

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

ROSA APARECIDA DO COUTO SILVA

**ITAMAR ASSUMPÇÃO E A ENCRUZILHADA URBANA: NEGRITUDE E
EXPERIMENTALISMO NA VANGUARDA PAULISTA**

Franca

2020

ROSA APARECIDA DO COUTO SILVA

**ITAMAR ASSUMPÇÃO E A ENCRUZILHADA URBANA: NEGRITUDE E
EXPERIMENTALISMO NA VANGUARDA PAULISTA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, Campus de Franca, como requisito para a obtenção do título de Doutora em História.

Área de Concentração: História

Linha de Pesquisa: História e Cultura Social

Orientador: Prof. Dr. José Adriano Fenerick

Franca

2020

S586i Silva, Rosa Aparecida do Couto
Itamar Assumpção e a Encruzilhada Urbana : Negritude e Experimentalismo na Vanguarda Paulista / Rosa Aparecida do Couto Silva. -- Franca, 2020
287 f.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca
Orientador: José Adriano Fenerick

1. Itamar Assumpção. 2. Música Experimental. 3. Música Popular. 4. Racismo. 5. Indústria Fonográfica. I.

Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

ROSA APARECIDA DO COUTO SILVA

**ITAMAR ASSUMPÇÃO E A ENCRUZILHADA URBANA: NEGRITUDE E
EXPERIMENTALISMO NA VANGUARDA PAULISTA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como pré-requisito para a obtenção do título de Doutora em História.

BANCA EXAMINADORA

PRESIDENTE: _____

Prof. Dr. José Adriano Fenerick, UNESP/Franca

1a EXAMINADORA: _____

Profa Dra. Daniela Vieira dos Santos UEL/Londrina

2a EXAMNADORA: _____

Profa Dra. Márcia Tosta Dias UNIFESP/Guarulhos

3o EXAMINADOR: _____

Prof. Dr. Bernardo Carvalho Oliveira UFRJ/Rio de Janeiro

4o EXAMINADOR: _____

Prof. Dr. Dylon Robbins – NYU / New York/ USA

Franca, 07 de Julho de 2020.

Dedico esse trabalho às queridas Valentina Bernardes, Isadora Rosa
e à Funmilayo Afrobeat Orquestra
Minhas sementes de esperança

AGRADECIMENTOS

O encerramento desta pesquisa de doutorado é também o final de uma longa etapa de formação acadêmica dentro do Departamento de História da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista (UNESP), instituição à qual estive vinculada desde 2008, quando entrei no curso de graduação em História. Foram muitos anos marcados pela presença de pessoas muito especiais, que fizeram com que toda essa jornada tivesse sentido, algumas dessas pessoas já foram devidamente agradecidas e reverenciadas em ocasiões e trabalhos anteriores.

No que se refere ao doutorado, que iniciei em 2016, cabe agradecer ao meu orientador e amigo José Adriano Fenerick, por sempre acolher com carinho minhas ideias e projetos, por mais confusos que pudessem parecer. Sem seu olhar de confiança, respeito e amor o caminho teria sido muito mais árduo. Obrigada!

Gostaria de agradecer minha mãe, Ângela, meu pai Antônio e meus irmãos Miguel e Ana Carolina. É por eles que sigo. Obrigada!

Quero agradecer também minhas tias, tios, primas e primos que ajudaram – direta e indiretamente – no processo de conseguir fundos complementares para meu estágio no exterior, com o qual contribuíram também muitos amigos, além de meu sogro e minha sogra Luzia e José Wilson. Obrigada a todos!

Entre 2018 e 2019 tive a oportunidade de morar por seis meses na cidade de Nova Iorque, nos Estados Unidos, realizando estágio na New York University. Gostaria de agradecer meu coorientador Dylan Robbins pelo carinho e recepção e também ao professor Fred Moten, que me aceitou como ouvinte em suas aulas. Obrigada!

Nova Iorque jamais seria a aventura que foi se eu não tivesse encontrado amigos e amigas que acabaram por se tornar um grupo de apoio maravilhoso. Díjna Torres, Ana Cláudia Cury, Anelise Dias, Camila Rodrigues, Marina Carvalho, Bruna Guerra, Tiago Nascimento, Helena

Fietz, Tálisson Melo, Sara Malaguti (minha roommate-irmã), Luis Rincón e Lua Girino: Obrigada!

Deixo também um agradecimento especial a Thaís Bignardi (eterna Punk), Connor Engstrom e ao pequeninho Ragnar que me receberam com amor nos meus primeiros dias perdida na gringa. Obrigada!

Agradeço a Gabriela Frias pelo compartilhamento de ideias e pela parceria na produção do evento “Por que que eu não pensei nisso antes? Itamar Assumpção na USP” em novembro de 2019, no IEB, com apoio do professor Walter Garcia. No que se refere a esse evento, que para nós foi importantíssimo, agradeço a presença de todas e todos, cujas falas contribuíram grandemente para a formulação das ideias contidas nesse trabalho.

Gostaria de agradecer a Daniela Vieira e Sheyla Diniz pelas contribuições em minha banca de qualificação, pelas trocas de ideias, referências e empréstimos de livros. Obrigada!

Aproveito para agradecer aos meus queridos amigos de pós-graduação (e da vida), com os quais compartilhei alegrias, sufocos e dos quais recebi apoio em diversas situações: Danilo Ávila, Nívea Lins, Renan Ruiz, Ricardo Arruda, Rainer Sousa e Vanessa Pironato. Obrigada!

Agradeço imensamente à pessoas que me cederam entrevistas e me receberam em suas casas com carinho e café. Dentre elas Dona Elizena de Assumpção, Marcelo Del Rio, Clara Bastos, Alzira E., Suzana Salles, Vange Milliet e Paulo Lepetit. Muito obrigada! Agradeço da mesma as “orquídeas” que não consegui entrevistar, mas que se mostraram dispostas e atenciosas, como Tata Fernandes, Nina Blauth e Simone Soul.

Agradeço a Fábio Giogio pelas conversas, trocas de informações e também por ter me permitido acessar o primeiro fonograma de *Nego Dito*. Obrigada!

Quero agradecer imensamente a professora Márcia Tosta Dias, pelas discussões e considerações que atravessam meu texto e – principalmente, as que resultaram no quarto capítulo desta tese. Obrigada!

Agradeço ao meu companheiro Matheus Rodrigues, por ser parceiro pra toda hora e pra

qualquer situação. Nenhuma palavra de agradecimento será suficiente pra você. Obrigada!

Agradeço ao querido Kauê Vieira pela leitura final e revisão deste texto. Obrigada, maninho!

Agradeço à Funmilayo Afrobeat Orquestra pelas segundas de ensaios terapêuticos: Bruna Duarte, Sthe Araújo, Tamiris Silveira, Vanessa Soares, Suka Figueiredo, Priscila Hilário, Ana Góes, Jasper, Larissa Oliveira e especialmente Stela Nesrine e Afroju Rodrigues pelas discussões que me auxiliaram a interpretar algumas das faixas escolhidas para análise neste trabalho. Por esse mesmo motivo agradeço a Rômulo Alexis e Lucas Melifona. Obrigada!

Itamar Assumpção tinha uma grande preocupação com tudo que envolvia a produção de um álbum, inclusive as capas. Por isso, achei de bom tom esse trabalho receber uma capa à altura da obra do artista estudado. A imagem da capa, essa mistura de Itamar e Exu, foi um presente do multiartista Filipe Ramos. Obrigada!

Agradeço a todos os funcionários da Seção de Pós-graduação, principalmente a Maísa e o Mauro, pela atenção recebida em todos esses anos. Deixo registrado também meu agradecimento à UNESP, universidade pública e gratuita que, espero, se torne cada dia mais democrática. Obrigada!

Por fim, cabe ressaltar que este trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) que, além da bolsa de doutorado no Brasil, concedeu-me bolsa de doutorado sanduíche que permitiu a realização do estágio na New York University, nos Estados Unidos.

SILVA, Rosa A. do Couto. **Itamar Assumpção e a Encruzilhada Urbana: negritude e experimentalismo na Vanguarda Paulista**. 2020. 287 f. Tese (Doutorado em História e Cultura Social) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2020.

RESUMO

O objetivo principal desta tese é analisar os aspectos experimentais da obra musical de Itamar Assumpção, artista relacionado à movimentação cultural conhecida como Vanguarda Paulista, ocorrida em São Paulo, no início dos anos 80. Os artistas ligados à Vanguarda Paulista assumiram uma posição crítica e criativa frente às imposições do mercado musical. As principais fontes dessa pesquisa são os sete álbuns de estúdio lançados durante a carreira de Itamar Assumpção: Beleléu Leléu Eu, Sampa Midnight, Intercontinental! Quem Diria! Era Só o que Faltava!, Bicho de 7 cabeças vol. I, II e III, Ataulfo Alves por Itamar Assumpção - Para sempre agora e Pretobrás - por que eu não pensei nisso antes? Tendo esse material como suporte, a pesquisa procura demonstrar como a negritude e as referências culturais afro-brasileiras são utilizadas de maneira inovadora, a fim de construir uma linguagem musical específica. Por fim, este trabalho elucida as relações intrínsecas entre o racismo institucional / sistêmico e o mercado musical, com base no reforço de estereótipos negativos impostos aos afro-brasileiros, que impactam diretamente a obra do artista estudado.

Palavras-chave: Itamar Assumpção. Música Experimental. Música Popular. Racismo. Indústria Fonográfica.

SILVA. Rosa A. do Couto. **Itamar Assumpção and the urban crossroad: blackness and experimentalism in Vanguarda Paulista**, 2020. 287 l. Thesis (Doctorate in History and Social Culture) - Faculty of Human and Social Sciences, State University of São Paulo “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2020.

ABSTRACT

This dissertation's main objective is to analyze the experimental aspects of the Itamar Assumpção's musical work, an artist related to the cultural movement known as Vanguarda Paulista, which took place in São Paulo, in the early 1980s. Vanguarda Paulista was an artistic scene in which musicians took a critical and creative stand against the musical market impositions. The main sources for this research are the seven studio albums released during the Assumpção's career: *Beleléu Leléu Eu*, *Sampa Midnight*, *Intercontinental! Quem Diria! Era Só o que Faltava!*, *Bicho de 7 cabeças vol. I, II and III*, *Ataulfo Alves por Itamar Assumpção – Pra sempre agora* and *Pretobrás -por que que eu não pensei nisso antes?* Having this material as support the research seeks to demonstrate how blackness and Afro-Brazilian cultural references are used in an innovative way, in order to build a specific musical language. Finally, this work elucidates the intrinsic relations between institutional / systemic racism and the musical market, based on the reinforcement of negative stereotypes imposed to the Afro-Brazilians that directly impact the work of the studied artist.

Keywords: Itamar Assumpção. Experimental Music. Popular Music. Racism. Phonographic Industry.

SILVA, Rosa A. do Couto. **Itamar Assumpção y la Encrucijada Urbana: negritud y experimentalismo en la Vanguarda Paulista.** 2020. 287 h. Tesis (Doctorado en História y Cultura Social) – Facultad de Ciencias Humanas y Sociales, Universidad Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2020.

RESUMEN

El objetivo principal de esta tesis es analizar los aspectos experimentales de la obra musical de Itamar Assumpção, artista afín al movimiento cultural conocido como Vanguarda Paulista, que tuvo lugar en São Paulo, Brasil, a principios de la década de 1980. Los artistas vinculados a la Vanguarda Paulista asumieron una posición crítica y creativa contra las imposiciones del mercado de la música. Las principales fuentes de esta investigación son los siete álbumes de estudio publicados durante la carrera de Itamar Assumpção: *Beleléu Leléu Eu*, *Sampa Midnight*, *Intercontinental! Quem Diria! Era só o que faltava!*, *Bicho de 7 cabeças vol. I, II y III*, *Ataulfo por Alves de Itamar Assumpção – Pra sempre agora y Pretobrás - por que que eu não pensei nisso antes?* Con este material como soporte, la investigación busca demostrar cómo la negritud y las referencias culturales afrobrasileñas son utilizadas de manera innovadora, para construir un lenguaje musical específico. Finalmente, este trabajo dilucida las relaciones intrínsecas entre el racismo institucional / sistémico y el mercado musical, a partir del refuerzo de estereotipos negativos impuestos a los afrobrasileños, que impactan directamente en la obra del artista estudiado.

Palabras – clave: Itamar Assumpção. Música Experimental. Música Popular. Racismo. Industria Discográfica.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO 1. A CANÇÃO COMO EXERCÍCIO DE ENCRUZILHADA	24
1.1 BELEL.EU - PREMISSAS MUSICAIS E MERCADO INDEPENDENTE.....	24
1.2 SOBRE TERMINOLOGIAS – MÚSICA POPULAR, CULTURA POPULAR NEGRA, CLAVES OU TOPOI.....	51
CAPÍTULO 2 - TOTALMENTE À REVELIA, MAS LOUCO DE TANTA ALEGRIA.....	57
2.1 TRÂNSITOS MUSICAIS DE LONDRINA A SÃO PAULO.....	57
2.2 SAMPA MIDNIGHT: ÁLBUM-IDEIA EM DISSOLUÇÃO.....	85
2.3 ALGO ME DIZ PRA SER SUTIL, NÃO FAÇO IDEIA MAS ME RESTA UM CAMINHO.....	108
CAPÍTULO 3 – ENTRE A PALAVRA E A MELODIA – O GRANDE POETA NÃO.....	114
3.1 ALZIRA, ALICE, ORQUÍDEAS.....	114
3.2 A DÉCADA DE 1990 – PADRONIZAÇÃO E SEGMENTAÇÃO.....	130
3.3 OUTROS CIRCUITOS DE PRODUÇÃO E DISTRIBUIÇÃO MUSICAL.....	138
4. CAPÍTULO 4 – EX.PER.IMENT.AR como ES.PER.ANCE.AR.....	145
4.1 É SAMBA QUE ELES QUEREM?	145
4.2 NO SAMBA NÃO HÁ PRECONCEITO DE COR (HAHAHA) EU ACHO GRAÇA.....	150
4.3 PRETOBRÁS – BLACK DO BRÁS DO BRASIL.....	175
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	184
BIBLIOGRAFIA.....	189
ANEXOS (entrevistas transcritas).....	198



INTRODUÇÃO

Exú é o começo
Atravessa o avesso
Exú é o travesso
Que traça o final
Exu é o pau
No caule que sobe
O caminho de além
Do bem e mal
Dito pelo não dito
Odara é bonito se a água não acaba
Elegbara elegante no falo que baba
Exú é quem cruza e descruza o amor
Bará não tem cor
Estará onde quer que qualquer corpo for
Pra todo trabalho
É o laço e o atalho
É o braço e a mão
Do falho e do justo
Exu é o custo
Do movimento
O tormento do ser
Que não é
Exú!¹

Francisco José Itamar de Assumpção, ou simplesmente Itamar Assumpção, foi um músico que se consolidou como um dos principais nomes da movimentação cultural surgida na década de 1980 em São Paulo, conhecida como Vanguarda Paulista. Artista inquieto, é por muitos

1 Trecho da faixa Exú do álbum *Ascensão* (2016), de Serena Assumpção. Este trecho escolhido é recitado por José Celso Martinez Correa. Serena é a filha mais velha de Itamar Assumpção, falecida em março de 2016, pouco depois de ter finalizado o álbum.

considerado um dos grandes nomes da música popular brasileira, sempre entendido como sinônimo de qualidade, inventividade e resistência à padronização cultural que permeava (e ainda permeia) a indústria da música no Brasil. Nasceu em 13 de setembro de 1949 em um pequeno município do interior de São Paulo chamado de Tietê e ali viveu, criado pela avó, até os 14 anos de idade. Ainda adolescente, Itamar mudou-se para a casa dos pais em Arapongas, região norte do Estado do Paraná, onde aprendeu teatro e teve acesso à movimentação cultural de Londrina, aos festivais universitários, à sociabilidade estudantil e também às discussões políticas que pululavam no período da ditadura militar no Brasil (1964 -1985). Na cidade de Arapongas situava-se o Grupo de Teatro de Arapongas (GRUTA), fundado e coordenado por Nitis Jacon, médica psiquiatra que fomentou o teatro universitário naquela região, que acabou por se tornar reconhecida nacionalmente neste âmbito. Neste grupo, Itamar Assumpção encenou a peça *Arena conta Tiradentes*, texto de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, sendo considerado uma grande promessa já em sua primeira aparição.

Foi também em Londrina que Itamar Assumpção participou de seus primeiros festivais de música, chegando a ser premiado, como foi o caso do *Festival Universitário de Música Popular*, no qual recebeu o prêmio de “Melhor Apresentação Total”, nas edições IV e V. Esta sociabilidade universitária permitiu a Itamar – mesmo que este não fizesse faculdade alguma – um contato fundamental com parceiras que teriam um importante papel em sua trajetória musical, tais como Neuza Pinheiro, Arrigo e Paulo Barnabé, também londrinenses.

Entretanto, apesar de ter sua obra gestada no sul do país, foi na cidade de São Paulo, em meio ao caos urbano, às novas descobertas estilísticas e ao turbilhão social, que o músico experimentou as belezas e vicissitudes de viver como músico profissional. A capital paulista foi uma grande fonte de inspiração para Itamar Assumpção, que declarou seu amor, seu ódio e sua identificação total com a cidade em diversas canções, tais como *Sampa Midnight*, *Venha Até São Paulo*, *Bicho de 7 cabeças* e tantas outras cujas narrativas ocorrem aqui na Penha, na Avenida Paulista, ou em qualquer outro lugar significativo da cidade.

Em 1980, na Vila Madalena, no cruzamento da Rua Fradique Coutinho com a Wizard, ocorreu a segunda edição do *Festival da Feira da Vila Madalena*. Neste evento Itamar Assumpção conseguiu classificar-se com a música *Nego Dito*, que alcançou o terceiro lugar. Em

decorrência deste fato, Itamar pôde gravar a canção vencedora em um LP, intitulado *Festival Feira da Vila* (1980), lançado pela gravadora *major* Continental.

Os bairros Vila Madalena e Pinheiros foram os pólos de experimentalismo artístico na capital paulista durante a década de 1980, por serem, acima de tudo, bairros povoados por estudantes, artistas, ativistas, intelectuais, produtoras culturais e boêmias. Em Pinheiros, próximo à praça Benedito Calixto, situado à rua Teodoro Sampaio 1.091 surgiu, em 1979, o *Teatro Lira Paulistana*, que no início não passava de um pequeno porão com arquibancadas. Com o passar do tempo, os produtores do Lira estenderam seus tentáculos para todas as áreas possíveis da produção cultural: realizaram festivais, criaram uma gravadora independente, abriram uma editora e também criaram espaço para a arte de rua, o *graffiti* e as artes plásticas.

Itamar Assumpção, estando entre os vencedores do supracitado *Festival da Feira da Vila*, foi convidado por Wilson Souto, produtor musical que fazia parte do júri do festival, a fazer uma temporada de shows no teatro *Lira Paulistana* e, fato importante, a ter um LP lançado com suas demais composições pelo estreante selo independente *Lira Paulistana*, fato que resultou no disco *Beleléu leléu eu*, com a banda *Isca de Polícia*. É justamente a partir deste disco icônico que este trabalho se inicia.

No primeiro capítulo, intitulado *A canção como exercício de Encruzilhada*, realizo a análise do disco *Beleléu Leléu Eu* (1980), no intuito de compreender as premissas musicais de Itamar Assumpção, tendo como base principal o trabalho de Maria Clara Bastos, pesquisadora e baixista que integrou a banda *Orquídeas do Brasil*, que acompanhou Itamar pelos palcos na década de 1990. Busco destacar também o modo como manifestações populares de matriz africana, como o Batuque de Umbigada, são utilizadas de maneira experimental para o desenvolvimento de uma linguagem músico-performativa original. Ainda neste capítulo, a partir do trabalho de Sérgio Molina, descrevo termos e conceitos caros à escritura deste texto, como *música popular cantada*, *palavra cantada*, *canção popular*, *faixa* e *fonograma*, considerando os avanços tecnológicos que permitiram uma transformação no modo de conceber a composição popular a partir de meados do século XX.

Estabelecidos os parâmetros de análise, caminho para o segundo capítulo, intitulado *Totalmente à Revelia, mas louco de tanta alegria*, cujo objetivo é compreender a relação de

Itamar Assumpção com a ideia de contracultura e *desbunde* da década de 1970 e seus artistas “malditos” e “marginais”. Para isso, baseio-me principalmente na tese de doutorado de Sheyla de Castro Diniz, que busca refletir sobre a contracultura em solo brasileiro.

Considerando as questões que envolvem o mercado musical e a consolidação da MPB como nicho de mercado privilegiado, procuro compreender a inserção de Itamar Assumpção no “momento” independente da década de 1980, em torno do Lira Paulistana e o processo de dissolução desta mesma movimentação artística e cultural. Para isso, utilizo como fonte principal os discos *Sampa Midnight* (1983) e o *Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!* (1988) que busco cotejar com as informações contidas na tese de doutorado de Daniela Vieira dos Santos. Tais arcabouços teóricos me auxiliam a compreender os sentidos de “marginalidade” na obra de Itamar Assumpção em relação à indústria fonográfica brasileira. Para abordar o modo de organização dessa mesma indústria, considerando-se a relação entre as grandes gravadoras (*majors*), que ditavam a lógica no mercado fonográfico brasileiro, e as pequenas (*indies*), utilizo-me dos estudos de Márcia Tosta Dias, José Adriano Fenerick e Eduardo Vicente, autores requisitados em diversos momentos neste trabalho.

O terceiro capítulo, *Entre a palavra e a melodia – o Grande Poeta Não*, é dedicado à análise da *Trilogia Bicho de 7 Cabeças* (1993-1994), gravada conjuntamente com a Banda Orquídeas do Brasil, que funcionou como um verdadeiro laboratório poético-sonoro. Nesse capítulo busco compreender a aproximação de Itamar Assumpção da poesia e das intercalações entre palavra, som e ritmo, com destaques para experimentalismos que o aproximam da *palavra cantada*, da poesia concreta e de artistas nos quais se inspirava, como Alzira Espíndola, Alice Ruiz, Tom Zé, Jards Macalé, Paulo Leminski, Waly Salomão, entre outros, sem perder de vista as transformações pelas quais passavam a indústria fonográfica na década de 1990, contrapostas às expectativas do músico estudado.

Por fim, o quarto e último capítulo intitulado *EX.PER.IMENT.AR como ES.PER.ANCE.AR*, é dedicado à pormenorizar e historicizar as relação intrínsecas entre racismo e indústria fonográfica – compreendida no complexo atrelamento entre as rádios e as gravadoras no período inicial de modernização do Brasil e construção de nossa nacionalidade. Iniciamos o

capítulo com a análise do disco *Ataulfo Alves por Itamar Assumpção – Pra sempre Agora* (1995), buscando entrelaçar a história de Itamar Assumpção à do sambista por ele homenageado. Finalizo o capítulo – e com ele a tese – com a análise de algumas faixas selecionadas do disco *Pretobrás – por que eu eu não pensei nisso antes?* (1998), último a ser lançado em vida por Itamar. O objetivo principal da análise é pontuar como o experimentalismo e a negritude na obra do músico em questão *abrem caminhos* de utopia e esperança e dão substrato para que nós possamos imaginar outros modos de sociabilidade para além dos impostos pela lógica neoliberal que impera em nossos dias. Para as análises deste capítulo, baseio-me no estudo sobre o samba realizado por José Adriano Fenerick em sua tese de doutorado, somando-o à obra de Michael Denning acerca do *boom* de gravações elétricas dos anos 1925 a 1930, que permitiram a expansão e mundialização da indústria de discos em torno do Atlântico Negro. Além de Fenerick e Denning, referendo a pesquisa de Borges Pereira, que nos auxilia a compreender as relações raciais no âmbito da estrutura radiofônica, meio de comunicação que se consolidou conjuntamente ao nosso processo de modernização.

