção de *intelectual* não se dá no sentido presente no senso comum, mas sim naquele utilizado por Carlo Argan em *Arte e crítica da arte*, relacionado à “ideia do artista moderno como crítico da cultura”.

não tinham ainda um projeto ideológico capaz de se impor no âmbito cultural. Assim, conforme notou Roberto Schwarz (2008, p. 85):

Neste vácuo, foi natural que prevalecessem o mercado e a liderança dos entendidos, que devolveram a iniciativa a quem a tivera no governo anterior. A vida cultural entrava em movimento, com as mesmas pessoas de sempre e uma posição alterada na vida nacional. [...], a inteligência do país unia-se e triunfava moral e intelectualmente contra o governo, com grande efeito de propaganda.

É nessa chave de “propaganda ideológica” que talvez se possa entender a estratégia desse grupo de “esquerdizar” o pensamento folclorista e “nacionalizar” a ideia de “ruptura moderna” da Bossa Nova: uma busca de uma “comunicabilidade e popularidade” que não abandonasse as “conquistas e o novo lugar social da canção.” (NAPOLITANO, op. cit., p. 64-65) Muito já se falou a respeito dos limites dessa concepção atrelada ao nacional-populismo de esquerda; desde suas limitações estéticas à falta de efetividade política.<sup>10</sup> Este não é o espaço apropriado para nos aprofundarmos nessas questões. Mas nos interessa notar o papel altamente relevante que a música popular ocupa, nesta época, no debate político nacional, coisa que não voltará a se repetir nas décadas seguintes.

A observação de Schwarz apontava também para outro dado importante: esse destaque da produção intelectual de esquerda não se dava contra o mercado, mas através dele. Aqui, aliás, outra crítica comum aos adeptos da “música de protesto”: certa ingenuidade sobre as possibilidades de um projeto revolucionário de esquerda dentro de uma estrutura fortemente ligada ao mercado, como era aquela dos festivais da TV Record. Se esta contradição pôde então permanecer ainda um tanto nebulosa para os integrantes daquele grupo, parece não haver hoje a possibilidade de nuançar a constatação de que, “A partir da segunda metade do século XX, a arte do Ocidente, toda, é (ou será) mercadoria. Ou nem será percebida como arte, reconhecida como tal, coisa transparente, invisível, neutralizável por sua própria imponderabilidade...”. (LEMINSKI, P., 2011, p. 52) Isto sendo verdade para qualquer tipo de arte, parece sê-lo ainda mais para a canção, tornada objeto de consumo quase onipresente na sociedade de massas, onde figura como uma das maiores fontes de lucro para a

---

<sup>10</sup> Para Gilberto Mendes (in: CAMPOS, op. Cit., p. 174), por exemplo, “[...] compositores que se afirmavam de protesto ganhavam uma nota sentida com a exploração de um gosto popular subdesenvolvido, subestimando as possibilidades que o povo tem de apreciar trabalhos mais elaborados”. Analisando essa mesma produção, Celso Favaretto (1997, p. 129), dentre diversas outras considerações que procuram contrapô-la à produção tropicalista, afirma que “Em suas intenções conscientizadoras, a música de protesto não passa de fala-para-o-operário. Ao falar da miséria proletária, esses artistas, através de um jogo de espelhos, afirmam-se em sua condição, de modo que a música resulta em mecanismo de compensação. [...] Pretendendo-se revolucionária, a música de protesto é puramente catártica, induzindo a uma visão piedosa e fascinante da miséria”. O texto de Schwarz supracitado também aponta alguns limites dessa produção, bem como da tropicalista.

indústria cultural e, nessa condição – de pura mercadoria – tem funcionado como perfeito suporte para a circulação da ideologia.

Caberia então perguntar, sobretudo pensando no grande potencial de comunicação que parece ser uma condição de existência da música popular<sup>11</sup>: quais seriam suas possibilidades de enunciação da diferença, dado o rodado moinho mercadológico que tudo atrai para seu centro e que, nesta medida, tende a neutralizá-la? Como já mencionamos anteriormente, a canção parece possuir uma vitalidade própria que, embora possa ser reduzida, dificilmente poderá ser aniquilada. Parece-nos plausível a opinião de Luiz Tatit (2007, p. 230) de que “Onde houve língua e vida comunitária, houve canção. Enquanto houver seres falantes, haverá cancionistas convertendo suas falas em canto.” Partindo dessa premissa, e considerando que a canção não existe independentemente dos processos sociais que a engendram e com os quais dialoga, é razoável supor que os usos da música popular serão tão múltiplos quanto forem as maneiras de compô-la e de escutá-la, e que uma sociedade massificada, se refletirá inevitavelmente essa condição em suas canções, produzirá, também, enquanto houver pessoas descontentes com essa condição, por mais baixo que seja, lamentos audíveis através de canções. Nessa condição, talvez não faça sentido exigir da canção uma postura de “arte erudita”, ou qualquer outra consideração sobre o que ela “deveria ser”; mas, antes, constatar os diferentes momentos em que ela ascende ou decai (falamos de seu lugar social, não de sua qualidade), extraindo dela – a canção -, e dele – o momento – lições que de alguma forma possam iluminá-los e iluminar-nos reflexivamente, quiçá revelando algo que hoje nos escape na sombra.

É justamente o caráter dinâmico dessa ligação “umbilical” da canção com o meio social e, portanto – nas sociedades capitalistas ocidentais contemporâneas – com o mercado, que constitui aqui nosso interesse: a conjugação de forças sociais de um determinado momento histórico parece ter um papel absolutamente relevante para que esses “lamentos” sejam mais ou menos radicais e, sobretudo, mais ou menos “audíveis”. Essa concepção nos parece essencial para que se possa compreender o surgimento dos projetos da Tropicália e da Vanguarda Paulista<sup>12</sup>, mas também, sobretudo, a discrepância entre o retumbante sucesso da primeira e o notável “fracasso” da segunda.

---

<sup>11</sup> Não por considerarmos necessário qualquer divisão rígida entre os ramos “erudito” e “popular”, divisão esta que pode ser datada historicamente (ver GELBART, 2007) e que, como vimos, parece ser especialmente tênue no Brasil. Mas apenas porque, sem esse requisito, a própria expressão “música popular” parece perder seu sentido.

<sup>12</sup> Se a caracterização do tropicalismo como “movimento” é ponto pacífico, o mesmo não se pode dizer do fenômeno paulista, sequer da expressão “vanguarda” que costuma acompanhá-lo: o termo é bastante controverso, primeiro porque talvez seja inapropriado se levarmos em conta uma concepção mais restrita do

Voltando à nossa linha cronológica sobre o papel ocupado pela canção popular no Brasil: chegamos a um momento crucial, a partir do qual se poderá dizer, segundo Enor Paiano (1994, p. 6), que “há uma certa parcela da música popular brasileira que tem estatuto cultural de manifestação erudita, e dessa maneira se comporta”. É justamente tentando demonstrar como tal estatuto pôde ter sido adquirido que este autor (ibidem), procurando adaptar ao caso da música brasileira o instrumental da *Teoria dos Campos de Produção Simbólica* de Pierre Bourdieu, descreve da seguinte maneira parte do roteiro que vimos seguindo até aqui:

A partir da Revolução de 30, três instâncias concorrentes e paralelas vão tentar moldar a música popular: o Estado, o mercado e os próprios músicos. [...] só a partir da Bossa Nova os músicos tomam a dianteira do processo, definindo a sua relação com o mercado (e, por consequência, praticamente abandonando o Estado) e garantindo que um pequeno grupo pudesse criar em condições ideais (ou quase) de autonomia [...]

A Bossa Nova preparou o terreno, a “música de protesto” dele desfrutou, explorando-lhe possibilidades abertas de acordo com uma necessidade política premente, a Tropicália irá extrapolá-lo, alçando um voo cuja altura, se não foi mais possível alcançar, permaneceu como referência – angustiante, por vezes – para todas as gerações futuras de músicos. Para isso contribuiu, sem dúvida, a incorporação pelo tropicalismo da ambiguidade entre crítica e inserção no mercado, contra o “bom gosto” então predominante, que insistia, se não em desprezá-la, subestimá-la. Com isso, recusavam tanto a redução da canção a seu aspecto mercadológico quanto a “ingênua pureza” dos que condenavam o envolvimento comercial da arte. Nessa condição, procuraram superar a dicotomia daquele momento (entre alienação e participação) através do resgate da tradição, mas de um ponto de vista moderno cosmopolita. O resultado foi uma extrapolação dos limites a que a canção, ainda que elevada pela Bossa Nova, se mantinha presa. Nas palavras de Celso Favaretto (op. cit., p. 18):

---

significado de “vanguarda”; segundo, porque que os próprios integrantes desse movimento costumam considerar que não havia propriamente um movimento, com um objetivo comum que fosse compartilhado por todos, mas sim uma espécie de coincidência que reuniu, na cidade de São Paulo e especialmente em torno do espaço do teatro “Lira Paulistana”, diversos músicos que não encontravam espaço para divulgar seus trabalhos. Para uma discussão mais aprofundada a respeito, ver FENERICK, 2007. Nos utilizamos da expressão não para sustentarmos que houvesse qualquer projeto comum ou mesmo qualquer unidade que não seja a fornecida pelo caráter econômico “independente” de suas primeiras gravações, mas sim pela consagração pelo uso da expressão “Vanguarda Paulista” para denominar a cena musical paulistana do início dos anos 1980. Sendo assim, com relação à frase que originou a nota, o uso de “projetos” no plural seria uma necessidade ainda que nos referíssemos apenas à Vanguarda Paulista, e não também à Tropicália. Já o “fracasso” parece ser suficientemente generalizável para ficar bem no singular.



[...] pela primeira vez, apresentar uma canção tornava-se insuficiente para avaliá-la, exigindo-se explicações para compreender sua complexidade. Impunha-se, para crítica e público, a reformulação da sensibilidade, deslocando-se, assim, a própria posição da música popular, que, de gênero inferior, passaria a revestir-se de dignidade [...]

Talvez se possa questionar – até pelo que se disse até aqui – se a Bossa Nova já não teria sido responsável por tal ascensão. Está é, de fato, uma opinião defensável. Nesse sentido parece caminhar, por exemplo, Santuza Cambraia Naves (op. cit.), ao argumentar que já naquele movimento o compositor popular teria incorporado procedimentos críticos característicos das outras artes, como o uso da metalinguagem, da intertextualidade e da citação. Se não faz sentido considerar que um movimento tenha sido superior ao outro, não podemos nos furtar, contudo, a assinalar-lhes algumas diferenças: tendemos a acreditar que essa tendência observada por Naves só se efetivaria através do movimento tropicalista. Tais procedimentos eram, até então, eventuais. Aqui, constituem, de certa maneira, o próprio cerne das composições. Se a Bossa Nova está diretamente relacionada à “modernidade” então vivida pelo país, pela qual se sentia mais conectado com o mundo, e se é absolutamente razoável aproximá-la de alguns procedimentos da arte contemporânea (por exemplo, sua estética *clean* à objetividade da arquitetura moderna), parece-nos que isso se dá mais pela análise exterior; enquanto que, no tropicalismo, o diálogo com as outras artes se dá internamente, intencionalmente incorporado à estrutura e ao conteúdo das canções. A Bossa Nova modernizou a canção brasileira, inserindo-a num contexto urbano cosmopolita; a Tropicália irá procurar extrapolar a própria forma canção, nisso projetando-a e colocando-a no compasso das mais “avançadas” artes contemporâneas. Além disso, olhando em retrospectiva, não parece que a posição de “intelectual” alcançada pelo músico popular de que Naves nos fala pudesse ter se estabelecido apenas pela ação dos músicos da Bossa Nova. Basta notar, por exemplo, o teor das perguntas que foram feitas até hoje em entrevistas com músicos desses dois movimentos: espera-se de Caetano e Gil que falem sobre todos os assuntos. A postura e a maneira com que se expressam – além da produção propriamente musical – parecem ter sido essenciais para que músicos pudessem ser considerados parte da *intelligentsia* brasileira<sup>13</sup>. A Bossa Nova parece ter centrado seu projeto numa espécie de refinamento do simples que constituiria a canção, ou, como disse Lorenzo Mammì (1992, p. 66) a respeito de João Gilberto: “Sem passar pelo profissionalismo, ultrapassa-o, levando o caráter do diletante ao

<sup>13</sup> A repercussão considerável na grande imprensa de qualquer declaração banal de Caetano Veloso (ou a seu respeito: haja vista a repercussão do recente ensaio – nem um pouco banal, diga-se - de SCHWZARZ, 2012), ainda hoje, nos dá mostra disso.

limite extremo da rarefação [...]”; enquanto o tropicalismo procurou expressamente tornar a canção mais complexa. E, também por essa diferença, pensando no objetivo dessa primeira parte do trabalho (o lugar social da música popular, não sua qualidade), este movimento parece ter levado a canção, sim, a um patamar a que ela ainda não havia chegado.

Em meio aos explosivos anos 60, essa iniciativa, de certa forma, só pôde vir à tona em resposta ao fracasso daquelas manifestações culturais que faziam uma oposição estéril, por mais que barulhenta, ao regime militar. Aquela crítica não era suficientemente crítica: os tropicalistas a reforçaram, deslocando-a, agora, para os processos construtivos. Além de crítica, a canção se torna agora autocrítica. O resultado é uma espécie de “destruição alegre”, que desmonta os discursos em voga e parece não deixar nada de pé. Não temos aqui espaço para entrar em detalhes sobre os procedimentos tropicalistas que levaram a esse efeito<sup>14</sup>. Mas cabe-nos constatar que sua complexidade parecia (ou, ao menos, assim pareceu para alguns – interessa-nos menos corroborar a hipótese que constatar a possibilidade de sua formulação) levar a canção não apenas ao mesmo patamar das artes ditas eruditas, mas também transformá-la em ponta de lança destas, como se o “novo” só pudesse mesmo surgir não exatamente em oposição à arte massificada, mas das próprias entranhas desta, superando-a ao assimilá-la sem se reduzir a ela. É sob o impacto do III Festival da Canção da TV Record (1967) – espécie de marco de lançamento do movimento tropicalista – que o compositor erudito Gilberto Mendes (op. cit., p. 136) dirá o seguinte:

Os artistas populares são os verdadeiros “mestres”, manipuladores dos significados tornados “belos” pelo uso (“o belo é o significado, o significado é o uso, o uso é a comunicação” – Décio Pignatari). Os nacionalismos da música erudita pretendem um meio termo impossível; diluem o material criado pelos “inventores”, sem atingirem o “belo” da grande comunicação de massa, que é, sem o perceberem, seu verdadeiro objetivo. [...] Seu objetivo, no entanto, só pode ser alcançado no plano mesmo da música popular.

Esse plano, portanto, figurava como a plataforma ideal para uma manifestação artística plena. Daí Liv Sovik (1994) poder considerar que a Tropicália tenha se constituído numa das primeiras manifestações culturais pós-modernistas do mundo, antes mesmo da Europa. Uma das chaves para que isso tenha se efetivado estaria justamente naquela característica que destacamos – e que paradoxalmente se tornaria um empecilho para aqueles que quisessem levar a música popular à frente – a “destruição alegre”: promovendo uma

---

<sup>14</sup> Para isso, ver FAVARETTO, op cit.

espécie desmontagem dos discursos vigentes, o tropicalismo, trabalhando o campo estético, apontava na direção do fim dos significados estáveis, da ideia de progresso, da teleologia.

Ora, se isso deu à música popular uma profundidade que a elevava como meio, criou também um problema: sabemos que o projeto tropicalista baseou-se na ideia de uma “retomada da linha evolutiva” da música popular<sup>15</sup>, que desse efetivamente um passo além da Bossa Nova. Claro está, hoje, que a expressão “linha evolutiva” da música popular não pode ser assumida pelo pesquisador como intrínseca ao campo musical, como se fosse um dado com relação ao qual se pudesse localizar e valorar uma manifestação musical qualquer; mas sim como uma “tradição inventada” – como todas, diga-se – que, embora partindo de dados empíricos, vai sendo formada por um processo social complexo, acabando por se tornar “concreta” apenas na medida em que é internalizada pelos agentes históricos e atualizada como instrumento para se pensar, no caso, a música popular e sua relação com a sociedade. Neste momento, sua formulação não se dá por acaso: apontava para uma necessidade premente de se contestar o “bom gosto” vigente, explorando-se possibilidades ainda latentes no campo da canção, colocando-a em contato mais direto com as outras artes e com os diversos ramos intelectuais. Nessa condição, ela serviu como uma espécie de ponto de partida para o empreendimento tropicalista. Mas, ironicamente, sua implementação tornou-se também sua destruição.

Conforme argumenta Luiz Tatit (2004, p. 226), o tropicalismo teria paradoxalmente contribuído para o enfraquecimento da ideia de “linha evolutiva” na medida em que libertava a canção de qualquer paradigma possivelmente castrador da liberdade artística. No mesmo sentido, Antonio C. M. Guimarães (1985, p. 81-82) coloca: “[...] cabe perguntar se a maneira como a forma é discutida na tropicália, mais do que uma continuação da bossa nova, uma retomada da ‘linha evolutiva’ da MPB, não será uma ruptura com a própria ideia de evolução.” Se os discursos foram desmontados, o que faria com que qualquer nova proposta não fosse considerada nada mais que mais um discurso? Se a nova proposta admitisse a relativização dos discursos, o que de realmente “novo” haveria nela que já não estivesse presente no tropicalismo? O que queremos apontar aqui é que, ainda que de maneira bastante peculiar, o movimento tropicalista, ao elevar a canção popular ao patamar de “arte erudita”, acabou trazendo, de certa forma – ao menos para aqueles que procurassem manter a canção nesse estatuto – problemas típicos daqueles ramos da arte na contemporaneidade. O questionamento da própria forma desemboca em quebras de limites que, ao final, apontam

---

<sup>15</sup> Cf. célebre declaração de Caetano Veloso de 1966, proferida em debate promovido pela Revista Civilização Brasileira.

para uma espécie de dissolução e conseqüente crise. A exigência de liberdade e autonomia leva à quebra de paradigmas, mas a ausência de referências também deixa a arte “perdida”, diante da agora consciente arbitrariedade de qualquer autoimposição que supostamente representasse uma “evolução”.

Claro está que a proposta estética tropicalista, mesmo que bastante ousada, não caminhou no sentido de uma completa dissolução das formas que lhe serviam de referência (tanto é que ainda foi possível para alguns músicos da Vanguarda Paulista dar alguns passos nesse sentido). Talvez tenham caminhado o mais longe que puderam dentro do “plano mesmo da música popular” de que nos falava Gilberto Mendes, fora do qual certamente perderiam muito de seu impacto (admitindo-se isso, aqui, certamente, uma das pistas para se entender o fracasso de público da Vanguarda, justamente os passos a que nos referimos). Mas isso não dissolve o dilema: seria ainda possível qualquer “evolução”, dentro desse mesmo plano? Além disso, parece necessário frisar mais uma vez que a música popular não tem nenhuma obrigação de se constituir como “arte elevada”, bastando haver (a nos fiarmos em Tatit), língua e vida comunitária para que exista, relativizando-se assim a ideia de qualquer “crise” que pudesse retirar-lhe a vitalidade: ao contrário de outras artes, uma “volta ao popular” manteria a canção no lugar nada desprezível em que sempre costumou estar. Contudo, a questão se coloca quando se pensa sobre o lugar da canção no panorama intelectual e artístico, seu potencial para alcançar o estatuto de manifestação cultural “avançada”: as aspas a que nos obrigamos são reveladoras – se o tropicalismo parece ter atingido o máximo “avanço” já proporcionado por esse tipo de manifestação, isso se deu através de procedimentos que, justamente, colocaram a ideia de “avanço” entre aspas. A retomada da linha evolutiva resultou em sua implosão.

É verdade que algumas conquistas foram definitivas: desde então a música popular ocupa um lugar social que não mais pôde ser relegado ao desprezo e condenação que eram comuns até o início do século XX<sup>16</sup>. Como notou Henry Burnett (2010, p. 188): “[...] no Brasil, música séria não é apenas a sinfônica, mas também, e em grande quantidade, alguns domínios da MPB tradicional”. Mas tampouco se pode deixar de observar que, nesse campo, nunca mais houve espaço para que surgisse qualquer nome equivalente – em termos de repercussão e reconhecimento popular – ao de um Caetano Veloso, um Gilberto Gil ou um

---

<sup>16</sup> Salvo, por vezes – mas de maneira muito mais comedida – quando a crítica recai justamente sobre o apego do brasileiro a esse tipo de manifestação (dado como fato), em detrimento de outras formas mais “elaboradas”. Por exemplo: “Não se trata de reeditar aqui uma querela bizantina entre música popular e erudita, mas é inegável que algo acontece quando um país é incapaz de ver, em uma música que não seja a popular, um momento fundamental de sua reflexão cultural. Da mesma forma que algo de peculiar aconteceria se um país reduzisse seu sistema literário à produção de crônicas.” (SAFATLE, 2009)

Chico Buarque. Não que desde então talentos tão notáveis quanto estes não tenham surgido. Mas sim porque depois daqueles talentos nunca mais surgiu uma configuração como aquela da década de 1960. Isso, em parte, se deve ao próprio desenvolvimento interno da canção, como vimos. Mas elementos de ordem política e econômica tenham talvez um papel ainda mais decisivo nesse processo. Aquele equilíbrio detectado por Paiano naquela década, que teria proporcionado condições ideais de autonomia para os músicos, seria definitivamente deixado para trás na década seguinte pelo crescimento maciço da indústria fonográfica, em associação com o regime militar.

De início, pode-se afirmar que o primeiro limite colocado àquela autonomia se deu pela repressão política, que passou a interferir diretamente na produção musical, censurando-a previamente e condenando alguns dos principais expoentes daquela geração ao exílio. Para José Adriano Fenerick (2004, p. 157),

No referente à música popular, pode-se dizer que a década de 70 teve seu início, no Brasil, em 1968, [...] após a promulgação do AI-5 que, [...] acarretou um corte abrupto nas experiências musicais ocorridas até então no país. Dado que boa parte da música brasileira, nos anos 60, esteve norteadada por um intenso debate político – ideológico, o acirramento da repressão política e a vigência da censura prévia do pós- AI-5 interferiram de maneira radical e decisiva na produção e no consumo musical.

No entanto, se esse quadro político já dava aos contemporâneos a sensação de que a “época áurea” da canção havia ficado para trás, ele não explica por si só o declínio do papel social da canção. Paradoxalmente, embora se impusesse uma evidente mudança de cenário, a nova configuração política, de certa maneira, também lhe dava força. Conforme observa Marcos Napolitano (op. cit., p. 69):

A repressão do regime militar, após o AI-5, que recaiu sobre tropicalistas e emebistas, apesar de todos os traumas que causou no cenário musical brasileiro, acabou criando uma espécie de “frente ampla” musical, parte do complexo e contraditório clima de resistência cultural à ditadura.

Assim, se de fato considerarmos que a música popular se desenvolve em meio às três instâncias de que nos falava Paiano, o declínio da posição ocupada pelos compositores deve ser buscado menos na volta da interferência do Estado que no agigantamento (apoiado pelo Estado, é verdade) do poder do mercado, que passa a desempenhar o papel central desse “jogo”, ditando-lhe, em grande parte, as regras. De acordo com Márcia Regina Tosta Dias (1997, p. 40), o governo militar teria desencadeado, já a partir de 1964, um processo de

expansão e desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, que poderia ser efetivamente observado em seus efeitos a partir da década de 1970. “Desta forma, o Estado brasileiro é o realizador [...] de uma espécie de ‘*modernização conservadora*’, fornecendo toda a infraestrutura necessária à implantação da indústria cultural no país em nome da Segurança Nacional.” Desse modo, a indústria fonográfica crescerá consideravelmente, deixando o relativo “amadorismo” das décadas anteriores para trás, substituindo-o por uma poderosa estrutura totalmente voltada para a geração de lucro. O poder de negociação dos músicos, sobretudo de jovens talentos, quando não inexistente, diminui consideravelmente:

Apesar de conferir a necessária essencialidade ao processo, o artista, paradoxalmente, não faz parte da indústria. Ele passa por ela, negocia, registra seu produto, trabalha, muitas vezes, arduamente na venda de seu projeto e, mais tarde, na divulgação do produto. Oferece contratualmente seu *savoir faire*, seu talento, sua personalidade artística, seu nome, sua imagem, até quando o negócio se mantenha interessante para todas as partes envolvidas, caso contrário, será substituído. (idem, ibidem, p. 62)

A estratégia básica montada pela indústria irá se basear então na segmentação do mercado de discos. Nela, a música internacional passará a ocupar um lugar bastante considerável<sup>17</sup>, e a sigla MPB, antes relacionada à “música de protesto”, passará a identificar um amálgama em que se acomodarão diversos estilos, não mais designando qualquer proposta política ou estética, mas sim uma espécie de “fatia” do mercado destinada a um público supostamente mais “esclarecido”, certamente com maior poder aquisitivo. Critérios comerciais, que sempre estiveram presentes na música popular urbana, parecem agora ganhar uma preponderância que até aqui não tinham, ao menos não de maneira tão evidente.

O mercado sofria, na virada da década de 60 para a de 70, uma grande reestruturação, [...]. Havia a tendência ao aprofundamento da segmentação de consumo musical, altamente hierarquizada, que definia o lugar dos artistas no mercado e o tipo de produto musical a ser oferecido ao grande público consumidor. Consolidava-se, [...], uma tendência já anunciada nos anos 60, com a diferença que não havia mais tanto lugar para experimentalismos e nem para o surgimento de novos gêneros e estilos, ao menos a partir de 1972. Quem ousava experimentar corria o risco de ser tachado de “maldito” (leia-se, destinado a não vender discos), e permanecer numa espécie de ostracismo respeitado do cenário musical. (NAPOLITANO, op. cit., p.70)

Associada a essa segmentação, a música popular passou a estar também subordinada, a partir de então, a outra diferenciação que a indústria fonográfica passou a dispensar a seus produtos: a distinção entre artistas de marketing e artistas de catálogo. Aqueles, “inteiramente

<sup>17</sup> A esse respeito, ver MORELLI, 1988, p. 39-45.

emblemáticos da produção de mercadorias culturais” (DIAS, op. cit. p. 68-69), totalmente planejados para cair no gosto do público, de acordo com a moda vigente. Estes, normalmente egressos do período anterior, gozando de um estatuto privilegiado, dada a “marca bem estabelecida” que garantiria um retorno seguro – por mais que relativamente modesto – do investimento, podendo assim realizar seu trabalho com alguma liberdade. A falta de espaço para o experimentalismo – de que nos falava Napolitano na citação acima – e mesmo para o aparecimento de novos talentos ou novas propostas estéticas, deriva diretamente dessa situação. Em busca de segurança de retorno para seus investimentos, as gravadoras não se dispõem a apostar em nada que seja desconhecido do público. Novos nomes dificilmente surgem fora do esquema de “artista de marketing”, que, curvados às exigências da indústria fonográfica, produzem um trabalho altamente estandardizado, de fácil digestão e com curto prazo de validade. Mesmo os artistas consagrados são pressionados a não fugir daquilo que o público já se acostumou a apreciar neles. Como então pensar nessa máquina promovendo um artista desconhecido, com uma proposta nova, cujo efeito nos ouvintes se desconhece?

Tomando conta de toda a técnica de produção e difusão, essas grandes empresas podem estabelecer um cálculo quase exato de seus investimentos e de seus retornos financeiros. [...], podem estabelecer alguns padrões econômicos para a produção de música em série. O público [...], acaba se acostumando e gostando da música como ela está sendo feita no momento. Quanto à relação com os artistas, as gravadoras se dão ao luxo de poder penetrar em seu domínio e manter um tratamento diferenciado. De posse de todas as condições técnicas de viabilização do disco, as gravadoras invadem o espaço dos artistas e passam a exercer também suas funções; tudo, [...], visando maior controle do produto artístico enquanto produto comercial. (TATIT, 1984, p. 31-32)

Assim, ainda que a volta de compositores consagrados do exílio e o processo de abertura política tenham possibilitado à MPB, na segunda metade da década, um considerável sucesso de crítica e público que a colocou como uma espécie de “trilha sonora” daquele período, a queda do lugar social da canção do posto que ocupara na década de 60 – por mais que ilusório – de espécie de manifestação artística avançada que discutia os rumos do país e falava potencialmente a todos, para o de um produto cultural que, em momentos felizes, seria capaz de expandir seu nicho no mercado, era inexorável.

Contudo, do próprio inconformismo com essa situação, surgiria ainda, na passagem dos anos 70 para os 80, uma movimentação que daria à linha evolutiva seu último suspiro:

É nesse contexto, [...], que, no decorrer da década de 70, começa a pipocar uma série de eventos contrários ao “fechamento” da indústria fonográfica a determinados tipos de música brasileira e à quase total impossibilidade de surgimento de novos músicos

que não figurassem entre os *grandes da MPB*, ou que rejeitassem o roteiro imposto pelas gravadoras e estações de rádio e TV. A contracultura reagiria a essa *nova ditadura*. (FENERICK, op. cit., p. 165)

Esse “pipocar” de eventos contra o fechamento da indústria fonográfica encontrará terreno fértil na cidade de São Paulo, em especial no ambiente ligado ao meio universitário, tendo o espaço do teatro *Lira Paulistana* como espécie de catalisador. É a essa movimentação que a imprensa deu o nome de “Vanguarda Paulista”. Por maiores que fossem as diferenças entre os projetos dos compositores que acabaram sendo designados por essa expressão, não há dúvida de que alguns de seus principais protagonistas – Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé e o grupo Rumo – concordavam em ao menos um ponto: para eles, a ideia de “linha evolutiva da MPB” continuava a fazer sentido<sup>18</sup>. Os seguintes depoimentos, dados respectivamente por Arrigo Barnabé e Geraldo Leite (integrante do grupo Rumo), são ilustrativos a esse respeito:

Eu sou filho da Tropicália. Sem ela eu não existiria. Na época eu ouvia as músicas de Caetano e Gil e ficava me perguntando: se eles faziam inovações na letra e no arranjo, por que não faziam na música também? Por que não alteravam os compassos, por exemplo? E aí fiquei achando que ousar na estrutura da música seria o próximo passo na evolução da música popular brasileira. (apud GUIMARÃES, op. cit., p. 87)

O primeiro show que fomos fazer [...] chamou “Rumo de Música Popular”. E por que chamou “Rumo de Música Popular”? Porque o Augusto de Campos defendia que, passada a Bossa Nova e passada a Tropicália, era chegada a hora de retomar um rumo de música popular. Então nós fomos mostrar um rumo, que a gente achava que podia ser este rumo, mais falado. E aí as pessoas começaram a falar: “ah, é o pessoal do rumo, do rumo”, e aí... (in: VERTIGEM, 2011)

Por que, passada mais de uma década do auge daquela discussão, a ideia de “linha evolutiva” voltava à tona? Uma primeira hipótese a se investigar seria a de que o caráter “irremediavelmente datado” daquela expressão já no final da década de 70, embora pareça bastante nítido quando olhado em retrospectiva, ainda não o fosse para os contemporâneos, só ficando mais claro a partir de meados da década de 1980. Mas essa hipótese de uma passagem totalmente incólume da “linha evolutiva” de Castelo Branco a Figueiredo se enfraquece

<sup>18</sup> Os outros dois nomes quase sempre associados aos três mencionados – nos trabalhos até agora realizados sobre a Vanguarda Paulista -, o dos grupos *Premeditando o Breque (Premê)* e *Língua de Trapo*, não parecem ter considerado importante a elaboração de alguma proposta inovadora para a tradição da música popular brasileira, ainda que possam ter dado alguma colaboração nesse sentido. Aliás, é de se notar como esses trabalhos acadêmicos, na busca de denominadores comuns entre os diversos expoentes daquele movimento (e nunca é demais lembrar que mesmo essa caracterização de “movimento” talvez se deva mais a fatores externos que à produção musical em si), talvez impulsionados pelo caráter economicamente *independente* comum a todos eles, acabam por enfatizar, também no campo estético, muito mais as semelhanças que as diferenças (ainda que as mencionem). Estas nos parecem bem maiores do que até agora se deu a entender.



quando nos deparamos com um depoimento como este, de Paulinho da Viola, dado ainda em 1975:

Depois do movimento tropicalista, parece-me que não houve movimento algum, e nem poderia haver, porque o próprio tropicalismo cuidou de explodir tudo aquilo que se fazia. Porque antigamente era o seguinte: de acordo com os momentos, havia movimentos de música popular, [...], tendências dentro da música brasileira, grupos que seguiam essa ou aquela tendência. Algumas vezes até forçados por festivais. [...] Depois do movimento tropicalista isso acabou. Foi uma coisa [...] que pôs por terra uma série de valores aos quais a gente também vinha se agarrando até então. Acho que depois daquilo nenhum movimento mais foi possível [...], o critério é até um critério mais aberto de criação, e é até errado se ficar discutindo a utilização de qualquer elemento dentro de uma música, mesmo sendo do passado ou do futuro, ou de agora. (apud: GUIMARÃES, 1985, op. cit., p. 95)

Não nos parece provável que os jovens músicos de São Paulo de que nos ocupamos não compartilhassem a opinião de Paulinho da Viola com relação ao fato de o tropicalismo ter aberto portas que passaram a inviabilizar a ideia de movimento: nunca houve, por parte deles, qualquer ideia de ação em conjunto, qualquer concordância com relação aos procedimentos que deveriam adotados para a renovação do campo musical. A “pulverização” a que fora submetida a música popular – e a sociedade – desde então não será negada, nem poderia, já que era o solo sobre o qual suas músicas procurariam reerguer a tal “linha”, paradoxalmente num quadro em que, pela própria constituição movediça desse solo ultrafragmentado, tal reerguimento parecia improvável. Disso, duas questões nos saltam à vista: a primeira, dado aquele estado de coisas, que força era essa que movia esses compositores a empreendimentos tão ousados? A segunda: que tipo de “ousadia”, dado este mesmo estado de coisas, ainda era possível? Para responder a ambas as questões, temos que remeter a música popular ao quadro mais amplo da “movimentação independente” que teve lugar entre fins dos anos 70 e início dos 80.

Com o processo de abertura política, vinha à tona uma demanda de participação que fora reprimida pelo regime militar, mas que esbarrava no fechamento dos espaços promovido pela indústria cultural, no mesmo período. A respeito desse cenário, José Miguel Wisnik deu, ainda em 1981, a seguinte declaração:

Hoje, no Brasil, os movimentos independentes disputam um lugar que foi fortemente ocupado pela indústria cultural. Os canais de acesso ao conhecimento público são estreitíssimos e congestionados. E as forças que querem passar por aí são as mais diferenciadas – como é o país hoje: um lugar de violenta heterogeneidade. (in: CARVALHO, 1981)

O comentário de Wisnik já nos aponta os dois lados básicos daquele fenômeno: a heterogeneidade, que separa os protagonistas culturais do período; e o caráter econômico marginal, que os une. Pensando apenas nos nomes específicos a que nos referimos anteriormente, o próprio fato de seus primeiros álbuns terem sido lançados apenas no início da década de 80 – e de forma independente – é por si só revelador dessa falta de espaço disponível para novos trabalhos, se considerarmos que o Rumo iniciou suas atividades já em 1974<sup>19</sup>, Arrigo Barnabé teve sua primeira participação em festivais de música em 1973, e Itamar Assumpção, em 1971. (Cf. GIORGIO, 2005, p. 114-118) O desejo desses jovens de participar, de alguma forma, daquele canal que parecia ter sido aberto pela música popular desde a Bossa Nova, mas que parecia ter sido abortado pelo fechamento político-econômico dos anos 70, voltava agora com plena força, em tempos de abertura política, quando parecia claro que a falta de espaço não mais se justificava, até pela demanda de um público que não encontrava um material artístico condizente com seus anseios.

Numa situação em que o poder do mercado se agigantou, o critério que acabou se firmando para as artes do período se relaciona menos a estas que ao próprio mercado, mais aos meios de produção e veiculação das obras que à forma e conteúdo destas. É menos com base nessas e mais naquelas que se pode entender como uma verdadeira “ebulição” o que se observava nas artes, naquele momento histórico: a poesia marginal rodada em mimeógrafo, os espetáculos em galpões, os grafites nos muros, o surgimento de pequenas produtoras e distribuidoras de filmes e de pequenas gravadoras. De fato, aqui, um ponto revelador a separar as gerações de 60 e 80: agora, a contestação não se dá mais contra o mercado, mas sim pelo direito de participar dele. Desse modo, um dos prismas pelos quais se pode reconhecer a “cultura independente” que aflorou nesse momento é o de uma faixa do mercado interessada em consumir o novo que a indústria cultural – acomodada com a posição adquirida e receosa em assumir riscos naquele período de crise econômica generalizada – lhes recusava. Desse ponto de vista, o próprio fenômeno da Vanguarda Paulista talvez possa ser visto como uma produção cultural cuja existência foi possibilitada por essa demanda. “Não somos uma grande gravadora, mas nosso produto é de alta qualidade [...] esse é o momento em que as pessoas estão procurando, acima de tudo, qualidade, coisas novas e boas”, dizia Wilson Souto Jr, o “Gordo”, quando do lançamento do selo fonográfico *Lira Paulista* – que se deu, justamente, através do primeiro álbum de Itamar Assumpção: “o grau de honestidade e de

---

<sup>19</sup> Cf. a letra de *Release*: “Nascido em 74 com uma história singular / Levava a bandeira de ser um grupo novo / Já tinha uma biografia razoável / O tempo passava e o grupo continuava novo / É singular (in:RUMO, 1985)

paixão envolvido no trabalho [...] não deixa de aumentar as qualidades do produto.” (in: FOLHA, 1981)

Se na base da “cena independente” observa-se claramente uma demanda, especialmente por parte dos jovens, que não foi devidamente reconhecida e explorada pela indústria cultural (o será a partir da explosão do rock nacional), é porque a ocupação dos espaços de comunicação por essa indústria cultural “em defasagem” resultava - na opinião de muitos - numa espécie de “marasmo criativo” do qual o novo parecia ter sido banido, mas ainda não por morte natural, o que evidentemente causava revolta naqueles que ainda achavam possível e absolutamente necessário revivê-lo, até como forma de resistência. Daí Júlio Medaglia ter declarado ao jornal *O Pasquim*, naquele início dos anos 80, que “A MPB de hoje é um cocô”. (apud: FENERICK, op. cit., p. 33) O maestro, que havia contribuído com o movimento tropicalista, referia-se ao *mainstream* daquilo que veio a ser denominado nos anos 70 por esta sigla. Sua insatisfação inflava-se ainda mais pela constatação de que os revolucionários da véspera eram os conservadores do dia: os principais protagonistas do movimento tropicalista teriam abandonado a postura provocativa e faziam agora parte do que via como uma espécie de apatia da MPB. No entanto, o maestro via na cena paulistana a possibilidade de superar esse quadro, dando respaldo, assim, às pretensões daquela geração de retomar a “linha evolutiva”. Em debate promovido pelo jornal *Folha de São Paulo*, em janeiro de 1982, ele afirmava que música popular brasileira avançava em ciclos de dez em dez anos, e assim justificou sua tese:

Assim, à explosão instrumental dos anos 20, da geração Pixinguinha, sucederam-se dez anos tranquilos, centrados na música cantada. E assim por diante, até os revolucionários anos 60 e o marasmo bolerístico da década passada. No finalzinho dos anos 70, a MPB novamente se reergueu, o que me faz prever muita coisa boa para essa década. E como já foi em 22, nas bienais, nas três grandes revoluções do teatro brasileiro e na Vera Cruz, estas coisas boas estão acontecendo em São Paulo. Só que agora a coisa é mais individual. (FOLHA, 1982b)

As previsões de Medaglia – bem como as expectativas dos jovens da Vanguarda Paulista – para a música daquela década podem nos parecer, hoje, infundadas. Sem que se queira fazer qualquer julgamento a respeito dos méritos das canções daquela época com relação às que vieram antes ou depois, é inevitável constatar que a Bossa Nova e o Tropicalismo deixaram marcas definitivas e incontornáveis para a música popular brasileira; a Vanguarda Paulista – ao menos do ponto que se pode vislumbrar nesse início de século XXI –

não<sup>20</sup>. Mas nos interessa agora menos o fato de elas não terem se cumprido que o fato de elas poderem ter sido formuladas, naquele momento. A declaração do músico demonstra que havia algo de forte “pairando no ar”, que embasava, ao menos, uma reação por parte desses músicos de São Paulo ao cenário da música popular ainda então considerada “de elite”. Talvez seja necessário lembrar que a expectativa de que algo novo e melhor pudesse surgir naquela década – e a de que era necessário fazer algo a respeito – não se restringia à música. A abertura política enchia de esperanças boa parte dos brasileiros: as manifestações voltavam às ruas (campanha pela anistia, movimento Diretas Já), diversas entidades da sociedade civil mobilizavam-se contra o regime (OAB, ABI, CEB), o movimento sindical ressurgia.

Esse contexto constitui ao menos um dos prismas pelos quais se deve compreender o que acontecia nas artes daquele período. Especificamente no campo da música, essa ânsia pelo novo criou uma procura por trabalhos novos e diferenciados – especialmente na cidade de São Paulo e no ambiente universitário – que não mais se repetiria nas décadas seguintes, ao menos não de maneira tão visível: “O público que frequentava o Lira ia lá muitas vezes sem saber a programação, pois sabia que ia encontrar alguma coisa nova e boa. Esse público curioso, no entanto, não existe mais.” (Wilson Souto Jr, proprietário do teatro Lira Paulistana, apud: OLIVEIRA, 2007, p. 16) É verdade que temos aqui outro contraste flagrante entre as gerações de 60 e 80: os festivais da Record mobilizavam o Brasil todo; os shows do Lira, os bairros de Pinheiros e Vila Madalena. Mas os contemporâneos não podiam ainda prever a falta de repercussão real daquela agitação no resto do país. A iniciativa daqueles artistas que, em contra-ataque ao domínio absoluto das gravadoras, ousaram, “embora em proporção infinitamente menor, [...] acumular em ampla escala a função técnica, território inviolável das gravadoras” (TATIT, op. cit., p. 33) era suficiente para que se nutrissem grandes esperanças numa renovação efetiva do campo musical, mesmo tendo-se ciência de que as barreiras para isso seriam muito maiores do que foram vinte anos antes: “Eles podem (e vão) perder muitas batalhas, mas depois de seu aparecimento a indústria fonográfica nunca mais será a mesma.” (COSTA, 1984, p. 21)

Se não a mesma, convenhamos, bastante parecida. Logo a Vanguarda foi atropelada pela onda do rock nacional, este pela lambada, esta pela tríade “pagode-axé-sertanejo”, e

---

<sup>20</sup> Uma matéria publicada no jornal O Estado de São Paulo no dia 24 de agosto de 2012 anunciava uma votação para eleger o melhor disco brasileiro de todos os tempos. Nenhum dos trinta discos relacionados pertence a algum artista da Vanguarda Paulista. A matéria trazia ainda um complexo quadro – no qual diversos artistas que não tiveram discos selecionados também apareciam – formando uma espécie de linha do tempo, plena de ramificações, em que se procurava explicar a evolução da música brasileira desde a primeira metade do século XX até o início do século XXI, realçando o surgimento dos gêneros, tendências e movimentos mais importantes. A Vanguarda Paulista não é mencionada, nem nenhum músico que tenha feito parte daquele “movimento”.

estes, se não atropelados, pulverizados pelo cenário do final do século passado, definido por Rita de Cássia Morelli (2008, p. 100) como o momento em que

[...] a unificação deu lugar a uma segmentação radical, não mais orquestrada pela indústria fonográfica nem por nenhuma outra agência, esse campo se fragmenta, se descentraliza, se des-hierarquiza, numa palavra, deixa de ser campo, ao mesmo tempo em que deixamos de ser uma nação que se concebe como culturalmente homogênea.

No fundo, esse desfecho talvez possa ser considerado como uma continuação do processo de segmentação que vimos observando. Embora em novos moldes. A verdadeira “democratização” da técnica propiciada pelo avanço tecnológico e pela internet, de fato, parece ter abalado as estruturas sobre as quais a indústria fonográfica se movia, mesmo que não tenha lhe tolhido a influência. Mas certamente sem que a Vanguarda Paulista tenha tido alguma influência nisso, a não ser, talvez, como espécie de curiosidade “pré-histórica” para uma geração em que qualquer adolescente interessado é capaz de produzir caseiramente seu próprio trabalho “independente”. Mas notemos que as imensas dificuldades para que aquela movimentação de fato mudasse os rumos da música popular não eram invisíveis para os contemporâneos: frisemos que a citação de Iná Camargo Costa fala abertamente que os músicos sofreriam derrotas, e mesmo a citação de Júlio Medaglia dá a entender também, ao menos nas entrelinhas, que o período realmente revolucionário ficara para trás. Até pelo caráter “mais individual” do movimento paulista. Quais as possibilidades de uma “revolução individual” que de fato pudesse abalar as estruturas vigentes? Os próprios músicos não eram cegos para o desafio. Reivindicavam a herança tropicalista, é verdade, mas cientes de que o momento tropicalista ficara para trás. Em que condições poderia ser retomado, mesmo que apenas como influência, nos anos 80?

Dissemos anteriormente julgarmos ser improvável que os músicos de São Paulo não concordassem com Paulinho da Viola com o fato de o tropicalismo ter sido um movimento que acabou com a ideia de movimento. Mas há um ponto em que certamente os jovens músicos não concordariam com a opinião do sambista, e isso, justamente, os aproximava dos tropicalistas: não havia nada de errado em se ficar “discutindo a utilização de elementos na música”. Pelo contrário, o debate parecia, então, uma espécie de exigência, sobretudo pela forte ligação deles com o ambiente universitário<sup>21</sup>. Exatamente nesse sentido talvez se possa

---

<sup>21</sup> Dentre os nomes normalmente relacionados sob a denominação de *Vanguarda Paulista*, apenas Itamar Assumpção não tinha formação universitária. O que parece ampliar ainda mais seu caráter “marginal”. Por ora, interessa constatar que, mesmo sem ser universitário, o músico conviveu nesse ambiente, nele firmando

entender ao menos um dos fatores que influenciaram a filiação de alguns dos expoentes da Vanguarda à linha sugerida por Caetano Veloso décadas antes: mesmo que dentro de parâmetros bastante diferentes, mais uma vez, uma espécie de repetição do gesto tropicalista de reivindicação de autonomia artística, tanto diante da pressão do meio estudantil por uma adesão explícita à esquerda (quadro semelhante ao que engendrou o tropicalismo, embora agora menos radicalizado e ligado à reabertura política)<sup>22</sup>; quanto da pressão da indústria cultural por uma música estandardizada de fácil digestão (quadro, se não inédito, no mínimo exacerbado pelo desenvolvimento da indústria cultural no Brasil ao longo dos anos que separam um movimento do outro). O satisfatório desenvolvimento da música popular deveria ser protegido de coações externas.

De acordo com o historiador Marcos Napolitano (2010, p. 390), “a imagem do período [o da abertura política], tanto na memória como na história, é de uma cena musical marcada pela constante ameaça do silêncio imposto pela censura, pelo domínio das fórmulas de mercado e pela preponderância do político sobre o estético.” É exatamente essa estrutura que Itamar e seus pares pretendiam destruir, “contra todas as ditaduras: a ditadura política e a ditadura do mercado” (idem, 2004, p. 124). Mas em termos muito mais humildes que aqueles do período entre 1964 e 1968. Não se contesta – ao menos na maioria dos casos – o mercado em si, mas sim a “ditadura”, ou a “nova forma de censura” por ele personificada. A Tropicália aparecia como exemplo menos por sua contribuição estética revolucionária para a canção do que por constituir uma “referência de êxito de um grupo que conseguiu ter liberdade de criação, apoio das grandes gravadoras, certo sucesso de público e reconhecimento por parte da imprensa e crítica especializadas”. (OLIVEIRA, op. cit., p. 27) Uma reportagem da revista *Isto é* de 01/09/1982 parece nos dar uma noção do sentimento que acompanhava aqueles músicos:

Filhos de um tempo amorfo, onde os ecos da militância e do desbunde desenhavam mitos poderosos contra o pano de fundo de uma cinzenta década de 70, eles parecem procurar, nos anos 80, com toda vitalidade, dar a volta por cima. Buscam caminhos,

---

amizades, parcerias e público: “Itamar Assumpção, [...] apesar de estar, à época, fora das salas de aula, desenvolveu sua carreira artística a partir de apresentações no circuito estudantil - ensino médio e superior -, o que possibilitou sua aproximação com os artistas do meio universitário e, posteriormente, com o teatro Lira Paulistana.” (GHEZZI, 2003, pp. 46-47)

<sup>22</sup> “Reconstruindo a história de seus primeiros shows, por volta de 74/75, Luiz Tatit referiu-se à sua segunda parte que consistia na discussão do trabalho do grupo. Tal discussão foi relacionada a uma ‘exigência de época’, pois naquele período havia no meio estudantil uma forte cobrança de engajamento político dos trabalhos artísticos, o que, segundo Tatit, ‘de certa forma bestificava a produção.’” (GUIMARÃES, 1985, p. 93). “O pessoal de esquerda queria que você fizesse tudo dentro da cartilha do realismo socialista. Eles eram contra a minha música porque não era popular. E eu tinha que suportar isso, porra!” (Arrigo Barnabé, in: GIORGIO, op. cit., p. 109)

sons e letras que lhes dêem um rosto, uma identidade.” (apud GUIMARÃES, op. cit., p. 97)

Assim, a retomada da “linha evolutiva da MPB” talvez deva ser entendida menos como uma exigência de se abalar as estruturas da canção (embora o fosse também, em alguns poucos casos), que como uma tentativa de reencontrar a diferença num mundo em que ela parecia ter sido banida; não como uma chamada à revolução, mas sim como uma espécie de atitude que possibilitasse a autonomia estética. Parte dessa atitude, a reivindicação de um lugar social para a música brasileira que – tendo sido na prática esquecido – parecia poder ser resgatado pela ideia de “linha evolutiva” que outrora lhe serviu de suporte. Esta, se tinha uma de suas pontas necessariamente atada a parâmetros já consumados no passado (ainda que este, revisitado, traga sempre novas possibilidades de leituras), estaria desobrigada de levar sua outra ponta em qualquer sentido pré-determinado, podendo, portanto, ser trabalhada individualmente e diferentemente por cada grupo ou compositor. Nessa condição – “pulverizada” – a possibilidade de sua retomada nos anos 80. E também, talvez, a impossibilidade de se levá-la efetivamente à frente.

É preciso lembrar que a base social para essa movimentação estava naquilo que Marcos Napolitano (2005, p. 124) identificou como a “cultura independente e alternativa”, cujo auge se daria entre os anos de 1977 e 1985 e que se caracterizaria por

[...] um conjunto de atitudes ambíguas e até contraditórias: recusa e, ao mesmo tempo, aceitação dos produtos e linguagens da cultura de massa; uma atitude política oscilando entre a vontade de participar e discutir os temas nacionais e um certo ‘descompromisso’ em nome da liberdade comportamental e existencial; o culto à individualidade e às relações privadas e afetivas em detrimento das imposições coletivistas – [...]; o recurso ao humor e ao deboche como formas de crítica social; a perda de referenciais de mudança revolucionária da realidade social, em nome de uma ‘revolução individual’ que muitas vezes caía num vago autoconhecimento psicologizante ou num esoterismo místico.

A descrição do historiador demonstra que a época das revoluções havia acabado, malgrado o entusiasmo de alguns setores do movimento estudantil que sofregamente acreditavam poder retomá-lo do exato ponto em que fora abortado pelo regime militar. O próprio caráter ambíguo e contraditório de que nos fala Napolitano também dá mostra da ausência de qualquer projeto no horizonte que fosse capaz de estabelecer alguma direção mais precisa para os anseios dessa geração (ou da parte dessa geração designada como “alternativa”. O próprio termo “geração” talvez pareça, doravante, como uma generalização temerária). O aumento do volume do mercado de bens culturais, a crescente assimilação da

cultura nacional a este e a segmentação como estratégia parecem encontrar aqui, naqueles que cresceram sob esse processo, senão um efeito, uma correspondência. Se ainda assim foi possível ao historiador abarcá-los no conceito de “cultura independente alternativa”, a generalização talvez se dê mais pelo viés negativo que positivo, e as próprias palavras utilizadas nos dão mostra disso: há um inconformismo com a situação em que se encontram, da qual querem se desatrelar para seguir um caminho próprio, outro, ainda que sem noção exata da direção a seguir.

A própria diversidade daquilo que se rotulou à época como “independente” nos dá mostra disso: muitos desses trabalhos traziam alguma inovação estética, outros tantos – talvez a maioria-, nenhuma<sup>23</sup>. E seria difícil sustentar que a - diremos - pequena “minoridade de massa” que constituía o público desses trabalhos soubesse de fato fazer alguma distinção entre eles. Miguel de Almeida, em artigo escrito para a Folha de São Paulo sobre o show que reuniu, em dezembro de 1981, alguns dos principais expoentes da Vanguarda Paulista, dá cores vivas aos limites daquela movimentação, dando-nos conta das dificuldades para efetivamente se empreender o novo (e não apenas a novidade) naquele quadro, apesar da névoa de entusiasmo que então o cercava. Não só o que é descrito, mas a própria forma com que se o descreve é bastante reveladora. Vale a longa citação:

São Paulo, quem diria, foi São Paulo. [...] Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé, os grupos Rumos e Premeditando o Breque estiveram reunidos sob o vago nome de “Vertigem”, [...]. Quase um “pacote” de final de ano, os artistas resumiam as suas atuações musicais, já que chegaram ao fim de 81 com discos gravados, por selo independente, e reconhecidos – ou apontados? – como um sopro no pobre panorama da música popular brasileira.

Havia um clima de expectativa. As centenas de cocotinhas espalhadas pelo teatro sentiam-se como se estivessem presenciando um futuro marco histórico, desses que viram verbetes em enciclopédias de balanço de décadas. Quem não conseguia entrar, tinha vertigens, ameaçava desmaiar, se jogar do prédio mais próximo. [...] Houve, é claro, tentativas de invasão. Mas tão desacreditadas, é bom que se diga, que bastava um mirrado porteiro para conter a euforia. Nem por isso não deixou de tomar uns cascudos – e xingos, muitos xingos.

- É a mãe – ele retrucava, tímido.

[...] O primeiro a entrar foi Itamar Assumpção [...]

As luzes da televisão vão provocando tumultos. Ninguém gosta de ficar com a vista zunindo. Só alguns loucos, perto do palco. Dançam mexendo freneticamente o pescoço. Estão sem camisa, suados. As meninas acompanham o ritual batendo palmas, olhos semicerrados. Quando a câmera começa a filmá-los, ficam vermelhos de vergonha. Louco envergonhado? Pois é. Param até de dançar, pernas bambeando na timidez.

<sup>23</sup> Conforme declarou à época o cineasta Jean Claude Bernardet (in: CARVALHO, op. cit.): “A palavra independente é uma palavra negativa, que se limita a dizer não dependente [...]. Imediatamente se pensa em independente de muito dinheiro, de grandes empresas, de estatais, mas não se pensa em independência de linguagens estéticas, de ideologia, partidos políticos e outros partidos.” Voltaremos ao assunto, especificamente no ambiente da música popular.



- Eu só desejo te ver nas grades – vai cantando o Rumo.

O público ficou sério. Um clima de seriedade intelectual, procurando o duplo sentido. O Grupo Rumo exige atenção. E a plateia corresponde. Uns fazem bico, colocam a mão na cabeça – ponderando? – ajeitam os óculos, uma careta surge de vez em quando. Outros se enchem e vão beber água. Ou apenas conversar. Um casal – ela alisando o cabelo, ele enrolando um cacho – discute se viaja ou não. Ela quer ir a Visconde de Mauá. Ele prefere uma praia. [...]

É o Premeditando o Breque quem retempera o ambiente. Ou melhor: salga o público. Centenas de esfihas caem do teto logo ao primeiro grito do grupo [...]

Carne moída no cabelo, uma menina, cara de estudante de sociologia, não se influencia pelo ambiente eufórico e diz:

- ... Ê, é uma insegurança estranha.

- Basta ser uma transa – retruca o interlocutor, o safado. [...]

O público não quer pensar. Se quer, não parece [...] Os rapazes do Premeditando o Breque não estão preocupados. Aproveitam o espetáculo e homenageiam vários grupos vocais, gozam Arrigo Barnabé e seu som atonal, satirizam Gilberto Gil, esnobam os músicos eruditos, sisudos, e completam a apresentação com um rockão.

- Muito bem, muito bem – grita um garoto, acreditando no blefe do Premê, não percebendo a ironia.

- A música não precisa ser complicada – diz outro, satisfeito com os clichês.

A demorada entrada de Arrigo Barnabé foi importante. Pelo menos dois namoros foram iniciados com o seu providencial atraso. Já Arrigo, o estudante, esteve ótimo. [...]. dois trombones, um baixo e uma bateria ficam repetindo duas, três frases musicais – atonais? Tonais? – durante sua curta apresentação. [...] O que sempre repete em duas horas, fez em dez minutos.

- Bobo, bobão – gritava o público, indo embora. (ALMEIDA, 1981)

O artigo de Miguel de Almeida parece fornecer como que uma experiência daquilo que Marcos Napolitano descrevera como conceito. Revela que havia, de fato, um público para essa música “alternativa”. Mas dá a entender que a relação desse público com o que era apresentado era bastante semelhante daquela que se dá entre o grande público e a música de massa. Não que isso fosse uma característica distintiva específica dessa audiência de música popular; parece razoável supor que descrições semelhantes poderiam ter sido feitas, na mesma época (e ainda hoje), a respeito do público de qualquer concerto de música erudita ou vernissage de arte contemporânea. A indistinção entre arte e fetiche é a mesma, mudando apenas o objeto do fetiche. A falta de atenção e a incompreensão do público descritas pelo repórter tornam impossível não lembrar aqui do conceito adorniano de *pseudo-individação*, espécie de aura de livre-escolha presente nos produtos da indústria cultural que impediria o ouvinte de perceber-se enquadrado. Segundo essa concepção, os diferentes rótulos de estilos, bandas etc. nada mais seriam que tentativas de diferenciar o igual, alternativas numa questão de múltipla escolha (ADORNO, 1986, p.124). Ao ouvinte, caberia escolher entre os diferentes rótulos disponíveis na grande prateleira da indústria cultural. Dessa maneira, a única coisa que diferenciaria o consumidor de música “refinada” daquele que escuta tudo o que as rádios populares promovem incansavelmente seria apenas o status de possuir algo supostamente reservado a apenas algumas pessoas, o que as distinguiria da grande massa. No caso, o rótulo

de “independente” ou “alternativo” se transferiria da música para aquele que a “possui”, comprando o ingresso ou o disco. Evidentemente, estamos longe de julgar que todos os trabalhos desenvolvidos na área da música popular constituam um “sempre igual” indiferenciado, nem tampouco que o conceito de “pseudo-indivuação” seja aplicável sem ressalvas a todos os ouvintes do som “alternativo” do começo dos 80. Mas igualmente temerário seria simplesmente menosprezá-lo.

A matéria demonstra, dessa maneira, obstáculos incontornáveis para aquele que se pusesse a pensar sobre as reais possibilidades de que a música brasileira, a partir daquela base social, pudesse efetivamente imprimir um “novo rumo” à canção. Nisso, ela parece compartilhar do típico ceticismo pós-moderno, quadro em que – conforme vimos – talvez se possa dizer que se colocou também a canção, a partir do tropicalismo – ao menos no que se refere a qualquer ideia de “evolução”, doravante passível de desconstrução a partir da evidência da arbitrariedade dos pressupostos que a fundamentam. E aqui, ampliando o foco, percebemos um segundo ponto em que o texto de Miguel de Almeida se mostra revelador: não apenas os limites da comunicação entre palco e plateia, mas a própria barreira imposta pelo cinismo desconstrutor da crítica, avesso a qualquer pretensão grandiosa, descrente da possibilidade de fundação de qualquer “marco histórico” sobre o movimento solo pós-moderno. O cinismo com que descreve aquela noite, com enunciados que conforme se acumulam parecem anular qualquer significação dá uma demonstração exemplar das (im)possibilidades de expressão a partir daquela experiência de fim de século. Que ainda é a nossa. Nessas condições, quais as reais possibilidades para os trabalhos que efetivamente visassem romper com os padrões estabelecidos? Que chance teriam os músicos de colocar a canção mais uma vez no patamar das artes capazes de manipular os significados, reformular as sensibilidades, indagar seus próprios valores e estatutos?

É verdade que, conforme vimos, ao menos a partir de meados do século XX, torna-se ilusório qualquer pretensão artística de cumprir tais funções “ignorando” o mercado, procurando uma postura pretensamente alheia a ele. Não só na música popular. Integrando-se ou criticando-o, sua presença é um dado.

As novas vanguardas diferem em aspectos básicos das tendências do início do século. Às mudanças na recepção, tendo-se em vista a especialização do mercado, agora determinante na produção artística, correspondem transformações nas expectativas dos artistas quanto à eficácia de suas ações. Estas passam a oscilar entre a simples integração – efeito de uma reavaliação do sentido e função da arte na sociedade de consumo – e a diferenciação de propostas de resistência a essa integração. As ambiguidades dessas posições são inúmeras, e estão no cerne das

manobras dos artistas, premidos pela urgência do consumo e do acicate crítico. (FAVARETTO, 2000, p. 21)

Na área da música popular, o Tropicalismo bem o percebeu. Mas, conforme vimos argumentando, uma simples reedição daqueles procedimentos não parecia mais possível nos anos 80. Aqui, as possibilidades para uma resistência efetiva são muito mais exíguas, restando pouco mais – aos que insistiam na diferenciação –, que uma espécie de cinismo integrado. Eldecio Mostaço, escrevendo já em 1984, a respeito da “movimentação independente”, dizia o seguinte:

Foram os movimentos dos anos 60 (o neo-concretismo, o poema-processo, o neo-figurativismo, os objetos, ready-mades, a nova-música, e, auge transemiológico do final dos anos 60 e início dos 70, a arte marginal e tropicalista) que recolocaram com insistência, em moldes brasileiros, os limites cada vez mais ilusionistas sobre os destinos da arte numa sociedade que rapidamente engendrava sua sociedade de grande consumo [...]. Aqueles últimos estertores vanguardistas [...] conseguiram criar um público; e, igualmente, um mercado. Se, de um lado, [...] o rumo daquelas vanguardas experimentais foi cada vez mais confinando-se [...] com o subterrâneo, com o marginal; por outro, puderam levar até o limite certos desafios e certas rupturas (com a Moeda e com o Sentido). Na oscilação destas duas grandes frentes poderiam ser enquadradas [o que o autor via como as tendências da “cena independente”], a desenvolver um front de mobilização que se posicionasse no interior da cultura de massa e da arte professada nos circuitos ideológicos [...] – através de um posicionamento *cínico* (ou integrado), ao invés de *heroico patético* (ou apocalíptico) (MOSTAÇO, 1984, p. 4. Grifos do autor)

Desse modo, para a arte – o espaço para o comportamento “heroico patético” parecendo estar desaparecido, a recusa total do aspecto mercadoria condenando-a à inexistência – aparentemente restava apenas, não querendo ser só mercadoria, caminhar pelas indeterminações do “cínico”, nele sentindo-se mais ou menos à vontade. Isso, é claro, nos casos em que a luta não se dava apenas pela existência *enquanto* mercadoria, ainda que refinada, no mínimo querendo ser reconhecida como tal (produto *artesanal*, e não industrial).

Conforme observava José Miguel Wisnik (in: CARVALHO, op. cit.), a luta da arte agora se dava, antes de qualquer outra pretensão, pela própria existência: “Por enquanto, a ideia de arte independente marca a busca de novas condições de produção, ou seja, a própria sobrevivência da arte, seu mínimo, mas não consegue dizer nada sobre seu máximo, isto é, do que a arte pode alcançar.” A época em que os interesses comerciais podiam coincidir com o máximo do que “a arte pode alcançar” já ia longe. Se os tropicalistas puderam se dar ao luxo de não fazer distinção entre o emprego das técnicas e a crítica da sociedade e da produção

artística<sup>24</sup>, os “independentes”, na própria apropriação das técnicas, faziam, em boa parte, a crítica possível da sociedade e da produção artística. O que faziam através das técnicas, evidentemente, pôde ser mais ou menos crítico, mas notemos que a radicalização dessa crítica, dado o estado da sociedade e da produção artística de então, apontava temerariamente para uma destruição da própria possibilidade da crítica. O público e o mercado dos anos 60, de que nos falava Mostaço, não existia mais. O público constituído pela “cultura independente e alternativa” deu condições de existência à Vanguarda Paulista, é verdade, mas a própria constituição amorfa daquele, bem como a análoga falta de alguma unidade de sentido desta, e mesmo a nadificação das ilusões revolucionárias então já devidamente posta nas artes, impossibilitavam voos maiores.

Mas era justamente dentro dessa impossibilidade que se traçavam os caminhos possíveis: a falta de perspectiva era menos o fardo a ser carregado que o desafio a ser trabalhado, a experiência sobre a qual se constituiria a expressão. Nesse sentido, alguns trabalhos ainda encontraram espaço para caminhar no sentido, se não de uma ruptura, ao menos de um protesto contra – para usarmos os termos de Mostaço – o império do Sentido (falamos de Itamar Assumpção e Arrigo Barnabé<sup>25</sup>), além do império da Moeda (talvez já pelo caráter “independente”, que se apropriava – por mais que humildemente – de uma parte do monopólio da indústria fonográfica, todos os trabalhos do período, ao menos até que fossem cooptados, possam aqui se enquadrar).

Tanto Arrigo Barnabé como o Boca Livre recusaram o canal estabelecido de acesso ao mercado [...]. Mas são bastante diferentes em termos estéticos. [...]. A padronagem que [o Boca Livre] oferece não questiona em nada a indústria cultural. Já Arrigo, num esquema de produção semelhante, faz uma música que introduz elementos musicais e poéticos inteiramente novos em relação ao que estava circulando anteriormente. Seu disco (Clara Crocodilo) muda o panorama da música no Brasil [...] (José Miguel Wisnik, *ibidem*)

[...] acho que nossa música não pode ficar restrita a fórmulas de sucesso. Por isso o valor de Arrigo Barnabé, o primeiro a dar um tapa na mesa, de Itamar Assumpção – sem dúvida o de mais alto nível entre os independentes [...] (Júlio Medaglia, in: FOLHA, 1982a.)

<sup>24</sup> Cf. FAVARETTO, 1996, p. 124

<sup>25</sup> Excluímos dessa consideração o grupo Rumo por julgarmos que, embora compartilhassem com os nomes citados a proposta de retomar a linha evolutiva da MPB, parecem havê-la procurado mais no sentido da Bossa Nova que no do Tropicalismo, ou seja, mais no sentido de um refinamento da simplicidade de que a música popular se constitui do que no de uma complexificação das possibilidades da mesma; mais numa reconstrução da música popular com lente de aumento que numa desconstrução que a levasse a dialogar com as artes e a experiência contemporânea.

Assim, as composições e as performances desses autores naquele início dos anos 80 talvez possam ser encaradas como uma espécie de continuação, ou de último episódio – no campo da música popular – do caminho tomado por aqueles “últimos estertores vanguardistas” dos anos 60 e início dos 70 de que nos falava Mostaço. Num clima social, no entanto, bastante diferente daquele de 10 ou 20 anos antes. Agora, nessa década comumente chamada de “perdida”, esses autores, preocupados em atualizar o potencial da música popular brasileira, fazem ecoar em suas primeiras obras a sensação de vazio cultural e a crise econômica, tendo os pés bem fincados na experiência metropolitana caótica da cidade de São Paulo. Esta, se tem na sua constituição um solo fértil para o nascimento do *novo*, nessa situação, como não poderia deixar de ser, “emerge de suas canções [dos compositores da Vanguarda Paulista], ao contrário da memória ‘edificante’ da cidade que ‘não pode parar’”, como “uma cidade sombria, triste, decadente e reificada” (FENERICK, 2003, p. 247).

A linha que passa pela Bossa Nova e pela Tropicália, se é que chega à São Paulo dos anos 1980, vem se desmanchando, desfiando, desaparecendo. Não há aqui o mundo utópico desenhado pela Bossa Nova como um projeto moderno de Brasil; nem tampouco o olhar tropicalista que, se denuncia as mazelas brasileiras como coisas aberrantes, não deixa de ostentar certo ar triunfal por se colocar numa posição adiantada, de quem está orgulhosamente ciente do “valor absoluto do novo”<sup>26</sup>, e, nessa condição, mesmo em meio à trituração dos discursos, deixava escapar por sua luz ultramoderna uma ou outra tentativa de abarcar o todo. Fechadas as portas para as totalizações, a arte que ainda insiste em transgredir o sentido desloca-se para as margens. Aparentemente, só daí ainda se podia proceder ao questionamento dos códigos. Daí a figura do marginal ter se tornado central para Itamar e Arrigo<sup>27</sup>, impregnando seus trabalhos de estreia (a ponto de tomarem-lhes o título)<sup>28</sup>, dos quais emerge uma violação notável, em forma e conteúdo<sup>29</sup>. A *negação*, e não a

<sup>26</sup> Expressão utilizada por Roberto Schwarz (2008, p. 88): “Esta indiferença, este valor absoluto do novo, faz que a distância histórica entre técnica e tema, fixada na imagem-tipo de Tropicalismo, possa tanto exprimir ataque à reação quanto o triunfo dos netos citadinos sobre os avós interioranos, o mérito irrefutável de ter nascido depois e ler revistas estrangeiras.”

<sup>27</sup> Conforme notou Antonio C. M. Guimarães (op. cit., p. 85): “O personagem central de sua produção deixa de ser o ‘povo’, que na arte engajada aparecia como principal agente de um processo de transformação social. A ênfase desloca-se para o marginal, que representa a própria negação do sistema”.

<sup>28</sup> Respectivamente, os personagens Bebelê (ASSUMPCÃO, 1980) e Clara Crocodilo (BARNABÉ, 1980).

<sup>29</sup> O grupo Rumo, como dissemos, não parece ter tido alguma preocupação nesse sentido. Se seu “canto falado” incomodava os ouvidos mais acomodados, isso provavelmente se dava mais *apesar* das intenções do grupo do que em função delas. Ao contrário de querer “chocar” o público, parece-nos que o grupo queria, em primeiro lugar, explicitar um recurso que, longe de ser “exótico”, permeava toda a produção cancional brasileira do século XX. Mas mesmo suas composições possuindo conteúdos muito menos agressivos, nota-se nelas certa melancolia difusa, de onde exala uma forte nostalgia. Como que por saber que a “época de paixão” já havia passado, mas consciente também de que, se não se pode revivê-la, era impossível continuar vivendo sem lembrar-se dela.

transformação do sistema, foi o que restou no horizonte, paradoxalmente, como única maneira de *afirmar a diferença*, que parecia em vias de extinção.

Esse projeto foi possível enquanto a “cultura independente e alternativa” – compreendendo-lhe ou não a profundidade - forneceu-lhe sustentação, tornando-se inviável a partir da segunda metade da década de 80. O fechamento do teatro Lira Paulistana no início de 1986 e sua reabertura como casa de “lambateria” (Cf. Oliveira, op. cit., p. 96-97) meses depois talvez sirva como seu mais emblemático atestado de óbito. A Vanguarda Paulistana ficara no passado, e os artistas que dela fizeram parte seguiram individualmente novos e menos pretensiosos rumos. Mais do que inviável – ou, se se preferir, o lado espiritual dessa inviabilidade concreta - aquele projeto que deu alento ao grupo e que teve nas obras de Itamar e Arrigo suas mais ousadas formulações, doravante, perdia seu sentido. Conforme observou Santuza Naves (op. cit., p. 13-14):

A tendência atual, que parece configurar-se no Brasil a partir dos anos 1980, é a de enfatizar o aqui e agora e orientar-se por critérios mais relativistas que valorativos. Assim, o *paideuma* concretista que valoriza o que foi revolucionário em sua própria época é substituído por um princípio que leva em conta, principalmente, a articulação da arte com a vida.

Daí o abandono das convicções daquela época, e do próprio campo da música popular – ao menos como forma privilegiada de expressão – por parte de Arrigo Barnabé:

Eu tentava me adaptar a esse universo, achava que as pessoas iam acabar convergindo comigo, que ia ter algum tipo de troca, mas não houve nada. Isso acontece na música erudita. Na MPB, embora em alguns momentos ela ascenda, ela é feita para vender [...] mas a gente não pode confundir isso com aquela parte da cultura que é feita para ser preservada do consumo, que é a arte. (in: GIORGIO, op. cit., p. 109).

Com Itamar Assumpção, no entanto, as coisas parecem nunca se dar de maneira tão simples. Em plena década de 1990, ele estranhamente insistirá na ideia de “linha evolutiva”, colocando-se por conta própria, ao lado do amigo Arrigo, como último representante daquela nobre linhagem de inovadores. Ainda enquanto gravava seu último disco lançado em vida (1998), ele dá a seguinte declaração:

Na música, na linha da evolução da música brasileira, que foi lá... que a última história sobre isso daí foi o tropicalismo, então, considerou-se que de lá pra cá nada mais aconteceu, isso já deixou de existir há muito tempo, porque a música do anos 80 que surgiu em São Paulo, o *Beleléu* e *Clara Crocodilo* são divisores de águas no sentido, na nova forma de compor. Dois compositores acrescentando algo. [...]

Então, assim, depois do Cartola, do Milton, eu tenho que dar um passo, e o passo que eu resolvi dar foi na independência artística [...] (in: PINHEIRO; SAMPAIO, 1998)

Paradoxalmente, o “espírito independente” da época da Vanguarda Paulista sobreviverá encarnado em Itamar, malgrado seu desaparecimento alhures, até o fim de sua vida, e é com os pés fincados nesse anacronismo que ele irá empreender mudanças estéticas em seus trabalhos, bem como aprofundar sua concepção a respeito do papel da música popular, em constante diálogo com as mudanças no cenário desta ao longo desse período, assimilando-as ao recusá-lo. Retomaremos esse ponto no último capítulo.

## 1.2. Entoação e música popular

Antes de nos aprofundarmos na análise específica da obra e da trajetória de Itamar Assumpção, convém ainda ressaltar mais um elemento comum a vários nomes da Vanguarda Paulista. É notável como, por caminhos diversos, a resposta dada à necessidade de retomar o desenvolvimento da música popular desembocou em ao menos outro ponto de aproximação: a ênfase na fala cotidiana, na entoação da língua falada impregnando a melodia musical. Luiz Tatit assim descreveu aquele quadro:

A entoação estava em todos. Eu falo isso porque eu lido, faço análise dessas coisas. Eles não fazem, então eles só ficam vendo aspectos mais de produção, “todos eram independentes”. Isso sim, claro, também era um fator. Mas por que cargas d’água, naquele momento, todo mundo estava trabalhando com entoação? O Rumo, conscientemente, inclusive, achando que isso era a origem da canção. O Arrigo, com a história das peças radiofônicas, sempre tinha alguém narrando o que estava acontecendo, com aquele vozeirão que ele fazia e coisa e tal, aquilo lá é entoação o tempo todo. O Itamar mais fala do que canta, o tempo todo. Mesmo que tenha uma linha melódica na música, você só vai perceber essa linha melódica quando alguma cantora grava, porque enquanto ele gravava era tudo falado. [...] O Itamar era nitidamente entoação o tempo todo, embora ele nunca tenha teorizado sobre isso, evidentemente. (in: VERTIGEM, op. cit.)

A coincidência do procedimento adotado nos obriga a refletir a respeito. Procurando dar um passo além naquilo que consideravam ser a tradição da música brasileira, diversos agentes acabaram optando, dentre outras soluções particulares em cada caso, pela ênfase na entoação. Por mais que estivessem empenhados em pensar alternativas para a renovação do

campo da música popular, não podemos ceder à facilidade de considerar que essa solução derive de algum raciocínio necessário para quem se dispusesse a pensar sobre os dados disponíveis. Antes, somos levados a crer que o caráter entoativo parece ter se imposto de maneira não totalmente consciente, já que, por mais que os músicos tenham raciocinado a respeito, chegaram a ele por caminhos diferentes. Opostos, nos casos de Arrigo Barnabé e Rumo, por mais que, em relação ao “intuitivo” Itamar, ambos estejam unidos pela direção mais cerebral que tomaram.

Talvez se possa dizer que, para chegar ao “canto falado”, Arrigo tenha raciocinado de maneira dedutiva; e o Rumo, indutiva. Isso porque o primeiro, dentro de seu projeto (insinuado em citação anterior), parece ter considerado que o avanço da música popular poderia acontecer pela aplicação a ela de procedimentos típicos da vanguarda erudita europeia da primeira metade do século. Nesse sentido, o que ouvimos em sua obra, no que se refere ao caráter entoativo, dentre outras considerações, pode ser encarado como uma aplicação do *Sprechgesang* (“canto-fala”) de Schoenberg. O Rumo, por sua vez, foi do particular ao geral: a descoberta da entoação (e não da música propriamente dita) como origem de todas as melodias típicas da música popular se deu como resultado de um estudo sistemático da produção de canções populares dos anos 1920 e 1930<sup>30</sup>. A ênfase nessa característica, em suas canções, apenas tornava-a explícita. Já Itamar Assumpção, como se disse, parece ter chegado ao “canto falado” sem conceituá-lo dentro de um quadro teórico mais amplo, sem que isso signifique - interessado como estava em produzir uma música nova, que correspondesse a seu próprio tempo - que o resultado alcançado por seus trabalhos não tenha passado por um árduo trabalho de reflexão. Intuitiva, talvez, mas não por isso menos trabalhosa<sup>31</sup>.

Se não se pode apontar um percurso simples entre a necessidade de renovação e o procedimento comum adotado, já que os diversos músicos a este chegaram por caminhos diversos, podemos ao menos especular a respeito do efeito causado no ouvinte de música popular pelo uso desse recurso, sondando possíveis implicações estéticas que, talvez, nos deem ao menos uma hipótese plausível que explique a coincidência e, quiçá, nos forneça alguns elementos para que se pense a música popular brasileira contemporânea.

---

<sup>30</sup> “[...], período em que a canção popular havia atingido a maioria e já apresentava as características das obras modernas. Esperávamos encontrar nesse repertório, digamos, mais puro, procedimentos essenciais de composição que talvez estivessem menos explícitos na música contemporânea.” (TATIT, 2007, p. 27)

<sup>31</sup> Entraremos em algumas considerações a respeito da questão da intuição em Itamar Assumpção no próximo capítulo.



Para isso, será de especial valia nos utilizarmos das reflexões a respeito da canção levadas a cabo por Luiz Tatit.<sup>32</sup> Às pesquisas realizadas para a produção da obra do grupo Rumo, o músico deu prosseguimento na área acadêmica, tornando-se um dos maiores estudiosos da canção brasileira, desenvolvendo, especialmente na área da semiótica, uma ampla teorização a esse respeito. Na base de sua concepção, a mesma constatação que animou os trabalhos do grupo: o profundo vínculo da canção popular com a fala cotidiana; a compreensão dessa manifestação cultural não exatamente como música, nem exatamente como poesia ou texto, mas como uma espécie de intersecção entre essas áreas, que deveria ser analisada de acordo com padrões próprios, e não emprestados daquelas.

Para ele, a *naturalidade*, um dos valores essenciais da canção, está ancorada no caráter entoativo da melodia, que se manifestaria, sobretudo, através de dois aspectos: os *dêiticos* no texto, que, indicando a situação enunciativa do compositor ou cantor, presentificariam o tempo e o espaço da voz que canta<sup>33</sup>; e os *tonemas* na melodia, que, conforme finalizam as frases entoativas (descendendo, ascendendo ou permanecendo na mesma frequência), definiriam o ponto nevrálgico de sua significação<sup>34</sup>. (TATIT, 2002, p. 21) A todo esse “processo geral de programação entoativa da melodia e de estabelecimento coloquial do texto” o autor chama de *figurativização*. Conforme se pode notar, o que a Vanguarda Paulista fez foi exacerbar essa característica, e não inventá-la, já que ela estaria presente em toda canção popular, sendo em boa parte responsável, inclusive, segundo Tatit, pelo próprio êxito da mesma<sup>35</sup>. O que os músicos de São Paulo fizeram, naquele início dos anos 1980, foi levar essa característica a seu extremo. Mas antes de analisar possíveis implicações estéticas desse empreendimento, para que se tenha uma compreensão mais idônea

<sup>32</sup> O que se segue não pretende ser uma exposição completa dos desenvolvimentos feitos por Tatit na área da semiótica da canção (o que exigiria, no mínimo, uma dissertação à parte); mas apenas o levantamento de alguns pontos essenciais de sua teoria, que, acreditamos, serão bastante úteis para um aprofundamento de nossa reflexão, em especial no que tange ao aspecto entoativo.

<sup>33</sup> “Ao ouvirmos vocativos, imperativos, demonstrativos, etc., temos a impressão mais acentuada de que a melodia é também uma entoação lingüística e que a canção relata algo cujas circunstâncias são revividas a cada execução.” (TATIT, 1997, p. 103)

<sup>34</sup> “Com apenas três possibilidades físicas de realização [...], os tonemas oferecem um modelo geral e econômico para a análise figurativa da melodia, a partir das oscilações tensivas da voz. Assim, uma voz que inflete para o grave, distende o esforço de emissão e procura o repouso fisiológico, diretamente associado à terminação asseverativa do conteúdo relatado. Uma voz que busca a frequência aguda ou sustenta sua altura, mantendo a tensão do esforço fisiológico, sugere sempre continuidade [...], ou seja, outras frases devem vir em seguida a título de complementação, resposta ou mesmo como prorrogação das incertezas ou das tensões emotivas de toda a sorte.” (idem, 2002, p. 21-22)

<sup>35</sup> “O encontro da estabilidade (gramatical) lingüística com a instabilidade (musical) entoativa, [...], incita de imediato nossa vasta experiência com a linguagem oral provocando um efeito inevitável de ‘realidade’ enunciativa [...]. A presença deste efeito, com maior ou menor intensidade, em toda e qualquer canção popular, garante a essa linguagem um grau extraordinário de aproximação às práticas ‘naturais’. A própria credibilidade enunciativa implicada nas execuções vocais depende do êxito da apreensão simultânea do modo de produção da linguagem oral em seu interior.” (idem, 1997, p. 88)

do quadro teórico construído por Tatit, convém apresentar brevemente os outros dois processos que, segundo ele, somados à figurativização, no campo sonoro de uma mesma canção, seriam os responsáveis pelo “projeto de dicção geral do cancionista” (idem, 2002, p. 24): a *tematização* e a *passionalização*.

A habilidade do cancionista consistiria em “criar compatibilidades entre sequencias linguísticas e sequencias melódicas, apoiando-se, a princípio, nas mesmas sequencias que conduzem sua fala cotidiana” (idem, 1997, p. 148). No processo de figurativização, presente em maior ou menor grau em todas as canções e principal responsável pelo próprio vínculo desta com a linguagem coloquial, como vimos, essa compatibilização se dava principalmente com o uso dos dêiticos no texto e com o uso dos tonemas na melodia. A passionalização e a tematização – embora tenham efeitos opostos – como não poderia deixar de ser, também agem sobre esses dois planos (do texto e da melodia), criando uma correspondência satisfatória entre os mesmos. No caso da *tematização*, teríamos, no campo da melodia, uma ênfase na produção de motivos rítmico-melódicos reincidentes, encadeados de forma a destacar a regularidade da pulsação, priorizando as interrupções da sonoridade propiciadas pelas consoantes, causando “uma redução da permanência vocálica, efeito produzido pela disseminação ágil dos acentos, e [...] uma valorização das células rítmicas como portadoras de pulsação e estímulos somáticos.” (ibidem, p. 119) Com relação ao texto, a tematização também prioriza as reiteraões, mas agora no campo sêmico, qualificando “o /ser/ de um *actante*, dotando-o de aptidões que se desenvolvem em *performances* (/fazer/) geralmente pragmáticas [...] como se a concretização do motivo melódico representasse a manifestação do autor ou da figura discursiva.” (ibidem, p. 121). Desse modo, as letras, procurando espelhar as reincidentências melódicas, acabam servindo, normalmente, à exaltação, à enumeração das ações de alguém ou à própria construção de um tema homogêneo. (ibidem, p. 102).

Já na *passionalização*, no campo da melodia, haveria uma ampliação da tessitura e das durações, valorizando-se a permanência nas vogais e, conseqüentemente, as oscilações de altura. Desse modo, teríamos “a desaceleração rítmica e o abrandamento da pulsação substituindo os efeitos somáticos por efeitos psíquicos geralmente ligados a conteúdos afetivos” (ibidem, p. 119). No campo do texto, prevalece a “tensividade decorrente da disjunções e conjunções dos actantes” (ibidem, p. 121). Desse modo, procurando espelhar as tensões melódicas decorrentes da ampliação da frequência e da duração, as letras, normalmente, acabam configurando um “estado passional de solidão, esperança, frustração,

ciúme, decepção, indiferença, etc.” (ibidem, p. 103), muitas vezes ligado ao tema da união ou separação amorosa.

A “dicção” do cancionista viria, então, da interação entre esses três processos, em um mesmo campo sonoro. Normalmente, eles aparecem de maneira simultânea, e, em cada canção, um costuma predominar sobre os outros. Nos casos da tematização e da passionalização, isso é até conveniente, já que, estando em relação de oposição um com o outro, o contraste propicia uma ênfase ao aspecto que se quer destacar. No caso da figurativização, no entanto, algo diferente parece estar em jogo. Normalmente ela “é utilizada com equilíbrio e parcimônia, dividindo sua atuação com os recursos musicais de estabilidade melódica” (idem, 2002, p. 21), no entanto, quando há uma dominância desse processo sobre os outros (como nos casos que levantamos anteriormente), são os próprios limites da canção que parecem ser questionados. Isso porque há uma tensão permanente entre a fala cotidiana e a canção, que o próprio Luiz Tatit descreveu diversas vezes: se é verdade que aquela serve de base para a criação desta, não é menos verdade que esta nasce como uma maneira de negar aquela. Isso porque, enquanto a voz que fala é efêmera, se interessando apenas pelo que é dito, dando forma instantânea a um conteúdo abstrato a ser apreendido para em seguida ser descartada; a voz que canta interessa-se pela maneira de dizer, dando periodicidade e sentido próprio às inflexões caóticas das entoações. “A voz articulada do intelecto converte-se em expressão do corpo que sente.” (idem, ibidem, p. 15) Daí mais um elemento para que se entenda a caracterização feita por Tatit do cancionista como um “malabarista” (ibidem, p. 9): a difícil tarefa de equilibrar o texto na melodia e a melodia no texto, sim, mas também o processo, diremos, dialético, de produzir a fala no canto, na medida em que necessariamente deve sintetizar os opostos da voz que fala e da voz que canta:

Mantendo aspectos do modo de produção oral, com seus efeitos de naturalidade e presentificação enunciativa, e assimilando, simultaneamente, as formas de conservação sonora da linguagem musical, a canção desempenha um papel cultural privilegiado na medida em que promove continuamente a perenização do instante enunciativo. Ela necessita das duas instâncias de apreensão para construir o seu sentido. (idem, 1997, p. 89)

O desprezo total da fala cotidiana na elaboração de uma melodia implicaria a perda da “credibilidade enunciativa”, o que, se pode resultar numa obra musical de interesse, talvez a afaste do campo específico da música popular e seu peculiar poder de comunicação, dependente justamente dessa “naturalidade e presentificação enunciativa”, ao menos de acordo com Tatit (ibidem, p. 89): “Não há canção sem impressão enunciativa, sem a sensação

de que o que está sendo dito está sendo dito de maneira envolvida.” O extremo oposto, o abandono do tratamento musical, traria “o risco de desaparecer como qualquer fala cotidiana que jamais sobrevive à comunicação de conteúdos abstratos”. (idem, 2007, p. 402) Desse modo,

Ao deixar-se aproximar da voz que fala, do modo de produção da linguagem oral, o artista retoma em parte o caráter provisório da fala com o único intuito de negá-lo e, no mesmo ato, reafirmar sua capacidade de reconstruir durações. Criar na tangente da fala é um risco constante que valoriza a perenidade de cada composição. (idem, 1997, p. 98)

Se a afirmação de Tatit vale para toda e qualquer canção, a audição dos primeiros discos da Vanguarda Paulista nos permite afirmar que Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé e o grupo Rumo assumiram, nesse trabalho de equilíbrio entre a fala cotidiana e o tratamento musical, riscos muito maiores do que até então nossos cancionistas estavam dispostos. Nessa produção, o gesto entoativo não aparece camuflado nos tonemas: salta para o primeiro plano. Embora não abandonem, evidentemente, o tratamento musical, responsável por “perenizar (atribuir uma duração) o que parecia quase incorpóreo”, eles deixaram transparecer, em grande escala, os ruídos da fala na superfície da manifestação musical, assumindo “o risco de ver a sonoridade se dissipando na clareza do texto lingüístico”<sup>36</sup>. (idem, ibidem, p. 92-93) O fato de vários músicos terem chegado, em um mesmo período, à conclusão de que valia a pena correr esse risco, nos faz constatar que, por mais que chegassem a ele por diferentes vias, havia um atrativo enorme nesse ponto de chegada. Se é verdade que “[...] ao controlar a velocidade da voz que fala, atribuindo-lhe uma duração no interior da voz que canta, o cancionista revela [...] a exata intersecção entre língua e música: a condição ideal para o efeito de verdade da obra” (idem, ibidem, p.93), teremos razões para crer que, naquele momento, a balança dessa “verdade” pedia para o lado da voz que fala. Ou mais precisamente: se na citação de Tatit a “verdade” se relaciona, antes de tudo, a uma espécie de poder de persuasão do ouvinte, levando-o a compartilhar a experiência que o cancionista procura resgatar através da canção; os músicos da Vanguarda Paulista, sem perder de vista essa dimensão, mas julgando estarem atualizando uma tradição que foi capaz, neste país, de mobilizar uma inteligência estética que ia muito além da música popular em si<sup>37</sup>, pretendiam, mais do que o “o efeito de verdade” no ouvinte, a construção de uma *obra de arte como manifestação*

<sup>36</sup> Tomamos aqui a liberdade de aplicar ao caso específico da Vanguarda Paulista uma afirmação que Tatit faz genericamente sobre a possibilidade de uma canção seguir esse caminho.

<sup>37</sup> A afirmação foi feita por Marcos Napolitano (2007, p.7), ao comentar a consagração da MPB nos anos 1960, época que cristalizou a “linha evolutiva” que, como vimos, os músicos de São Paulo pretendiam levar à frente.

*verdadeira*. A busca do efeito de verdade no ouvinte recusa a passividade do mesmo, ao se demonstrar enquanto tal, evitando o predomínio de uma espécie de “hipnose” para chamá-lo à participação na construção do sentido.

Como exatamente a entoação poderia atuar nessa direção? Para pensar isso, temos primeiramente que considerar o efeito específico que esse recurso, em meio à canção, pode causar no ouvinte. Recorremos mais uma vez a Tatit (2002, p. 13-14):

A entoação despe o artista. Revela-o como simples falante. Rompe o efeito de magia. Nivelada sua relação com o ouvinte. As tensões melódicas fazem do artista um ser grandioso que se imortaliza no timbre. A amplificação da voz e sua equalização junto aos demais instrumentos reforçam sua dignidade e imprimem um tom de magia, necessário ao encanto que exerce no ouvinte.

Mesmo que tenham proposto inovações nessa área, a amplificação da voz e sua combinação com os demais instrumentos não foi evidentemente abandonada por esses artistas. No que se refere ao uso da voz, que é o que ora nos interessa, a opção pela entoação levava a um “rompimento do efeito de magia”. Trazendo para o primeiro plano o *hic et nunc* da execução vocal, os artistas, em princípio, se demonstrariam em sua fragilidade, nivelando-se com o ouvinte, assumindo os riscos do rompimento do encanto que, segundo Tatit, seria *necessário* para o convencimento do mesmo.

Ainda que se considere que aqueles músicos, através de outros meios – que devem ser estudados caso a caso (o faremos com relação a Itamar) – procuraram restabelecer ao menos certo grau desse “efeito de magia”, é inegável que, com relação ao procedimento entoativo comum, o rompimento do encanto pareceu necessário a uma música que se propunha crítica e exigia o mesmo de seus ouvintes. A ligação entre a exacerbação da fala na canção e a busca da verdade é explícita: o ouvinte é obrigado a encarar o artista e o que está sendo dito de frente, sem se deixar levar pelos encantos da melodia. É como se o processo de *desaturatização da arte* chegasse, finalmente, à consciência da música popular.

A exacerbação da entoação, em meio à canção, tem o efeito de desaturar o artista, conforme vimos, quebrando o efeito “hipnótico” da melodia, chamando a atenção para a execução musical. Isso, ao menos naquele momento, inclui o ouvinte, força-o a sair da completa passividade. Ao evitar que o ouvinte se deixe levar pelos encantos da melodia, a entoação cumpriria um papel análogo a alguns procedimentos típicos do cinema moderno (a partir de meados dos anos 1940), quando este, quebrando as regras do cinema clássico, adota o “tempo morto”, ou deixa os personagens “fugirem” do enquadramento, obrigando o

espectador a lembrar que está assistindo a um filme, em lugar de encarnar alienadamente na pele do “mocinho”. Tais recursos procuravam recuperar – ao menos em parte – o potencial que Walter Benjamin, na década de 1930, acreditava encontrar nas próprias sequências de imagens do cinema, mas que vinha sendo neutralizado pelo monopólio do padrão norte-americano. Na Vanguarda Paulista, a entoação (bem como alguns outros procedimentos, conforme o caso) exerce um semelhante “efeito de choque”, que, mesmo em meio à distração, força o ouvinte a uma escuta ativa.

Se, no âmbito artístico, a música popular goza hoje de um prestígio apenas comparável ao do cinema, não se pode menosprezar a especial adequação de ambos à era da cultura de massa. É nesta que, de acordo com Benjamin (1994, p. 191), “Ao *recolhimento*, que se transformou, na fase da degenerescência da burguesia, numa escola de comportamento antissocial, opõe-se a *distração*, como variedade do comportamento social.” Para o filósofo, a recepção pela distração se impunha como uma das mais notáveis transformações das estruturas perceptivas na era da reprodutibilidade. Acontecia, naquele momento, em especial no cinema; mas não era exatamente uma novidade; tratava-se de um exemplo contemporâneo de um modo de recepção coletiva da arte, que teria na arquitetura seu protótipo. Esta, ao contrário de outras manifestações artísticas, acompanharia o homem desde a pré-história, e provavelmente continuaria acompanhando-o, dada a necessidade permanente do ser humano de morar. Antes da contemplação, a recepção da arquitetura se daria pelo uso, de modo que, em grande parte, o hábito determinaria a própria recepção ótica (idem, ibidem, p. 193). Ora, se Luiz Tatit estiver certo com relação à fala como origem da canção, a aproximação é evidente: também nela, o hábito seria anterior a qualquer possibilidade de contemplação, dada a necessidade permanente do ser humano de falar. Daí o fato de a maioria dos cancionistas não possuírem nenhuma formação em música ou literatura: já a possuem pela própria atividade cotidiana da fala, único requisito necessário para a recepção e mesmo para a produção de canções. Os tonemas, dêiticos, reiteraões e tantos outros recursos da composição de canções já estão presentes no colóquio. A recepção “distraída” da canção se garantiria já ontologicamente. Se é verdade que “Fazer as coisas ‘ficarem mais próximas’ é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas” (BENJAMIN, op. cit., p. 170), dificilmente se poderia encontrar um meio mais adequado.

O desafio estaria, então – para aqueles que buscam uma participação ativa do ouvinte – em fazer com que a distração não se encerre em si mesma, como mero entretenimento descartável, mas possa efetivamente mobilizá-lo. Nesse sentido, valeria aplicar a esse meio a colocação proposta por Benjamin

Através da distração, como ela nos é oferecida pela arte, podemos avaliar, indiretamente, até que ponto nossa percepção está apta a responder a novas tarefas. E, como os indivíduos se sentem tentados a esquivar-se a tais tarefas, a arte conseguirá resolver as mais difíceis e importantes sempre que possa mobilizar as massas. (op. cit., p. 194)

Claro está que, já nas últimas décadas do século XX, “mobilizar as massas” era uma possibilidade ultrapassada, e não apenas para a canção. Mas não a questão a respeito de nossas possibilidades de recepção através da distração. Nesse ponto, talvez se possa mais uma vez aproximar o desenvolvimento do cinema com o da música popular. Se o potencial emancipatório detectado por Benjamin no cinema sucumbiu diante do massacrante predomínio do estilo hollywoodiano, será difícil negar que ele sobrevive, ainda, em uma parcela disso que normalmente conhecemos como filmes “de arte” ou “de autor” (mesmo que em moldes estéticos bastante diferentes daqueles que o filósofo julgava cumprirem esse papel). Uma analogia com a canção é possível, pensando-se na distinção feita por José Miguel Wisnik, com relação à música popular brasileira contemporânea, entre os modos “industrial” e “artesanal” de se produzi-la:

Continua em vigor na música comercial-popular brasileira a convivência entre dois modos de produção diferentes, tensos mas interpenetrantes dentro dela: o *industrial*, que se agigantou nos chamados anos 70, com o crescimento das gravadoras e das empresas que controlam os canais de rádio e TV, e o *artesanal*, que compreende os poetas-músicos criadores de uma obra marcadamente individualizada, em que a subjetividade se expressa lírica, satírica, épica e parodicamente. (2004, p. 169)<sup>38</sup>.

A Vanguarda Paulista procurou manter viva essa tradição artesanal. Aos berros, diante de sua aparente iminente destruição. O recurso à entoação, naquele momento de marasmo imposto pelo modo de produção industrial, parece ter servido como uma das ferramentas para esse intento.

## 2. O HOMEM

---

<sup>38</sup> O texto de Wisnik é de 1979. Na edição que utilizamos, de 2004, o autor lhe insere um comentário que, dentre outras considerações, faz a seguinte observação: “[...] só quero reconhecer que, de lá pra cá, a adormiana ‘regressão da audição’, que eu refutava, avançou avalassadoramente.” Mas ressalva: “[...] o Brasil permanece, [...], não obstante, como um lugar de intensa e polimorfa criatividade musical”.

## 2.1. Independência ou morte

A postura adotada por Itamar Assumpção ao longo de sua vida foi caracterizada, não poucas vezes, como “romântica”, em diversas das acepções abrangidas por esse termo tão difuso<sup>39</sup>. Tão difuso que talvez diga muito pouco. Conforme lembra Eric Hobsbawm (2003, p. 258):

[...], embora escape a uma classificação, já que suas origens e conclusão se dissolvem à medida que se tenta datá-las, e que o critério mais agudo se perca em generalidades tão logo se tenta defini-lo, ninguém duvida seriamente da existência do romantismo ou de nossa capacidade de reconhecê-lo.

Ressalvando-se que o historiador se refere ao período que vai de 1789 a 1848, não parece descabido supor que o comentário ainda sirva para a atualidade. E se lembrarmos daquilo que ele identifica como único denominador comum a ser aplicado a todos os casos sob essa denominação – o combate ao *termo médio*<sup>40</sup> (p. 359) – o adjetivo *romântico* parecerá, de fato, caber a Itamar Assumpção. Seu amigo e parceiro Sérgio Guardado assim o caracterizou: “Como os heróis românticos de Stendhal e Balzac, saiu em busca de autenticidade em um mundo degradado. Como eles, sabia que a busca era inútil. Como eles, sabia que não lhe era dado resistir.” (in: CHAGAS; TARANTINO, op. cit., p. 49) O mesmo adjetivo, aparentemente pelos mesmos motivos, mas de uma maneira que, ao contrário desta

---

<sup>39</sup> Para embasar a afirmação, acrescentamos aqui mais dois exemplos àqueles que serão citados no corpo do texto: na apresentação que escreveu para o disco *Pretobrás II – Maldito Vírgula* (ASSUMPÇÃO, 2010), por exemplo, a jornalista Patrícia Palumbo diz “... há poesia sobrando no discurso irônico, romântico, passional de Itamar.” O fato de a frase citada se dedicar a confirmar o caráter “poético” das letras de Itamar Assumpção, e não as características do próprio, menos invalida que ressalta o recurso a ela: interessa a constatação de que, ao adjetivar o discurso do músico – ainda mais nesse papel secundário dentro do raciocínio, ou seja, algo dado por si, sem necessidade de qualquer justificação argumentativa - a jornalista tenha optado, além do próprio termo que nos propusemos a comentar, por um adjetivo que é usado no senso comum como um de seus possíveis sinônimos, e por um recurso bastante caro ao romantismo. Marcelo Del Rio, cantor, compositor e assistente de Itamar, por sua vez, afirmou a seu respeito: “Romântico, bom argumentador e dono de uma ótima memória, dava o máximo de si e exigia de seus considerados o mínimo. Que fossem humildes, justos e delicados como ele.” (in: CHAGAS; TARANTINO, 2006, v.II., p.35)

<sup>40</sup> “Os artistas e pensadores românticos, no sentido mais estrito, são encontrados na extrema esquerda, [...], ou na extrema direita, [...], saltando da esquerda para a direita, [...], saltando do monarquismo para a extrema esquerda [...], mas quase nunca entre os moderados ou liberais ingleses do centro racionalista, que de fato eram os fiéis mantenedores do classicismo.” (HOBSBAWM, op. cit., p. 359)



última, não soa muito elogiosa (menos romântica?), foi utilizado para caracterizar o artista por sua filha Anelis, ao explicar que Itamar “(...) não aceitava que colocassem música sua em novela, não queria trabalhar com grandes gravadoras. Ele tinha uma visão muito romântica.” (in: MOTTA, 2004) Seja como for, quer se ressalte o heroísmo em não se render às evidências, quer a insensatez desse mesmo procedimento, por mais que outras aproximações com aquele movimento possam ser feitas, há de se admitir que, no mundo da eterna repetição, tal adjetivação quase sempre esteve relacionada, antes de tudo, à teimosia do artista em não aderir aos esquemas da indústria cultural. Naquele final de século XX, a quase absolutização do “termo médio” não daria margem para que a oposição a ele se fizesse de maneira muito diferente dessa.

Ainda ao longo do século XIX, foi possível acreditar que as artes “tomavam o lugar das religiões tradicionais entre os cultos e emancipados”, atuando como “fornecedoras do conteúdo espiritual da mais materialista das civilizações” (HOBSBAWM, 2004, p. 393). Àquela época, e ainda nas primeiras vanguardas do século seguinte, havia esperança na manutenção de um domínio que fosse imune, ou mesmo uma arma contra o dinheiro que troca tudo por tudo, anulando qualquer valor transcendente. Já na segunda metade do século XX, claramente, o mercado tornava-se determinante para a produção artística, e os artistas tiveram que reavaliar suas posições dentro desse quadro. Mesmo aqueles que procuravam manter uma posição crítica, já que, como nos lembra Adorno, “Ao mesmo tempo em que ela [a arte] se opõe à sociedade, ela não é no entanto capaz de adotar um ponto de vista que seja exterior à sociedade”. (apud SAFATLE, 2007, p. 91) Nessas condições, “Compositor adiantado, [...], seria quem [...] concebe a produção já na forma da mercadoria, incorpora a ela as exigências da circulação”<sup>41</sup> (SCHWARZ, 2008, p. 50). Desse modo, aos artistas que ainda insistiam em adotar uma postura crítica, restava a tentativa de resistir à total integração e diluição no mercado, não exatamente negando-o, mas procurando, ao menos, separar a produção da mercadoria artística da produção geral de mercadorias, ainda que reconhecendo inevitáveis intersecções (o caráter de “mercadoria”, a mais evidente).

É dessa perspectiva que se poderia avaliar a apropriação de elementos do ideário romântico pelo movimento da contracultura. De acordo com Marcos Capellari (2007, p. 207):

---

<sup>41</sup> Talvez seja importante realçar que Schwarz faz esse comentário ao interpretar uma entrevista de compositores eruditos brasileiros. Assim, o “avançado” em questão fica por conta destes, não daquele; a não ser dentro de um registro irônico que guardaria, contudo, um valor afirmativo para o termo: o de avançado no tempo, “novidade”, mesmo que não exatamente nova.

Romantismo e contracultura tem em comum, entre outras coisas, o repúdio a céu aberto ao racionalismo que preside a mentalidade moderna e as formas de organização política, social e econômica que singularizam o capitalismo como forma de dominação técnica e impessoal.

Contudo, é preciso notar que, no “neorromantismo” contracultural, nem um retorno a um mítico passado medieval, nem a esperança na instauração de uma futura ordem superior pareciam mais plausíveis. A própria desconfiança com relação a qualquer sistematização impede o pensamento contracultural de estruturar-se como uma doutrina. Como seu próprio nome sugere, a contracultura é essencialmente um fenômeno de natureza negativa. Nela, o desejo de oposição ao *status quo* se traduz não numa ação política positiva, mas sim no privilégio dado à própria subjetividade; como se a luta contra o “sistema” só pudesse se efetivar por uma espécie de rompimento a partir de dentro. O capitalismo, jogando seus tentáculos em todas as direções, atingira um estágio em que parecia não haver mais nenhum “fora” de onde o novo pudesse surgir. Ao alcance da contracultura estava só a utopia, que, até para poder continuar existindo, necessitava não se consolidar em propostas “construtivas”, já que tinha os pés fincados na experiência pós-moderna, desconstrutora por definição.

Aí reside, [...], outra diferença, quiçá a mais importante, entre o romantismo e a contracultura: enquanto o primeiro, [...], titubeou entre a reação, a volta a um róseo passado medieval e a utopia de um mundo no qual a felicidade e a bondade humana fossem resgatados, a contracultura só pôde contar com a utopia, pois atrás de si só havia a terra arrasada pelo rolo compressor do capitalismo; [...] a contracultura só podia contar com o novo, o inexistente, a utopia. (idem, *ibidem*, p. 210)

Se a ambiguidade já estava presente no romantismo dos séculos XVIII e XIX, ela parece estar no próprio cerne do movimento da contracultura. Sua rápida e abrangente expansão pelo mundo estava ligada ao estágio então atingido pela indústria cultural, a mesma indústria cultural que era a agente principal da “redução ao padrão” que a contracultura tanto denunciava. Com o tempo, o movimento foi “naturalmente” esvaziado por essa indústria, que colocou suas bandeiras à venda. O “romantismo” serviria então como rótulo diferencial para determinados produtos.

Talvez até para tentar fugir dessa assimilação total pelo mercado, e certamente como decorrência da repressão militar e do conservadorismo por ela representado, houve, no Brasil, um deslizamento do movimento da contracultura para a marginalidade, ganhando tons mais radicais e transgressores. As portas fechadas para as ilusões revolucionárias deixavam, contudo, uma fresta pela qual se podia ainda violentar as convenções e o conservadorismo.

Mas notemos que, aqui também, a ordem social é um dado, espécie de “tronco principal” com relação ao qual se é marginal, por opção própria ou por dele estar excluído.

Aquilo que está à margem, fora do tronco principal, invisível pelas perspectivas estreitas, é *marginal*. [...], do ponto de vista social ou moral, o marginal é aquele que desafiando a ordem da Moeda ou do Sentido posiciona-se por ser um rebelde que não integra um Partido; ou aquele que é arbitrariamente excluído destas ordens por inconveniência, medo ou zelo. (MOSTAÇO, op. cit., p. 5)

No início dos anos 80, constatamos um novo “deslizamento”: agora, o da noção de “marginal” para a de “independente”. Conforme observamos no capítulo I, se o “movimento independente” tem inegavelmente em sua base elementos sobreviventes da contracultura, é preciso reconhecer, no entanto, que a admissão do mercado, aqui, já está consolidada. Na maioria dos casos - como vimos - a luta maior se dava não contra ele, mas pelo direito de participar dele. Conforme argumentava Iná Camargo costa (op. cit., p. 8):

Quanto aos independentes, [...], suas chances são exatamente as mesmas do pequeno português proprietário do bar da esquina: à parte o fato de que podem produzir um trabalho muito interessante - [...] - o máximo que podem fazer é reproduzir em escala menor as mesmas ocorrências que se verificam no próprio sistema capitalista, pois do ponto de vista econômico não há independência possível.

Desse modo, muitas vezes o próprio modo de veiculação das obras constituía, por si só, a afronta possível – por menor que fosse – à “ordem da Moeda”, na medida em que feria os monopólios da indústria cultural<sup>42</sup>. Mas se os artistas buscavam se expressar por meios alternativos, isso se dava, antes de tudo, por não haverem encontrado espaço para fazê-lo pelos meios convencionais. Como se nota, as pretensões dessa geração são muito mais humildes que as das anteriores. Mesmo nas posturas mais radicais da época, não se tratava de procurar um caminho alheio à indústria cultural; mas sim de procurar abrir espaços para a contestação dos códigos da mesma (nesses casos), de *dentro* dela (em todos os casos): “Acho que precisamos entrar dentro das grandes estruturas, como a Globo, mas o importante é sair ileso.” (Itamar Assumpção. In: FOLHA, 1982b)

<sup>42</sup> Ou, ao menos, assim parecia naquele momento. A partir da década de 1990, como de hábito, o mercado parece ter engolido também esse caminho “alternativo”, passando as gravadoras independentes, dentro do rearranjo econômico neoliberal, a apenas cumprir uma função terceirizada, servindo de “laboratório” para as grandes gravadoras, ao assumirem riscos a que estas não estariam mais dispostas: “Apesar de realizarem intenso trabalho de ‘gestação’ do produto, tais empresas enfrentam grandes dificuldades na área de reprodução, marketing e distribuição. Verifica-se, então, um movimento inédito: a grande companhia passa a licenciar o produto gerado por um selo independente, incumbindo-se dessas outras etapas” (DIAS, op. cit., p. 32)

Posição delicada, esta. Se a incorporação da ambiguidade entre mercado e crítica fora um dos trunfos da Tropicália nos anos 60 - causando furor em muitos dos adeptos da “música de protesto” -, nos anos 80, a presença explícita do mercadológico no âmbito da música popular deixara na pré-história a possibilidade de que qualquer escândalo pudesse ser causado pela assunção do caráter comercial por parte dos compositores; pelo contrário, a questão que se impunha era sobre a própria possibilidade de que qualquer trabalho pudesse realmente grassar sem uma adesão explícita a ele, ou, em outras palavras, se “entrar nas estruturas” era compatível com “sair ileso”.

O episódio da apresentação de Itamar Assumpção no festival MPB-Shell, em 1982, é bastante ilustrativo a esse respeito. A própria composição com que participou do evento continha em si uma afronta ao mesmo, não apenas por sua deliberada complexidade - que contrastava fortemente com o grosso das apresentações - mas por se tratar de uma música que apresentava o julgamento sumário do marginal “Beleléu” (personagem que dominava seu primeiro disco) numa alegoria crítica da própria condição dos artistas no festival. Mas o verdadeiro choque viria em sua apresentação, quando

De modo evidentemente não combinado com a Globo, o artista interrompeu a música no meio e comandou a banda num silêncio sepulcral durante intermináveis segundos televisivos – quando a banda voltou, voltou plagiando de modo jocoso a melodia da vinheta de abertura do festival. (SANCHES, 2011b)

A consequência óbvia desse tipo de atitude – e que nos dá uma pista sobre a questão que levantamos – é dada na sequência pelo jornalista: “A Globo não haveria mesmo de nutrir grandes afinidades com um artista tão pouco dócil e domesticado.” (ibidem) Mas uma breve comparação com o tropicalismo talvez aprofunde a compreensão dos limites do período que ora analisamos. A atitude de Itamar, sem dúvida, reeditava os procedimentos tropicalistas da sátira, do deboche e da performance que ampliava as possibilidades da canção para além do par letra-melodia. Mas no conteúdo e na repercussão, as distâncias são evidentes. Nesse aspecto, é bastante esclarecedor observar o silêncio de Itamar Assumpção no festival da Globo de 1982 como uma espécie de atualização do verborrágico discurso de Caetano Veloso no festival da Record de 1968. Naquele ambiente de intenso debate cultural e político, Caetano bradava contra a incompreensão da juventude supostamente revolucionária com relação à verdadeira revolução estética proposta pelo tropicalismo. Uma década e meia de violenta repressão e agigantamento do poder da indústria fonográfica depois, Itamar se cala. Ainda que o clima de abertura política reacendesse algumas das esperanças sufocadas ao

longo desse tempo, que discurso ainda poderia soar como algo mais que mais um discurso? Após o tropicalismo e a fragmentação do mercado cultural, que “escândalo” seria ainda possível? Certamente, nenhum que tivesse como tema qualquer ilusão revolucionária. Naquele momento em que o mercado era onipresente, a única afronta possível a ele seria a sabotagem, por ínfima que fosse, contra a azeitada máquina de gerar lucro da indústria cultural. Itamar – ou o marginal Beleléu – a cometeu, sem que para isso precisasse de qualquer discurso, ou melhor ainda, mostrando, pela ausência, a nulidade do discurso na nova realidade - “roubando” caríssimos segundos televisivos, quebrando a confirmação das expectativas não só dos produtores, mas também do público por eles criado, que normalmente não espera nada além disso: que lhes confirmem as expectativas.

Decepcionando-o, Itamar procurou, pelo silêncio, fazer-se ouvir. Não conseguiu. As estruturas e as audições pareciam então suficientemente formatadas para impedir que qualquer “ruído” não esperado as abalasse. Assim, se os “acontecimentos” tropicalistas tiveram um impacto abrangente, talvez “porque refletiram o início de uma onda de contracultura no Brasil que não tinha como ser completamente sufocada”, podendo assim ser “veneradas na história cultural brasileira como marcadoras de um momento distinto de rebelião e busca por um modelo cultural alternativo para uma sociedade brasileira em rápida transformação” (STROUD, 2010, p. 93); nessa nova realidade em que a rebelião era coisa do passado e o modelo cultural alternativo se restringira à marola da “cultura independente e alternativa”, “O pequeno momento semelhante de rebeldia de Assumpção provavelmente passou quase despercebido do grande público em geral, que deve ter simplesmente se sentido desconcertado com suas bufonarias.” (idem, *ibidem*)

Gil Nuno Vaz (1988, p. 9-13) enumera diversos depoimentos de músicos que participaram daquela movimentação, e do painel extrai dois aspectos predominantes: “um generalizado consenso quanto à impropriedade do termo ‘independente’ para designar o fenômeno” e “uma divergência, [...], sobre a característica fundamental da postura do músico independente; se [...] apenas [...] econômica [...] ou [...], a adoção de uma atitude para preservar valores estéticos.” O caráter econômico é consenso. A impropriedade do termo, no geral, surge dessa mesma constatação: parece designar algo além das pretensões dos músicos, já que uma verdadeira independência não parecia sequer viável. Conforme constatava à época Edelcio Mostaço (op. cit., p. 4): “Como esta plenitude de significação [do termo “independente”] só poderá ser obtida com uma revolução total, que implique na efetivação ampla da requerida independência, esta será sempre relativa [...]”. Uma revolução total, de fato, não fazia mais parte do horizonte daquele período. Contudo – e aqui entramos no aspecto

em que os músicos discordavam – enquanto a “cultura independente e alternativa” teve seu lugar, afrontas à “ordem do Sentido”, por mais que minoritárias, foram também possíveis. E é na intersecção entre essas duas “afrontas” que se pode entender, ao menos em um primeiro momento, o “romantismo” que ainda tinha lugar: “Essa atitude de você se negar a vender, a mudar seu trabalho, de você não fazer concessão nenhuma, eu acho que é uma atitude romântica.” (Arrigo Barnabé. In: ARTE EM REVISTA, 1984, p. 22)

Conforme vimos no capítulo anterior, Arrigo Barnabé abandonaria esse “romantismo” – ao menos com relação à música popular – ao constatar sua inviabilidade prática, na segunda metade da década de 80<sup>43</sup>. Itamar Assumpção, não. Sua música, é verdade, passa por um processo de transformação, por volta da mesma época, que a torna muito menos transgressora. Ainda que mantivesse uma originalidade incomum no mercado fonográfico nacional, o músico encontra sua linguagem própria e nela permanece, sem nenhuma preocupação explícita, sobretudo a partir de seu quarto álbum (1988), de “afrontar a ordem do sentido”. Nisso, acompanha as mudanças do campo da música popular de sua época, no qual a ideia de “vanguarda”, ou a preocupação em colocar a música popular no patamar de arte culta ia perdendo o sentido.

Assim, o “romantismo” de Itamar talvez resida mais em sua postura que em seu som. Aquela, no que se refere aos conflitos com o mercado, permanece, apesar das circunstâncias desfavoráveis: mesmo depois do fim da “cultura independente alternativa”, na qual ela poderia ser relativamente comum. Se é verdade que “o discurso contracultural pode ser entendido como expressão de uma ‘racionalidade’ derrotada, mas que foi mal sepultada e que, em conjunturas propícias, volta do túmulo para assombrar a racionalidade dominante”, (CAPELLARI, op. cit., p. 209) parece-nos que o romantismo de Itamar, em qualquer das acepções que se queira dar ao termo, está relacionado ao anacronismo de insistir nessa “racionalidade alternativa” – que, em harmonia com o romantismo dos séculos anteriores, contrapõe-se à racionalidade técnica e econômica dominante procurando reabilitar uma outra sensibilidade – numa conjuntura que absolutamente não era mais propícia. Desejava profundamente o reconhecimento popular, mas um reconhecimento que simplesmente não

---

<sup>43</sup> “Depois de dois anos e meio que eu tinha lançado o ‘Clara Crocodilo’, a Poligram, que chamava Ariola, comprou o disco e me contratou para fazer mais dois discos. Fiz o ‘Tubarões Voadores’ e eles investiram, dispensaram uma grana pra produzir o disco. Mas ao mesmo tempo, estavam lançando Simone. Eles pensam como um produto. Agora, foi impressionante eu ter ido para a Poligram, ter sido contratado. O ‘Tubarões Voadores’ é um disco caro, saiu com encarte de história em quadrinho dentro. Daí pra frente a coisa não pegou mesmo, ficou difícil e eu já tava de saco cheio porque eu não ganhava dinheiro. Aí fiz o ‘Cidade Oculta’. E o ‘Cidade Oculta’ tinha ‘Pô, Amar É Importante’ que fez muito sucesso na época e era um disco já voltado para o mercado. E depois eu fiz o ‘Suspeito’, que já era um disco de mercado mesmo.” (Arrigo Barnabé. In: GRAFFITI, 1998)

estava disponível, naquele quadro. “Alguns dizem que fazem sucesso, mas eu pergunto: isso é sucesso? Que arte é essa? Meu público não entra nessa, sou fiel ao que acredito e ninguém me tira do meu caminho. Eu não me vendo.” (in: LEAL, 2001) De maneira consciente ou não, seu romantismo se traduzia em atitudes que, se num plano ideal mostravam-se coerentes com suas pretensões, apontavam, na prática, na direção de um autoboicote: “[...] eu deixo de fazer um tipo de som para as pessoas para eu chegar nas pessoas” (in: VELLOSO, 2011) Daí seu parceiro Paulo Lepetit (in: idem, ibidem) dizer: “Acho que o sucesso bateu na porta dele muitas vezes. E ele não atendia.” Ou, nas palavras de Luiz Tatit (2007, p. 408):

O Itamar sempre foi consciente e cioso do seu talento como compositor e homem de palco, a ponto de criar inúmeros empecilhos toda vez que era convidado a participar de projetos com outros artistas, sobretudo quando grandes produtoras ou grandes veículos de comunicação envolvidos no processo. Ele não aceitava exploração, mesmo quando aquilo era necessário para se passar a um patamar superior no mercado de consumo. Nesse sentido, ele contribuiu para o seu próprio confinamento no cenário da música comercial dos anos 80 e 90.

Parece-nos que esse confinamento de Itamar não deve ser considerado de maneira separada de sua obra. Antes, faz parte dela. Sua postura, longe de uma nota de rodapé, “[...] era uma parte fundamental de como ele via sua música e como desejava controlar pessoalmente sua interação com a mídia e a indústria da música.” (STROUD, op. cit., p. 92) Uma apreciação idônea de sua obra não pode abrir mão dessa dimensão<sup>44</sup>. É significativo que Gil Nuno Vaz não tenha citado Itamar como um dos artistas que considerariam o termo “independente” inapropriado. Ainda em 2002, ele declararia que “(Ser independente era) o caminho para a liberdade ... era a única forma que eu via de ser livre e caminhar com seu trabalho, sem ter nenhum tipo de pressão a não ser a própria criação. [...] Não existe independente !!! Independente sou eu !!! Não existe nenhum mais !!!” (apud: GHEZZI, op. cit., p. 245-246). Claro está que o artista não tinha ilusões sobre uma possível “revolução total”, apenas se apropriou do termo no sentido de marcar sua posição com relação ao ponto em que, justamente, Vaz dizia que os músicos discordavam: “a adoção de uma atitude para preservar valores estéticos.” Não há dúvida de que o músico estava entre os que defendiam esse ponto: o caráter “independente” não deveria se restringir a um dado econômico. Mas acreditamos poder ir além: a postura de Itamar Assumpção representava não apenas uma ética

---

<sup>44</sup> “Fico ofendida quando dizem que Itamar foi um músico desperdiçado, que deveria ter feito mais sucesso. Isso não é verdade, ele sempre se colocou como quis. Se a música dele não tocou na novela, se ele não lançou um disco por grande gravadora, se não compôs com os Titãs, foi porque ele não aceitou nada disso. Acho que esse é o grande legado dele, a coragem de ser independente” (Anelis Assumpção, in: EVANGELISTA, 2006)

que possibilitasse a autonomia estética, mas também um valor estético em si mesma, inclusive – ou sobretudo – naquilo em que afrontava o mercado. Entraremos em maiores detalhes a respeito da construção do “personagem Itamar Assumpção” mais à frente. Por ora, queremos apenas colocar essa importância dada não apenas ao resultado final do trabalho, mas também ao seu processo de produção – no qual se coloca a atitude “independente” – em seu devido lugar. Conforme assinalou Ana Maria Bahiana, analisando o lançamento de trabalhos independentes ainda em 1978:

todos eles, de algum modo, bem-sucedidos ou não, decidiram, em um momento de suas carreiras, parar de esperar os favores e brisas incertos da indústria fonográfica, e tomaram o destino de seus trabalhos em suas próprias mãos. Mas não é nem o que cada um desses criadores/batalhadores conseguiu o que importa: o relevante, em todos eles, é a *atitude*. (apud: VAZ, op. cit., p. 14)

Ora, se José Miguel Wisnik estiver certo quando caracteriza nosso tempo como uma confusão entre o hiperevolutivo e o hiper-repetitivo numa espécie de circularidade, na qual o “móvel subjacente da linguagem criativa, se há algum, passa a ser a própria enunciação tendencial da diferença em meio à repetição” (op. cit., pp. 212-213), não há dúvida de que Itamar Assumpção procurou enunciar a diferença, ao menos tanto quanto em sua obra, em sua atitude. Numa época em que pouco mais que isso restava à música popular: conforme vimos, os espaços para que se contestassem os códigos vigentes, se ainda existiam durante o período da Vanguarda Paulista, eram já muito mais escassos do que foram anteriormente, e serão quase inexistentes no período posterior. O padrão racional-pragmático-mercadológico tendo se imposto, a possível enunciação da diferença só se dará em relação a ele, desviando-se de suas “evidências”, ainda que sem poder se desvincular dele.

Daí a noção de romantismo aplicada a Itamar poder significar tanto “amadorismo”, “falta de profissionalismo” ou “incompreensão da realidade” quanto uma espécie de heroísmo, maneira de atender ao clamor de Eldecio Mostaço (op. cit., p. 5) de que “É preciso, para ser fiel à pulsão do Desejo, viver o Imaginário; ainda que saibamos que toda a utopia será recuperada, e transformada em língua corrente”.

Itamar foi fiel à pulsão do desejo e, para isso, viveu o imaginário – ainda que desejando que este, um dia, se transformasse em língua corrente, contanto que *outra* -, baseando-se numa racionalidade espiritualizada (comandada pela *diretoria*) que não era compatível com a concreta racionalidade pragmático-mercadológica dominante (comandada pelo dinheiro).