Sobre os materiais aos quais recorri no decorrer desta pesquisa, utilizo como fontes primárias alguns dos discos de Itamar Assumpção, sendo eles *Beleléu Leléu Eu* (Lira Paulistana, 1980); *Sampa Midnight* (Mifune Produções Artísticas, 1986); *Intercontinental! Quem Diria! Era só o que faltava!!* (Continental, 1988); *Trilogia Bicho de 7 cabeças* (Baratos e Afins, 1993-1994); *Ataulfo Alves por Itamar Assumpção – pra sempre agora* (Paradoxx, 1995) e *Pretobrás – por que que eu não pensei nisso antes?* (Atração Fonográfica, 1998). Desses álbuns, apesar de abordar cada álbum - ou trilogia - como uma unidade, escolhi selecionar algumas faixas específicas para construir a narrativa que aqui se apresenta, tendo como parâmetro elementos que fossem representativos de todo o álbum do qual tal faixa foi pinçada, como se verá na escolha de *Embalos*, *Venha Até São Paulo*, *Sampa Midnight*, entre outras, portanto, foi a partir da escuta atenta da obra de Itamar Assumpção que pude realizar a escolha das faixas que dão suporte às questões presentes nesse trabalho.

O disco *Às Próprias Custas S.a* (Isca, 1981) ficou fora de nosso escopo analítico por ser um disco “gravado ao vivo”, em shows realizados na sala Guiomar Novaes da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) e exigiria uma abordagem que considerasse questões para além

das desenvolvidas nesta tese. Além disso, não consideramos os discos *Isso Vai Dar Repercussão* (Elo Music/ Boitatá, 2004), em parceria com Naná Vasconcelos, e os dois últimos volumes de *Pretobrás: Pretobrás II – Maldito Vírgula* (Selo SESC, 2010) e *Pretobrás III - Devia ser Proibido* (Selo SESC, 2010), todos lançados postumamente e, portanto, sem a interferência direta de Itamar Assumpção no processo de produção, como era costumeiro para este artista.

Além dos discos, foram utilizados como fontes auxiliares os livros *Pretobrás: Por que eu não pensei nisso antes? - O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção* Volumes I e II, organizados por Luiz Chagas e Mônica Tarantino, nos quais constam depoimentos de amigos e parceiras musicais de Itamar e transcrições para partitura de grande parte de suas composições, realizadas por Maria Clara Bastos. Utilizo o livro *Lira Paulistana – um delírio de porão*, organizado por Riba de Castro, um dos fundadores do teatro homônimo e também o livro *Na boca do Bode: entidades musicais em trânsito*, de Fábio Giórgio, que nos conta acerca da movimentação contracultural no Paraná, nas décadas de 1960 e 1970. Por fim, consultei igualmente o livro *Cadernos Inéditos*, onde constam as anotações, poesias e letras de músicas que Itamar Assumpção escrevia em diversos cadernos, reunidos e organizados por Serena, Elizena e Anelis Assumpção, com apoio de Marcelo Del Rio. Utilizei também matérias e críticas musicais jornalísticas do período em questão.

No que se refere ao material audiovisual, apoiei-me nos documentários *Daquele Instante em Diante* (2011), dirigido por Rogério Velloso; *Reverberações* (2014), dirigido por Cláudia Pucci e Pedro Colombo; *Lira Paulistana e a Vanguarda Paulista* (2012), dirigido por Riba e Castro; no mini-documentário *Beleléu Cá entre nós – Itamar Assumpção antes do Nego Dito* (2004), dirigido por Fábio Giórgio; no documentário *Alquimistas do Som* (2003), de Renato Levi e em uma série de entrevistas e shows gravados, recolhidos nos arquivos do Serviço Social do Comércio (SESC) e do Museu da Imagem e do Som (MIS), além de entrevistas, shows completos e trechos de shows recolhidos na internet, tais como o programa *Provocações*, da TV Cultura, apresentado por Antônio Abujamra; o programa *Hypershow* da Rede Minas de televisão e o programa *Fábrica do Som – Especial Vanguarda Paulista*, da TV Cultura, entre outros.

Além de todo o material que logrei reunir, tive o prazer de entrevistar pessoas que foram

extremamente generosas em seus depoimentos, tais como Maria Clara Bastos, Vange Milliet, Paulo Lepetit, Alzira Espíndola, Suzana Salles e Elizena Brigo de Assumpção. Conteí também com o auxílio de Marcelo Del Rio que, além de colocar-me em contato com Dona Elizena, me permitiu acesso a alguns arquivos e informações relacionados a Itamar Assumpção.

Apesar da pluralidade dos materiais consultados - oral, iconográfico, jornalístico, escrito e audiovisual - é primordialmente a partir da música, da historicidade dos som, silêncios, letras, falas e ruídos que abordaremos o trabalho de Itamar Assumpção com intuito de entender as contradições de sua obra e do momento histórico em que a produziu.

Abre o caminho, sentinela está na porta²

Como aponta Vagner Silva, “o Exu, devido a seu caráter ambíguo, tem servido como *leitmotiv* para representar os dilemas da sociedade brasileira, entre incorporação dos valores culturais de herança africana e a exclusão social dos negros”³. Com essas considerações em mente é que busco compreender a obra de Itamar Assumpção, marcada pela busca de experimentar por meio de técnicas e inovações advindas das vanguardas eruditas, tais como o atonalismo, além das colagens presentes na música pop⁴ e de outros elementos recortados da “cultura de massa”, como falas radiofônicas e caricaturais, além da criação do personagem Nego Dito, seu alter-ego anti-herói-exu, elementos necessariamente calcados na experiência histórica da diáspora, de sua posição como homem negro em um país que estava passando, lentamente, por

2 Referência à música Padê, do álbum homônimo (2008) de Juçara Marçal e Kiko Dinucci.

3 SILVA, Vagner Gonçalves. Exu do Brasil: Tropos de uma Identidade afro-brasileira nos trópicos. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. (orgs.) *Histórias Afro-atlânticas: [vol. 2] antologia*. São Paulo: MASP, 2018. P. 397.

4 Aqui, entendo a música pop em dois sentidos: o primeiro refere-se à música de mercado e o segundo à música popular que se apropria de procedimentos realizados pelos artistas da pop art, como a colagem de fragmentos de canções distintas. Ver: Segundo FENERICK, José Adriano; Carlos Eduardo MARQUIONI: As revoluções do Álbum Branco: vanguardismo, nova esquerda e música pop. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 17, n. 13, p. 21-37, jul-dez 2015.

um processo de abertura política, saindo de um período extenso de ditadura militar.

Na cosmogonia das culturas e “religiões” de matriz africana a encruzilhada é um local carregado de simbolismos: espaço de encontros e intersecções, onde corpos se esbarram e onde diversos caminhos apresentam-se como possibilidade. É também um dos locais nos quais Exu trabalha, orixá-entidade⁵ que tem preferência pelas fronteiras, locais de passagem e de transmutação, como portas, porteiras, ruas e estradas.

No continente africano há uma pluralidade de significados em torno da controversa figura de Exu. Primordialmente relacionado à função de mensageiro e comunicador, este Orixá seria o responsável pela relação entre o mundo dos seres humanos (aiye) e o universo de todos os outros orixás (orun). Sem Exu a relação com as energias da natureza e os seres humanos não seria possível, por esta razão ele é sempre o primeiro a ser reverenciado, saudado e lembrado em qualquer “trabalho”, ou ritual.⁶

Após os primeiros contatos entre africanos, árabes e europeus, esse orixá teria passado por um processo de “demonização”, fruto de interpretações e traduções que resultaram, por exemplo, nas versões da Bíblia e do Alcorão Bíblia em língua iorubá, nas quais Exú – por não se enquadrar em uma visão binária e dualista do mundo – teria sido interpretado como o “Diabo” cristão e o “Shaitan” muçulmano, ambos relacionados à ideia de mal absoluto.⁷

Pensando a ideia de “demônio”,

Exu sintetiza (...) a ‘encruzilhada ética e moral’ da Europa Ocidental que na Idade Média viu seus próprios demônios espalhados pelos quatro cantos do mundo e no século 19 teve de transitar entre a racionalidade e o pensamento mágico-religioso, o expansionismo e o comunitarismo, a modernidade e a tradição, absolutizando definições relativas do bem e do mal, da ciência e da fé.⁸

5 Orixás são divindades africanas relacionadas primordialmente às forças da natureza e à mitologia referente aos povos daquele continente, tais como Ogum, Xangô, Nanã, Oxum, Yemanjá, entre outros. Já entidade refere-se às divindades afro-brasileiras, necessariamente diaspóricas, como Zé Pilintra, Maria Padilha, os boiadeiros, os caboclos, os preto velhos, ciganos etc. Escolhi utilizar aqui os dois termos para dar conta da diversidade de interpretações que Exu apresenta nas manifestações culturais e religiosas de matriz africana.

6 SÀLÁMI, Sírikù (King); RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. Exu e a ordem do universo. São Paulo: Editora Oduduwa, 2011. P. 15.

7 Idem.

Isso significa dizer que a “demonização” de Exu é fruto do amplo processo de construção da visão da Europa Ocidental sobre os povos com os quais entrava em contato durante a colonização, funcionando como tentativa de subjugar o que não se encaixava em uma visão de mundo encerrada no binarismo “bem” e “mal”, relegando ao não-ocidental a personificação de características a eles não creditadas, como bem salientaram Stuart Hall e Grada Kilomba ao apontarem que, nos binarismos como “bem/mal”, há sempre uma “dimensão de poder que mantém posições hierárquicas e preservam a supremacia *branca*”.⁹ O tabu e o assombro em torno da figura deste orixá-entidade viriam justamente destes processos interpretativos.

Exu desembarcou em solo brasileiro juntamente com os povos africanos que para cá foram forçosamente trazidos durante a escravidão e seus sentidos vão sofrer variações segundo as diversas escolas¹⁰ de formação das religiões afro-brasileiras, que derivam do contato com a cultura europeia e a ameríndia. Dentre suas diversas características, podemos destacar algumas que aqui nos interessam, tais como sua relação com a transgressão da ordem estabelecida, sua capacidade de “abrir caminhos”, sua faceta provocadora de *trickster*, ou traquinas, “porque detentor de magia, conhecedor das desordens da alma humana e, bem por isso, responsável pelo equilíbrio, de modo que mesmo para manter o equilíbrio seja necessário, por vezes, causar o que à primeira vista pode soar como confusão”.¹¹ Exu, marginalizado na sociedade brasileira, representado na umbanda por Zé Pilintra, malandro que caminha pelas ruas e sarjetas, bem

8 SILVA, Vagner Gonçalves. Op. cit. P. 393.

9 KILOMBA, Grada. Memórias da Plantação. Episódios de racismo cotidiano. P. 52. Ver ainda: HALL, Stuart. Cultura e Representação Rio de Janeiro: PUC-Rio/Apicuri, 2016.

10 Segundo Rivas Neto, as escolas de formação das religiões afro-brasileira têm como base três principais eixos: o indo-europeu, o africano e ameríndio. As liturgias e saberes de cada terreiro podem se aproximar ou se distanciar de cada uma dessas matrizes, fato que acarreta na pluralidade dessas religiões e religiosidades. RIVAS NETO, F. . Apresentação. In: RIVAS NETO, F. (organizador) *Exu e Pombagira*. São Paulo: Arché Editora, 2015. P. 14. Cabe lembrar que existe uma equivalência das funções deste orixá em manifestações religiosas que não são necessariamente de origem iorubá, como é o caso do candomblé angola no qual as funções de Exu estariam ligadas ao inquite Aluvaíá, no Batuque ao Bará, no Vodou poderíamos relacionar funções semelhantes a Papa Legbá e assim por diante. Sobre esse assunto ver: ASANTE, Molefi Kete; ABARRY, Abu S. (editores). *African Intellectual Heritage: a book of sources*. EUA: Temple University Press, 1996.

11 MANOEL, Ricardo Garcia. Era uma vez... Exu... In: In: RIVAS NETO, F. (org.) *Exu e Pombagira. op cit* . P. 73-74.

poderia ser neste trabalho representado por *Nego Dito*, personagem e “alter-ego” criado por Itamar Assumpção. *Nego Dito*, assim como Exu, é a transformação constante que insiste em mover energias estacionadas, “é aquele que tem o poder de quebrar a tradição e pôr as regras em questão, romper a norma e promover a mudança”¹², *contestando as regras estabelecidas*.

Para essa aproximação, faço meus os argumentos de Vagner Silva:

(...) Exu, devido ao caráter de mensageiro, é uma espécie de mediador cultural, oferecendo *metáforas potentes para se pensar as relações entre os grupos étnico-raciais que compõem a sociedade brasileira*. Ou, mais exatamente, um “tropo” por meio do qual podemos refletir sobre os conflitos e alianças existentes nessas relações.¹³

O objetivo, portanto, não é entender a obra de Itamar Assumpção por um viés religioso, o que estaria fora das possibilidades deste trabalho. Entretanto, recorrer ao arcabouço teórico das religiões e das culturas de matriz africana como “lente” com a qual pretendo acurar a mirada é, também, uma forma de posicionar-me contra certo cartesianismo que impera na lógica Ocidental de perceber o mundo e ressaltar que nas artes que têm a África e suas diásporas como referencial (ou em qualquer outro tipo de arte, eu diria) não é possível uma separação entre o político, o estético, o religioso e o social. Isso também significa dizer que, apesar da pluralidade dos encontros que marcam as formas de sociabilidade da Encruzilhada que é o Brasil, nosso foco recairá sobre o modo como esses referenciais diaspóricos são centrais na obra do músico em questão – e na música popular brasileira como um todo - numa tentativa deliberada de contribuir para “*denegrir*” o campo de estudos sobre música popular.

Metaforicamente, é a partir das diversas características de Exu, esse *Orixá-Entidade africano-brasileiro*, que lançarei o olhar analítico sobre a obra de Itamar Assumpção, cuja obra constitui o interesse dessa pesquisa de doutorado, artista que desenvolveu uma maneira particular de articular influências que vão do Batuque de Umbigada, passando pela poesia marginal, pela musicalidade dos terreiros e dos pontos de umbanda, pelos “vernáculos musicais diaspóricos”,

12 PRANDI, apus, JORGE, Erica. Desmistificando Exu e Pombagira. In: RIVAS NETO, F. (org) *Exu e*

13 SILVA. Vagner Gonçalves da. Exu do Brasil: Tropos de uma identidade afro-brasileira nos trópicos. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. (orgs.) *Histórias Afro-atlânticas: [vol. 2] antologia*. São Paulo: MASP, 2018. Grifos meus.

chegando até mesmo ao atonalismo que apreendeu de sua amizade com Arrigo Barnabé. Exu e suas encruzilhadas será o mediador da leitura da obra de Itamar Assumpção, mesmo quando não diretamente referenciado.

Exu é maldito? Não, é bendito, ou melhor: Benedito.

Laroyê!

CAPÍTULO UM – A CANÇÃO COMO EXERCÍCIO DE ENCRUZILHADA

1.1 – BELELE.UU - PREMISSAS MUSICAIS E MERCADO INDEPENDENTE

Em 1980 Itamar Assumpção concorreu com a música *Nego Dito* no Festival Feira da Vila Madalena, tendo alcançado a terceira colocação numa final disputada com o Jorge Matheus e Celso Machado. O júri deste festival era composto por críticos musicais, artistas e produtores musicais, dentre eles estava Wilson Souto, que ficou positivamente impactado com a apresentação. Desse encontro, surgiram duas oportunidades: a gravação da música *Nego Dito* no disco Festival Feira da Vila que seria lançado com as demais composições vencedoras pela Continental e, apesar de ter terminado o festival em terceiro lugar, a música de Itamar Assumpção faz a abertura do LP, sendo a primeira do lado A; e a possibilidade de ter um disco próprio inteiro produzido a convite de Souto, um dos fundadores do Lira Paulistana.

Sobre esse fato, Pena Schmidt, que àquela época trabalhava no estúdio Gravodisc da Continental (gravadora brasileira de médio porte), nos conta o seguinte:

O festival havia sido competitivo, havia uma ordem de premiação, mas na hora de montar o disco e separar os lados A e B, tomei uma decisão. *Nego Dito* era a música que iria abrir o LP, mesmo que tivesse tirado apenas o terceiro lugar na competição.

Wilson Souto, o Gordo, era dono do Lira, que já despontava como um lugar conceitual, mais do que um simples espaço para shows. Eu e ele começamos uma conversa sutil com Itamar, eu tentando propor sua contratação na Continental e Gordo tentando abrir uma frente de produção de discos no Lira. Era assim que eu entendia, disputávamos. Um dia soube que Itamar havia fechado com o Lira. Seja feliz, serei seu fã, dissemos um para o outro.¹⁴

É interessante notar no depoimento acima o fato de Pena Schmidt, produtor experiente no mercado fonográfico brasileiro, ter percebido desde o primeiro momento o potencial mercadológico na música *Nego Dito* e, já de início, a postura de Itamar Assumpção em escolher gravar por um selo iniciante e até então desconhecido, o Lira Paulista, que faria com Itamar seu

14 SCHMIDT, Pena. Pequeno palco, grandes revelações. In: CASTRO, Riba de. Lira Paulistana – um delírio de porão. 1ed. São Paulo: Ed. do Autor, 2014. P. 144-145.

debut no mercado “independente” de discos.

Em decorrência destes fatos, o primeiro disco de Itamar Assumpção, intitulado *Beleléu Leléu Eu*, seria gravado em 1981, sem o suporte financeiro de uma *major*, com o músico participando e opinando ativamente de todo o processo de produção, da capa à mixagem. Esse álbum acabou tornando-se um dos mais emblemáticos de sua carreira, uma vez que reúne as ideias musicais pelas quais Itamar será consagrado, aprofundando-as de diferentes maneiras no decorrer do tempo, fato que justifica a escolha deste trabalho como forma de abrir o primeiro capítulo desta tese. Vale a pena analisarmos alguns aspectos desse disco mais pausadamente, a começar pelo capa e pelo suporte em si, o LP, e o modo como as canções foram nele acomodadas em faixas, como demonstramos na tabela abaixo:

Álbum LP *Beleléu Leléu Eu/1980*

Lado A	Lado B
1 . <i>Vinheta I</i>	7 . <i>Vinheta III</i>
2 . <i>Luzia</i>	8 . <i>Baby</i>
3 . <i>Fon Fin Fan Fin Fun</i>	9 . <i>Embalos</i>
4 . <i>Aranha</i>	10 . <i>Nega Música</i>
5 . <i>Se Eu Fiz De Tudo</i>	11 . <i>Beijo Na Boca</i>
6 . <i>Vinheta II</i>	12 . <i>Vinheta Radiofônica + Nego Dito</i>

Organizado simetricamente, o disco tem o lado A e o lado B iniciados e finalizados por vinhetas que vão, uma por vez, “montando” e dando prévias da faixa principal, que dá nome à personagem cujas peripécias acompanhamos em todo o trabalho. Ao final, a faixa *Nego Dito* aparece completa e encerra o álbum. Posteriormente, quando remasterizado para ser lançado em CD, primeiramente pelo selo Baratos e Afins em parceria com a Atração Fonográfica, de Wilson Souto (2000) e, alguns anos depois, pelo selo SESC (2010), essa noção de simetria se perdeu, uma vez que a vinheta II e III foram sintetizadas em uma peça única, quebrando a lógica de montagem do LP. De fato, a vinheta III configura-se como uma continuação da vinheta II, no

lado B do vinil. Entretanto, essa peculiaridade além de demonstrar o intuito de equiparar os dois lados, pode demonstrar os limites e desafios impostos pelo formato Long Play de 33 1/3 rotações por minuto, que podia conter cerca de 20 minutos de gravação por lado. Ou seja, a organização das canções foi pensada *deliberadamente* para esse formato, ficando esse aspecto descaracterizado quando relançado para o formato CD, no qual essa lógica perdia o sentido.

Outro aspecto interessante das remasterizações e relançamentos em CD é o surgimento da *Vinheta Radiofônica* como faixa individual que, no LP, é parte integrante da música *Nego Dito* funcionando justamente como um momento de apresentação dos músicos que desemboca na apresentação do personagem Beleléu e sua banda/bando Isca de Polícia. Quando a *Vinheta Radiofônica* é criada, surge a possibilidade de escutá-la separadamente, desmembrando a ideia de performance por trás da execução de *Nego Dito*, explicitando, mais uma vez, aspectos que marcam as negociações e tensões que permeiam o processo de criação artística: a capacidade de armazenamento do disco, a organização das faixas, o intuito de reproduzir na gravação a intenção e energia das apresentações ao vivo, a vontade de materializar o mais fielmente possível o que surge no universo das ideias.

Esse intuito de simetria pode ser interpretado como uma maneira de intensificar o “eco sonoro”, recurso bastante utilizado nas canções deste disco, cuja ideia também se reproduz na imagem da capa. Sobre esse fato, reproduzo as palavras de Wilson Souto, que além de ter produzido, participado do disco como músico e como um dos responsáveis pela mixagem, foi o idealizador do conceito por trás da capa. Em entrevista a Arrigo Barnabé, em outubro de 2009, ele nos conta:

(...) Uma coisa doida, eu nunca imaginei ser artista gráfico na vida, mas o Itamar... todas as propostas de capa, o Itamar ficava... ficava descontente. Ele achava que as propostas dos artistas gráficos, que traziam as propostas, não contemplavam o nível de pesquisa ou de elaboração que tinha na música dele. Um dia eu recortando as fotos e tal, eu tentei fazer uma montagem inespecífica daquilo, mais pelo desespero, e que não tinha muito sentido gráfico, mas era na verdade uma repetição como se fossem uns ecos que a gente usou no disco. Várias câmaras de eco e tal. O Itamar chegou e eu estava no camarim do Lira, ali atrás da arquibancada, ele viu aquela colagem e disse “cara, você matou a ideia. Agora é só a gente entregar pra um artista gráfico pra finalizar, mas a ideia da capa é essa repetição, onde você se bater o olho, ou o ouvido, pela primeira vez, você não vai perceber muito do que tá acontecendo”. Ele vai sempre tentar,

precisar que você redobre a atenção, por isso a coisa do “ouvidos atentos”, né, essa chamada que tem no disco que o “ouvidos atentos”, essa... conclamando as pessoas a prestarem atenção no que estava ali de uma maneira especial, porque tinha uma elaboração especial por trás.”¹⁵



Capa do disco Beleléu Leléu Eu, 1980. Selo Lira Paulistana

A contracapa, por sua vez, concatena-se ao sentido da capa, já que nela, além da ficha técnica e o arrolamento das faixas do disco, apresentam-se fotografias dos integrantes do(a) perigosíssimo(a) bando/banda Isca de Polícia que se encontram sobrepostas à imagem da face de *Beleléu*. No centro da contracapa, uma foto 3x4 de Itamar Assumpção colocada acima de uma navalha na qual se lê seu próprio nome gravado. Ao lado, os dizeres: “beleléu e a banda isca de polícia”. Nesse conjunto de símbolos, podemos perceber uma tentativa de simbiose entre o autor e a personagem. Um mesmo corpo assume o lugar de totem de duas faces de uma personalidade.

Neste primeiro disco Beleléu é mesmo Itamar Assumpção. É interessante notar que o nome do artista irá aparecer somente na ficha técnica, mas quando se escuta as faixas do disco, nota-se que em momento nenhum Itamar Assumpção é mencionado, como acontece com as

15 Entrevista cedida no âmbito programa *Supertônica*, da Rádio Cultura Brasil - apresentado por Arrigo Barnabé, Out. 2009. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=s1s4_yd9otI.

outras musicista e músicos e envolvidos na gravação, citados nominalmente na Vinheta Radiofônica.



Contracapa do disco Beleléu Leléu Eu, 1980. Selo Lira Paulistana

A questão da simbiose entre criador e personagem, simbolizada na decomposição do título do disco – Beleléu Leléu **Eu** - e nos artifícios utilizados na construção da capa, para além das questões musicais, foi ricamente explicitada por Tatit:

Claro que não preciso dizer “eu” literalmente para me fazer sentir como enunciator do texto. Quando digo, “você”, “tu”, “o senhor” ou qualquer indício que me dirijo a alguém (...) imediatamente me instalo como “eu”, já que ninguém pode se dirigir ao outro sem **estar presente**. (...)

O **eu-beleléu** contribuiu, sem dúvida, para uma associação direta da sonoridade do disco com o seu protagonista. A negritude, a marginalidade musical, a loucura descrita em muitas passagens das letras, tudo isso convoca a figura magra e enigmática do autor, o qual, por sua vez, nada fazia para dissociar o personagem do ser em carne e osso. A complexidade rítmica dos arranjos denunciava as origens africanas; a singularidade das soluções musicais, embora fosse imediatamente reconhecida pelo público fiel, constituía uma barreira a mais para o seu ingresso na produção em série do *mainstream*. Por fim, os desatinos

explícitos de Beleléu misturavam-se às indiossincrasias do compositor, pouco ou nada afeito a concessões.¹⁶

Como podemos vislumbrar, *Beleléu Leléu Eu* pretende alcançar uma coerência que englobe todos os aspectos de sua produção, desde a centralidade da presença da personagem que, por sua vez reflete esse “eu” que não se esvai momento algum, que tem muito o que dizer e o faz com todo o corpo, até a musicalidade que evoca uma articulação de elementos distintos, advindos da experiência no teatro, do convívio e aprendizagem com outros músicos, da experiência social de um homem negro do interior recém-chegado à cidade grande.

Essa última experiência explicita-se na delicadeza de fonogramas como *Fon fin fan fin fun*, fruto da parceria de Itamar Assumpção e Older Brigo. Interpretada por Mari Souto, essa canção alcança, pela letra e pela instrumentação, uma atmosfera que remete à vida no interior do país. O contrabaixo, muito marcante nessa faixa, entra fazendo comentários a partir da frase “Noite de Verão” mas é a partir dos 35 segundos, acompanhando após seguir a mesma linha melódica da frase “o galo cantou”, que ele passa a executar um fraseado que se assemelha à dicção de canções sertanejas. Em certos momentos, os ataques do contrabaixo coincidem com o tamborim, que desenvolve tercinas que remetem ao samba, gênero que tem uma marcada origem interiorana e rural (antes de ganhar as cidades) acompanhadas, em outros momentos, pela presença do triângulo, instrumento percussivo também fortemente relacionado a ritmos do interior do país, como o forró e o baião.

A letra dessa canção carrega essa poesia característica do universo sertanejo:

Fon fin fan fin fun
Machucando a noite
Noite de verão, verão solidão, ai
Fon fin fan fin fun
Lá dentro do meu coração
O galo cantou, já é madrugada
Serenou molhou cada flor da estrada

16 TATIT, Luiz. In: A transmutação do Artista. In: CHAGAS, TARANTINO (ORGS). *Pretobrás: Por que que não pensei nisso antes?* Livro de canções e histórias de Itamar Assumpção. Vol I. São Paulo: Ediouro, 2006. P. 21-34. Grifos meus.

Lua clareou as pedras no chão
Rompe um fole triste nessa noite de verão
Quem eu quero bem, tão longe está e a noite vem
Vem negra cheia de estrelas e um farto luar
Brilha prateia meu rosto
Me faz lembrar
Daquelas noites tão lindas, tão cheias de amor
Vem, vem matar minha dor
Fon fin fan fin fun

Fon fin fan fin fun é uma onomatopéia, quase um solfejo, que imita os sons emitidos pela sanfona. Entretanto, apesar da letra, toda essa sonoridade interiorana é quebrada quando passamos a observar o piano e o acordeón, dois instrumentos improvisadores que destroem essa atmosfera calma e saudosa. O acordeón tem um uso extremamente criativo, causando dissonâncias e certo incômodo ao ouvido desavisado, levando as interpretações possíveis dessa canção para outros caminhos, causando uma sensação onírica à música, como se aquela paisagem calma na qual está inserida o eu-lírico feminino que espera por alguém: “Quem eu quero bem, tão longe está e a noite vem” / “Vem, vem matar minha dor” estivesse em plena dissolução.

O sentido de dissolução é extrapolado se considerarmos a relação que Itamar Assumpção tinha com o experimentalismo. Nesse sentido, outra interpretação possível para essa canção estaria na crítica textual¹⁷ que ela realiza do próprio fazer musical, como bem observou Ivan Bruyn:

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

17 Crítica textual, segundo Naves, seria a crítica interna do próprio fazer musical, que passa necessariamente pela crítica ao mercado fonográfico. Segundo a autora a canção popular no Brasil irá – principalmente a partir da Bossa Nova – se preocupar em pensar a própria forma-canção, realizando uma *crítica textual*, além de refletir sobre as questões que assolavam o país, afetando a vida social, numa *crítica contextual*. NAVES, Santuza Cambraia. A canção brasileira: Leituras do Brasil através da música. São Paulo: Zahar, 2015.

“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 mesma¹⁸

Do convívio com Arrigo Barnabé, amigo desde Londrina e com o qual compartilhou moradia assim que chegou a São Paulo, antes de se mudar para a Zona Leste da cidade, Itamar Assumpção extraiu diversos aprendizados e realizou diversas trocas musicais. A mais significativa delas foi o contato com as ideias advindas das vanguardas musicais eruditas do século XX, às quais Arrigo Barnabé estudava e pretendia trazer alguns elementos para a música popular. Como aponta José Adriano Fenerick¹⁹, Arrigo sempre se colocou explicitamente mais relacionado às vanguardas europeias do que com a canção popular em si, tendo passado grande parte de sua vida artística se dedicando a composições dentro do âmbito da música erudita. Foi a partir do convívio com Arrigo que Itamar Assumpção exerceu seriamente seu lado instrumentista e arranjador, já que tocava contrabaixo na banda Sabor de Veneno, para a qual fazia arranjos, juntamente com Paulo Barnabé, irmão de Arrigo. Além disso, Itamar Assumpção teve contato com técnicas de composição atonais, como o dodecafonismo e a música serial.

No álbum *Beleléu*, a presença da parceria entre os dois é materializada no fonograma *Aranha*, uma canção atonal de autoria de Arrigo Barnabé, Rondó e Neusa Pinheiro. A música se desenvolve numa verdadeira teia de notas e vozes que cantam as frases “Aranha vem dançar/ Nessa teia cadeia de prata / Vai aranha emaranhar/ Vem pra essa teia/ vem pratear virar prata/ Na teia aranha”, fazendo um pano de fundo para a voz principal ecoante de Mari Souto que entoia: “Sou aranha de prata/ sou aranha que mata”. A faixa termina repentinamente, sem que a canção anunciasse um fim, como um corte, ou como a morte anunciada pela aranha.

Ainda falando sobre os procedimentos criativos e experimentais empregados na feitura

18FERRAZ, Ivan Bruyn. *Música como missão: experiência e expressão em Itamar Assumpção*. Dissertação de mestrado. UNIFESP: Guarulhos, 2013.

19FENERICK, José Adriano. *Arrigo Barnabé e o pop-rock nos anos 1980*. Revista Ideias, Campinas, SP, v.8, n.2, p. 13-32, jul/dez. 2017.

desse primeiro disco, vale a pena verificar a canção *Embalos*. Esse fonograma ocupa a terceira faixa no lado B do disco e é uma composição de Itamar Assumpção em que as vozes são utilizadas como se fossem verdadeiros instrumentos de sopro. A canção apresenta uma tessitura musical característica do modo de compor de Itamar, em que o contrabaixo desenvolve uma linha em forte diálogo com o coro, composto pelas vozes femininas mais agudas de Mari e Eliana, e as vozes masculinas graves de Wilson Souto e Turcão.

O procedimento utilizado faz com que o coro realize diferentes linhas melódicas de pano de fundo, ou BGs cumprindo uma função que normalmente é realizada por instrumentos como os saxofones ou trompete, criando assim um naipe inteiro de vozes que repetem as frases: “Girei esse tempo todo”; “Embalos no, giro no giro”; “giro no, embalos, embalos”; “giro no giro” (graves) e as vocalizações rítmicas “giro no giro”, “giro no”, “a, a, a, a, tchurururu” (agudos). As frases dos coros são executadas em um entrelaçamento complexo e em cada momento é acentuada uma sílaba diferente, contribuindo para a marcação dos silêncios e a construção do balanço, do *groove* que esta canção apresenta. Diferentemente de outros fonogramas do disco, o coro não funciona somente como uma resposta ao que canta Itamar Assumpção, mas sim como uma base sobre a qual a voz principal se desenvolve. Cabe destacar que nenhum instrumento de sopro é utilizado na feitura desse disco e esse uso estratégico das vozes pode ter sido pensado como uma solução para essa ausência que, acreditamos, se deu pelo fato do disco ter sido feito com poucos recursos financeiros. A letra, por sua vez remete à experiência vivida na capital paulista, que Itamar Assumpção conheceu de “ponta a ponta”, entregando carnês de IPTU:

Girando!
Girei esse tempo todo
Batendo de porta em porta
À procura de um abrigo
Um apego, um horizonte
Tentando de cabo a rabo
São Paulo de ponta a ponta
Na batalha do sossego
Alívio ou mesmo a morte
Eu giro no embalos do sábado à noite

E a fila que não tem mais fim
Revela pra mim
Que o mundo todo gira assim
Que o mundo todo gira
Que o mundo todo gira assim
Que o mundo todo gira
Que o mundo todo gira assim
Que o mundo todo

O uso de onomatopéias para criar ritmo e tessituras harmônicas é um recurso bastante utilizado na obra de Itamar Assumpção, apesar de serem os dois primeiros discos – *Beleléu Leléu Eu* e *Às próprias custas S.a*, momentos em que esses recursos são melhor desenvolvidos e apresentados. Não é raro encontrar, no decorrer da carreira do músico, sonoridades criadas com palavras estrangeiras, como em *Ich Liebe Dich*, do disco *Pretobrás*, de 1998 em que a voz brinca com o som “iishh” da frase em alemão; ou *Tristes Trópicos*, do disco *Bicho de 7 cabeças - volume II*, em que o jogo acontece com os entroncamentos em “TR” e “QUE”, em palavras como “tropical”, “trambique”, “treta”, “petrifique” e expressões como “truque chique”. O primeiro disco, em si, é repleto de “lero-lero”, “ticticá”, “blá-blá-blá” entre outras palavras ou expressões onomatopaicas utilizadas de forma que, além de complementar o sentido apresentado pela letra desenvolvido pela voz principal, ainda contribuem para a construção do ritmo e da harmonia.

É praticamente impossível falarmos de *Beleléu Leléu Eu* sem mencionarmos o fonograma que dá título ao disco: *Nego Dito*. Essa faixa é iniciada pela *Vinheta Radiofônica*, cujo texto é carregado de teor jornalístico: “Ouvidos atentos! Finalmente Beleléu e a banda Isca de Polícia resolveram se entregar depois de um loooonnnnngo período de resistência. Eis aqui, em primeira mão, as verdadeiras identidades desse perigosíssimo bando”. Após essa intervenção, ocorre a apresentação da banda, um após o outro, como ao final de um show ao vivo. Entretanto, ao apresentar-se, Itamar o faz por meio da música que se inicia com a frase: “Meu nome é Benedito João dos Santos Silva Beleleu, vulgo, Nego Dito, cascavé”, reforçando a ideia de identificação entre autor e personagem, como apontamos acima, citando Luiz Tatit.

Nego Dito é um reggae-samba (ou samba-reggae) estilizado pela inventividade de Itamar

Assumpção, que faz uma mescla desses gêneros simples com outro, o jazz – que deixa forte marcas na execução do piano e da bateria. O piano – instrumento que improvisa em boa parte dessa faixa, em nenhum momento assume a posição de solista, ficando restrito ao pano de fundo para que as vozes e o contrabaixo assumam o primeiro plano.

Nessa faixa, o coro é utilizado de várias maneiras distintas: como resposta à voz principal, na frase “Benedito João dos Santos Silva Beleléu, vulgo Nego Dito, cascavé”; contribuindo para a construção do ritmo, como nos momentos em que executam “ticticá, ah, ah, ah, ticticá”; inserindo camadas de informação para além da letra cantada pela voz principal, como no final da música onde ocorre uma inversão na qual a voz principal de Itamar vai para o fundo, cantando “Eu vou cortar sua cara, vou retalhá-la, sabe com quê? Com navalha”, enquanto o restante do coro assume a frente, cantando “E se chamar a polícia, a boca espuma de ódio”, em cânon. Por fim, as vozes são usadas quase como sonoplastia da própria música, como no momento em que a voz principal canta “apaguei um no Paraná” e coro complementa com “Pá! Pá! Pá! Pá!”, imitando o ruído dos tiros. Segundo Regina Machado, ““Nego Dito”, da maneira como está realizada no disco *Beleléu, Leléu, Eu, (...)* oferece-nos uma mostra muito rica de como a voz pode ser usada na canção popular de maneira criativa e eficaz”²⁰. Essa eficácia se dá pela relação intrínseca entre os recursos musicais e os vocais na execução da canção, que consegue transmitir a ideia de terror, de ameaça e de medo, atravessada pelo humor advindo de uma exacerbação desses mesmos elementos.

A letra principal conta as peripécias da personagem Nego Dito, homem negro de “cabelo ruim” de origem humilde (o que evidenciamos pelos seus sobrenomes, bastante populares no Brasil: Santos e Silva) e que concatena em si alguns estereótipos colados à imagem de negros e negros, considerados violentos, imprevisíveis e pouco confiáveis²¹. Ideia reforçada pela navalha colocada, como vimos, na contracapa do encarte que embalava o disco, sendo esse instrumento

20 MACHADO, Regina. *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a Vanguarda Paulista*. Dissertação de mestrado (Música), UNICAMP, 2007. P. 84.

21 Sobre os estereótipos colados historicamente homens e mulheres negros no Brasil e, de forma geral, em países que exerceram algum papel na escravidão africana falaremos nos próximos capítulos desse trabalho.

um símbolo há tempos relacionados a pessoas livres e escravizadas que, no período colonial brasileiro usavam esse instrumento como forma de defesa no jogo de capoeira. Apesar de serem proibidos de usarem armas de qualquer espécie, a navalha era instrumento de trabalho dos barbeiros, ocupação largamente exercida pelos negros. Em *Luzia*, segunda faixa do disco, a companheira de Nego Dito pergunta, provocando: “que black navalha é você Beleléu? Tá mais é parecendo chamariz de turista e isca de polícia, onde tá sua malícia meu, onde tá sua malícia?” Ao que Beleléu responde: “Chega pra lá, Luzia / ainda vou desfilar/ Tetracampeão, Luzia / Porta estandarte”, ironizando a ideia de que no Brasil, negras e negros só teriam espaço para serem bem-sucedidos como jogadores de futebol, ou sambistas.

Itamar zomba dessas ideias ao criar uma personagem atrapalhada e cheia de humor. A letra nos diz:

Eu me invoco, eu brigo
Eu faço e aconteço
Eu boro pra correr
Eu mato a cobra e mostro o paulatinamente
Pra provar pra quem quiser ver e comprovar
Me chamo Benedito João do Santos Silva Beleléu, vulgo Nego Dito, cascavé.
Tenho sangue quente, não uso pente, meu cabelo é ruim
Fui nascido em Tietê
Pra provar pra quem quiser ver e comprovar
Me chamo Benedito João do Santos Silva Beleléu, vulgo Nego Dito, cascavé.
Não gosto de gente, nem transo parente
Eu fui parido assim
Apaguei um no Paraná Pá,pá,pá,pá
Meu nome é Benedito João do Santos Silva Beleléu, vulgo Nego Dito, cascavé.
Quando tô de lua
Me mando pra rua pra poder arrumar
Destranco a porta a pontapé
Pra provar pra quem quiser ver e comprovar
Me chamo Benedito João do Santos Silva Beleléu, vulgo Nego Dito, cascavé.
Se tô tiririca, tomo umas e outras pra baratinar
Arranco o rabo do satã
Pra provar pra quem quiser ver e comprovar
Me chamo Benedito João do Santos Silva Beleléu, vulgo Nego Dito, cascavé.
Se chamá a polícia
Eu viro uma onça eu quero matar

A boca espuma de ódio
Pra provar pra quem quiser ver e comprovar
Me chamo Benedito João do Santos Silva Beleléu, vulgo Nego Dito, cascavé.
Se chamá polícia
Eu vou cortar sua cara, vou retalhá-la, canalha, com navalha

Podemos compreender esse primeiro disco da carreira de Itamar como um “disco conceitual” - a exemplo do emblemático *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* dos Beatles, tanto no que se refere aos procedimentos composicionais e utilização das tecnologias de gravação popularizadas por este álbum, lançado pelo quarteto britânico em 1967, quanto no que diz respeito à criação de personagens e de um conceito que abrange todas as faixas. Tal relação não passa despercebida por Luiz Chagas, guitarrista que fazia parte da banda Isca de Polícia e acompanhou Itamar em diversos trabalhos: “[Nego Dito] Identificava-se por meio de uma vinheta, que voltaria depois transformada em música, como os Beatles fizeram com a canção que dá título ao álbum *Sgt Pepper’s Lonely Hearts Club Band*.”²² Fato também percebido por Luiz Tatit:

À maneira de *Sgt. Pepper’s*, o LP era inteiramente dedicado às peripécias de seus artistas. Mas enquanto os músicos ingleses cantavam as carências amorosas da famosíssima banda, Itamar contava as proezas e fracassos de seu “perigosíssimo bando”. Se lá os meninos de Liverpool se sentiam ligados a um sargento, aqui os instrumentistas marginalizados se sentiam como isca de polícia, não querendo nada com milícias ou qualquer corporação disciplinar. Se lá reinava a música branca, criada pela família Lennon-McCartney, aqui prevalecia a “nêga música”, produzida pelo “nego dito”, que não transava parente. Talvez pólos diurnos e noturnos do mesmo talento.²³

Segundo José Adriano Fenerick e Eduardo Marquioni²⁴, o disco *Sgt. Pepper’s* inaugura, no campo da música popular cantada, um momento em que a ideia de autor passa a se relacionar

22 CHAGAS, TARANTINO (ORGS). *Pretobrás: Porque não pensei nisso antes? Livro de canções e histórias de Itamar Assumpção. Vol I. São Paulo: Ediouro, 2006. P.12.*

23 TATIT, Luiz. In: A transmutação do Artista. In: CHAGAS, TARANTINO (ORGS). *Op. cit.* P. 22-23.

24 FENERICK, José Adriano; MARQUIONI, Carlos E. *SGT. Peppers Lonely Hearts Club Band: uma colagem de sons e imagens.* Fênix, Revista de História e Estudos Culturais. vol. 5, ano V, nº 1, jan/fev/mar de 2008.

diretamente com a de obra, ou seja, o LP não seria apenas um compilado de *singles*, ou faixas individuais, mas um álbum que abarca uma ideia que atravessa todas as músicas que dialogam entre si, articuladas com o significado do encarte. Esse procedimento só seria possível graças à introdução do LP de 33 e 1/3 rotações por minuto (RPM) como principal suporte, além do desenvolvimento de novas tecnologias de gravação multicanal, que permitiram o uso técnicas antes reservadas a outros campos das artes, como a colagem, característica do cinema e das artes plásticas, além da possibilidade de registrar acontecimentos musicais simultâneos (verticais) e sobrepostos, transformando o fazer musical num verdadeiro projeto arquitetônico.

Os autores apontam ainda que há um processo de dissolução dos próprios Beatles diante da banda do Sgt. Pepper, que assume a autoria do disco pensado para reproduzir a ideia de um show realizado pelo grupo fictício, essa ideia, explorada tanto nas imagens da capa, quanto na canções e suas sonoridades, compondo uma traquinagem do quarteto que brincam com a noção de obra de autor. Em *Beleléu Leléu Eu*, por sua vez, a criação do personagem Nego Dito e as canções em torno de suas façanhas, acabam por reforçar, como bem pontuou Tatit, a forte presença de seu autor, desse “eu” que aparece indissolúvel, assinalando as diferenças e semelhanças entre os dois álbuns. Entretanto, independentemente de Itamar Assumpção ter se inspirado diretamente no álbum dos Beatles ou não, as conquistas técnicas assinaladas em Sgt. Peppers marcam um caminho sem volta na história da música popular cantada, funcionando como um dos melhores exemplos de utilização dos avanços tecnológicos alcançados pela indústria fonográfica em finais da década de 1960.

Sérgio Molina nos diz que a possibilidade de “montar” uma música, por meio de colagens sonoras e efeitos eletrônicos, utilizados como parte intrínseca do próprio processo criativo – e não mais como simples meios de gravar e reproduzir os sons – passam a ser fundamentais, sendo a tecnologia uma nova ferramenta na criação de sonoridades, como se fossem verdadeiros instrumentos musicais, trazendo à tona o caráter coletivo da produção de um álbum, que passa a depender cada vez mais, para além de musicistas e intérpretes, da presença de técnicos que realizem a mixagem e acrescentem as camadas sonoras a serem alcançadas por meios eletrônicos. Segundo esse autor,

No decorrer do período que se estenderia até o início da década de 80, as técnicas e procedimentos composicionais foram utilizados e explorados em larga escala em fonogramas de artistas que usufruíam de amplo espaço de divulgação nas mídias de massa, tempo suficiente para consolidar uma tradição que, a partir de então, continuaria seu caminho em uma via marginal, muitas vezes de forma independente da indústria de disco.²⁵

No Brasil, Molina destaca o uso dessas novas técnicas e tecnologias em obras de Milton Nascimento e Gilberto Gil (o que não significa que o uso desses procedimentos se resume a esses dois exemplos) que, ainda, prezavam – assim como os próprios Beatles – pela mescla de gêneros simples, na criação de gêneros complexos, marcando uma verdadeira revolução na música popular brasileira que teria seu momento mais significativo no movimento que ficou conhecido como Tropicália²⁶, cuja musicalidade era familiar a Itamar Assumpção, ouvinte assíduo, que a estes artistas se entendia, de alguma forma, relacionado.

O autor argumenta²⁷ que *a escuta do rádio* consolida uma nova maneira de se relacionar com a música. Este pode ter sido um fator importante na concepção de *Sgt Pepper's* – e eu acrescento aqui a musicalidade de Itamar Assumpção. Os programas de rádio permitiam uma apreciação de músicas de diferentes gêneros musicais, executados de maneira encadeada, uma após a outra. Essa experiência de escuta diversificada era muito mais provável nas rádios do que nos discos, que antes de 1960 eram mais padronizados, já que um mesmo LP costumava apresentar composições que poderiam ser encaixadas dentro de um único gênero musical. Itamar Assumpção, em entrevista a Patrícia Palumbo afirmou que sua educação musical foi mediada por um rádio a pilhas:

E o professor foi o rádio! Televisão, nem pensar... Não existia naquele tempo. Sei que meu método de aprendizagem foi muito estranho, porque comecei a fazer isso sozinho, sem ter nenhuma noção, nenhuma orientação. Minha mãe

25 MOLINA, Sérgio. *Música de Montagem: a composição de música popular no pós- 1967*. São Paulo: É Realizações, 2017. P.31.