Ele sempre falou da “diretoria”, uma coisa que tinha com as suas entidades. Não importava quais. Eram os espíritos que vagavam na sua cabeça. Espíritos tanto da sua loucura como espíritos mesmo, todos falando com ele. Sempre repetia o bordão: “A diretoria mandou”. E, se a diretoria mandasse e a gente quisesse mudar, ele não deixava. Não tirava uma vírgula da letra, não fazia show, não fazia concessão. A loucura dele tinha muito a ver com essa história da diretoria. (Rick Cukierman, in: CHAGAS; TARANTINO, op. cit., p. 48)

De seu escritório, [...], Itamar gestava um plano apoiado nas certezas emanadas de um pré-desenho do mundo traçado pela “Diretoria”, do qual era instrumento: atacar a indústria cultural no seu cerne, de forma a repor a criação artística no centro da cena, devolvendo aos criadores, músicos e artistas plásticos o lugar de destaque surrupiado pela lógica e regras de distribuição. (Marta Amoroso, in: ibidem, p. 35)

Nesse caminho, traçado pela *Diretoria*, a constatação de que o músico, muito mais do que criar uma obra, procurava, através desta e no fazer-se através desta, o cumprimento de uma missão. Por mais que o meio lhe fosse desfavorável. Ou mais ainda: talvez justamente porque o meio era desfavorável. Se é verdade que Itamar “saiu em busca de autenticidade num mundo degradado”, não há dúvida de que a “diretoria” - recebida ou inventada, pouco importa – serviu para que o músico se apegasse a um ideal e com ele se comprometesse, em oposição ao que via como sendo a degradação do mundo concreto:

O Deus do ser humano se chama economia, eu chamo de diretoria, só um não conseguiria fazer essa armação que é a vida humana. Estamos numa teia tão complicada que para a gente sair leva muitas vidas. Para cantar tive que ir preso, mas eu sempre faço isso toda vez que apareço na Terra. A gente acaba se encontrando por isso, um está sempre ajudando o outro, o independente é isso, eu não dependo dos esquemas do sistema. (in: DUNCAN, 1999)

Eis o que parece ter sido a compreensão do “independente” em Itamar. Forma de se ligar a outro “Deus”, que não o dos seres humanos de sua época. O fim da “cultura independente” dos anos 80 não alterava em nada sua missão, que o obrigava a manter-se distante do que via como imediatismo e superficialidade reinantes, com a certeza de que o tempo lhe daria razão. Até lá, era preciso carregar a cruz, se preciso carregando a incômoda pecha de “maldito”:

Sou compositor de música popular, não adianta vir com historinha, pois nossa música não chegou na maioria. E não me venha com essa de maldito, só se maldito significar aquele que faz o que tem que ser feito. Eu não posso ficar nessa. Meus antepassados são a Clementina de Jesus, que foi empregada doméstica durante a vida inteira, e o Cartola. (in: ROCHA, 2001)

A comparação com Cartola e Clementina é reveladora. Em primeiro lugar, evoca uma tradição negra da música popular, propriamente popular. Refinada, talvez, mas a partir da simplicidade presente no popular, à qual o músico pretendia se vincular, recusando a ideia de que seu trabalho seria incompreensível para o grande público<sup>45</sup>. Em segundo lugar, o músico lembra de dois casos de artistas que foram reconhecidos tardiamente. Há em Itamar a convicção de que o mesmo ocorreria com sua obra, nem que fosse postumamente.

Aqui talvez caiba a observação de que a crítica de Itamar ao mercado não faz parte de uma ideia complexa a respeito dos rumos tomados pelo capitalismo tardio. Por mais que sua obra tenha feito a este críticas bastante refinadas em termos estéticos, sua insatisfação com o tempo presente parece estar diretamente relacionada ao fato de sua música não ser mais conhecida, nos parâmetros em que ele julgava ser necessário que isso acontecesse, ou seja, sem que fosse necessário fazer concessões que a descaracterizassem. Talvez esse reconhecimento, caso ocorresse, significasse para o músico um sinal positivo com relação aos rumos do país; mas sua crítica à indústria cultural, assim nos parece, longe de pretender derrubá-la, não buscava outra coisa senão esse reconhecimento (por mais que este pudesse significar um passo no sentido do enfraquecimento do “Deus do ser humano”). Se é verdade que ele a “atacava em seu cerne”, o fazia em termos individuais, no que se referia ao seu próprio trabalho e postura, e não por qualquer espírito revolucionário que se julgasse capaz de fazer com que a “verdadeira cultura” tomasse o lugar do fetiche, ainda que o desejasse profundamente. Conforme vimos, a própria época em que viveu já não permitia ilusões a esse respeito. “É impossível uma arte fora do mercado, é como algo fora da realidade”, declararia em 1988. (in: MEDEIROS, 1988)

O modelo ideal de cultura que Itamar tinha em mente está menos numa utopia futura que numa nostalgia de como via a música popular brasileira do passado<sup>46</sup>. A letra de *Cultura Lira Paulistana* (in: PRETOBRÁS, 1998) nos dá pistas nesse sentido: “[...] Onde era Ataulfo, Tropicália / Monsueto dona Ivone Lara, campo em flor / ficou tiririca pura / [...] Socorro Elis Regina / [...] Que pop mais pobre [...]”. Visão que soa idealizada, por talvez negligenciar o papel que o mercado já exercia desde sempre na música urbano-comercial; mas nem tanto se considerarmos que o que idealizava não era uma música fora do mercado (pelo contrário,

<sup>45</sup> A tensão entre complexidade e simplicidade em Itamar Assumpção é bastante forte, e não raro o músico parece adotar com relação a ela uma atitude ambígua. Trataremos disso mais à frente. Por ora, talvez caiba observar que, no início de sua carreira, o músico pareceu estar inclinado para o lado da complexidade; ao final, para uma espécie de síntese desta com o simples. A citação acima pertence a esta fase.

<sup>46</sup> Ressalve-se que isso não significava, para ele, um desejo de uma volta ao mesmo. Se muito, uma volta “em espiral”, com semelhanças, mas à frente. Também ressaltamos desde já que essa visão com relação ao passado, por parte de Itamar Assumpção, aparece de maneira mais contundente só a partir da década de 90.

queria inserir-se nele), mas apenas uma música que não lhe fosse completamente subserviente. A expectativa do músico não era a de uma arte alheia à indústria cultural, mas sim de uma arte - sua, em especial – que não fosse esmagada pela indústria cultural, impondo-lhe critérios alheios, além daqueles que “naturalmente” seriam suficientes (ao menos em sua opinião) para satisfazer sua existência digna enquanto produto popular, não necessariamente massificado.

## 2.2. Intuição e negritude

Sem entrarmos em considerações maiores a respeito do quanto esse termo foi usado indiscriminadamente para caracterizar produções das mais variadas naquele início dos anos 80, se considerarmos o fenômeno da Vanguarda Paulista como *marginal*, será preciso admitir que Itamar Assumpção era o expoente máximo dessa condição: o mais marginal dentre os marginais. Paulo Leminski, no encarte do quarto disco do artista (1988), assim o descrevia:

[...] sempre colocou sua produção sob o signo da marginalidade, marginalidade inscrita no próprio personagem-máscara do Nego Dito, [...], dupla ou tripla marginalidade.

Marginalidade enquanto negro na sociedade brasileira, onde toda uma raça que constituiu o Brasil foi despejada e despedida do emprego com uma tragicômica “Abolição”.

Marginalidade de músico-sobretudo-de músico de vanguarda, de uma vanguarda onde a extrema criatividade nunca esteve afastada da mais ampla e funda capacidade de comunicação, uma vanguarda popular.

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

Analisando-se a enumeração feita por Leminski, a segunda e a terceira marginalidades parecem formar um par estético-econômico de um mesmo fenômeno. Para se pensar o artista e sua obra, um bom começo talvez seja o de verificar a inusitada – em princípio – articulação deste par com a primeira marginalidade. Itamar era o único negro e o único não universitário a fazer parte daquela movimentação. Apesar desta condição e também

em função dela, pôde criar um trabalho que não só fez parte, mas também se destacou naquele meio.

Como vimos, Itamar não pretendia apenas viver de música, mas sim dar prosseguimento à “linha evolutiva da música popular brasileira”, compartilhando, assim, do projeto daqueles outros jovens brancos e universitários. Vindo de uma classe social mais baixa, ambicionava entrar e ser reconhecido como um membro daquele grupo que produzia para a “faixa nobre” do consumo musical, majoritariamente ligado à classe média, que se criara a partir da Bossa Nova e se consolidara – enquanto “produtores de mercadorias culturais diferenciadas” – nos anos 70. As barreiras não eram pequenas. Para todos, dado o quadro geral que descrevemos no capítulo anterior, mas ainda mais para alguém com o perfil como o dele que, de acordo com os moldes pré-fabricados do mercado musical de então, não era compatível com seus anseios. Como dolorosamente o músico pôde constatar: “[...] eu ia até as gravadoras, cantava uma música minha e ouvia: ‘Olha, faz um samba, você tem uma voz legal’. Eu ficava puto, sem entender nada. Isso aconteceu inúmeras vezes.” (in: PALUMBO, 2002, p. 33)

Ademais, sua aparição no cenário musical se dava dentro de um projeto que, de maneira compatível com o momento e o cenário “independentes” de então, julgava ser essencial que a música popular adotasse um viés crítico, que exigisse uma apreciação ativa e, quiçá, reformulasse os parâmetros de audição da canção brasileira. Quais seriam as condições para que, colocado ao lado de jovens universitários versados em música e outras áreas, um compositor que finalizou o curso de madureza depois dos 21 anos (cf. Elizena Brigo, in: CHAGAS; TARANTINO, op. cit., p. 54) viesse a estar à altura da empreitada? Parece inegável que Itamar esteve<sup>47</sup>. Para alguns, inclusive acima daqueles outros jovens: vimos anteriormente que o maestro Júlio Medaglia considerava Itamar como o músico de “mais alto nível entre os independentes” (in: FOLHA, 1982a). Mesmo sem entrar em critérios valorativos, era claro que havia nele algo de diferente. A constatação, uma plausível explicação e um paradoxo de brinde estão no comentário de Miguel de Almeida (1983c): “Itamar não se enquadra no sofisticado espírito de compositores uspianos – ele é intuitivo, embora diga o contrário.” Tentemos penetrar um pouco mais fundo nessa questão.

---

<sup>47</sup> Dentre inúmeras confirmações a esse respeito por parte da crítica especializada, fiquemos com uma: “Assim é Itamar Assumpção. Num tempo de muitas multinacionais e papel crepom, logrou ser original e inventivo. Cunhou digital própria com a linguagem trazida da periferia, com a gíria criativa revolucionando a tábua rasa das palavras e dando cambalhotas no sistema de signos e de códigos formados pelo abecedário.” (ALMEIDA, 1983c)

Perguntado a respeito de seu processo composicional (in: PALUMBO, op. cit., p. 35), o artista faz uma espécie de rascunho da “linha evolutiva” da música popular brasileira, para tentar esclarecer a posição em que se coloca. Mesmo que essa posição ainda não estivesse formulada explicitamente no início de sua carreira, isso menos invalida que acentua seu interesse, por apresentar uma racionalização que pareceu plausível ao músico tendo já em retrospectiva o conjunto de todos seus trabalhos lançados em vida. Segundo ele, na fase dos sambistas tradicionais, o cerne da canção popular estaria na melodia. Cita como exemplo Adoniran Barbosa, que “não sabia harmonia, era o seu limite, ele só precisava de um apoiozinho para fazer a melodia”. Na sequência cronológica, o exemplo seguinte é Milton Nascimento, em quem a questão composicional já se torna muito mais complexa: “Aqueles mineiros são tudo! São os reis da melodia, da harmonia. Eles harmonizam que nem louco”. Itamar estaria no estágio seguinte: “Se o Milton já complicou, por que você quer que eu facilite?”

Lembremos que esse rápido esquema de Itamar sobre a história da música popular no Brasil não é o único: em várias entrevistas ele toca no assunto. Embora elas possuam variações entre si, parecem seguir uma constante: a Vanguarda Paulista (dentro da qual, no mais das vezes, ele só costuma citar, além de si mesmo, Arrigo Barnabé) ocuparia uma espécie de terceiro estágio de evolução, cujos antecessores seriam o samba tradicional e a Tropicália (incluindo nesta desdobramentos posteriores, anteriores à Vanguarda). A Bossa Nova não é citada por ele com frequência. Itamar não parece considerá-la uma influência direta, e sua música parece confirmá-lo. Milton Nascimento, supõe-se pelas declarações, pertenceria ainda ao grande amálgama abrangido pelo segundo.

O processo descrito no depoimento do artista não descreve simplesmente uma substituição de um foco pelo outro (harmonia em lugar de melodia, por exemplo), o privilégio de uma área em detrimento das outras; trata-se antes de um acréscimo, sobreposições que tornariam a música popular cada vez mais complexa (daí uma progressiva dificuldade: “Sim, está russo, está complicado tocar minha música”)<sup>48</sup>. No samba da primeira metade do século XX, a preocupação básica do músico popular estaria na construção de melodias: “No Ataulfo, a harmonia é igual, mas a melodia é completamente diferente”. No mesmo patamar, estaria Adoniran Barbosa. A harmonia vinha atrelada à melodia, sem que eles precisassem se preocupar com isso, ou mesmo ter qualquer conhecimento sobre isso, deixando os arranjos

---

<sup>48</sup> Talvez seja relevante assinalar que a dificuldade se tornava crescente pela sobreposição de elementos novos, e não pelo desenvolvimento mais complexo dos anteriores: não seria razoável supor que Itamar não tivesse consciência de que as harmonias de suas composições eram muito menos complexas, no geral, que as de Milton Nascimento, por exemplo.

sob a responsabilidade dos músicos responsáveis por acompanhá-los ou gravá-los. Em Milton Nascimento, a fórmula baseada apenas na melodia estava gasta: era preciso se preocupar também com a harmonia. É claro que se pode argumentar que a inovação do Clube da Esquina, e antes dela a do Tropicalismo, foi bastante além da harmonia. Nem é certo que Itamar não concordasse com isso (temos acesso a diversas pequenas declarações do músico a jornalistas, nunca foi seu objetivo estabelecer um tratado de História da música popular). Mas certamente, pela simples audição daqueles sons, mesmo que sem teorização, parece ter ficado claro para Itamar estar diante de “um outro padrão de escuta, difícil de definirmos tecnicamente em palavras, e mais fácil de percebermos através dos sons” (VILELA, 2010, p. 23).

Essa era a história que Itamar julgava necessário conhecer, incorporando o que nela havia de melhor para, sobretudo, acrescentar-lhes algo mais. Se cerca de vinte anos antes o trabalho que privilegiava a melodia deu lugar a outro que, ao lado desta, trabalhava a harmonia, Itamar, sem descuidar dessas duas dimensões, naquele início dos anos 1980, procurará acrescentar-lhes o “algo mais”: uma “terceira dimensão”. Ela comparece na construção dos arranjos e - sobretudo em seus dois primeiros discos (mas não só neles) - na forte carga cênica que os envolve<sup>49</sup>. Daí a afirmação de Clara Bastos (2006, p. 81), de que “sua música não é linear, é densa e tridimensional”<sup>50</sup>, sobretudo naquele início da década de 1980:

Quando ouvimos os primeiros discos, podemos perceber que os arranjos das músicas são contundentes o suficiente para serem confundidos com a composição da canção

---

<sup>49</sup> Frisemos aqui que nosso interesse não é o de endossarmos esse rascunho da “linha evolutiva da música popular brasileira” esboçado por Itamar, mas sim o de colocarmo-nos na perspectiva do artista, para compreendermos melhor o caminho que ele julgava haver trilhado. De uma perspectiva histórica, é verdade, não se poderia deixar de notar certo desprezo ou desconhecimento por parte do músico do papel do tropicalismo na extrapolação dos limites tradicionais da canção, em especial a assimilação a ela de recursos não musicais: “Corpo, voz, roupa, letra, dança e música tornaram-se códigos, assimilados na canção tropicalista, cuja introdução foi tão eficaz no Brasil que se tornou uma matriz de criação para os compositores que surgiram a partir dessa época.” (FAVARETTO, 1996, p. 30) Da mesma maneira, de um ponto de vista estritamente musical, seria difícil defender que em Milton Nascimento e no Clube da Esquina o arranjo já não estivesse em primeiro plano. É esse o ponto de vista de Ivan Vilela, para quem “Com o Clube da Esquina a canção passou a ser submissa à roupagem que lhe era colocada, o arranjo. Em nenhum momento pensara-se em agasalhar a canção da maneira como foi feita por eles” (op. cit., p. 24). Talvez o conceito de “nuvem sonora” aplicado pelo autor ao som dos mineiros possa também ser aplicado a Itamar. Contudo, no paulista, é preciso admitir que isso se faz de maneira bastante diferente, menos complexa em termos harmônicos, mais complexa na sobreposição de ritmos, mas, sobretudo, mais voltada para a interpretação, para o aspecto figurativo da canção (nos termos de Luiz Tatit); nisso, provavelmente, levando mais longe uma proposta cuja origem, no campo cancional, pode ser atribuída ao tropicalismo.

<sup>50</sup> O que a obrigou a acrescentar, na transcrição que fez de músicas de Itamar para o *songbook* do músico (in: CHAGAS; TARANTINO, op. cit.), diversas vezes, ao menos parte da linha do baixo e, eventualmente, de outros instrumentos, num procedimento nada habitual em trabalhos desse tipo, mas necessário para que não se descaracterizasse a obra de Itamar.

propriamente dita. Um tipo de sonoridade construída para causar impacto, para tornar visível o compositor, cantor e instrumentista. (in: CHAGAS; TARANTINO, op. cit., p. 79)

Desprovido de formação musical teórica (por mais que possa ter assimilado informações na convivência com Arrigo Barnabé e outros), a recepção de Itamar da história de nossa música popular se dava “de ouvido”, e, portanto, a possível inovação que poderia a ela acrescentar teria que passar pelo mesmo mecanismo: algo que ele sentisse já dominar, a ponto de manipular com liberdade. Não há dúvida de que esse algo era, sobretudo, o ritmo. Aí estava a ponta de lança da “tecnologia dos pretos”, na qual Itamar se formara desde muito cedo, conforme gostava de lembrar, nos batuques da cidade de Tietê: “Desde que me conheço por gente é isso que eu sou na vida. Som, música, todo o tempo. Batuque desde criança, os pretos o tempo todo.” (in: CHAGAS; TARANTINO, op. cit., p. 35)

Daí a escolha do baixo como instrumento, inclusive para se compor: “O contrabaixo é o mais percussivo dos instrumentos de cordas. É um instrumento percussivo que dá nota, e o que me pega é a possibilidade do ritmo, porque o meu negócio é ritmo.” (in: PALUMBO, 2002, p. 34) O que não significa exatamente que o autor compunha no contrabaixo (usava, normalmente, as quatro cordas superiores do violão), mas sim que compunha “para o contrabaixo [...], não é harmonia, acorde, são só notas” (idem, ibidem).

Esse inusitado processo composicional transparece em diversas canções: o baixo desenvolve-se de maneira autônoma, longe de fazer apenas a base. O caminho do músico parece ser a construção de uma linha para o baixo, e, a partir dela, a construção das demais, em contraponto com essa primeira. No geral, essas linhas repetem-se diversas vezes ao longo da música. Esse procedimento de uso de ostinatos, sobrepondo as linhas dos diversos instrumentos, não limita o arranjo ao mero acompanhamento da voz principal, resultando numa notável polifonia, que exige atenção para as diversas informações simultâneas. Talvez não seja irrelevante lembrar que Itamar havia feito arranjos de base para músicas de Arrigo Barnabé, na época em que tocava na banda *Sabor de Veneno*. Como se sabe, o procedimento de Arrigo baseava-se na composição de séries, como em certo ramo da música erudita, mas que, numa tentativa de adaptação ao popular, se repetiam diversas vezes ao longo das músicas. Esse processo parece ter sido bem internalizado por Itamar, voltando agora em suas próprias composições, mas com base em sua vivência musical original, que não passava pelo atonalismo.

O manancial no qual o músico se abastece é, sobretudo, o da tradição popular urbana: daí seu som poder ter sido classificado como uma “hibridização de elementos de

diversas manifestações de massa” (GUIMARÃES, op. cit., p. 140), mesmo que não possa ser reduzido a nenhuma delas. Por mais que inovasse, Itamar não perdia sua raiz pop. Provavelmente, nem teria repertório suficiente para isso (a não ser para uma ou outra incursão). E certamente nem tinha esse objetivo. Não há, salvo casos isolados, a preocupação de evitar consonâncias; na maior parte das músicas, temos refrãos facilmente memorizáveis. Nesse sentido, é de se notar que a expressa “complicação” rítmica, que sobrepõe uma camada à outra, em meio a breques e quebras de diversas ordens, no geral, esconde uma estrutura harmônica bastante simples. Daí a afirmação de Luiz Chagas (ex-membro da banda *Isca de Polícia*) de que, ao se desmontar as diversas camadas em que se estrutura a música de Itamar, percebe-se que “as canções apenas soam complicadas, mas não são” (2006, v.1, p. 13).

Mesmo assim, é fato que a sonoridade criada pelo músico era de difícil digestão para o grande público. Mas parece claro que isso se dava apesar da simplicidade da harmonia (que potencialmente poderia atraí-lo); sobretudo, pela polifonia e complexidade do aspecto rítmico, justamente o que o artista manipulava com maior facilidade. É ele que fornecerá a Itamar as maiores possibilidades para manter, o tempo todo, a preocupação em se evitar o óbvio, em surpreender o ouvinte. Daí os arranjos polifônicos, e também, dentro deles, o “suingue da pausa”. Em suas músicas, em diversos momentos, os instrumentos realizam “breques” explícitos, ou deixam de soar em alguns momentos (mesmo que dando a impressão de que continuam a soar). Conforme observou Luiz Chagas (op. cit., p.12): “Suas bandas, notadamente a Isca de Polícia e a Orquídeas do Brasil, têm por volta de oito elementos que trocam informação o tempo todo e, o que é mais comum, se privam de executar determinados componentes que ainda assim parecem soar em sua ausência.”

No trabalho sobre o ritmo, uma das principais chaves para que se compreenda o sucesso de Itamar na elaboração de uma obra original, no estabelecimento de uma ruptura que não poderia ser tão facilmente assimilada e neutralizada pela indústria cultural. Nele reside boa parte do diferencial que dá a sua obra interesse estético, bem como o caráter de “difícil” para o consumidor cultural médio. Isso porque a tendência de adaptação dos produtos artísticos às normas estéticas de consumo se dá, na música popular, sobretudo através do ritmo. Este, no geral, o principal responsável pela determinação do “gênero” ao qual canções ou artistas pertenceriam, de onde seriam preparados e devidamente embalados para o consumo, de acordo com a segmentação das faixas de mercado aliciadas pela indústria cultural, nas quais a audição autônoma dá lugar a uma adesão responsável por fornecer ao consumidor certa “identidade” que lhe faria sentir-se parte de um grupo específico, supostamente diferenciados dos demais. Para Celso Favaretto (op. cit., p. 122),



Compreende-se, [...], o controle sobre a música popular, exercido principalmente através do ritmo, índice do convencional. Basta verificar a prevalência da regularidade e simplicidade dos ritmos que são comercializados: neles se manifestam as normas estéticas dominantes – clareza, equilíbrio, controle, civismo. O controle ocorre até mesmo com os produtos de vanguarda.

É verdade que não se pode exagerar o quanto o músico de fato teria rompido com a estrutura rítmica típica da canção popular: quase todas suas composições seguem um compasso quaternário, que relativamente poucas vezes é quebrado. Contudo, o jogo que se estabelece entre as linhas dos diversos instrumentos e a(s) voz(es) destoa fortemente dos padrões habituais. Nisso, o autor certamente toca no cerne do controle que normalmente se exerce sobre a música popular. Se não desmonta completamente o ritmo, agride a percepção acomodada do ouvinte, obrigando-o a perceber que ele está lá, em lugar de se deixar levar involuntariamente por ele. Os breques e silêncios sugerem e cortam expectativas. Se o compasso das composições costuma seguir sempre um modelo bastante convencional, os instrumentos que normalmente o marcam e dão apoio aos demais cumprem aqui um papel diferente, e a voz, sempre marcada pela entoação, parece querer o tempo todo fugir ao enquadramento normalmente ditado pelo compasso que, não obstante, permanece lá. O resultado soa um tanto paradoxal: uma música em que nitidamente se percebe o papel de destaque dado ao ritmo, mas que costuma dificultar o tradicional acompanhamento de palmas pelo público; a influência de gêneros da música de massa, sem que se possa enquadrá-la em algo que já exista; um suingue que não serve para dançar. O encarte do quarto álbum lançado pelo músico (1988) anunciava a seu próprio respeito: “Pode não ser um disco dançável, mas isso não impede que o coração acelere, os pezinhos balancem e os dedinhos estalem.” Como notou Luiz Tatit (2007, p. 218): “Os breques e as frases instrumentais dialógicas sugeriam e, ao mesmo tempo, abortavam as respostas corporais da juventude dançante. Era um rock até certo ponto... jamais completamente.”<sup>51</sup>

É certo que, ao longo de sua carreira, em harmonia com o cenário geral da música brasileira, o grau de violentação dos padrões estabelecidos vai diminuindo. Talvez se possa afirmar que, a partir de meados da década de 1980, o músico se preocupa, ao lado de uma elaboração maior das letras, em sedimentar algumas conquistas musicais da fase inicial, depurando-as, sem contudo pretender levá-las adiante, para lugares ainda inexplorados. Mas

---

<sup>51</sup> Luiz Tatit faz esse comentário ao analisar o terceiro disco lançado pelo artista, *Sampa Midnight* (1985). Mas estende de certa forma a constatação à toda obra do artista, na composição *Rock de breque* (in: TATIT, 2005), em que o homenageia: “Bem mais que um tipo de rock / Pura assunção de sampop / Que breca e derrapa / Na curva do som / Que faz que não vai, vai / Que faz que não vem, vem / E fica no fio do bordão”

elas permanecem, ainda que diluídas: os breques e silêncios nunca deixam de ser importantes pistas para que se identifique o estilo de Itamar.

Na origem desse estilo, uma vontade de renovar o panorama da música popular, de um ponto de vista que se sabe negro e popular e que, justamente por esse caminho, pretendia chegar ao máximo de refinamento. Gilberto Gil identifica na Vanguarda Paulista uma “radicalização de experiências com sonoridades e abordagens alternativas à ideia dos formatos”. (in: CHAGAS; TARANTINO, op. cit., p. 22) Tal trabalho de “releitura do formato da canção”, em sua opinião, se referiria direta (pelo interesse dos artistas) e indiretamente (pela atmosfera transgressora) à Tropicália. Mas no caso específico de Itamar, a esse quadro se somaria “o interesse pela questão negra”. E, justamente neste aspecto, para o então ministro, Itamar teria atingido o grau máximo de seu trabalho:

Existe uma forte identidade, [...], no aspecto da interpretação, do violão forte e da negritude, entre o Macalé, Itamar e eu. É essa irrefreável necessidade de ser dominado pela ânsima. Isso é uma história negra. Aí somos todos idênticos, somos todos dessa linhagem. E é aí onde talvez o Itamar mais encontra abrigo numa linha evolutiva, numa linhagem. Aí ele chegou a uma manifestação plena, amadurecida, íntegra, completa na variedade e tal. (ibidem, p. 23)

A negritude em Itamar é central, mas numa posição peculiar, diríamos, em certo aspecto, até resignada:<sup>52</sup> muitas portas ficam fechadas para o negro; ainda que se possa vislumbrar uma abertura delas no futuro, agora, restaria ao negro – ao menos a aquele que quisesse desenvolver ao máximo seu potencial – procurar aquelas que já estivessem abertas, em lugar de esmurrar as trancadas. E nisso haveria, sim, uma espécie de resistência à dominação:

Pelo mundo eu vejo que os pretos disseram: “Se eu não vou fazer medicina, vou jogar bola e vou ser o melhor. Se não vou fazer Direito, vou ser boxeador, vou ser o mais forte do mundo. Se eu não vou ser engenheiro, vou jogar basquete”. E pronto, acabou. Se você não resiste, acabam com tua cultura. Não vejo os índios no Brasil fazendo música, jogando bola, fazendo Direito e Medicina. Eu vi agora há pouco sendo queimado por carafbas. (in: DUNCAN, 1999)

Dentre essas portas abertas, a escolhida por Itamar foi a música: “Eu como macarronada com feijoada. Convivo com descendentes de italiano que sabem fazer isso. E que os pretos sabem fazer? Música. É isso que eu faço. Sou especialista nisso. Por tradição.”

---

<sup>52</sup> Maria Betania Amoroso (2006, p. 41) fala de uma “resignação particularíssima” em Itamar, que, sem se confundir com humildade, se relacionaria com um sentimento de base religiosa, profundamente influenciado por seu pai.

(in: PIRES; SOUZA, 1997) Note-se que a tradição à qual se filia Itamar, se não deixa de estar relacionada a toda cultura engendrada pelo encontro de diferentes etnias nesse espaço da América, refere-se especificamente à recepção negra dessa tradição, à capacidade do negro para - em meio à opressão à qual foi submetido por esse encontro – manter (ou inventar) sua própria identidade, evitar o esmagamento completo de suas especificidades culturais. O que seria possível não pelo isolamento, mas pela ocupação e resistência dentro dos espaços ainda acessíveis. A música popular era um deles, talvez o principal. A defesa dessa identidade cultural negra através da música não demonstraria uma recusa da suposta “mistura” que consistiria a cultura brasileira, mas, pelo contrário, a melhor maneira de o negro poder contribuir com ela. Daí a curiosa posição em que se coloca: mais africano do que brasileiro, mas, talvez até por isso, mais brasileiro ainda, na atitude:

É difícil os caras entenderem que meu vínculo com a África é maior que com o Brasil. A minha cultura ainda é africana. [...] E eu sou casado com uma descendente de italiano, minhas filhas são mulatas. Aí já é Brasil. Elas são produto de duas culturas já. Isso é brasileiro. Eu não. Lá em casa não tem branco, não tem mulato. É tudo preto. Meu irmão casou com uma branca e tem filho mulato. Isso que os caras reclamam, falam branqueamento. Isso não é branqueamento. Eu não vou casar com preto para manter uma África no Brasil. Isso não existe, Brasil não é África. Brasil é uma mistura desse negócio.<sup>53</sup>(in: PIRES; SOUZA, op. cit.)

De qualquer forma, perceba-se que, para o artista, a música é um lugar em que o negro conseguiu cultivar sua tradição e defender sua cultura. Se diversos caminhos, numa sociedade desigual e preconceituosa como a brasileira, estariam fechados para os negros, a música popular se colocava, para ele, quase que como um habitat natural. Nela, não haveria nenhum motivo para algum constrangimento ou qualquer sentimento de inferioridade com relação aos brancos e acadêmicos. Talvez pelo contrário. Parece não haver dúvida de que ao menos boa parte da vitalidade das músicas populares que surgiram na América e se espalharam pelo mundo ao longo do século XX tenham na sua origem a produção dos descendentes de africanos. Ser negro, aqui, é uma vantagem:

Deixa os pretos, é bom pro Brasil, pra música brasileira. Sem eles como é que ia fazer com o fado, enfadonho como é, com a música clássica que dá sono e com a música de índio que nem chuva chama? Então esse papo de racismo deu no meu saco há muito tempo. Bom, posso dizer que ser preto é positivo pra mim como artista porque sou preto, entende? Tenho a tecnologia dos pretos, não me canso de falar isso. (in: CHAGAS; TARANTINO, op. cit., p. 38)

<sup>53</sup> A concepção de Itamar a respeito do Brasil, sua música e seu papel dentro dela parece ter sido bastante importante e melhor formulada pelo músico apenas em entrevistas a partir da segunda metade da década de 1990. Entraremos em maiores detalhes a respeito dela no próximo capítulo.

Conforme vimos, foi com base nessa “tecnologia”, disponível para ele, mas não para Arrigo ou Tatit, que Itamar logrou trilhar um caminho original. Através do trabalho com o ritmo, evidentemente, elemento essencial dessa “tecnologia” de origem africana onde quer que se manifeste, mas não somente. Valores como a espontaneidade, a naturalidade e a instantaneidade, ainda que não sejam os únicos, parecem ser reconhecidos pelo músico como características marcantes do cancionero nacional, o que faz com que o sucesso nessa área dependa de um lado intuitivo fortemente desenvolvido, aspecto em que os negros se destacariam:

Então não é o exercício do alemão que estuda física. [...] É invisível? É. Porque pra fazer uma música lá na Europa tem que ser uma música racional. [...] como é que eu vou suportar a prisão de uma partitura? Cada vez que eu vejo uma música eu a vejo diferente. Haja partitura! Então essa é a liberdade do ser brasileiro. (ibidem)

A posição adotada pelo músico, ao definir a música brasileira, pode dar a impressão de certo anti-intelectualismo puro e simples, que, ao estilo rousseauiano<sup>54</sup>, condenaria a aparente sofisticação racional como assassinato da emoção “espontânea” proporcionada pela música. Não é o caso. Em primeiro lugar, porque as comparações parecem ter o intuito maior de compreender os estilos de música a partir de suas diferenças, não de hierarquizá-las. Sobretudo as experiências do artista na Alemanha foram bastante férteis nesse sentido:

Aqui é assim: ouço uma música, sinto se ela é legal ou não, se bateu. Se não bater, já era. Os caras também, só que quem comanda isso é a razão. Então, eles ficavam conversando para decidir se aceitavam aquilo ou não. Fizeram uma assembléia rapidinho. Depois de um tempo, recebi um pacote pelo correio: eram contratos de direitos autorais. (in: PALUMBO, op. cit., p. 36)

Longe de esboçar, nesse depoimento, algum menosprezo pelo tipo de apreciação musical dos europeus, o músico chega mesmo a apontar na direção oposta, quando se vangloria de ter sido “aprovado” em teste tão rigoroso: “Então, é assim: fui aceito no país mais difícil do mundo”<sup>55</sup> (idem, ibidem). Há em Itamar um respeito com relação à cultura

<sup>54</sup> Para o filósofo, a música teria nascido junto com a língua e a poesia, constituindo com elas, num estágio inicial, um mesmo fenômeno, que traduziria diretamente os sentimentos humanos. Assim, a música seria melhor e mais autêntica quanto mais próxima desse ponto estivesse. A excessiva elaboração corresponderia à corrupção do homem contemporâneo, produzindo uma música talvez racionalmente muito bem elaborada, mas que não teria muito a dizer ao coração, seria vazia de conteúdo. A esse respeito, ver ROUSSEAU, 1817.

<sup>55</sup> Não se pretende aqui corroborar essa espécie de “sociologia do ouvinte alemão” esboçada por Itamar, ou atribuir ao artista qualquer distinção pelo triunfo em terra estrangeira (mérito que compartilhou, por volta da mesma época - embora com desvantagem quantitativa bastante considerável - com o grupo Kaoma); mas apenas

mais acadêmica, como se nota na seguinte declaração (diremos, quase humilde) que deu à Patrícia Palumbo (ibidem, p. 34), respondendo sobre a possibilidade de sua obra ficar para a história:

Acho que a missão é essa. Se formos analisar o que aconteceu em termos de música de 1980 para cá, a minha obra já dá uma tese. Fico assustado com esses resultados sofisticados de quem nunca estudou formalmente. Acho que o meu trabalho tem condições de ser analisado.

Em segundo lugar, ligado a esse respeito, Itamar constantemente criticava a falta de cultura do brasileiro<sup>56</sup>, o total desconhecimento de sua história, demonstrando assim uma postura contrária ao simples “vida leva eu” sem racionalização, alienado de qualquer pensamento não imediato, não utilitário. Sua própria música demonstrava isso: “Minha música dá muito trabalho” (in: CHAGAS; TARANTINO, op. cit., p. 39), dizia ele, demonstrando que a tal “espontaneidade” não é simplesmente dada, mas deve ser pensada, buscada com esforço. O mesmo deveria valer para o ouvinte, de quem exigia que se dedicasse à escuta, para que pudesse de fato perceber o que o som do artista trazia: “Eu fico vendo o seguinte: eu gosto de tocar para 500 mil pessoas, mas 500 de cada vez. Aí é legal. Se você toca para 50, 60 mil pessoas, eles não vão ouvir aquele bandolim sutil pra cacete” (in: PIRES; SOUZA, op. cit.).

Sua própria trajetória demonstra esse esforço. Ao “natural” advindo de sua experiência de vida, o músico foi buscar informações que não dominava, entrando em contato com a música erudita contemporânea, ao aproximar-se de Arrigo Barnabé. A “tecnologia dos pretos” já fora completamente assimilada pela música brasileira, que, sendo capaz de lidar com o “invisível”, desenvolveu o ouvido em lugar da leitura. No estágio atingido por ela naquele final de século, no entanto, era preciso acrescentar algo mais:

Mas que novidade é essa de desenvolver o ouvido, se o Chico Buarque não sabe música, se o Cartola não sabe? Ninguém sabe, ninguém! [...] Essa é a coisa do Brasil. [...] então é aí que eu entro, só que já não é mais o Cartola, que tem só espontaneidade. Fui tocar com o Arrigo, fui músico antes de ter montado a minha banda. Bateu em mim a coisa de aprender a tocar contrabaixo... (in: PALUMBO, op. cit., p. 33)

---

e tão somente constatar a ausência, na oposição musical estabelecida pelas duas citações anteriores entre a “liberdade brasileira” e a “racionalidade europeia”, qualquer valorização da primeira em detrimento da segunda.

<sup>56</sup> Como por exemplo, em *Aculturado* (in: ASSUMPÇÃO; VASCONCELOS, 2004): “Culturalmente confuso / Brasileiro é aculturado / Líbio, libanês, árabe turco / Acha farinha do mesmo saco (...)”.

Há, portanto, a necessidade de um aprendizado, tanto para o compositor quanto para o ouvinte. “Às vezes as pessoas falam ‘Ah, o Arrigo é chato’. Chato é você, que não entende o que tá acontecendo ali!” (in: Velloso, 2011). Mas que aprendizado é esse? Certamente, não é o estudo da música ocidental tradicional. É verdade que Itamar teria percebido que “um negão metido a compositor como eu tinha que entender aquele tal de Arrigo Barnabé. Samba eu nasci ouvindo. Agora, o atonalismo, eu tive que aprender [...]. Não são coisas espontâneas em mim.” (idem, *ibidem*), mas não consta que, para isso, ele tenha esmiuçado o tratado de harmonia de Schoenberg: “Eu sou descendente de escravo, não quero saber de notas. Não agüento nota na minha frente. E aquele cara [Arrigo Barnabé] é nota até debaixo d’água. As partituras... Tempo tudo composto...” (in: PIRES; SOUZA, *op. cit.*). É claro que o músico tomou contato com essa tradição e foi influenciado por ela. Mas os constantes apelos de Itamar à necessidade de se conhecer a história da cultura brasileira apontam para uma tradição diferente daquela, para um aprendizado que, se não despreza a racionalização do processo musical, pretende ir além dele (esse “além” vindo talvez mais da necessidade que de uma escolha, não tendo, portanto, sentido valorativo), usá-lo apenas até o ponto em que a naturalidade possa sobreviver, ou até predominar.

A aparente contradição lógica contida nessa proposta nunca pareceu incomodar Itamar, e é montado nela que ele realiza seu trabalho e suas reflexões. Quer se a considere nele resolvida ou não, sobretudo no final da carreira do músico, talvez se possa vislumbrar nela outro tipo de aprendizado, quiçá bem na direção de uma quebra brasileira dos padrões disciplinares ocidentais: aprender de maneira “invisível”. No caso, mais importante que conhecer a evolução da música tonal europeia para compreender como se chegou ao atonalismo ou ao dodecafonismo, parece ser a absorção do choque causado pelo som estranho daquele “caraíba” que dizia estar dando um passo além do tropicalismo, até então ponta de uma “linha evolutiva” que Itamar já conhecia bem. Um aprendizado ligado à vontade de conseguir reproduzir aquele som (nisso, demonstrando por ele um grande respeito), para verificar o que se podia sentir através dele (nisso, “antropofagicamente” deslocando-o do sentido original para adaptá-lo às próprias necessidades), e não de entender o intrincado plano que gerou o desenho da partitura. Esta, essencial para aquela tradição, não o era para a brasileira.

Se da comparação entre os músicos da Vanguarda Paulista se impõe a constatação de Itamar como o “mais ‘intuitivo’ (mas não o menos musical), visto que o seu processo composicional baseia-se mais na sua própria vivência do que em ‘reflexões acadêmicas’” (FENERICK, 2007, p. 114), talvez seja necessário entender essa “intuição” menos no sentido

comum – ligado simplesmente ao sentimento e ao instinto – que no sentido bergsoniano, como um “instinto acrescido de consciência e de reflexão [...], ampliado e aprimorado, graças à presença da inteligência” (COELHO, 1998/9, p. 156). Nessa linha, a intuição estaria sim na base da criação artística, mas levando, ao contrário de um relaxamento, a uma tensão voltada para a produção da novidade, que demanda um esforço cuja ausência implicaria na mera reprodução das experiências já vividas. “Criar exige, então, um trabalho intelectual intenso, voltado à subversão do sistema representacional ordinário e habitual em proveito da melhor adequação entre uma origem e seu destino.” (JOHANSON, 2007, p. 265) A esta aproximação pode-se objetar que, tomando-se a intuição nesse sentido, ela não seria privilégio de Itamar Assumpção, nem da cultura popular, mas sim de todo e qualquer artista, ou mesmo filósofo<sup>57</sup>. Isso é verdade, mas admiti-lo nos leva a algumas observações relevantes.

Em primeiro lugar, se é verdade que o trabalho sobre a intuição está presente na obra de qualquer artista (ao menos daqueles empenhados mais na invenção que na reprodução), ou mais ainda, se o artista se define justamente pela função de “ver e nos fazer ver aquilo que não percebemos naturalmente”<sup>58</sup> (BERGSON, 1969, p. 83), e se Itamar, nesse aspecto, não faz mais que os “eruditos”, somos levados a uma constatação no sentido inverso: também não faz menos. Seria essa habilidade para uma “visão mais direta da realidade” (idem, *ibidem*, p. 85), e não a erudição percorrida para se chegar a ela, a condição necessária para a produção de uma obra vigorosa. Sobretudo, talvez, na música popular, tradicionalmente menos vinculada à linguagem conceitual. E dada a posição primordial daquela em nosso país (pouco importa, aqui, se por consequência da falta de desenvolvimento desta), não se pode negar-lhe a condição privilegiada para a expressão estética. Nesse sentido, é interessante fazer um paralelo entre a posição de Itamar com relação à Vanguarda Paulista e a de Jorge Ben em relação ao tropicalismo. Nas palavras de Caetano Veloso (1997, p. 198-199):

“Se manda”, com sua agressividade alegre [...] e sua musicalidade deixando à mostra traços crus de samba de morro e blues numa composição de exterioridades nordestinas, era a encarnação de nossos sonhos. Parecia-me que minha “Tropicália” era mera teoria, em comparação. Uma tentativa de tratado sobre aquilo de que “Se manda” era um exemplo feliz.

<sup>57</sup> Em *La pensée et le mouvant* (1969, p. 67), Bergson afirma que, se nos colocarmos *dentro* do pensamento do filósofo, em lugar de rodeá-lo, poderíamos constatar que “Toda a complexidade de sua doutrina, que iria ao infinito, não é mais que a incomensurabilidade entre sua intuição simples e os meios de que dispunha para exprimi-la.” (No original: *Toute la complexité de sa doctrine, qui irait à l'infini, n'est donc que l'incommensurabilité entre son intuition simple et les moyens dont il disposait pour l'exprimer.*)

<sup>58</sup> No original: *Il y a, en effet, depuis des siècles, des hommes dont la fonction est justement de voir et de nous faire voir ce que nous n'apercevons pas naturellement. Ce sont les artistes.*

Guardadas as devidas proporções e flagrantes dessemelhanças, ambos parecem ter chegado de maneira mais natural e imediata num resultado a que outros só chegariam (ou não) por intermédio de tortuosas reflexões.

O que nos leva a um segundo ponto: se admitirmos essa capacidade de “fazer ver o que não percebemos” como pré-requisito para o fazer artístico, é evidente que a comunicação entre o artista e o público, ou mesmo entre o filósofo e seus leitores<sup>59</sup>, dependerá do repertório acumulado por cada um deles. A linguagem do artista é baseada em sua vivência, e o público será tão capaz de assimilá-lo quanto mais compartilhar da mesma. Nesse sentido, uma obra repleta de referências eruditas só será plenamente acessível àqueles que as possuem. Isso parece ser especialmente relevante nesta segunda metade do século XX, período em que

O confronto com o mercado atinge duramente a relação dos artistas com o circuito e com o público. Entre a integração e a marginalidade relativamente ao sistema de arte, os seus projetos passam, forçosamente ou de bom grado, a supor alguma ação do público no horizonte da produção artística. O consumo dos resultados de suas atividades – [...] -, assim como as reações do público frente a tais manifestações, tornam-se instrutivas para o prosseguimento dos projetos, propondo uma reflexão que, ato contínuo, é introjetada na produção. Assim, as estratégias dos artistas são contaminadas, iniludivelmente, por expectativas do público – o que provoca reviravoltas no velho tema da criação [...]. Supor um público articulado em termos de sensibilidade e informação torna-se básico para que as operações dos artistas tenham a força de transformar o espectador, consumidor ou contemplador, em participante. (FAVARETTO, 2000, p. 21-22)

Ora, o público daquele início dos anos 80 era aquele que analisamos no capítulo anterior: ao menos em grande parte, tolhido em sua capacidade de articulação pela censura e pelo agigantamento do poder da indústria cultural, e, ao menos numa pequena parte (referimo-nos agora à “cultura independente e alternativa”), insatisfeito com esse quadro, mesmo que sem grandes perspectivas alternativas a ele. A arte que mantivesse a pretensão de tornar o espectador em participante, evidentemente, deveria procurar a afirmação da diferença dentro de um cenário do qual ela parecia estar sendo banida; mas isso, no entanto, deveria pressupor esse público que, ainda que almejasse o diferente, cresceu dentro desse cenário, tendo portanto sua recepção estética, ao menos em boa parte, moldada por ele. Nesse quadro, a excessiva complexidade na arte – que se destinaria, ao menos segundo Bergson, à realização

---

<sup>59</sup> Depois de discorrer sobre o que caracteriza o artista, Bergson (op. cit., p. 85) coloca a seguinte questão: “Pois bem, isso que a natureza faz só de vez em quando, por distração, para alguns privilegiados, a filosofia, em tal matéria, não poderia tentá-lo noutra sentida e de outra maneira, para todo mundo?” (No original: *Eh bien, ce que la nature fait de loin en loin, par distraction, pour quelques privilégiés, la philosophie, en pareille matière, ne pourrait-elle pas le tenter, dans un autre sens et d'une autre manière, pour tout le monde?*)



da intuição em forma de obra – antes não dificultaria do que auxiliaria a função da mesma, já que “da intuição pode-se passar à análise, mas não da análise à intuição.<sup>60</sup>” (idem, ibidem, p. 111)? Não afastaria mais que aproximaria o artista do “simples” que, no fundo, deveria exprimir? Ou, adotando-se um vocabulário mais próximo de Benjamin – nos moldes em que o trabalhamos no primeiro capítulo – e trazendo a discussão de volta para o campo específico da música popular: se um dos grandes trunfos da adaptação desta à era da reprodutibilidade técnica está em sua recepção tátil, a adoção de procedimentos que quebrem o hábito – que serve como uma espécie de pressuposto para a comunicação entre artista e público – mesmo que necessários para mover o consumidor cultural da passividade, não deveriam preocupar-se em caminhar apenas até o ponto em que a recepção distraída pudesse prevalecer sobre a contemplação? E, se esse for o caso, tomando a liberdade de qualificar essa recepção tátil como “intuitiva”, não poderia ser mais efetivo um trabalho artístico de reflexão sobre essa própria base intuitiva (em princípio, acessível a todos) – como parece ter sido o caso de Itamar – do que uma intuição sobre uma base racional / acadêmica (acessível apenas aos que dela compartilham) – como talvez tenham sido o caso de Arrigo Barnabé?

Não temos nenhuma pretensão de dar uma formulação definitiva a essas questões levantadas, mas apenas constatar que elas se impõem quando se observa o esforço empreendido por Itamar Assumpção na realização de uma obra popular-refinada, na reflexão sobre como produzir uma arte que sintetizasse esses termos aparentemente opostos, sobre como atingir o sublime por um caminho negro-brasileiro-contemporâneo que – até por essa condição – pudesse, se não prescindir, ao menos não depender de conceitos, da erudição. É esse um dos sentidos em que, nos parece, se deve compreender essa espécie de “racionalidade de ouvido” desenvolvida pelo músico, bem como suas declarações sobre a “complicação invisível” que entendia ser a cultura brasileira.

É verdade que mudanças substanciais são perceptíveis em sua obra e em suas declarações, ao longo de sua carreira. No cumprimento de sua “missão”, cujo habitat era o da tradição da música popular brasileira, o artista parece ter caminhado, em busca do refinamento, rumo a uma espécie de simplificação. Nesse sentido, se poderia argumentar que o esforço devotado ao trabalho intuitivo, enorme no início da carreira – quando cada canção

---

<sup>60</sup> No original: *Mais l'erreur est de croire qu'avec ces schémas on recomposerait le réel. Nous ne saurions trop le répéter : de l'intuition on peut passer à l'analyse, mais non pas de l'analyse à l'intuition.* Nesse sentido, Izilda Johanson (op. cit., p. 277) afirma que, em Bergson, “não é à linguagem conceitual que o filósofo deve primeiro aderir”, já que, assim como a arte, a filosofia estaria baseada na intuição (embora a realizem de maneira diferente).

era ensaiada e remodelada exaustivamente<sup>61</sup> -, teria dado lugar, ao final desta – quando o músico passa a compor compulsivamente<sup>62</sup> -, a um trabalho que melhor se qualificaria de “intuitivo” no sentido comum, ligado ao espontâneo e imediato. Mas ainda quando o músico parece atingir o grau mais elevado de simplicidade, tem como pressuposto aquele trabalho anterior, como se só tendo passado por ele fosse finalmente possível compreender e realizar o simples: “um simples que não é fácil. O problema é enxergar o simples e chegar ao simples. Fui tirar a música de todos os caras e saber qual é que é.” (in: ROCHA, op. cit.)

Retomando a matéria de Miguel de Almeida que citamos no início do presente item, na qual o jornalista dizia que Itamar era intuitivo, embora o negasse. A discordância, assim nos parece, talvez não existisse se se tratasse de uma matéria feita a partir da década de 1990, quando a reflexão do músico a respeito de seu lugar na música popular brasileira já havia atingido outro estágio. Naquela reportagem de 1983, a recusa do termo por parte de Itamar parece obedecer ao único propósito de negar a caracterização de seu processo composicional como “natural”, ou “expressão imediata do sentimento”, rótulos normalmente atribuídos aos compositores populares, dos quais queria se distinguir ao destacar o intenso trabalho que realizava sobre as composições, que não queria ver reduzido à mera “inspiração”:

Você falando em compositor popular, vou pensar em João Gilberto, Gilberto Gil. Popular? Sou, porque vim do povo. Um pouco, sim, pela minha linguagem. Existem diferenças; eles olhavam a lua e sentiam. Eu, quando a vejo, também a sinto. Mas penso, também. (in: ALMEIDA, op. cit.)

Notemos que a caracterização do artista como “intuitivo”, na frase do repórter, não pretendia negar o papel do pensamento no trabalho de Itamar: ele considerava o músico como intuitivo em oposição ao “sofisticado espírito de compositores uspianos”. De fato, como vimos, os projetos de Arrigo Barnabé e do grupo Rumo estavam fortemente orientados por reflexões anteriores a respeito da música em geral, e as inovações que propunham para esta área estavam diretamente relacionadas ao quadro teórico montado por estas reflexões. Em sua relação com Arrigo Barnabé, certamente Itamar tomou contato com elas. Mas, talvez pelo mesmo contato, tenha percebido que seu “espírito” deveria caminhar conectado não à academia, mas à “diretoria”. O músico poderia ser arrogante na defesa de seu presumido

<sup>61</sup> “Sem parentesco com o arqueológico compositor popular, Itamar gasta de dois a três meses trabalhando uma canção. Em algumas pessoas tal demora seria gênero ou falta de inspiração – em Itamar é apuração da linguagem, nada mais.” (ALMEIDA, 1983c)

<sup>62</sup> “Durante aquele período [2001], a cada dia Itamar chegava ao estúdio de Lepetit ‘com umas quatro ou cinco composições novas’”. (LISBOA, 2009)

importantíssimo papel na história da música popular brasileira, mas nunca se considerou um intelectual:

Não sou poeta, não! [...] Quando eu disse para o Leminski que não sou poeta, ele não aceitou isso. [...] Hoje eu [...] o entendo, mas para mim foi muito difícil. A música leva a um universo sem palavras, eu não tive tanto exercício com literatura, li muito pouco. Gosto de ler, mas tem essa coisa de formação que a gente carrega. Foi aí que percebi a transa entre o espírito e a fala humana. E só o invisível.<sup>63</sup> (in: PALUMBO, op. cit., p. 37)

Ora, comparando-se os quadros teóricos daqueles compositores com a “transa entre o espírito e a fala humana” de Itamar, dificilmente se considerará que o termo “intuitivo” não lhe seja apropriado. O que em nenhum aspecto o diminui. O próprio Miguel de Almeida, em matéria bastante elogiosa ao músico (1983b), parece ver nessa falta de um maior embasamento teórico uma espécie de vantagem: “Em Itamar, não há teoria, mas prática [...]. É o tempo de se ir à frente, não explicar as ações, nada de justificativa – o ritmo não está pra quem planta coisas para boi abanar o rabo”.

É curioso notar que o título da matéria é “Itamar Assumpção ou a música urbana como poesia”. A recusa de Itamar em se considerar poeta, como se nota, esbarrava na constatação dos intelectuais com quem travava contato. De fato, a criação do estilo de Itamar Assumpção talvez passe pelo fato de não ter se considerado poeta e, por esse caminho, ter atingido a condição em que alguma poesia ainda parecia ser possível: não consciente; ou, depois de perceber “a transa com os espíritos”, consciente da inconsciência: enxergando o enigmático no cotidiano. Um simples que não é fácil.

“Quem sabe sabe que não sabe / Porque sabe que ninguém sabe / E quem não sabe / Não sabe porque ninguém sabe.” (letra de *Quem sabe*, de Itamar Assumpção, musicada postumamente por Luiz Tatit, in: TATIT, 2010)

### 2.3. Experiência e expressão

---

<sup>63</sup> Nesta declaração, o músico retoma uma frase de uma composição gravada em seu terceiro álbum (1985), e alude a uma discussão que partiu dela. O seguinte trecho, escrito por Alice Ruiz (in: CHAGAS; TARANTINO, 2006, v.I, p. 63), esclarece o quadro: “É nesse disco [*Sampa Midnight*] que ele se anuncia “poeta não”, na música Z da Questão, ao que nós – Paulo Leminski e eu – respondemos apelidando-o, para sua surpresa, de ‘grande poeta não’.”

Itamar surgiu no cenário musical nacional como um dos nomes da chamada Vanguarda Paulista, no início dos anos 1980, mas já batalhava por espaço há alguns anos. Talvez se possa considerar como um marco para o início de sua trajetória artística o ano de 1973. Não porque tenha começado a compor ou se apresentar nessa data, já que já havia participado como músico em festivais e como ator em grupos de teatro, mas pelo episódio de sua prisão, contado tantas vezes pelo artista<sup>64</sup>. Na ocasião, Itamar esperava um ônibus para voltar para casa, portando um gravador que lhe fora emprestado por um amigo, quando foi abordado por policiais, que, considerando suspeito o fato de um negro possuir um gravador, exigiram que o músico lhes apresentasse a nota fiscal do produto. Sem considerar o quanto essa exigência era absurda, mas considerando que não se pode confiar num rapaz negro – portanto pobre – portando um aparelho caro, os policiais, sem sequer se darem ao trabalho de verificar se aquilo que o suspeito dizia em sua defesa era ou não verdade, levaram-no para a cadeia, onde foi jogado numa cela com outros 15 homens. Por lá permaneceu durante longos cinco dias, e de lá só saiu graças à intervenção do dono do gravador. Antes disso, um preso, entregando-lhe um livro de modinhas, pediu-lhe que cantasse uma música de Tião Carreiro e Pardinho. Ele o fez, e o dono do livreto começou a chorar. Indagado do porquê daquela reação, teria dito a Itamar: “Porque você sabe cantar” (in: PALUMBO, 2002, p. 31).

Foi a partir dessa experiência que Itamar decidiu definitivamente que viraria músico: “Então, [...], eu fiquei convicto de que eu era um artista, não um bandido, nem isso, nem aquilo. Eu saí com a cabeça querendo vir para São Paulo. Cheguei em casa e falei pro meu pai. Eu queria mudar radicalmente o cenário de novo. [...] Começou ali.” (apud GIORGIO, op. cit., p. 34). Se o que o artista repetiu tantas vezes foi realmente sentido naquele momento em que estava preso, ou se foi construído a posteriori, o fato é que o próprio músico elegeu esse momento como um marco definitivo para aquilo que ele iria se tornar. E não seus sucessos anteriores sobre o palco – ainda que em escala restrita – tanto como ator quanto como músico<sup>65</sup>. A escolha recaiu sobre um momento de afloração sentimental em meio a um

---

<sup>64</sup> Itamar já havia participado do Grupo Universitário de Teatro de Araçongas (GRUTA), de Nitis Jacon, e de dois festivais na cidade de Londrina. Para o episódio do gravador, baseamo-nos, aqui, em GIORGIO (2005, p. 36) e PALUMBO (2002, pp. 26-39).

<sup>65</sup> Itamar interpretou o papel principal na peça “Arena conta Tiradentes”, em 1971, e ganhou, no mesmo ano e no seguinte, o prêmio de “melhor apresentação total” no V e no VI Festival Universitário de Música Popular de Londrina. (cf. GIORGIO, op. cit., pp. 113-4)

episódio execrável da vida cotidiana, revelador da mesma, e não sobre uma realização artística qualquer, eventualmente encerrada em si mesma.

As implicações dessa escolha são bastante relevantes. Em primeiro lugar, ela parece colocar à mostra uma tensão que permeou toda sua carreira: entre invenção e comunicação, repúdio à mídia e determinação em se tornar um ícone da música urbano-comercial brasileira. Entraremos em maiores detalhes nessa tensão no capítulo seguinte, mas interessa-nos aqui já constatar-la no episódio mencionado. Como vimos, Itamar realçava constantemente a necessidade de um trabalho inventivo, que não se curvasse diante das dificuldades incorporadas à música brasileira e ousasse levá-la adiante, tornando-a ainda mais complexa: “Não existe mais essa possibilidade, porque o compositor de hoje é isso que eu estou falando, um Arrigo Barnabé ou eu próprio. [...], não dá para não saber tocar [...] Eu tenho novidade! A novidade vem da informação, sem informação é impossível.” (in: PALUMBO, op. cit., p. 33) Mas o momento considerado pelo próprio artista como ponto de partida de sua carreira está carregado da mais pura emotividade, sem que se coloque em nenhum momento a necessidade supramencionada: “Eu estava procurando aquilo e fui ouvir na cadeia. Naquela situação, entendi que só se é cantor se você conseguir emocionar o outro – essa é a função da música” (idem, *ibidem*). A defesa da ligação intrínseca entre música e emoção parece seguir a mais pura linha romântica, no sentido em que foi deglutida pela indústria cultural<sup>66</sup>. A necessidade de inovação e acúmulo de informação parece afrontá-la. Ou – o que nos parece mais razoável – estaríamos dentro de uma concepção paradoxal de uma tradição que, para ser mantida, precisava ser quebrada. De qualquer modo, quanto da emoção despertada naquele momento, naquela cela de Londrina, pode ser atribuída à “informação” acumulada por Tião Carreiro e Pardinho?

Em segundo lugar, a escolha daquela experiência como marco de sua carreira artística (ou ao menos de sua disposição em empreendê-la) aponta para a determinação do músico em efetivamente – posto que em posição não conciliada, mas ofensiva à indústria cultural – unir arte e vida. De acordo com Maria Betânia Amoroso (in: CHAGAS; TARANTINO, op. cit., p. 41): “Dessa experiência serão fixados dois sentidos: o músico ocupa um lugar totalmente particular na cultura brasileira, e a quem couber esse papel deverá desempenhá-lo como uma missão”.

Após sair da prisão, Itamar foi se aconselhar com seu pai, que era pai de santo. Ele disse ao filho que deveria tirar algo daquela experiência e, para isso, deveria desenvolver sua

---

<sup>66</sup> “Romântico”, portanto, aqui, se mantém certo vínculo longínquo com considerações rousseauianas, refere-se mais ao que no próprio mercado musical popular do século XX se costumou designar assim.

mediunidade. Em princípio, o filho se recusou. Anos mais tarde, tomou consciência – ou inventou para si, aqui, tanto faz – de que, à sua maneira, cumprira os desígnios paternos (de maneira pouco ortodoxa, é verdade):

Foi aí que eu entendi o que meu pai dizia sobre a mediunidade. Eu não queria receber espíritos às segundas, quartas e sextas, mas isso acontece com relação à música. Quando subo no palco, sou incapaz de reconhecer quem quer que seja. [...] Meu pai dizia que há dois tipos de médium: o consciente e o inconsciente. [...] Sou médium consciente. (in: PALUMBO, op. cit., p. 36).

Como dissemos anteriormente, parece impossível separar a obra de Itamar de sua postura pessoal; não apenas por esta ter proporcionado um distanciamento da produção cultural massificada que lhe deu a liberdade necessária para criar aquela da maneira como fez, mas também pela própria postura parecer fazer parte da obra.

O que eu percebia em Itamar, meu amigo de muito tempo, era uma elaboração implícita em toda sua vida, uma coisa ritualística, como se tudo fizesse parte de uma liturgia, quase uma questão teatral. E é difícil não falar em teatro quando penso nele. Isso porque a minha impressão era a de que ele encenava o tempo todo, e para essa encenação tanto fazia se o que sentia era verdadeiro ou fingido (quase como um dadaísta que encara sua vida ordinária como obra de arte). (Arrigo Barnabé, in: CHAGAS; TARANTINO, op. cit., v. II, p. 18)

Não apenas a relação arte/vida criada pelo artista, mas também seu neorromantismo, com sua recusa da racionalidade estabelecida em nome de outra mais espiritualizada (ou “invisível”), seus jogos com os códigos musicais e linguísticos, ou mesmo seu trabalho intuitivo, sugerem uma aproximação de Itamar a alguns procedimentos correntes de algumas vanguardas do início do século XX. Pepe Escobar (1983a) diria sobre ele que “Como os loucos, só pensa em relâmpagos”. Fingida e/ou verdadeira, sua missão parece ser uma tentativa constante de se atingir algo semelhante à “iluminação profana” que Benjamin identificava no surrealismo, entendendo-a como uma busca “Por baixo, por detrás do dito real, ou melhor, a ele inseparavelmente entrelaçado”, na qual se perfilaria, “pois, um outro surreal desconhecido, infinito, mas ao alcance da mão para quem souber olhar”<sup>67</sup>. De fato, olhando-se sua trajetória, dificilmente não se constatará que “[...] são experiências que estão aqui em jogo, não teorias [...]” (BENJAMIN, 1994b).