26 Não é objetivo deste trabalho um aprofundamento no que foi a Tropicália e o impacto que as artistas envolvidas nesse movimento tiveram na música popular brasileira. Apontaremos um ou outro aspecto quando necessário e quando relacionado à obra de Itamar Assumpção.

27 Essa afirmação é realizada em palestra proferida no III Encontro de Estudos do canto e da canção popular, em novembro de 2018. Palestra disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9iTfI3LFoPs>

tinha um rádio portátil, daqueles que tinham umas antenas e funcionavam com oito pilhas deste tamanho. Eu saía de manhã e só voltava à noite, com aquele rádio a todo volume pela rua. (...) Eu ouvia de tudo: os programas matinais, programas de meio-dia e à tardezinha, música caipira: Tião Carreiro e Pardinho, Tonico e Tinoco, Canário e Passarinho... Música realmente caipira. Nessa época eu já conseguia tocar alguma coisa, mas não sabia o nome dos acordes²⁸.

Além da música caipira, Itamar afirma que “tirava de ouvido” e imitava músicas de Jerry Adriani, Tim Maia, Roberto Carlos e demais artistas que ele acompanhava pelas ondas de seu radinho. Podemos concluir que o que acontece em meados da década de XX e principalmente nos anos 1960 foi uma certa conformação dos ouvidos a um modo específico de escuta, a radiofônica, com seus personagens, sua dicção, sua programação e escolhas musicais. Partindo dessas considerações, fica mais fácil a compreensão a escolhas das faixas que compõem o disco *Beleléu* e a complexidade apresentada por cada uma delas.

Voltando a *Beleléu Leléu Eu*, a partir de uma mirada mais abrangente, percebemos que o disco é atravessado por uma atmosfera de medo, violência, terror e dissolução, com uma pitada de loucura e exagero²⁹, como em faixas como *Luzia*, *Fico Louco*, *Nego Dito* e *Baby* (“baby não se assuste, hoje o tempo é de terror (...) Baby nada existe / resguardando nossa vida (...) E sob nosso céu de chumbo/ As pessoas se disfarçam de carne e osso/ De velho e de moço”). Mesmo as canções que parecem destoar dessa lógica, como *Nega Música* e *Fon fin fan fin fun*, quando observadas demonstram reforçar essa ideia, corroborando tanto a crítica à própria canção, quanto à sociedade em que o autor se inseria. Essa atmosfera, contudo, é comunicada por meio da comicidade que beira o sarcasmo. Em tempos de ditadura militar, mesmo que ainda nos seus últimos suspiros antes da redemocratização, como poderia Itamar Assumpção abordar temas tão duros e polêmicos quanto a violência, o racismo e a falta de perspectiva da população sem ter sua obra censurada de alguma forma? Acreditamos que justamente o humor possa ter permitido que suas músicas chegassem ao público. Isso faz sentido se considerarmos que Itamar havia sido censurado anteriormente com a canção *I’m Black*, no IV Festival Universitário de Música

28 PALUMBO, Patrícia. *Vozes do Brasil: entrevistas reunidas*. São Paulo: Edições SESC, 2019.

29 Essa leitura concorda e corrobora as interpretações realizadas por FALBO, Conrado Vito Rodrigues. *Beleléu e Pretobrás: palavra, performance e personagens nas canções de Itamar Assumpção*. Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras, UFPE, 2009; MACHADO, 2007 op cit. e BRUYN, 2013, op. cit. em suas respectivas dissertações de mestrado.

Popular³⁰, cujo conteúdo podemos supor pelo título. A esse respeito, Maria Clara Bastos nos diz que

Parece que Itamar procurava transcender essas questões, pelo menos dentro da obra, embora sempre fosse questionado a respeito. Pessoalmente viveu situações de racismo. Há palavras e temáticas que resvalam nesses fatos em alguns momentos pontuais. Referências sutis à cultura negra, à negritude em si, à escravidão, às raízes das religiões afro-brasileiras, às diferenças sociais, mas aparecendo sem conterem algum teor reivindicatório. As músicas *Batuque*, *Lambuzada de Dendê*, *Quem é cover de quem*, *Cabelo Duro* ou o fato de citar São Benedito na música *Santo de Casa* podem ser exemplos.³¹

Apesar de Itamar Assumpção não elaborar uma obra repleta de “canções de protesto”, como as que marcaram a MPB durante a década de 1960 e a América Latina, como a Nova Canção Chilena, isso não significa que sua obra fosse alheia às questões sociais. Essa sutileza, como aponta Bastos na citação acima, pode ser entendida também como uma estratégia apreendida das manifestações culturais de origem africana, em que alguns casos, a crítica é feita por meio do humor, da ironia e do sarcasmo, como o *Batuque de Umbigada*, manifestação cultural de origem centro-africana caracterizada pelo uso de tambores e pela dança em pares que se assemelha a diversas outras formas de sociabilidade negra, tais como o tambor de crioula (Maranhão); o bambelô (Rio Grande do Norte); o coco (região nordeste); o samba de roda (Bahia), o partido alto (Rio de Janeiro); o samba-lenço (São Paulo), o batuque (São Paulo); e o jongo-caxambu (região sudeste), às quais Edison Carneiro³², inclusive, irá denominar *sambas* de umbigada.

No *Batuque de Umbigada*, especificamente, a ironia, o sarcasmo e o humor são recursos são bastante utilizados na criação das “modas” e das “carreiras”. As primeiras servem de

30 Segundo consta em: GIOGIO, Fábio. *Na Boca do Bode* - entidades musicais em trânsito. Londrina, PR: O autor, 2005. Este festival foi promovido pelo Centro de Atividades Culturais da Universidade de Londrina, nesta mesma edição Itamar Assumpção apresentou a música *Caboclo da Mata*, premiada, inusitadamente, com o título de Melhor Apresentação Total.

31 BASTOS, Maria Clara. *Processos de Composição e Expressão na Obra de Itamar Assumpção*. Dissertação de mestrado/ Departamento de Música – ECA/USP. Defendida em maio de 2012. P.19

32 CARNEIRO, apud. BUENO, André Paula; TRONCARELI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. Coautores: Comunidade do Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba e Capivari [SP] *O Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba e Capivari*, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015. [Edições Acervo Cachuera!].

acompanhamento para o batuque e a dança da umbigada e, assim como as segundas, falam da vida cotidiana, discutem questões relacionadas à vida, à política, à memória da comunidade, fazem alertas, passam recados etc. As carreiras são comumente cantadas enquanto os batuqueiros esperam que os tambores aqueçam diante do fogo, até alcançarem a afinação desejada. Nesse ínterim, o carreirista improvisa usando metáforas com o intuito de “proteger” a mensagem a ser transmitida, desafiando os outros participantes a improvisarem com a mesma temática. Não raramente, essas carreiras evocam os tempos do cativo, passando aos mais novos as memórias daquelas vivências. A carreira do Tatu Pombinho, reproduzida a seguir, é de autoria de Gilberto Assunção e Paulo Bonilha:

Eu quero cantar um pouco/ Linha do tatu pombinho/ De dia mora no mato/ De noite sai no caminho

Eu quero cantar um pouco/ Linha do tatu pombinho/ De dia cachorro pega/ Caça que anda sozinha

Eu quero cantar um pouco/Linha do tatu pombinho/ Meu cachorro come pouco/ Eu como carne seguidinho

Eu quero cantar um pouco/Linha do tatu pombinho/ Da carne faço trassaio/ Do coro faço toicinho
Ainda não morreu/ O meu tatu pombinho

Eu bebo a ninhada inteira/ E ainda tacho fogo no ninho

Eu sou que nem gato pardo/ Desde a ponta do focinho/ Cabra que dá no meu rastro/ Vai no inferno direitinho

Tatu Pombinho, aqui, é o nome atribuído ao capitão do mato, que vigiava os escravizados e caçava os fugitivos. Segundo Affonso Dias, citado no livro *Batuque de Umbigada – Tietê, Piracicaba e Capivari – SP*:

(...) a carreira explica que o capitão do mato durante o dia ficava escondido próximo a lugares onde os negros escravizados trabalhavam ou passavam, tentando ouvir as conversas deles. À noite o tatu anda, como fazia o capitão do mato pelas estradas, procurando fugitivos. Quando os negros escravizados estavam conversando e percebiam a presença dos capitães, cantavam o ponto do tatu pombinho para avisar seus companheiros, que se calavam.³³

Essas funcionaram como maneira de resguardar a vida e o convívio social das pessoas sequestradas e escravizadas em solo brasileiro. O uso desses recursos linguísticos e poéticos está

33 Idem. P. 30-32.

presente também na tradição iorubá, como apresentado na obra do músico nigeriano Fela Kuti, com a utilização dos *yabis* como uma forma de transmitir ideias políticas e críticas sociais.³⁴

Segundo Bastos³⁵, o batuque de umbigada foi o substrato criativo do qual Itamar Assumpção extraiu a base de seu pensar musical, nesse sentido, as “modas” e as “carreiras” cantadas pelos batuqueiros, acreditamos, podem ter inspirado o músico em sua afiada ironia e no humor que atravessa as experiências de seus personagens. Além do uso dos recursos linguísticos apresentados, a autora que, além de pesquisadora, foi baixista da Banda Orquídeas do Brasil, destaca em sua dissertação de mestrado outros modos como Itamar Assumpção utiliza-se do batuque de umbigada e da vivência no terreiro de Umbanda de seu pai biológico para criar as bases de sua musicalidade, como veremos.

A orquestra do batuque de umbigada apresenta uma instrumentação que remete tanto à África Central, quanto a outras regiões do Brasil e da diáspora³⁶. É composta por dois tambores, o quinjengue e o Tambu, e por dois instrumentos percussivos de acompanhamento, o guaiá e a matraca .

O quinjengue tem forma de cálice, ou taça, com um longo “pé”, não escavado, que funciona de suporte, feito com pele de animais fixadas no topo oco por pinos de madeira. Já que não é vazado de ponta a ponta, esse instrumento possui um pequeno furo, chamado de “respiro”, por onde o ar sai quando o é tocado. Sua afinação é conseguida por meio do aquecimento: o instrumento é colocado ao lado de uma fogueira para que o couro possa esquentar, mudando o som que o instrumento produz. Quando a tonalidade certa é alcançada, os batuqueiros finalizam jogando cachaça para que o som saia mais bonito. Com o “pé” do Quinjengue apoiado no Tambu, se o batuqueiro souber tocar com maestria, pode-se extrair deste tambor até sete “línguas”³⁷, ou maneiras de tocar.

34 Ver: SILVA, Rosa A. Do Couto. Fela Kuti: contracultura e (con)tradição na música popular africana. São Paulo: Alameda/FAPESP, 2017.

35 BASTOS, Maria Clara. Op. cit.

36 BUENO, André Paula; TRONCARELI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. op.cit.

O Tambu, por sua vez, é considerado o tambor principal, o grande comunicador. Feito a partir de um tronco de árvore (caviúna, taiúva ou peroba vermelha) oco, escavado por dentro, é um tambor grande no qual o batuqueiro precisa montar, como um domador, para tocar. Assim como o quinjengue, é feito de pele animais fixadas e afinadas ao fogo, sendo o mais grave dos dois tambores e também o que tem mais liberdade para solos e improvisações. Seus grandes mestres e improvisadores, como mestre Cassimiro, poderiam dançar, fazer performances como tocar deitado sem perder o tempo da umbigada. O som do Tambu é que sinaliza o momento para a umbigada e que dinamiza a dança. Gerard Kubik apontou que, tanto o nome, quanto o modelo deste tambor, possui analogias no continente africano, especificamente na parte noroeste de Angola e sudoeste da República Democrática do Congo, local onde floresceu o antigo “Reino do Congo”³⁸.

Além dos dois tambores, outros instrumentos são fundamentais na orquestra do batuque de umbigada, sendo eles a matraca e os guaiás, dois instrumentos percussivos, com timbres mais agudos, com função de marcar o pulso das modas executadas. As matracas são dois paus batidos incessantemente no corpo do Tambu, percutindo um topos, ou *time line*³⁹ com variações e pequenas defasagens entre as batidas dos dois paus, que funcionam como um verdadeiro coração para os batuqueiros, marcando o pulso e alinhando o tempo para que todos possam tocar seus instrumentos de maneira sincronizada e, ao mesmo tempo, livre. O guaiá, por sua vez, é uma

37 Idem. P. 56-58. O termo “línguas” é utilizado por Bomba, coautor da obra citada, membro da comunidade de batuqueiros. Apesar de se referir à maneira de tocar, é interessante notar como os tambores têm ocupado, tanto em diferentes regiões da África, quanto na diáspora africana, a função de comunicar – tanto através dos toques que neles são executados, quanto por serem grandes agregadores. É em torno deles que as pessoas se reúnem e podem se inteirar melhor acerca dos acontecimentos. Impossível não citar os “tambores falantes”, também conhecidos como Dundum, do Oeste Africano, que – por meio do tensionamento do sistema de cordas que o rodeia – pode reproduzir tonalidades das línguas locais, como o iorubá e, literalmente, formar palavras imitando a tonalidade e cadência da fala.

38 Aqui, “Reino do Congo” é utilizado entre aspas pois o autor aponta que, na verdade, o que foi compreendido como reino pelos portugueses que naquela região aportaram no final século XV eram povos “cuja organização política era caracterizada por uma federação de pequenas repúblicas autônomas e não de estados monárquicos”. MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira*. São Paulo: Global/ Brasiliense, s/data. P. 20.

39 Termos utilizados para designar um padrão rítmico regulador do fluxo musical, normalmente de uso

espécie de chocalho feito de dois cones de metal preenchidos com sementes, pequenas pedras ou mesmo pequenas esferas de metal. Sua função é acentuar os pulsos básicos, dando a rítmica para o canto e a dança. Normalmente este instrumento é utilizado pelas cantadoras, modistas e carreiristas. Esses dois instrumentos, provavelmente, têm origens nas regiões do norte e noroeste de Angola e sul do Zaire.⁴⁰



Matracas apoiadas no Tambu ao lado do Quinjengue. Fonte: Facebook Casa de Batuqueiros

Kazadi Wa Mukuna, em sua emblemática obra *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira*, argumenta que é impossível rastrear as contribuições do povo bantu para a cultura brasileira sem se perder na diversidade cultural dos povos que ocupavam a região do antigo “Reino do Congo” no século XVI e aponta que, ao se referir ao berço cultural bantu, está incluindo aí povos do vale do rio do Zaire e a “zona de interação cultural” na fronteira entre Zaire e Angola. Apesar dessa diversidade citada, o autor vai entender que esses povos compartilharam “denominadores culturais comuns”. A origem cultural e linguística dos bantos e seus movimentos migratórios (que levaram a radicação em cerca de um terço do continente africano) são objeto de

40 BUENO, André Paula; TRONCARELI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. op.cit.

intensas discussões acadêmicas, entretanto, o autor nos diz que,

Independentemente da preferência que possamos ter por uma dentre as hipóteses apresentadas resumidamente na presente discussão ou outras (...) deve-nos ser permitido sustentar que as tribos bantas dispersas compartilhavam uma origem comum, e que, pelo mesmo fato, têm valores, normas, práticas, etc culturais básicos comuns. (...)

Por outras palavras, posteriores contatos (fusão, reuniões comerciais temporárias, campos de batalha), que ocorreram nas respectivas rotas de migração e/ou em suas respectivas radicações, forçam a modificação ou reinterpretção desses “denominadores culturais comuns”, diferenciando um grupo (tribo) de outro. Pode-se então estimar, dentro dessa corrente de pensamento, que cada grupo moldou, a partir dos “denominadores culturais comuns”, um foco cultural peculiar com conceitos ideológicos e materialistas peculiares; conceitos que regulam e condicionam a manifestação do comportamento do homem (expressão artística), seu mito, organização social, sistema de parentesco, etc.⁴¹

Ainda acompanhando o pensamento de Kazadi wa Mukuna, o autor irá apontar a participação dos povos dessa região no comércio de escravizados estabelecido pela coroa portuguesa que, apesar de reconhecer a soberania daquele povo e seu representante, o Manikongo, irá transformar o Reino do Kongo em região de caça humana, pelas mãos de mercadores e missionários, desestabilizando as relações políticas e econômicas da região e iniciando um intenso processo de introdução desses povos no Brasil, que durou três séculos. A lógica da escravidão e todo o seu processo – desde a captura, a espera nos portos africanos, a viagem em tumbeiros e a chegada no Brasil, teria forçado um convívio em tempo suficiente para “formar um estoque cultural do que tinham em comum culturalmente e para cristalizar esses denominadores comuns no que Maurice Halbwachs chamou de “memória coletiva””.⁴²

A estratégia de separar homens e mulheres escravizados da mesma região para evitar revoltas e levantes não impediu uma concentração regional de pessoas que compartilhavam de culturas semelhantes. Uma das regiões brasileiras que mais recebeu esse contingente de mulheres e homens advindos da região Congo-Angola foi justamente a sudeste e seus interiores, região na

41 MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição Bantu...* op. cit. P. 31 Aqui, cito as palavras do autor, mas atento para as críticas recentes sobre o uso do termo “tribo”, muitas vezes atrelado à ideia de primitivismo de “povos inferiores” desenvolvida nos primeiros momentos das ciências sociais europeias, especialmente. Ver: SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Cia das Letras, 1990. Ver também, do mesmo autor: *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

42 Idem.

qual Itamar Assumpção passou a infância.

Em seu litoral, o tráfico Atlântico desembarcou mais de dois milhões de africanos (quase a metade de todo o contingente de escravizados trazidos para o Brasil), a grande maioria proveniente da África Central; o volume maior de deportações deu-se no século XIX, atendendo à monocultura cafeeira. A presença relativamente recente de um enorme contingente de centro-africanos no Sudeste brasileiro deixou marcas profundas na região.⁴³

No estado de São Paulo, especificamente, a região de Capivari, Tietê e Piracicaba foram especialmente marcadas, tendo até os dias atuais a realização dos batuques, não sem resistência de certas camadas populares, como a classe média branca e católica que insistia que essa manifestação fosse realizada somente em locais afastados do centro desses municípios. Segundo relato de Antônio Cândido em viagem a Tietê em 1943 para assistir a um batuque de umbigada a convite do pesquisador Affonso Dias, prevalecia entre os religiosos e a classe média a ideia preconceituosa de que essas manifestações incentivavam orgias e bebedeiras e que deveriam ser extintas, sendo este fato uma violenta externalização do medo que essas classes tinham de ser identificadas com os negros, medo que não foi verificado entre os mais ricos – que tranquilamente se identificavam como brancos, e nem entre a camada mais pobres, formada majoritariamente por negros e negras. Essa insegurança, de alguma forma, reflete a dinâmica de embranquecimento pela qual passou historicamente o Brasil.

As cidades do oeste paulista, de forma geral, empreenderam uma verdadeira perseguição aos batuques, no sentido de empurrá-los para regiões cada vez mais afastadas, forçando uma forma de *apartheid* que atingia – e atinge - a população negra brasileira de maneira geral. Essas manifestações só voltaram para a região central desses pequenos municípios depois dos anos 2000 num processo de resistência cultural e valorização das manifestações culturais de origem africana empreendidas pelos próprios batuqueiros.

Foi à margem do rio que dá nome à cidade, o local desde o qual Itamar Assumpção costumava ouvir os batuques ao longe, quando criança. Sobre este fato, o músico declarou em

43 BUENO, André Paula; TRONCARELI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. op.cit. P. 108.

entrevista para o programa Ensaio, que foi ao ar em 1999: “eu lembro que ia dormir e ficava ouvindo na noite um batuque na beira do rio”⁴⁴ e, na mesma entrevista, o músico afirma que é de origem bantu, demonstrando o modo como forjou sua identidade cultural, dentro da lógica em que cresceu e viveu, até os 13 anos, no interior paulista.

Como assinalamos acima, a memória auditiva e afetiva dessas manifestação servirão de material para Itamar Assumpção, o que se manifesta tanto no modo como músico organiza o núcleo de sua obra – com as composições partindo principalmente das linhas do contrabaixo acrescentando camadas de diálogos em canto-e-resposta vocais e instrumentais. Essa preferência pela sonoridade grave do contrabaixo e suas possibilidades rítmicas viria, justamente, do papel desempenhado pelo Tambu, tambor grave e improvisador.⁴⁵

Ocorre uma semelhança especialmente interessante entre a instrumentação presente nos Batuques de Umbigada e aquela que Itamar utiliza em suas próprias composições e arranjos. Nos Batuques o tambor grave (o tambu) é aquele que “conversa” e que improvisa. Os instrumentos agudos mantêm a condução enquanto o grave é quem fala e dialoga, “argumenta”. Na música de Itamar esse papel é desempenhado pelo contrabaixo (instrumento de tessitura grave). É ele quem se contrapõe à melodia e às palavras dos poemas que são veiculados. Tanto é assim que algumas de suas canções podem ser executadas, sem haver comprometimento da inteligibilidade, somente com a entoação da melodia em contraponto com a linha de baixo. Portanto, quando Itamar opta por sons graves, desenha uma faixa de frequência que estará sempre presente, uma tessitura, como se fosse uma voz dizendo algo além das palavras.⁴⁶

Sobre a relação com o contrabaixo e o fato de utilizá-lo para compor ao invés do violão, instrumento com o qual iniciou sua educação musical, Itamar Assumpção afirma, em entrevista à Patrícia Palumbo que,

O contrabaixo é o mais percussivo dos instrumentos de cordas. É um instrumento percussivo que dá nota, e o que me pega é a possibilidade do ritmo, porque o meu negócio é o ritmo. O contrabaixo me deu uma possibilidade maior de frases.

44 Programa Ensaio, Itamar Assumpção, TV Cultura. 1999. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uiQxFFWrX-Y>

45 Sobre a função do contrabaixo, estou utilizando a interpretação de BASTOS, Maria Clara. Op. cit.

46 Idem. p. 20

Às vezes nem componho no violão.[...] componho **para** o contrabaixo. Assim não há harmonia, acorde, são só notas.⁴⁷

Nesse sentido, a fala e a musicalidade de Itamar dão base à argumentação apresentada por Bastos, que aqui acatamos. Nessa mesma entrevista, o músico comenta acerca do forte impacto que a obra de Jimi Hendrix teria causado em sua maneira de pensar a música, influenciando intensamente seus arranjos nos primeiros discos, em que “podemos ouvir as linhas de baixo dobradas com as linhas da guitarra”⁴⁸, como na obra do guitarrista americano. Além da musicalidade, cabe acrescentar outra dimensão em que Itamar sofreu uma forte influência de Hendrix: a força da performance e a atualização dos referenciais afrodiaspóricos frente às inovações tecnológicas de seu tempo. O primeiro aspecto, no que se refere a obra de Itamar Assumpção, falaremos mais pausadamente na segunda parte deste trabalho.

Steve Waksman⁴⁹ afirma que a obra de Jimi Hendrix é extremamente pautada na experiência de gravação em estúdio e exploração das possibilidades que aparelhagens elétricas permitiam em termos de criação de sonoridades que poderiam ser controladas por sua guitarra. Segundo o autor, quando perguntado por Albert Goldman qual a diferença entre o velho e o novo blues, Hendrix teria respondido: “eletricidade”. Considerando as questões discutidas anteriormente neste capítulo, essa resposta significa toda uma gama de possibilidades compositivas e de criação, com a introdução de sons que nunca tinham sido ouvidos até então.

Hendrix fez uso criativo de grande parte das inovações surgidas na década de 60, desde os amplificadores Marshall (alguns adaptados e feitos especialmente para o artista), até o uso das “stompboxes”, pedais que permitiam distorções, feedbacks e a criação efeitos como o *wah-wah*. Apesar de extremamente inovador, o autor aponta que Hendrix ainda se aproximava, no que se

47PALUMBO, Patrícia. op.cit. P.34 Grifos meus.

48 BASTOS, Maria Clara. op.cit .p. 40

49 WAKSMAN, Steve. Black sound, black body: Jimi Hendrix, the electric guitar, and the meanings of blackness. IN: BENNET, Andy; SHANK, Barry; TOYNBEE, Jason (editors). *The Popular Music Readers*. USA: Routledge, 2006.

refere à forma, dos antigos *bluesmen* como Buddy Guy e Muddy Waters, que também buscaram explorar ao máximo os limites de seus instrumentos.

Waksman nos diz que “o próprio Hendrix procurou explorar uma variedade similar de expressões musicais, desconfigurando padrões através do poder do som elétrico combinado com seu virtuosismo”⁵⁰, numa combinação de um estilo de execução inovador de velhas formas, mantendo um forte senso de raízes ou origens musicais, tornando-se um dos mais emblemáticos musicistas do século XX ao manipular tradições que, em nenhum sentido, devem ser consideradas estáticas. Essa forma de articular o referencial do *blues* com as tecnologias elétricas disponíveis para a produção musical é atravessada por sua forma de articular a negritude, a exemplo de sua execução de *Voodoo Child (Slight Return)* na qual “a música permanece como uma espécie de blues da era espacial em que a tradição ganha força, mesmo quando é desnaturalizada e tecnologizada”⁵¹

Além do uso da tecnologia para atualizar um arcabouço cultural de matriz africana, como é o caso do *blues*, no caso de Hendrix, e o samba e o batuque, no caso de Itamar, existe outro aspecto que aproxima os dois artistas: o fato de serem homens negros inseridos em cenas musicais majoritariamente brancas. Esse fato faria com que as apresentações ao vivo – onde a presença do corpo é imprescindível - alcançassem um certo patamar de provocação, em que alguns estereótipos colados à masculinidade negra serviriam de mote para suas performances. Sobre esse aspecto, Waksman cita a apresentação de Hendrix performando “*Wild Thing*” em que o músico simula um intercurso sexual com sua guitarra que, ao fim, é incendiada e destruída:

Adicione a esta cena uma imagem estática de Hendrix nas mais óbvias poses fálicas: seu corpo se arqueava ligeiramente para trás enquanto ele tocava sua guitarra nas costas, o pescoço de seu instrumento se projetando por suas pernas como um pênis substituto, cercado por grandes punhos negros. Nesses casos, que não eram de maneira alguma isolados no contexto da sua carreira, Hendrix manipulou sua guitarra específica e intencionalmente, dando forma a uma

50 Idem. P. 67. Do original: Hendrix himself sought to tap into a similar strain of musical expression, defamiliarizing standard song forms through the power of electric sound combined with his own disfiguring brand virtuosity.

51 Ibidem. Do original: the song stands as a sort of space-age blues in which the tradition gains strength even as it is denaturalized and technologized.

extensão tecnológica de seu corpo, um "tecnofalo". A guitarra elétrica como tecnofalo representa uma fusão de homem e máquina, um apêndice eletrônico que permitiu a Hendrix exibir seu poder instrumental e, mais simbólico, seu poder sexual.⁵²

É a partir das considerações de Fanon, em *Peles Negras, Máscaras Brancas*, sobre a percepção dos brancos acerca da sexualidade negra, que o autor irá interpretar essa mescla de virtuosidade musical, eletricidade e sexualidade na obra de Hendrix, demarcando os efeitos do racismo e da “epidermização” racial em contexto colonial ou, se quisermos, em sociedades estruturadas pela lógica de dominação colonial. Nesse sentido, a individualidade negra será reduzida ao seu lugar na imaginação colonial: a imagem de um ser puramente “biológico”, irracional, violento e sem controle sobre suas pulsões sexuais, num processo intenso de objetificação. Considerando a apresentação de Hendrix acima citada, o autor demonstra como - ao destruir seu “tecnofalo”, materializado em sua guitarra - o artista questiona a ideia preexistente de hiperssexualidade colada à sua figura, ao mesmo tempo que ressignifica tradições musicais que contribuem para a construção de seu estilo próprio. Veremos, no decorrer deste trabalho, como a presença corporal de Itamar Assumpção e sua forma de pensar os shows foram fundamentais para a formatação de seu estilo e de sua “assinatura” musical, de maneira original, mas em algum sentido semelhante a Jimi Hendrix, pelo menos nos primeiros anos de sua carreira musical.

Para os objetivos desta tese, pretendemos destacar os aspectos musicais que mais nos auxiliem a compreender a configuração de sua *estética em relação com a diáspora africana*, necessariamente atravessada por diversas influências, como percebemos da relação com o amigo Arrigo Barnabé.

52 Idem. P.68. Do original: Add to this scene a still image of Hendrix in the most obviously phallic of poses: his body arched slightly backwards as he plays the guitar behind his back, the neck of his instrument protruding through his legs like a surrogate penis, surrounded by his large black fist. In such instances, which were by no means isolated within the context of Hendrix's career, he specifically and intentionally manipulated his guitar so that it took shape as a technological extension of his body, a “technophallus”. The electric guitar as a technophallus represents a fusion of man and machine, an electronic appendage that allowed Hendrix to display his instrumental and, more symbolic, his sexual power.

Além de Hendrix, não faltam referências em Itamar Assunção a outros artistas como Miles Davis, Milton Nascimento, Clementina de Jesus, Ataulfo Alves e Bob Marley, tendo o reggae o afetado muito fortemente, sendo um dos referenciais mais explícitos em suas composições, para além do samba. A maioria desses artistas é formada por “descendentes de escravos”, como ele dizia, negros e negras cuja musicalidade poderíamos pensar dentro do espectro da “*cultura popular negra*”. A partir deles, Itamar assimilou o que veio pela frente, do dodecafonismo ao rock de Zappa, do teatro de Nitis Jacon à poesia de Alice Ruiz. Como um Exu que a tudo devora, Itamar Assunção situa-se ao centro da encruzilhada que é o Brasil, esta grande esquina do mundo.

1. 2 SOBRE TERMINOLOGIAS – MÚSICA POPULAR, CULTURA POPULAR NEGRA, CLAVES OU TOPOI

Cabe explicarmos alguns dos termos com os quais nos equipamos no decorrer da escrita, os quais continuaremos a utilizar, todos eles extraídos das ferramentas analíticas criadas e/ou organizadas por Molina em seu livro *Música de Montagem*⁵³. Inspirando-se em Bakhtin, o autor chamará de “gêneros simples⁵⁴”, os gêneros musicais em que se reconhecem “determinados padrões rítmicos recorrentes, tipologias de fraseados melódicos, instrumentações mais usuais,

53 MOLINA, Sérgio. op.cit.

54 Cabe ressaltar que os termos “simples” e “complexos”, como elaborados pelo autor, não carregam juízo de valor, ou seja, não querem dizer que algo seja mais ou menos elaborado. O termo “simples” é usado para fazer referência aos gêneros cujas linguagens se estabilizaram a ponto de serem plenamente identificáveis, tais como o samba, o jazz e o son cubano e “complexo” refere-se a composições que mesclam diversos desses gêneros estabelecidos. Alguns desses “gêneros simples” podem ser compreendidos também como “vernaculares”, no sentido colocado por Michael Denning, cujo trabalho abordaremos adiante nesta tese.

etc.”⁵⁵ tais como o rock, o frevo, o blues e o samba, consolidados num momento anterior à década de 1960. Já os “gêneros complexos” seriam articulações de diferentes gêneros simples em uma mesma obra, extrapolando a possibilidade de enquadrar uma música ou canção em uma única classificação, abrangendo as possibilidades compositivas.

Utilizaremos, também, a nomenclatura que este autor utiliza para se referir à “faixa” do disco referente a cada música, o “fonograma”, termo que sintetiza a complexidade por trás de seu processo de composição, que abrange produção, gravação, mixagem, ou seja, não prescinde da tecnologia como criadora de sonoridades, fato característico das produções a partir de meados do século XX. O termo reforça ainda o caráter coletivo da produção musical, uma vez que a realização de um fonograma exige a presença de diversos técnicos, além das próprias musicistas. No caso de Itamar Assumpção, podemos entender esse aspecto pelas diversas parcerias que construiu ao longo de sua carreira, além dos e das integrantes das bandas que o acompanhou, a Isca de Polícia e as Orquídeas do Brasil, que contribuíram enormemente para a construção da sonoridade de Itamar. Em entrevista a Luiz Thunderbird⁵⁶, Luiz Chagas, guitarrista da banda Isca, afirmou que tocar com Itamar não significava somente executar bem uma música, mas compô-la, literalmente, criá-la a partir das ideias musicais propostas pelo artista.

Rastreando a origem da expressão *música popular*, Sérgio Molina nos dirá que o termo teria se propagado durante o século XX, como referência às manifestações musicais advindas do “povo”, como uma contraposição à música erudita de tradição europeia. Ou seja, popular remetia mais à origem do que a “popularidade”, esse processo de popularização irá acontecer somente após a década de 1930, quando o desenvolvimento dos meios técnicos e tecnológicos farão com que essas mesmas manifestações – como o samba, o maxixe, as marchinhas etc – passassem por um incipiente processo de transformação e massificação. Nesse sentido, a partir dos anos 1960, o termo *música popular* tornou-se de uso corrente. No cenário internacional *popular music* é usado de maneira irrestrita tanto no que se refere às músicas mais urbanas, quanto às de característica

55 Idem. P. 47

56 Entrevista cedida no âmbito do programa *Music Thunder Vision* sobre Itamar Assumpção, em 13 de janeiro de 2020. Esse programa é transmitido somente em plataformas digitais. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6N8YVfCtNM4>

mais regional e rural. Dentro da ideia de música popular, o autor irá traçar três categorias, tendo em vista os enlaces entre melodia e letra, além do desenvolvimento dos aspectos musicais em si:

- *Palavra Cantada*: termo criado, já na primeira década do século XXI, para pensar práticas musicais que não se adequavam no conceito de música ou canção popular, em que a palavra teria um trato e um peso maior que os aspectos harmônicos, tais como o *rap* e a embolada, onde ocorrem improvisações na rimas sobre uma base musicalmente mais rígida, “ora com padrões melódicos preexistente e previamente definidos para acolher a palavra, ora sobre levadas rítmicas em repetição (*loopings*) que funcionam como suporte para o canto/fala”⁵⁷, fatos que justificariam o uso da terminologia.

- *Canção Popular*: termo que se popularizou principalmente a partir dos estudos de Luiz Tatit, a partir da semiótica, que se refere à composição popular que tem nos engates entre melodia e letra, em que a entoação se organiza em notas e ritmos, sua grande característica.

- *Música Popular Cantada*: seria a composição popular pós-1960 em que o artesanato musical geralmente sobrepõe-se ao poético. Nesse sentido, o termo extrapola a ideia de “canção”, que não seria suficiente para abarcar a potencialidade do “fonograma” – resultado final deste tipo de produção musical. Como é de se supor, esses três grupos não são estanques e, muitas vezes, uma mesma artista apresenta composições que podem se enquadrar nessas diferentes categorias, às vezes dentro um mesmo disco. Veremos no decorrer deste trabalho e como já apontamos acerca do disco *Beleléu Leléu Eu*, que a obra de Itamar Assumpção pode ser entendida, majoritariamente como “música popular cantada” e é a partir dessa premissa que pontuaremos como em alguns momentos o artista se aproxima ou se distancia das ideias de “canção popular” e de “palavra cantada”.

Mas, para além das terminologias acima arroladas, o que nos interessa no trabalho de Molina é a constatação de que a música popular brasileira, de maneira geral, vem de uma tradição musical marcadamente diaspórica, nos quais as interações rítmicas apresentam um desenvolvimento histórico extremamente refinado, corroborando a afirmação de Kazadi wa

57 MOLINA. op. Cit P. 23

Mukuna quando nos diz que “como frequentemente é o caso dos sincretismos musicais resultantes da reunião de elementos africanos e europeus, há uma predominância do conceito rítmico africano de organização, que fornece uma pano de fundo sobre o qual as influências europeias, manifestadas em implicações harmônicas e melódicas, encontram suporte”⁵⁸.

Sobre essas considerações cabe lembrar que não existe uma contraposição binarista e simplista entre ritmo x harmonia; Europa x África, mas a ideia de que o desenvolvimento dos aspectos rítmicos nas regiões que nos interessam agora – congo-angola - têm um refinamento maior que na Europa, o que não significa que não exista desenvolvimento harmônico em um continente, ou rítmico noutro. É preciso ter cautela para não reforçarmos a ideia racalista de “África” como uma grande massa geográfica homogênea construída por anos de estudos históricos e etnomusicológicos de vertente europeia, nos quais parece que todo o continente está submerso em tambores e desenvolvimentos rítmicos, quando, na verdade, como aponta Agawu, a realidade é bem distinta.

Para este autor, existe toda uma mitologia criada em torno do ritmo africano que reforça a ideia de um continente homogêneo, colocado como necessariamente diferente do europeu. Numa crítica à literatura corrente sobre o assunto, o autor provoca: “Por que deveríamos nos preocupar em aprender os nomes estranhos e muitas vezes impronunciáveis de pessoas em lugares remotos praticando costumes estranhos quando podemos simplesmente usar o termo universal África?”⁵⁹, apontando para as inúmeras generalizações sobre música e ritmo africano, como se o continente não tivesse desenvolvido uma diversidade em instrumentos harmônicos e melódicos, como bem demonstrou Salloma Salomão em seu trabalho *Memórias Sonoras da Noite: musicalidades africanas no Brasil Oitocentista*⁶⁰.

58 MUKUNA, op.cit P. 67.

59 AGAWU, Kofi. *Representing African Music: Postcolonial notes, queries, positions*. USA: Routledge, 2003. P. 59 Do original: Why should we bother to learn the strange and often unpronounceable names of people in remote places practicing weird customs when we can simply use the all-purpose term África?

60 SILVA, Salloma Salomão Jovino da. *Memórias Sonoras da Noite: musicalidades africanas no Brasil*

Sobre a questão da mitologia em torno do “ritmo africano”, o autor aponta pelo menos 38 denominações distintas criadas por musicólogos e etnomusicólogos para tentar descrevê-lo, ironizando o fato de que, em várias sociedades, como os Ewe estudados por ele, não existe uma única palavra para designar “ritmo” propriamente. Nesse sentido, onde alguns autores utilizam “*timeline, bell patterns* etc” para designar padrões rítmicos, Agawu utiliza o termo “topoi”, destacando o fato do termo fazer referência ao ato de reunião para a vivência daquela manifestação cultural que esses padrões ritmos representam – extrapolando o sentido meramente musical. Ou seja, quando falamos do topos do samba de umbigada, estamos nos referindo não só ao padrão rítmico, mas à dança da qual esse padrão deriva – por isso ele é repetitivo, pois foi pensado para ser dançado, uma vez que os tambores preparam, anunciam e pontuam o momento em que os pares dançantes darão a umbigada – e improvisam, nesse meio tempo.

Agawu nos diz que,

Um topos é uma figura rítmica curta e muitas vezes de fácil memorização, de duração modesta, geralmente tocada por instrumentos agudos [como as matracas] e serve como um ponto de referência temporal. É tocado como um ostinato em toda a composição. **Embora os topoi tenham se originado em comunidades específicas como parte de danças específicas, eles migraram desses espaços de origem para locais multiétnicos ou sem identidade tribal (detrribalized space).** O principal catalisador dessa migração é o contato interétnico através de internatos, da burocracia governamental, do comércio, do êxodo rural, das igrejas, de grupos artísticos e culturais e do rádio. As conotações de alguns topoi foram, assim, abandonadas ou transformadas, mesmo que sua autonomia estrutural fosse preservada.⁶¹

É interessante notar como esses *topoi* foram sendo disseminados através do tempo e o fato do autor apontar o rádio como um dos responsáveis por essa disseminação. Aqui, vale acrescentar

61 AGAWU, Kofi. *Op cit.* P. 73 grifos meus. Do original: A topos is a short, distinct, and often memorable rhythmic figure of modest duration (about a metric length or a single cycle), usually played by the bell or high-pitched instrument in the ensemble, and serves as a point of temporal reference. It is held as an ostinato throughout the dance-composition. Although topoi originated in specific communities as part of specific dances, they have by now moved from their communities of origin into a centralized, multiethnic, or detrribalized space. The main catalyst for this migration is interethnic contact through boarding schools, government bureaucracy, trade, rural-to-urban migration, church, cultural troupes, and radio. The connotations of some topoi have thus been abandoned or transformed, even while their structural autonomy has been consolidated.

o surgimento da tecnologia de gravação elétrica, nas primeiras décadas do século XX, que permitiu a estabilização e uma incipiente massificação dos “gêneros simples” derivados desses *topoi*, como o samba, sujeitando-os a uma série de alterações e possibilidades de releituras.

Essa disseminação da lógica de organização rítmica de algumas regiões africanas teve no Brasil e em outros locais que receberam a diáspora africana uma forte predominância não só por conta do grande contingente de indivíduos que para cá foram trazidos, mas também por se pautar, justamente, na performance, na coletividade, na oralidade e na conjugação entre dança e música, fatores que conferem seu caráter resiliente e seu grande potencial comunicativo, além da capacidade de articular memórias auditivas, corporais e textuais.

Stuart Hall, teórico jamaicano ligado à criação dos Estudos Culturais britânicos, nos diz que essas “tradições diaspóricas” criadas em todas as Américas são criadoras de outras formas de representação das negras e negros na sociedade:

Não importa o quão deformadas, cooptadas e inautênticas sejam as formas como os negros e as tradições e comunidades negras pareçam ou sejam representadas na cultura popular, nós continuamos a ver nessas figuras e repertórios, aos quais a cultura popular recorre, as experiências que estão por trás delas. Em sua expressividade, sua musicalidade, sua oralidade e na sua rica, profunda e variada atenção à fala; em suas inflexões vernaculares e locais; **em sua rica produção de contranarrativas**; e, sobretudo, em seu uso metafórico do vocabulário musical, a cultura popular negra tem permitido trazer à tona, até nas modalidades mistas e contraditórias da cultura popular *mainstream*, elementos de um discurso que é diferente — outras formas de vida, outras tradições de representação.⁶²

Cabe destacar, a partir das palavras de Hall, a importância que a oralidade assume no seio dessas tradições e o papel desempenhado pela música e pelo corpo, muitas vezes o “único capital cultural que tínhamos”⁶³. Além disso, o autor nos diz que dentro desse espectro cultural *não existem formas puras*, uma vez que essas manifestações culturais e formas artísticas são frutos de “negociações entre posições dominantes e subalternas, de estratégias subterrâneas de

62 HALL, Stuart. Da diáspora – identidades e mediações. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. P. 342. Grifos meus.

63 Ibidem.

recodificação e transcodificação, de significação crítica e do ato de significar a partir de materiais preexistentes.”⁶⁴ É essa a perspectiva que nos guia na compreensão da obra de Itamar Assumpção, não como um artista que busca uma pureza em seus referenciais advindos da diáspora africana, mas alguém que cria a partir deles, negociando e forçando a abertura espaços criativos dentro de uma lógica social e econômica que impunha sérios limites para o exercício de sua humanidade.

Com essas questões em perspectiva, buscaremos compreender como se deu a atuação de Itamar Assumpção dentro do mercado de discos brasileiro, uma vez que o artista não estava “fora” dele - apesar de não fazer parte do *mainstream*. Para isso, retornaremos à década de 1970, período de intensificação do autoritarismo na sociedade brasileira e de fechamento de indústria fonográfica a novidades que colocassem em risco suas possibilidades de lucro.

64 Idem. P. 343.

CAPÍTULO 2. TOTALMENTE À REVELIA, MAS LOUCO DE TANTA ALEGRIA

2.1 TRÂNSITOS MUSICAIS DE LONDRINA A SÃO PAULO

Em uma tarde quente, no início de fevereiro de 1973, Itamar Assumpção esperava por sua vez de subir ao palco com sua banda no Festival *Colher de Chá*, realizado na zona rural de Cambé, pequena cidade poucos quilômetros de distância de Londrina, no estado do Paraná. Vestindo um colete, seus já marcantes óculos escuros e com o cabelo *black power*, ao natural, o músico parecia um verdadeiro Jimi Hendrix brasileiro. A espera, contudo, foi em vão, pois as mais de 20 bandas locais, como a sua, foram preteridas pela organização do evento para dar lugar aos grupos que se deslocaram desde São Paulo, como Os Mutantes, Joelho de Porco, Tony Osanah e Tropa Santa, já que o sol escaldante do verão castigava a aparelhagem de som a ele exposta, que precisava ser preservada.⁶⁵

Inspirado no lendário Woodstock, festival que foi intensamente divulgado no Brasil por meio do cinema, da televisão e de revistas especializadas, alimentando o imaginário de uma geração inteira de jovens⁶⁶, o festival paranaense *Colher de Chá*, idealizado por Cláudio Coimbra e Paulo Troiano, ambos ligados à cena musical londrinense, conseguiu reunir aproximadamente 5 mil espectadores na zona rural daquela pacata cidade que, até então, nunca tinha visto tamanha movimentação. Em plena ditadura militar, o festival mobilizou anseios da juventude local – e dos jovens que para lá se deslocaram – no que se refere ao ideário *hippie* e ao “desbunde” à brasileira.

O festival *Colher de Chá*, contudo, não seria a única empreitada realizada pela juventude londrinense no início dos anos 1970. Outro exemplo de festival, que levou o nome de ‘*Na Boca*

65GIORGIO, Fábio Henriques. *Na Boca do Bode* - entidades musicais em trânsito. Londrina, PR: O autor, 2005. Pg. 72.

66Sobre o assunto Ver: MERHEB, Rodrigo. *O som da Revolução: uma história cultural do rock 1965-1969*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

do Bode’, digno de experimentalismos poéticos, levou ao palco principalmente artistas locais apresentando trabalhos autorais, entre eles Elvira Alegre e os irmãos Paulo e Arrigo Barnabé. Sem caráter competitivo, esse festival apresentou ao público o que se produzia de novo musicalmente pela juventude de Londrina e região. Abrigado pelo Teatro Universitário da recém fundada Universidade Estadual de Londrina (UEL), este festival foi idealizado por Domingos Pellegrini, Robinson Borba e Valter Guimarães (esses dois últimos também apresentaram-se no festival) marcando a trajetória de várias pessoas que, mais tarde, viriam a se profissionalizar e buscar novos horizontes musicais, como é o caso do próprio Itamar Assumpção.

Foi no palco de Na Boca do Bode, em março de 1973, que Itamar apresentou algumas de suas primeiras músicas, como *I’m Black*, canção que havia sido censurada anteriormente no IV Festival Universitário, mas que, graças à experiência de Pellegrini, conseguiu ser liberada. Para burlar a censura, o produtor Domingos Pellegrini conta que

(...) tinha mandado as letras [de todas as 27 músicas concorrentes] para a censura, dez cópias de cada letra. Onde tinha alguma coisa que eles pudessem encasquetar eu tirava a letra. Eu já fazia isso em teatro, já tinha experiência de outros festivais de música. O censor nem ficava sabendo. (...) Aí mudei várias coisas, inclusive no *Clara Crocodilo* [de Arrigo Barnabé] foram mudadas algumas coisas.