É nesta chave que talvez possamos compreender a necessidade de “informação” de que falava. Não o de passar por algum tipo de instrução pré-estabelecida, mas o de fazer, de qualquer experiência, instrução. Uma instrução que talvez não fosse assimilável por qualquer

<sup>67</sup> Definição dada por Jeanne Marie Gagnebin para o conceito benjaminiano, apud SOUZA, 2009, p. 41.

outro meio que não a própria experiência, na experiência própria. Em Itamar, temos a impressão de que o conhecimento está inextricavelmente ligado à vivência pessoal. Transmite-se antes por pessoas que pelo puro aprendizado de normas neutras superiores. O “invisível” não se transmite por livros. Note-se que as referências a Arrigo Barnabé estão sempre em primeiro plano com relação às técnicas vanguardistas por ele trazidas, que Itamar foi propositalmente atrás de Arrigo para aprender essas técnicas, em lugar de se matricular em um curso de música ou ler um tratado de harmonia. E a própria maneira como a influência desse contato com Arrigo Barnabé transparece em seu processo composicional parece evidenciar o lugar primordial da vivência, e não da teoria: as frases compostas para um acompanhamento atonal nos arranjos de músicas já compostas por Arrigo transformam-se em ponto de partida – tonal – para a criação de letras e arranjos de Itamar. O aprendizado só se efetiva quando experienciado como criação, assimilado à própria vivência. Algo muito semelhante parece ter acontecido a partir do contato do músico com os poetas Paulo Leminski e Alice Ruiz, agora, na elaboração de suas letras, que adquirem visivelmente novas características a partir de seu terceiro disco. Talvez não seja sem importância relatar que Itamar dormiu no sótão da residência do casal no mesmo dia em que os conheceu<sup>68</sup>. Seguiram-se diversas parcerias e uma intensa amizade. “Acho que isso é que tenho de especial: os especiais gostam de mim, me dão todo apoio. Tanto é que eu só entregaria minha obra para o Paulo Leminski ou a Alice Ruiz, porque eles saberiam resguardá-la.” (in: PALUMBO, op. cit., p. 39)

Os exemplos de como as experiências proporcionadas pelo contato pessoal são assimiladas pelo artista e ganham relevância se multiplicam. Não apenas em sua obra, mas na própria compreensão do que o músico considerava ser a “cultura” que pretendia representar; ou - talvez melhor dizendo - *encarnar*. Em seu último disco lançado em vida (PretoBrás, 1998), no qual o artista procura “algo como uma síntese do Brasil contemporâneo, com suas idiossincrasias sociais e artísticas: o Brasil personificado” (FALBO, 2009, p. 74), além do amigo Arrigo, Elke Maravilha e Hermeto Pascoal ganharam homenagens em forma de música<sup>69</sup>. Teriam sido agraciados apenas por seus relevantes papéis na cultura brasileira se não tivessem se declarado admiradores de Itamar e, nessa condição, terem contribuído com balizas relevantes para o caminho trilhado pelo artista<sup>70</sup>?

<sup>68</sup> Cf. RUIZ, 2006, p. 62.

<sup>69</sup> *Amigo Arrigo, Elke Maravilha e Extraordinário*, respectivamente.

<sup>70</sup> “Estávamos, Sacha e eu, na entrega do prêmio Sharp em 1995 quando percebemos o Itamar sentado em um canto, sozinho e puto. Como sempre fomos muito fãs dele, chegamos perto para babar ovo, ele merecia. [...] anos depois, uma amiga trouxe um CD dele, o PretoBrás, onde havia uma música para mim. [...] Certa noite, depois

No mesmo registro talvez possamos entender os intermináveis ensaios que o músico promovia com suas bandas: para tocar com Itamar, era preciso conviver com ele:

Era uma mutação constante trabalhar com o Itamar e a gente tinha o hábito de ensaiar todos os dias. Tendo show ou não a gente ensaiava de segunda à sexta. Então todo dia de manhã a gente se encontrava e tocava, todo mundo. E depois, ia jogar bola... convivía o dia inteiro. Era uma coisa de amigos, mesmo, de banda de amigos nesse início todo. (Paulo Lepetit, in: VERTIGEM, 2011)

É dessa convivência, nessa convivência, que Itamar engendrará sua obra, reafirmará a cada instante sua missão. Mesmo em circunstâncias que pareçam não tão “amigáveis”, já que, em sua quixotesca luta contra os ditames mercadológicos, não poucas vezes entrará em rota de conflito com aqueles que o acompanhavam. Itamar exigia deles dedicação plena, mas o máximo que podia oferecer em troca – e de fato, a julgar pelos depoimentos de quem com ele conviveu, oferecia – era o “enriquecimento espiritual”: “Ele deixava o cara jogar e punha fogo nisso. Os caras até reclamavam de que não ganhavam grana, mas nunca por infelicidade de terem tocado com ele”, afirmou Luiz Chagas (in: TADEU, 2005). O que parece ser confirmado por Luiz Waack (in: CHAGAS; TARANTINO, op. cit., p. 37):

Eu acho que os nossos arranjos poderiam ser mais acessíveis, as letras podiam se acomodar melhor, o resultado poderia ser mais radiofônico. Mas o importante foi a convivência que tive com um pensador como ele, o que dividimos em termos espirituais.<sup>71</sup>

---

de vários shows, ele disse: ‘Elke, você sabe que você salvou minha carreira?’ E eu falei: ‘Que é isso, Itamar, que salvei sua carreira? Do quê?’ E ele: ‘Você lembra da noite no Prêmio Sharp? Naquela hora eu ia chutar o balde. E aí você chegou e esqueci tudo.’” (Elke Maravilha, in: CHAGAS; TARANTINO, op. cit., p. 20) “Um dia, [...], eu estava quieto num canto e, quando levantei a cabeça, vi na minha frente ninguém menos que Hermeto Pascoal. Ele falou: ‘Você está aí concentrado, vou deixá-lo quietinho, mas vou dizer só uma coisa – admiro muito sua música’. Quando ele disse aquilo, o que você acha que se passou na minha cabeça?” (Itamar Assumpção, in: PALUMBO, op. cit., p. 39). Problematizaremos um pouco, no próximo capítulo, a citação de Conrado Falbo supramencionada. Mas já adiantamos que, se é verdade que o artista procurava, nesse álbum, personificar o Brasil, o fazia menos no sentido de uma definição totalizante que numa espécie de postura atenta à distração, pela qual a ideia de Brasil pudesse, “espontaneamente”, jorrar através das músicas. Desse ponto de vista, talvez se possa dizer que, se não é impossível, por um determinado prisma, observar a aparição dos homenageados ali como espécies de elementos alegóricos, partes constituintes de uma totalidade da cultura brasileira; por outro prisma, muito mais relevante em nossa visão, os homenageados aparecem mais como espécies de “catalisadores” que favorecem o processo, diremos, “mediúnico” pelo qual Itamar procura traduzir em canções o “debaixo do barro do chão” da cultura brasileira, com os pés bem fincados na experiência daquele fim de século. Suas aparições contando, portanto, menos por seus papéis em relação à cultura nacional que ao próprio Itamar, veículo desse processo.

<sup>71</sup> Para dar cores mais vivas a esse ponto, passemos em revista mais dois depoimentos de músicos que acompanharam Itamar Assumpção: “[...] quando conheci o Itamar, ensaiamos pelo menos três meses. Eram dias, eu tricotando e ele falando, falando. Ficava meio hipnotizada, nem percebia a sua possessividade e intolerância com outros trabalhos. Hoje me questiono se era preciso ensaiar tanto.” (Virgínia Rosa, in: CHAGAS; TARANTINO, op. cit., p. 36); “Pena que o movimento paulistano foi uma lástima no business. [...] não dá para tocar passando chapéu, mas a gente se divertiu muito [...]” (Gigante Brazyl, idem, p. 37)



Em sua obra, o papel central da vivência é explícito; não apenas naquilo em que ela permeia seu processo composicional, mas transparecendo em larga escala em suas apresentações, que, procurando ir além do formato tradicional da canção, buscavam – como que numa reedição do tropicalismo, talvez não consciente, certamente atualizada – uma integração entre música, corpo, voz, roupa e dança. Sobre um show que faria em 1985, matéria do jornal *O Estado de São Paulo* afirmava sobre o músico:

Ele garante que continuará exibindo um conjunto onde estão misturados o teatro, a dança, o canto e a fala. Um trabalho que não encontra classificação, nem segundo ele mesmo. [...] Ele quer apenas continuar seguindo o seu caminho, fazer música, a sua música. (ESTADO, 1985)

Caminhar por fora das classificações talvez fosse mesmo uma necessidade para que pudesse continuar fazendo *sua* música. Isso envolvia uma concepção teatral de seus espetáculos, que buscasse colocar a canção em patamar diferenciado, ampliando a mera apresentação de peças individuais para uma noção de performance integral: “Minha música não é uma coisa dispersa, ela possui teatralidade musical. Ela funcionaria, perfeitamente, a nível de disco laser ou então de vídeo disco, mas, no momento, são duas opções inviáveis”<sup>72</sup>. (in: idem) Daí podermos afirmar que Itamar, assim como fizera o tropicalismo (cf. FAVARETTO, 1996, p. 30), “reentronizava o corpo na canção, remetendo-a ao reencontro com a dimensão ritual da música, exaltando o que de afeto nela existe”; e isso talvez de maneira ainda mais intensa, “reencontrando” mais que “remetendo ao reencontro”, se considerarmos – ainda que como parte de um “fingimento” – o papel da “diretoria” nessa reentronização, bem como das vivências, muito mais que do contato prévio com o que de mais avançado havia nas demais áreas artísticas (que, quando aqui aparecem, o fazem justamente filtradas pelo viés desta vivência, através de pessoas com quem Itamar travava contato).

Aqui talvez encontremos o aspecto em que a produção de Itamar se mostrava menos compatível com a padronização engendrada pela indústria cultural. Cada show se constituía como uma atualização única da experiência do artista, e esta não se moldava à reprodução em série, não se enquadrava em padrões repetitivos. Daí talvez a afirmação de Lauro Garcia Lisboa (2011) de que “ele era maior no palco do que em gravações”. “Não tem sentido cantar

---

<sup>72</sup> É interessante notar que, quando essas opções se tornaram de fato viáveis, a característica “performática” parece ter sido bastante bem assimilada por produtos típicos da indústria cultural, nos quais a coreografia dos dançarinos (e, sobretudo, das dançarinas) passou a ser tão importante quanto a canção.

sempre a mesma coisa” (in: ESTADO, 1986), dizia o músico, e, mais do que isso, agia de acordo com essa convicção: “O Itamar gostava de variar arranjo, um show nunca – NUNCA – era igual ao outro.” (Suzana Salles, in: CHAGAS; TARANTINO, op. cit., v.1, p. 136, grifo da autora); “Ninguém nunca assistiu ao mesmo show duas vezes. Nem na mesma temporada. Os espetáculos eram entremeados por exaustivos ensaios com as músicas sendo constantemente reformuladas.” (CHAGAS, op. cit., p. 13).

Na última fase de sua carreira, é verdade, os ensaios se tornaram mais raros. Vários fatores podem ter contribuído para isso – a doença que lhe levaria à morte não sendo certamente o menor deles – mas seria um erro considerar que, em função disso, a ênfase dada à vivência atualizada em cada apresentação tenha diminuído:

A partir de 2000, [...], não se faziam mais ensaios. Era simplesmente tocar, confiando plenamente que a linguagem construída até então já estava devidamente assimilada pelos músicos. Deixava-se espaço para a surpresa, como os jazzistas fazem, só que neste caso improvisando com as dinâmicas, com a reação da plateia, com as intenções musicais, com o tipo de acompanhamento, com o silêncio. Uma mesma música poderia ser tocada de uma maneira completamente diferente a cada apresentação, ou incluída no repertório de surpresa, sem combinar. (BASTOS, op. cit., p. 81)

Desse modo, uma análise da obra de Itamar Assumpção (talvez de qualquer música, é verdade, mas da dele em especial, dado o prisma em que agora a observamos) não deve nunca perder de foco que as composições representam apenas um momento, que só ganha seu pleno sentido quando atualizado por uma performance. Nos discos, o registro sonoro de algumas delas. Mas a atenção exclusiva a eles não fornece uma noção do que o artista pode representar em sua totalidade. Conforme notou Conrado Falbo (op. cit., p. 10):

Como elemento inovador em sua obra, podemos destacar as elaboradas performances que aconteciam por ocasião de suas apresentações ao vivo, nas quais as canções ganhavam uma dimensão expressiva que não apenas complementava seus sentidos originais, mas ressignificava palavras e sons por meio de um jogo cênico no qual o público tinha participação ativa.

A apresentação de Denúncia dos Santos Silva Beleléu que comentamos anteriormente é um exemplo disso. De maneira proposital, ainda que não consciente (ao menos, na forma de alguma teoria acabada), Itamar parece incorporar em seu trabalho a ideia de “performance” no sentido amplo trabalhado por Paul Zumthor, para quem ela deveria “ser amplamente estendida; ela deveria englobar o conjunto de fatos que compreende, hoje em dia, a palavra *recepção*” (2007, p. 18). A música de Itamar Assumpção não se dirigia somente a

uma audição contemplativa. O público deveria fazer parte dessa experiência, instado, pelos diversos meios que comentamos, a participar efetivamente dela, saindo de sua posição tradicionalmente passiva. Para isso, o artista o confrontava: a recepção estética de seu trabalho - sobretudo no início de sua carreira - deveria se dar no registro dos choques.

No meio do show começa a desafiar alguém da plateia que, segundo ele, o está encarando. A piada era óbvia, afinal, a função da plateia é justamente olhar para quem está no palco. Mas esse alguém foi interpelado com tamanha veemência (grande ator que era) que eu vi o pobre expectador ir ficando pálido e assustado. Admito que eu mesma fiquei me perguntando se a canção Fico Louco não seria, de fato, uma confissão autêntica e sincera. Mas era pura cena. Era? (RUIZ, op. cit., p. 62)

Me lembro uma vez que o Paulo Barnabé estava na plateia e ficou com medo quando o Nego Dito o ameaçou com a mão bem próxima de seu rosto, como gostava de fazer quando descia do palco para cantar direto pra plateia [...]. O próprio Itamar me contou essa história depois, impressionadíssimo pelo fato de o Paulinho, “que é meu amigo! Me conhece profundamente!!!”, ter se apavorado com o olhar e os gestos raivosos de Itamar. Era o Nego Dito. (Suzana Salles, in: CHAGAS; TARANTINO, op. cit., v.1, p. 136)

Mesmo depois que o personagem “Nego Dito” sai de cena, a relação do artista com a plateia se dava sempre de maneira a – em maior ou menor grau - provocá-la, nunca constituindo um elemento secundário: “[...] ele consegue se aproximar do público e ser hostil a ele ao mesmo tempo. Nada de rotina, [...]”. (ALVES, 1987) Através dessa relação, na reformulação constante das apresentações, a tentativa de transformar o espectador em participante, incluindo-o no horizonte da produção – ainda na hostilidade, ou sobretudo através dela: em seus shows, aos que pediam que o compositor interpretasse “sucessos”, ele frequentemente recomendava que, se o que desejavam era escutar o que já conheciam, fossem escutar os discos em casa. Além da afronta, não pode passar despercebido que esse tipo de atitude demonstra uma consideração pelo ouvinte, de quem o artista esperava uma postura ativa, uma “distração atenta”, pela qual, quiçá, ele pudesse caminhar um pouco no sentido de um aprendizado nos moldes em que, como vimos, Itamar parecia concebê-lo: uma instrução – para nos utilizarmos de termos benjaminianos – que fosse capaz de transformar os estímulos em vivência (*Erlebnis*)<sup>73</sup>: “Eu tenho que chegar e seduzir de cara. Não vai pensar muito não. Acabou a música: ah gostei desse negócio aí. Já de cara. Pá! Pum! Daí vai lá e vê a sua cultura onde está. Musical, artística. Dá uma olhada aí que você vai ver como lá pra trás tá

<sup>73</sup> De acordo com José Carlos Martins Barbosa (in: BENJAMIN, 1994d), em nota explicativa ao texto de Benjamin sobre Baudelaire, a vivência (*Erlebnis*) se referiria à experiência vivida, evento assistido pela consciência; em oposição estaria à experiência (*Erfahrung*), que, real ou acumulada, não sofreria a intervenção da consciência.

cheio.” (in: PIRES; SOUZA, op. cit.) Itamar procurou conquistar pela provocação, mas numa época em que o típico público de música popular preferia ser reconfortado a ser abalado. Isso certamente contribuiu para que nunca tenha obtido o reconhecimento que desejava. Mas justamente por desejá-lo em qualidade, tanto ou mais que em quantidade. E a qualidade teria que vir do confronto, não do conforto. Neste, o próprio desejo, cooptado, talvez perdesse o gozo.

Nessa espécie de “conscientização no aparar dos choques” Itamar parece ter feito coincidir sua expressão com sua experiência pessoal numa dimensão muito além do convencional. Os depoimentos de Suzana Salles e de Alice Ruiz citados acima nos dão a dimensão do quanto a força do personagem no palco tornava nebulosa a fronteira entre o que era interpretação e o que era real. O anterior, de Arrigo Barnabé, do quanto a força do personagem na vida real fazia o mesmo.

Maria Betânia Amoroso (2006, p. 54) afirma que

Todos os recortes de jornais que falam do compositor por mais de 20 anos são pródigos em elogios – [...] -, mas o mito romântico do artista genioso, difícil, irascível e marginal insiste em manter o inquieto Itamar preso ao clichê. As várias dimensões de Itamar – [...] – só poderão se mostrar se as máscaras inventadas pelo próprio autor, no exercício da arte, e as demais, sugeridas e reforçadas pela imprensa, forem abandonadas.

O comentário aponta para um dado importante. O domínio do caráter fetichista na produção de bens culturais, tão bem descrito por Adorno (1999) já na primeira metade do século XX, faz com que se os reconheça e usufrua mais pelo rótulo que se lhes atribui que por seu conteúdo específico<sup>74</sup>. Desse modo, o enquadramento de uma obra em determinados conceitos pelos meios de comunicação pode servir como uma espécie de âncora que impede o movimento livre daquilo que, potencialmente, poderia atingir uma maior amplitude; quer se pense no desenvolvimento interno da própria obra, quer se pense no número de pessoas que a ela teriam acesso. Daí que, do ponto de vista padronizador de mentes e audições imposto pela indústria cultural, qualquer postura que destoe do esquema fácil repetitivo possa ser, eventualmente, enquadrada como “maldita”, e repelida como corpo estranho, terminando por se alojar, se tiver sorte (e, por que não dizer, competência), em algum nicho de mercado (condição *sine qua non* de existência efetiva contemporânea). E, ainda aqui, mesmo aqueles

<sup>74</sup> De acordo com Adorno (1986, p.130), “hoje, os hábitos da audição das massas gravitam em torno do reconhecimento”, já que “[...] o gostar e o não gostar já não correspondem ao estado real [...]. Em vez de o valor da própria coisa, o critério de julgamento é o fato de a canção de sucesso ser reconhecida por todos. [...] O comportamento valorativo tornou-se uma ficção para quem se vê cercado de músicas comerciais padronizadas” (1999, p.66)

que procuram a obra podem, eventualmente, fazê-lo mais pelo fetiche do “diferente”, que por uma real capacidade de apreciá-la. E assim, submetendo-se ao *slogan* fácil, fica-se numa superficialidade que não proporciona, de fato, a perspectiva para uma apreciação digna de sua obra. Nisso Itamar não estava só, nem pode ser considerado pioneiro. Marcos Napolitano (2004, p. 89) considera que os “malditos” seriam uma tendência surgida na música popular brasileira em meados da década de 1970, e assim os caracteriza:

Famosos por praticar certas ousadias musicais, happenings e posturas provocativas em relação ao gosto do público, nomes como Jorge Mautner, Jards Macalé, Luís Melodia, Walter Franco, entre outros, desafiavam as fórmulas do mercado fonográfico com suas linguagens e performances. O nome “malditos” consagrou-se como uma espécie de estigma que perseguia tais artistas: eram respeitados pela crítica e pelos músicos, mas não se enquadravam nas leis de mercado das gravadoras, nem se submetiam às suas demandas comerciais, vendendo muito pouco e sendo quase esquecidos pelas emissoras de rádio mais populares.

Contra essa “espécie de estigma” protestava o comentário de Maria Betânia Amoroso. No entanto, se é verdade que os rótulos simplificadores impedem uma análise na devida profundidade, o que vimos trabalhando até aqui nos leva a considerar que uma análise que tenha Itamar Assumpção como objeto não deve “abandonar as máscaras” em busca do “verdadeiro” artista escondido atrás delas, mas sim, pelo contrário, esmiuçá-las, vesti-las e desvesti-las, misturá-las para que tentemos nos aproximar daquilo que o artista pode representar em sua totalidade, já que, como o próprio comentário nos alerta, elas foram também criadas pelo próprio artista. E não pode haver dúvidas a respeito da importância do “representar” em Itamar. Como dissemos, o “fingimento” nos parece parte da obra, maneira de atualizar o potencial da arte num momento em que o mercado parecia engoli-la. As “máscaras” são parte da criação. Mesmo quando criadas pela imprensa, é no jogo que se instaura com elas, através delas, contra elas, que Itamar, artista popular que era, vivendo na época em que viveu, irá realizar e executar sua obra. Num tempo em que talvez as “máscaras” possam ser consideradas menos como um ocultamento do “verdadeiro” que seu próprio solo epistemológico. Do qual a arte não podia se desvencilhar, sobre o qual passou a se desenvolver.

Luiz Tatit (2007, p. 212) afirmou que “Itamar Assumpção pode ser compreendido como o artista que fez caber um ‘eu’ imenso nos limites da canção.” De fato, se é verdade que em quase toda canção se coloca a presença de um “eu”, dado o caráter enunciativo que estaria na base da própria forma-canção, deve-se reconhecer que Itamar lança mão de recursos que exacerbam essa característica. Sobretudo a onipresente ênfase na entoação, quebrando o

“efeito de magia”, remete a voz todo o tempo à expressão de um corpo. A identificação de Itamar com o personagem Beleléu, no início de sua carreira, certamente reforçava esse aspecto. Mas conforme o compositor se afasta desse personagem, o que se percebe não é um abandono da nebulosidade da fronteira entre a cena e o real, mas sim o deslocamento da construção do personagem da figura do marginal para a própria figura do artista (marginal) Itamar Assumpção. Como se “tivesse a missão de escrever a crônica de toda uma vida e guardá-la num formato de obra que ele próprio criou” (idem, *ibidem*).

Daí que esse agigantamento do “eu”, paradoxalmente, parece apontar para uma dissolução do que convencionalmente chamamos de “eu”, se considerarmos que, nessa união de arte e vida, fazendo cena ou fazendo que fazia cena, a construção do personagem torna o homem uma ferramenta da “diretoria”, espécie de médium de uma concepção de “cultura” que exige ser levada à tona, demandando para isso o sacrifício da existência individual. A continuação daquele depoimento de Arrigo Barnabé é bastante iluminadora, nesse sentido:

Aqui quero chamar atenção para essa consagração como uma necessidade religiosa. Existia, acredito, um desejo subjacente de realizar a oferenda. A expectativa de beleza em Itamar Assumpção era fundamental. Ele se espelhava no melhor que havia sido produzido na música brasileira. Para realizar aquilo que ele acreditava ser seu dever, para corresponder à sua própria expectativa (que ele supunha universal – [...]), para isso algum grau de sacrifício pessoal seria necessário, senão, que espécie de oferenda seria essa? No princípio existia o sacrifício humano, depois o de animais, e assim sucessivamente fomos chegando a outras maneiras de manter uma aliança com o indizível. Mas sempre existe a ideia do sacrifício na oferenda. Afinal, o indizível, os deuses, são exigentes! Como poderiam aceitar uma oferta fácil, vulgar? Acredito que essas questões estavam presentes na psique de Itamar. Ele conhecia as exigências de Cronos e sabia que algo além das facilidades seria necessário: sangue, suor, afeto, dor...

O isolamento e as privações econômicas, quer se as atribua às próprias ações de Itamar ou ao “boicote” dos meios de comunicação, constituem a face mais concreta ou material desse sacrifício, cuja oferenda, de fato, lhe exigiria muito “sangue, suor, afeto, dor”<sup>75</sup>. A construção do personagem, à qual se consagraria o homem, parece-nos se constituir como sua mais visível face estética. Mas por visível não se deve entender claro. Pelo contrário, o mistério era parte essencial dessa construção:

Por ser esse enigmático inseto urbano, toda vez que Itamar lança um novo disco – [...] – é verdadeira maratona para se encontrar o beco – viela? – onde se esconde o

<sup>75</sup> “Anelis [filha de Itamar Assumpção] avalia hoje que conviver com as dificuldades de sobrevivência em casa foi fator relevante para mantê-la reticente quanto a ser artista. ‘Tinha essa relação de sofrimento, parecia que para ser artista o manual é comer o pão que o diabo amassou, insônia, depressão, droga. Me perguntava: é preciso usar droga? Ser triste o tempo inteiro?’”. (SANCHES, 2011a)

compositor. Não bastam telefonemas, tampouco bilhetes em garrafas – Itamar jamais responderá por meios tão simples e arcaicos. São necessárias piscadelas às nuvens, sinais de fumaça, sinfonia de sirenes – [...] apenas para decifrar seu acinzentado desaparecimento na metrópole. Em tempos passados, [...], bastavam recados aos motoristas responsáveis pelo setor Leste da cidade e, numas poucas corridas, estaria revelado o segredo negado pela esfinge: Itamar Assumpção estaria às 17 horas, num boteco do universitário bairro de Pinheiros. Mas à noite, desapareceria de novo, com igual silêncio e poeticidade como se apresentara, em carne e osso, após tantas ciladas. (ALMEIDA, 1983c)

Matéria da revista *e* (2011) sobre o compositor dizia que “Os muitos nomes eram para despistar. Ser não sendo, chegar chegando e sair de mansinho, deixando mistério no ar. Quem era Itamar?” Quem respondia era Luiz Tatit: “era um personagem o tempo todo.” E explicava de maneira que parecia confirmar as impressões de Miguel de Almeida: “Ele nem aparecia muito nos lugares justamente para não desfazer esse personagem. Era um cara que não frequentava quase lugar nenhum. Ou as pessoas iam à casa dele ou não o encontravam. Ele nunca foi uma pessoa comum.” (in: idem)

Talvez os comentários de Tatit e Almeida demonstrem certa visão de classe um tanto estreita, da qual se exclui a zona leste da cidade. Parte do mistério se explicaria pelo prosaico motivo de Itamar morar longe do centro e não ter tido durante bom tempo condições de comprar um telefone<sup>76</sup>. Mas seria um engano julgar que o artista deixasse de ser um personagem distinto nos locais em que era mais visto.

Aquele negro de 1,90 de altura, já cinquentão, de dreadlock, macacão e óculos coloridos era uma figura um tanto excêntrica para o pacato bairro [...] Penha. [...] ele aparecia todas as manhãs, religiosamente, zanzando pela avenida Amador Bueno da Veiga. Era figura conhecida dos comerciantes locais. Chamava a atenção de todos. A maioria ali talvez não conhecesse a sua música. [...] Mas não havia crianças, velhinhas e donos de farmácia e de padaria que não soubessem quem era Itamar. Todos o viam como um “grande artista” e entendiam suas eventuais extravagâncias. (Gilberto Nascimento, in: CHAGAS; TARANTINO, op. cit., v.2, p. 26)

Aproximando o foco, vemos, mais uma vez, que a própria vivência do artista na zona leste é parte constituinte da “cultura” que julgava representar:

Nossa cultura é oral também. O pai vai passando as coisas. A cultura da rua. Vivo em boteco jogando conversa fora. Às vezes o pessoal fala assim: é o Itamar aí? Porque tem aquela coisa: pô! mas o cara fica aqui e aqueles caras com carro, mansões, cinco milhões de discos... Primeiro acham que ele é besta, não tá com nada. Então eu falo: não vou sair daqui, não adianta encher meu saco. Vou ficar

<sup>76</sup> “A vida era no limite mesmo. Meu pai nunca teve carro, demorou muito para termos linha telefônica. Comprar uma casa foi a grande luta dele. Agora com a grana da 'Caixa Preta', acho que minha mãe vai conseguir.” (Depoimento de Anelis Assumpção in SANCHES, op. cit.).

quieto no canto que eu quero ficar. Escolhi meu canto. Aí vai, vai... começam a entender. E o pessoal: você não pode mudar daqui. Porque não vai ter um Gilberto Gil na sua orelha assim num boteco, não vai ter um Caetano. Não vai mesmo. Eu tô aqui no meu boteco com ameninada, jogando truco. A minha cultura é essa, mas querem que você mude essa cultura. Não dá. Isso é loucura Então vá morar no Japão se você está achando ruim. (in: PIRES; SOUZA, op. cit.)

Sobre o palco, no nebuloso charme de sua ausência ou em sua concreta presença no jogo de truco do boteco, Itamar estava sempre em missão. Ingrata, é verdade, dada a falta de reconhecimento. Sobretudo a partir da segunda metade da década de 80, o músico não cansa de reivindicar seu lugar na falecida linha evolutiva da música popular<sup>77</sup>, mas este lhe era insistentemente negado. Em parte, como vimos, porque não mais existia; mas ausente mesmo nas condições em que seria plausível dentro da nova realidade, em que a ideia de “cultura brasileira” se dissolvera no mercado de bens culturais. Talvez justamente por seu pífio volume de vendas – o mais relevante medidor dessa nova realidade. É ilustrativo notar, por exemplo, que a única menção a Itamar no livro *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, espécie de enciclopédia que lista, além dos maiores sucessos, aquilo que os autores consideraram como mais significativo no cancionário nacional, seja no verbete que fala da música *Bandolins*, de Oswaldo Montenegro (apenas para assinalar que o autor ficou temeroso de defendê-la num festival, diante da reação positiva do público a uma música anteriormente interpretada por Itamar)<sup>78</sup>. (SEVERIANO; MELLO, 1998, p.264)

Mas talvez até por essa falta de reconhecimento a missão se tronasse ainda mais necessária, como combate às evidências, defesa de algum espaço para a liberdade que não se submetesse a elas:

---

<sup>77</sup> “Acontece que a minha música está dando um passo. Tem o Ataulfo, depois vem o Tropicalismo, pulando umas etapas, e aí cai eu aqui. Um som assim, só eu que posso fazer isso. Já não é o Ataulfo, já não é nem o Gil. [...] A música popular já não é mais Caetano e Gil. Não é que seja Arrigo e Itamar, mas tem mais esses caras já.” (in: idem)

<sup>78</sup> Ressalvemos aqui que, ao menos no caso de Zuza Homem de Mello, a julgar por seu depoimento para o *Songbook* de Itamar Assumpção (in: CHAGAS; TARANTINO, op. cit., p. 56-57), provavelmente, o espaço dado ao músico seria bem maior caso o livro fosse lançado na década seguinte: “Hoje [2006] o resto do Brasil está começando a perceber principalmente Itamar e também o pessoal que era do Lira Paulistana. [...] A explosão do rock brasileiro abafou uma geração talentosa, criativa e original. Foi soterrada por um tipo de música de nível muitíssimo inferior, que é exatamente o que as gravadoras querem. [...] O Itamar representa um dos pontos máximos desse grupo que foi abafado. Essa desviada que foi dada, custou anos. Algumas pessoas sérias como Arnaldo Antunes, Rita Lee jamais vão admitir, o que é justo. Mas do ponto de vista histórico não há dúvidas. Elementos são guindados a uma posição estratosférica de uma importância que eles não merecem. E você vê caras que merecem, que batalham desesperadamente para se projetar em um mínimo de espaço e ainda assim não conseguem. [...] O Itamar agiu com correção. Pagou caro pela personalidade que manteve. Pagou caro em vida. Mas essa é uma opção que a gente tem de aceitar e admirar. Não se rendeu. Confiou no taco. O tempo acaba dando razão. Já imaginou Van Gogh? Itamar é um desses casos brilhantes de talento, proposta original e percepção do que tinha à volta dele, que transmitiu em uma linguagem original associada à sua performance. [...] sua obra continua sendo das mais significativas para São Paulo e para a música brasileira.”



Não devo mais para os homens, nem para a Ordem dos Músicos, nem para o presidente da República. Quando, no meio desse caminho, começaram a mostrar as vantagens do paraíso, eu saí correndo e vim para a Penha ficar quietinho. Senão, de repente, você sai da trilha por causa da pressão e deixa de fazer o que tem de ser feito. [...] Eu tenho a missão da liberdade, a liberdade de não ficar milionário. (in: PALUMBO, op. cit., p. 37)

A seriedade com que o músico tratava sua “missão”, os sacrifícios a que se submeteu no intuito de cumpri-la, sua determinação em seguir reto o que julgava ser seu caminho - apesar de todas as evidências que o apontavam como quimera -, saltam aos olhos. Mas talvez o grande achado de Itamar Assumpção, seu maior logro estético, que fez com que essa busca fosse muito além de um mero anacronismo e se tornasse uma expressão absolutamente pertinente em seu tempo, tenha sido o de cumpri-la de maneira paradoxal, na qual a enorme sinceridade que exala de seus nobres objetivos se traduz em opções estéticas carregadas de ironia. A seriedade com que tratava a música em sua postura pessoal resulta numa obra musical que tem o humor como um de seus principais trunfos. Um humor levado a sério. E, nessa condição, representando não a anulação da sinceridade inicial, mas uma espécie de ambiguidade que a mantém em suspenso, talvez a única maneira de mantê-la, dentro de um discurso que se pretendia autêntico.

Nesse aspecto, a entoação exercia um papel central. Em associação com os temas tratados pelas letras, é ela a principal responsável pelo tom humorístico que perpassa toda a obra do artista. Conforme vimos no capítulo anterior, esse recurso causa o efeito de rompimento da magia: o ouvinte é obrigado a encarar o artista e o que está sendo dito de frente, sem se deixar levar pelos encantos da melodia, quebrando seu efeito “hipnótico”, chamando a atenção para a execução musical. Nisso, Itamar não estava só: a utilização explícita do processo figurativo respondeu por boa parte da inovação do campo musical nos anos 80. Mas além desse caráter de inovação, é notável como esse recurso carrega por si só um efeito humorístico. Ao menos até o surgimento do rap, talvez por justamente contrariar a expectativa que o público tinha para o formato canção, a simples presença da fala em lugar da sustentação de notas causava riso:

Só o fato de ouvir alguém cantando e ao mesmo tempo falando já provocava risos na plateia. Quando a letra ainda discorria sobre longos episódios em que o intérprete participava como personagem e externava seus desejos e seus conflitos subjetivos, os ouvintes gargalhavam com as histórias como se fossem números de humor. Nas primeiras apresentações chegamos a estranhar essa reação, [...] (TATIT, 2007, p. 50)

Em diversos casos da chamada Vanguarda Paulista, esse riso poderia encerrar-se em si mesmo, sem maiores consequências, como uma piada, com efeito catártico que, ainda que mantenha um lado crítico, atua mais no sentido da conciliação com o existente. Em Itamar Assumpção, no entanto, parece manter-se sempre certa irresolução, um riso que não concilia. Tem-se a impressão de que o intérprete nunca está realmente falando sério, mas o humor de seus trabalhos transparece ao mesmo tempo a seriedade da missão que julgava levar a cabo, com todo sacrifício por ela exigido.

Para tentarmos precisar a posição estética – no que se refere à utilização do humor - assumida por Itamar Assumpção, talvez seja útil contrapô-la brevemente à produção musical independente do início dos anos 80. Para isso, se faz interessante passarmos pelas pertinentes observações que Fábio Akcelrud Durão fez na apresentação do livro de José Adriano Fenerick (op. cit.) sobre a Vanguarda Paulista:

A ênfase na entonação, [...], denominador comum para todos os representantes da Vanguarda Paulista, chama a atenção para algo contraditório: uma instância que produz proximidade, interpelando o ouvinte, mas que, ao mesmo tempo, pertence a um aspecto teatral-performático, de distanciamento, como no pastiche e na citação. Este aspecto, por sua vez, é ele mesmo ambíguo. Por um lado, a experimentação com diversos personae é libertadora, na medida em que desnaturaliza os papéis adotados pelos cantores da indústria cultural de massa. As caras contorcidas, os braços estendidos, os agudos prolongados, deixam de representar o sentimento do intérprete, oriundo de seu “eu” profundo, para aparecerem em sua dimensão verdadeira, como gestos codificados e estandardizados de apelo ao público (esteja ou não o cantor consciente disso). Por outro lado, no entanto, a utilização desenfreada de máscaras pode resultar em cinismo ou niilismo, como se todas elas fossem significantes flutuantes, e tivessem o mesmo estatuto e caráter. Na mesma direção, seria interessante perguntar-se, a respeito dos limites da ironia como instrumento de denúncia, se ela não poderia afinal produzir o efeito contrário, o de uma identificação masoquista com aquilo que deveria ser o objeto da crítica. (DURÃO, 2007, p. 14-15)

A proximidade criada pela entoação corresponde ao que tratamos aqui – baseados em Tatit e Benjamin – como uma espécie de “desaturatização” da música popular. Nesse sentido, parece-nos que a “reauratização” proporcionada pelos aspectos “teatrais-performáticos” não está necessariamente em relação de contradição com a entoação, mas articula-se dialeticamente com ela. Ao menos desde o Tropicalismo, como vimos, a música popular extrapolou o formato letra-melodia para incorporar diversos recursos não musicais. O aspecto “teatral”, assim, constitui uma forma de atualizar o potencial da canção, necessidade colocada, inclusive, pela crescente predominância do aspecto visual nas sociedades

contemporâneas<sup>79</sup>. Associada à entoação, a performance não a anula; antes soma-se a ela, tomando-a como pressuposto; embora sejam opostas quanto à “aproximação” do ouvinte, ambas podem levar à “desnaturalização” dos papéis normalmente adotados pela indústria cultural; inclusive através dos possíveis choques causados pelo jogo entre aproximação e distanciamento.

O próprio comentário de Durão parece reconhecê-lo, ao menos no que tange ao reconhecimento de um possível aspecto positivo do “performático”. Não temos aqui o espaço para tratar das potencialidades ou limites da ironia, da paródia ou do pastiche como formas críticas. Mas interessa-nos, especialmente, pensar o lugar de Itamar na Vanguarda Paulista com relação à problematização que o autor faz a esse respeito: a possibilidade da utilização de máscaras levar a uma espécie de niilismo, ou da ironia transformar-se em identificação masoquista com aquilo que se critica.

No caso do Grupo Rumo, embora o humor não fizesse parte de seu plano inicial, acabou sendo incorporado, até por força das reações da plateia. A ironia, no entanto, mesmo estando presente, não parece cumprir um papel essencial em seu trabalho. Seus arranjos costumam destacar o caráter “falado” da melodia, e esta realçar o que de melódico há no colóquio. Como já dissemos, o projeto do grupo se estruturava mais numa reconstrução da música popular com lente de aumento (realçando justamente a descoberta de que a fala estaria na origem de toda canção popular) que numa extrapolação dos limites da canção. Coerentemente com essa proposta, a ironia, quando surge, parece observar e querer ser observada esteticamente, evidenciando modos em que ela aparece na fala cotidiana, ou na canção popular; e não exatamente como uma ferramenta crítica. Embora baseado numa ampla reflexão, o trabalho do grupo parece sempre dialogar com a simplicidade que permeia a canção popular, ainda que tornando-a bastante elaborada. Nesse sentido, não é de se admirar que a produção do grupo – em especial a de alguns de seus integrantes, depois da dissolução do mesmo – tenha caminhado para o segmento infantil, já que o refinamento do estilo elaborado pelo conjunto nunca se afastou dessa simplicidade que o torna acessível.

No extremo oposto encontramos Arrigo Barnabé. Se o aspecto crítico, mesmo que presente, não era central na produção do Rumo, os primeiros trabalhos de Arrigo soam críticos da primeira à última nota. A começar pelo procedimento serial e atonal adotado. Mais

---

<sup>79</sup> Talvez seja necessário excluir o Grupo Rumo desse quadro. Ao contrário dos demais expoentes daquela movimentação, o aspecto “teatral-performático”, em princípio, não fazia parte de seu projeto, a não ser naquilo em que estivesse presente na própria interação entre letra e melodia. “[...] a gente tentava separar de uma maneira muito assim clara a relação da música com o palco [...] encenação pra gente era distante [...], a gente queria uma distância bem grande disso, a gente queria o máximo possível separar a canção de outros acessórios”. (Gal Oppido, integrante do Grupo Rumo, in: VERTIGEM, op. cit.)

uma vez, bem ao contrário do Rumo, Arrigo desejava, sim, dar à música popular uma maior complexidade, e a aplicação de procedimentos da vanguarda erudita da primeira metade do século foi um dos recursos que utilizou. As letras, normalmente, acompanham a agressividade das melodias “recolhendo os lixos” perpetrados pela sociedade no capitalismo tardio: frases feitas, símbolos de consumo, relações sociais coisificadas, imagens *kitsch* desfilam formando um painel sombrio. O humor aparece aqui como mais uma forma de violentação, na maneira com que essas descrições são feitas, inclusive na emissão vocal tenso-estrangulada que, remetendo a programas radiofônicos do “mundo cão”, tornou-se uma de suas marcas. Mas note-se que a maneira explícita com que ele aparece parece demarcar uma forte distância entre o compositor e as imagens descritas, a maneira violenta soa sempre como uma espécie de denúncia, o músico se utiliza de símbolos da sociedade fetichizada – talvez reconhecendo que não há mais espaço para a manifestação artística fora dela - mas sempre no nítido intuito de criticá-la.

Nos casos dos grupos Língua de Trapo e Premê, o humor aparece de maneira muito mais evidente. Parece mesmo constituir, diversas vezes, a intenção principal de seus trabalhos. Em não poucos casos, a obtenção do efeito humorístico se dá através da paródia<sup>80</sup>. Sendo ou não o intuito principal do uso desse recurso por parte desses conjuntos o de simplesmente “soar engraçado”, ele acarreta também um viés crítico. Analisando a produção desses grupos, Antonio Carlos Guimarães considerou que

[...] procedimentos [...], onde se desloca o referente normalmente relacionado a tais gêneros, servem como desmistificadores das promessas de uma produção cultural massificada. Assim, reproduzir determinados jargões musicais, numa atitude irônica que acentua seus maneirismos, ao mesmo tempo em que estes aparecem colados a novos contextos, mais próximos à realidade de seus consumidores, é uma maneira de desmistificar as fantasias veiculadas pela comunicação de massa, ou melhor, serve para tornar claro aquele processo, inerente a uma produção massificada, que Adorno descreve como uma promessa e seguida de sua frustração [...] (GUIMARÃES, op. cit., p. 116-117)

Normalmente, no caso do Língua de Trapo, isso se dava com o contraste entre a música – que reproduzia gêneros de música de massa – e a letra – que, pelo humor, estabelecia a crítica. Embora pudessem proceder de maneira semelhante, na maioria das vezes, as paródias do Premê soavam mais elaboradas e menos explícitas, dirigindo-se não apenas à música popular, mas também a manifestações eruditas. De qualquer maneira, esses dois casos (sobretudo o primeiro) parecem ser aqueles que Durão mais tinha em vista ao

---

<sup>80</sup> Para alguns exemplos e análises desses casos nesses dois grupos, ver GUIMARÃES, op. cit., e FENERICK, op. cit.

aventar a possibilidade de que a utilização desenfreada de máscaras pudesse resultar em “niilismo, como se todas elas fossem significantes flutuantes, e tivessem o mesmo estatuto e caráter.”

Sem entrarmos no mérito do quanto esta crítica pode ou não ser aplicada aos casos do Premê e do Língua de Trapo, é necessário notar que algo diferente acontece no caso de Itamar Assumpção. Conforme vimos, nele, as máscaras são incorporadas, e não descartadas. A indefinição entre a cena e o real na construção do personagem o afasta também de Arrigo. A seriedade com que encarava a música popular faz com que o humor que transparece de suas composições atinja a si mesmo. A crítica, normalmente, se faz presente menos de maneira externa que no próprio âmago de suas composições e interpretações. É também autocrítica. Se aceitarmos a definição da linguagem irônica proposta por Paul de Man, segundo o qual ela “divide o sujeito em um eu empírico que existe em um estado de inautenticidade e um eu que existe apenas na forma de uma linguagem que afirma o conhecimento dessa inautenticidade” (apud SAFATLE, 2008, p. 40), poderemos talvez aplicá-la sem grandes restrições às dicções criadas por Arrigo Barnabé, Premê e Língua de Trapo, mas teremos que admitir que, em Itamar, temos antes uma união que uma divisão entre o “eu empírico” e o “eu da linguagem”, na qual a questão sobre o que é ou não autêntico aparece fortemente, mas de maneira absolutamente ambígua, como se o desejo extremo de uma autenticidade, num tempo em que ela está ausente, acabasse resultando paradoxalmente numa obra/vida em que a autenticidade é colocada em dúvida; ou como se a maneira claramente ambígua com que a vida/obra transparece a inautenticidade de seu tempo encarnasse o único modo de manifestação autêntica ainda possível, ou ao menos uma busca nessa direção.

Conforme vimos no capítulo anterior, a partir de meados do século XX, o agigantamento do mercadológico sobre a arte fez com que as propostas desta o tomassem como referência inevitável, optando-se a partir de então entre a integração ou a resistência à mesma. Ao final do século, sepultadas definitivamente as ilusões revolucionárias, a onipresença do mercado – e da forma de vida por ela acarretada<sup>81</sup> – fez com que o espaço de resistência real a ele praticamente desaparecesse, restando aos insatisfeitos com a integração uma postura irônica, ou cínica diante dela<sup>82</sup>. Isto aparece, de uma maneira ou de outra, nas diversas soluções encontradas pelos músicos da Vanguarda Paulista, mas a maneira peculiar

---

<sup>81</sup> “Chamamos de ‘forma de vida’ um conjunto socialmente partilhado de sistemas de ordenamento e justificação da conduta nos campos do trabalho, do desejo e da linguagem”. (SAFATLE, op. cit., p. 12)

<sup>82</sup> “[...] ‘cinismo’ é a categoria adequada para expor a normatividade interna da forma de vida hegemônica no capitalismo contemporâneo.” (idem, ibidem)

com que aparece no trabalho de Itamar Assumpção parece-nos a principal chave para que se interprete o estilo musical por ele criado – ainda que de maneira não consciente, ou intuitiva<sup>83</sup>.

A máxima exploração estética das possibilidades da música popular naquele fim de século se dá justamente no diálogo com a escassez dessas mesmas possibilidades, ao menos tendo como parâmetro o tipo de produção cancional baseado na “linha evolutiva da música popular brasileira”, que, como vimos, se esgotava naquele período. A começar pela estrutura musical de que falamos. Os breques, silêncios e polifonias, que, com base na linguagem típica das canções populares de massa, sugerem e, quebrando com essa mesma linguagem, cortam respostas esperadas pelo ouvinte, trazem uma característica tipicamente humorística, ao mesmo tempo em que explicitam o esforço do trabalho exigido para se chegar a um resultado tão nitidamente bem acabado, sem deixar dúvidas quanto à seriedade com que se propôs buscá-lo. O humor age de maneira semelhante, por vezes coincidente, ao choque: quebrando expectativas, introduzindo o inusitado no convencional. Nesse sentido caminharam fortemente seus dois primeiros álbuns, plenos de recursos musicais que, embora se filiassem nitidamente à música urbana comercial, ao mesmo tempo não cansavam de afrontar suas convenções.

A essência dessa sonoridade manteve-se durante toda sua carreira. Luiz Tatit (2007, p. 214) definiu-a enumerando os seguintes elementos: “o rock de breque (guitarra, baixo, bateria e a própria voz articulando frases interrompidas), o diálogo com os *backing vocal*, os acontecimentos musicais simultâneos e a força centralizadora dos refrãos.” Mas é notável como a partir de meados da década de 80, embora ela continuasse soando nova (inclusive nas décadas seguintes), passou a agredir muito menos. O próprio desenvolvimento do campo da música popular nesse período parecia demonstrar que aquele tipo de violentação das convenções não fazia mais sentido, nem obtinha o mesmo efeito. É a partir de então que boa parte do humor que exalava daquelas agressões migra para as letras. Entraremos em maiores detalhes a respeito dessa transição no próximo capítulo, mas interessa já notar que doravante a ironia, sobretudo a autoironia, passa a ser uma constante bastante visível. Em seu terceiro disco (1985), Itamar anuncia: “Resolvi levar a sério o riso / ao sair dum cemitério / e eu estava bem vivo”. (in: *Ideia fixa*) E não é sem importância notar aqui que as letras, aos poucos, parecem colocar a sonoridade antes do sentido – mesmo que, do trabalho com a sonoridade, surjam novos sentidos -, num movimento que caminha de maneira coerente com a condição

---

<sup>83</sup> Comentando o segundo disco lançado pelo artista (1982), o crítico Pepe Escobar (1983a) diria: “Quem está nesse disco? O negro, o louco, o criminoso, a confraria de outsiders desterrados da realidade pelas bombas de nêutrons da má consciência. A única ética possível é a desse prazer em sobressaltos, deste pânico enfrentado com salutar cinismo, desta lúcida loucura vivida com a disciplina do Tao.”

pós-moderna – na qual a própria ideia de “sentido” se esvai – e com a desintegração do campo da música popular tal como o conhecíamos.

A exigência de uma música que estivesse à altura de seu passado glorioso, que, opondo-se à sua transformação em mero valor de troca, fosse capaz de servir como instrumento ideal para se demonstrar e vivenciar o que de mais autêntico havia na “cultura brasileira” – necessidade colocada fortemente pelas declarações e postura do artista – se traduz, em sua obra, em opções estéticas que se afastam daquele mesmo passado, recusando a mera reedição de procedimentos que nitidamente não surtiam mais o mesmo efeito, admitindo que as condições do presente não eram as mesmas e – posto que o verdadeiro resgate do potencial da música popular só se daria não na repetição do mesmo, mas na repetição do gesto criador que faz com que ela dialogue de maneira pertinente com seu próprio tempo – naquele momento em que o lugar social da música aparentemente só se diferenciava dos demais pela prateleira em que era exposto no mercado, Itamar cria uma obra carregada de autoironia, como que demonstrando que aquela “autenticidade” não era mais possível, desconfiando do mesmo potencial que queria resgatar – mas, justamente, nesse gesto, resgatando-o, atingindo uma expressão absolutamente reveladora da crise pela qual o próprio meio “música popular” passava (ao menos, para os que tomavam – como os jovens da Vanguarda Paulista – os anos 60 como parâmetro; e não enquanto mero produto comercial, que nunca deixou de ir muito bem na sociedade de massa). A defesa ou retomada da tradição só poderia se efetivar de maneira paradoxal: constatando que essa tradição estava doente. Demonstrando e vivendo essa doença, em lugar de precariamente escondê-la sob o tapete.

Nos anos iniciais, esse gesto esteve presente diversas vezes como um questionamento da própria forma canção. No resto de sua carreira, uma parte desse questionamento permanece na utilização daqueles recursos que são incorporados a seu estilo, mas o principal meio a demonstrar essa espécie de crise da canção passa agora a ser um uso particular, em meio ao refinamento das letras, de estratégias tipicamente cancionistas. Para usarmos os conceitos de Luiz Tatit desenvolvidos em sua semiótica da canção: se a dicção de todo cancionista viria da interação entre os processos de figurativização, tematização e passionalização, Itamar cria a sua levando o primeiro a sua máxima potência, mesclando-o ao segundo, em detrimento do último.

Isso por si só poderia não ser nenhuma novidade. Nesse aspecto, Itamar poderia ser visto como um continuador de Jorge Benjor, por exemplo, que costuma se utilizar também de uma dicção baseada na figurativização e na tematização. Porém, o que é surpreendente, em Itamar, é que o resultado desse procedimento não acarreta, como seria de se esperar, numa

música alegre e efusiva. Pelo contrário, a resultante parece apontar mais na direção da melancolia. O humor, em Itamar, é negro. Pedro Alexandre Sanches (2010) identifica seu estilo como “afogado em gotas de mágoa e soterrado por toneladas de poesia”. E acrescenta, mais à frente: “O desejo de explodir o corroia, até porque seu rumo era diametralmente outro. Cobiçava descobrir ‘com quantos não se faz um sim’ [...], mas seu tempo o obrigava a continuar sendo um intérprete-cantor do não – e da morte.” (ibidem) Aqui, um grande achado de Itamar. Ter se tornado o “intérprete do não e da morte”, utilizando-se de processos cancionais que tradicionalmente serviam, diremos, à exaltação e afirmação da vida. Como se não estivesse exatamente lá para onde seu discurso aponta, mas talvez, justamente dessa maneira, marcando precisamente na irresolução o seu lugar. Não acomodado a ela, mas nela em busca de algo que falta. Nela cultivando uma insatisfação contra ela mesma, numa postura que, compatível com seu tempo, anseia superá-lo, ainda que em vão.

Ao contrário dos antigos, para quem a tristeza se devia à diminuição da velocidade do sangue, [Itamar Assumpção] deixa-se irrigar por ela em alta rotação. Sabe que se é um morto em vida não quando se deixa de amar, mas de odiar. Sabe que apenas cultivando sua forma particular de ódio, sua química, encontra o mistério da vida.<sup>84</sup> (ESCOBAR, 1983a)

O próprio caráter “falado” de suas obras faz com que a permanência nas vogais e as oscilações de altura sejam desvalorizadas. De maneira coerente com essa postura, suas letras também evitam os estados passionais típicos daquelas construções – geralmente ligados à união ou separação amorosa. Há em Itamar uma desvalorização da emotividade exacerbada típica de boa parte da tradição musical popular<sup>85</sup>. Mas isso não implica numa adesão à típica exaltação do processo temático, o outro lado dessa tradição, bastante forte na linhagem negra do cancionário popular. Os motivos rítmico-melódicos recorrentes se encadeiam de forma a destacar não exatamente a regularidade da pulsação, mas uma espécie de irregularidade

---

<sup>84</sup> Naquilo que foi publicado das inúmeras anotações de Itamar em seus cadernos (2012, falaremos brevemente desse material mais à frente), é notável a constância de poemas (talvez fossem melhor definíveis como “possíveis letras de canções”) que tematizam essa tristeza (um exemplo, dentre inúmeros possíveis: “Quando o poeta disse assim: / ‘Tristeza não tem fim, felicidade sim’... / disse por ele e disse por mim” , *Por ele e por mim*, p. 62), bem como de outros tantos que tematizam seu enfrentamento através da música (idem ao anterior: [...] / Assim que caio levanto... mantenho meus pés no chão. / Eu canto meu contracanto... arranjo meu violão. / Espalho nos quatro cantos viroses dessa paixão. / Antídotos para prantos... remédio pra solidão / [...]), in: *Na face da terra*, p. 19), e, não raro, de uma espécie de síntese desses elementos, diremos, na “forma particular de ódio” de que nos fala Escobar: “A diferença fundamental / entre eu e um marginal / é que o bicho esfolo, / aterroriza, / estupra, barbariza. / dá cabo e se acaba a esmo. / Eu primo pela rima, / reviro lixo / e acabo comigo mesmo.” (Diferença fundamental, p. 73)

<sup>85</sup> Não que ela não esteja presente em sua obra. Mas é de se notar que, mesmo quando ela aparece, vem filtrada pela ironia típica de Itamar, como em *Mal menor* (in: ASSUMPÇÃO, 1988): “Você vai notar olhando ao redor / Que sou dos males o menor [...]”.



regular – ou regularidade irregular –, levando ao patamar do exagero as interrupções da sonoridade propiciadas pelas consoantes, evitando, assim, a espécie de arrebatamento a que a tematização costuma levar os ouvintes; ou melhor, jogando com esse encantamento tanto quanto com sua quebra, exigindo uma atenção aos procedimentos que impede a passividade do espectador. Se a tematização leva normalmente à exaltação ou enumeração das ações de alguém ou à própria construção de um tema homogêneo, em Itamar, as irregularidades introduzidas nesse procedimento pelas inusitadas linhas seguidas pelos instrumentos, pelos silêncios, pelo conteúdo das letras (que não poucas vezes parecem tematizar o que tradicionalmente se expressava pela passionalização<sup>86</sup>) e pela intromissão explícita do procedimento figurativo, terminam por colocar aquela exaltação em dúvida, quebrando a homogeneidade do tema, dissolvendo a significação dos enunciados enquanto os enuncia, mas tirando, justamente dessa irresolução, a enunciação desejada, com uma vitalidade que parece vir da própria demonstração da crise dos procedimentos tradicionais.

O cenário em que a música popular se colocava, naquele final dos anos 70 e início dos 80, como vimos, era de crise – ao menos para os nostálgicos da vitalidade que ela atingira nos anos 60. Depois do tropicalismo e da fragmentação promovida ao longo dos anos 70, a capacidade da música popular de personificar algo como uma “identidade nacional” parecia estar definitivamente minada, tornando-se a MPB uma espécie de faixa de consumo cultural diferenciado. Nenhum nome do porte de um Gilberto Gil ou Chico Buarque surgiria desde então. O próprio público, ao menos em sua maior parte, se tornava mais esquivo a qualquer pretensão desse gênero. A Vanguarda Paulista procurou agitar esse marasmo. Não foi muito longe, e o poder da indústria fonográfica em ditar os rumos do consumo musical, privilegiando produtos de fácil aceitação e baixa longevidade não foi abalado. Ao longo dos anos 90 e no presente século, essa crise muda de aspecto – inclusive com o declínio daquele poder –, mas permanece, ao menos no que concerne ao lugar social ocupado pela música popular, cada vez mais longe do elevado patamar em que se colocara décadas antes. As

---

<sup>86</sup> Como, por exemplo, na canção *Noite torta* (in: ASSUMPÇÃO, 1993, v. 1). Os tonemas quase sempre infletem para o grave, configurando portanto terminações asseverativas do conteúdo relatado, e não prorrogações de tensões emotivas. A melodia apresenta motivos reincidentes, que priorizam as consoantes, reduzindo a permanência vocálica pela disseminação ágil dos acentos. O conteúdo da letra, no entanto, não serve à exaltação que tipicamente acompanha esses recursos; a homogeneidade do todo acaba tematizando a melancolia: “Na sala numa fruteira a natureza está morta / Laranjas, maçãs e peras, bananas, figos de cera / Decoram a noite torta / Sob a janela do quarto a cama dorme vazia / Encaro o nosso retrato sorrindo sobre o criado / No meio da noite fria / [...] / Na pia a louça suja me lembra da roupa suja / No tanque que a vida é”. O resultado, note-se, não é o de um humor que viria meramente de contradição entre letra e melodia, como tantas vezes fez, por exemplo, o Língua de Trapo. A impressão não é de cisão, mas sim de homogeneidade (ainda que esta, como sempre, apareça em contraposição aos obstinatos executados pelos instrumentos). A enumeração de diversos objetos parece tematizar o vazio. Não se trata de uma exaltação do estado melancólico, mas sim de uma expressão dessa espécie de falta de vontade que o caracteriza, na qual a emotividade exacerbada não tem espaço.

discussões a respeito do “fim da canção” que tiveram lugar em meados dos anos 2000 colocam um quadro em que as tendências que aqui observamos apareceram de maneira mais acentuada, mas não constituíam algo de realmente novo. Lembremos de um trecho da entrevista de 2004 concedida por Chico Buarque à *Folha de São Paulo*, que suscitou aquele debate:

A minha geração, [...], com o tempo só aprimorou a qualidade de sua música. Mas o interesse hoje por isso parece pequeno. Por melhor que seja, [...], parece que não acrescenta grande coisa ao que já foi feito. E há quem sustente isso: como a ópera, a música lírica, foi um fenômeno do século 19, talvez a canção, tal como a conhecemos, seja um fenômeno do século 20. [...] Se as pessoas não querem ouvir as músicas novas dos velhos compositores, por que vão querer ouvir as músicas novas dos novos compositores? (apud BURNETT, 2009, p. 149-150)

Não iremos nos aprofundar nessa questão, mas interessa-nos constatar que o ambiente em que Itamar pretendeu fazer reviver o potencial da música popular era o de crise - seja esta relacionada à hegemonia da indústria fonográfica nos anos 80, seja à dissolução do campo musical proporcionado a partir dos anos 90 pelas novas tecnologias – e é em diálogo com ela, dentro dela e contra ela que Itamar, ainda que de forma não consciente, produzirá sua obra. Inclusive antecipando algumas tendências musicais que ganhariam desenvolvimento posterior, já com a discussão sobre o “fim da canção” claramente estabelecida<sup>87</sup>.

Aqui compreendemos melhor sua declaração de que não poderia “sentir” como faziam Tom Jobim e Milton Nascimento, sendo obrigado também a pensar: os sentimentos que a música despertava nos tempos passados não eram possíveis no final do século, ao menos de um ponto de vista crítico; o papel dado tradicionalmente à espontaneidade, à naturalidade não tinham mais o mesmo poder de convencimento. Sua exigência de acrescentar o pensamento à emoção era transferida aos ouvintes, e o desprezo da passionalização, aliado ao privilégio dado à figurativização e à ironia se ligam a isso. Em princípio, esse procedimento parece estar em contradição com sua declaração de que a função do músico era a de “emocionar” o ouvinte; mas não se considerarmos sua constatação de que, para chegar ao povo, precisava evitar ser popular: o objetivo de emocionar o ouvinte teria que se dar sem que o mesmo fosse “enganado”, o despertar dessa emoção deveria ser acompanhado da intenção

<sup>87</sup> Notadamente, a indefinição frente aos gêneros de música popular e o caráter entoativo: “[Itamar] já era vanguarda real antecipando o ‘não estilo’ que vigora hoje. ‘Ele já tinha um pensamento de *loop* muito antes do *sampler*’, observa o produtor [Beto Villares]”. (LISBOA, 2010) “Essa proximidade, [...], do discurso barra pesada de periferia, com a canção quase falada, é, entre nós, precursora no mínimo do hip-hop; ou do rap. *Rhythm and Poetry*. Na temática e na forma”. (RUIZ, op. cit., p. 57). A esse respeito, é interessante notar que, no debate a respeito do “fim da canção”, o rap é presença constante, visto ora como um sintoma do suposto fim, ora como a negação do mesmo.

de realizar a obra de arte como expressão verdadeira, dentro da “autenticidade” da qual o artista não abria mão, por mais obscuro ou ultrapassado que esse conceito, àquela época, podia parecer; e por mais que estivesse em aparente contradição com o estilo criado pelo músico, que, afinal, parecia minar qualquer significado estável. Paradoxalmente, em tempos de racionalidade cínica e de crise da canção, essa intenção só poderia se realizar, na canção, de forma que soasse irônica, pondo em evidência sua fragilidade e daí extrair sua força. Não que consideremos que Itamar cria seu estilo na intenção de demonstrar que a canção estaria em crise. O caminho percorrido parece ser o inverso, e talvez só tenha sido possível pelo fato do artista, não sem alguma ingenuidade, recusá-la com veemência, procurando, ao menos em seu trabalho, fazer reviver o potencial da música popular brasileira do passado. Assim, seu estilo é menos uma aplicação estética de uma consciência do estado geral de crise que um intenso trabalho intuitivo, a partir desse mesmo estado - ainda que percebido de maneira mais intuitiva que racionalmente estruturado - no intuito de negá-lo; mas que, quiçá apesar de suas intenções, termina por demonstrá-lo de maneira refinada.