No dia do encontro com o censor, que foi conferir os ensaios, Pellegrini acrescenta:

Avisei pro pessoal vir todo mundo penteado, com cabelo amarrado, pra ninguém vir com as roupas todas por cima da calça, pra virem de sapato ao invés de tênis. Foi todo mundo bem caretinha, entendeu? E que ninguém deixasse garrafa nenhuma à vista, que ninguém fumasse, nem cigarro, nada. Oito horas o cara pintou lá. Olhou todo mundo, todo mundo sentadinho ali, comportadinho, os japoneses do conjunto lá, tocando um negocinho assim... tumtumtum, ensaiando um negocinho lá com alguém, aí eu pedi pra parar: “Bem, podemos começar o ensaio?”. O cara veio em cima: “Vai até que horas?” “Ah, até umas onze e meia, meia-noite...”. “E as letras são aquelas que você me mandou?”. “São, sim, senhor. Tudo certinho”. “Ah! Então tá liberado.” Acho que foi a melhor coisa que eu fiz...⁶⁷

67 Entrevista cedida ao autor em GIORGIO, Fábio Henriques. Op. Cit. 89-90

A estratégia funcionou e nenhuma das 27 músicas foi censurada. A programação completa segue abaixo reproduzida:

1ª parte

1. Com Exo – Almiro Alves de Lima e Francisco Dias Grillo canta composições de ambos
2. Dos Cruces – Itamar Assumpção canta composição de Carmelo Larrea, gravada por Milton Nascimento no LP Clube da Esquina
3. Utopia – Edwaldo Viécili canta sua própria composição
4. I'm Black- Itamar Assumpção canta sua própria composição
5. Riso Riso – Valter Guimarães canta sua própria composição
6. Valentão – Itamar canta sua composição
7. Longe – Valter e Sandra Guimarães cantam composição de Valter
8. Antes de qualquer coisa (Mente Mente) – Robinson Borba canta sua própria composição acompanhado de Paulo Barnabé
9. Ajudando João – Itamar Assumpção canta sua própria composição
10. Avenida Principal – Chico Grillo canta sua própria composição
11. 100% Cotton – De Amiro Alves de Lima e Chico Grillo com acompanhamento de Arrigo Barnabé, Elvira Alegre e outros.
12. Tempo Completo – Edwaldo Viécili canta composição de Itamar Assumpção

2ª Parte

13. Clara Crocodilo – Arrigo Barnabé apresenta sua composição ao piano, com a participação de

Mario Lucio Cortes ao teclado. Cantada por Paulo Cortes

14. Casa Grande – Douglas Ortenzi canta sua composição
15. Pão, Manteiga e Mel – Valter canta sua própria composição
16. No dia em que eu vim-me embora – Edwaldo Viecili canta composição de Caetano Veloso
17. Black Bird – Valter canta composição de Lennon e Mc’Cartney
18. Todas as Flores – Itamar canta sua composição acompanhado de Valter
19. Aruanda – Itamar canta sua composição acompanhado de Valter
20. E o vento disse Maria – Valter canta sua composição acompanhado de Sandra
21. Babynete – Robinson canta sua composição, com participação de Carlos “Bethânia”⁶⁸

Como podemos perceber pela programação acima reproduzida, das 21 canções apresentadas, 6 são de autoria de Itamar Assumpção, que participa também cantando uma música gravada por Milton Nascimento. Itamar é o artista com o maior número de composições próprias apresentadas, demonstrando uma profícua produção desde antes da gravação de seu primeiro disco em São Paulo, no início da década de 1980.

Esses dois festivais permitiram uma maior aproximação de pessoas como Neuza Pinheiro, Arrigo Barnabé, Paulo Barnabé, Itamar Assumpção, Tonelli, Robinson Borba, entre outros que, por meio de parcerias, ajudariam a definir as cores da movimentação cultural na capital de São Paulo na década posterior. Clara Crocodilo, de Arrigo e Mário Lúcio Cortes, foi testada em Londrina antes de ser gravada em 1980, o mesmo se passou com Luzia e Nego Dito de Itamar Assumpção, ambas executadas e testadas pela primeira vez no Paraná.

68 Programação reproduzida de GIORGIO, Fábio Henriques. Idem, P. 93.



Itamar Assumpção com seu Grupo Queimada no V Festival Universitário de Londrina – 1972 – Fonte: folhadelondrina.com.br/transmidia/cidade-dos-festivais-2959566e.html

Apesar de importantes, Colher de Chá e Na Boca do Bode foram apenas dois acontecimentos dentro da intensa cena cultural que teve lugar em Londrina em finais dos anos 1960 e início de 1970, que abarcava além da música, principalmente o teatro, que tem no nome de Nitis Jacon um dos seus maiores expoentes.

Médica e diretora de teatro⁶⁹, Nitis Jacon havia sido integrante do Partido Comunista em Curitiba e mantinha relações de afinidade política e artística com outros importantes diretores, como Gianfrancesco Guarnieri e João das Neves. Em 1968, Nitis muda-se para Arapongas e funda o Grupo de Teatro de Arapongas – o GRUTA, com o qual montaria *Arena conta Tiradentes*, peça de Guarnieri que seria apresentada no II Festival Universitário de Londrina, mas foi censurada poucos dias antes da estreia. A peça foi finalmente executada em 1971, no IV Festival Universitário com Itamar Assumpção no papel principal de Tiradentes. Além do GRUTA, Nitis Jacon, criou o grupo Núcleo e o Proteu, outros importantes espaços de

69 Segundo a própria diretora em entrevista cedida à Cia. Teatro de Garagem em agosto de 2011, disponível em <https://vimeo.com/27572702>. As informações cedidas na entrevista coincidem com as fornecidas por Fábio Giorgio em GIORGIO, Fábio Henriques. Op. Cit. P. 56.

experimentação para o teatro amador. Com Grupo Núcleo, Itamar Assumpção chegou a participar da montagem de *O Verdugo*, de Hilda Hilst. Em 1971, Nitis Jacon é convidada a fazer parte do Centro de Assuntos Culturais, o CAC, da UEL, à frente do qual contribuiu para a criação de um dos festivais de teatro mais longevos e importantes do Brasil, o FILO, Festival Internacional de Londrina.



Itamar Assumpção no papel de Tiradentes, na peça *Arena Conta Tiradentes*, de Gianfrancesco Guarnieri – montagem do GRUTA, dirigida por Nitis Jacon. Fonte: folhadelondrina.com.br/transmidia/cidade-dos-festivais-2959566e.html

Toda essa efervescência vivida no norte do Paraná– fundamental para a formação política e artística de Itamar Assumpção – está em sintonia com uma série de acontecimentos que atravessaram a América Latina, a Europa, a África e a América do Norte em meados do século XX, como resposta da juventude em diferentes contextos sociais e econômicos às intensas mudanças daqueles tempos. Os anos 1960, emblemáticos no que se refere às mudanças de paradigmas políticos, econômicos e filosóficos em todo o mundo, começam – a meu ver – em 1957, com a independência de Gana e a subida ao poder do panafricanista Kwame Nkrumah, tornando aquele país o primeiro da África a alcançar a independência do colonialismo europeu, dando início a uma série de guerras e disputas ideológicas que vão atravessar toda a segunda

metade do século XX, num fluxo contínuo de violências, de trocas e de influências entre o Sul e Norte do globo, para além da clássica dualidade entre Leste x Oeste que marcam o período da Guerra Fria.

Nos Estados Unidos, o movimento hippie prometia uma revolução comportamental, deixando os conservadores de cabelos em pé. Como se não bastasse, esses mesmos conservadores já estavam amedrontados pela forte organização do movimento negro americano, em instituições como a Associação Nacional para o Avanço das Pessoas de Cor (NAACP, em inglês), fundada em 1909 e o Partido dos Panteras Negras, fundado em 1966. Este último propunha uma verdadeira revolução social em busca da igualdade entre brancos e negros, propondo reformas sociais de base, promovendo projetos educacionais, de segurança e saúde para a população negra negligenciada e violentada pelo Estado, questionando a ideia de democracia americana e forçando com que aquele país abrangesse a concepção de direitos civis, essas lutas, como podemos supor a partir da história do pan-africanismo, foram alimentadas pelas conquistas logradas no continente africano em suas guerras de libertação, que por sua vez se retroalimentavam pelas disputas travadas pelos movimentos negros em toda a América mas, principalmente, no Estados Unidos.

O ano de 1968 na Europa, mais especificamente na França, foi bastante distinto do brasileiro. Ali, jovens estudantes conseguiram parar a cidade de Paris, associando-se aos operários em busca de reformas sociais de base, desencadeando uma das maiores greves gerais daquele continente, conseguindo enfraquecer a força política do general De Gaulle, então presidente da França⁷⁰.

Em todas essas localidades, mas principalmente na América Latina, a Revolução Cubana de 1959 foi um verdadeiro paradigma, causando reações de todas as formas, tanto de aderência ao ideal revolucionário que instaurou a primeira nação comunista das Américas, quanto de repulsa. Durante a década de 1960 a América Latina viu eclodir diversos movimentos de contestação social frente aos vários governos autoritários que aqui se instauraram e, muitos

70 Sobre o Maio de 1968 francês ver: MATOS, Olgaria C. F. Paris 1968: as barricadas do desejo. São Paulo: Brasiliense, 1981.

desses movimentos, tinham como objetivo a revolução comportamental e/ou a luta contra governos ditatoriais, como a Nova Canção Chilena, cujos envolvidos foram perseguidos pelo general Pinochet, quando este passou a governar o Chile ou os *jipitecas*, ou *chavos de la onda* no México.⁷¹

O continente africano, como vimos, estava desde a década de 1950 passando por um intenso processo de reestruturação, em que revoluções e guerras de independência foram fazendo com que, paulatinamente, todo o continente fosse libertando-se do jugo colonial europeu. A Nigéria – governada por militares, passou pela sangrenta guerra civil da Biafra, de 1967 a 1970 e teve no Afrobeat – estilo musical fortemente identificado com o músico e ativista social Fela Kuti – um dos seus mais intensos movimentos contestatórios e contraculturais numa mistura de partido político e revolução comportamental⁷². Na Cidade do Cabo, na África do Sul, estudantes saíram às ruas para protestar contra o apartheid que impedia que jovens negros alcançassem progresso⁷³.

O Brasil não deixou de reverberar na sincronia desses acontecimentos que tiveram na música um grande potencial expressivo, isso porque, como veremos, nesse período de controvérsias e esperanças de revolução social, a música que viria a ser rotulada como “MPB” era um verdadeiro palco para os debates sobre os rumos de nosso país.

Ainda em finais da década de 1950, como aponta Ridenti, desenvolveu-se no Brasil um imaginário crítico político-cultural entre artistas e intelectuais oriundos das classes médias urbanas que apresentavam uma grande preocupação – dentro da lógica do nacional desenvolvimentismo que vivíamos desde o governo de Juscelino Kubitschek – com os rumos a serem tomados pelo Brasil enquanto nação em pleno processo de modernização. A essa lógica o

71 Sobre a Nova Canção Chilena, ver: SCHMIEDECKE, Natália Ayo. “Não há Revoluções sem canções”: utopia revolucionária na Nova Canção Chilena, 1966-1973. São Paulo: Alameda, 2014. Sobre os *jipitecas* ver: MELLO, Pedro Dionizio de. *Contracultura no México da década de 1960: o estilo jipiteca e a influência da literatura de La Onda na cena contestatória juvenil*. Revista de Humanidades, Fortaleza, v.33, 2018.

72 Sobre o Afrobeat ver: SILVA, Rosa A. C. Op. cit.

73 Sobre Maio de 1968 na África do Sul, ver: PLAUT, Martin. South African student protest, 1968: remembering the Mafeje Sit-in. History Workshop Journal, vol. 69, issue 1, spring 2010.

autor logrou compreender enquanto uma “estrutura de sentimento”⁷⁴ nacional-popular ou da “brasilidade (romântico-) revolucionária” marcadamente à esquerda, com um certo ideal de “povo” a ser guiado pelas veredas da revolução social. O golpe militar de 1964, que colocou fim ao governo de João Goulart e inaugurou um longo período de repressão e perseguição política no Brasil, teria sido um obstáculo ao aprofundamento dessa estrutura de sentimento que não foi em si destruída, mas passou por um processo de mudança. Segundo Ridenti, refletindo sobre as transformações pelas quais o mundo passava desde a Segunda Guerra Mundial,

(...) não seria exagerado dizer que a experiência viva da estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária foi uma variante nacional de um fenômeno que se espalhou mundo afora. Além das especificidades locais – no caso brasileiro, as lutas pelas reformas de base no pré-1964 e contra a ditadura após essa data –, o florescimento cultural e político na década de 1960 ligava-se a uma série de condições materiais comuns a diversas sociedades em todo o mundo: aumento quantitativo das classes médias, acesso crescente ao ensino superior, peso significativo dos jovens na composição etária da população, num cenário de crescente urbanização e consolidação de modos de vida cultural típicos das metrópoles, num tempo de recusa às guerras coloniais e imperialistas, sem contar a incapacidade do poder constituído para representar sociedades que se renovavam e avançavam também em termos tecnológicos, por exemplo com o acesso cada vez maior a um modo de vida que incorporava ao cotidiano o uso de eletrodomésticos, especialmente a televisão. Essas condições materiais por si sós não explicam as ondas de rebeldia e revolução, nem as estruturas de sentimento que as acompanharam por toda parte. Mas foi em resposta às mudanças na organização social na época que se construíram certas estruturas de sentimento, como aquela da brasilidade revolucionária.⁷⁵

Considerando-se todas essas mudanças materiais e estruturais nas sociedades Ocidentais em processo de modernização e incipiente globalização, a música, que nesse ínterim se consolida enquanto produto cuja fabricação é racionalizada e vai, paulatinamente, perdendo seu caráter artesanal, dará a forma artística segundo a qual essa classe média intelectualizada irá propor

74 O autor utiliza esta hipótese cultural desenvolvida por Raymond Williams no decorrer de sua obra que, como aponta Sheyla Diniz: “ao contrário de noções geralmente formalizadas, como ‘visão de mundo’ e ‘ideologia’, a estrutura de sentimento procurava identificar e interpretar elementos semelhantes na produção artística de uma determinada época”, rejeitando a ideia positivista de *reflexo* tão presente nas leituras marxistas de base e superestrutura. DINIZ, Sheyla Castro. *Desbundados e Marginais: MPB e Contracultura nos “anos de chumbo” (1969-1974)*. Tese de doutorado defendida no departamento de Sociologia da UNICAMP, 2017.

75 RIDENTI, Marcelo. *Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960*. Revista Tempo Social, vol.17, n. 1, P. 90.

caminhos dentro da lógica do nacional-popular ou, como colocaria Ridenti, dentro dessa estrutura de sentimento da brasilidade (romântico-)revolucionária.⁷⁶ Inspirando-se em Löwy e Sayre, o romantismo seria mais que uma simples corrente artística da Europa do século XIX, mas uma resposta às mudanças profundas e estruturais que o desenvolvimento do capitalismo estava ocasionando. Dessa forma a crítica romântica seria direcionada à modernidade, como uma forma de autocrítica “caracterizada pela convicção *dolorosa e melancólica* de que o presente carece de certos valores humanos essenciais que foram alienados”.⁷⁷ Esse sentimento de perda e de melancolia atravessaria diversos campos do político, podendo ser um “romantismo restitutionista, conservador, fascista, resignado, reformador e revolucionário ou utópico”, partindo do espectro da direita, para o da esquerda⁷⁸.

Convergindo com o pensamento de Ridenti, Santuza Cambraia Naves, irá nos dizer que a partir da Bossa Nova a canção popular no Brasil irá se preocupar em pensar os problemas nacionais por meio de uma *crítica contextual*, propondo caminhos e soluções e – acrescenta – irá realizar uma *crítica textual* que refletia sobre o próprio fazer musical.

Internamente, à maneira do artista moderno, o compositor passou a atuar como crítico no próprio processo de composição; externamente, a crítica se dirigiu às questões culturais e políticas do país, fazendo com que os compositores articulassem arte e vida. O compositor popular passou a operar criticamente no processo de composição, fazendo uso da metalinguagem, da intertextualidade e de outros procedimentos que remetem a diversas formas de citação, como a *paródia e o pastiche*. E ao estender a atitude crítica para além dos aspectos formais da canção, o compositor popular tornou-se um pensador da cultura.⁷⁹

76 Daniela Vieira dos Santos, também em diálogo com a obra de Raymond Williams, prefere o uso do termo “estrutura de sentimento nacional-popular” como forma de compreender essas manifestações culturais heterogêneas de setores progressistas da classe média. Ver: SANTOS, Daniela Vieira dos. *As representações de nação nas canções de Chico Buarque e Caetano Veloso: do nacional-popular à mundialização*. Tese de doutorado defendida no departamento de Sociologia da UNICAMP, 2014.

77 LÖWY e SAYRE apud RIDENTI. Op. Cit. P. 83. *Grifos meus*.

78 RIDENTI, idem P. 83

79 NAVES, Santuza C. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. P. 21. *Grifos meus*

A paródia e o pastiche, serão procedimentos amplamente utilizados tanto no sentido de realizar citações e visitar gêneros musicais dando a eles um novo frescor alcançado por uso de novos procedimentos compositivos, rítmicos, levadas e dicções, quanto no sentido mesclar influências (a primeira vista) díspares, como o samba, o jazz, o bolero e, mais tarde, o rock, a própria bossa nova, o reggae etc. A união dessas duas maneiras de compreender a música (como meio de discutir o social e como fonte para discutir o próprio fazer artístico e o mercado musical), formarão o que a autora denomina como *canção crítica*. Na Bossa Nova, em finais do ano de 1950, será abundante a utilização de recursos como a bricolagem e uma reflexão autocrítica por meio de procedimentos que aproximavam a obra de músicos como João Gilberto, por exemplo, da poesia concreta de Augusto de Campos - intimista, objetiva, concisa e racional - tais como em canções icônicas como *Desafinado* ou *Samba de uma nota só*.⁸⁰

É importante ressaltar que essa “estrutura de sentimento nacional-popular” ou “romântico revolucionária” relaciona-se com a predominância de uma lógica cultural de esquerda em partes da América Latina e no Brasil em meados do século XX, mesmo sob a ditadura que, por meio do controle do processo de “modernização conservadora” do país, irá minar paulatinamente esta lógica. Não somente a música compartilhará dessa estrutura de sentimento, mas também o cinema, com o Cinema Novo; o teatro, com grupos como o Teatro de Arena e o Teatro Oficina; a ação dos Centros Populares de Cultura (os CPCs) com seus AgitProp; o método de alfabetização proposto por Paulo Freire; todos esses inspirados pelas lutas camponesas, pelos movimentos sociais e no intuito de pensar os parâmetros de construção de uma nação moderna, por meio da revolução social a partir do “povo” e de uma “cultura popular autêntica”, muitas vezes idealizados por essa classe média intelectualizada que desse povo tentava se aproximar, subindo aos morros, indo às favelas e aos campos em busca de “desalienar” essa camada populacional, entendida como agente revolucionário.⁸¹

Dentro dessa perspectiva, a canção será uma forma privilegiada de propagação dessa

80 NAVES Santuza C. *Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular*. Revista Brasileira de Ciências Sociais. Vol 15. N. 43. Junho de 2000.

81 RIDENTI, Marcelo. *Artistas e Intelectuais no Brasil Pós-1960*. Tempo Social, revista de sociologia da USP, VOL 17, N. 1, JUNHO DE 2005.

estrutura de sentimento, ao mesmo tempo que irá contribuir para construí-la. Engajadas em críticas contextuais carregadas de comentários sociais, as canções tiveram nos Festivais de Música Popular, amplamente veiculados pelo rádio e pela televisão, um importante espaço. Os Festivais desde 1965 funcionavam como verdadeiras plataformas de lançamento de novos nomes e de teste para as gravadoras, além de arenas de debate sócio-musical. Foi justamente no III Festival da Música Popular Brasileira, de 1967 (ano que, segundo Daniela Vieira⁸², inaugura a década de 70 para a canção brasileira) que Caetano Veloso apresentou sua *Alegria, Alegria* e em que Gilberto Gil apresentou *Domingo no Parque*, canções consideradas marcos iniciais do movimento Tropicalista, que teve seu auge entre 1967-68. Anunciados como artistas em busca do “Som Universal”, Caetano e Gil subiram ao palco acompanhados por duas bandas de rock, o primeiro pelos Beat Boys e o último pelos Mutantes, fato extremamente provocativo, se considerarmos as polêmicas em torno do uso da guitarra elétrica⁸³ e da presença de referenciais culturais estadunidenses entre os jovens brasileiros, em contraposição à busca de um ideal nacional pautado num Brasil profundo e idealizado.

Numa relação de tensão como os procedimentos bossanovistas e com a própria lógica das canções de protesto, a Tropicália vai dar as pistas de uma mudança de sensibilidade que apontava para a abertura “ao mundo”, antropofágica, em sintonia com as mudanças econômicas e políticas pelas quais passávamos. Pode-se dizer que o tropicalismo - enquanto movimento - foi abortado pelo Ato Institucional nº 5, que aprofundou a repressão, a perseguição e a truculência, dando início aos “anos de chumbo” da ditadura militar brasileira. Caetano e Gil (assim como outros artistas) foram exilados, processo que interrompeu a movimentação tropicalista deixando, contudo, sementes frutíferas.

Daniela Vieira dos Santos nos diz que a ideia de “povo” tão presente no ideário revolucionário da década de 1960 irá, durante os anos 1970, transmutar-se para uma lógica de

82 SANTOS, Daniela Vieira. Op. cit.

83 Sobre esse assunto e a “passeata contra a guitarra elétrica”, ver: GUIMARÃES, V. A passeata contra a guitarra e a “autêntica” música brasileira. In: RODRIGUES, C.C., LUCA, T.R. e GUIMARÃES, V., (orgs.) *Identidades brasileiras: composições e recomposições*. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014, pp. 145-173. Coleção Desafios Contemporâneos.

“massa”, fato que sinaliza a transformação da sociedade brasileira ocasionada sob a ditadura e o processo de “modernização conservadora” na qual os meios tecnológicos e estruturais foram introduzidos, permitindo a instauração de nossa Indústria Cultural nacional, integrada ao mundo por meio de satélites e acordos de colaboração econômica internacionais, permitindo com que – pela primeira vez, fosse possível um consumo de mercadorias culturais de maneira massificada.

Nesse sentido, a estrutura de sentimento nacional-popular vai sendo substituída por uma sensibilidade “internacional-popular”. O tropicalismo, como dissemos, dará os primeiros sinais dessa mudança, equilibrando memória nacional, consumo e tecnologia: “Eu tomo uma Coca-Cola / Ela pensa em casamento / E uma canção me consola / Eu vou”.⁸⁴ Além disso, podemos perceber a referência a um pensamento mais “liberal” de busca pela liberdade individual e pela mudança comportamental, mais do que a ideais coletivos que propusessem transformações estruturais na sociedade, em projetos como o de Caetano Veloso, chamado por Daniela dos Santos como “Projeto Aberto Dativo” que, carregado de contradições, transformou radicalmente o modo de pensar e compor a canção popular brasileira.

Essa mudança pode ser percebida tanto na postura dos expoentes da Tropicália como Gil, para quem a canção não deveria ser mero panfleto ideológico e Caetano que recusava a ideia de engajamento em partidos, quanto na própria estética musical de “mistura”, em que diversos elementos a primeira vista díspares são colocados em diálogo. Gil em Domingo no Parque, por exemplo, apresenta uma música permeada pelo imaginário da cultura popular, em canto-e-resposta, acompanhado por uma banda de rock e uma orquestra cujo arranjo foi idealizado por Duprat, maestro – ironicamente – fundamental para a música popular brasileira daquela década e da que viria.

É importante ressaltar que apesar dos autores citados entenderem a existência de uma estrutura de sentimento que informava a produção artística na década de 1960 e, posteriormente, de 1970, isso não significa que os circuitos musicais eram totalmente coerentes e homogêneos. Ridenti aponta, por exemplo, que a Jovem Guarda nada tinha a ver com essa lógica “romântico-revolucionária” e Napolitano irá melindrar essas diferenças apontando a existência de três

84 Trecho da canção *Alegria, Alegria* (1967) de Caetano Veloso.

circuitos principais na MPB, sendo eles o engajado, o alternativo e o massificado. Esses circuitos, como podemos supor, não são estanques e estão em constante atravessamentos. Sobre esses três circuitos, o autor aponta que:

De um lado, estaria o “engajado”, herdeiro da “hegemonia nacional-popular dos anos 60”, e alinhado, em larga medida, à chamada esquerda ortodoxa. De outro, estaria o “massificado”, “marcado pela presença da indústria cultural amplamente capitalizada (editorial, fonográfica, televisual), que impunha aos produtos certas fórmulas e situava o artista dentro do star-system”. Já o terceiro seria o “alternativo, ligado tanto à herança das vanguardas quanto às novas subculturas jovens que explodiram no Brasil”. Tais “circuitos” não se encontravam isolados (...) já que a suposta incomunicabilidade entre eles não permite “explicar o caráter híbrido que a MPB assumiu e sua peculiar relação com o mercado”. Noções como “resistência” e “cooptação” “devem ser situadas num conjunto mais amplo de problemas culturais, estéticos e ideológicos”.⁸⁵

O autor, como também propõe Sheyla Diniz, alarga a ideia de MPB que pode ser compreendida não só como um gênero musical específico, mas como um “complexo cultural”⁸⁶ que acabou por se tornar o combustível para a nascente indústria cultural brasileira, pelo menos até o início dos anos 1980, institucionalizando-se paulatinamente nesse processo.

Itamar Assumpção, cuja produção musical gravada se dá a partir da década de 1980, preserva ainda uma postura e uma lógica musical “setentista” - próxima ao circuito que Napolitano irá chamar de “alternativo”, mais relacionado ao “desbunde” e à contracultura brasileira de maneira geral. É sabido, como vimos, que o intervalo entre as décadas de 1960 e 1980 é permeado por mudanças intensas no cenário social, político e cultural, principalmente no que se refere ao mercado de bens simbólicos. Entretanto, a postura de Itamar Assumpção enquanto artista e suas expectativas como cantor e compositor popular estão afinadas com a de artistas como Jards Macalé, Luiz Melodia, Waly Salomão, entre outros, que propunham estéticas mais radicais e de enfrentamento ao mercado já na década de 1970. Muitos deles, inclusive, foram taxados de músicos “malditos”, como o foi Itamar Assumpção nos anos 1980. Além da postura e do comprometimento com o experimentalismo musical, essa aproximação se dá por

85 NAPOLITANO, Marcos. Apud DINIZ, Sheyla Castro. Op. cit. P. 16-17.

86 NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 1970: resistência política e consumo cultural. Anais do IV Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para estudo de Música Popular (IASPM), 2002.

meio de parcerias e de citações explícitas, como em canções como “Quem é cover de quem”, na qual aponta semelhanças entre ele e Luiz Melodia, ou a execução de músicas de Wally “Sailormon” no show que deu origem ao seu segundo disco, *Às próprias custas S.a* e mesmo sua postura de crítica à “sacralidade” que Caetano e Gil tinham adquirido no cenário musical brasileiro.

Apesar de seus discos terem sido produzidos e lançados na década de 1980 e se relacionar com a mercado de discos daquela época e as possibilidades tecnológicas que os anos 80 apresentam em termos de gravação, muitas das composições de Itamar Assumpção foram feitas na década anterior, como *Luzia*, *Nego Dito* e *Prezadíssimos Ouvintes*. O artista irá, à sua maneira e à medida do possível, manter uma postura de “desbunde” e “marginalidade” até o fim de sua vida, o que podemos verificar nas temáticas de suas canções, seu compromisso com o experimental, suas performances críticas e provocativas, além de uma postura marcadamente crítica ao mercado, que irá se manifestar em sua escolha em ser artista independente.

Sobre a ideia de contracultura, de início, cabe dizer que endosso as proposições de Sheyla Diniz que compreende a contracultura como um *conjunto de valores compartilhados entre jovens de diferentes países em diferentes contextos, que predominam do final da década de 1960 até meados de 1970, que não devem ser balizados pela régua estadunidense ou europeia*. Como sinalizamos no início deste tópico, o mundo passava por intensas mudanças em meados do século XX e esses valores contraculturais foram compartilhados pela juventude desde o Paraná, na região sul do Brasil, até o continente africano, assumindo – obviamente – diferentes características contextuais. Nesse sentido, não afirmo que a obra de Itamar Assumpção (principalmente os três primeiros discos) seja necessariamente contracultural, mas sim que este músico – dentro do contexto da Vanguarda Paulista – irá contribuir para uma crítica ao mercado e ao conservadorismo, assumindo posturas que remetem à sua formação política e cultural tanto no teatro, quanto na canção popular, ligando-se aos “desbundados” e aos “marginais” da contracultura brasileira da década anterior, compartilhando de resquícios dessa “estrutura de sentimento” contracultural.

Assim sendo, acredito valer a pena verificar do que se tratam essas vivências

experienciadas e compartilhadas por uma significativa parcela da juventude brasileira e compreender, no caso de Itamar Assumpção, como essas vivências podem ser vislumbradas a partir de suas composições e a maneira como o músico escolheu responder à acachapante indústria fonográfica das décadas de 1980 e 1990.

Sheyla Diniz nos diz que:

As utopias revolucionárias que orientaram boa parcela da produção artístico-intelectual dos anos 1960, *bem como o ideário nacional-popular que sustentou essa produção dita engajada*, já não terá espaço [na década de 1970], não da mesma maneira, entre os considerados desbundados e/ou marginais, o que não significa, de modo algum, que eles tenham se eximido de criticar o regime ditatorial e o “milagre econômico” sob os mais diversos ângulos.⁸⁷

Diante do declínio da “estrutura de sentimento nacional-popular”, da qual tratamos anteriormente, e esvaída a proximidade imaginativa da revolução, o foco das transformações transmuta-se para o corpo, para o comportamento e para uma musicalidade menos presa à ideia de engajamento e à maneira de compor consolidada nos anos anteriores. Ao tomar a *contracultura* como palavra-chave e fio condutor da pesquisa, “concebendo-a menos como uma estética restrita ao rock ou ao estilo de vida hippie, e mais como uma “nova cultura”, material, polissêmica e repleta de paradoxos”, Sheyla Diniz nos diz que essa “nova cultura”⁸⁸ à esquerda, ou melhor, essa *contracultura*, seria um conjunto de valores não formalizados e de caráter transnacional. No Brasil esse termo abarcaria outros, tais como “desbunde” (ou curtição), “cultura marginal”, “drop-out” (cair fora), “udigrudi” (abrasileiramento de underground); “cultura alternativa”, “cultura subterrânea” e “cultura marginal”⁸⁹.

O termo “desbunde” teria surgido como uma forma depreciativa de designar aqueles que preferiam a revolução comportamental, o ideário hippie, o uso de drogas como a maconha e o

87 DINIZ, Sheyla Castro. Op. cit. P. 17 *Grifos meus*.

88 Sheyla Castro Diniz, cuja tese supracitada foi elaborada sob orientação do professor Ridenti, também exercita conceitos raymondianos e busca compreender a contracultura como uma “estrutura de sentimentos”.

89 Idem.

LSD à guerrilha, ou à filiação a partidos políticos como forma de resistência à ditadura. Considerados muitas vezes alienados por setores radicais da esquerda, os “desbundados” estavam mais preocupados na expressividade por meio da espiritualidade, da sexualidade e da expansão dos limites criativos, alcançadas através de uma postura anticonsumista e, muitas vezes, anarquista.⁹⁰ Essa palavra acabou tornando-se um valor em si, saindo fácil da boca de alguns atores sociais, como podemos vislumbrar no depoimento de Carlos Verçosa, jornalista paranaense responsável pela cobertura midiática do supracitado festival *Colher de Chá*, que ocorreu na cidade de Cambé, no Paraná:

A reportagem de cobertura foi feita focando o contraste daquela festa muito louca e o cotidiano rotineiro inabalável do domingo cambense. Veio gente de todo o Brasil (...) Não se esqueça que vivíamos num tempo de guerra – lá fora, explodia o Vietnã, enquanto aqui, a ditadura – que se autodenominava *Revolução* – implodia as melhores cabeças do país, que naquele tempo era o “país que vai pra frente, uou uou uou uou”. À juventude daquele chamado *Brasil Grande* sobrava muito pouco: era o imperativo “ame-o ou deixe-o” dos adesivos decalcados de outros slogans. Daí o desbunde e a reza à santíssima trindade da hora: sexo, drogas e rock and roll. Era a militância ou isso. (p. 74 GRIFOS DO AUTOR)

Apesar da aparente contradição entre luta armada e desbunde, é importante salientar que essas posturas não eram, na realidade, autoexcludentes, mas apareciam como opções múltiplas de resistência cultural e política para uma parcela da juventude naquele período, não sendo incomum situações de parceria e ajuda mútua entre artistas engajados, desbundados e guerrilheiros.

Já a ideia de “marginalidade”, para grande parte dessa intelectualidade de esquerda, teria a obra de Hélio Oiticica como seu grande expoente. O lema “seja marginal, seja herói” grafado abaixo da imagem de Cara de Cavalo, o Manoel Moreira, assassinado pela polícia e eternizado na bandeira-manifesto do artista, provoca a sociedade dos “homens de bem” para os quais a pena de morte ou o assassinato seriam formas de limpeza social e controle do banditismo sob a truculência do regime militar. Esses “condenados da terra”⁹¹, para citar Fanon, seriam preocupação desses artistas que, como Oiticica “ao incorporar em suas produções o universo dos

90 Idem. P. 73.

91 Como nota DINIZ, op. cit, o título do livro de Frantz Fanon teria sido mencionado por Waly Salomão em análise da obra de Oiticica.

marginalizados, declarava seu compromisso estético; ao denunciar preconceitos e a truculência da polícia e do regime, seu compromisso ético”⁹². Além do compromisso ético e estético, a ideia de marginalidade seria atribuída ao artista interessado em subverter as regras do jogo musical de maneira abnegada, ficando à margem do sucesso.

À ideia de marginalidade soma-se à de músico “maldito”, termo que teria se popularizado na imprensa a partir de 1972, com o intuito de criar mais um nicho de mercado, causando curiosidade no público induzido a perceber nos artistas assim rotulados certa auréola “cult”, cujas obras exigiriam um grande conhecimento para que fossem compreendidas. O termo, contudo, é repleto de contradições e desperta a recusa em muitos artistas com ele carimbados, tais como Jards Macalé, Luiz Melodia, Jorge Mautner, Sérgio Sampaio, Tom Zé, Walter Franco e – posteriormente – o próprio Itamar Assumpção, que não poucas vezes mostrou-se irritado com o rótulo a ele atribuído⁹³.

O “maldito” seria aquele artista comprometido com sua obra, pouco afeito às concessões, com uma postura provocativa e experimental. Alguns deles, vinculados a grandes gravadoras (quando as configurações da indústria fonográfica ainda permitiam), foram campeões em encaimento de discos, que não alcançavam a vendagem esperada pelas majors, com as quais não raramente tinham problemas. Citando Bosco e Coelho, Diniz aponta que essa pecha atribuída pela mídia teria origens no século XIX com escritores como Charles Baudelaire e Edgar Allan Poe e partia do pressuposto de que o maldito seria

[o] artista em busca da “grande obra”, [que] não seria reconhecido, ao menos em vida, pela sociedade de seu tempo. Seria um desajustado, tanto do ponto de vista ético quanto estético; ou então uma espécie de iconoclasta que, atormentado por sentimentos de solidão e de incompreensão, se isolaria dos seus pares, negaria condições convencionais de produção e não faria concessões nem ao mercado nem à estética dominante. ⁹⁴

92Idem. P. 100.

93 Como podemos vislumbrar em entrevistas, como a que cede à Abujamra no Programa Provoações. Esse fato também foi exposto por Anelis Assumpção, filha e parceira de palcos de Itamar que, no documentário *Daquele Instante Em Diante* (2011), dirigido por Rogério Velloso, afirma que o pai odiava o termo. Ver: Provoações: https://www.youtube.com/watch?v=TC_2dOZE2Kc e Documentário de Rogério Velloso: <https://vimeo.com/58289501>.

Itamar Assumpção que, desafortunadamente, logrou receber essa alcunha, foi parceiro artístico dos outros assim chamados “malditos”, como vimos. Posteriormente, o músico firmou parceria com a poetisa Alice Ruiz e o poeta Paulo Leminski, um dos expoentes da chamada “geração mimeógrafo”, ou da “poesia marginal”⁹⁵. É interessante notar que essa afinidade com os artistas ditos “marginais” e/ou “malditos” não se resume às canções compostas pelo músico na década de 1970 e nem se resume aos seus primeiros discos da década seguinte. Essa postura pode ser percebida em *toda* sua obra e atravessa *todos* os seus discos, tanto no que se refere às temáticas (como vimos já de início no disco *Beleléu Leléu Eu*), ao experimentalismo, tanto no que se refere à performance, ao papel da palavra e da poesia e à postura diante do mercado musical em intenso processo de massificação. Mesmo em obras que poderíamos considerar menos “estranhas” ao ouvinte, como a trilogia *Bicho de 7 Cabeças*, ou o disco *Intercontinental! Quem Diria! Era só o que faltava!!!*, o músico firma parcerias em composições com os já citados Waly Salomão, Paulo Leminski e Alice Ruiz.

Sobre Leminski, importante parceiro de Itamar, gostaria de citar um trecho da entrevista que o poeta curitibano cedeu a Ademir Assumpção, publicada originalmente na revista Medusa, em 1999. Perguntado sobre sua concepção de poesia enquanto “inutensílio”, ou seja, algo que não teria uma utilidade para além de sua própria existência, que não precisaria de justificativa, Leminski responde:

A ideia de arte como um utensílio é muito recente. Ela aparece no século XIX, com os simbolistas, com Mallarmé, Baudelaire. No Renascimento, não passaria pela cabeça de ninguém, de Rafael, de Leonardo da Vinci, de Caravaggio, que a sua arte não servia para nada. Um mural pintado numa igreja no período renascentista não é apenas um jogo de cores, como seria um quadro impressionista, de um Manet, de um Matisse. Só pode aparecer a ideia da arte pela arte no momento em que ela se transforma em mercadoria.

94 DINIZ, Sheyla Castro. Op. cit. P. 101.

95 Sobre a “geração mimeógrafo” e a poesia marginal ver: JUNIOR, Luiz Guilherme dos Santos. Uma revisão crítica da poesia marginal brasileira. Revista Estação Literária. Londrina, vol. 12, janeiro 2014.

O entrevistador provoca ainda mais, perguntando: “o inutensílio é a negação da arte como mercadoria”? Ao que Leminski completa:

É muito complexo. O negócio é o seguinte: a arte ou é tutelada pelo Estado ou é tutelada pelo mercado. Um dos dois mandará na arte – essas são as leis que o real quer pregar. No Ocidente, é o mercado quem determina a obra de arte. O mesmo escritor que acha indecente que em Cuba o Estado financie a arte não acha indecente que seu trabalho seja tratado como mercadoria. A ideia de inutensílio é uma negação de ambas. Ela afirma que a arte não serve para nada justamente porque só serve para o engrandecimento da experiência humana. Apenas isso.⁹⁶

Ao contrário de uma revisitação do parnasianismo, a postura de Leminski reflete uma ética diante da racionalidade instrumental e do utilitarismo do Ocidente e aponta para uma postura radicalmente independente, que vê com desconfiança tanto o Estado, que no Brasil foi o agente instaurador de nossa Indústria Cultural no período mais conservador de nossa história republicana, quanto o mercado, regido pela lógica do lucro. Ao que me parece, essa postura é compartilhada por Itamar Assumpção em sua insistência em permanecer como músico independente. Além disso, Alzira Espíndola, parceira de Itamar em diversas composições e nos palcos, relatou em entrevista o fato de que Itamar costumava ser reticente e desconfiado de editais abertos pelo Estado para o financiamento de produções artísticas, preferindo, sempre que possível, realizar seu trabalho às próprias custas.⁹⁷ O que não significa, contudo, que o músico não tenha se aproveitado de algumas situações em que suas músicas ganhassem espaço de divulgação, como em novelas⁹⁸ e na voz de artistas de maior popularidade como Zélia Duncan, Ney Matogrosso, Cássia Eller, entre outros. Essa contradição, ao que me parece, reforça os laços de Itamar com essa geração do desbunde e da contracultura que teve espaço no seio de uma

96 Paulo Leminski em entrevista intitulada “Paulo Leminski: um kamiquase na Idade Média”. In: ASSUMPÇÃO, Ademir. *Faróis no caos – entrevistas de Ademir Assumpção*. São Paulo: Edições SESC SP, 2012. P. 33.

97 Realizei a entrevista com Alzira E. em 23 de janeiro de 2018, em São Paulo.

98 Segundo Marcelo Del Rio, amigo de Itamar Assumpção e um dos organizadores dos arquivos deste artista após seu falecimento, as músicas *Enquanto Penso Nela* (parceria com Leminski gravada no disco *Bicho de 7 cabeças* vol. II), *Dor Elegante* (parceria com Leminski, gravada no disco *Pretobrás*) e *Vê se me esquece* (parceria com Alice Ruiz, gravada no disco *Bicho de 7 cabeças*, vol III) fizeram parte das trilhas sonoras das seguintes novelas da TV Globo: *Saramandaia*, *Belíssima* e *Geração Brasil*, respectivamente. Todas interpretadas por Zélia Duncan. Nenhuma delas foi tema de abertura.

indústria em processo de racionalização. Como vimos, esses laços se dão de maneira mais intensa com músicos etiquetados como “malditos” do que com os grandes vendedores de discos como Caetano Veloso e Gilberto Gil, fato que explicita as idiossincrasias da indústria fonográfica brasileira e as diferenças entre as décadas de 1960, 1970 e 1980.

Diante do exposto, cabe ainda voltar à ideia de marginalidade na obra de Itamar Assumpção. Sobre essa questão, levando em conta também a obra de Arrigo Barnabé, Walter Garcia, em artigo de 2015, reflete sobre essa ideia partindo da figura dos dois personagens icônicos Nego Dito e Clara Crocodilo. O autor aborda a questão tendo em mente (a priori) o grupos de rap paulistanos Racionais MC’s e Facção Central, para argumentar que a marginalidade à qual se refere a obra de Itamar e Arrigo não passa de uma metáfora para pensar a própria história da música popular e da canção brasileira, ao passo que a marginalidade dos grupos de rap seria real, pautada na força da representação, muito além do simulacro que – nas entrelinhas do autor – parecem ser a obra dos dois artistas da “MPB”. Sobre essa análise, ao meu ver corajosa e provocativa, acredito que cabem algumas considerações, tendo como base a obra de Itamar Assumpção que, no mais, é o foco deste trabalho.

Num primeiro momento, ao traçar a formação musical de Itamar, Garcia aponta que:

Segundo Maria Betânia Amoroso, “as referências musicais mais antigas” de Itamar estavam “associadas às lembranças” do seu pai, Januário de Assumpção, que era pai-de-santo, “peça chave no comando de um terreiro de candomblé na cidade de Tietê (...) no qual Itamar tocava atabaque”. Ou seja, *as referências mais antigas estavam associadas às lembranças do pai e ao “primeiro palco em que Itamar pisou”, o terreiro. Para Amoroso, em síntese, “a música encantatória, com ritmo forte marcado pelas batidas e capaz de fazer o corpo despertar para o transe, [era] a sua base musical, e sobre essa base ele [iria] construir uma obra inteira”*.⁹⁹

E continuando, o autor irá acrescentar a consideração de que, a essa escuta primeira relacionada ao terreiro e – como vimos anteriormente – ao batuque de umbigada – será acrescentada a forte influência de Jimi Hendrix, Milton Nascimento, Hermeto Pascoal, Elis

99 GARCIA, Walter. “Clara Crocodilo” e “Nego Dito”: dois perigosos marginais? Revista Antítese, vol. 8, n. 15, jul/dez 2015. P.17.

Regina e Paulinho da Viola. Acrescento que alguns desses referenciais são advindos de seu autodidatismo musical, do contato com colegas como o Arrigo Barnabé, e também da intensa escuta do rádio, como citamos em momento anterior nesse trabalho. Diante desse panorama, Garcia conclui que “Como se percebe, a formação musical de Itamar Assumpção, à semelhança da formação de Arrigo Barnabé, não se deu exatamente à revelia do mercado fonográfico hegemônico, e sim à margem dentro dele.”¹⁰⁰

Apesar do cruzamento entre as trajetórias musicais de Itamar Assumpção e Arrigo Barnabé, acredito que a formação dos dois não carrega muitas semelhanças, mas sim pontos de contato. Como o próprio autor do artigo aponta, Barnabé teve aulas de piano erudito desde criança, entendendo-se muito mais como um músico erudito do que como um cantor popular. O acesso à faculdade de arquitetura da Universidade de São Paulo (USP) e do curso de composição da Escola de Comunicação e Artes (ECA), na mesma universidade, foram ferramentas que permitiram ao músico pensar como deslocar as técnicas atonais, seriais e dodecafônicas, para a música popular, sendo estas algumas de suas grandes contribuições. Não vejo como essa trajetória possa se assemelhar a de um músico que foi autodidata e tem no terreiro de umbanda um dos seus principais locais de formação músico-cultural. As duas trajetórias se encontram justamente na movimentação cultural de londrina na década de 1960 e 1970, na qual Itamar se inseriu principalmente por meio do teatro e dos festivais de música universitária. É a partir dali que os músicos se tornam amigos e passam a colaborar.

No que se refere à formação de Itamar não estar totalmente “à revelia” do mercado fonográfico, e sim “à margem dentro dele” estou inclinada a concordar, considerando a escuta do rádio como um fato intenso e recorrente. Entretanto, é justamente nesse um dos aspectos que, acredito eu, reside a especificidade da obra de Itamar Assumpção, caracterizada por ser uma *encruzilhada* onde diversos referenciais distintos são amalgamados e transformados de maneira criativa.

Diante da pergunta: “Qual sua formação musical?” feita por Antônio Abujamra no

100Ibidem.

programa Provocações da TV Cultura, em setembro de 2001, Itamar Assumpção respondeu o seguinte:

Autodidata! Brasileiro, cara! Pergunta pro Chico, pergunta pro... quem estudou é erudito, Tom Jobim, Arrigo, entendeu? São eruditos. Compositores populares, é ruim estudar cara, sabe porque? Porque você vai ser tão técnico, que você não vai inventar nada. Você vai respeitar a técnica. Eu não posso, sabe, ter a técnica na minha frente e respeitá-la, porque senão eu não vou fazer “sei que vou morrer não sei o dia, levarei saudades da Maria...” [cantarolando]. Eu tenho que entender que os Racionais são aqueles descendentes de escravos brasileiros da periferia, aqueles mestiços que não têm acesso à cultura branca, universitária, acadêmica.