Faz-se inevitável a constatação de que, nessa ambiguidade entre humor e seriedade, em suas afrontas à tradição da música popular brasileira no intuito de resgatá-la, Itamar Assumpção parece fincar os pés fortemente na tradição sem raízes da música paulista, lugar em que os gêneros não se criam, mas “se encontram, se misturam, se desmancham, são processados e reprocessados, e tratados [...] com aquela distância relativizante de que se investem as coisas quando são sabidamente de empréstimo.” (WISNIK, 2004, p. 304) Aquela condição atribuída por Fábio Durão à música da Vanguarda, que deixaria de representar o “eu” profundo do intérprete, para mostrá-lo em sua dimensão verdadeira, com seus “gestos codificados e estandardizados de apelo ao público (esteja ou não o cantor consciente disso)”, com tudo que possa apresentar de problemática, parece constituir, paradoxalmente, em solo paulistano, não exatamente uma desnaturalização dos papéis da indústria cultural, mas uma espécie de segunda “naturalidade” paulista, que já tem a apresentação do caráter construído da primeira como pressuposto; que não pôde forjar em seu passado alguma origem mítica de tempos anteriores à indústria cultural que lhe fornecesse algum parâmetro de pureza ou autenticidade, tendo que buscá-los numa realidade já fetichizada, portanto desprovida de “pureza” ou “autenticidade”, mas tirando boa parte de seu encanto, justamente, do caráter “entre aspas” com que elas por vezes, entretanto, aparecem.

Que se pense naquele que geralmente é considerado o maior ícone da música paulistana - Adoniran Barbosa: “[...] a língua encantadoramente estropiada ou italianada de algumas canções de Adoniran, a gravatinha borboleta e o chapéu, indicam o caráter

deliberadamente construído e teatral do seu personagem, inseparável de sua verdade.” (WISNIK, 2004, p. 304) Também Itamar parece se filiar a essa linhagem “construída” e “teatral”. Nele, a fronteira entre a “cena” e o “real” torna-se muito mais difusa, mas é justamente a evidência dessa ambiguidade que parece construir a verdade de sua vida e obra, fiel a um tempo em que, afinal, a fronteira entre espetáculo e realidade parecia estar diluída. Parece-nos que a delicada e aparentemente contraditória junção entre a autenticidade, a pureza e os sacrifícios exigidos por sua “missão”, bem como toda a ideia de “cultura brasileira” nela envolvida, com o modo teatral, irônico com que a cumpria, não poderia ter se dado sobre outro solo que não esse paulistano: sem raízes, móvel por princípio, estruturado sobre a contradição, de enorme fertilidade para a criação/destruição<sup>88</sup>. “Eis aqui o bicho de sete cabeças / Eis aqui um sim / Eis também um não / Eis aqui São Paulo metrópole intensa / Eis aqui minha cabeça e o meu coração”, cantava no encerramento da trilogia “Bicho de sete cabeças” (in: ASSUMPÇÃO, 1993, v.3), numa espécie de prólogo que parecia resumir a busca de seu trabalho, ou de sua vida, misturando-a à cidade que lhe servia de matéria-prima, suporte e obstáculo. Nas letras, nos sons e nos silêncios, Itamar parece perseguir as muitas cidades misturadas em São Paulo, cujo traço comum não está numa experiência fusional como a do carnaval, que lubrificaria as disputas, mas sim no *choque* (cf. WISNIK, op. cit., p. 308), que as expõe, mantendo-as em aberto, demonstrando “O quanto São Paulo ultrapassa a experiência do indivíduo, e o quanto a experiência da cidade, aqui, impõe-se de saída como construção ficcional de um todo que escapa” (idem, ibidem, p. 304). A ambiguidade entre humor e seriedade, cena e realidade, que acompanhou a busca de Itamar pelo vão entre o sim e o não, o sucesso e o repúdio ao mesmo, confunde-se com o meio paulistano em que se engendrou.

“Não, não / São Paulo é outra coisa / Não é exatamente amor / É identificação absoluta / Sou eu. / Eu não me amo / Mas me persigo / Bonita palavra, perseguir / Eu persigo São Paulo.”  
(*Persigo São Paulo*, in: ASSUMPÇÃO, 2010b)

### 3. A OBRA

---

<sup>88</sup> “Pop paulistano em sua maneira clássica de funcionar: tudo ao mesmo tempo agora, sem muita preocupação com passado ou geografia. É superparecido com o mercado imobiliário daqui na sua maneira de criar/destruir a cidade...” (PEREIRA, 2010, p. 154)

Todos aqueles que se propõem a comentar a obra de Itamar com alguma profundidade percebem uma transformação no trabalho do compositor, ao longo de sua carreira. Mesmo que adotando pontos de vista diferentes, o que talvez contribua para que, por vezes, discordem com relação ao ponto nevrálgico em que essas mudanças se fariam detectar com mais nitidez<sup>89</sup>. Ainda que seja bastante difícil precisar um possível “ponto de virada” no trabalho de Itamar Assumpção, a diversidade de tais abordagens serve ao menos para demonstrar a evolução que parece ter sempre permeado a obra do músico. Em busca de uma compreensão mais ampla desse inquieto espírito criador, pretendemos verificar como cada uma dessas formulações pôde ser autorizada pela dinâmica de uma obra em constante reelaboração, acompanhando o desenvolvimento do trabalho do artista, dando especial atenção às modificações empreendidas, considerando o possível papel exercido por elas na concepção do que o artista considerava ser sua sagrada “missão”, na qual estariam envolvidos os diversos elementos que abordamos anteriormente.

Nesse caminho, nos utilizaremos dos discos lançados em vida pelo artista como pontos de referência. Ainda que não os utilizemos como fontes exclusivas (faremos menções a trabalhos que não fazem parte desse conjunto, e inúmeras referências a matérias publicadas na imprensa que se relacionam, direta ou indiretamente, a Itamar), temos ciência de que o foco adotado, se traz vantagens práticas, padece também de limitações: em primeiro lugar, como foi dito, os álbuns revelam apenas alguns momentos de uma obra que esteve em reformulação constante, atualizando-se a cada apresentação, inclusive na mesma temporada; segundo, porque deixamos de fora uma parte considerável do manancial inesgotável que parece ter sido a própria produção composicional do artista<sup>90</sup>. Contudo, certamente estes

---

<sup>89</sup> Ao longo deste capítulo trataremos de diversas dessas abordagens. Mas já adiantamos que, de maneira explícita ou subentendida, Alice Ruiz e Paulo Lepetit parecem enxergar a maior mudança no estilo do artista no disco *Sampa Midnight* (1985); Luiz Tatit, no disco *Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!* (1988); Luiz Chagas, na trilogia *Bicho de Sete Cabeças* (1993); Conrado Falbo, em *Ataulfo Alves por Itamar Assumpção* (1996).

<sup>90</sup> Apenas para que se tenha uma ideia, para o desespero desse autor, só enquanto essa dissertação era escrita (de agosto de 2010 a fevereiro de 2013), foram lançados dois álbuns póstumos do próprio Itamar (*Pretobrás II: Maldito Vírgula*, e *III: Devia ser proibido*, ambos em 2010), um álbum de Zélia Duncan (*Tudo resolvido*, 2012) com treze faixas de autoria de Itamar (dentre as quais seis inéditas), um livro com parte da imensidade dos escritos de Itamar em cadernos universitários (*Cadernos Inéditos*, 2012), um filme documentário a seu respeito (*Daquela instante em diante*, de Rogério Velloso, 2011), e talvez outras fontes que agora nos escapem. Para não falar das muitas ainda por vir: “Na garimpagem que deu origem aos novos ‘Pretobrás’, muito material inédito ficou de fora por falta de espaço. Poderemos ter, então, outro disco novo de Itamar.” (PRETO, 2010); “Vira e

discos representam referências absolutamente relevantes para que se analise essa reformulação constante, momentos privilegiados em que a fecunda subjetividade do artista se objetiviza. O trabalho obsessivo realizado sobre cada um deles, a insistência do músico em participar de cada uma das fases de produção, mesmo aquelas que não dominava muito bem, não nos deixam dúvidas sobre isso. Neles, marcas definitivas daquilo que, em cada momento, Itamar julgava ser o cumprimento de sua missão. Através delas, tratemos de persegui-la.

### 3. 1. Beleléu: a vanguarda revelando sua identidade

Luiz Tatit fecha seu ensaio sobre Itamar Assumpção (“A transmutação do artista”, in: 2007, p. 212-229) com a seguinte colocação: “[...] por mais que os novos intérpretes modificassem os arranjos, era inevitável o comentário: ‘esta canção só pode ser do Itamar’. Acho que ouviremos isso para sempre.” Parece ser incontestável a constatação de que Itamar criou um estilo absolutamente pessoal, de enorme originalidade. Mas nesta terra em que bons cancionistas proliferam numa escala talvez apenas comparável à que nele também surgem bons jogadores de futebol, haveria, em Itamar, traços tão específicos a ponto de não se poder confundi-lo com outros? Sobreviveriam esses traços mesmo diante de arranjos que lhes despissem das funções que originalmente realizavam no timbre característico de Itamar (entendendo-o – esse timbre - num sentido amplo, envolvendo todos os recursos de interpretação)?

Não temos a pretensão de dar qualquer resposta definitiva à questão.<sup>91</sup> Mas é de se notar que, naquele ponto de seu texto, Luiz Tatit tratava do último trabalho lançado por Itamar

---

mexe chega um parceiro dele, procura a gente e diz que tem algo feito por meu pai guardado. Ainda tem muito material pra sair.” (Serena Assumpção, in: NOBILE, 2012b)

<sup>91</sup> Caso esse fosse o nosso intento, teríamos a favor de uma resposta asseverativa a maneira peculiar de Itamar “dizer de forma rara o que é simplesmente humano” (RUIZ, op. cit.. p. 71), o que seria verificável já a partir das letras, sem necessidade de se recorrer aos arranjos. Isso nos levaria, contudo, a uma apreciação de outros talentosos letristas da música popular, sobretudo aqueles que dão atenção especial às aliterações, ao caráter lúdico do uso da língua. Ainda que essa poética seja privilégio de poucos, talvez seja exagero considerá-la exclusiva de Itamar (ainda, que, eventualmente, a presença de recursos semelhantes possa apontar justamente no sentido de uma influência de Itamar sobre outros compositores). Assim, talvez pudéssemos admitir que a “marca” do artista só se apagaria no limite em que uma mudança de arranjo passasse a deixar de executar a obra do músico, para recriá-la (se quisermos evitar o extremo de admitir que toda interpretação o faz, inevitavelmente), usando o compositor mais como referência que como autor. Isso nos obrigaria a tentar delimitar essa fronteira, o que talvez só pudesse ser pensado em relação a cada canção e cada interpretação

Assumpção em vida (*Pretobrás*,1998). De fato, se é verdade que existe uma “marca inconfundível” de Itamar, a afirmação a respeito da sobrevivência da mesma diante de alterações nos arranjos talvez só pudesse mesmo ter sido feita a respeito dos últimos trabalhos do artista, não dos primeiros. Nesta fase final, o estilo de Itamar reside mesmo, sobretudo, na construção das letras e sua adequação melódica, e, no geral, os arranjos são menos complexos, e até menos importantes. No início, entretanto, parecem constituir a própria espinha dorsal do trabalho, núcleo da “terceira dimensão” que o músico acreditava acrescentar à música brasileira<sup>92</sup>. É verdade que muito da identidade musical criada nesse período acompanharia Itamar durante toda carreira, sendo essa uma das razões adiantadas por nós na introdução para que tratemos com mais detalhes de seus dois primeiros álbuns. No decorrer de sua carreira, porém, essa sobrevivência acompanhará, por outro lado, aquilo que Tatit chamou de “transmutação”: muito do estilo pessoal do artista, antes bastante ancorado em suas próprias interpretações, teria migrado para dentro daquilo que talvez possa ser considerado como a própria essência da canção: a “junção da sequência melódica com as unidades linguísticas” (idem, 2002, p. 10). Para os trabalhos iniciais, se adotarmos essa mesma definição, “canção” talvez seja um nome inapropriado, ou no mínimo incompleto, para descrever muitas de suas obras, que só ganham sua verdadeira dimensão quando aqueles elementos que normalmente formam a canção são considerados dentro do arranjo, da interpretação específica e do contexto do disco como um todo.

Em *Beleléu*, não era fácil discernir se o compositor, cantor e instrumentista posto em evidência pelas músicas era Itamar Assumpção ou seu alter ego, o marginal Benedito João dos Santos Silva Beleléu. O álbum é completamente dominado por sua figura. Já pelo título escolhido, que associa expressamente criador e criatura. De cara, tem-se a impressão de se estar além de um simples conjunto de canções. “O compositor costuma dizer que o disco ‘começa na capa e termina na última música’” (ESTADO, 1981a). Conforme notou Conrado Falbo (op. cit., p. 54):

---

individualmente (conforme se verá, essa fronteira é muito mais rígida nos primeiros trabalhos, mais maleável nos últimos). De qualquer modo, no caso de Itamar, esse limite deve sempre passar pela rítmica (ou pelas rítmicas). Uma alteração excessiva nesse aspecto, parece-nos, poderia “apagar” a marca de Itamar, ou ao menos eliminar as pegadas que nos levariam naturalmente a ela, já que poderia ainda sobreviver nas letras. Um exemplo desse caso parece ter-se dado na apresentação das músicas de *Bicho de sete cabeças - vol. II* por parte de Mariella Santiago, em um dos shows de lançamento da *Caixa preta* (teatro do SESC Pompéia, 23/10/2010); ou ainda na gravação “sambificada” de *Nego Dito* feita por Branca Di Neve (1987).

<sup>92</sup> Mesmo que tenha chegado a ela de maneira intuitiva. Ao que parece, a consciência sobre a especificidade de seu som diante dos antigos compositores veio quando o trabalho que a criou já havia sido feito, através do contato do músico com o maestro Rogério Duprat: “[...] fui ver o Rogério Duprat, mostrei as músicas e tal, [...]. Aí ele não falou que gostou, ele comentou as músicas. E eu perguntei: ‘Pô, mas e aí, você não vai fazer nenhum arranjo?’ E ele: ‘Não, você já veio acabar comigo, você é compositor arranjador’”. (in: CHAGAS; TARANTINO, op. cit., p. 39)

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

O encarte trazia a foto de uma navalha colocada sobre o título de eleitor de Itamar Assumpção. Lembrando que o país vivia uma época de redemocratização política, a imagem como alegoria do conflito, dentro de uma mesma identidade, entre a ordem (representada pelo documento oficial), e a desordem (representada pela navalha, símbolo da figura tradicional do malandro que povoou o imaginário do cancionista nacional da primeira metade do século)<sup>93</sup>, se pode ser vista como demonstrando uma contradição pura, talvez remeta a uma espécie de extrapolação: a verdadeira participação ativa não parece mais se passar nos meios institucionalizados, requer agressividade, foge da padronização para se virar individualmente, à margem. Na contracapa, fotos dos músicos que participaram da gravação, da carteira de identidade do técnico de gravação e, mais uma vez, a navalha, agora com o nome Itamar Assumpção (que não aparecia na capa do disco) gravado no cabo.

As letras corroboram a unidade proposta pelo disco, carregando numa atmosfera sombria (“Baby não se assuste / hoje o tempo é de terror / nosso céu ainda chora / nos telhados da cidade [...]” in: *Baby*), de violência (“Porque senão eu vou desconcertar sua fisionomia”, in: *Luzia*), marginalidade (“Se chamá polícia / eu vou cortar tua cara / vou retalhá-la, canalha, com navalha”, in: *Nego Dito*) e loucura (“Fico louco, faço cara de mau / falo o que me vem na cabeça”, in: *Fico Louco*). Mas sempre com um toque de humor, dado até pelo exagero dessa atmosfera, mas, sobretudo, por certo distanciamento causado pela interpretação contundente e pelas diversas surpresas e intervenções presentes nos arranjos, não raramente através dos *backing vocal*. Até quando se fala de amor, trata-se de um amor alucinado, avesso ao meio termo, convite ao compartilhamento do excesso: “Espero ouvir você dizer que gosta de viver no perigo / [...] / eu quero andar nas ruas da cidade agarrado contigo / vivendo a pleno vapor [...]” (in: *Fico Louco*); “Se eu fiz tudo que fiz foi pensando em fazer você feliz / Eu dei o pulo que dei e nem podia dar [...]” (in: *Se eu fiz tudo*).

Nesse aspecto, duas exceções parecem estar em *Nega música* e *Fon fin fan fin fun*. Mas pela audição da primeira, confirma-se a leitura geral, na medida em que letra e música (aliás, trata-se de uma letra sobre a música) confirmam o caráter “inesperado” da faixa, em

---

<sup>93</sup> Talvez até por isso carregando certa nostalgia, numa época em que definitivamente o revólver teve ingresso, ao final de um século que já não se iludia com a ideia de progresso.



meio ao disco: a letra diz “Quando você menos espera ela chega”. Ela, a nega música, destaca-se das demais por ser a mais linear do disco (ou “bidimensional”, se quisermos levar à frente a terminologia lançada por Clara Bastos). Exceção feita à rápida primeira aparição da vinheta, trata-se da única peça que tem como acompanhamento instrumental apenas o violão. Apesar da sobreposição de três vozes, a música se desenrola sem nenhuma grande quebra de expectativa, constituindo-se, ao contrário das demais, como uma “canção pura”, passível de ser adaptada por outro arranjo sem correr grandes riscos de se descaracterizar. É de se notar que o título remete isso à negritude, que, como vimos, o artista vinculava ao típico brasileiro, popular. É como se ela aparecesse num momento de “desatenção”, de relaxamento da tensão intelectual voltada para a produção de algo mais complexo e novo, simplesmente brotando da mais pura emotividade, escapando à racionalização, “Fazendo do teu coração o que bem ela quiser”. A analogia com a paixão despertada por uma mulher remete justamente a um dos assuntos mais tratados pelo cancionista popular, muitas vezes mostrando a fragilidade do compositor, seu total aprisionamento diante dos encantos da amada. No caso, a canção tradicional ocupa esse papel e, diante de seu poder de “tocar o coração”, qualquer esforço parece inútil, sendo melhor se entregar. “Nem venha querendo você se espantar”: por mais que se mantenha a guarda levantada, não se pode resistir a tais encantos. Essa canção parece funcionar como alegoria de uma parte da subjetividade do compositor, talvez recalcada nas demais faixas do disco. Ao longo de sua carreira, parece-nos, essa parte será sublimada. No contexto do disco, a “interrupção” por ela representada não deixa de realçar a característica agressora da linha principal, e traz um elemento que, numa atmosfera que lhe é hostil, parece apontar para certa abertura de significados num contexto que, de resto, soa homogêneo em suas “irregularidades”.

Também a letra e a melodia de *Fon fin fan fin fun*, afora a estranheza causada pelo título, aparentemente remetendo a uma onomatopeia (quicá relacionada à única aparição de um acordeom no disco), que se repete algumas vezes ao longo da faixa, parece contrastar com as demais, na medida em que “A canção evoca, através da letra e da melodia, o estilo lírico e a temática das antigas canções de seresteiros. A letra tem um tom nostálgico, falando de uma noite cheia de estrelas e de um alguém distante a quem se quer bem.” (FALBO, op. cit., p. 57) Mas uma escuta atenta à harmonização e ao arranjo demonstra estarmos diante de uma obra mais complexa, que abre caminhos para significados diferentes, em que a própria forma-canção parece estar em questão. Conforme nota Estrela Ruiz Leminski (2011, p. 87):

O início da música é em uníssono a sanfona com a voz, seguida de um piano e tamborim, como que determinando o ritmo. Porém a estabilidade é logo quebrada na entrada da segunda estrofe, quando entram sons sintéticos interferindo e um triângulo estabelece outra rítmica. Na frase “sereno molhou” ainda temos a sugestão imagética através de escalas descendentes no piano. Na terceira estrofe os instrumentos parecem entrar em planos diferentes, principalmente a sanfona que passa a fazer sons aparentemente desconexos em relação ao resto dos instrumentos. A quarta estrofe já aparece quase inteira distorcida, e quando a última frase “Fon, fin, fan, fun machucando a noite” passa a ser repetida ela modula em movimento descendente. Encerrando em sons caóticos.

De fato, os ruídos que vão sendo introduzidos, “atrapalhando” uma obra que possui, em princípio, uma estrutura absolutamente tradicional, criam uma incompatibilidade entre a canção e o arranjo que, se pode ser remetida ao próprio desencontro amoroso descrito na letra (é a interpretação de Estrela Leminski), parece-nos que vai além disso, demonstrando justamente o caráter ultrapassado da canção típica, a impossibilidade da construção de uma música popular autêntica dentro de uma estrutura demasiadamente tradicional. Se *Nega Música* se colocava como exceção no próprio discurso, de um ponto de vista interno, o que há de exceção em *Fon fin fan fin fun* é visto externamente. É de se notar que essa música, única do disco não interpretada por Itamar, não possui o caráter entoativo exacerbado como as demais. Não está colada à figura do Nego Dito, nem parece ser compatível com ele: faz um discurso excessivamente sentimental, nostálgico, atrelado a uma atmosfera rural (“[...] O galo cantou [...]”), que absolutamente não é o habitat do personagem nem do disco. Claramente, aqui, devemos procurar as diabruras do Nego Dito fora dos campos cancionais tradicionais da melodia e da letra: elas estão nas ousadias do arranjo e da harmonização, que parecem justamente ter a função de minar aquela tradição. Ao final da primeira estrofe, a canção modula bruscamente da tonalidade de mi menor para a de mi bemol maior. A estranheza aumenta por uma quebra no andamento, dada pelo acréscimo de um tempo no compasso que finaliza a estrofe (embora a sensação de surpresa causada pelo procedimento talvez sugira, antes do acréscimo de um tempo no compasso anterior, a supressão de três tempos no seguinte, antecipando a entrada da segunda estrofe, como que eliminando redundâncias). O mesmo procedimento se repete ao final da segunda estrofe (agora, modulando de mi bemol maior para ré maior). A música continua “caindo”, sempre de meio em meio tom, enquanto se repetem seus versos finais. A analogia com a “queda” de um certo estilo de se fazer música se impõe. Como que revelando uma procura vã pelo lugar certo para se encaixar a canção, busca fadada ao fracasso – como procuraram mostrar as diversas interferências externas ao discurso da canção ao longo da mesma – pela marcha da linha evolutiva que Itamar julgava levar à frente, na qual não deveria haver espaço para o que não soasse autêntico. Característica que a

canção tradicional portara com méritos no passado, mas que só poderia mantê-la se exatamente assim fosse encarada, rindo-se dela para levá-la a sério, ouvida com o mesmo espírito com que se olha uma peça num museu histórico, e não como expressão fidedigna da sociedade urbanizada, massificada, reificada e sem perspectivas daquele início dos anos oitenta.

Se a ousadia formal se destaca em *Fon fin fan fin fun*, ela chega ao limite em *Aranha*<sup>94</sup>. Sua letra soa mais obscura que as demais, até pela necessidade de acompanhar a única música atonal do disco, mas evoca claramente a mesma atmosfera sombria, pelo estranhamento que causa (por sua própria estrutura), ao mesmo tempo convidando a esse estranhamento (“vem dançar nessa teia”). Nisso, temos nessa música não um exemplo do caminho musical que seria tomado pelo artista, mas sim do máximo radicalismo, ou “vanguardismo”, a que estava disposto, nesse início de carreira. O “ouvidos atentos” da vinheta radiofônica estabelecia a condição necessária que demandava do público para a apreciação de sua obra, que certamente não poderia ser totalmente absorvida por uma apreciação tradicional de música popular. Na música em questão, essa exigência parece ser levada ao extremo, já que só uma audição concentrada poderia sair do mero estranhamento para identificar, por trás do aparente caos sonoro, a repetição das mesmas séries de notas pelos instrumentos (por exemplo, de três em três compassos na guitarra e no baixo, aqui com pequenas variações que, mesmo essas, repetiam-se a cada nove compassos) e, nesse caminho, a espécie de “teia” que vai se formando entre os instrumentos, as vozes e o texto, aproximando um tanto oniricamente a figura ameaçadora do aracnídeo, a sensação cinza, brilhante, metálica e urbana da prata, associando o desenho da teia ao de uma cadeia (“Nessa teia cadeia de prata / [...] / Sou cadeia que mata”). É interessante lembrar que a banda Isca de Polícia se apresentava com camisas listradas, imitando uniformes de presidiários, por trás de cordas que desciam do teto imitando o desenho das barras de uma cadeia (apud. OLIVEIRA L., 2002, p. 74).

O experimentalismo musical exacerbado de *Aranha*, no entanto, não é a tônica do disco como um todo. No geral, a inovação trazida por Itamar estava menos próxima das

---

<sup>94</sup> O disco atribui a autoria dessa música a Rondó, Arrigo Barnabé e Neusa Pinheiro. O *songbook* acrescenta a esses o nome de Itamar Assumpção. É plausível pensar que Itamar tenha composto a linha do baixo, o que, nesse estilo de composição, talvez seja suficiente para atribuir-lhe parte da autoria. De qualquer forma, aqui como em outros momentos, não nos preocupa muito saber se Itamar participa ou não das composições, já que, a partir do momento em que decidia incluir canções no seu repertório, o músico parece assumi-las e incorporá-las à sua própria linguagem. Conforme notou Alice Ruiz (op. cit., p. 57), os poemas musicados por Itamar, ainda que fossem de outros, eram “escolhidos a dedo pela afinidade”. Embora a poeta se referisse apenas às letras, acreditamos que o mesmo possa valer com relação às músicas, sobretudo depois de vestidas com os arranjos típicos de Itamar.

vanguardas europeias que da tradição do popular brasileiro. Sobre esta é que o músico irá acrescentar uma original complexidade rítmica e “esticar” a raiz entoativa quase ao rompimento. Por vezes, mesmo abrindo-se mão dessa “terceira dimensão” do som de Itamar, pensando-se estritamente nos termos da típica arquitetura da canção – o equilíbrio do texto na melodia e vice versa – encontramos exemplos da tradicional “habilidade malabarista” de nosso cancioneiro, levadas, no entanto, a um ponto em que esta mesma habilidade soa diferente, ainda quando parece trilhar caminhos aparentemente gastos<sup>95</sup>. Tome-se como exemplo *Beijo na boca*. Nela, a novidade se dá, antes do que pelo arranjo, pela exacerbação, na própria melodia, de um dos recursos mais tradicionais da música brasileira: a síncopa<sup>96</sup>. Tomando-se como base a transcrição da canção feita por Clara Bastos (in: CHAGAS; TARANTINO, op. cit., v. 1, p. 129-131), temos que o ataque de absolutamente todas as notas que duram mais que o intervalo de uma colcheia se dá na parte fraca de um tempo (no geral, fraco)<sup>97</sup>. E isso mantendo-se um registro natural, sem correr o risco de, pelas necessidades musicais, afastar-se demasiadamente do colóquio<sup>98</sup>. Equilíbrio entre melodia e fala cotidiana que, como vimos com Tatit, garantem a máxima eficácia da canção. A manutenção da naturalidade dentro da melodia, sem recurso à enunciação ostensiva, aqui, mantém o artista bastante próximo do que há de mais tradicional em nosso cancioneiro. Mas a adequação das palavras, dentro de uma música com o ritmo fortemente marcado, a uma melodia que reforça quase obsessivamente o deslocamento da acentuação rítmica, sugere, mesmo a quem não possui nenhuma formação musical, a percepção de que algo de diferente estaria presente nessa canção, sem que ela perca por isso um forte apelo popular.

Pensando-se o disco como um todo, no entanto, as principais inovações trazidas pelo estilo criado pelo artista nessa fase inicial são mesmo aquelas descritas de maneira bastante

---

<sup>95</sup> Nos apropriamos nesse trecho de termos usados por Tatit (2002, p.9), já comentados anteriormente, para definir o cancionista em geral: “O cancionista mais parece um malabarista. Tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, distraidamente, como se para isso não despendesse qualquer esforço. Só habilidade, manha e improviso. Apenas malabarismo.”

<sup>96</sup> “A música brasileira tem na síncopa uma das constâncias dela porém não uma obrigação”. (ANDRADE, 2006, p. 24)

<sup>97</sup> A música segue o compasso de quatro por quatro. A maioria absoluta dos supramencionados ataques se dão entre o segundo e o terceiro tempo de cada compasso ou entre o quarto tempo de um compasso e o primeiro do seguinte.

<sup>98</sup> Nisso mantendo-se o artista, a nos fiarmos em Mário de Andrade (idem, ibidem), absolutamente fiel à tradição popular brasileira: “E mesmo a chamada ‘síncopa’ do nosso populário é um caso sutil e discutível. [...] O que a gente carece de verificar é que esse conceito muitas vezes não corresponde aos movimentos rítmicos nossos a que chamamos de síncopa. Me parece possível afirmar que se deu um conflito grande entre nossas tendências e a rítmica já organizada e quadrada que Portugal trouxe da civilização européia pra cá. Os ameríndios e possivelmente os africanos também se manifestavam numa rítmica provinda diretamente da prosódia[...].”

feliz por Gil Nuno Vaz (1988, p. 37-38), em trecho citado em diversos trabalhos sobre a Vanguarda Paulista<sup>99</sup>:

A música de Itamar foi caminhando para um cruzamento de bem achados encontros de vários elementos musicais e cênicos, com predomínio do ritmo, ou melhor, da sobreposição de ritmos à pulsação dos instrumentos de base, com refrões ligeiramente cambiantes, e com o jogo de vozes sempre atrelado à rítmica, ora através de retardamentos, repetições, espaçamentos, ora explorando foneticamente as palavras, e sempre criando elementos de surpresa, introduzindo momentos inesperados no discurso da canção.

Estamos aqui, portanto, naquele registro que discutimos no capítulo anterior, no qual Itamar trabalhava sobre seu meio natural, essência da “tecnologia dos pretos”: o ritmo. De uma linha construída para o contrabaixo, surgiam em contraponto as demais, mesmo elas seguindo linhas típicas do contrabaixo<sup>100</sup>, criando-se uma estrutura rítmica complexa, cuja polifonia ao mesmo tempo sugeria e cortava respostas do ouvinte, envolvendo-o e exigindo sua atenção.

No geral, esse grande volume de informações exerce papel importante na própria construção do sentido das músicas. Isso se faz presente, por exemplo, na projeção da “teia sonora” que identificamos anteriormente em *Aranha*, no som da cuíca imitando uma sirene logo no início de *Baby*, antecipando a atmosfera urbana sombria que permeia toda a canção, ou na voz sussurrada que pronuncia “cascavé”, em *Nego Dito*, remetendo-nos ao som do chocalho da cobra, embaralhando os planos da emissão e do conteúdo. Também nos grandes saltos intervalares presentes em alguns momentos da melodia de *Se eu fiz tudo*, que reforçam a imagem do “pulo de cabeça” presente na letra, condizente com o convite ao excesso que mencionamos anteriormente<sup>101</sup>. No mesmo sentido talvez se possa interpretar as modulações de tonalidade e quebras de compasso que constatamos nessa música: não mero acaso, mas elemento a ser considerado na apreensão estética, parte da “terceira dimensão” a que o som de Itamar se propunha. É impossível não remeter as sobreposições de vozes e polirritmias, abundantes em todo álbum (não apenas neste), à complexidade caótica e ao ritmo frenético do mundo urbano no qual tem origem, do qual oferece, inclusive através desses procedimentos,

<sup>99</sup> Por exemplo, em FENERICK (2007, p. 113), GHEZZI (2003, p. 49) e OLIVEIRA L. (2002, p. 28).

<sup>100</sup> “Era um jeito bem específico de compor, sem harmonia, como se a melodia fosse um contraponto do baixo. E até mesmo no arranjo os outros instrumentos têm procedimentos que o contrabaixo teria. Dessa maneira, as frases combinam de maneira surpreendente, a originalidade dele vem daí.” (Clara Bastos, in: LISBOA, 2004)

<sup>101</sup> A esse respeito, Suzana Salles (in: CHAGAS; TARANTINO, op. cit., p. 114), embora se referindo a apresentações ao vivo que não correspondem ao material gravado em disco, faz um comentário pertinente: “Foi uma das primeiras vezes em que Virgínia e eu cantamos em uníssono, uma oitava de diferença, ela acompanhando o Itamar, eu no agudo. Era falado, uma carreirinha de da-ga-da-ga-da-ga que sugeria o pulo, a queda e depois falava ‘de cabeça nessa coisa’”.

uma espécie de correspondência. Ao comentar o disco à época de seu lançamento, o crítico Eduardo Martins (1981) diria que

Na verdade, Beleléu não é apenas o Nego Dito, na sua insegurança e nos seus rancores [...]. Beleléu é também cada habitante da cidade grande diante da própria adversidade e por isso seguramente Itamar usou o vigor do rock e o forte conteúdo social do reggae como base de sua mensagem sonora [...]. A fórmula, habilmente dosada e integrando com perfeição letra e música, impede que seu trabalho resvale para a monotonia a que nem mesmo Bob Marley escapa.

A forma com que as músicas se apresentam está sempre em intersecção com os conteúdos trabalhados pela letra. Talvez esta proposta se demonstre com maior clareza nos inúmeros diálogos com o *backing vocal*. Este também não fica restrito ao reduzido papel habitual de ornar a voz principal: dialoga efetivamente com ela, sai do plano de fundo para acrescentar informação pertinente ao discurso central. Analisando o papel dos vocais na gravação de “Nego Dito”, Regina Machado (2007, p. 84), nota que

As muitas vocalidades utilizadas em consonância com os significados do texto ampliam a possibilidade de comunicação para além da compreensão do que está sendo dito objetivamente. Essa compreensão se transporta para o universo sonoro, que passa a configurar mais um ambiente de comunicação objetiva, garantindo a eficácia da canção.

Especificamente em *Nego Dito*, a intervenção das vozes “corroboram as isotopias de violência e medo presentes no nível discursivo, transportando essa significação para o plano da escuta” (idem, ibidem, p. 82). Mas a observação da autora, conforme vimos observando, pode ser facilmente aplicada a praticamente toda a produção de Itamar nessa primeira fase.

Em *Luzia*, o coro, personificando o personagem-título da canção, responde com “blábláblá” ou “lero, lero, lero...” ao “Deixa de conversa” da voz principal, como que apresentando, agora do ponto de vista de *Beleléu*, um sucedâneo do verborrágico discurso disciplinador inicial com que a personagem procurava atingir o marginal. Na opinião de Alice Ruiz, Luzia funcionou como um pretexto para a profunda revolta de Itamar “contra a incompreensão que ele antevia das suas escolhas de vida e/ou estéticas [...]” (op. cit., pp. 58-59). A poeta ainda levanta a hipótese (idem, p. 60) de Luzia poder representar, além de uma mulher, também o público, ou mesmo a língua-sogra portuguesa (em oposição à língua-mãe brasileira). Seja como for, notemos que as constantes intervenções dos *backing* entoando os textos supracitados sugerem a perpetuação do atrito, a não conciliação entre ordem e

desordem, mesmo a incomunicabilidade entre os interlocutores: Luzia continua a provocar Beleléu com sua “conversa mole”, que, para ele, não passa de “blábláblá”.

Procedimento análogo de contribuição do *backing vocal* para a construção do sentido da canção, embora em um plano diferente, temos na música *Embalos*. A letra insiste na imagem do “giro”, e as vozes, simplesmente faladas ou desenvolvendo repetidamente melodias baseadas em graus conjuntos e pequenos saltos, sobrepondo-se e intercalando-se numa rítmica complexa, parecem reproduzir exatamente essa ideia, feito uma máquina giratória em que uma peça se encadeia na outra, gerando o tal embalo ao qual o “mundo todo” parece estar submetido<sup>102</sup>. Aqui, a referência explícita ao filme norte-americano de 1977 é mais um elemento a ser levado em conta. De certa forma, Itamar parece mimetizar nessa música o enredo de Tony Manero (personagem de John Travolta no filme), jovem que trabalha alienadamente durante toda semana, esperando sofregamente pela catarse proporcionada pela diversão noturna do sábado. As duas primeiras estrofes ainda correspondem à angústia e à falta de perspectiva: “Girei esse tempo todo / batendo de porta em porta<sup>103</sup> / à procura de um abrigo [...] / São Paulo de ponta a ponta / na batalha de sossego / alívio ou mesmo a morte”. Na segunda parte, no entanto, o “embalo de sábado à noite” se impõe: os intervalos entre as notas diminuem, as reiteraões, tanto no nível textual como no musical, ganham destaque; caminha-se, para nos utilizarmos da terminologia criada por Luiz Tatit, de um registro mais passional para um registro mais temático. Neste, a figura de Beleléu parece se diluir em meio ao giro geral: o foco sai da angustiada busca pessoal e recai sobre o movimento frenético do mundo. Isso sem que se perca completamente o foco crítico, já que, levando-se em consideração o contraste existente entre a primeira e a segunda parte da música, bem como o próprio texto, fica evidente o caráter alienante da catarse proporcionada pelo escasso divertimento semanal: a diluição, na terceira estrofe, do sofrimento presente nas duas primeiras, se dá com a consciência da perda de identidade requerida na auto-entrega à massificação: “Eu giro no embalo do sábado à noite / e a fila que não tem mais fim / revela pra mim / que o mundo todo gira assim” (grifo nosso). Beleléu, aqui, guarda sua navalha (ou seja, identidade) para girar com o mundo todo, mas não deixa de refletir sobre sua condição, em meio ao “embalo geral”. Através da polirritmia do arranjo de que falamos, inclusive (ou sobretudo).

<sup>102</sup> Mais uma vez, Suzana Salles (idem, p. 124), agora a respeito dos vocais dessa música: “Esses, sim, foram o giro no giro. No palco é que as coisas se revelavam, valei-nos, Nossa Senhora Protetora dos Vocais Mutantes.”

<sup>103</sup> Não é irrelevante lembrar aqui que Itamar trabalhou como entregador de carnês de IPTU, quando veio tentar a sorte em São Paulo.

Em todos esses recursos, temos que o passo que Itamar parece dar na “linha evolutiva” à qual julgava pertencer caminhava no sentido de uma espécie de aquisição de um caráter consciente por parte da música popular. A reflexão sobre a “forma canção” parece estar subjacente ao disco todo. Por vezes, questionando ou transpondo seus limites (como em *Aranha* ou *Fon fin fan fin fun*); por vezes, entregando-se a ela, mas não sem consciência disso (como na letra de *Nega música*), ou sem dar-lhe um toque absolutamente pessoal (como na melodia de *Beijo na Boca*). Mas sempre aproximando e misturando os planos da expressão e do conteúdo (como em *Embalos* ou *Nego Dito*), trazendo para o popular – embora não popularizando – essa questão tão cara, já há bastante tempo, ao ramo erudito da arte. Sem o desejo, talvez nem a possibilidade, de deixar de ser popular: essa era a escola de Itamar, a ela julgava pertencer e dentro dela pretendia caminhar. A simplicidade escondida por trás dos arranjos, e mesmo o poder de comunicação imediato e espontâneo exercido pela maior parte das músicas parecem dar-nos mostra disso.

Num meio em que a recepção se dá majoritariamente pela distração, normalmente dominado ou no mínimo cerceado pelos monopólios da indústria cultural, o mérito da obra de Itamar parece ser o de, justamente, evitando as armadilhas da padronização que reduz toda obra a mera mercadoria, pautar-se pela estética do choque. Sua música exige que o ouvinte esteja atento, sem que, para isso (ao menos na maior parte dos casos), tenha que abrir mão do prazer proporcionado pela recepção distraída. O papel da entoação, aqui, é bastante relevante. Itamar mantém-se na maior parte do tempo num registro absolutamente próximo da fala cotidiana. Isso, como vimos com Tatit, tem o efeito de “desaturatizar” o artista, colocando-o no mesmo nível do ouvinte. Este se vê obrigado a sair do estado de passividade em que normalmente se coloca: a entoação quebra o efeito de magia que normalmente o transporta para aquilo que está sendo relatado; força-o a encarar o aqui e agora em que as palavras da canção são pronunciadas, a encarar o intérprete como um interlocutor diante do qual se deve colocar, e não como um alter ego ao qual temporariamente se deve alienar para descarregar as frustrações do dia a dia. Não é à toa que o rap, gênero que tem na denúncia social seu conteúdo mais comum, tenha levado esse procedimento às suas últimas consequências. Se o caminho percorrido por esse estilo para se impor no Brasil passou principalmente pelos EUA, dificilmente se poderá negar a Itamar, em solo pátrio, e especialmente em *Beleléu*, o papel de um dos precursores do gênero. Seu conteúdo é agressivo, não dá ao ouvinte a possibilidade de se levar pelos encantos da melodia, e a fixação da mensagem (que, ao aproximar-se da fala cotidiana, poderia se esvanecer, como qualquer discurso) se dá, sobretudo, pelo trabalho com o ritmo. Conforme afirmou o próprio Itamar (in: PALUMBO, 2002, p. 39): “Quando me



perguntam do rap, falo: ‘Fui eu que fiz o primeiro rap’. [...] ‘Eu faço e aconteço, eu boto para correr, eu mato a cobra e mostro o pau, vou provocar e você comprovar, meu nome é Benedito João dos Santos...’ Se isso não é rap, o que é? Rap é rhythm and poetry.” Mas para emendar, em seguida: “Eu não sou rapper porque trabalho com harmonia”.

De fato, o efeito de choque em Itamar não está presente apenas no caráter entoativo, mas também nos diversos recursos empregados que vimos comentando nas últimas páginas. As surpresas incorporadas aos arranjos, os breques, as polifonias, os diálogos com os backing vocal contribuem o tempo todo para que o ouvinte esteja atento não exatamente ao conteúdo do que está sendo relatado na letra, mas na própria composição como um todo, da qual exala sem dúvida um ar de crítica social, mas apenas por procurar refletir musicalmente o (e sobre o) próprio mundo em que foi feita, com a preocupação de realizar-se como expressão de uma verdade artística, não como denúncia social, por mais verdadeira que esta possa ser. Se se quiser atribuir à obra de Itamar nesse início de carreira um aspecto, diremos, utilitário, no sentido de uma crítica social, devemos procurá-lo, antes de no conteúdo das letras, na própria forma que a música popular assume dentro dessa obra, na medida em que, ao procurar caminhos novos – num meio em que fórmulas gastas insistem em se perpetuar escondidas sob roupagens aparentemente novas – através de recursos que refletem sobre seu próprio fazer e convidam, se não à reflexão propriamente dita, no mínimo, a um estranhamento que pode servir-lhe de ponto de partida, o músico se colocava, sim, politicamente contra a padronização imposta e naturalizada pelos meios de comunicação, contra a redução do artístico e do espiritual a seu valor de troca.

### **3. 2. Às próprias custas: no limite entre corpo e canção**

A mesma disposição parece animar seu segundo trabalho. Ainda que se possam detectar diferenças entre os dois discos (assinalaremos diversas), as semelhanças se impõem. Por mais que se discorde a respeito do ponto em que o trabalho de Itamar se imporia as

maiores modificações, não há, entre aqueles que comentaram a obra do músico, quem não considere que esses dois registros pertenceriam a uma espécie de “primeira fase”<sup>104</sup>.

A começar pelo aspecto gráfico que, mais uma vez, complementa o musical. A capa trazia o desenho de uma cobra cascavel – uma das máscaras do Nego Dito, conforme nos informavam as vinhetas e o *hit* do disco anterior. Perto do chocalho, lemos inscrita em seu rabo a palavra “isca”, referência ao selo próprio criado para o lançamento do disco e à banda que acompanhava o músico; mas é de se notar também que o formato do final do rabo da cobra lembra o de um anzol, e parece significativo – dado o papel de destaque do(s) ritmo(s) na música de Itamar – que se insinue uma possível fígada pelo chocalho. Os dentes arreganhados da cobra, voltados para o espectador, criam uma imagem ameaçadora<sup>105</sup>, mas esse é também um gesto típico do animal que se sente acuado, e diversas outras referências, nesse disco, apontam para esse aspecto. Sobretudo, a verborrágica contracapa e a confissão do encarte - escritas à mão (como que assumindo a precariedade da condição independente já sublinhada pelo título do disco), misturando a ficha técnica, a biografia de Itamar (com direito a números de diversos de seus documentos), alguns trechos de letras de músicas, agradecimentos e endereço para contatos, em meio a uma ou outra rima. Com o requinte da firma reconhecida em cartório. O clima, diremos kafkiano, de opressão do indivíduo frente ao infinito e difuso poder burocrático estatal, presente em menor escala no primeiro disco (sobretudo no material gráfico), é levado aqui mais longe (atingindo também as músicas), chegando a ganhar tons caricaturais. Conforme notou Luiz Tatit (2007, p. 216):

*Às Próprias Custas s/A* era o disco do réu. Do modo de produção – as desvantagens técnicas de um LP gravado ao vivo naqueles idos dos anos 1980 eram flagrantes – ao repertório repleto de situações de cerco, bloqueio e condenação, [...], tudo fazia do espetáculo uma sessão de julgamento em que o réu só tinha a seu favor a cumplicidade do público.

O julgamento do marginal Beleléu na ultrateatral Denúncia dos Santos Silva Beleléu, com a qual músico e banda haviam se apresentado pouco antes no festival da Globo, é o ponto máximo desse prisma. E por aqui adentramos ao que parece ser o aspecto central do disco. Se não se pode negar que há entre *Beleléu, Leléu, Eu* (1980) e *Às próprias Custas s.A.* (1982) uma notável continuidade, é talvez nessa mesma continuidade que se faça notar a maior diferença entre os álbuns: mesmo que ambos se pautem por aquela espécie de “estética do

<sup>104</sup> Conforme se depreende de nota anterior, na qual se esboçou algo a respeito dessas interpretações.

<sup>105</sup> Por grotesca que soe, não se pode descartar, também, a ideia de que a cobra esteja cantando. Afinal, eram os anos 1980...

choque” que identificamos no disco anterior, parece haver, no segundo, uma concentração quase total dos esforços para a obtenção de tal efeito num aspecto que talvez já fosse o principal do anterior, mas não de maneira tão exacerbada – a saber, a ênfase na interpretação, no procedimento figurativo, dentro do qual a entoação exerce um papel central. Reformulando: se ambos os discos pertencem claramente ao que Luiz Tatit (2007, p. 228) chamou de “ciclo ‘Nego Dito’”, caracterizado pelo “vínculo irrompível com a figura do autor”, parece-nos que esse vínculo, mesmo essencial, era contrabalançado, nas gravações de 1980, com outros recursos que, por vezes, assumiam provisoriamente o primeiro plano da escuta<sup>106</sup>. Dois anos depois, no entanto, esse vínculo se torna o ponto de apoio de todo o disco: a figura esguia e o timbre de voz do intérprete constituem a base para todas as ousadias formais (em detrimento de outras, propriamente – ou primeiramente – musicais). Não se pode ouvir o álbum sem vinculá-lo ao palco em que foi gravado. O próprio formato escolhido para o registro já o evidencia: uma gravação ao vivo (numa época em que tal opção – como assinalou Tatit – se apresentava vantagens econômicas, evidenciava também desvantagens técnicas), simulando um programa radiofônico (com o sugestivo título *Mais lenha nesse inferno*).

A apresentação se desenrola não como uma sucessão de canções isoladas entre si, mas sim como uma performance única, na qual os músicos parecem executar uma sequência precisa, exaustivamente ensaiada<sup>107</sup>. É de se notar que praticamente não há intervalo entre uma música e outra. A fronteira entre o que é música e o que é teatro se dilui. A ideia do disco como unidade, já presente no trabalho anterior, materializa-se, aqui, naquele palco, dia e momento. Diversas referências remetem ao “aqui e agora” do show<sup>108</sup>. Mais do que nunca, as canções só se completam “na voz e, por extensão, no corpo presente de Itamar Assumpção” (TATIT, op. cit., p.228).

Na própria seleção do repertório nota-se a importância dada à interpretação: todo lado A do LP (salvo *Fico louco*) apresenta canções que não foram compostas por Itamar

<sup>106</sup> Que se recorde, por exemplo, dos casos já analisados de “Fon fin fan fin fun” e “Aranha”, ou mesmo, pelo viés oposto, de “Nega música”.

<sup>107</sup> “[...] em Às Próprias Custas s/A, a Isca de Polícia mais afiada que nunca. [...] a gente ensaiava todos os dias, e esse trabalho bem encadeado, em que uma música praticamente emenda na outra, falas e gestos no lugar certo, é audível no CD. Não é pouca coisa.” (Suzana Salles, in: CHAGAS; TARANTINO, op. cit., p. 145)

<sup>108</sup> Não apenas pela exacerbação do elemento entoativo: o álbum já começa com a seguinte fala de Denise Assumpção: “Ouvintes de todo o Brasil, iniciamos neste momento diretamente daqui, da sala Guiomar Novaes, Sampa, Capital [...]”. Após as três primeiras músicas, nova intervenção da atriz: “São vinte e uma horas e quatro minutos em São Paulo. A temperatura é agradável. Hoje, reparem bem, hoje é dia 15 de novembro de 1982, segunda-feira”. Naquele dia, pela primeira vez desde a década de 1960, os brasileiros puderam eleger os governadores dos estados pelo voto direto. Itamar faz duas referências diretas à eleição: durante a interpretação de *Vide verso meu endereço* e no fechamento do disco, após apresentar a banda: “*My name is* Benedito João dos Santos Silva Beleléu vulgo Nego Dito. Mas eu votei, e muita gente votou, e, daí [...]”.

Assumpção. O que não significa que a dimensão autoral tenha ficado em segundo plano: as composições originais são totalmente reformuladas pelo músico. Se é verdade que, nesse início de carreira, Itamar procurava dar um passo além na linha evolutiva da música popular brasileira, acrescentando aos tradicionais planos da melodia e da harmonia uma espécie de “terceira dimensão”, pode-se afirmar que, pelos arranjos elaborados para essas canções, fortemente direcionados para o aspecto entoativo, focados no corpo presente do intérprete e sua banda, Itamar acaba por atribuir uma nova dimensão a essas músicas, assumindo a coautoria das mesmas. Não deve passar despercebida a escolha desse repertório. Trata-se de algo maior do que uma aproximação por afinidade: as músicas selecionadas parecem ser peças que - colocadas na voz do intérprete, sob os arranjos exaustivamente elaborados e trabalhados - juntas, alegorizam a própria constituição do personagem Beleléu/Itamar. Nelas, a linha da música popular da qual o músico se alimentou – especialmente a negra, vinda tanto do samba tradicional (Geraldo Pereira – e talvez também, indiretamente, Paulinho da Viola, que regravara *Você está sumindo* na década anterior), do rock da Jovem Guarda (Getúlio Cortes), ou da recente nobre linhagem dos “malditos” (Jards Macalé); mas também da paulistana, em sua versão tradicional (Adoniran Barbosa), ou da mais inventiva e atual onda “independente” (Arrigo Barnabé). Todas elas antropofagicamente deglutidas por seus arranjos. Em crítica feita ao show que divulgava o álbum, Miguel de Almeida (1983b) diria: “A tradição é necessária, mas é o artista quem a cria, quem estabelece seus anéis ancestrais; Itamar usa versos alheios como se fossem suas descrições. [...] os homens criam sua ancestralidade – e seus valores.” A própria música que inicia o disco é extremamente significativa nesse aspecto: *Negra Melodia*, de Jards Macalé e Waly Salomão, tratava, ela mesma, de uma espécie de apropriação “antropofágica” do já internacionalizado *reagge*, amplificada por uma sintonia negra comum, por parte de um brasileiro. Apropriando-se dela por sua vez, em arranjo absolutamente original, Itamar faz metalinguagem da metalinguagem, dizendo, pelo nó, a que veio: “[...] é ele quem morde o rabo da cobra, o estado antropofágico revelando os objetos e fósseis devorados” (idem, *ibidem*)

Ainda nesse aspecto - o da interpretação levada longe o suficiente para sugerir a coautoria - dois exemplos são bastante notáveis: as interpretações de Itamar e banda para as músicas *Vide verso meu endereço* (de Adoniran Barbosa), e *Noite de terror* (de Getúlio Cortes). No primeiro caso, a escolha recai sobre uma música que em sua versão original (in: ADONIRAN, 1975), já trazia um pequeno trecho falado em sua introdução, descrevendo uma situação bastante concreta: um pedido para que o interlocutor (“seu Gervásio”) entregasse um bilhete a um terceiro (“Sr. José”). A música se destinaria a este, e descreve, justamente, o

conteúdo do bilhete (que comunica a composição de uma samba). A introdução da fala aberta no início da composição, bem como os diversos dêiticos presentes na letra, já sugerem uma ênfase na figurativização que, iniciada a canção, se equilibrará com outros procedimentos. A interpretação de Itamar praticamente abre mão destes, para exponencializar o primeiro. Começa por substituir – dentre outras pequenas alterações - na parte que já era falada no original, a expressão “não tem problema nenhum” por “tá limpo”. Mas a surpresa maior vem na sequência, quando, onde a melodia de Adoniran começava, o músico continua com a fala, introduzindo onomatopeias que remetem a instrumentos de percussão. Primeiramente, quebrando o andamento da fala; quando finalmente – após três versos – começa a entoar a melodia da canção, no intervalo entre uma e outra fala musical. Quando a música se aproxima do final, há um breque na melodia, e o músico volta a falar; agora, introduzindo na canção original um texto que lhe era alheio: “Olha, seu José, acho que eu vou dizer também que foi legal votar hoje e que está sendo muito legal também gravar esse disco aqui.” Assegura-se assim (pelo conteúdo desse pequeno trecho, sim, mas também pela forma escolhida para a canção – e boa parte do disco – que o apresenta) o “choque” que procura garantir que o ouvinte mantenha-se atento em meio à distração, obrigando-o a manter a consciência não apenas do que se relata na letra, mas também do “espetáculo” presente que atualiza esse conteúdo (primeiramente no show, depois, na gravação do mesmo, a cada audição que atualizará aquele momento, não obstante percebendo-o como devidamente datado), e até da realidade de fora do teatro, cuja ligação com o que se passa ali dentro demonstra-se ineludível, em lugar de representar-lhe uma fuga. A canção quebra com a expectativa de uma interpretação do repertório “clássico” da MPB. Um pouco como acontecia, no disco anterior, em *Fon fin fan fin fun*, mas agora por outros meios: notadamente, a ênfase aos aspectos figurativos, muito mais que aos procedimentos propriamente musicais. Ao longo da maior parte da canção, os instrumentos musicais fazem apenas breves intervenções<sup>109</sup>. Só participam efetivamente nos versos finais e, ainda aqui, mais repetem que acompanham a voz principal: atacam praticamente as mesmas notas desta<sup>110</sup>. Na terceira repetição da última estrofe, os instrumentos diminuem a intensidade, enquanto Itamar, também gradativamente, passa do canto novamente para a fala, como que demonstrando a ligação inextricável entre ambos que, como vimos com Tatit, constituiria a própria base sobre a qual a música popular se institui.

<sup>109</sup> Atacando simultaneamente três notas entre a parte falada e a primeira parte cantada e uma nota entre o que talvez possa ser considerado como o final da segunda estrofe e o começo da terceira – justamente o trecho do maior salto intervalar da melodia original.

<sup>110</sup> Excetuando-se apenas uma guitarra que faz intervenções mais livres, ainda que conectadas à melodia principal; bem como, com relação à altura, a percussão (evidentemente).

Procedimento análogo de apropriação do repertório popular-urbano tradicional para uma intervenção que renova suas possibilidades, tendo no privilégio dado à interpretação a principal ferramenta para tal intento, encontramos em *Noite de terror*. A música original, sucesso na voz de Roberto Carlos no ano de 1965, seguia a estrutura simples e descompromissada típica das canções da Jovem Guarda. Nesta gravação de 1982, ela surge irreconhecível, a não ser pela letra. Em mais uma repetição da intersecção entre os planos da emissão e do conteúdo, a interpretação começa com o *backing vocal* cantando “toctoc-toctoc-toc<sup>111</sup>”, onomatopeia com que se costuma designar o gesto de bater na madeira (a letra original repetia duas vezes, em momentos distintos, os versos “Alguém bate à porta / Vou logo ver quem é / Deve ser meu broto / Pois fantasma não dá pé”. A de Itamar o faz sete vezes na sequência, ao final, preparando a entrada, que se faz sem interrupção, da música seguinte – *Oh, Maldição*, de Paulo e Arrigo Barnabé – que começa justamente com o verso “Bateram na porta”). A mesma frase musical onomatopaica<sup>112</sup> será repetida sem interrupção por de cerca de quatro minutos. Doze vezes, durante 24 compassos, acrescidas gradualmente por um acompanhamento discreto e não constante de outros instrumentos, até que Itamar comece a falar, e não ainda exatamente a letra<sup>113</sup> – que também não será cantada, mas falada (talvez seja mais preciso dizer “sussurrada”), na sequência. Ao se aproximar do 22º verso da letra original (“Esse alguém me falou bem assim”), a voz do cantor começa a se distender, passando a repeti-lo um pouco como um LP que tivesse sua rotação diminuída, dando a impressão de estar perdendo suas forças, até desaparecer. O coro continua repetindo as mesmas células musicais, acompanhados discretamente por baixo, percussão e guitarras, com mínimas variações<sup>114</sup>. Por cerca de longos 46 compassos, até que advenha o súbito grito: “Sou o Frankstein!”. Ainda que se escute o disco diversas vezes, é difícil não sentir a sensação do susto nesse momento. O procedimento utilizado se aproxima mais de uma montagem

---

<sup>111</sup> Cantando de fato, não apenas entoando. Considerando-se o compasso de quatro por quatro, temos sempre conjuntos de três-dois-um ataques, separados por intervalos de colcheia. Os cinco primeiros na mesma altura, o último, alternando sempre entre uma terça menor acima numa finalização e um glissando entre a quinta e a quarta abaixo na seguinte (única dessas notas a durar mais que uma colcheia). Na verdade, em geral, as onomatopeias, já na linguagem cotidiana, destacam-se por certa musicalidade, já que costumam sustentar brevemente uma altura para o som. A repetição obsessiva das mesmas células musicais onomatopaicas, aqui, mais uma vez, acaba sublinhando a ligação que destacamos ao final do parágrafo anterior.

<sup>112</sup> Apenas com a pequena variação de altura exposta na nota anterior.

<sup>113</sup> Na pequena introdução, mais uma vez, o destaque para o caráter figurativo, pela entoação e abuso dos dêiticos: “Vocês já tiveram alguma noite de terror? Pelo jeito não, mas eu já! E sei o que isso significa!”

<sup>114</sup> Em verdade, nesse intervalo, o único movimento em princípio não repetitivo é uma longa sequência cromática descendente executada por uma guitarra e acompanhada pela voz de Itamar. Esse procedimento não contraria a sensação de “marasmo” que a repetição executada pelos outros membros da banda sugere, mas talvez até a reforce, dada a intensidade mínima com que é executado, o intervalo extenso de permanência nas mesmas notas (dois compassos cada), e mesmo a repetição, se não das mesmas notas, dos mesmíssimos movimentos descendentes.

cinematográfica que de uma ação propriamente musical. Primeiramente, a falta de acontecimentos musicais relevantes parece remeter ao “tempo morto” utilizado por alguns cineastas modernos. Esse recurso, quebrando com o ritmo acelerado padrão dos roteiros consagrados por produções hollywoodianas, obriga o espectador a sair da passividade, a dar-se conta, ao menos em alguns momentos, que não está no filme, mas assistindo a um filme, dando-lhe algum tempo de reflexão. A interpretação de *Noite de terror* (é de se notar como título e letra já nos remetem ao cinema) pela banda Isca de Polícia exerce efeito semelhante: durante os longos quatro minutos e treze segundos que antecedem o grito, a música permanece no mesmo acorde, repetindo, com mínimas diferenças, informações que já estavam reveladas nos primeiros segundos. Sem grande intensidade, diga-se. O mesmo vale para a declamação da letra por Itamar, que, se na apresentação original talvez fosse contrabalanceada por sua imagem no palco, é ouvida com dificuldade no disco. A inusitada longa duração deste procedimento, após um inevitável período de estranhamento, parece esvair-se, remetendo a uma espécie de hipnose: a rítmica constante vira um ruído ambiente, “desaparecendo” para a atenção que não nota mais nela informações relevantes. Aqui, o principal “recurso cinematográfico” adotado pela canção: toda a tensão acumulada ao longo desse incomum procedimento explode no momento do grito, como em uma montagem que encaminhasse a subjetividade do espectador para o efeito desejado. Recurso de praxe no cinema, não gerando ali, normalmente, mais que um envolvimento ainda maior do espectador com o conteúdo relatado, mas que, aplicado à música popular, gera inevitavelmente uma atenção especial sobre si mesmo, causando certo distanciamento, pelo inusual. Na canção original, o verso “Eu sou Frankstein” era dito por uma voz grave e com eco, que, repetindo padrões consagrados, tinha um efeito meramente humorístico, sem quebrar o caráter temático da canção, em que se descrevia aventuras de terror com o mesmo espírito que se descreveria uma corrida de carro. A molecagem de Beleléu vai além, causando um choque no espectador: o contraste entre o início “morto” e o susto incomoda de fato: raros serão os que ao ouvirem pela primeira vez o disco não terão aumentado o volume de seu aparelho de som nos primeiros minutos, julgando haver algum problema técnico e, com isso, potencializado o efeito de choque do grito, voltando depois deste a diminuir o volume, não sem alguma contrariedade. Mais uma vez, de maneira original, a forma corrobora o conteúdo.

Temos assim, neste disco, o momento mais nítido em que Itamar parece se caracterizar como “uma máquina de expressão de intensidades corporais” (OLIVEIRA F., 1990, p. 14). O procedimento remete a uma matriz tropicalista, quando pela primeira vez a canção assimilara dimensões que até então não faziam parte dela. Mas se é verdade que

aquele movimento tornara-se referência para compositores futuros, essa ampliação de perspectiva do campo cancional ou havia sido deixada de lado, ou perdera seu impacto, tendendo para a neutralização a que “naturalmente” a indústria cultural costuma levar o que em princípio diferia ou afrontava o padrão. Itamar procura renovar esse repertório, reforçando alguns de seus aspectos, chamando novamente a atenção para eles, obrigando mais uma vez o ouvinte a uma postura ativa, “como se o cantor no palco fosse um quebra cabeça que só pudesse ser organizado na cabeça dos espectadores” (Silviano Santiago<sup>115</sup>, apud FAVARETTO, op. cit., p. 31).

Um dos elementos desse quebra cabeça, a inserção de *Fico louco* no lado A do disco, em meio às canções apropriadas de outros intérpretes. Lembremos que as ousadias formais deste álbum se amplificam se tivermos em vista o lado econômico: com ele, Itamar saía do esquema “independente” representado pelo selo *Lira Paulistana*, para mergulhar numa aventura “ultraindependente”: “Não sou independente, mas às custas próprias. O sistema independente está aí, bem claro. A gravadora normalmente contrata e faz o artista. Comigo foi o inverso, eu fiz o selo, para poder trabalhar”. (in: ALMEIDA, 1983c) Não se pode negligenciar o fato de que o risco assumido pelo artista, ao adotar procedimentos estéticos bastante indigestos para o gosto médio, já na abertura do disco, ganha uma dimensão maior, talvez só possível por uma superestimação das possibilidades abertas pela “cultura independente e alternativa” que então tinha lugar. Talvez a ousadia do disco só fosse mesmo viável nesse formato, mas, de qualquer modo, a escolha desse caminho é bastante relevante para que se analise a postura do músico, o aspecto econômico e o estético devendo ser encarados como indissociáveis. Por tratar-se de um trabalho inserido num quadro em que, como vimos, a cultura parecia se reduzir ao mercado de bens culturais – é verdade - mas ganhando especial relevância pela posição marginal que assume dentro desse mesmo quadro, não por esconder tal indistinção entre o econômico e o artístico, mas por procurar evitar a total deglutição deste por aquele, colocando em questão a relação entre eles. Nesse sentido pode-se interpretar a função que a canção supramencionada exerce em meio ao disco. Trata-se do único caso em que Itamar regrava uma canção lançada em trabalho anterior. Sabemos o quanto o músico modificava os arranjos mesmo entre uma apresentação e outra, na mesma temporada, sempre resistindo – também nesse aspecto - contra o padrão repetitivo típico da indústria cultural. A regravação parece justamente evidenciar a posição de denúncia contra esta. A canção não visa contentar o público que já apreciava o artista com mais do mesmo,

---

<sup>115</sup> O autor se referia, no trecho citado, a Caetano Veloso.



mas sim funcionar como mais um elemento crítico: é apresentada como parte dos comerciais do programa radiofônico simulado pelo show, explicitando assim o caráter comercial das gravações, ainda mais pela maneira como a canção reaparece aqui: como uma vinheta, mais repetitiva e menos polifônica que a anterior, inclusive deixando de lado os trechos em que a melodia atingia seus pontos mais agudos - justamente aqueles em que a letra original convidava o interlocutor a compartilhar a “loucura” do protagonista – o que, associado ao andamento mais acelerado e o abrandamento do aspecto figurativo (para o que contribui bastante o modo com que o músico pronuncia, a cada final de estrofe, a palavra “cabeça”, com uma pausa nítida entre as duas últimas sílabas, fazendo que a última caia também, de maneira um tanto “artificial”, em um tempo forte), parece despersonalizar a canção original, tornando-a mais “dura”, retirando-lhe boa parte de seu espírito original, como se a loucura aparecesse aqui já um tanto domesticada. A nova versão tem um quê de “mecânico”, e a marcação constante de um som percussivo num intervalo de terça, durante cerca de trinta segundos (antes da entrada das vozes), mimetizando o som de um relógio ou de um metrônomo, reforçam essa impressão. Como se nota, o tratamento dado à música vai além de cinismo encerrado em si mesmo, que simplesmente assumisse esse caráter comercial; mas deixa-o em aberto, colocando-o sob um ponto de vista crítico, inclusive impedindo o público de acompanhar o “sucesso” executado no palco, posto que vestido com um arranjo bastante diferente daquele do primeiro disco.

De maneira geral, como dissemos, se esse disco parece se encaixar em registro semelhante ao anterior – com relação ao projeto de inovação da linha evolutiva da música popular – a concentração dos esforços para tal na interpretação, na presença de Itamar e banda sobre o palco e em recursos musicais que remetem ao teatral e ao cinematográfico, talvez atribuam ao segundo registro uma característica mais direta e impactante. As diversas onomatopeias parecem ser indícios disso. Além dos casos já comentados de *Vide verso meu endereço* e *Noite de terror*, esse recurso é utilizado pelo *backing vocal* em *Oh! Maldição* (num som que faz referência ao “morri crivado de balas” da letra) e por Itamar entre o final da canção *Batuque* e o início de *Peço perdão*.

É interessante assinalar que o som feito pela voz de Itamar no final desta oitava canção do disco remete ao barulho de um papel sendo inutilizado ou, no mínimo, maltratado. E não parece descabido interpretar tal gesto como uma espécie de alegoria da atitude do músico em priorizar a experiência, e não a teoria. A canção terminara um tanto bruscamente nos versos “A princesa Izabé / assinou um papé”, seguida pela voz de Itamar e do coral entoando (já não cantando) “dia 13”, para então apenas o cantor continuar falando: “de maio

de 1888”. Seguem-se as onomatopeias (que, evidentemente, deixam entrever pelo som uma carga visual-cênica bastante forte) e, em seguida, mais uma vez a voz de Itamar entoando, agora o seguinte texto: “... e agora? Como é que ficou aqui, agora? Deixa pra lá. Eu to aqui pra outra coisa. Eu to aqui pra...” inicia-se nova onomatopeia, agora remetendo a instrumentos de percussão, antecipando a entrada dos instrumentos na sequência. A música que findara fazia, no dizer de Luiz Tatit (2007, p. 216), “a expansão comovente de seu enfoque pessoal à história da raça negra”, na qual a melodia descendente aplicada às estrofes, desembocando, no refrão, no batuque propriamente dito, garantiria “à composição um espírito de rito em homenagem ao sofrimento do povo tradicionalmente escravizado”. (ibidem, p. 216) De fato, a estrutura da canção sugere o batuque descrito por melodia e versos no refrão (“[...] / Dançou na primeira / Dançou capoeira / Dançou de bobeira / Dançou na maior / Deu canseira / Sambou na poeira / Tossiu na fileira / Dançou pra danar”) como uma espécie de sublimação ou superação por parte dos negros do sofrimento que lhes foi imposto, descrito nos versos de melodia descendente (“Houve um tempo em que a terra gemia e um povo tremia de tanto apanhar / Tanta chibata no lombo que muitos morriam [...] / O meu pai, minha mãe, minha vó, tanta gente tristonha que veio de lá [...]”), colocando essa canção, metonimicamente, como uma espécie de apresentação musical prática da visão de Itamar sobre o desenvolvimento da “tecnologia dos pretos”, na qual a música se colocava como uma espécie de porta aberta para que esses enfrentassem uma realidade opressora. Mas o movimento vai além: a própria passagem de uma canção para outra alegoriza, numa escala diferente, o mesmo roteiro: como que num movimento do geral ao particular, a história do povo negro desemboca na história do Nego Dito, na superação da triste marginalidade a que foi submetido pela marginalidade heroica com que assume seu papel: “Peço perdão pela minha ignorância / eu venho assim desde minha infância / Desde pequeno aprendi a decidir / quebrando o galho pelo meio que quisesse / Na escola o pouco, pouco tempo que fiquei / foi muito pouco para que eu me rendesse / Meu pai dizia: ‘filho meu não foge à luta’ / se orgulhava das façanhas do herói / Por isso brigo e vou brigando pela vida / Honro meu pai a cada ofensa que me dói” (in: *Peço perdão*). Ao final da canção, a introdução e repetição de um verso que, mais uma vez, parece pela autoironia colocar os significados em suspenso: “Mas quem sabe um dia ainda posso ser um sócio de um homem de negócio”. Não se trata, como em tantos outros casos da Vanguarda Paulista, de um humor *tout court*, nem de um efeito causado pelo distanciamento claro entre o enunciador e o enunciado. A instrumentação dá destaque ao trecho, abandonando a polifonia, mas não deixa de continuar falando na “linguagem” do Nego Dito, os ataques não usuais deixando entrever silêncios. A ironia parece atingir o cerne do próprio

compositor/personagem, obscurecendo a fronteira entre o que é ou não marginal. Demonstra-se ali o desejo, ou ao menos a possibilidade de o personagem abandonar sua condição para integrar-se ao sistema, no que há uma aparente negação do discurso orgulhoso da condição marginal que despontara até ali, porém não exatamente uma contradição, já que isso parece se dar numa espécie de embaralhamento dos parâmetros, numa “ordem” em que a violência brotada do personagem como reação a uma situação social pudesse perfeitamente ser incorporada – enquanto violência, e não pelo abandono dessa – pela própria violência oficial – que, afinal, a gerou; mas colocando-a agora a seu serviço, servindo-se dela em lugar de por ela ser ameaçada. A ambiguidade do sentimento de Bebeléu parece ser a da sociedade que lhe deu origem.

Nesse ponto, se é verdade que o mesmo personagem é o protagonista dos dois trabalhos iniciais de Itamar, talvez seja necessário admitir que, se no disco de 1980 ele aparece mais em primeiro plano, na gravação de 1982 o foco vai se abrindo, e o vemos numa espécie de plano de conjunto, em que reconhecemos referências importantes para o Nego Dito; tanto pelos diversos registros de canções de outros compositores – através dos quais ele “cria sua ancestralidade” – quanto por certa abertura no caráter de suas próprias composições, que focam agora, nas letras, não apenas a figura e os desvarios de Bebeléu, mas também, em seu entorno, elementos ligados à sua história, determinações sociais, família, negritude. Daí talvez a imagem, antes de tudo agressora do trabalho anterior – pela qual se demonstrava a força do personagem – ter se transformado, aqui, ainda que sem perder a pose, na do réu – pela qual se tem uma visão muito mais nítida dos obstáculos que se lhe impõem. Abandonado e mal falado em *Você está sumindo*, assombrado em *Noite de terror*, crivado de balas em *Oh! Maldição*, torturado em *Amantida*, julgado em *Denúncia dos Santos Silva Bebeléu*. Mesmo nas mais afirmativas *Peço perdão* e *Que barato*, deve-se notar que, no primeiro caso, o refrão pede desculpas pelas diabruras descritas no restante da melodia; no segundo, ainda que Suzana Salles (in: CHAGAS; TARANTINO, op. cit., v.1, p. 156) possa qualificar a canção como “simples, também redonda, sem mudança de andamento, de clima, era uma constatação: que bom te ver”, não se pode negligenciar que, mesmo que a balança penda para o lado positivo, a quantidade de versos com conteúdos negativos é superior<sup>116</sup>. Mas não há dúvida de

---

<sup>116</sup> Fazendo a concessão de considerar a intervenção do coro como um verso, o placar exato parece ser 5X8: “Que bom que você deu o ar da graça / [...] / Tchur ru ru ru ru que barato / Mas repentinamente você pinta / brasa acesa (Zás) surge das cinzas / [...] / bateu o sol meu Deus do céu que bom te ver!” X “Andava eu com a pulga atrás da orelha / imaginando tanta coisa besta meu amor / A gente tem tendência pra ficar só na pior / Tudo enfim pra mim era só desgraça e mais desgraça / quantas dores tive na cabeça tudo de graça / Perdi até a conta das vezes que morri / Eu nunca fui Jesus pra ficar carregando cruz / [...] / A coisa andava preta até você chegar / [...]”

que o sofrimento de que padece o compositor/personagem em sua espécie de paranoia – dados os diversos recursos que vimos analisando – é vivido de maneira ativa, afirmando-se na condição de negado, marginal. Nessa ambiguidade, boa parte do interesse despertado pelo disco: “Uma negra e conseqüente paranoia urbana termina engendrando um dos discos mais importantes da época. Pedem-nos atos, provas, obras. Nego Dito Itamar não morde a isca e responde: tudo que se pode produzir são lamentos transformados.” (ESCOBAR, 1983a)

O “choque”, que parece tão importante para a proposta de Itamar deste início de carreira – mesmo que equilibrado com diversos recursos tipicamente populares – parece migrar, em *Às Próprias Custas s/A*, em grande parte, para o teatral, para o corpo dos intérpretes, em especial o de Itamar. Talvez até pela necessidade de obter efeito semelhante ao disco anterior, mas a partir de uma apresentação ao vivo, que, embora se soubesse gravada para o registro em disco, não poderia desfrutar, com relação à plateia ali presente (cuja reação, bem ou mal, ficaria para sempre registrada), de um tempo suficiente para a maturação e absorção das novidades ali apresentadas, como o seria na audição individual de um disco. Daí o esforço direcionado tanto para o musical, quanto para o físico: a necessidade de um impacto com efeito imediato. É de se notar que esse disco, se rivaliza ou até supera o anterior em termos de impacto, é musicalmente mais simples em diversos aspectos. A polifonia é notadamente menor (salvo talvez em *Peço perdão*). Mesmo as primeiras interpretações, que apresentam composições alheias, são acompanhadas de maneira bastante econômica, diríamos até “crua”, exacerbando sua estranheza de maneira bastante clara, não raro com instrumentos tocando em uníssono. Os ostinatos geralmente respeitam mais o texto principal, facilitando, ao menos nesse aspecto, a audição, que precisa se preocupar menos com informações simultâneas. Sem que isso signifique que a sonoridade apresentada não remeta à mesma identidade musical revelada no primeiro disco (o “rock de breque”, se se quiser acompanhar a definição de Tatit).

O resultado parece ter sido o de uma valorização dos silêncios, o que soou aos críticos como uma evolução, ou refinamento da proposta do álbum anterior: “[Em “*Às próprias custas s/A*”, Itamar] Reestruturou a intervenção das meninas, além de permear seus desenhos com instigantes momentos de silêncio. Assim, a percussão passa a um diálogo mais nítido com o vocal”. (ALMEIDA, 1983c) “Instrumentação sutil, esparsa. Vozes femininas como de modernas bacantes, frases musicais em perfeita articulação com os silêncios – e os murmúrios onipresentes de Nego dito escolado na vida lateral, subterrânea, oculta, o que trafega ‘noutra frequência’.” (ESCOBAR, op. cit.)

Ficava, enfim, no dizer do crítico Eduardo Martins (1983) a impressão de que “Itamar Assumpção pode agora considerar-se aprovado num teste ainda mais difícil, a que poucos autores-intérpretes resistem, o do segundo disco.” No mesmo artigo, porém, algumas pistas sobre os limites desse “sucesso”:

Itamar é um dos integrantes do gueto cultural em que se converteu o movimento que há alguns anos se irradia de São Paulo, como a única corrente musical do Brasil atualmente em condições de subverter os valores estratificados nesse campo e mostrar um dos raros caminhos em que é possível ir ao encontro de algum sentido de renovação.

No próprio elogio da crítica, vemos já, em primeiro lugar, a diluição da “cultura independente e alternativa” e a conseqüente retração do “movimento” da Vanguarda Paulista - que, de possível esperança de renovação, passava cada vez mais a caracterizar-se como gueto fechado em si mesmo, irradiando para ninguém. Nesse cenário, também vislumbramos já o caminho seguido a passos largos por Itamar para integrar o bloco dos “malditos”: repetido pela crítica, esquecido pelas rádios.

### **3. 3. Em transmutação, no caminho reto**

A missão de Itamar exigiu que sacrificasse sua vida à obra. A necessidade “romântica” de confrontar o *status quo* a partir de uma concepção espiritualizada que em nada parecia abalá-lo; a busca da aliança com o indizível num meio que o nega ou despreza parece constituir o centro orbital de sua missão, a partir do qual empreendeu as mudanças em sua obra, talvez justamente na intenção de manter intacto esse centro, acesa a chama que movia sua busca. A condição de herege frente ao *moneyteísmo* predominante – no que teve de autorreivindicada ou imputada externamente – foi dolorosamente vivida pelo artista. A diretoria exigia o sacrifício. Diante dele, Itamar

[...] não recuou em nenhum momento. Vociferando como um louco, grinfando como uma cotovia, fera ou anjo, poeta ou profano, arrancou a coragem necessária para o sacrifício como um animal que rói a própria pata para se livrar da armadilha, pois ele sabia que esperar seria a escravidão e a morte. (Arrigo Barnabé, in: CHAGAS; TARANTINO, op. cit., v. II, p. 18)

O sofrimento do músico ganha uma dimensão maior quando se nota que sua popularização, sempre desejada, nunca deixou de lhe parecer possível, dentro de seus próprios critérios. Num primeiro momento, amparado pela “cultura alternativa” dos anos 80, isso pareceu plausível dentro do próprio esquema independente, então em alta. Possível, mas não provável, dada a ousadia estética que observamos, pouco compatível com a educação musical proporcionada ao grande público pela indústria cultural. A esse respeito, a crítica elogiosa de Eduardo Martins (1981a) ao primeiro disco do artista parecia já trazer, *malgré lui*, uma maldição: “No fim, resta uma certeza: Itamar encontrou um caminho próprio para a música urbana. E uma esperança: que a falta de compreensão não o reduza apenas a mais um artista maldito, como seu irmão de sangue e música, Luís Melodia.” Aqui, a própria fórmula da maldição: o motivo do sucesso parecia o mesmo do fracasso, a capacidade de encontrar um caminho alternativo batendo de frente com a incapacidade do grande público de segui-lo. Insistindo naquela, Itamar pretendia superar esta. Mas o período em que viveu parecia tornar tal missão impossível, condenando o músico a manter o desejo irrealizado, e sofrendo por assim percebê-lo. Mas quiçá, nessa mesma irrealização, a condição que manteve o desejo vivo, o artista em movimento.

Naquele início dos anos 80, contudo, o sonho ainda se mantinha bastante vivo. As vendas do primeiro disco de Itamar, ainda que longe dos números dos grandes medalhões da MPB, foram satisfatórias, considerando-se o montante mobilizado para sua produção, e mesmo o caráter pioneiro, e portanto ainda incerto do empreendimento, posto que aquele era também o primeiro lançamento do selo Lira Paulistana. De acordo com Daniela Ghezzi (op. cit., p. 147): “O início das atividades de registro fonográfico do Lira deu-se, [...], com o trabalho de Itamar Assumpção [...], que [...] proporcionou rapidamente um retorno financeiro ao Lira, propiciando a oportunidade de continuidade da atividade de gravadora.”

Esse relativo sucesso deu a Itamar a perspectiva de continuar seu caminho de maneira ainda mais independente: seu segundo álbum (gravado ao vivo em 1982, lançado no ano seguinte), que, como vimos, esteticamente dava continuidade à ousadia do primeiro, foi feito literalmente “às próprias custas”, tendo o músico se afastado do próprio Lira. Naquele momento, aparentemente, isso lhe parecia uma condição para que pudesse continuar seguindo sendo “ele mesmo”: “E daí eu saí porque eu tinha que caminhar sozinho. (...) Então é isso, aí chegou uma hora que o Lira ia virar um selo de distribuição. Aí eu falei ‘Mas eu não sou isso’”. (apud: idem, ibidem, p. 214) Se no início de 1982 o artista considerava a hipótese de “entrar nas grandes estruturas, mas sair ileso”, para este seu segundo álbum, seja por

considerar que a dose de ousadia fosse aqui maior, seja pela experiência que teve no festival da Globo ao final daquele mesmo ano, o caminho para se manter ileso parecia não mais passar pelas grandes estruturas, ou ao menos, não poderia começar por elas: “Não sou ingênuo a ponto de acreditar que os canais convencionais possam se interessar. E, se isso acontecesse, sei que teria que adequar as minhas propostas à linguagem deles”. (in: ESTADO, 1983) Assim, a perspectiva do músico, mantendo a integridade estética, diminuía, mas não abria mão da pretensão de uma divulgação maior: “Não quero quebrar esse esquema de jabaculé das rádios e gravadoras. Mas gostaria que tocassem o meu disco”. (in: ALMEIDA, 1983c) Como se vê, não se pretendia “derrubar o esquema”, mas sim se popularizar fora e apesar dele.

Não foi possível. A demanda gerada dentro daquele quadro histórico, longe de representar um núcleo que potencialmente se espalharia por todo o país, acabou se demonstrando efêmera e de localização restrita. No ano seguinte, o músico esperava o convite de alguma grande gravadora ou patrocínio: “Cheguei onde tinha de chegar. Provei com o independente que existo [...]. Preciso, no entanto, de retorno financeiro. Não posso continuar brigando contra esse boicote.” (in: ESTADO, 1984) A “cultura independente” arrefecia, mas Itamar julgava ter aparecido o suficiente, com seus dois primeiros álbuns, para que pudesse finalmente entrar nas grandes estruturas mantendo sua integridade. Seu terceiro disco estava pronto, mas à espera de uma gravadora multinacional: “[...] estou preocupado em fazer um contrato com uma gravadora que dê a divulgação necessária ao meu trabalho”. Se convencionalmente, na música popular, os artistas guardam o repertório inédito para shows de lançamento de seus novos discos, com Itamar Assumpção, aqui e durante toda sua vida, ocorrerá o contrário: novas músicas iam sendo apresentadas, dando vazão à sua enorme produção; até que surgisse a oportunidade de registrar algumas delas em disco<sup>117</sup>. Evidentemente, para que essa oportunidade pudesse de fato ocorrer em uma grande gravadora, mantendo-se o artista “ileso”, existiam enormes “dificuldades”:

A principal é que não faço concessões em relação à minha música. Tenho uma autocrítica muito grande e só coloquei meu trabalho na rua, e só colocarei em uma gravadora, quando tiver a certeza de que não estarei cerceando as minhas linguagens musicais. A arte é ágil e, portanto, as gravadoras têm de se adaptar ao meu som. (in: ESTADO, 1985)

<sup>117</sup> No caso desse terceiro disco, matéria do jornal *Folha de São Paulo* (1985) informava que Itamar Assumpção, “De um repertório de trinta músicas, selecionou catorze, após descartar a hipótese de um álbum duplo”. Um ano antes de gravar seu último disco, SANCHES (1997b) anunciava que o músico tinha 34 músicas prontas, mas não conseguia patrocínio. MEDEIROS (1997), expondo a mesma dificuldade, num tom que não escondia seu inconformismo com a situação, chegava mesmo a fornecer o telefone de contato para possíveis interessados.

Note-se a certeza do artista de que não só não deveria ceder, mas também de que não precisaria ceder. Como se seu sucesso fosse questão de tempo, e as gravadoras precisassem reconhecê-lo, até por só terem a ganhar com isso. Não o reconheceram, e seu terceiro disco - *Sampa Midnight: Isso não vai ficar assim* (1985) - sairia também de forma independente, pelo selo MPA.

Numa temporada de shows que antecedeu o lançamento do LP, Itamar se propunha a mostrar a mudança artística pela qual vinha passando, “como se fosse uma borboleta saindo de seu casulo, saindo para uma outra vida, metamorfoseando-se” (in: idem, *ibidem*). De fato, ouvindo-se o terceiro disco, essas mudanças são evidentes. De acordo com Alice Ruiz (2006, op. cit., p. 62-63), *Sampa Midnight* seria

O primeiro disco em que a música se apresenta sozinha [...], sem teatro. Isto é, seu primeiro disco de canções para tocar no rádio, inclusive; em que o nível da música se iguala ao da poesia, mas na mesma intensidade de ruptura e inventividade que os outros dois discos já haviam anunciado.

O contato de Itamar com a própria Alice Ruiz e com Paulo Leminski parece ter tido um papel fundamental nessa transformação. De acordo com o músico Paulo Lepetit:

Ele foi com o tempo mudando e foi mudando a forma de compor, também. Ele [...], principalmente depois que ele conheceu o Paulo Leminski, [...], Alice Ruiz, ele começou a fazer parcerias, [...]. Então ele passou aí a compor diferente, a partir do violão. [...] ele começou a ter muito mais atenção com as letras. Antes eram mais crônicas, no Beleléu, aquelas coisas são crônicas. Depois ele foi mudando para a poesia, ele foi virando poeta mesmo, né? (in: VERTIGEM, op. cit.)<sup>118</sup>

Embora diferentes, os depoimentos parecem apontar na mesma direção, se considerarmos que o caráter de “crônica” apontado por Lepetit está relacionado com o privilégio dado à performance. Nesta, a letra pode se equilibrar com outros recursos, e pode até ser conveniente que venha a ser pouco complexa (mesmo que densa), para que não se desvie do foco principal, que estaria na interpretação. Num trabalho em que “a música se apresenta sozinha”, é normal que a letra passe por uma espécie de refinamento – que talvez se possa chamar “poético” - chamando para si o foco da atenção do ouvinte, que se desprende do intérprete: não à toa, nesse terceiro LP, o personagem Beleléu deixa de ser o protagonista.

<sup>118</sup> Frisemos que Itamar conheceu Paulo Leminski e Alice Ruiz em 1983, quando foi a Curitiba apresentar um show que mesclava as músicas de *Beleléu*, *Leléu*, *Eu* e *Às próprias custas s/A* (apud RUIZ, op. cit., p. 62). *Sampa Midnight* - que já traria parcerias com ambos - é, portanto, o primeiro disco em que as mudanças descritas por Lepetit se fariam presentes.



Itamar parece caminhar no sentido da canção propriamente dita. Ainda que elementos da proposta transgressora que apresentara na primeira metade da década sobrevivam, o papel desempenhado pelo choque é menor. Mesmo que a teatralidade nunca deixe de ser uma marca distintiva do estilo criado por Itamar Assumpção – dado o protagonismo do aspecto figurativo em sua obra – é fato que ela chegara a um ponto culminante no disco anterior, sofrendo um refluxo a partir desse.

Seria tentador considerar que o artista estivesse “cedendo” em sua postura, abrindo mão de suas características pessoais para atingir um público maior, sobretudo quando se atenta para os versos da composição que abre o disco: “Já cantei no galinheiro / Cantei numa procissão / Cantei em ponto de terreiro / Agora eu quero cantar na televisão” (in: *Prezadíssimos ouvintes*); porém, ainda que levando em conta apenas elementos estéticos, tal consideração seria temerária. Analisando esse trabalho, Luiz Tatit (op. cit., p. 218) afirmou:

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. [...] A melodia da voz principal nunca se definia como curva estável, [...] alterava-se o número de sílabas dos versos e deslocavam-se seus acentos ao sabor dos conteúdos que precisavam ser ditos. Enfim, pouca coisa em Itamar mostrava-se regular a ponto de justificar seus anseios de popularidade.

Além disso, as “dificuldades” criadas por Itamar no seu relacionamento com a indústria cultural parecem inviabilizar a caracterização dessas mudanças como uma “concessão” à mesma.

Mas talvez não como uma concessão a si mesmo, espécie de abrandamento do rigor a que se exigia em busca do novo, possibilidade de desfrutar daquilo que já criara. “Já tive muitos critérios / Hoje só vários delírios / ativos cultivo em mim”, cantaria em *Idéia fixa*. Nesse sentido, a transformação que se inicia nesse disco parece-nos, antes de tudo, uma adaptação de Itamar a um cenário em que a busca do novo parecia perder o sentido, no mesmo ritmo em que a “cultura independente” que lhe dera força se extinguia. Os versos de Paulo Leminski (levemente alterados) escolhidos para iniciar o LP são também bastante ilustrativos, nesse sentido: “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”. E acrescentando em seguida, ainda antes de iniciar *Prezadíssimos ouvintes*: “Muito Prazer”. O sentido definitivo da introdução fica em aberto: ao apresentar-se ao ouvinte, Itamar poderia tanto estar se diferenciando das recentes novidades do mercado comercial – e então os versos iniciais

seriam referência direta a estas – quanto se incluindo ironicamente naquele panorama em que o novo – que, sem dúvida, julgava representar - deixava de ter a mesma relevância.

Naquela altura, o fenômeno da Vanguarda Paulista, sem ter sido absorvido pelo grande público, se dissolvera<sup>119</sup>. Seus principais protagonistas seguiam realizando seus trabalhos individuais, com pouca repercussão, e já distantes da época em que seu caráter de “novidade” parecia permitir vislumbrar um novo caminho para a música popular brasileira e prometer-lhes um lugar cômodo no panteão desta. O estrondoso sucesso do grupo carioca *Blitz*, ainda em 1982 - que, de maneira consciente ou não, assimilava diversas propostas da Vanguarda, notadamente a entoação e o caráter performático – pareceu satisfazer, em escala nacional, a necessidade de algo novo que agitasse o marasmo estético e a crise do mercado fonográfico, respondendo, talvez, a algumas das mesmas necessidades que deram ensejo ao surgimento daquela geração de artistas em São Paulo, porém de maneira muito mais bem comportada, acrítica e – talvez por isso mesmo – assimilável pela indústria cultural. Para o desespero daqueles que viam na Vanguarda Paulista um novo e promissor caminho para a música popular<sup>120</sup>, o sucesso da Blitz pareceu deixá-la para trás e abriu o caminho para o novo filão das gravadoras: o rock nacional, de produção barata e de fácil digestão para o grande público.

Lulu Santos, um dos principais expoentes dessa “nova onda” que despontava no cenário cultural-comercial nacional, afirmaria, em fins de 1983, que “o rock já não é aquele dos anos 60. O que eu estou fazendo é apenas entretenimento de massa.” (FOLHA, 1983b). Na mesma matéria, diria que o que as rádios ofereciam nada mais era do que aquilo que o público exigia. Provocado pelo entrevistador a admitir que a Blitz se apropriara de parte da linguagem transgressora da Vanguarda Paulista, o músico louva a “cultura de praia” de Evandro Mesquita, ataca o que via como uma “coisa erudita” de Arrigo Barnabé e acrescenta: “Mas o que mais me intriga é saber para quem ele e Itamar Assumpção estão tocando”, para concluir: “São poucas as coisas que unificam esse país como uma nação. A

<sup>119</sup> *Sampa Midnight* foi lançado no *Lira Paulistana* em novembro de 1985 (apud FOLHA, op. cit.). Os funcionários da casa haviam recebido aviso prévio no mês anterior, e o teatro fecharia no início do ano seguinte. (apud OLIVEIRA, L., op. cit., p. 96-97)

<sup>120</sup> Talvez valha a pena passarmos brevemente sobre duas críticas dedicadas ao show feito pelo grupo Blitz em março de 1983 em São Paulo: “[...] À parte todo o milionário e bem montado lance de marketing – a blitz como ‘the next thing’ necessária à música brasileira em uma época de crise – nada legitima o fato de essa ‘explosão’ estar calcada sobre o rumo indiscriminado do carisma zero e da musicalidade trôpega.” (ESCOBAR, 1983b). “[...] Não seria razão de tristeza caso o baterista da Blitz fosse atropelado por um caminhão em ré [...] Ok, Blitz, entregue-se: vocês estão cercados. Não fossem os recursos da cibernética, usados como um pai-grande, e esse sucesso, [...], seriam rascunhos de crianças bem comportadas. Dessas que a gente dá um pirulito e um chute no traseiro. Porque assim se tratam os imitadores, plagiadores sem pudores, carbonos inventados pela indústria fonográfica. Macaco por macaco, Pedro de Lara é mais original: come a banana e a casca[...]” (ALMEIDA, 1983a)

música popular é uma delas, graças em parte à massificação [...] A cara do Brasil é parecida com a de Roberto Carlos”.

Sem que se queira lançar generalizações temerárias a partir de um raciocínio isolado, é forçoso notar que as declarações do músico articulam um discurso que parecia estar ausente nos debates sobre a música popular de poucos anos antes - quando o que estava em pauta eram as possibilidades e limites do “movimento independente” – e nos dão, ao menos, ainda que apenas pelo fato de terem se tornado possíveis e pertinentes, uma pequena e lúcida amostra do novo quadro que – ainda que a contragosto de alguns - se desenhava na música popular<sup>121</sup>.

Dentro dele, Itamar não deixa de se considerar num dos polos de uma espécie de dualismo entre a “verdadeira cultura” supostamente representada pela Vanguarda Paulista e a “regressão” supostamente audível no som do rock nacional e visível nos comentários desse seu representante. Desse ponto de vista, os ataques desferidos pelo roqueiro automaticamente se transformam em elogios, a “verdadeira cultura” só podendo sobreviver enquanto negação da cultura massificada<sup>122</sup>. Mas este é apenas um prisma pelo qual se pode observar sua postura, que nunca abandona a ambiguidade: Itamar gostava de Roberto Carlos<sup>123</sup>, não há dúvida de que o fato de estar “tocando para ninguém” lhe causava sofrimento, e parece seguro que gostaria de se ver reconhecido como “a cara do Brasil”. Do que idealizava, talvez, diferente do que de fato existia. Absolutamente fora de seu horizonte limitar-se a oferecer “entretenimento”, ou guiar sua produção de acordo com interesses comerciais. Era preciso adaptar-se à nova realidade, na qual o “vanguardismo” perdia espaço, mas recusando o caminho fácil; mantendo a música no patamar elevado em que a concebia: espécie de religião, dentro da qual se colocava a missão à qual sacrificava sua vida.

O disco *Sampa Midnight* soa não exatamente como uma resposta a esse dilema, mas talvez mais como uma exposição do mesmo, deixando entrever seu caráter de busca, sua instabilidade. A procura, a dúvida e a indefinição aparecem claramente tematizadas, por exemplo, em *Tetê Tentei*, *Vamos Nessa*, *Cadê Inês* e *Totalmente à revelia*<sup>124</sup>. Também se as

<sup>121</sup> Outra pequena amostra: em crítica a um show de Itamar que apresentava as canções de *Sampa Midnight*, Paulo Puterman (1985) concluiria que “[...] o radicalismo do cantor continua imperando. Pelo menos *alguém ainda se importa com isso.*” (grifo nosso)

<sup>122</sup> No mesmo mês em que Lulu Santos se apresentava no Palace e concedia a entrevista citada acima, Itamar se apresentava no Sesc se fazendo acompanhar por uma banda de nome “Contrabaixaria”. O trocadilho, além de fazer menção ao instrumento que servia de base para o processo composicional do músico, “tem muito a ver com seus protestos contra diversas situações a que chama de ‘baixarias’ [...] ‘boa música precisa ser marginal’, [...] ‘exigências das gravadoras’, [...] precariedade das letras das canções’[...]” (FOLHA, 1983a).

<sup>123</sup> De acordo com depoimento de sua filha Serena, in: VELLOSO, op. cit.

<sup>124</sup> Na primeira, jogando com “a deliciosa contradição de dizer da impossibilidade de fazer uma canção e desdizer o que está sendo dito pelo simples fato de existir” (RUIZ, op. cit., p. 60-61); na segunda, ousadamente

nota na dualidade entre o formato mais experimental de algumas canções e o mais tradicional de outras, na voz em desencontro duplicada de Itamar em praticamente todas as canções, no trombone “rouco e nublado”<sup>125</sup> de Bocato que acompanha diversas faixas. Itamar entra aqui numa fase mais introspectiva. A afirmação do marginal em contraste com a sociedade que o condenava, predominante nos dois primeiros discos, dá lugar, aqui, a um questionamento interno. O “réu” do disco anterior ainda comparece, mas a acusação parece vir de dentro. Como não identificar o próprio Itamar - ou suas projeções - nas autodefinições de *Z da Questão*, nos alienígenas de *Sampa Midnight* ou nas vozes de *E o Quico*?<sup>126</sup> Talvez os versos que melhor sintetizem o espírito do disco sejam aqueles de *Chavão abre porta grande*: “Entre o sim e o não existe um vão”. É este vão que Itamar parecia procurar.

Àquela altura, Itamar era o único dos destaques da Vanguarda Paulista que não se vinculava a uma gravadora. (apud: PUTERMAN, op. cit.) Certamente, as “dificuldades” eram maiores para ele. No ano seguinte, o cenário pareceria mudar:

Festejado pela imprensa escrita como uma das grandes revelações musicais dos últimos anos, mas boicotado pela mídia eletrônica. Itamar Assumpção prepara cautelosamente um novo passo em sua carreira: seu quarto elepê deverá sair por uma gravadora multinacional, a WEA. Em janeiro, se não houver nenhum entrave, ele entra em estúdio [...]. finalmente, o Brasil vai ouvi-lo em breve. (ASSUNÇÃO, 1986)

Mas claro que houve entraves, e o Brasil não o ouviu. Apesar do profundo interesse do artista para que isso acontecesse. Perguntado, na mesma matéria, sobre sua situação financeira, ele diria:

---

elaborada sobre versos de Paulo Leminski que justamente falam da dificuldade do cenário brasileiro e da consequente necessidade de ação por parte do “marginal” (“Vamos nessa / Vamos lá que aqui não dá / [...] / Não tem luz / nem cheiro / pra fazer o que se faz / quando se nasce bandido brasileiro”). A terceira, retratando a busca sugerida pelo título, que afinal parece se tornar mais importante do que aquela que se busca; a quarta, totalmente falada, numa enxurrada em que, em meio à indefinição, convivem a angústia e a alegria (“Tinha bastante dúvidas / Por que será que da morte não há caminho que torne / [...] / Eu poderia viver 800 milhões de anos / aqui neste planeta / na gandaia e na folia / totalmente à revelia [...])”

<sup>125</sup> Definição dada por Jamil Maluf (1989).

<sup>126</sup> “Fiz esta canção / com versos vulgares / melhores não sei pra dar-lhes / Sou poeta não / [...] / Às vezes me afundo / fico reclamando de tudo / de todo o mundo / [...] / Complicado o quê? / Sou assim em Viena ou Milão / na Penha São Paulo / [...]” (in: *Z da questão meu amor*). “[...] / Três seres transparentes / baixaram não sei de onde / [...] / Falavam rapidamente / com gestos intermitentes simultaneamente / sons estridentes incríveis! / [...] / Cantaram de trás pra diante / uns reaggas bregas de breque chiques / bastante pique / sambas de roda chocantes” (in: *Sampa Midnight*). “Eu andava certa noite / dia treze, sexta / triste, sozinho, desnortado / [...] / Por dentro mil pensamentos / perguntas do tipo: / ‘Que vida é esta?’ / Uma voz dentro da noite / respondeu-me, como assombração: / ‘Isso é tudo que te resta’ / [...] / Um disco voador / de mim se aproximou / de dentro dele uma voz aconselhou-me: / ‘Sabe o que você faz?’ / Pergunta para essa outra voz / que parece assombração: / ‘E o quico? / [...] / E o quico tenho com isso, meu?’” (in: *E o Quico?*)

Eu posso me dar ao luxo de dizer que vivo do meu trabalho. [...] Mas moro modestamente, não tenho piano, que é um instrumento de trabalho. Não importa. O que importa é que, até agora, eu trabalhei com o mínimo, e do mínimo eu fiz o máximo. [...] Mas agora eu quero tudo que tenho direito. A tecnologia, as viagens para o exterior. Mostrar meu trabalho pro mundo. Tudo que eu tenho direito, eu quero agora.

Talvez em busca disso que julgava ser “seu direito”, o disco seguinte do músico – sugestivamente intitulado “Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!” (1988) – seria, de fato, o primeiro e único trabalho de Itamar lançado por uma grande gravadora: a Continental, que firmara contrato com o selo Lira Paulistana e já lançara alguns álbuns de artistas daquele meio. Em junho de 1988, Jotabê Medeiros (op. cit.), entre irônico e triunfal, anunciava: “Ontem à tarde, [...], caiu o último baluarte da vanguarda independente paulistana. O arredo Itamar Assumpção começava a maratona de lançamento do seu quarto disco [...]”. Contudo, se dizia que “Itamar caiu nas graças da indústria fonográfica”, antevia ainda a permanência de certas “dificuldades”: “até o último instante, deu a entender que essa não será uma convivência fácil e cheia de concessões”, e destacava a dificuldade de Itamar em conviver com a mídia, que o julgaria “esnobe”. Itamar se demonstrava determinado a quebrar o estigma de “maldito”, certo de seu caráter efetivamente popular, farto dos elogios da crítica que nunca se traduziam numa ampliação de seu reconhecimento além da esfera dessa mesma crítica e do público que já lhe era fiel (embora pequeno) desde as primeiras apresentações no Lira, e mesmo julgando que essa falta de reconhecimento talvez estivesse articulada aos próprios elogios que recebia. Perguntado a respeito dos mesmos, respondeu:

Olha, isso aí também é ilusório. Eu estou cansado das pessoas que pegam um trabalho e dizem: “Oh! Isso é legal, isso é fenomenal”. Porque não traduzem nada, não dizem nada. Eles, no máximo, conseguem fazer com que você pareça um bicho de sete cabeças, incompreensível e, por isso mesmo, reverenciado. Eu não sou incompreensível, sou um compositor popular. (in: idem, ibidem)

A audição do novo disco evidenciava, de fato, a tentativa do artista de caminhar nessa direção popular, mostrar-se “compreensível”, ainda que mantendo a originalidade (“Eu nunca quis uma música qualquer.” In: idem, ibidem) e a personalidade (“Não é porque fui pra gravadora que vou mudar. Meus problemas são maiores que a minha música”. In: PAOLOZZI, 1988<sup>127</sup>). Mais uma vez, a faixa inicial é bastante significativa para que se sonde a proposta do trabalho todo: “Sutil”, tratando de um tema amoroso, parecia sintetizar essa

<sup>127</sup> Na mesma matéria, o jornalista concluiria “Está na cara que dar entrevistas não é a atividade predileta de Itamar”.

nova tentativa de seguir por um caminho mais palatável, não menos original (“Algo me diz pra ser sutil / Não faço ideia mas me resta um caminho”). Se lembrarmos do convite ao excesso que as canções de temática amorosa do primeiro disco propunham, temos uma dimensão da mudança em curso. Não que o excesso tenha desaparecido, mas é significativo que aquelas canções procurassem seduzir de maneira violenta, enquanto esta carrega numa tensão relacionada a se entregar de maneira violenta, entre o medo e a delícia de “ser reduzido a pedacinhos”. Tensão que se mostra não só na letra, mas também no embate entre o encaminhamento melódico regular e a indisciplina entoativa. Luiz Tatit (op. cit., p. 219) assim comentou o desafio e a resposta propostos pelo álbum:

O resultado deveria soar como uma canção de rádio qualquer, até porque um dos principais objetivos de seus lançamentos sempre foi a penetração na mídia. O disco *Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!*, [...], nasceu em parte com esse difícil propósito de estabilizar as curvas inconstantes do canto falado numa forma sonora viável do ponto de vista comercial. [...] depois do lançamento do *Intercontinental*, ficava claro que, pouco a pouco, as idiossincrasias do eu-beleléu cediam espaço à auto-suficiência das canções. A inspiração passava definitivamente da vida desse personagem materializado no Nego Dito para um modo entoativo de dizer palavras e frases [...]. Foi quando o compositor começou a se encantar com os sons das palavras e a imediata metamorfose de sentido que ocasionavam no interior da canção.

Como se nota, a interpretação de Tatit, com relação ao caráter da transformação promovida por Itamar, embora recaia sobre um álbum diferente, se aproxima daquele apresentado por Alice Ruiz e Paulo Lepetit. Parece-nos, de fato, que há sim uma diferença de gradação, mas dentro do mesmo processo: algumas das mudanças estéticas que detectamos no disco anterior, notadamente a atenuação do caráter “experimental”, na direção de um formato mais próximo da canção – mesmo que não de “qualquer canção” – parecem chegar, aqui, a um ponto mais nítido. E a vontade de tocar nas rádios FMs era sem dúvida um dos ingredientes que incentivavam essa nova concepção: “Eu estou num processo de início desse outro lado. De trafegar pela mídia” (in: ASSUNÇÃO, op. cit.).

As músicas mais significativas, nesse sentido – não por representarem o disco todo, mas sim os pontos máximos desse processo – são *Maremoto* e *Mal Menor*. Pela primeira vez, composições de Itamar se enquadravam nitidamente em gêneros pré-existentes da música de massa: a primeira, um samba; a segunda, uma balada romântica. Mais uma vez, no entanto, seria um erro supor que o artista, em busca maior sucesso mercadológico, estivesse abandonando nesse álbum sua personalidade própria, tanto em termos éticos quanto estéticos.

O músico Hermelino Neder (1988), por exemplo, viu nesse disco menos uma transformação (a não ser, talvez, em termos de um melhor acabamento) que uma demonstração clara do que via como o estilo típico de Itamar Assumpção:

Independente de suas qualidades como letrista, melodista, arranjador e cantor, o que sobressai é o conjunto, como tudo está interligado, concentrado no recado único da canção. *Intercontinental* [...] confirma a especialidade – nos dois sentidos, de especial e especialista – de seu autor”

O reconhecimento de exceções em *Maremoto* e *Mal Menor*, em sua opinião, menos enfraqueciam que reforçavam essa constatação: ainda nelas, Neder identifica os traços autorais de Itamar Assumpção. Sobre a segunda, por exemplo, ele afirmou que

Trata-se de um brega tipo Tim Maia que passa por vários acordes do campo harmônico – o que é típico nesse gênero. [...]. Nela Itamar Assumpção mostra que seu disco é autoral – e não de produtor. Ele prefere não arranjá-la como brega – com cordas e teclados, como se faz normalmente para preencher os espaços -, optando pelo vazio e pelo silêncio. Aqui vemos também como um arranjo pode ter a ver com o “recado único da canção”: sai da rarefação sonora do trio instrumental básico e cresce até o momento denso e expressivo, com vocais e violino, do final culminante da letra.

Enfatizando o lado “autoral” de Itamar – realmente presente em todo o álbum -, a crítica não deixa de apontar o outro, de aproximação do músico a características típicas da música de massa. O vazio e o silêncio - de fato marcas de toda a obra de Itamar – dão lugar, no final da canção, a procedimentos de “preenchimento do vazio” bastante comuns nos produtos tradicionais da indústria cultural. E isso vale não apenas para essa canção: os arranjos de metais – inexistentes nos discos anteriores – cumprem aqui, em diversas canções, a mesma função (ouça-se *Ouçame*, *Maremoto* ou *Pesquisa de mercado I*, exemplo).

Essas novas características absolutamente não eram encaradas pelo músico como concessões. Itamar chega a minimizar as mudanças entre este álbum e o anterior (por vaidade e/ou perseverança, não dar o braço a torcer é traço inerente ao “personagem” Itamar Assumpção): “As diferenças entre os dois são de estrutura, eu tive mais possibilidade.” (in: MEDEIROS, op. cit.) Quando lhes dá importância, explica-as não como uma diluição de sua proposta original, mas como modo de continuar fiel a ela, permanecendo no caminho de busca:

As pessoas vão ficar pensando: nossa, como é que será o Itamar numa gravadora? Vai mudar? Claro que vou. Eu já mudei faz tempo. Quem me vê como *Beleléu* ou *Às*

*próprias custas* está enganado, muito enganado artisticamente. Porque eu jamais poderia estar parado lá. É claro que as pessoas vão estranhar. Vai chocar mais uma vez aqueles que estão acostumados com o Itamar independente. Mas é uma sequência. Eu só pude chegar a isso através das coisas anteriores que eu já fiz. (in: ASSUNÇÃO, op. cit.)

Como se nota, o compromisso de Itamar não era com a “vanguarda”, mas sim com fazer uma música pertinente a seu próprio tempo, o que implicava numa busca constante. Desse ponto de vista, seus álbuns podem ser considerados como espécies de *flashes* sobre aquilo que, em cada momento, o artista julgava ser o cumprimento de sua missão. Que era dinâmica, portanto, posto que os “momentos” também o são, clamando cada um deles por um trabalho específico, por parte de um artista que absolutamente não admitia “ficar parado” (a reformulação de cada show, mesmo dentro da mesma temporada, dá testemunho dessa obsessão). A proposta ousada de seus dois primeiros discos era compatível com o momento da “cultura independente e alternativa”. *Sampa Midnight* dialoga com a crise daquele modelo, *Intercontinental* com a nova realidade, na qual o maestro Júlio Medaglia não mais esperava “muita coisa boa” para aquela década<sup>128</sup>.

Aqui, de maneira mais contundente, Itamar parece captar em termos estéticos o fenômeno que Santuza Cambraia Naves identificara de maneira geral – conforme vimos no capítulo 1 -, no campo da música popular brasileira e na década de 1980, como a valorização da articulação da arte com a vida em detrimento do paradigma do “revolucionário em sua época”. Parece-nos que o músico chegará ao ponto máximo desse processo no período final de sua vida, mas não há dúvida de que a articulação entre arte e vida – mesmo que presente desde os trabalhos iniciais – passa aqui a ocupar o lugar central de sua produção. Em meados daquela década, Itamar passaria a andar sempre com uma caneta esferográfica, anotando em cadernos não apenas poemas ou letras, mas também coisas banais, cotidianas<sup>129</sup>. O fato de

<sup>128</sup> “O cenário musical do planeta Terra está um horror, segundo o maestro. [...] ‘A música brasileira voltou às baladas dos anos 50 e virou uma sapataria’, diz.” (FILHO, 1988) Na mesma matéria, o maestro identificaria, apesar do quadro geral, Tom Jobim, Hermeto Pascoal, Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé e Egberto Gismonti como “raros exemplos de discursos articulados”.

<sup>129</sup> “Ele anotava tudo nos cadernos. ‘Ligar para o pedreiro, ligar para o fulano’” (Serena Assumpção, in: NOBILE, 2012a). Parte desse material foi publicada em ASSUMPCÃO A., 2012; infelizmente – ao menos para um pesquisador – sem “índice, divisão temática ou qualquer outra tentativa de organização mais formal”, nem indicações com relação ao critério adotado para a seleção, a não ser a da própria falta de critério: “optamos por proporcionar ao leitor a sensação de retirar qualquer um deles, aleatoriamente, de uma das caixas, como também fizemos nós, logo no início da pesquisa”, anuncia o gerente de música do Itaú Cultural, Edson Natale, no “Anti-índice” (p. 8-9), no qual também descreve sumariamente o material original: “Cadernos comuns, daqueles universitários, com capas coloridas, fotos de paisagens, carros, mulheres, motos. Neles, escrevia diariamente.” Quanto à época em que Itamar teria começado a escrevê-los, a maioria absoluta dos escritos não possui datas, e apenas poucos destes permitem, pelo conteúdo, supor com segurança o período em que teriam sido feitos. Lucas Nobile (2012b) afirma que foram escritos entre 1986 e 2003. *Pai Nosso* (p. 29), escrito em parceria com a irmã Denise, traz a data de 1984. Contudo, até por destoar um pouco do conjunto, não parece improvável que tenha



estarem nos mesmos cadernos é por si só revelador daquela articulação de que falamos, mas a quantidade de material deixado – seis caixas, com cerca de vinte cadernos cada uma - o é ainda mais, e não deixa qualquer dúvida: Itamar se dedica, até o fim de sua vida, a transformar estímulos em vivências; vida cotidiana em obra de arte. Como bem observou Luiz Tatit (op. cit., p. 12), Itamar

Não deixava escapar uma experiência, uma observação, nem mesmo uma brincadeira, sem convertê-las instantaneamente em letra, melodia e arranjo instrumental, *como se tivesse a missão de escrever a crônica de toda uma vida e guardá-la num formato de obra que ele próprio criou.* (grifo nosso)

Parece-nos que esta impressão deixada por Itamar ganha impulso nessa segunda metade da década de 1980 – em harmonia com o quadro em que a própria música popular diminuía suas pretensões, diremos, mais “artísticas”. É quando o trabalho mais metódico e quase obsessivo sobre cada canção, arranjo e interpretação começa a dar um espaço maior à espontaneidade e, conseqüentemente, a vazão de sua produção passa a ser muito maior. Em entrevista concedida enquanto gravava *Intercontinental* (in: RENNÓ, 1987), o músico dizia estar entrando em uma fase em que sentia mais forte seu lado de compositor que de intérprete, e esclarecia que “Nos últimos anos venho compondo com mais frequência. Estou com uma praticidade maior, tecnicamente domino mais as coisas e me sinto apto a fazer desde modinha a rock, heavy, samba”. Essa nova versatilidade é audível no disco. A agressividade do marginal Beleléu dá lugar aqui à malandragem de *Zé Pelintra* - a quem Itamar dedica uma canção - entidade da umbanda que era recebida por seu pai e que representa justamente uma espécie arquetípica do malandro brasileiro: “[...] Resolve impossível demanda / Homem elástico, homem borracha / desliza que nem vaselina [...]”. Antes de vir a São Paulo tentar a sorte como músico, Itamar teria se aconselhado com ele: “O Zé Pelintra me disse apenas siga o seu caminho” (in: idem, ibidem). É isso que o músico parece procurar. Para isso, não podia ficar parado.

A canção que fecha o disco, *Espírito que canta*, é também absolutamente representativa desse caminho. Além de remeter, de maneira bem humorada, à espiritualidade com a qual o músico encarava sua missão de vida através da música, a canção demonstra, de

---

sido escrito de fato neste ano, mas transcrito por Itamar para um dos cadernos dentro do período citado pelo jornalista. Embora citemos alguns desses escritos, quando os julgamos pertinentes para iluminar algum ponto, não procuraremos, aqui, nenhuma análise detalhada desse livro, dadas as dimensões dessa dissertação e mesmo a temeridade de aprofundarmo-nos numa análise sobre uma seleção que talvez tenha deixado de fora fontes que julgaríamos importantes. Contudo, uma análise aprofundada do material original completo resta como uma tarefa absolutamente relevante para que se tenha uma compreensão mais completa do processo composicional de Itamar Assumpção, e da vida da qual era inseparável.

maneira, diremos, quase dialética, a evolução do “espírito” do artista, em embate com outros “espíritos” que parecem lhe servir de referência, barreira e estímulo, reafirmando, por esse caminho, aquela mesma missão. Musicalmente, tal embate também se demonstra, como na primeira faixa do álbum, entre o encaminhamento melódico regular e a indisciplina entoativa. A letra informa o caminho do espírito: na primeira estrofe, “andando por aí”, alertado de que não estaria “sacando o espírito da coisa”, perde a “paz de espírito”. Na segunda, “voando por aí”, alertado de que não estaria “voando de espírito tranquilo”, desencontra-se do próprio “estado de espírito”. Na última, finalmente “cantando por aí”, o músico parece finalmente se encontrar. Avisado de que não estaria “cantando como cantam os cantores”, encontra o seu “espírito crítico”. Notemos que encontrando seu lugar no “espírito crítico”, o autor não necessariamente recobra sua “paz de espírito”. Se em *Sampa Midnigth* Itamar parecia procurar o vão entre o sim e o não, em *Intercontinental*, parece encontrar não exatamente o vão pelo qual passar, mas “acomodar-se” na procura por ele, estabilizando-se na instabilidade exigida pelo “espírito crítico”, questionador por definição.

Daí talvez, apesar do maior domínio do processo composicional, ainda alguma insatisfação quanto ao resultado: “De qualquer forma, ainda não ouvi o som que gostaria de ouvir. Minha música não está inteira...” (in: MEDEIROS, op. cit.); e, certamente, nenhuma “paz de espírito” verdadeira poderia durar enquanto não caísse finalmente no gosto do grande público. Mas a segurança de Itamar de que isso aconteceria a partir de agora – apesar de suas intransigências (atenuadas agora, talvez, no âmbito estético, mas ainda – e sempre – inamovíveis no âmbito ético) – de maneira digna e merecida (ao menos em parte, em função destas mesmas intransigências), em contraste com a grande produção nacional, parecia mais forte do que nunca: “A minha maneira de atuar como músico sempre foi uma coisa que não coube nos padrões normais da produção musical, mas hoje ela já cabe, porque dá um retorno garantido. As gravadoras sabem disso” (in: MEDEIROS, op. cit.)

Sabiam? A Continental, talvez, tivesse esperança. Mas por pouco tempo. O álbum de Itamar, assim como todos os outros ligados à parceria com o Lira, foi um fracasso de vendas. O que não necessariamente significasse uma intrínseca falta de apelo popular por parte daqueles artistas. De acordo com Daniela Ghezzi (op. cit., p. 180):

[...] o contrato que deveria ter sido festejado como a grande virada na relação entre músicos e gravadoras, foi vivido sob o prisma da inicial euforia (onde se vislumbrava a possibilidade de carreiras musicais bem sucedidas artística e financeiramente) e da subsequente frustração. A falta de estrutura comercial, de distribuição, de divulgação e marketing, foram apontadas pelos artistas como as principais causas do malogro desse contrato. Sem um trabalho de marketing que

atingisse o público específico para aquelas produções - jovem e universitário, diferente do público usual das produções populares de massa da Continental - , não havia a divulgação tampouco a política de vendas adequadas àqueles produtos diferenciados, que eram oferecidos no mesmo catálogo do antigo *cast* da gravadora. Por falta de procedimentos empresariais condizentes aos novos produtos (como a criação de setores específicos àquele segmento na estrutura da gravadora) não se conseguiu despertar o interesse por aqueles produtos por parte do público consumidor da Continental, acostumado com segmentos mais popularescos e de consumo mais amplo.

A decepção do artista não deve ter sido das menores com mais esse fracasso. O próprio conteúdo do disco, como vimos, trazia algumas características que o tornava, de fato, mais acessível para um público mais amplo. Enquanto o gravava, ele declarou: “Eu queria muito que esse disco tocasse nas rádios. Acho que é um trabalho que pode levar biscoito fino para as massas. Como independente, cheguei no meu limite.” (in: RENNÓ, 1987). De fato, dentro do esquema independente, saltos maiores pareciam inviáveis. Fora dele, a partir de agora, também. Daí o músico considerar, no final dos anos 1980 e no início da década seguinte, seriamente a hipótese de uma mudança para o exterior.

Naquele período, qualquer pretensão no sentido de dar continuidade à “linha evolutiva da música popular brasileira” parecia definitivamente enterrada. Um mês após o lançamento desse quarto álbum de Itamar, Maurício Kubrusly (1988) – que no início da década fora um dos principais entusiastas da Vanguarda Paulista – constataria o seguinte:

[...] alguém pode até recordar que, por aqui, “arte popular” já foi o que revelava uma ressonância da tal alma brasileira. Mas o conceito de popular se travestiu no de popularidade e agora depende de cifras. [...] E aconteceu também uma alteração naquela arenga a respeito do que é ou não é nacional – hoje, nacional passou a ser quase sinônimo daquilo que pode ser consumido pelo mercado nacional, sem mais nada a ver com a falecida ambição de dar uma cara a essa nação.

Este ambiente descrito pelo jornalista parece, de fato, ser o responsável pelo único momento da carreira de Itamar em que o artista parece cogitar seriamente abrir mão da dita falecida. O que se vinculava diretamente à sensação de que, mantendo-se fiel a seus princípios, nada conseguiria fazer a respeito. O não reconhecimento de seu trabalho e as consequentes dificuldades materiais o exasperavam:

[...] eu me canso muito para fazer alguma coisa aqui. Não estou interessado em salvar o Brasil, porque não me cabe. Então pretendo aproveitar essa abertura para minha música lá fora. Moro na Penha, não tenho telefone nem carro. [...]. Então, vejo a minha sobrevivência artística e física num plano internacional. (in: MEDEIROS, op. cit.)

Se as “ameaças” de mudança já vinham desde antes do lançamento do quarto disco, o fracasso comercial deste parecia torná-la inevitável. Diversas matérias nos dois anos seguintes consideram-na iminente<sup>130</sup>. Embora tenha feito algumas turnês pela Europa, por falta de uma oportunidade efetiva ou vontade própria, a mudança não se concretizou. É certo que o músico a acalentava, mas não é improvável que tenha dado a entender em suas declarações que ela estava mais próxima do que de fato estava, já que as “ameaças” cumprem um evidente papel nas infundáveis reclamações do músico quanto ao estado da cultura do país e a consequente falta de reconhecimento e apoio para seu trabalho (ou vice-versa)<sup>131</sup>.

De qualquer modo, a continuidade da “missão” de Itamar em solo estrangeiro, mantendo o “espírito crítico” que a movia dentro da realidade brasileira, esteve a ponto de se materializar através da ópera “Colombo no país das maravilhas”, em parceria com o coreógrafo e bailarino brasileiro radicado na Europa Ismael Ivo. O projeto teria surgido do encontro entre ambos durante uma turnê de Itamar pela Alemanha, em 1990, e chegou a 1992 com patrocínio, boa parte das composições concluídas e até data de estreia prevista, para outubro daquele ano. Na ópera, em um sonho da Rainha Isabel, misturar-se-iam o descobrimento da América e o do Brasil: Colombo cairia numa armadilha dos portugueses, e a chegada se daria não com ele, mas com Cabral; não na Índia, buscada pelo genovês e pela rainha, mas no Brasil. Conforme notou Maria Betânia Amoroso (op. cit., p. 54), essa concepção tornava “[...] o Brasil, na alegoria de Itamar, um país que nas marcas de origem tem um engano.” Mas acrescentemos: um engano que não deixa de trazer em si, talvez até em função de sua atípica constituição, potenciais inusitados de acerto, dentre os quais estaria sua música popular e, nela, o próprio Itamar (voltaremos ao assunto adiante). Mesmo o empenho de Itamar nesse projeto parece dar testemunho disso<sup>132</sup>. Mas apesar de toda sua dedicação, a ópera não chegará a se concretizar, sendo cancelada dois meses antes da data prevista para a estreia. De acordo com sua esposa, o naufrágio desse projeto teve no artista um impacto considerável: “Lembro que sofreu muito quando a ópera que encenaria na Alemanha não deu

<sup>130</sup> Por exemplo: “Itamar Assumpção ameaçou, fez excursão lá fora, sondou e agora a coisa se concretiza. O músico [...], despede-se hoje de seu público antes de fazer uma turnê “pré-migratória” que faz pela Alemanha e Holanda.” (ESTADO, 1988) “Itamar diz que é mais fácil lançar seu último disco no mercado alemão [...] do que gravar outro no Brasil.” (FOLHA, 1988) “Itamar Assumpção recebeu uma proposta da gravadora Messidor, de Frankfurt (Alemanha), para gravar seu quinto disco [...] ‘A minha intenção é partir para o mercado internacional, e a Alemanha é a minha via de entrada na Europa’, disse ele.” (FOLHA, 1990)

<sup>131</sup> “Para ele, os europeus tem sensibilidade e respeito com a música brasileira de qualidade, o que não existe aqui.” (FOLHA, 1988) “Reclamando da recessão e das condições de trabalho no Brasil, ele lembrou a frase célebre de Tom Jobim: ‘A saída para o músico brasileiro é o aeroporto’, ‘As gravadoras daqui não vão investir em mim’, afirmou.” (FOLHA, 1990)

<sup>132</sup> “Entusiasmado com as possibilidades do material, Itamar tem dividido o tempo entre compor, escrever e pesquisar. Virou um especialista informal em Descobrimento e, pela primeira vez, estava compondo flamencos, valsas e salsas e fazendo versos baseado em Oswald de Andrade e no padre José de Anchieta.” (GIRON, 1992)

certo. Foram seis meses de pesquisa e trabalho estafante. Ao perceber o negócio mal resolvido, ficou muito deprimido.” (in: CHAGAS; TARANTINO, v.2, op. cit., p. 54) De fato, o músico parecia haver jogado todas suas fichas na internacionalização de sua carreira. “Já experimentei de tudo aqui e meu trabalho não tem a ver com música de massa. Sou um músico popular, na tradição de Cartola, mas que assimilou a cultura erudita. Não há lugar para isso no Brasil.” (GIRON, 1992) Ao menos naquele momento, para seu projeto, tampouco fora.

Mas a opção de deixar de cumprir sua missão não existia. Itamar empreenderia então, mais uma vez, uma reformulação. Considerando encerrado o ciclo que se iniciara em 1981 com a banda Isca de Polícia (apud FOLHA, 1992), o músico formaria, ainda em 1992, uma banda composta apenas por mulheres, *As Orquídeas*, e lançaria nos anos seguintes a trilogia “*Bicho de 7 Cabeças*” – falta de outra alternativa, novamente no esquema independente, pelo selo *Baratos Afins*.<sup>133</sup> O Brasil teria que achar lugar para os continuadores da linhagem: “Quero ser um Cartola do ano 2000” (in GIRON, 1993). De fato, também Cartola havia assimilado elementos que não pertenciam propriamente à linhagem popular (mas talvez já a um “popular erudito”, digamos de uma maleável maneira brasileira), e isso não foi empecilho para que fosse conhecido do grande público, mesmo que tardiamente. Itamar parece ter certeza de que o mesmo ocorreria com ele. E com a esperança de que o “tardiamente” fosse já, posto que sua carreira começara há mais de dez anos. “Itamar diz que está pronto para ser popular”, era o título de uma matéria de Carlos Calado (1994) que anunciava a conclusão da trilogia:

[...] o autor da clássica “Nego Dito” quer romper de vez com a fama de “maldito” ou “vanguarda paulista”, que muitas vezes o impede de atingir um público maior. “Eu sou popular. A minha música é urbana, está muito ligada a São Paulo, mas eu não sou nenhuma vanguarda erudita. Eu gosto mesmo é de batucar na caixa de fósforo”

Se as declarações de Itamar, tomadas isoladamente, não parecem em vários aspectos primar pela coerência, há de se admitir, em sua atitude na busca do cumprimento daquilo que julgava ser o seu dever, uma notável continuidade, na qual a teimosia é uma constante; as reformulações se apresentando como maneiras de continuar no que julgava ser o “caminho reto”. Chega a ser irritante acompanhar o clima de “agora vai”, a cada disco lançado, por parte do artista e mesmo da imprensa. Mas a repetição não é ociosa: demonstra justamente sua teimosia, o sacrifício inseparável de sua missão, e não deixa, de certa maneira, de mimetizar

<sup>133</sup> O primeiro volume foi lançado no final de 1993, os outros dois, no ano seguinte.

seu procedimento estético, caracterizado por Hermelino Neder (op. cit.) como repleto de “repetições obstinadas na parte musical”, integradas a “situações de dilema e angústia na parte temática”. Mais do que nunca, arte e vida entrelaçadas.

O mesmo se pode dizer do resultado sonoro de *Bicho de 7 Cabeças*. Para Luiz Tatit (op. cit., p. 223), “Com o estilo pessoal de composição totalmente amadurecido, Itamar exibiu nesses três volumes a condição de poder transformar qualquer estímulo em canção.” De fato, o próprio Itamar dizia sentir-se mais à vontade para compor: “Acho que finalmente encontrei o meu estilo como compositor popular.” (in: CALADO, op. cit.) Versos deixados em um de seus cadernos parecem ainda mais reveladores:

Do alto dos quarenta e quatro / miro meu retrato de anos atrás. / Tenho ar preocupado, riso forçado... / num branco sem paz. / Do alto dos quarenta e quatro / [...] / Mais lúcido que alucinado, / [...] / Vivo entre verso e prosa, ataque e defesa. / Vivo muito mais.<sup>134</sup> (in: ASSUMPÇÃO, op. cit., p. 16)

Nova comparação com os anos iniciais se faz inevitável. A busca desenfreada pelo “novo” - requisito fundamental dos tempos de Vanguarda Paulista – já não fazendo sentido, tratava-se cada vez mais de articular arte e vida, por aí encontrando o caminho pessoal, e, nele, o cumprimento da missão, muito mais próximo do que parecia; até simples, mesmo que para chegar até ele tenha sido preciso passar pelo complexo: tendo encontrado sua maneira particular de expressão, seu estilo individual que o distinguia da produção meramente mercadológica, tratava-se de desfrutar dele, não procurando exaustivamente as possibilidades, cada vez mais escassas, de inovação do campo da música popular; mas, tendo feito parte de um movimento que procurava exaustivamente essas possibilidades num momento em que isso parecia necessário, em posse delas, bastava agora depurá-las, mantendo a originalidade que deveria já lhe garantir um lugar no panteão da nobre música popular brasileira<sup>135</sup>. Da mesma maneira que seria absurdo exigir de um João Gilberto, por exemplo, que abandonasse a Bossa Nova em busca de um “novo” qualquer; ainda mais em um tempo que absolutamente não parecia exigí-lo.

Já no disco anterior, lembremos, Itamar dizia se sentir à vontade para compor em qualquer estilo. Isso se traduziu, como vimos, em ao menos duas músicas com características bastante típicas de gêneros massificados. Aqui, Itamar ataca ainda mais numa ampla

<sup>134</sup> Itamar completou quarenta e quatro anos em setembro de 1993.

<sup>135</sup> “Itamar, 44, disse ontem à Folha que se considera um compositor de música popular contemporânea, preocupado com a criação. ‘Eu inventei uma linguagem, uma música essencialmente urbana.’” (FOLHA, 1994, grifo nosso)

diversidade de gêneros conhecidos. Para ficarmos apenas em alguns exemplos: baião (*É tanta água*), samba (*Estropício*), funk (*Nobody knows*), soul (*Tua boca*), reage (*Sonhei que viajava com você*). No entanto, paradoxalmente, há uma notável unidade nas trinta e duas canções, nas quais o estilo de Itamar parece se impor mais do que nunca, tanto pelos arranjos quanto pela elaboração das letras: “[...] sem qualquer pretensão de ecletismo oportunista. O ouvido atento percebe que a marca musical de Itamar está sempre ali [...]” (CALADO, op. cit.) Para os vários gêneros que detectamos nas composições, vale o mesmo que Luiz Tatit dissera sobre o “rock” em Itamar: as obras podem ser enquadradas nesses estilos apenas até certo ponto, jamais completamente. Mas todas soam plenamente “Itamar Assumpção”.

Para isso, sem dúvida, contribuíram os arranjos. Luiz Tatit (op. cit., p. 223) fala em uma espécie de “gabarito inicial” que estaria na base de todas as canções da trilogia, e assim o descreve: “Os poucos acordes, os ostinatos do contrabaixo ou do teclado e mesmo as diretrizes melódicas determinando faixas de tessitura para o canto”. Os dois primeiros itens já eram característicos de Itamar desde seus primeiros discos, o terceiro, de acordo com o semiólogo, seguiria a “planta” traçada no disco anterior. Seja como for, mesmo traços antigos aparecem aqui de maneira diferente, com uma espécie de leveza. A polifonia, embora presente, é bem menor que aquela do início de sua carreira; os arranjos de metais do disco anterior, que não poucas vezes cumpriam o papel de “preenchimento do vazio”, dão lugar em diversas canções a um acompanhamento de flauta (ou sax alto), que também executa ostinatos; a guitarra, quase onipresente nos primeiros trabalhos, aparece aqui em relativamente poucas faixas; o contrabaixo - marca distintiva do estilo de Itamar - em compensação, aparece diversas vezes duplicado.

Nas letras, Itamar parece ter atingido a plena maturidade de seu estilo, “marcado pela brevidade da forma, simplicidade da linguagem, aproximação com o estilo coloquial, irreverência e ironia” (FALBO, op. cit., p. 45), no que se aproximava fortemente dos parceiros Paulo Leminski e Alice Ruiz. A essa altura, seus cadernos certamente já constituíam um manancial farto para uma seleção criteriosa. Diversas vezes, como notou Tatit (idem, ibidem) “a sonoridade dos fonemas passa a conduzir a composição dos novos versos, bem mais que a organização semântica do tema tratado”. Ainda quando o compositor parecia sair de um tema preestabelecido, nota-se a “grande perícia de integração entre melodia e letra”, “a exploração exaustiva do tema na tangente do jogo de palavras.”<sup>136</sup> (idem, ibidem, p. 224-225)

---

<sup>136</sup> No primeiro caso, Tatit enquadra *Sujeito a chuvas e trovoadas*, *Ciúme do Perfume* e *Tristes Trópicos*. No segundo, *Quem é cover de quem*, *Quem descobriu descobriu*, *Penso logo sinto* e *Onda sertaneja*. (idem, p. 223-225)

Mesmo nestes casos, parece-nos haver sempre um predomínio da *atenção* dada a cada tema sobre a *intenção* de passar qualquer mensagem pré-definida a respeito dos mesmos. A intuição – agora ligada mais à transformação de estímulos em canção que à busca do novo – mais uma vez, toma a frente.

A impossibilidade do *novo* é ela mesma tematizada por Itamar em *Quem descobriu, descobriu*, última música do volume 1 (e a obsessão do compositor com o controle total sobre sua obra e da obra como um todo nos faz sempre dar especial atenção à posição em que se colocam as músicas nos seus trabalhos)<sup>137</sup>: “Todo dia eu saio por aí / tentando descobrir o que ninguém já houvesse descoberto algum dia / Mas Thomas Edson já descobriu a luz / Beethoven a nona sinfonia / Jesus Cristo descobriu a cruz / Os poetas descobriram a poesia / Desista / [...]”. A música é quase toda cantada pelas “orquídeas” Miriam Maria e Tata Fernandes, mas Itamar faz constantes intervenções faladas. Numa delas, enquanto as vocalistas repetem ao final da canção o verso que conclui a mesma (“Porque quem descobriu já descobriu”), o músico enuncia: “Rock and roll, Bossa Nova, Baião”, evidenciando a metalinguagem presente na composição. Os versos anteriores, brincando com o duplo sentido de “descobrir” (Até você meu bem foi descoberta / Mas vou cobri-la para que não sintas frio / Nua debaixo dessa coberta), alegorizam, de certa maneira, a atitude geral do artista diante do anacrônico desafio de cumprir sua espiritualizada missão num tempo em que o mercado já abolira essa possibilidade: o humor, a ironia que coloca os enunciados entre aspas, como que reconhecendo a impossibilidade, mas negando-a justamente ao reconhecê-la abertamente, colocando-a também na mesma condição “entre aspas”.

Bastante significativa com relação ao modo do artista encarar seu ofício naquela primeira metade dos anos noventa também parece-nos a composição *Penso logo sinto* (v. 2). O título lembra e ao mesmo tempo se distancia da frase de Descartes que, de fato, será diversas vezes parodiada, mas nunca repetida tal e qual ao longo da canção. A música traz um refrão – de caráter temático - que se repete quatro vezes, alternado apenas o verbo final (salvo na última, que encerra a canção repetindo a primeira), justamente o que dá o mote para as três partes intermediárias – que pela ampliação da tessitura e durações podemos caracterizar como passional. O refrão traz uma espécie de encadeamento dedutivo que, embora ressalte a reflexão (coisa incomum na música popular), não se prende a ela, antes remetendo o pensamento não a um meio para se chegar a algo maior, mas como uma espécie de fator fisiológico, fardo cotidiano: “Eu penso logo vivo / Eu vivo logo durmo / Eu durmo logo

---

<sup>137</sup> Não é ocioso lembrar mais uma vez que o primeiro volume saiu antes dos outros dois.



sonho / Eu sonho logo acordo / Acordo logo penso”. No último verso de cada refrão, verbos que darão margem à passionalização das partes intermediárias: “*Viver é risco preciso / Verbo transitivo estranho*”; “*Cantar é fácil difícil ofício / Paixão é igual a isso*”; “*Pensar exerço exercito / Dançar baião não resisto*”. Sempre os versos colocando certa inseparabilidade do pensar e do sentir e, na sequência, repetições que colocam barreiras para ambos, como se qualquer desenvolvimento além desse fosse vão: “Os obuses são obuses, são obuses, são medonhos”; “Mas os bichos são os bichos, são os bichos, são os bichos”; “Luiz Gonzaga é Luiz Gonzaga / Jesus Cristo é Jesus Cristo”. Mais uma vez, o músico parece criar lidando com os claros limites que se colocam para qualquer pretensão relativa à música popular (e não apenas a ela). E paradoxalmente, através dessa exposição clara, como que resgata o potencial desse meio de expressão.

Talvez esse aspecto tenha autorizado Pedro Alexandre Sanches (2010) a dizer que “Bicho de 7 Cabeças antecipou o Brasil das décadas seguintes e fez-se o maior projeto político-musical do final de século no País”. Lauro Garcia Lisboa (2010) também concorda com o fato de Itamar ter antecipado a MPB das décadas seguintes (embora pensando sobre toda a obra, e não especificamente sobre o mesmo álbum). O próprio Itamar insistiria, a partir de então, cada vez mais sobre a ideia de que a Vanguarda Paulista - em especial ele e Arrigo Barnabé - teria dado um passo além da Tropicália na famosa “linha evolutiva”<sup>138</sup>. Mas embora a relevância da obra de Itamar seja inegável, parece-nos que a opinião do músico coincide com a dos jornalistas apenas por linhas tortas: enquanto aquele permanece preso à ideia datada da “linha evolutiva”- como se a Vanguarda tivesse sido uma nova Bossa Nova, ou uma Tropicália (daí ele localizar em *Beleléu* um “divisor de águas”) – estes, se admitem que Itamar inaugurou a tônica das décadas seguintes, o fazem não por achar que os músicos da cada vez mais setorizada MPB seguiam o estilo do compositor, mas sim uma espécie de “não estilo”, senão inaugurado (a Tropicália, aqui, mais uma vez, parece ser a pioneira), formalizado plenamente pelo músico (daí Sanches localizar o ponto alto do compositor em *Bicho de 7 Cabeças*, de proposta menos ousada e relativamente menos pretensiosa que os trabalhos anteriores), ao colocar em plena evidência a centralidade da articulação entre arte e vida em detrimento da inovação em si, da marca dos dedos do “artesão” como ponto de distinção dos produtos destinados aos “consumidores diferenciados”, em oposição aos produtos “plastificados” feitos em larga escala para o grande mercado.

---

<sup>138</sup> “Muito do apoio para *superar o conceito de que ‘os últimos trabalhos criativos surgiram no Tropicalismo’*, Itamar tem na dedicação das Orquídeas” (LISBOA, 1993, grifo nosso). Os outros depoimentos de Itamar que argumentam no mesmo sentido, citados em outras partes desse trabalho, foram dados na segunda metade da década ou na primeira da seguinte.

Itamar condensa em *Bicho de 7 Cabeças* uma fórmula inusitada: por um lado, a sonoridade parece mais pessoal do que nunca, sua marca é bastante nítida em todas as canções; por outro, há inegavelmente uma aproximação do pop, um caráter mais palatável das composições para o grande público, o que não está separado do descolamento das composições da figura do artista – movimento que, como vimos, começara nos dois álbuns anteriores, mas que chega aqui num ponto que parece definitivo.

Luiz Tatit (op. cit., p.222-223) o assinala ao comentar a canção *Estropício*, na qual o personagem Desventura Martírio Calvário da Cruz – que, conforme expõe antes da canção a advogada encarregada de sua defesa (Vera Lúcia da Motta, de fato advogada, parceira e amiga de Itamar) “como o próprio nome diz, não sabe cantar” – não parece colado à figura de Itamar, que, dele distanciando-se mais ainda, convida o também “maldito” Jards Macalé para interpretar o desabafo. E o curioso é que este, “Para ‘esclarecer’ os fatos, [...] omitia sílabas, entrecortava os versos e apenas sugeriria uma ou outra palavra representativa da cena descrita.” (TATIT, *ibidem*, p. 223) Notemos aqui o triplo distanciamento: do compositor com relação ao personagem, do compositor com relação ao intérprete e do próprio intérprete com relação ao conteúdo relatado. Ainda assim, pela forma com que se relata, “na oscilação entre a entoação da fala e a melodia musical” (*idem, ibidem*), a marca de Itamar está presente.

O que se constata nessa canção pode ser, de certa forma, transferido para o disco todo. Proporcionalmente, este é o disco em que Itamar menos canta, boa parte das interpretações ficando por conta de convidados e das Orquídeas. O amadurecimento do músico parece se refletir numa segurança maior, como compositor e com relação ao seu papel na música popular brasileira. Itamar o assumia e nele se estabelecia, ainda que não fosse ainda reconhecido pelo grande público. Se é verdade que o descolamento entre autor e personagem se efetiva neste disco, temos a impressão de que isso se dá por uma espécie de construção na qual personagem e autor coincidem em outro nível; não mais no conteúdo das músicas, mas no cenário cultural: emerge com mais força agora o personagem “Itamar Assumpção”, compositor, músico e intérprete. Por mais que seu lugar no panteão da MPB não fosse reconhecido, o artista o assume por conta própria.

O distanciamento de sua obra de sua figura física parece mesmo estar associado à imposição da força de seu estilo pessoal: como se a obra se tornasse forte o suficiente por si só, sem depender da “teatralização”, da atualização dada por sua interpretação pessoal para sobreviver, ainda que suas apresentações nunca tenham abandonado essas características. A própria formação do grupo que o acompanha na trilogia exerce um papel nesse sentido. Luiz

Chagas (2006, v. 2, p. 78) parece ver nela o ponto de virada mais significativo da carreira de Itamar, e assim caracteriza a “mudança radical” trazida à tona por *Bicho de sete cabeças*:

Itamar, depois de trabalhar tanto tempo com a banda Isca de Polícia, um grupo cuja parte instrumental era exclusivamente masculina [...], cercou-se exclusivamente de mulheres para criar as Orquídeas do Brasil [...]. A mudança foi mais profunda do que aparenta. De certa forma, Itamar trocou o papel de domador pelo de maestro.

O papel de “maestro” faz parte da construção do novo Itamar. A obra já era suficientemente madura para que fosse possível apenas regê-la, não sendo mais necessário o controle total sobre cada mínimo aspecto; algumas características presentes desde o início da carreira permanecem, mas transformadas, como se os traços personalíssimos de Itamar Assumpção migrassem agora para o interior das composições, não mais exigindo tantos complementos. “Agora, o enunciador comparecia muito mais com a inteligência das manobras linguísticas do que com as cenas de atitude do começo da carreira.” (TATIT, op. cit., p. 225) Isso se faz claro, inclusive, em suas interpretações. Nota-se uma espécie de distanciamento no registro de sua voz: quase invariavelmente utiliza a voz de peito, e não de cabeça. Como se agora bastasse entoar aquilo que está sendo dito da maneira como se fala normalmente, sem a necessidade de arroubos de interpretação ou elevação do tom de voz. Nisso, uma espécie de elegância necessária à posição de “maestro”, sobriedade necessária para quem, “do alto dos quarenta e quatro”, considera-se “mais lúcido que alucinado”.<sup>139</sup>

Diante das enormes dificuldades para se “penetrar nas estruturas permanecendo ileso”, Itamar parece agora achar suficiente “permanecer ileso”, acreditando que, assim o fazendo, cedo ou tarde as estruturas é que acabariam entrando nele. Daí talvez uma relativa acomodação: depois do fracasso da internacionalização, o músico se volta para o seu “quintal”: São Paulo (“Eu sou São Paulo, meu negócio é aqui” in: GIRON, op. cit.; “Esse disco é a linguagem urbana de São Paulo” in: LISBOA, op. cit.), e, em especial, a Zona Leste - cantada em *Nobody knows* – onde o artista, pela primeira vez, faz questão de estreiar o show de lançamento do disco (“Aqui mora meu público, que não se vê em outros lugares da cidade e que nunca pôde ir a meus shows. [...] Pela primeira vez, vou estar no meu reduto” in: idem, ibidem). O que não significa que tenha desistido de uma divulgação maior, apenas dava a impressão de que não deveria se ocupar pessoalmente disso, bastando continuar exercendo

---

<sup>139</sup> Sutileza e sobriedade que, ao menos em parte, podem ser consideradas responsáveis pelo “ponto culminante” do disco, segundo Tatit (ibidem): a canção “Milágrimas”, cujo mérito estaria, justamente, em obter uma ampla gama de efeitos, utilizando um mínimo de recursos, expondo “a grandeza e a complexidade dos sentimentos gerados pelo simples roçar da melodia na letra” (idem, ibidem).

seu talento para que viesse a conquistá-la: “Minha música tem todas as possibilidades de ser distribuída na Europa e até nos EUA, mas isso não é comigo. Meu negócio é criar. Eu sei que estou pronto” (in: CALADO, op. cit.)

De qualquer modo, para além de todas as mudanças, há em *Bicho de 7 cabeças*, sem dúvida, uma continuação do processo iniciado nos dois discos anteriores, de distanciamento da atitude “vanguardista” no caminho de um privilégio dado ao novo paradigma de articulação arte-vida. Aqui, Itamar parece definitivamente sentar-se calmamente sobre o paradoxo, sentindo-se em casa entre o sim e o não. A força de sua marca se reforça ao mesmo tempo em que o artista constrói uma espécie de distanciamento necessário à manutenção de certa “aura” do personagem em que de fato ia se construindo. A leveza que detectamos nos arranjos e sua aproximação do pop convivem com a impressão de estarmos diante de algo com o peso de um “tratado”, pelo resultado diferenciado e mesmo pelo ousado volume de composições jorradadas de uma só vez, dentro de um esquema independente. A ironia e a autoironia, com toda incerteza e ambiguidade que acarretam, ganham destaque. Ao mesmo tempo em que rechaça a condição de “maldito”, assume-a jocosamente. Lembremos dos versos que iniciam a primeira canção da trilogia: “Eu sou sujeito a chuvas e trovoadas / Sendo assim desse jeito eu nunca terei namorada”. Entre a cruz e a espada, a angústia de Itamar parece não desaparecer, mas, ao menos, estabilizar-se, com uma serenidade que não se ouvia até então. O título da trilogia é o mesmo da canção que a encerra; justamente a expressão que, em entrevista supracitada, na época do lançamento do disco anterior, o músico renegara. Temos aqui a assunção irônica do caráter “complicado” da simplicidade da obra - que é “São Paulo”, “sim e não”, “cabeça e coração” e, ao mesmo tempo, um trabalho sobre o qual foi possível se afirmar que “Itamar sonhou que ia casar com o pop. Pop era tudo que o trio de discos era de fato.” (SANCHES, 2003)

Apesar disso, como se sabe, Itamar não caiu no gosto do grande público. “O bloqueio se deu pela carência de acesso, ao mercadão, compadrios da MPB, esquemas de jabá.” (idem, ibidem) Como fora até então, como continuaria sendo até o fim de sua vida. Sem que nunca o compositor deixasse de sofrer por isso, e sem que a falta desses requisitos não pudessem ser atribuídas, ao menos em parte, às suas próprias atitudes. Do modo como seria possível, o sucesso não lhe interessava. Era preciso continuar o sacrifício.

“Se a obra é a soma das penas / pago, mas quero o meu troco em poemas” (*Se a obra é a soma das penas*, poema de Alice Ruiz, musicado por Itamar Assumpção no volume 1 de *Bicho de sete cabeças*)

### 3. 4. O Brasil, sua música e Pretobrás, o Gigante Negão

O disco seguinte lançado pelo músico - *Ataulfo Alves por Itamar Assumpção - Pra Sempre Agora* - teve origem num projeto de Carlos Rennó (*Sempre Novas*), que, ainda em 1993, convidava artistas contemporâneos a interpretarem clássicos do cancionero nacional. Itamar foi chamado a interpretar canções do compositor mineiro. O álbum sairia dois anos depois.

De uma primeira perspectiva – com relação às expectativas do músico quanto à divulgação e à recepção do público – este repetiria o roteiro dos anteriores: “Acreditando na pureza de princípios, Itamar ainda pensou que um disco com as redondas canções populares de Ataulfo Alves pudesse bastar para inverter os vetores de sempre. Não bastou.” (idem, *ibidem*) Examinando-se o conteúdo, é de se notar que há algo de inusitado no fato de Itamar, sempre comprometido com o novo que julgava representar, dedicar um disco inteiro à obra de um único compositor, que desenvolveu sua carreira, sobretudo, no período anterior à Bossa Nova e ao Tropicalismo, e que, mesmo tendo presenciado ainda em vida estes dois movimentos, nunca teve a intenção de dar qualquer passo fora do campo do samba tradicional (ainda que o tratasse de maneira original). Estranheza que tornou possível, a ao menos um estudioso de Itamar, dar a entender que neste álbum estaria a principal transformação na carreira do artista:

Com o projeto de se tornar intérprete das canções de Ataulfo Alves, Itamar parece redirecionar seus esforços criativos e reavaliar sua postura artística, até então identificada com uma atitude vanguardista e experimental, baseada na ruptura violenta com os padrões estéticos vigentes. A partir deste momento, [...], Itamar demonstra estar interessado em voltar-se para o diálogo artístico com a tradição da música popular brasileira [...] (FALBO, 2009, p. 79)

Parece-nos haver algum exagero em considerar que todo o material produzido anteriormente pelo artista se identificasse com a vanguarda e o experimentalismo – atitudes que, como vimos, Itamar vinha atenuando desde a metade da década anterior<sup>140</sup>. Contudo, há

<sup>140</sup> O que talvez se explique, ao menos em parte, pelo fato de o trabalho desse autor visar não uma análise completa da obra, mas apenas uma comparação entre o primeiro e o último álbum de Itamar, em especial a observação do conceito de “performance” em cada um deles.

aqui, sem dúvida, uma mudança importante; não exatamente na direção de uma ruptura, mas antes na de uma continuação do processo que observamos no disco anterior, de uma volta a si mesmo. Mas dessa vez, é como se essa viagem ganhasse nova profundidade: a busca não para na zona leste de São Paulo, mas, descendo até as raízes do que julgava ser a música brasileira, Itamar parece acreditar ter descoberto algo “debaixo do barro do chão” que constituiria a verdadeira essência da música popular.

Eu compreendi isso quando fui cantar em Cachoeira de São Félix, na Bahia. [...] Peguei o violão e, de repente, veio: “Sei que vou morrer, não sei o dia. Levarei saudade da Maria...” Todo mundo começou a cantar junto. Parei de cantar e fiquei só tocando, seguindo. Aí pensei: “Caramba, como é que pode? Esse cara sim, é compositor”. Compositor popular é aquele que deixa melodia que se tornam eternas, aquelas que não tem como esquecer: “Não posso ficar nem mais um minuto...”, “Laranja madura, na beira da estrada...” Não é preciso aprender isso formalmente. Está no inconsciente, esta é a única explicação para Ataulfo. (in: PALUMBO, op. cit., p. 34)

A definição de “compositor popular” a que o músico chega certamente lhe exacerba a angústia pela falta de reconhecimento de seu trabalho. Mas ressaltemos que o que lhe admirava não era exatamente o simples fato de aquela composição estar na boca do povo, mas sim que ela o estivesse décadas depois da morte do compositor, sem nenhum trabalho especial de mídia que forçasse tal lembrança. É exatamente isso que Itamar deseja para si; com a convicção de que qualquer concessão em relação ao mercado seria não a concretização de seu objetivo, mas uma traição ao mesmo, posto que, atrelando-se aos preceitos imediatistas do mercado, estaria talvez garantindo algum sucesso passageiro, mas distanciando-se desse “inconsciente coletivo” que seria a morada do autêntico popular, do qual julgava – apoiado pela “diretoria”- ser uma espécie de médium, e que garantiria a permanência no futuro, da qual não abria mão.

Pela primeira vez em sua carreira, Itamar deixa de lado suas próprias composições para dedicar-se com exclusividade à obra de outro compositor: “Três anos estacionado com o Itamar, porque o repertório do Bicho de sete cabeças tinha me deixado vazio como compositor.” (in: idem, ibidem) De fato, é plausível que o caráter de “tratado” da trilogia, com o que trazia de novidade em termos estéticos e repetição em termos de resultado, tenha causado no artista uma espécie de crise de perspectivas para o futuro. O trabalho sobre o sambista parece ter tido a função de recarregar as forças do compositor paulista, para que pudesse continuar, transformando-se, no mesmo caminho:

Quando fui fazer o Ataufo, tinha acabado de fazer o *Bicho de 7 cabeças*, [...]. E ali, como compositor, vi que eu estava já num estágio de avançar e ficar incompreensível. Eu tava correndo esse risco ali. Então, parar por parar é uma coisa também inconcebível. Não tenho esse dom de parar, “Ah, agora vou parar e ficar ouvindo passarinhos”. O Ataufo veio em meu socorro. (in: PINHEIRO; SAMPAIO, op. cit.)

O “avanço rumo ao incompreensível” não parece condizente com o rumo que a obra de Itamar vinha tomando, mas parece razoável, num trabalho em constante transformação, como uma alternativa ainda não testada. O mergulho nas canções de Ataufo lhe coloca em outro rumo, como que aprofundando a concepção elaborada em seu disco anterior.

A última vez que Itamar dedicara uma parte considerável de um álbum a composições alheias fora – como vimos – em *Às próprias custas sA*. A comparação das novas interpretações com aquelas da década anterior revelam diferenças flagrantes. Há agora um respeito muito maior com relação às composições originais: as melodias permanecem praticamente inalteradas. Ao mesmo tempo, no entanto, através dos arranjos, Itamar deixa claramente a marca de seu estilo, esvanecendo o caráter de “samba” das canções originais, acrescentando intervenções que dão um toque polifônico e humorístico, modernizando a obra do compositor mineiro, a ponto de Hermínio Bello de Carvalho, no texto do encarte do disco, poder falar em coautoria e numa espécie de resultado cinematográfico obtido pelo disco:

Mais do que um disco co-autoral, eis-nos diante de um curta-metragem de policromia exuberante, diálogos precisos, contraplanos delirantes, as grande-angulares focando as pastoras [...] repaginadas como jograis, narradoras dos comentários ora humorados, ora reiterantes – mas sempre oportunos cinematográficos.

Ao que tudo indica, data desta época a concepção que Itamar cria sobre a história da música popular brasileira no século XX – que expusemos no capítulo anterior – segundo a qual a canção foi passando por uma espécie de “complicação”: Ataufo criou sua obra na época em o que contava era a melodia; Itamar, numa em que, além daquela, o arranjo e a interpretação se colocavam também como elementos essenciais. A coautoria que respeita o original ao mesmo tempo em que o moderniza soa justamente uma aplicação prática dessa concepção: as melodias aparecem tais quais foram criadas por Ataufo, os arranjos e a interpretação ficando por conta de Itamar:

Eu não deixo brechas nos meus arranjos para dizerem, “Porra, mas mudou o negócio!”. Você vai ouvir um monte de coisas, mas seu ouvido vai estar ali, vai estar

ligado no que tem que estar. Isso que é recriar, é você criar e deixar essa linha, que foi o Aaulfo quem criou, onde não é Itamar. (in: PINHEIRO, SAMPAIO, op. cit.)

Realmente, o resultado, ao mesmo tempo em que mantém boa dose de fidelidade ao original (“Não poderia pegar aquelas lindas melodias apenas como matéria-prima porque mutilaria o trabalho dele”, in: JUNIOR, 1996), soa tipicamente como uma obra de Itamar (“Mas agora sou eu que estou no palco e não posso me anular”, in: idem, *ibidem*). Sobretudo através das costuras que realiza entre as músicas, das citações e intervenções que introduz, o músico acrescenta o caráter irônico humorístico que lhe era peculiar, pelo qual a interpretação soa crítica, como que desautorizando aquilo que enuncia ao introduzir-lhe um tom humorístico que não constava no material inicial. Mas tal procedimento está longe de representar um desrespeito – ao menos, não de maneira intencional - à obra de Aaulfo: a manutenção das melodias, o exaustivo trabalho dedicado ao estudo e à elaboração do álbum e as próprias declarações de Itamar não deixam dúvida a esse respeito. Antes, somos levados a ver aqui mais um exemplo do procedimento típico de Itamar que, procurando resgatar o potencial da música popular, vê a necessidade de atualizá-la, o que não pode ocorrer sem uma boa dose de ironia, posto que, fosse isso consciente ou não em Itamar, o quadro atual da música popular brasileira era de crise (ao menos tendo como parâmetro, justamente, o papel social por ela desempenhado décadas antes). De maneira que o humor, ao mesmo tempo em que desautoriza o que se enuncia, aparece como única maneira possível de ser fiel ao tempo presente e, assim, realmente atualizar o material, tornando-o significativo para os tempos atuais, não apenas enquanto interesse de especialistas, peças de museu.

Após o trabalho com as canções de Aaulfo, Itamar retomará suas composições, mas com um olhar novo: “[...] vou voltando à minha aos poucos, retomando minha linguagem, agora um pouco mais consciente das canções” (in: SANCHES, 1997a). Esta nova “consciência” não fará com que o músico empreenda nenhuma mudança radical em seu trabalho. A nosso ver, Itamar apenas aprofunda a articulação arte-vida que vinha pondo em marcha nos seus últimos trabalhos, porém, incorporando agora a essa prática toda uma “carga espiritual” trazida por essa nova consciência, que, continuando a tomar a música como uma espécie de religião, acrescentava ao trabalho de composição sobre a tradição dessa música uma seriedade extra, espécie de liturgia responsável por traduzir e revelar ao povo brasileiro sua “verdadeira” alma, o que colocava as exigências do mercado, mais do que nunca, como inimigas dessa ortodoxia.



Embora talvez já tivesse essa opinião antes, é agora que ela aparecerá explicitamente formulada, em diversas declarações: ninguém, naquele final de século, poderia se considerar músico se não soubesse de nossa história. “Segundo Itamar, para aquele que se considera um compositor, [...], é preciso saber da nossa história [...] ‘É muito antepassado, é complicada a música brasileira’.” (ROCHA, op. cit.) Para se colocar como compositor na contemporaneidade, seria necessário não ignorar aquilo que aconteceu até então, para poder então acrescentar algo de original, condizente com o atual estado, e não repetir as velhas fórmulas desgastadas. Daí o músico voltar a insistir na ideia de “linha evolutiva da música popular brasileira”:

O pessoal está preso no Tropicalismo como a única possibilidade. Como branco, Arrigo já acrescentou ao Caetano, como preto já acrescentei ao Gil. Não parou em nenhum momento o Tropicalismo, já chegamos com isso. O mercado resolveu separar e nos separar também: quando eu não cruzo com Caetano e com Gil, e o Arrigo também não, é porque foi estabelecido que a Gal Costa é a cantora de Caetano, Gil, Chico, Tom Jobim. [...] mas não de Itamar Assumpção (in: DUNCAN, op. cit.)<sup>141</sup>

Alguns aspectos dessa declaração merecem ser ressaltados: em primeiro lugar, o músico parece se colocar, ao lado de Arrigo Barnabé, mais numa continuidade que numa ruptura com tropicalismo. Parece haver, aí, a admissão de que a Vanguarda Paulista não carregava a mesma carga “revolucionária” do tropicalismo, o que é coerente com o período em que essa movimentação tomou corpo, no qual, conforme vimos, o tropicalismo parecera já desconstruir qualquer ideia de “movimento”, e as ilusões revolucionárias pareciam ter definitivamente tombado por terra. No entanto, Itamar e Arrigo teriam “acrescentado” algo àquilo que viera antes, não superando o tropicalismo, mas dando um passo além dele, como que atualizando-o. Contudo – e aqui entramos num segundo ponto – o que havia de continuidade entre os dois períodos teria sido omitido pelo mercado, que, durante esse período, teria diluído a cultura popular nacional e imposto padrões que não seriam aqueles que decorreriam “naturalmente” da evolução da música popular. “[...] eu acho que a única alternativa que surgiu pós-tropicalismo foi essa música de São Paulo. Isso pra mim está claro. Se essa música não está no mercado é outra conversa.” (in: PINHEIRO; SAMPAIO, op. cit.) Por fim, notemos que Itamar não está ressuscitando a “linha evolutiva” no mesmo espírito em que Caetano a inventara três décadas antes: o que ele visa não é a música do século XXI, mas apenas o reconhecimento de seu papel no passado, início da década de 80, que deveria lhe

<sup>141</sup> As duas outras declarações de conteúdo similar, que citamos nos outros capítulos, datam também desse período.

garantir, no presente, o mesmo reconhecimento a que um Gil ou Caetano tinham acesso. Tendo incorporado e acrescentado à história da música brasileira, Itamar queria ver-se devidamente reconhecido como parte dela, o conhecimento de sua obra (e da de Arrigo Barnabé) como pré-requisito para os compositores vindouros:

Então, acho que esse tempo de 18 anos em que gravei o *Beleléu*, que tem também o *Clara Crocodilo*, deu pra ver que a música brasileira ficou um pouco mais complicada do já era. A cultura musical é barra pesada pra você que chega como compositor. Não é gracinha, não dá pra segurar com gracinha. A História não está perguntando de gracinha. (Idem, *ibidem*)

Daí que, nas diversas entrevistas que daria desde então até o fim de sua vida, o músico não cansará de ressaltar seu papel de “autêntico” representante da cultura nacional, em oposição à cultura massificada que via assolar o Brasil, ressaltando ora a louvável liberdade que se colocava por recusar os ditames mercadológicos, ora o lamentável estado de fato da cultura nacional, que não lhe proporcionava, em termos mercadológicos, a condição de continuar representando a “verdadeira” cultura nacional.

Eu já estou muito avançado culturalmente, artisticamente, e esse é o problema do povo não receber sua cultura. Não é mais Gilberto Gil, não é mais Milton Nascimento, é isso, uma coisa fora, uma outra coisa que não é um movimento, é muito individual. [...] Claro que eu estou no país mais difícil do mundo, [...]. Aqui é qualquer coisa, aceitam qualquer coisa porque é imposto qualquer coisa. Nós que produzimos a música mais rica do mundo, o povo não recebe. É o caos, mas saudável. Essa mistura toda. (in: PIRES; SOUZA, *op. cit.*)

A partir de então, a noção que formava a respeito do Brasil tornava-se um elemento central para a continuação de sua missão. Itamar o considerava um lugar paradoxal único, “país cuja principal característica é não ter característica” (in: CHAGAS; TARANTINO, *op. cit.* v.2, p. 38). Diversas vezes, protestava contra a falta de conhecimento do brasileiro de sua própria história. Geralmente, associando a isso o fato de sua música não se tornar mais conhecida, já que, ela sim, em sua concepção, incorporaria essa história: “Sou compositor de música popular, mas a nossa música não atingiu a maioria, as pessoas não conhecem a própria história.” (in: LEAL, *op. cit.*) Mas esta, justamente, estaria relacionada a certa falta de história: um caráter que abarcaria, justamente pela falta de comprometimentos com o passado, a possibilidade de se criar algo de novo:

O Brasil, como um país jovem, é formado por culturas antigas como a indígena, a africana, a japonesa, a européia, daí essa onda nova no mundo que se chama Brasil,

essa diversidade, finalmente um país que conseguiu apagar as regras da sua raiz. Eu defendo o Brasil como uma outra possibilidade. (in: DUNCAN, op. cit.)

Seria possível, aqui, reivindicar a filiação de Itamar (consciente ou não) a certa linha de pensamento brasileiro que – resumindo de modo bastante simplificado – apesar de todas as mazelas, louva nosso caráter mestiço e nossa maleabilidade; que em lugar de lamentar a nossa não inserção no mundo “civilizado”, procura enxergar a possível vantagem (ainda que mais em potência que em ato) de nossa posição diferenciada dele. Linha que encontra parentesco em Gilberto Freyre, nos modernistas, nos tropicalistas, e que teve uma formulação lapidar na *Dialética da malandragem*<sup>142</sup>, de Antonio Cândido.

Por outro lado, suas constantes críticas ao estado da cultura nacional parecem aproximá-lo do lado oposto dessa tradição<sup>143</sup> - aquela que procura realçar nosso atraso e condição periférica: “Cantando em Paris e na Alemanha, fico vendo que na Europa há uma forma diferente de ver cultura. No Brasil, a preocupação é com o mercado de massa.” (in: SANCHES, op. cit.) “As rádios brasileiras não dão espaço para a música culta. Elas deveriam manter a tradição da música, que é de informar.” (in: LOURES, 1997)

É claro que pode haver certa licenciosidade de nossa parte em aproximar simples declarações do autodidata Itamar a jornalistas de clássicos da interpretação nacional. De fato, também aqui, é preciso realçar que a luta de Itamar não se dá no campo acadêmico ou teórico, mas, sobretudo, mais uma vez, no campo da prática, de maneira intuitiva (e não nos deve escapar o fato de que o próprio privilégio dado ao lado intuitivo cumpre um papel no viés positivo do músico encarar a cultura nacional). Contudo, o importante papel que a ideia de Brasil passa a exercer na concepção de seu trabalho nos obriga a tentarmos penetrar um pouco nas pistas que suas canções e declarações – que não raro parecem se pautar antes pelo humor do entrevistado que pelo encadeamento lógico – nos deixaram. A aproximação dos clássicos, ainda que apenas fornecendo analogias, ajuda-nos a cumprir esse intento.

---

<sup>142</sup> Ensaio em que o crítico analisou a obra *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, na qual encontra, justamente, uma espécie de pioneirismo dessa “maneira brasileira de ser”.

<sup>143</sup> Cujas origens talvez possa ser localizada em Caio Prado, chegando, pela linha da “sociologia paulista e uspiana” (WISNIK, 2008, p. 410-411), a Paulo Arantes. Isso apenas para mencionar o “outro paradigma” de interpretação nacional; posto que, se pelo viés positivo Itamar procura, de fato, em suas declarações, formar alguma ideia geral a respeito da nação – o que faz com que a referência a pensamentos clássicos a esse respeito, mesmo que distantes, tenha algum sentido - pelo negativo, costuma apenas atacar objetos mais pontuais, geralmente ligados ao predomínio da lógica mercadológica nos assuntos culturais (não sem certa limitação de visão que parece só enxergar o problema da perspectiva da relação do próprio Itamar com o mercado, bem como falta de criticidade com relação à ocorrência dos mesmos problemas, também em solo europeu), e costuma nele se plantar talvez mais pela atitude que por formulações mais acabadas.

Parece-nos que Itamar coloca-se no viés positivo quando pensa o que o Brasil, em sua opinião, *é*; no negativo, quando encara o Brasil tal qual *está*. Tentemos nos aprofundar um pouco mais nessa questão.

Em algumas ocasiões, o artista deu depoimentos sobre o jogador Ronaldo (o “fenômeno”) que, embora possam soar bizarras como explicação para o fracasso do atleta na Copa do Mundo de 1998 e nos anos seguintes, são bastante úteis para que nos aproximemos daquilo que Itamar pensava ser a “cultura brasileira”, ou ainda da necessidade de sua incorporação por parte do brasileiro<sup>144</sup>: “Estava tudo nas costas dele, para ser o garoto-propaganda da Nike. Ele não segurou a onda no momento exato. Sabe por quê? É aquele mulato brasileiro que fica rico do dia pra noite e vai ouvir pagode, então fica auto-alimentando-se” (in: ROCHA, op. cit.) O contraponto, Pelé: “Por que não olhou Pelé? Acho que o Pelé ia dar uma acalmada nele. Não tem humildade, não conhece sua história, sua cultura. Pelé já passou e segurou essa onda. Isso é a minha cultura.” (in: idem, ibidem) Apesar dos saltos de raciocínio que deixam lacunas, um fator básico já se identifica: a falha de Ronaldo está ligada à excessiva mercantilização de sua atividade, o mérito de Pelé, no oposto: “[...] Pelé [...] foi com 15 anos pro Santos. Jogou a vida inteira dele lá, nunca vi o cara falando: eu quero ficar milionário, ir embora. Ao contrário, [...] ele ficou lá jogando, amor puro. Isso sempre teve nos jogadores antigos.” (in: PIRES; SOUZA, op. cit.)

Inúmeras vezes Itamar fala em Pelé. Não é difícil perceber que a carregada idealização com que descreve o jogador – ainda que possa dever bastante ao fato do músico ser fanático torcedor do Santos - procura descrever um exemplo daquilo que de melhor o Brasil teria produzido, e demonstrar o quanto esse “melhor” estaria esquecido, lamentavelmente “fora de moda”, eclipsado hoje pelo dinheiro que tudo devora; ou seja, em boa parte, Itamar fala de si mesmo, ou ao menos da “nobre linhagem” da “verdadeira cultura brasileira” à qual ambos pertenceriam. Em outra declaração, Ronaldinho aparece em contraposição direta ao próprio Itamar:

Resolvi independer do sistema. Eis o x da questão, aí está o novo, aí está o maldito. Eu represento o que o Brasil é. O Ronaldinho, por exemplo, por não olhar sua cultura, mulatinho que é, fica rico muito rápido e pobre culturalmente quando não olha pra sua cultura. (in: DUNCAN, op. cit.)

---

<sup>144</sup> Cabe lembrar que as declarações de Itamar foram dadas antes da “volta por cima” que o jogador daria na Copa do Mundo seguinte.

Mas não apenas. Pelé aparece, para o artista, como uma espécie de personificação máxima de sua visão positiva do Brasil, na qual, inclusive, o preconceito racial estaria superado:

Eu nasci em Tietê, interior de São Paulo, onde tinha os pretos, a elite portuguesa, os italianos imigrando, pintou a mão-de-obra, então aqueles ex-escravos e os imigrantes se estranharam . É racismo? Não é bem assim. Eu fico imaginando um africano indo para a Itália. Não rola isso. Pegar uma caravela e sair não é coisa de preto, para pintar aqui tiveram que catar os caras lá. Essa coisa toda vem de não aceitar o Brasil como uma coisa altamente positiva dentro da humanidade. Agora há pouco tentaram dizer que a raça pura era a melhor. Tentaram isso, se não tivessem tentado, alguém ia tentar, tem gente que acha isso ainda. Só que, de repente, dentro da loucura da evolução humana, Pelé desmente tudo isso tornando-se o rei do mundo sem ter nenhum exército, com poder absoluto sem jamais exercê-lo. (in: DUNCAN, op. cit.)

É evidente que o músico não era cego para o enorme preconceito existente no Brasil. Ainda que o quisesse, as constantes batidas policiais sem outro motivo aparente não lhe permitiriam. Itamar viveu e sofreu enormemente com o preconceito racial, mas negava-lhe a “realidade”, atribuindo-o à ignorância alheia. Que insistiria em ver racismo onde ele “não existe”. Que o praticaria por não conhecer a própria história, essa particular visão de história, abraçando uma tese pluralista positiva de Brasil. Insistamos: essa visão não lhe serve como uma capa mítica que escondesse tudo aquilo que o Brasil tem de perverso; pelo contrário, como vimos, em sua obra e postura pessoal, sempre se sobressaiu o lado crítico. Sua visão de Brasil – que talvez possamos caracterizar de “romântica” - vem não para abafar essa crítica, mas, pelo contrário, para aguçá-la, mantê-la de pé com mais força e inconformismo do que nunca, justamente por apontar aquilo que o país poderia e deveria ser, como contraponto ao que ele realmente era. Não como mera ufanização ou aprovação do *status quo* nacional, mas justamente como meio de contestá-lo, por não estar sendo digno daquela mesma visão.

Parece-nos impossível não remeter, ainda que brevemente, a concepção de Itamar a respeito do Brasil - e o importante lugar que o futebol e a música ocupam nela - a um mais recente texto acadêmico dedicado à questão da identidade nacional: *Bola ao alto*, de José Miguel Wisnik (2008, p. 404-430)<sup>145</sup>. Simplificando, podemos dizer que o autor, passando pelos dois paradigmas clássicos de interpretação nacional a que nos referimos – o que recai sobre “a identificação do atraso e do deslocamento brasileiro na ordem mundial, sem

---

<sup>145</sup> Trata-se do último capítulo do livro *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. Mas, como o próprio autor esclarece nas “preliminares”, o texto “faz a ponte com um conjunto maior e em desenvolvimento, no qual esse trabalho se insere, sobre o veneno remédio na cultura brasileira. Este pretende focar *a música* e a literatura [...]” (Grifo nosso)

privilégio para originalidades culturais populares, consideradas pouco relevantes no quadro econômico e político” (p. 411); e aquele que postula e vislumbra “um potencial libertário e redentor nessa conjuração de horror e maravilha que é o Brasil” (p. 416) -, busca uma espécie de síntese - ainda que vendo um embaralhamento dessas posições nos dias atuais - que procura, sem poder negar a pertinência do primeiro paradigma, clamar pela realização do segundo, pela efetivação social de suas potencialidades positivas. Ora, o futebol e a música popular aparecem justamente como áreas em que isso foi possível – mesmo que de maneira isolada, sem que seus exemplos tenham sido transferidos para o todo da sociedade:

[...] o futebol no Brasil age sobre esse artigo de luxo importado que é o futebol britânico, dando-lhe outra configuração e outra destinação, em paralelo e contraponto com a música popular. No samba e no futebol, negros, brancos e mulatos, habitando uma certa zona de indeterminação criada pela herança do escravismo miscigenante, lidam com *a prontidão e outras bossas*, com seu saldo não verbal e ambivalente, num campo em que o fio da navalha da inclusão e da exclusão se transforma num estilo de ritmar, de entoar e de jogar. Esse estilo, inextricavelmente associado à [...] “dialética da malandragem”, zona de permeabilidade ambígua entre a ordem e a desordem, constitui-se num sistema acabado e produziu Pelé, que realiza em campo todas as suas virtualidades a ponto de pairar sobre ele, como se livre dos seus estímas [...] (idem, ibidem, p. 406)

É exatamente nesse campo que Itamar parece intuitivamente se colocar. A “cultura brasileira” da qual o músico se põe como representante e defensor é aquela que superou as condições em princípio desfavoráveis em que nasceu, em que a heterogeneidade resultou numa contribuição original. Entende-se melhor o que o músico pretendia ao afirmar que não existe racismo. Vivendo na música, considerando-se música o tempo todo, sua condição de negro, de fato, não deveria representar desvantagem alguma.

As potencialidades surpreendentes e transformadoras do país, [...], se revelaram sempre, em dimensão cultural, quando se suspenderam num mesmo lance barreiras sociais e mentais e quando veio à tona – na literatura, na música, no futebol e em outros campos – a combinação inusitada de que ele é feito. (idem, ibidem, p. 421)

Itamar parece adquirir uma consciência, especialmente nessa parte final de sua carreira, de que era formado por uma heterogênea e paradoxal cultura brasileira – entre ordem e desordem, delícia e desgraça – e tornara-se um especialista nela. Instado por Zélia Duncan a se definir, ele diria: “Sou descendentes de escravos, cantor popular de formação simples, auto-didata e a complicação é por ser brasileiro. Você não tem uma formação formal, é obrigado a se formar intensamente até entender.”

Uma análise de seu último disco lançado em vida, *Pretobrás* (1998), bem como dos materiais deixados que comporiam, em princípio, os outros dois volumes da nova trilogia, não pode abrir mão dessa dimensão que a “cultura brasileira” ganha para o artista nesse período, na qual se coloca a complicação para se chegar ao simples, a peculiaridade dessa formação não formal. Ao exigir o conhecimento de nossa história e cultura, Itamar sempre insistia na “complicação”: “A cultura é muito difícil, principalmente a brasileira, acho que é uma complicação da cultura.” (in: PINHEIRO; SAMPAIO, op. cit.) No entanto, ao aproximar o foco para essa complicação, notamos que ela está ligada muito mais ao sentimento que à razão. Mais uma vez, são experiências que estão em jogo, e não teorias:

“Dor elegante”, letra do Paulo Leminski, é uma música que fala da dor da cirrose. Eu a recebi de uma cara que morreu de cirrose e esse cara é um poeta. Então, pra mim o que vale é o sentimento do poeta que fez da sua vida sua obra. Artista pra mim é isso, não é ficar ali com o BMW dando tchauzinho. [...] Então, acho que esse sentimento tem que ser interpretado por quem entende disso. Seria o ideal que isso fosse sucesso popular, que o povo cantasse seu verdadeiro poeta. [...] Aí vi que eu podia me entender como brasileiro, como essa matéria-prima do sentimento. É disso que se trata, é a sobrevivência do sentimento aqui também. É isso que a minha música trata, a sobrevivência não somente física, porque aqui é o lugar de cada um sobreviver como pode, mas essa sobrevivência artística, a resistência contra a diluição. (in: idem, *ibidem*)

A ideia do brasileiro como simples complicada “matéria pura do sentimento” associa-se com a comunicação entre o poeta erudito que se aproximou da linguagem coloquial e o músico popular que se aproximou da linguagem erudita, em oposição à diluição dessa cultura pela lógica mercadológica. Recorremos, mais uma vez, a Wisnik (op. cit., p. 430, grifos nossos):

Quando os sinais legíveis do Brasil são interpretados no mundo como levemente inconsequentes no seu chamado ao prazer, ao mesmo tempo em que o país, [...], se torna superficial e pesado, ele [o futebol] testemunha ainda, ou testemunhou, *junto com a música popular, [...], uma das mais originais propostas do nosso esboço de civilização: a respiração fora do produtivismo sem trégua, a capacidade de comunicação entre lógicas múltiplas, e a leveza profunda.*

É nessa “leveza profunda” que parece estar a atenção de Itamar em seus últimos trabalhos. O paradoxo é incorporado por ele como se não fosse paradoxo, como se intuitivamente estivesse apenas sendo o “médium” de uma potencialidade brasileira - e especialmente afro-brasileira - portadora de uma lógica que não obedeceria aos ditames racionais pragmático-mercadológicos do mundo contemporâneo, que a estariam abafando.

Declarações dadas à época em que gravava algumas canções com Naná Vasconcelos (que, em princípio, comporiam o segundo volume da trilogia *Pretobrás*, mas que acabaram sendo lançadas apenas postumamente) são bastante esclarecedoras a esse respeito. A música parece “brotar” da vigorosa espécie afro-brasileira, especializada em trazer à tona, desde as raízes, aquilo que se esconde debaixo do chão do país: “É natural, batuque de dois pretos. Não é o meu som que a presença dele modifica. O som é afro-brasileiro. Ele vem reforçar, provar que é moderno. Juntam-se os bagulhos, desse jeito em uma semana gravamos quatro CDs.” (in: SANCHES, 2001) “Naturalidade” esta que revela uma inusitada complexidade, que não se deve a qualquer teorização a respeito de nossa heterogeneidade, mas sim à própria natureza do solo do qual brota, aberta à “comunicação entre lógicas múltiplas”:

O popular de Itamar não exclui a “erudição” da poesia de Haroldo e Augusto de Campos, que “escrevem no balanço da voz”. Para ele, o Brasil é estar ligado a tudo isso também: “A minha conversa é com a literatura, a poesia, as artes plásticas, filosofia, com o Arrigo. É essa afinidade naturalíssima que eu e Naná tivemos, de eu pegar o violão e ele o pandeiro e ficar tocando por três anos sem parar. Não precisa ficar maquinando [...]” (in: ROCHA, 2001)

Mas é claro que, para que ela brote, faz-se necessária a ação daqueles que sabem cultivá-la, o que, para o artista, só poderia se dar fora da lógica do “deus do ser humano” (o dinheiro), em outro “tempo”, que não o do “produtivismo sem trégua”: “Eu não tenho essa preocupação de ficar inseguro com pressões mercadológicas, já trilhei o meu caminho pra isso e consegui: posso produzir com calma.” (in: ROCHA, 2000) “Temos tudo gravado, as músicas da trilogia *Pretobrás* estão prontas, porém vamos finalizar alguns detalhes. Mas não tem problema, pois o nosso tempo é outro. Vai ter de sair como tem de sair. Somos livres [...]” (in: ROCHA, 2001)

Uma análise de seus últimos trabalhos parece confirmar a “simples complicação” que o músico apontava em suas declarações, de maneira articulada com os outros elementos de que falamos. Alice Ruiz (RUIZ, op. cit., p. 61) observa que “[...] é impressionante notar – [...] – como Itamar caminha para o simples [...]. Começa experimental e termina um clássico, em uma estranha reversão de expectativa.” No que parece confirmar a opinião de Tatit (op. cit., p. 226) sobre o último álbum de Itamar lançado em vida: “Nesse disco de 1998 Itamar fez a triagem de seu estilo. O formato voz/violão assumiu de vez o centro de sua personalíssima concepção sonora.” Ou seja, os arranjos complexos da primeira fase teriam definitivamente dado lugar a um formato bastante tradicional do que se convencionou chamar de MPB, mesmo que sem perder a marca pessoal de Itamar, presente justamente na maneira em que



incorpora esse formato: o caráter entoativo da voz e a rítmica do violão (um “violão-de-breque”, dirá Tatit). Por essa via, o semiólogo vê nesse disco, mais uma vez, um passo além no caminho que o músico teria iniciado dez anos antes, no álbum *Intercontinental*:

O “eu” contraventor de outros tempos encarnou-se definitivamente no significante da canção, [...], os conflitos subjetivos se transformaram em contrastes entoativos de enunciação, em fricção entre palavras, nomes, idiomas, nomes próprios, mas todos os choques de conteúdo apaziguados por rimas, ressonâncias e sobretudo refrãos. (ibidem, p. 227)

Nesse deslocamento do poder de persuasão da figura do intérprete para o interior das composições, Tatit vê uma espécie de aproximação da obra do artista para o campo popular, algo que facilitaria a apropriação de seu repertório por parte de outros compositores e do público em geral. De fato, nos anos finais de sua vida, este parecia ser um dos objetivos de Itamar ao caminhar na direção do “simples”, sem que isso significasse – necessário ainda repeti-lo – uma traição ao seu projeto inicial, posto que tal caminho teria que se dar sem concessões (que não aquelas que “naturalmente” brotariam de suas músicas) à indústria cultural, e objetivava não um sucesso estrondoso e fugaz, mas sim a tentativa de, seguindo no “caminho reto”, chamar a atenção para a sua obra como um todo (incluindo aí as “complicações” iniciais), clamando pelo reconhecimento do papel que julgava representar para a música popular: “[...] Vou para a praia do pop, mas sem sair do meu lugar. [...] Vejo a possibilidade de o público jovem me conhecer. Vou jogar uma isca. Se a moçada achar legal, que vá aprender sobre mim, ouvindo desde o Beleléu para entender minha história.” (in: JUNIOR, C., 2000)

Também nesse sentido talvez se possa entender o desejo do músico de ver editado um livro com as transcrições de suas músicas, de maneira simples e direta, apenas com letras, melodias e acordes (apud BASTOS, op. cit., p. 81). O rigor do início de sua carreira, aqui, parece dar lugar a um desapego aos arranjos - que talvez possamos observar como complementar ao descolamento entre composições e autor (não autoria) observado por Tatit -, também evidenciado pela ausência de ensaios e um aumento do espaço para o improvisado em suas apresentações a partir do ano 2000<sup>146</sup>. É claro que não se pode negar que o câncer descoberto no segundo semestre daquele ano possa ter um papel relevante nesse quadro: havia

<sup>146</sup> Que se atente para dois títulos de matérias publicadas nesse período: “Itamar faz show de improviso” (VALLETTA, 2001), “Assumpção dá show de improviso” (MORAES, 2001). Mesmo o repertório era escolhido na hora: “A única certeza é que eu vou estar lá. Eu não fico planejando nada antecipadamente, eu sou como o jazz.” (in: VALLETTA, op. cit.) Diferença notável com relação às apresentações milimetricamente ensaiadas (até em seus improvisos) do início da carreira.

a partir de então um impedimento físico para a exaustiva rotina de ensaios que outrora mantinha; e a possível proximidade da morte faz pensar na transcrição de suas partituras como uma espécie de estratégia ainda não empreendida no sentido de popularizar sua obra. Contudo, seja como for, a inextrincabilidade entre experiência pessoal e expressão artística em Itamar obriga-nos a não reduzir esta a limitações impostas por aquela: quaisquer que fossem as motivações práticas, atitudes do artista com relação a sua obra não parecem poder ser encaradas como exceções, concessões existentes apenas por seu precário estado; mas sim como reformulações daquilo que considerava ser sua arte, mudanças de direção que se justifiquem por si mesmas para que o músico pudesse continuar fiel a suas convicções.

No caso, pensando no modo do artista encarar o legado que sua obra deixaria, o incentivo à ideia do lançamento de um *songbook* que propositalmente simplificasse suas composições para que elas se tornassem acessíveis a qualquer amador que quisesse executá-las é digno de nota, pensando em toda complexidade que o artista julgava ter acrescentado à música brasileira (a “terceira dimensão”, de que falamos), ou mesmo no fato de Itamar, alguns anos antes, ter impedido as *Orquídeas do Brasil* – grupo criado por ele especialmente para acompanhá-lo – de continuarem seguindo seu rumo sem ele, ainda que continuando a interpretar seu repertório (apud Miriam Maria, in: SANCHES, 2000). Parece-nos que esse “desprendimento” com relação às suas composições só pode ser compreendido dentro dessa perspectiva do final de sua carreira, na qual o artista se encara, de certa maneira, com a humildade de reconhecer-se não exatamente como um gênio excepcional, mas sim como uma espécie de “instrumento” do que de melhor haveria na “brasilidade”, num dos campos em que ela daria seus melhores frutos (a música popular), com o conhecimento inato da linhagem negra que melhor saberia cultivá-los. Inúmeras vezes Itamar dirá, em entrevistas desse período – especialmente quando queria ressaltar que não era “vanguarda” – que o que fazia nada mais era que exercitar sua ancestralidade: “Sou um descendente de escravos, exercito a cultura de meus ancestrais.” (in: CARDOSO, 1998)

É evidente que tal “humildade” soa ao mesmo tempo arrogante, já que o artista, não poucas vezes, parece se considerar como o único que ainda se preocupava em perpetuar essa cultura ancestral (perpetuando-a ao recriá-la, não repeti-la, frise-se), em oposição aos “Ronaldinhos” da música que se ocupavam, antes de mais nada, com o retorno financeiro imediato que a música poderia trazer, mantendo-a na superficialidade; ou mesmo a outros músicos menos dotados para a composição (“Falam muito de compositores, mas não há ninguém compondo no Brasil hoje.” In: SANCHES, 1997) ou para o sacrifício (“A Penha [...]

me resguardou. Não tive que me desgastar. Não precisei querer fazer parte dessa obrigatoriedade. É difícil, não aconselho para qualquer um.” In: SANCHES, 1998a).

De qualquer maneira, o desprendimento em relação ao controle total de sua produção – ainda no que tenha de, ou quanto mais pelo que tenha de projetado para depois de sua morte - coaduna-se com essa concepção do compositor como médium de uma cultura que o ultrapassa, e que, portanto, tanto não pode ser completamente controlada por ele como carrega em si força suficiente para que seja reconhecida como tal independentemente de qualquer controle, venha este do próprio compositor ou da indústria cultural.

Também nesse sentido, o de “médium de uma cultura que o ultrapassa”, podemos compreender o aparente paradoxo do “simples complicado” em que nesse período coloca a si mesmo e a cultura brasileira que representaria. Como um vinho cuja aparente simplicidade com que é feito não deixa de demonstrar, em seu paladar, a complexidade dos séculos de tradição de cultivo e de desenvolvimento do solo necessários para que se chegasse ao resultado final. Esteticamente, tal aspecto talvez se demonstre de maneira mais acabada em algumas de suas últimas letras (não raro, enviadas a parceiros para que as musicassem) - muito mais curtas do que tradicionalmente se costuma praticar na música popular -, cuja concisão nos remete ao poder de síntese entre complexidade e singeleza de formatos como o mantra ou o haicai<sup>147</sup>. Para ficarmos em apenas dois exemplos: “Era tão extensa essa letra / que de repente caiu a ficha / Pelo tema, isso não passa de vinheta” (*Caiu a ficha*, in: ASSUMPCÃO; MOLINA, 2009); “Enquanto quem pensa que pensa / fala o que pensa sem nem pensar / num canto quem pensa pensa / sem pensar nem pensar” (*Sem pensar nem pensar*, in: idem, *ibidem*).

Contudo, não se deve superestimar esse “desprendimento” dos anos finais de Itamar. Naquilo que se referia aos seus discos de carreira, aparentemente, a obsessão pelo controle total continuava. Os desentendimentos com Naná Vasconcelos, mais precisamente com os produtores do que viria a ser o disco gravado em parceria com o percussionista, dão mostra disso. A saúde de Itamar impediu-lhe de dar continuidade à trilogia *Pretobrás*, seu gênio, de entregar em vida sua produção a terceiros. No entanto, como já dissemos, esse gênio é parte constituinte de seu legado. Por ocasião desses desentendimentos, um dos produtores, Zeca Baleiro, diria: “Sou fã de Itamar, mas sei o quanto ele boicota toda a possibilidade de acerto

<sup>147</sup> “[...] quando o já doente Itamar Assumpção lhe propôs que iniciassem uma parceria musical, Luiz Tatit pensou que ele não levaria a ideia adiante. Dias depois, Itamar começou a lhe enviar letras, compulsivamente. ‘Todas eram curtinhas. Ele dizia que estava velho demais para fazer músicas longas.’” (CALADO, 2005); “Soube depois que o velho Beleléu estava enviando letras para diversos parceiros, [...]. Quase todas muito breves, essas letras deveriam ser musicadas como se fossem ‘mantras’, segundo a observação do letrista.” (TATIT, op. cit., p. 94)

para levar para a posteridade a legenda de gênio incompreendido. Não posso compartilhar com isso.” (in: SANCHES, 2001) E Naná Vasconcelos: “Fico pensando se o resultado desagradou Itamar por ficar comercial demais. Será que, [...] Itamar tem medo de fazer sucesso?” (in: idem, ibidem)

Quaisquer que fossem as motivações do músico, o fato é que ele gostava de pensar seus discos, e mesmo sua obra, como um todo. Conforme notou Luiz Tatit (op. cit., p. 212): “sua obra só se completava no disco integral, pleno de retomadas, vinhetas e comentários de toda espécie. Mas nem o disco lhe parecia suficiente. Seu ponto de partida era, no mínimo, uma trilogia.” Desse modo, qualquer análise de sua já extensa (e, tudo leva a crer, ainda não concluída) obra póstuma deve ser feita com inúmeras ressalvas. *Pretobrás* (1998) foi pensado por Itamar como o primeiro de uma trilogia. A descoberta e o tratamento do câncer que o levaria à morte em 2003 impediram-lhe de dar sequência ao projeto. Em 2010, na “Caixa Preta” que reuniu a obra completa de Itamar, foram lançados os discos *Pretobrás II – Maldito Vírgula* e *Pretobrás III – Devia ser proibido*, produzidos com base em gravações de voz e violão deixadas pelo músico. Por maiores que sejam os méritos de tornar acessível ao público um material até então inédito, estes discos não podem, por tudo que dissemos, ser tomados como a concretização do projeto inicial. Respeitando sua característica de controle obsessivo de todos os passos da elaboração de seus discos de carreira, o último objeto sobre o qual seria possível uma análise mais detalhada seria mesmo o disco de 1998. E, embora alguns elementos que discutimos possam ter se tornado mais evidentes apenas depois de seu lançamento, parece-nos que já estavam presentes ali.

A simplicidade lastreada pela formação através de uma experiência complexa, como essência de uma rica “cultura brasileira” que Itamar pretende, pelo privilegiado ângulo da negritude, personificar nesse período, aparece já no título escolhido para a trilogia. Nele estão sugeridos o preto e o Brasil, num anagrama que faz referência à mais bem sucedida empresa estatal brasileira, responsável justamente pela extração de petróleo, substância negra de alto valor que se esconde, em estado bruto, debaixo do barro do chão.

A canção homônima parece participar metonimicamente da mesma ideia. Em sua simplicidade harmônica (a música se desenvolve sobre apenas dois acordes) e melódica (quando não cai no colóquio, excetuando-se intervenções em segundo plano, as mesmas frases melódicas se repetem nas seis estrofes, sempre com várias notas repetidas, as variações de altura servindo praticamente apenas às caracterizações dos tonemas), em sua evocação afirmativa da tradição afro-brasileira (“Nasci moleque saci / daí que eu nunca me entregue / [...] / Sou Cruz e Souza, Zumbi, Paulo Leminski”) e da música como instrumento para essa

afirmação (“Compondo sobrevivi / Cantar estancou meu sangue / [...] / Eu rezo cantando reggae”), e mesmo nas combinações inusitadas da letra, como que abertas ao diferente, ao afirmar sua identidade (revelada no conteúdo, mas também nas constantes rimas em “i” e “égue”). Pensando o personagem “Pretobrás”, exposto nessa música, em relação ao “Nego Dito” de seus trabalhos iniciais, Conrado Falbo (op. cit., p. 83) notou

[...] um importante exemplo de como a idéia de marginalidade se modifica na obra de Itamar [...]. No discurso de Pretobrás, o mundo parece ter se ampliado e se tornado maior e mais complexo que a periferia urbana e seu cotidiano violento. A marginalidade ganha uma dimensão global, com ênfase na idéia de movimento: “Um belo dia parti/ Cumbica Deutschland”. O aeroporto é o caminho escolhido por Pretobrás para ter acesso a elementos de diferentes culturas e poder ressignificá-los a partir dos elementos brasileiros que ele leva na bagagem. A marginalidade parece ser encarada não como uma situação estática de opressão contra a qual é preciso lutar agressivamente, mas antes uma situação que não deixa de permitir livre trânsito pelo mundo.

Os dois versos que completam a estrofe citada por Falbo parecem-nos também reveladores: “Na volta no duty free / comprei um bom bumerangue”. A princípio, a sonoridade das palavras parece ditar ludicamente o andamento da letra. Mas o próprio “jogo” de palavras parece afirmar de maneira ainda mais ampla a identidade particular- múltipla de *Pretobrás*: a experiência do estrangeiro (Deutschland, mas também o termo em inglês do terceiro verso da estrofe), preparam um triplo movimento de retorno ao mesmo (enriquecido pela passagem pelo outro): o do próprio personagem, o do bumerangue (que, como se sabe, também vai e volta) e o da melodia, que repousa novamente, nas duas últimas sílabas, na tônica em que se iniciara a estrofe (ou, se se quiser, responde de maneira asseverativa, pelo tonema descendente final, à suspensão propiciada pelo tonema ascendente da estrofe anterior).

Estamos, como se pode notar, naquela noção da identidade nacional que aposta no paradoxo da afirmação desta pela abertura ao estranho. *Cultura Lira Paulistana*, canção-manifesto que abre o disco (vale repetir: posição nunca aleatória nos trabalhos do músico), deixa essa posição bastante clara ao afirmar que “Cultura não é frescura / A brasileira é uma mistura pura / uma loucura a textura / A brasileira é impura / mas tem jogo de cintura / se apura / Mistura não mata, cura / [...] / Cultura sabe que existem / milhões de outras culturas”.

Conrado Falbo (ibidem, p. 74) afirmou que Itamar buscou nesse álbum uma espécie de “síntese do Brasil contemporâneo”. Tal afirmação, embora plausível, deve ser devidamente colocada entre aspas, já que soa demasiadamente pretensiosa para uma época em que definitivamente deixamos de nos conceber como uma nação culturalmente homogênea. O próprio tropicalismo tratara de empreender a desconstrução da possibilidade de totalização do

“nacional” (mesmo que, nesse processo, talvez tenha perpetrado uma ou outra última tentativa nesse sentido). Parece-nos que o que Itamar Assumpção procura nesse disco, antes do que uma definição do Brasil, uma defesa da abertura à não definição que caracterizaria o país - “Se é brasileiro, tem a habilidade de misturar sem descaracterizar. [...]. Este é um país cuja principal característica é não ter característica. Então como você vai ficar colocando títulos?” (in: CHAGAS; TARANTINO, op. cit., v.1, p. 37) - em oposição à força homogeneizadora da indústria cultural: “O Brasil é heterogêneo, e aqui querem impor uma uniformidade.” (in: SANCHES, 1998); “A ditadura / pulou fora da política / E como a dita cuja é craca é crica / foi grudar bem na cultura / nova forma de censura”<sup>148</sup> (in: *Cultura Lira Paulistana*) Se o artista procura aqui personificar o Brasil, o faz não através de recursos complexos que supostamente seriam mais fiéis à heterogeneidade da nação e se oporiam às facilidades impostas pelo mercado; o faz, pelo contrário, em continuidade ao caminho ao simples que vinha empreendendo, através do qual a complexidade do país fluiria “naturalmente”. Ali já estão algumas de suas letras minúsculas (*Apaixone aguda, Queiram ou não queiram, Extraordinário, Amigo Arrigo*), e nesse sentido também atua a própria “triagem” de seu estilo, comentada por Tatit (que não deixa de dialogar com a onda de discos *unplugged* que tinha lugar naquela década). Por essa via, parece procurar menos uma teorização, ou um tratado estético a respeito da cultura nacional - talvez plausível em outra época, mas não naquele fim de século - do que uma espécie de ligação espiritual ao que considerava ser essa cultura, através da qual esta pudesse jorrar de maneira “espontânea”, como que distraidamente, mesmo que uma distração atenta, já que filtrada e reelaborada pela experiência do artista (ou seu “aprendizado invisível”), de maneira coerente com o paradigma de articulação entre arte e vida que restou à música popular desde que os projetos “vanguardistas” perderam o sentido. A “brasilidade” que Itamar busca nesse álbum parece se dar mais através da gratuidade com que se joga com ela que de uma instrumentalidade advinda da intenção de demonstrá-la. Nessa mesma “gratuidade”, uma oposição ao pragmatismo mercadológico que lhe parecia atuar no sentido de sufocá-la. Nesse aspecto, o texto de Arrigo Barnabé para o encarte do disco é bastante significativo:

Neste momento, quando a discussão acerca da decadência do gosto musical parece inexistente, neste momento em que tudo parece justificável e a legitimação cultural tem também caráter de moeda, neste fim de século confuso, quer pela ausência de lucidez de alguns, quer pelo comodismo de outros, tanto pela omissão quanto pela

<sup>148</sup> Crítica também bastante explícita à racionalidade mercadológica está em *Reengenharia*, canção que tematiza - através de uma ironia mais “crua” que a habitual em Itamar, diga-se - o processo de reestruturação do capitalismo em tempos neoliberais.

comissão, (...) Ouvir ‘Pretobrás’ foi provocando em mim uma sensação, que de um filme. E nesse filme eu via um quintal de terra no interior do Paraná, um quintal de casa de madeira, (...). 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 do seu sentido de mercadoria. Hoje, quando a embalagem mostra-se como o grande trunfo da indústria musical, Itamar transforma latas vazias em vasos de flores. Ele utiliza as embalagens abandonadas para criar um trabalho de uma originalidade extrema (extrema por não evidente) sem nunca adaptar-se ao ‘gosto’ indicado pela indústria [...]

O texto do músico carrega um pouco em certa coloração adorniana – a forma canção como sinônimo de embalagem industrial – que não se pode dizer que fosse compartilhada por Itamar (mesmo que sua música – conforme vimos no capítulo anterior - através da forma intuitivamente irônica com que procurou confrontá-la, talvez paradoxalmente também a mantivesse ao negá-la). Mas aí estão claramente formuladas a singeleza do criar canções como quem cria flores (e a paixão e o talento de Itamar para lidar com orquídeas tornam a imagem ainda mais feliz); e, nesse mesmo criar, uma posição de confronto com os padrões impostos pela indústria cultural.

O curioso é notar como a recepção desse trabalho pela crítica parece ter ignorado esse caminho ao simples que entendemos ter o artista seguido. O disco de 1998, como todos os anteriores, foi premiado pela crítica especializada (APCA de melhor compositor), mas, ao menos a julgar por algumas críticas feitas ao trabalho, tal reconhecimento parece ter vindo mais pela confirmação do suposto caráter “experimental” de Itamar – ainda que já encarado como um tanto fora de época – do que pela constatação da “naturalidade” que, afinal, parecemos estar no cerne do – mesmo assim ambicioso – projeto do disco. Pedro Alexandre Sanches (1998) lamentava a “teimosia” de Itamar, ao constatar, depois do “jato de elaboradas melodias pop de rádio” que julgava ter sido *Bicho de 7 cabeças*, a “volta ao experimentalismo” que ouviu em *Pretobrás*, “a ponto de evocar seus primeiros tempos, de ‘Beleléu’”. E fechava seu artigo apontando, de maneira irônica, a indigesta “complicação” do álbum: “[...] e é só a primeira parte de mais uma trilogia. Se você se dispuser a arrancar tiriricas e tiver paciência de ouvir cinco vezes seguidas, ah...”. Álvaro Pereira Junior (1999), por sua vez, ia ainda mais longe, comparando a música de Itamar às ondas lançadas por astrônomos no espaço sideral para detectar vida extraterrestre, notando que o resultado era igualmente nulo. Para isso, apelava para a evidência à qual “Até Itamar e Arrigo teriam de concordar: é um pouco demais exigir do ‘grande público’ familiaridade com tantas referências.”<sup>149</sup> Terminava comparando

---

<sup>149</sup> São elas: Paulo Leminski, Hermeto Pascoal, Elis Regina e a língua alemã (utilizada por Itamar em *Ich liebe dich e Pöltiglen*).

Itamar a Mano Brown, que, amparado no milhão de cópias vendidas, teria “uma coisa ou duas a ensinar” a Arrigo e Itamar, que continuaria “desperdiçando talento em chorumelas contra a ‘baixaria na cultura’ e fazendo música para ninguém ouvir”.

Acreditamos que as observações de Pedro Sanches e Álvaro Pereira - talvez ditadas pelo ritmo frenético do jornalismo – padecem de um aprofundamento, ou de um distanciamento das exigências do contexto do mercado de música popular de então, que lhes impede de, tomando a obra de Itamar como um todo, perceber que os elementos “experimentais” constituem aqui não uma volta à proposta do início da década anterior, mas, pelo contrário, um “relaxamento” de quem, tendo passado com enorme intensidade pela experiência da década anterior, permite-se “brincar” com procedimentos que, devidamente internalizados, brotam espontaneamente. A “estranheza” de *Amigo Arrigo*, ou de *Ich liebe dich*, por exemplo, nada mais são do que exposições do procedimento mais básico de composição em Itamar: a criação de uma linha de baixo, com a melodia (ou fala ritmicamente marcada) em contraponto. Sem nenhuma “complicação” de arranjo sobreposta, obedecendo muito mais ao lúdico da composição em si que a qualquer projeto “lançado ao espaço”, na esperança de uma racionalidade superior que viesse a compreendê-lo. Uma singela homenagem ao amigo, uma brincadeira com a sonoridade de uma língua estrangeira; viabilizadas, naquele formato, por uma experiência, aberta e interessada na diferença, para a qual uma melodia atonal pode ser gerada com a mesma naturalidade de um samba; na qual o tratamento não convencional do material musical passa menos por uma proposta “vanguardista” que por uma repetição do gesto dos ancestrais de resistência pela música, apenas munida agora de uma vivência maior do que aquela a que esses ancestrais tiveram acesso.

De qualquer modo, a comparação das críticas feitas por esses jornalistas a esse último álbum de Itamar com aquelas publicadas no mesmo jornal por Pepe Escobar e Miguel de Almeida no início da década de 1980 a respeito de seu segundo disco (anteriormente citadas neste trabalho) nos dá uma mostra bastante nítida das mudanças ocorridas – no campo da música popular brasileira e do jornalismo a ela dedicado – ao longo desse tempo. A ousadia, marca dos primeiros álbuns de Itamar, tão louvada na época da Vanguarda Paulista, é agora, mesmo ocupando neste último trabalho um lugar secundário (diríamos até residual), atitude condenável, motivo de repreensão. Os comentários de Pedro Sanches e Álvaro Pereira, contrapostos à postura de Itamar e Arrigo Barnabé, parecem explicitar uma espécie de incomunicabilidade que não deixa de confirmar a razão de ambos os lados: a não adaptação de Itamar a certo conceito de “pop” contemporâneo (no qual ter que escutar “cinco vezes



seguidas” uma mesma canção para assimilá-la parece constituir por si só um absurdo), bem como seu pífio volume de vendas, atestam sua inadequação ao quadro da música popular contemporânea<sup>150</sup>; mas é justamente nesta inadequação que o músico, não aprovando tal quadro, pretende se colocar: não é difícil imaginar que as críticas, mais uma vez, lhe soassem como elogios; o sucesso, sempre tão desejado pelo artista, teria que se dar em condições que não fossem as do presente: “[...] eu não quero só fazer sucesso, sempre me esquivei de tudo isso. Quero ter o meu trabalho reconhecido, mas não tenho pressa. Um dia o povo brasileiro vai provar do biscoito fino que eu fabrico [...]”. (in: CARDOSO, 1998)

O que não significa que o músico estivesse conformado com o fato de ter de, para manter-se no “caminho reto”, interpretar tais “elogios” de maneira enviesada, em lugar de simplesmente recebê-los do modo como julgava merecer. Até o fim, Itamar irá negar a pecha de “maldito” – ou aceitá-la apenas de maneira igualmente enviesada, com seu sinal invertido: “A liberdade ficou como sinônimo de maldição. Itamar é maldito? Não, Itamar é livre, é insuportável isso.” (in: SANCHES, 2001) O “orgulho” de estar fora dos meios de comunicação de massa por manter-se fiel a seus princípios nunca deixou de ser sentido de maneira bastante dolorida. Ao comentar a rescisão de seu contrato com a *Paradoxx*, ainda antes de firmar o seguinte com a *Atração* (selo pelo qual gravaria *Pretobrás*, com o qual iria em seguida também romper de forma litigiosa), ele afirmaria: “não tenho por que estar numa gravadora se não me levarem ao ‘Faustão’, se não me jogarem na roda.” (in: SANCHES, 1997b) Como se nota, aqui também, a revolta do artista não ia contra a grande mídia em si, mas sim contra o fato de essa grande mídia não aceitá-lo da maneira como era, o que significava para o músico o mesmo que apegar-se exclusivamente a critérios mercadológicos, castrando o espaço de expressão da “verdadeira” cultura brasileira que julgava representar. Parece haver aí certa ingenuidade, ao menos em suas declarações, com a teimosia de querer ver a indústria cultural repetir o modelo, diremos ainda um tanto “ingênuo”, de meio século antes. Mas não há dúvida de que essa teimosia constitui uma das maiores coerências de sua postura ao longo de sua carreira. E a dimensão que sua ideia sobre o Brasil, sua música popular e seu papel dentro dela passam a ocupar no final de sua carreira faz com que o sofrimento acarretado por tal teimosia seja maior do que nunca. As dificuldades que enfrenta - depois de tudo que julgava ter acrescentado à música popular - para conseguir apoio para a gravação de seu último disco lançado em vida compõem um quadro tão mais melancólico

---

<sup>150</sup> Descrito pelo próprio Pedro Alexandre Sanches (1997b) como um “momento de industrialização” no qual “O que outrora era característica artística flagrante – a imprevisibilidade – é transformada em defeito capital”. Ironicamente, a crítica do jornalista ao disco de Itamar parece confirmar sua adesão, em um caso específico, a aquilo que parecia ver como um defeito, nessa concepção geral.

quanto mais Itamar se coloca como – não sem tons megalômanos, praticamente o último - representante de uma geração, ancestralidade e cultura que o ultrapassam, seu fracasso representando o próprio fracasso desses elementos todos, diagnóstico “incontestável” do estado deplorável em que se encontraria o campo cultural brasileiro:

Rumo, Arrigo, Premê tiveram que parar, não tinha mais jeito. Eu continuei porque resolvi sobreviver do mínimo. Quero trabalhar, mas aqui faço um show a cada quatro meses. [...] Estou falando em nome da minha geração, não é o Itamar reclamando. Para eu ficar no Brasil é uma coisa mínima, mas não vou continuar aqui trabalhando pela cultura se ninguém me apoia. [...] Querem dar cultura ao povo ou não? Se querem, eis-me aqui. Se não, tchau. [...] Milton teve que passar por isso para não fazer concessão. Não vou abrir mão, é a minha ancestralidade. [...] O Brasil despreza sua cultura erudita popular. (in: idem, *ibidem*)

Daí talvez o caráter “iracundo” que Pedro Alexandre Sanches (2003) atribui a *Pretobrás* e aos shows finais de sua carreira, nos quais viu “uma amargura e uma raiva expostas como feridas abertas”. De fato, esse álbum, em vários momentos, parece exercer, sobretudo no conteúdo das letras, uma verve crítica aguçada, fora de moda naquele fim de século. Contudo, é interessante notar que a exhibe com a “leveza” a que nos referimos. Carregando o peso da dor como quem porta medalhas, assumindo-a menos como resultado de uma agressão não merecida que como parte constituinte da obra: “Sofrer vai ser a minha última obra”, dizia a letra de Paulo Leminski musicada por Itamar e gravada nesse disco. Não é irrelevante lembrar que o poeta lhe a entregou cerca de dez anos antes, e só agora o músico a gravava - ainda antes de saber da existência da doença que lhe levaria à morte cinco anos depois.

Muito mais que o caráter negativo com relação ao efetivo quadro cultural brasileiro – em especial, a ausência de Itamar nele -, que, de fato, está exposto no disco, parece-nos que, misturado a ele, mantendo-o ao negá-lo, está um caráter positivo no sentido de um resgate do que o artista considerava ser a “verdadeira” cultura brasileira, ou, ao menos, de marcação de uma posição que, num futuro idealizado (em que as massas comeriam “biscoito fino”), poderia ser finalmente reconhecida – por mais que não houvesse nenhuma garantia de que esse futuro efetivamente se realizasse – exatamente por ter permanecido fiel a este ideal em tempos hostis. Mesmo que - ou justamente por nele se portar - de maneira paradoxal. Da própria destruição crítica brilham imagens de redenção messiânica. Aqui, talvez, o prisma mais ambicioso desse seu trabalho. As duas músicas que fecham o disco nos dão as chaves para interpretá-lo.

*Deus te preteje*, penúltima canção do disco, foi composta por Arrigo Barnabé para sua “pseudo-ópera” *Gigante Negão*, apresentada em apenas três ocasiões, em São Paulo, no ano de 1990, e registrada em CD oito anos depois. Composta num estilo semelhante ao dos anos iniciais de Arrigo (talvez um pouco simplificado), a obra foi feita sobre duas séries dodecafônicas, misturando diversos elementos eruditos e populares. Nela, o arcanjo Miguel, vendo o mundo piorar cada vez mais naquele final de século XX, resolve interferir na criação, inspirando um cientista brasileiro (Muco Miguel) a criar um novo messias, o clone *Gigante Negão*. Não sem empecilhos providenciados por Satanás, o cientista o constrói e o apresenta à comunidade científica. O fracasso se constata assim que o messias pronuncia suas primeiras palavras: “Lesmolisas touvas roldavam” (trecho da tradução de Augusto de Campos para o poema *Jabberwocky*, de Lewis Carroll). Ninguém entende nada. O cientista congela sua criatura e se suicida. No segundo ato, três séculos depois, Gigante Negão volta à ativa num mundo dominado por corporações publicitárias, no qual a humanidade padece de uma enorme angústia. Os publicitários encarregam a cortesã Glória Gozosa de combatê-lo, mas o clone consegue provocar nela um orgasmo. Ao final, Deus se enfurece com a subversão, e condena o arcanjo Miguel a passar a eternidade num ovo, escutando mensagens publicitárias.

Não nos atreveremos aqui a interpretar a pseudo-ópera de Arrigo. Interessa-nos apenas observar a apropriação dela por Itamar Assumpção, responsável pela interpretação do personagem Gigante Negão naquelas apresentações. *Deus te preteje*, aqui isolado do contexto da obra de origem, em sua pletora de neologismos, mesmo brincando com o *nonsense*, não deixa de representar alegoricamente, de maneira bem humorada, a formação nacional, com referências que remetem ao índio (“Deus te preteje, *curumim*”), ao português (“Gil Vicente é mi ferreiro”), ao africano (desde o título), e à mistura resultante (“Mim fala língua macarrão”), sem ceder à coloração mitológica com que tantas vezes tal mistura é evocada (“Cê deu tanta martelada que eu não fala portugás”, e mesmo pela forma musical, espécie de “maxixe dodecafônico”, agressivo aos ouvidos acostumados à música popular tradicional). Já por esses fatores, não se pode considerar casual o fato de esta música ter sido gravada justamente neste momento em que a ideia de “cultura brasileira” se faz mais presente na obra de Itamar, e não em *Bicho de 7 cabeças*, registrado já depois da apresentação da obra de Barnabé. Mas ainda mais importante é notar que esta música aparece, neste disco, como uma espécie de preparação, ou esclarecimento, para a música que fecha o álbum, *Queiram ou não queiram*, cuja letra afirma: “Queiram ou não queiram / Coincidência ou não / Pretobrás é o Gigante Negão”.

A clareza da afirmação não deixa dúvida. E, de certa forma, condensa o que vimos falando a respeito da concepção do artista sobre a cultura brasileira e seu lugar dentro dela<sup>151</sup>. De maneira seriamente bem humorada (como sempre), Itamar coloca em *Pretobrás* uma carga messiânica, que faz apelo ao resgate dessa cultura, num mundo cada vez mais dominado pela publicidade. Sem nenhuma garantia de que esse resgate possa, de fato, acontecer: é impossível não pensar no fracasso de Itamar (e de sua geração) na sua comunicação com o grande público como correspondente da incompreensão sofrida por Gigante Negão na ópera de Arrigo. Menos que uma profecia, a aproximação de Pretobrás e Gigante Negão soa como uma prece, vinda desse “sacerdote” – que sempre viveu a música como uma espécie de religião – no sentido de evitar que o país tenha o mesmo destino do arcanjo Miguel na peça de 1990; condenação que, especialmente para quem tinha a música popular como obsessão e sua história até a década de 1960 como parâmetro, parecia estar em vias de acontecer.

É claro que se pode acusar em Itamar algo de simplório com relação à projeção mítica que faz da música popular urbana no passado. Mas o que torna interessante sua posição é que tal projeção se faz sem que tire os pés da história: conforme pudemos observar, ao longo de toda sua carreira, o que o artista sempre pretendeu nunca foi uma restauração do idêntico que estaria esquecido, mas, sobretudo, a possibilidade permanente da emergência do diferente. Seus trabalhos iniciais soam como gritos nesse sentido. As mudanças empreendidas ao longo de sua carreira procuram teimosamente mantê-lo vivo. Na complexa simplicidade que atinge ao final dela, Itamar parece incorporar uma consciência do fazer cancional que, sem se reduzir à inventividade do compositor, colocava esta como espécie de catalisador capaz de objetivar em forma de arte o social que a engendra, sabendo-se histórico, e, justamente nesse saber, a possibilidade de se perpetuar para além dessa história. Sua pretensão não está na definição acabada do que seria a “cultura brasileira”, mas sim na manutenção do caráter de “inacabamento” que lhe caracterizaria, que lhe daria sempre a possibilidade de, a cada momento histórico, reencontrar uma espécie de “nomeação originária” que seria o dom especial da música popular, especialmente nesse país; sua capacidade de, pela “convergência das palavras e da música”, criar “o lugar onde se embala um *ego* difuso, irradiado por todos os pontos e intensidades da voz”, de onde absorveria “frações do momento histórico, os gestos e o imaginário, as pulsões latentes e as contradições, das quais ficam impregnadas, e que

---

<sup>151</sup> Coincidência ou não, é de se notar a repetição do lugar paradoxal “entre o sim e o não” em que Itamar se colocara, desde *Sampa Midnight*, também na letra de *Deus te preteje*: “Nem sim nem não nem nim nem são”.

poderão ser moduladas em novos momentos, por novas interpretações.” (WISNIK, 2001, p. 14)

Durante toda sua vida, em música e postura, Itamar Assumpção procurou ser o médium fiel desse ego difuso. Conscientemente ou não (talvez certa “consciência da inconsciência” tenha sido essencial ao cumprimento da tarefa), essa fidelidade se traduziu, como vimos, em tempos de racionalidade cínica e crise da canção, em uma obra carregada de ironia. O desmoronamento da tradição termina sendo, por fim, o único lugar de uma retomada inventiva de uma “leveza profunda” que parecia estar se perdendo. Uma invenção que aquele final de século XX tornava improvável, e mesmo anacrônica. Itamar-Beleléu-Pretobrás-Gigante Negão, através de seus sucessos e fracassos, teimosamente, procurou resgatá-la. Enquanto sua vida/obra se mantiver viva, permanecerá o chamado às novas gerações para que, apesar de tudo, continuem a tentar realizá-la; ou, no mínimo, não permaneçam indiferentes frente a seu desaparecimento.

Que Deus nos preteje...

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (org). **Theodor W. Adorno**. São Paulo: Ática, 1986. (Col. Grandes Cientistas Sociais). p. 92-99.

\_\_\_\_\_. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: **Textos escolhidos**. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Col. Os pensadores). p. 65-108.

\_\_\_\_\_. Sobre música popular. In: COHN, Gabriel (org). **Theodor W. Adorno**. São Paulo: Ática, 1986. (Col. Grandes Cientistas Sociais). p. 115-146.

AMOROSO, Maria Betânia. De óculos escuros pela cidade. In: CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Mônica (Org.). **Pretobrás: Por Que Que Eu Não Pensei nisso Antes?** Vol. I. São Paulo: Ediouro, 2006. p 37-54.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

\_\_\_\_\_. **Pequena história da música**. 8. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

ARANTES, Paulo. **Zero à esquerda**. São Paulo: Conrad, 2004.

ARTE EM REVISTA. São Paulo: CEAC, ano 6, n. 8, 1984.

ASSUMPCÃO, Anelis et al. (Org.). **Itamar Assumpção: Cadernos Inéditos**. São Paulo: Itau Cultural; Terceiro Nome, 2012. 248 p.

ATTALI, Jacques. **Bruits: Essai sur l'économie politique de la musique**. Paris: FAYARD/PUF, 2001.

BARTHES, Roland. **Aula**. 14. ed. Tradução: Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Cultrix, [s.d.]. Disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/64514611/A-Aula-Roland-Barthes>>. Acesso em 22 ago. 2012.

BASTOS, Clara. Livro de canções. In: CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Mônica (Org.). **Pretobrás: Por Que Que Eu Não Pensei nisso Antes?** Vol. I. São Paulo: Ediouro, 2006. p. 79-85.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política**. 7. ed. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994a. p. 165-196.

\_\_\_\_\_. O surrealismo. O último instante da inteligência europeia. In: **Obras escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política**. 7. ed. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994b. p. 21-35.

\_\_\_\_\_. Paris do Segundo Império. In: **Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. 3. ed. Tradução: José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1994c. p. 7-181.

\_\_\_\_\_. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: **Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. 3. ed. Tradução: Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994d. p. 103-149.

BERGSON, Henri. **La pensée et le mouvant**. Edição eletrônica elaborada a partir do livro *La pensée et le mouvant*, 79. ed. Paris: Les Presses Universitaires de France, 1969. Disponível em <<http://bibliotheque.uqac.quebec.ca/index.htm>>. Acesso em 28 nov. 2011.

BURNETT, Henry. Indústria cultural e canção popular brasileira. In: BUENO, Sinésio Ferraz (org). **Teoria Crítica e sociedade contemporânea**. São Paulo: Ed. UNESP, 2009. p. 137-155.

\_\_\_\_\_. **Nietzsche, Adorno e um pouquinho de Brasil**: ensaios de Filosofia e Música. São Paulo: Editora UNIFESP, 2011.

\_\_\_\_\_. Theodor Adorno: sobre música popular... brasileira. In: PAIVA, Rita (org.). **Filosofemas**: Ética, Arte, Existência. São Paulo: Editora UNIFESP, 2010. p. 165-198.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. 5ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CANDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e a cultura. **Novos Estudos Cebrap**. São Paulo, n. 4, v. 2, p. 27-36, abr. 1984. Disponível em <<http://xa.yimg.com/kq/groups/42232169/1916431463/name/CANDIDO,%20Antonio%20-%20A%20revolucao%20de%2030%20e%20a%20cultura.pdf>>. Acesso em 22 abr. 2012.

\_\_\_\_\_. Dialética da Malandragem (caracterização das Memórias de um sargento de milícias). **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970. Disponível em <[http://antivalor2.vilabol.uol.com.br/textos/outros/candido\\_01.html](http://antivalor2.vilabol.uol.com.br/textos/outros/candido_01.html)>. Acesso em 17 ago. 2011.

CAPELLARI, Marcos Alexandre. **O discurso da contracultura no Brasil**: o underground através de Luiz Carlos Maciel. 2007. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CHAGAS, Luiz. Ouvidos atentos! In: CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Mônica (Org.). **Pretobrás**: Por Que Que Eu Não Pensei nisso Antes? Vol. I. São Paulo: Ediouro, 2006. p. 12-19.

CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Mônica (Org.). **Pretobrás**: Por Que Que Eu Não Pensei nisso Antes? II vols. São Paulo: Ediouro, 2006.

COELHO, Jonas Gonçalves. Bergson: intuição e método intuitivo. **Trans/Form/Ação**. São Paulo, v. 21/22, p. 151-164, 1998/1999. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/trans/v21-22n1/v22n1a12.pdf>>. Acesso em 22 abr. 2012.

COSTA, Iná Camargo. Quatro notas sobre a produção independente de música. **Arte em Revista**. São Paulo: CEAC, ano 6, n. 8, 1984, p. 6-11/17-21.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Ecoss da folia**: uma história social do Carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DIAS, Márcia Regina Tosta. **Sobre a mundialização da indústria fonográfica**: Brasil: anos 70-90. 1997. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de Campinas, Campinas, 1997.

DURÃO, Fábio Akcelrud. Apresentação. In: FENERICK, José Adriano. **Façanhas às próprias custas**: a produção musical da Vanguarda Paulista (1979 – 2000). São Paulo: Annablume, 2007. p. 11-16.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, [s.d.].

FAVARETTO, Celso Fernando. **A invenção de Hélio Oiticica**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2000.

\_\_\_\_\_. **Tropicália - Alegoria, Alegria**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FALBO, Conrado Vito Rodrigues. **Beleléu e Pretobrás**: palavra, performance e personagens nas canções de Itamar Assumpção. 2009. 120 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

FENERICK, José Adriano. A ditadura, a indústria fonográfica e os “Independentes” de São Paulo nos anos 70/80. **Métis: história & cultura**. Caxias do Sul, n. 6, v.3, p. 155-178, jul/dez 2004.

\_\_\_\_\_. **Façanhas às próprias custas**: a produção musical da Vanguarda Paulista (1979 – 2000). São Paulo: Annablume, 2007. 196 p.

\_\_\_\_\_. Outros fins e outros sons: a metrópole e a vanguarda paulista. **Mneme: revista de humanidades**. Caicó, n. 8, v.4, p. 241-262, abr/set 2003.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.



GATTI, Luciano. **Constelações**: crítica e verdade em Benjamin e Adorno. São Paulo: Loyola, 2009.

GELBART, Matthew. *The Invention of “Folk Music” and “Art Music”*: Emerging Categories from Ossian to Wagner. New York: Cambridge University Press, 2007.

GHEZZI, Daniela Ribas. **De um porão para o mundo**: a Vanguarda Paulista e a produção de LP's através do selo Lira Paulistana nos anos 80 - um estudo dos Campos Fonográfico e Musical. 2003. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de Campinas, Campinas, 2003.

GIORGIO, Fabio Henriques. **Na Boca do Bode**: Entidades Musicais em Trânsito. Londrina: o Autor, 2005.

GRACYK, Theodore A. *Adorno, Jazz, and the Aesthetics of Popular Music*. **The Musical Quarterly**. Oxford University Press, n. 4, vol. 76, p. 526-542, winter 1992. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/742475>>. Acesso em 22 abr. 2012.

GUIMARÃES, Antonio Carlos Machado. **A “nova música” popular de São Paulo**. 1985. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de Campinas, Campinas, 28 mar. 1985.

HOBBSAWM, Eric. **A Era das Revoluções**: Europa 1789-1848, 17ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

\_\_\_\_\_. **A Era do Capital**: 1848 - 1875, 10ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 14ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

JOHANSON, Izilda. O tempo musical da consciência: pensamento e invenção na filosofia de Henri Bergson. **Discurso**. São Paulo, n. 37, p. 261-279, 2007.

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

LEMINSKI, Paulo. **Ensaio e anseios crípticos**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2011.

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

MAMMÌ, Lorenzo. João Gilberto e o Projeto Utópico da Bossa Nova. **Novos Estudos Cebrap**. São Paulo, n. 34, p. 63-70, novembro 1992.

MERQUIOR, José Guilherme. **Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **Metrópole em sinfonia**: história, cultura e música popular em São Paulo nos anos 30. 1997. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

MORELLI, Rita de Cássia. **Indústria fonográfica**: relações sociais de produção e concepções acerca do trabalho artístico (Um estudo antropológico: a indústria do disco no Brasil e a imagem pública de dois compositores-intérpretes de MPB na década de 70). Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de Campinas, Campinas, 1988.

\_\_\_\_\_. O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea. **ArtCultura**. Uberlândia, n. 16, v. 10, p. 87-101, jan.-jun 2008.

MOSTAÇO, Edelcio. Alternativa: independência ou morte; notas sobre o circuito da ideologia. **Arte em Revista**. São Paulo: CEAC, ano 6, n. 8, 1984, p. 4-5.

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

\_\_\_\_\_. **Cultura brasileira**: utopia e massificação (1950-1980). 2. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

\_\_\_\_\_. **História & Música**: História cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

\_\_\_\_\_. MPB: a trilha sonora da abertura política. **Estudos Avançados**. São Paulo, n. 69, p. 389-402, 2010.

NEGUS, Keith. *Popular music in theory: an introduction*. Middletown: Wesleyan University Press, 1996.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil: a canção crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

OLIVEIRA, Fátima Amaral Dias de. **Trilha sonora: topografia semiótica paulistana nas canções independentes das décadas de setenta e oitenta**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade de Campinas, Campinas, 1990.

OLIVEIRA, Laerte Fernandes de. **Em um porão em São Paulo...** O Lira Paulistana e a produção alternativa. São Paulo: Annablume, 2002. 120p.

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

PAIANO, Enor. **O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60**. 1994. Dissertação (Mestrado em Comunicações) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

PEREIRA, Maurício. Complicações da música simples. **Revista USP**. São Paulo, n. 87, set/out/nov 2010, p. 144-155.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Essai sur l'origine des langues*. Edição eletrônica elaborada a partir do livro *Essai sur l'origine des langues*, Paris: édition A. Belin, 1817 (p. 501 a 543). Disponível em <http://bibliotheque.uqac.quebec.ca/index.htm>. Acesso em 19 mai. 2011.

RUIZ, Alice. Grande Poeta Não. In: CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Mônica (org.). **Pretobrás: Por Que Que Eu Não Pensei nisso Antes?** Vol. I. São Paulo: Ediouro, 2006. p. 57-77.

SAFATLE, Vladimir. O novo tonalismo e o esgotamento da forma crítica como valor estético. In: DUARTE, Rodrigo; SAFATLE, Vladimir (org.). **Ensaio sobre música e filosofia**. São Paulo: Humanitas, 2007.

\_\_\_\_\_. **Cinismo e falência da crítica**. São Paulo: Boitempo, 2008. 216 p.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar / UFRJ, 2001.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. Nota sobre vanguarda e conformismo. In: SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da malandragem”. In: **Esboço de Figura**: Homenagem a Antonio Candido. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979, p. 133-154. Disponível em <http://antivalor2.vilabol.uol.com.br/textos/schwarz/schwarz80.html>. Acesso em 18 ago. 2011.

\_\_\_\_\_. Verdade Tropical: um percurso de nosso tempo. In: SCHWARZ, Roberto. **Martinha versus Lucrecia**: Ensaios e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SEVERIANO, Jairo e ZUZA, Homem de Mello. **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras (2 vol.), 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 1998.

SOUZA, Juliana de. **A magia das vanguardas em Walter Benjamin**: Arte, Política ou Revolução. 2009. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Marília, 2009.

SOVIK, Liv Rebecca. **Vaca Profana**: teoria pós-moderna e música popular brasileira. 1994. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

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

TATIT, Luiz. Antecedentes dos independentes. **Arte em Revista**. São Paulo: CEAC, ano 6, n. 8, 1984, p. 30-33.

\_\_\_\_\_. **Musicando a semiótica**: ensaios. São Paulo, Annablume, 1997.

\_\_\_\_\_. **O Cancionista**: composição de canções no Brasil. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2002.

\_\_\_\_\_. **O Século da Canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

\_\_\_\_\_. **Todos entoam**: ensaios, conversas e canções. São Paulo: Publifolha, 2007.

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

TOTA, Antonio Pedro. **O samba da legitimidade**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980.

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

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**, 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

VILELA, Ivan. Nada ficou como antes. **Revista USP**. São Paulo, n. 87, set/out/nov 2010.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da paixão cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEFF, Enio; \_\_\_\_\_ . **Música**: o nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 2004.

\_\_\_\_\_. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. **Sem receita**. São Paulo: Publifolha, 2004.

\_\_\_\_\_. **Veneno remédio**: o futebol e o Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

WITKIN, Robert W. **Adorno on popular culture**. Londres: Taylor & Francis e-Library, 2004.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

## Matérias de jornais, revistas e meio eletrônico

ALMEIDA, Miguel de. Cambistas fazem número e tentam animar a festa. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 21 mar. 1983a. Ilustrada, p.1. Disponível em < <http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em jul. 2012.

\_\_\_\_\_. Itamar Assumpção ou a música urbana com poesia. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 21 mai. 1983b. Ilustrada, p.3. Disponível em < <http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em jul. 2012.

\_\_\_\_\_. No LP de Itamar, a força de um estilo. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 22 abr. 1983c. Ilustrada, p.3. Disponível em < <http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em jul. 2012.

\_\_\_\_\_. São Paulo visto por sua música vertiginosa. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 21 dez. 1981. Ilustrada, p.1. Disponível em < <http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em jul. 2012.

ALVES, Paulo. Explosão de criatividade. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 01 abr. 1987. Caderno 2, p. 43. Disponível em < <http://acervo.estadao.com.br/>>. Acesso em jun. 2012.

ASSUNÇÃO, Ademir. Isto não vai ficar assim. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 12 dez. 1986. Caderno 2, p. 39. Disponível em < <http://acervo.estadao.com.br/>>. Acesso em jun. 2012.

CALADO, Carlos. Itamar diz que está pronto para ser popular. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 23 mai. 1994. Ilustrada, p.10. Disponível em < <http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em nov. 2012.

\_\_\_\_\_. Tatit lança inédita com Itamar Assumpção. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 02 dez. 2005. Ilustrada, p. 7. Disponível em < <http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em nov. 2012.

CARDOSO, Tom. Arrigo e Itamar estão de volta à cena musical. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 30 jun. 1998. Caderno 2, p. 67. Disponível em < <http://acervo.estadao.com.br/>>. Acesso em jun. 2012.

CARVALHO, Sandra. Arte no jogo da independência. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 04 fev. 1981. Ilustrada, p.1. Disponível em < <http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em jul. 2012.

DUNCAN, Zélia. O bendito Itamar Assumpção. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 22 fev. 1999, Caderno B. Disponível em <<http://estacaozd.com/zelia-duncan-perfil/arquivo-artigos/entrevista-itamar/>>. Acesso em 10 set. 2011.

ECHEVERRIA, Regina. “Gigante Negão”, a falsa ópera de Arrigo. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 26 set. 1990. Caderno 2, p. 45. Disponível em <<http://acervo.estadao.com.br/>>. Acesso em jun. 2012.

ESCOBAR, Pepe. As verdades laterais de Nego Dito. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 22 abr. 1983. Ilustrada, p.3. Disponível em <<http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em jul. 2012.

\_\_\_\_\_. Blitz se afoga em São Paulo. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 21 mar. 1983b. Ilustrada, p.1. Disponível em <<http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em jul. 2012.

ESTADO de São Paulo. A metamorfose de Itamar Assumpção. São Paulo, 26 abr. 1985. Caderno 2, p. 14. Disponível em <<http://acervo.estadao.com.br/>>. Acesso em jun. 2012.

\_\_\_\_\_. Cida e Itamar: adeus à maldição independente. São Paulo, 14 mai. 1986. Caderno 2, p. 55. Disponível em <<http://acervo.estadao.com.br/>>. Acesso em jun. 2012.

\_\_\_\_\_. Dez canções na voz de Itamar. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 26 abr. 1981a. Caderno 2, p. 50. Disponível em <<http://acervo.estadao.com.br/>>. Acesso em jun. 2012.

\_\_\_\_\_. Itamar Assumpção anos 90. São Paulo, 26 out. 1990. Caderno 2, p. 90. Disponível em <<http://acervo.estadao.com.br/>>. Acesso em jun. 2012.

\_\_\_\_\_. Itamar Assumpção diz adeus ao país com show na Funarte. São Paulo, 03 nov. 1988. Caderno 2, p. 71. Disponível em <<http://acervo.estadao.com.br/>>. Acesso em jun. 2012.

\_\_\_\_\_. Itamar Assumpção e banda. Música e teatralidade. São Paulo, 18 mai. 1983. Caderno 2, p. 17. Disponível em <<http://acervo.estadao.com.br/>>. Acesso em jun. 2012.

\_\_\_\_\_. Itamar e Arrigo, enfim juntos. São Paulo, 30 abr. 1991. Caderno 2, p. 80. Disponível em <<http://acervo.estadao.com.br/>>. Acesso em jun. 2012.

\_\_\_\_\_. Itamar Assumpção e banda inauguram projeto Verão. São Paulo, 31 jan. 1984. Caderno 2, p. 18. Disponível em < <http://acervo.estadao.com.br/>>. Acesso em jun. 2012.

\_\_\_\_\_. Morre aos 53 o músico Itamar Assumpção. São Paulo, 13 jun. 2003. Geral, p. 11. Disponível em < <http://acervo.estadao.com.br/>>. Acesso em jun. 2012.

\_\_\_\_\_. No LP de Itamar, humor e inovação. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 28 fev. 1981b. Caderno 2, p. 14. Disponível em < <http://acervo.estadao.com.br/>>. Acesso em jun. 2012.

EVANGELISTA, Ronaldo. Itamar Assumpção é cantado por discípulos. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 28 set. 2006. Ilustrada, p. 6. Disponível em < <http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em nov. 2012.

FOLHA de São Paulo. Dusek, Melodia e Itamar fazem show juntos no projeto SP. São Paulo, 17 nov. 1988. Ilustrada, p. 5. Disponível em < <http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em nov. 2012.

\_\_\_\_\_. Hoje, o debate sobre os independentes na Folha. São Paulo, 21 jan. 1982a. Ilustrada, p. 6. Disponível em < <http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em jul. 2012.

\_\_\_\_\_. Itamar Assumpção vai gravar em Frankfurt. São Paulo, 23 nov. 1990. Sp sudeste, p. 6. Disponível em < <http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em nov. 2012.

\_\_\_\_\_. Itamar e banda tocam no Sesc. São Paulo, 15 nov. 1983a. Ilustrada, p. 3. Disponível em < <http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em jul. 2012.

\_\_\_\_\_. Itamar e João Bosco cantam hoje na região. São Paulo, 14 abr. 1994. Folha nordeste, p. 7. Disponível em < <http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em nov. 2012.

\_\_\_\_\_. Itamar faz show e lança LP. São Paulo, 20 nov. 1985. Primeiro Caderno, p. 33. Disponível em < <http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em jul. 2012.

\_\_\_\_\_. Lira, uma gravadora para os novos. São Paulo, 14 jan. 1981. Ilustrada, p. 7. Disponível em < <http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em jul. 2012.

\_\_\_\_\_. Lulu Santos leva o rock “de massa” ao Palace. São Paulo, 16 nov. 1983b. Ilustrada, p. 8. Disponível em < <http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em jul. 2012.



\_\_\_\_\_. Muito público no debate sobre os independentes. São Paulo, 22 jan. 1982b. Ilustrada, p. 3. Disponível em < <http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em jul. 2012.

\_\_\_\_\_. Sala Guiomar Novaes volta à ativa com o “novo” Itamar. São Paulo, 06 jun. 1992b. Ilustrada, p. 9. Disponível em < <http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em nov. 2012.

FILHO, Antonio Gonçalves. Maestro recomenda cultura em casa, inclusive novela. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 07 mar. 1988. Primeiro Caderno, p. 36. Disponível em < <http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em nov. 2012.

GIRON, Luís Antônio. Itamar Assumpção lança três LPs no show “Bicho de 7 Cabeças”. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 02 jun. 1993. Ilustrada, p. 4. Disponível em < <http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em nov. 2012.

\_\_\_\_\_. Ismael e Itamar trazem Cristóvão Colombo ao País das Maravilhas. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 03 jan. 1992. Ilustrada, p. 1. Disponível em < <http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em nov. 2012.

GRAFFITI 76% quadrinhos. Arrigo Barnabé: um réptil pensador. Belo Horizonte, 1998, n. 4. Disponível em <<http://www.graffiti76.com/entrevistas.html>>. Acesso em 10 set 2011.

JUNIOR, Álvaro Pereira. Vozes negras na capital do fim do mundo. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 05 abr. 1999. Folhateen, p.4. Disponível em < <http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em nov. 2012.

JUNIOR, Gabriel Bastos. Itamar Assumpção dá voz a Ataulfo Alves. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 08 mar. 1996. Caderno 2, p. 78. Disponível em < <http://acervo.estadao.com.br/>>. Acesso em jun. 2012.

JUNIOR, Carlos Bozzo. Itamar escolhe o funk para fugar jovens. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 18 dez. 2000. Ilustrada, p.4. Disponível em < <http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em nov. 2012.

KUBRUSLY, Maurício. A nova universalidade da alma brasileira. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 26 jul. 1988. Caderno 2, p. 57. Disponível em < <http://acervo.estadao.com.br/>>. Acesso em jun. 2012.

LEAL, Gláucia. Itamar Assumpção: o Mago da Resistência. **Kalix Magazine**. São Paulo, ago. 2001. Disponível em <<http://www.vervecultural.com.br/kalix/itamar.html>>. Acesso em 19/09/2011.

LISBOA, Lauro Garcia. Abriam a caixa preta. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 11 set. 2010. Caderno 2, p. 113. Disponível em <<http://acervo.estadao.com.br/>>. Acesso em jun. 2012.

\_\_\_\_\_. Itamar: isso ainda dá repercussão. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 23 jun. 2009. Caderno 2, p. 54. Disponível em <<http://acervo.estadao.com.br/>>. Acesso em jun. 2012.

\_\_\_\_\_. Itamar: Por que ninguém pensou nisso antes? **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 08 out. 2004. Caderno 2, p. 53. Disponível em <<http://acervo.estadao.com.br/>>. Acesso em jun. 2012.

\_\_\_\_\_. Itamar vê Sampa pelos olhos de Rita. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 09 mai. 1993. Caderno 2, p. 129. Disponível em <<http://acervo.estadao.com.br/>>. Acesso em jun. 2012.

\_\_\_\_\_. Retrato à altura de Itamar. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 08 jul. 2011. Caderno 2, p. 51. Disponível em <<http://acervo.estadao.com.br/>>. Acesso em jun. 2012.

MALUF, Jamil. Primeiros LPs de Itamar Assumpção são relançados pela Baratos Afins. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 29 mar. 1989. Ilustrada, p.4. Disponível em <<http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em nov. 2012.

MARIA, Júlio. Votação inédita: escolha o melhor álbum da MPB. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 25 ago. 2012. Caderno 2 + música, p. 1.

MARTINS, Eduardo. A primeira proposta criativa de 1981. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 28 fev. 1981a. Caderno 2, p. 14. Disponível em <<http://acervo.estadao.com.br/>>. Acesso em jun. 2012.

\_\_\_\_\_. O segundo disco de Itamar prova que há salvação. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 07 mai. 1983. Caderno 2, p. 16. Disponível em <<http://acervo.estadao.com.br/>>. Acesso em jun. 2012.

MEDEIROS, Jotabê. Itamar Assumpção prepara seu novo disco, show e videoclipe. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 20 jun. 1997. Caderno 2, p. 74. Disponível em <<http://acervo.estadao.com.br/>>. Acesso em jun. 2012.

\_\_\_\_\_. O novo compasso de Itamar. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 09 jun. 1988. Caderno 2, p. 71. Disponível em <<http://acervo.estadao.com.br/>>. Acesso em jun. 2012.

MOTTA, Cláudia. A inquieta Beleléia. **Revista dos bancários**, São Paulo, jan/fev 2004, n. 95. disponível em <<http://www.spbancarios.com.br/rdbmateria.asp?c=409>>. Acesso em 12 set. 2011.

NEDER, Hermelino. Itamar reafirma originalidade em seu melhor “LP de autor”. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 25 mai. 1988. Primeiro Caderno, p. 37. Disponível em <<http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em jul. 2012.

NOBILE, Lucas. Filhas de Itamar lançam inéditos do pai. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 25 out. 2012a. Ilustrada, p.4. Disponível em <<http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em nov. 2012.

\_\_\_\_\_. Nego muito dito. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 25 out. 2012b. Ilustrada, p.1. Disponível em <<http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em nov. 2012.

PAOLOZZI, Vitor. Itamar e Orquestra Jovem Sinfônica tocam juntos no Masp. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 30 jun. 1988. Primeiro Caderno, p.48. Disponível em <<http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em jul. 2012.

PINHEIRO, Daniela; SAMPAIO, Dafne. Itamar Assumpção, por que a gente não pensou nisso antes? **A Nível D**. São Paulo, 1998, n. 2, seção “Água no feijão que chegou mais um”. Disponível em <<http://www.gafieiras.com.br/Display.php?Area=InterviewsParts&Action=Read&InterviewsPartNo=7&IDInterview=20&IDArtist=19>>. Acesso em 07 nov. 2011.

PIRES, Pablo; SOUZA. Sangue nos olhos: Itamar Assumpção. **Graffiti 76% quadrinhos**. Belo Horizonte, 1997, n. 3. Disponível em <<http://www.graffiti76.com/entrevistas.html>>. Acesso em 10 set 2011.

PRETO, Marcus. Negra música. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 15 out. 2012. Ilustrada, p. 10. Disponível em <<http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em nov. 2012.

PUTERMAN, Paulo. Itamar, radical e instigante. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 02 ago. 1985. Ilustrada, p.48. Disponível em < <http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em jul. 2012.

RENNÓ, Carlos. Itamar e Ná Ozetti preparam novos LPs para março. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 09 dez. 1987. Primeiro caderno, p.37. Disponível em < <http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em jul. 2012.

REVISTA *e*. Preto no branco. São Paulo: Sesc, n.161, out. 2010. Disponível em <[http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas\\_link.cfm?Edicao\\_Id=385&Artigo\\_ID=5921&IDCategoria=6804&reftype=2](http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=385&Artigo_ID=5921&IDCategoria=6804&reftype=2)>. Acesso em 27 out. 2012.

ROCHA, Janaína. Assumpção e sua música sobrevivente. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 01 ago. 2000. Caderno 2, p. 57. Disponível em < <http://acervo.estadao.com.br/>>. Acesso em jun. 2012.

\_\_\_\_\_. Itamar Assumpção investe contra a mesmice. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 13 jul. 2001. Caderno 2, p. 48. Disponível em < <http://acervo.estadao.com.br/>>. Acesso em jun. 2012.

SAFATLE, Vladimir. Música no Brasil é prisioneira da canção. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 29 out. 2009. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2310200927.htm>>. Acesso em 02 jun. 2011.

SANCHES, Pedro Alexandre. Denise Assunção e Miriam Maria pedem licença. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 08 set. 2000. Ilustrada, p.8. Disponível em < <http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em nov. 2012.

\_\_\_\_\_. Filha de Itamar Assumpção refuta o legado do pai. **Internet Group**. Portal iG Cultura, 03 jul. 2011. Disponível em <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/musica/filha+de+itamar+assumpcao+anelis+refuta+o+legado+do+pai/n1597059042439.html>> Acesso em 27 set. 2012.

\_\_\_\_\_. Itamar Assumpção estreia novo repertório. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 05 fev. 1997a. Ilustrada, p.3. Disponível em < <http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em nov. 2012.

\_\_\_\_\_. Itamar Assumpção morreu com a cara de São Paulo. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 14 jun. 2003. Ilustrada, p.3. Disponível em < <http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em nov. 2012.

\_\_\_\_\_. Macalé e Itamar vêm à forra de novo. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 13 nov. 1998. Ilustrada, p.14. Disponível em < <http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em nov. 2012.

\_\_\_\_\_. O batuque de Itamar e Naná. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 10 mai. 2001. Ilustrada, p.1. Disponível em < <http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em nov. 2012.

\_\_\_\_\_. O intérprete do não. Carta Capital. São Paulo, n. 623, 19 nov. 2010. Disponível em <<http://sergyovitro.blogspot.com/2010/11/o-interprete-do-nao-pedro-alexandre.html>>. Acesso em set. 2011.

\_\_\_\_\_. Os rebeldes. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 21 jul. 1997b. Ilustrada, p.1. Disponível em < <http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em nov. 2012.

\_\_\_\_\_. Paulista abraça a “dor elegante” de Leminski. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 13 nov. 1998b. Ilustrada, p.14. Disponível em < <http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em nov. 2012.

\_\_\_\_\_. Tachado de maldito, Itamar Assumpção é dissecado em filme. **Internet Group**. Portal iG Cultura, 07 jul. 2011. Disponível em <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/tachado+de+maldito+itamar+assumpcao+e+dissecado+em+filme/n1597068243935.html>> Acesso em 16 set. 2011.

TADEU, Felipe. A hora e a vez do Songbook Itamar Assumpção. **Nova cultura**. Abr. 2005. Disponível em < <http://www.novacultura.de/0504som.html>>. Acesso em 22 out. 2011.

## Documentos sonoros e audiovisuais

ADONIRAN BARBOSA. **Adoniran Barbosa**. São Paulo: Odeon, 1975. 1 disco sonoro.

ASSUMPÇÃO, Itamar. **Às Próprias Custas S/A**. São Paulo: Baratos Afins, 1994. [Às Próprias Custas S/A, 1982]. 1 CD.

\_\_\_\_\_. **Ataulfo Alves por Itamar Assumpção** - Pra Sempre Agora. São Paulo: Paradoxx, 1995. 1 CD, 73min.

\_\_\_\_\_. **Beleléu, Leléu, Eu**. São Paulo: Atração, 1998 [Lira Paulistana, 1980]. 1 CD.

\_\_\_\_\_. **Bicho de Sete Cabeças**. 3 vol. São Paulo: SESC SP, 2010 [Baratos Afins, 1993/1994]. 3 CDs.

\_\_\_\_\_. **Intercontinental ! Quem Diria! Era Só o Que Faltava !!!** São Paulo: Atração, 2000 [Continental, 1988]. 1 CD.

\_\_\_\_\_. **Pretobrás – Por que que eu não pensei nisso antes?** São Paulo: Atração, 1998. 1 CD.

\_\_\_\_\_. **Pretobrás II - Maldito Vírgula**. São Paulo: SESC SP, 2010a. 1 CD.

\_\_\_\_\_. **Pretobrás III - Devia Ser Proibido**. São Paulo: SESC SP, 2010b. 1 CD.

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

ASSUMPCÃO, Itamar; VASCONCELOS, Naná. **Vasconcelos e Assumpção –** isso vai dar repercussão. São Paulo: Elo Music / Boitatá, 2004. 1 CD.

ASSUMPCÃO, Itamar; MOLINA, Sérgio. **Sem pensar nem pensar**. São Paulo: Cooperativa / Tratore, 2009. 1 CD.

BARNABÉ, Arrigo. **Clara Crocodilo**. São Paulo: independente, 1980. 1 disco sonoro.

\_\_\_\_\_. **Gigante Negão**. São Paulo: Núcleo Contemporâneo, 1998. 1 CD.

BRAGA, Roberto Carlos. **Roberto Carlos canta para a juventude**. São Paulo: Sony, s.d. [CBS, 1965]. 1 cd.

BRANCA DI NEVE. **Branca mete bronca!** São Paulo: Continental, 1987. 1 disco sonoro.

DUNCAN, Zélia. **Acesso**. Rio de Janeiro: Warner, 1998. 1 CD.

\_\_\_\_\_. **Tudo resolvido**. Rio de Janeiro: Warner, 2012. 1 CD.

GRUPO RUMO. **Caprichoso**. São Paulo: independente, 1985. 1 disco sonoro.

\_\_\_\_\_. **Rumo**. São Paulo: Eldorado, 1997 [independente, 1981]. 1cd.

TATIT, Luiz. **Ouvidos uni-vos**. São Paulo: Dabliú, 2005. 1 CD.

\_\_\_\_\_. **Sem destino**. São Paulo: Dabliú, 2010. 1 CD.

VELLOSO, Rogério. **Daquele Instante em Diante**. São Paulo: Itaú Cultural, 2011. Filme documentário, 110 min.

VELOSO, Caetano. **Circuladô Vivo**. Rio de Janeiro: Warner, 1992. 1 CD.

**VERTIGEM**: os vultos da vanguarda. São Paulo: Cultura AM. Série especial de 4 episódios sobre a chamada “vanguarda paulista”, levados ao ar em agosto de 2011. Produzidos por Francisco Fernandes e Pedro Sato. Disponíveis em: <<http://www.culturabrasil.com.br/especiais/vertigem-os-vultos-da-vanguarda-2>>. Acesso em 31 ago. 2011.