Abujamra complementa a pergunta: “Você tem isso?” E Itamar responde: “Claro que não! Se eu for fazer isso, eu não vou fazer música, eu vou deixar pra quem tem talento fazer isso.” Provocativa, a resposta de Itamar Assumpção desconsidera – deliberadamente – o fato de que seu público era majoritariamente universitário, ligado à Universidade de São Paulo e à Zona Oeste da capital Paulista, devido ao meio ao qual estava inserido desde o Paraná e quando de sua chegada à São Paulo. A provocação aponta justamente para as tensões que se colocavam pelo fato de ser um homem negro autodidata dividindo o mesmo público com artistas oriundos principalmente de uma classe média universitária, que pensavam, criavam e teorizavam a música em outra chave de conhecimento¹⁰¹. Ele não tinha acesso à cultura branca acadêmica mas, desde Londrina, circulava entre universitários e realizava importantes trocas culturais com seus colegas artistas, fato fundamental para a construção de seu pensamento musical.

Ainda refletindo sobre o aspecto de marginalidade, Walter Garcia irá apontar que essa “marginalidade” de Itamar Assumpção é somente “simulada” em suas canções que estariam muito mais preocupadas em contar uma outra história da canção popular em si, do que refletir sobre a marginalidade social como o faz os *rappers* dos Racionais MC’s ou o grupo Facção Central. Apesar de reconhecer que a música de Itamar Assumpção partem de sua vivência cotidiana na grande cidade, Garcia acredita que

101Mesmo Luiz Tatit que se dedicou aos estudos da Canção Popular brasileira o faz a partir do referencial da Semiótica, mais distante da ideia de “compositor popular” que Itamar vai formulando ao longo de sua vida.

os “cacos perdidos” do cotidiano traduzem, em palavras e portanto em representações sociais (com perdão pela repetição), o sentido principal da obra de Itamar: a partir de certa distância, olhar diversas formas cancionais, diversos gêneros de canção popular; desse ponto de vista distanciado resultam diferentes comentários sobre essas formas, e assim a sua obra constrói “uma outra história” da canção – não do cotidiano, mas da canção.¹⁰²

Concordo quando Garcia afirma que Itamar Assumpção está preocupado em fazer uma “outra história da canção”, o que realizada de forma intencional e não somente intuitiva, como afirmam alguns pesquisadores¹⁰³. Essa “outra história” é primordialmente negra e tem um sentido supra-nacional, ou melhor, diaspórico. Entretanto, acredito que isso se dá dentro da perspectiva colocada por Santuza Cambraia Naves, quando esta autora cunha o termo “canção crítica” que, como vimos, pensa críticas sociais – contextuais –, ao passo que reflete sobre a própria forma, ou seu “texto”. Além do mais, a comparação com o *rap*, pelo menos no artigo de Garcia, carece de uma contextualização histórica mais profunda do movimento *hip-hop*, no qual esse gênero musical surgido no contexto estadunidense se enquadra, além de nos dar a entender que (salvo possíveis falhas em minha leitura) existe uma representação direta entre a forma musical “*rap*” e os atores sociais que esse gênero canta, sem mediações. Walter desconsidera, em sua análise, as grandes diferenças entre as décadas 1970 e 1980 nas quais Itamar Assumpção “gesta” a sua obra, e a década de 1990 em que o *rap* cria seu poderoso circuito de distribuição e consumo. Por fim, Garcia nos leva a refletir sobre o alcance mercadológico de Itamar Assumpção e Arrigo Barnabé com o dos Racionais MC’s e do Facção Central, que teriam muito mais repercussão em seus próprios circuitos. Ao meu ver, essa comparação - sem a devida mediação histórica - pode incorrer em um reforço da ideia de “fracasso” de vendas dos dois músicos ligados à Vanguarda

102GARCIA, Walter. Op. cit P. 27. *Grifos meus*.

103Como por exemplo BRUYIN, Ivan. Op. cit. Na dissertação de mestrado deste autor, as palavras “intuitivo”, “intuitiva” e “intuição” aparecem cerca de 40 vezes. A ideia de colocar a obra de Itamar Assumpção amplamente no plano da intuição, ao meu ver, pode ser uma problemática de abordá-la, fato que pode ter sua origem no binarismo histórico entre “sensibilidade negro-africana”, como sendo mais intuitiva e emocional e “sensibilidade branco-ocidental” como sendo racional, objetiva e intelectual, baseadas nas formas racistas de representação dos africanos e afro-descendentes no Ocidente. Obviamente, essa observação não retira os méritos da dissertação de Bruyn, repleta de competentes análises e amplamente citada no decorrer desse trabalho. Sobre as representações dos africanos e afrodescendentes no Ocidente ver: HALL, Stuart. *Cultura e representação... op. cit.* e – para um paralelo teórico profícuo ver: SAID, Edward. *Orientalismo...op. cit.*

Paulista o que, por sua vez, reforça justamente o sentido mercadológico da arte. Segundo Garcia, essa menor repercussão “é uma evidência factual”. Acredito que apontar essa evidência factual é um imperativo da pesquisa acadêmica, reforçar seu sentido, entretanto, é uma posição ideológica.

Para finalizar esse tópico, gostaria de tentar um rápido (e livre) exercício de reflexão: certa vez, assistindo a uma reportagem¹⁰⁴ sobre a religiosidade na cidade de Codó, no Maranhão, me deparei com um fato que me chamou bastante a atenção. Codó é uma cidade conhecida mundialmente pela quantidade de terreiros de religiões de matriz africana que abriga, além de ser muito difundida, naquela região, a prática do terecô, religião das encantarias. A reportagem mostrava como as mães e pais de santo estavam começando a se organizar para conseguir recursos financeiros estatais para a execução de festas religiosas, reconhecidas como importantes manifestações culturais daquela cidade. Em uma das cenas que retratava uma assembléia, onde discutiam-se assuntos burocráticos, aparece ao fundo, colado à parede, um cartaz com os dizeres: “Existe uma história do povo negro sem o Brasil; mas não existe uma história do Brasil sem o povo negro”. Tempos depois descobri que a frase é atribuída ao fotógrafo brasileiro Januário Garcia, que retratou a vida de afrobrasileiros por mais de 40 anos, produzindo diversos registros acerca da vida nos terreiros. Essa frase de Januário Garcia deixou-me bastante intrigada, pois apontava para uma elaboração distinta de Brasil e do modo como as culturas de matriz africana se situavam dentro dela. Essa frase apontava, para mim, para o caráter necessariamente diaspórico da cultura brasileira, ligando-nos com outros pontos das Américas e também com o continente africano, ao mesmo tempo que apontava para a centralidade dessas culturas para a própria formulação de uma ideia de “Brasil”¹⁰⁵.

104 Reportagem realizada por Fernando Gabeira pela Globo News em 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cyHZwt7nmlA>

105Grosso modo, desde o período colonial a questão da presença dos povos africanos é um problema para a construção de uma “nacionalidade brasileira”, vista sempre como nossa parte mais “negativa”. Na nossa história republicana, esses referenciais culturais advindos da diáspora africana foram entendidos como algo a ser esquecido por meio do processo de embranquecimento que se daria pelo contato cultural com os europeus. Na lógica de construção de um ideário “nacional-popular” vimos a busca por uma cultura negra folclórica e romantizada onde quase nunca negros e negras eram passíveis de serem considerados “coautores” desse projeto de nação. Na atualidade, o que podemos perceber é quanto o “ranço colonial” ainda não foi superado, quando governantes não se furtam de, em público, bradar frases como “Temos uma certa herança da indolência, que vem da cultura indígena. (...) E a malandragem (...) nada contra, mas a malandragem é oriunda do africano. Então,

Venho refletindo há algum tempo sobre o papel dessa cultura fundamental para as “culturas brasileiras”, sempre *à margem, mas ao mesmo tempo, na base*. Essa diáspora africana, que remete a várias regiões do continente a que diz respeito, permeia nossas relações sociais, nossa língua e o modo como pensamos e criamos nossa musicalidade, mas ocupa - contraditoriamente - a margem, por conta da negação racial que nos leva a um desconhecimento histórico proposital, se considerarmos o projeto governamental de branqueamento histórico e social pelo qual passamos¹⁰⁶.

Nesse sentido, quando observo o papel de artistas como Luiz Melodia e Itamar Assumpção nessa cena contracultural dos anos 1960, 1970 e, com resquícios, de 1980, sinto que eles acabam por desenvolver um papel duplo de tensionamento: ao mesmo tempo que elaboram formas artísticas que exigem um olhar não estereotipado da sociedade que os quer consumir dentro de seus parâmetros racializados, exigem que as vivências, ricas e intensas, desses povos marginalizados socialmente sejam reconhecidas como legítimas, como contribuintes para a formação cultural do Brasil como um todo, e – pensando na frase do cartaz que citei acima -, de experiências que são compartilhadas por pessoas para além daqui, de nossas fronteiras imaginadas. São experiências subterrâneas, pois permeiam a tudo de forma inaudita e, quando notadas, percebemos o quanto são marginalizadas. Como o batuque de umbigada em Tietê, partindo da citação de Antonio Cândido que realizamos anteriormente: a manifestação passa a ser um problema quando vem para o centro da cidade, sob o olhar do turista. O samba, quando desce o morro, precisa se tornar um “feitiço decente”, não aquele relacionado aos terreiros de axé, ou – quando se internacionaliza - precisa ser cantado por uma mulher branca e portuguesa como Carmem Miranda para que ganhe legitimidade. Nesse sentido, *cabe refletir se a ideia de contracultura no Brasil, como vem sendo abordada, é realmente suficiente para pensarmos a presença física e as contribuições culturais de mulheres e homens negros*.

esse é o nosso cadinho cultural. Infelizmente gostamos de mártires, líderes populistas e dos macunaímas”, proferida pelo então candidato a vice-presidente general Mourão. Ver: <https://congressoemfoco.uol.com.br/eleicoes/mourao-diz-que-pais-herdou-indolencia-do-indio-e-malandragem-do-negro/>.

106Falaremos desse aspecto de nossa história mais aprofundadamente no capítulo 4 desta tese.

Desta forma, acredito que a obra de Itamar Assumpção extrapola o sentido de marginalidade do contexto pontual em que ele produz (principalmente as décadas de 1980 e 1990), fazendo comentários sobre sua situação como homem negro brasileiro, não só por ser negro – obviamente, mas pelos referenciais musicais que escolheu conscientemente articular, agindo dentro da ideia de “cultura popular negra”. É com essas questões em mente que considero a participação do artista na cena paulistana da década de 1980, intercalando dois contextos distintos: sua posição em relação ao mercado fonográfico daquela década e sua posição em relação à lógica colonial escravocrata que não cessou de permear as relações sociais em países como o Brasil, ainda nos dias de hoje. Articulando uma temporalidade histórica curta e ao mesmo tempo longa para pensarmos o sentido de sua negritude. Isca de polícia, nome da banda que o acompanhou nos primeiros discos, pensando assim, passa a ser um nome que não conota somente uma provocação ao regime militar que a todos perseguia, mas – principalmente – a uma sociedade que historicamente perseguiu pessoas negras e de origem periférica.

É bastante conhecida a história que teria despertado em Itamar a consciência de seu Odu¹⁰⁷ na música. Ainda no Paraná ele foi preso por portar um gravador sem nota fiscal, tendo sido acusado de roubo. O gravador havia sido pego de empréstimo de Domingos Pellegrini, escritor amigo de Itamar, que foi solto após cinco dias, depois que o dono do gravador foi interceder pelo amigo. Na prisão, foi colocado em uma cela com outros quinze homens, ficando sem comer e bebendo água de uma goteira. Ao final de sua prisão, teriam restado ele e um outro homem que, ao saber que Itamar era músico, pediu que ele cantasse algumas canções de um livrinho com letras de músicas de Tião Carreiro e Pardinho. Itamar, que conhecia aquelas músicas, cantou, levando o companheiro de cela às lágrimas. A partir desse acontecimento e após relatar o caso ao pai, que era pai de santo, Itamar passa a interpretar o fazer musical como uma missão, como seu Odu. Posteriormente, era comum que o músico andasse com recortes de matérias de jornais sobre o seu trabalho, caso fosse parado novamente pela polícia, como prova de sua profissão¹⁰⁸.

107Odu é um termo do iorubá utilizado nas religiões de matriz africana que pode ser entendido como “destino” ou “caminho”.

108Esses fatos são relatados diversas vezes pelo próprio Itamar e as pessoas próximas a ele, como

Como poderíamos imaginar, não faltaram situações de racismo explícito na vida do músico. Certa vez, na Penha, Itamar Assumpção foi rendido e agredido por um policial à paisana por estar acompanhando a esposa, uma mulher branca, e uma das filhas até a estação de metrô, ao que o guarda interpretou como uma tentativa de assalto, sequestro ou agressão.¹⁰⁹ Ou seja, a ideia de marginalidade social estava, a contragosto, obviamente, colada à sua figura, à sua imagem e à sua cor da pele, o que não passa despercebido por sua criatividade.

Garcia, em certa altura do artigo, ainda comparando Racionais MC's e Facção Central com Itamar Assumpção e Arrigo Barnabé nos diz que

No rap do Racionais MC's ou no do Facção Central, as canções traduzem o bandido, o marginal, talvez o revolucionário; penso que três exemplos sejam suficientes: “Tô ouvindo alguém me chamar”, de Mano Brown (RACIONAIS MC's, 1997); “O menino do morro”, de Eduardo Taddeo (FACÇÃO CENTRAL, 2003);¹⁹ “Mil faces de um homem leal (Marighella)”, de Mano Brown (RACIONAIS MC's, 2012). No trabalho de Arrigo Barnabé, assim como no de Itamar Assumpção, o que ocorre é o oposto. **O bandido, o delinquente, o carrasco, o malandro que é quase um marginal são figuras que traduzem, em palavras e portanto em representações sociais, a construção musical ou a cancional e o lugar das produções de Arrigo Barnabé e de Itamar Assumpção no mercado.**¹¹⁰

Ao considerarmos as relações intrínsecas entre racismo e o mercado musical perceberemos como a “marginalidade social” de Itamar Assumpção enquanto homem negro brasileiro, *informa* sua “marginalidade musical” que, como vimos, propõem uma outra história da canção popular brasileira, por meio da crítica textual e contextual, segundo os conceitos elaborados por Santusa Naves anteriormente abordados.

Arrigo Barnabé, no documentário supracitado *Daquele Instante em Diante* e por Maria Betânia Amoroso em texto intitulado *De óculos escuros pela cidade*, IN: CHAGAS, TARANTINO (ORGS). Op. cit.

109Esse fato é contado em entrevista cedida por Anelis Assumpção à Tip TV em 14 novembro de 2016. A entrevista está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BoccvaelkkY>.

110GARCIA, Walter. Op. Cit. P. 25. *Grifos meus*.

2. 2 SAMPA MIDNIGHT: ÁLBUM-IDEIA EM DISSOLUÇÃO

O terceiro disco da carreira de Itamar Assumpção, *Sampa Midnight*, foi lançado em 1986 pelo selo Mifune Produções Artísticas¹¹¹. Pode-se perceber, como em outros trabalhos do artista, que se buscou uma certa unidade de sentido na obra, composta por 15 faixas, organizadas da maneira como demonstramos na tabela abaixo:

Álbum LP *Sampa Midnight*/ 1986

LADO A	LADO B
1 . <i>Prezadíssimos Ouvintes</i>	8 . <i>Eldorado</i>
2 . <i>Ideia Fixa</i>	9 . <i>Sampa Midnight</i>
3 . <i>Navalha na Liga</i>	10 . <i>Isso Não Vai Ficar Assim</i>
4 . <i>Movido a Água</i>	11 . <i>Z da Questão Meu Amor</i>
5 . <i>Desapareça Eunice</i>	12 . <i>Totalmente à Revelia</i>
6 . <i>Tetê Tentei</i>	13 . <i>Cadê Inês</i>
7 . <i>Vamos Nessa</i>	4 . <i>Chavão Abre Porta Grande</i>
	15 . <i>E o Quico?</i>

111Mifune é o sobrenome de Rui Mifune, mais conhecido por Goemon. Mifune era um músico e produtor que chegou a fazer uma participação no filme *Cidade Oculta*, de 1986, dirigido por Chico Botelho, no qual a personagem principal “Anjo”, era interpretada por Arrigo Barnabé. Mifune também lançou o disco “Goemon”, que compartilha a estética underground de alguns dos discos de artistas ligados à Vanguarda Paulista, como o próprio Arrigo Barnabé, no que se refere às personagens suburbanas e cidadinas. Existem poucas informações sobre Mifune, mas segundo Rafael de Queiroz em matéria escrita para o blog Outros Críticos, Mifune teria produzido “discos e shows de Itamar Assumpção”. A matéria está disponível no link: <https://outroscriticos.com/goemon-cachaca-rock-bancha/>. Além disso, no documentário supracitado *Daquela Instante em Diante*, dirigido por Rogério Velloso, em uma das cenas Luiz Calanca – da Baratos e Afins, comenta sobre Goemon e seu hábito de fazer versões “piratas” de alguns discos (inclusive os de Itamar Assumpção, com conhecimento e consentimento do mesmo) para a divulgação em na colônia japonesa. Ver: <https://vimeo.com/58289501> trecho entre 39’ 37” e 40’ 07”.

O disco tem um clima geral mais “noturno”, e por isso, soturno, a começar pelo título que faz referência a uma São Paulo anoitecida, onde coisas estranhas e inesperadas podem acontecer, como nos diz a letra da canção que dá título ao álbum:

Sampa midnight

Eu assessorado de mais dois chegados
Bartolomeu, Ptolomeu
Partimos pra comemorar
Não lembro o quê, numa boa boate
Escabrosa noite
Deu blackout na Paulista
Breu no Trianon
Cadê o vão do museu? Sumiu!
Meu Deus do céu, que escuridão!
Três seres transparentes baixaram não sei de onde
Imobilizando a gente e gritando:
Não somos gente!
Brilhavam, não tinham dentes
Traziam cortantes tridentes incandescentes
Nas frentes três chifres
Falavam rapidamente com gestos intermitentes
Simultaneamente, sons estridentes incríveis
Sampa midnight
Eu chumbado com mais dois embriagados
Ptolomeu, Bartolomeu
Quisemos levá-los prum bar
Mas qual o que, tomamos xeque-mate
Tenebrosa noite faltou light na Paulista
Breu no Trianon, cadê a Consolação?
Escureceu o museu. Onde está o chão?
Um trio intrigante desceu do céu num instante
Chegou intimando a gente e berrando:
Não somos gente!
Cantaram de trás pra frente
Letras fortes, indecentes

Músicas bem excitantes
Provocantes rumbas, funks
Cantaram de trás pra diante
Uns reggaes bregas de breque chiques
Bastante pique, sambas de roda chocantes
Sampa midnight
Eu assessorado de mais dois chegados
Bartolomeu, Ptolomeu
Partimos para comemorar não lembro o que!

Bastante marcada pelo humor, o fonograma em questão é permeado de tensões que nos transportam para o momento em que três amigos bêbados se deparam com um blecaute seguido da visita de seres que, de cara, avisam: “não somos gente!”. Vange Milliet, cantora que acompanhou Itamar em diversos trabalhos, contou que esse apagão realmente aconteceu:

o *Sampa*, a música *Sampa Midnight* que... Que, enfim, hoje em dia... Eu nem sei se vocês sabem disso, mas foi uma coisa que foi um impacto, assim... Quando saiu o disco, porque tinha acontecido exatamente essa cena, eu lembro onde eu tava e (...) Aconteceu um blecaute em São Paulo em pleno governo militar. (...) E as pessoas ficaram apavoradas, ninguém... Não existia internet, não existia celular, não existia nada, de repente a cidade apaga e você fala: caraca! Era o fim do governo militar, a transição para a democracia, que era bem isso... 83, 84... E de repente apaga tudo na maior cidade do país, ninguém sabia o que 'tava acontecendo e é isso. Deu um blecaute na Paulista, não sei o quê, geral, e foi um momento de pânico, assim... E depois era só um blecaute. Mas sempre há essa dúvida, até que ponto... Porque tinha a bomba do Rio-centro, tinha momentos políticos em que as pessoas ficavam... Será? "Se liga aí, vocês tão pensando o quê? Que vai acabar esse negócio?" Então foi uma coisa muito impactante, assim, o que teve em São Paulo e aí ele fez a música.¹¹²

Esse clima geral de instabilidade que se sentia na política está, de alguma maneira, presente nesse terceiro disco de Itamar Assumpção onde prevalece uma atmosfera intranquila, cheia de tensões musicais e nuances que apontam não para uma mudança de estilo, mas para uma aproximação de Itamar de uma lógica de composição mais ligada à “canção popular brasileira”

112Entrevista cedida em setembro de 2018, em São Paulo, em conjunto com Paulo Lepetit, estava também presente como entrevistadora a pesquisadora Gabriela Frias. Esse fato é confirmado por matérias de jornais da época, como por exemplo a edição de 17 de setembro de 1985 do jornal O Estado de São Paulo que apresenta um dossiê intitulado “O Grande Black-out” com a manchete “São Paulo, a região mais afetada”.

segundo a nomenclatura de Molina¹¹³. Nesse disco há um equilíbrio entre as linhas de baixo e as desenvolvidas pelo violão executado de maneira bastante rítmica – instrumento no qual o músico irá fortemente se apoiar nos discos posteriores. Nessa atmosfera de instabilidade e medo o humor característico do primeiro disco muitas vezes se vê esvanecido em elucubrações filosóficas, como nos fonogramas *Ideia Fixa* (segunda faixa do lado A) e *Totalmente à Revelia* (quinta faixa do lado B).

Em *Ideia Fixa*, que ocupa a segunda faixa do LP, a letra nos diz:

Um canto desesperado
Vai rasgando a minha vida
Não posso ficar calado
Permitindo que se diga
Assim de mim por aí
Pirou de vez isso aquilo vive infeliz
Desvio da natureza é incapaz
Só pode ser por drogas demais
Alcoolismo (Mentira! Mentira!)
Tem noite sinto no peito (diz a verdade)
Uns dez balaaios de gatos todos pretos!
Ave maria credo em cruz
Esconjuro clamo Jesus
Rezo, canto como se cantasse
Um hino ou um blues
Como Alberta Hunter, Clementina de Jesus
Eterno amor, peito em chamas arde tanto
Quem é que te destina ternuras
A dor vai dar misteriosamente na mesma certeza
Ser uma sina a loucura
Eu enchi de contras até a tampa meu baú
Só com tragédias urbanas, humanas, gregas e troianas
Eu coloco meu sobretudo sobre mim, lhufas, quero saber

113MOLINA, Sérgio. Op. cit.

Sobre nada disso ou daquilo
Nem mel, nem fel
Simples, sou o maior trivial de que se têm notícias
Quem sou, porém, convém explicar muito bem
Eu vou dizer de uma vez por todas
Já tive muitos critérios
Hoje só vários delírios ativos cultivo em mim
Resolvi levar a sério o riso (hahahaha!)
Ao sair dum cemitério e eu estava bem vivo
Quem sou eu ainda não sei que canto porque gosto, talvez
Negócio de quem não tem bom juízo
Mas lembrem-se astronautas eram deuses
Rola, existe disco laser, outros mundos, outras galáxias (outros seres, antena parabólica)
Nunca foi a teoria idêntica com a prática
Som luz, luz som
Acendo com fósforos velas contra as forças ocultas
Nos vídeos, nos palcos

O trecho “*Pirou de vez, isso, aquilo, vive infeliz / Desvio da natureza, é incapaz / Só pode ser por drogas demais / Alcoolismo*” é cantado pela voz de Denise Assunção, que materializa as críticas que Itamar recebia enquanto “músico maldito”, que não alcançava o “sucesso”. Além da voz de sua irmã Denise, nessa canção e em todas as outras do disco, há uma multiplicação da própria voz de Itamar, que às vezes canta em uníssono, em alguns momentos faz aberturas harmônicas e em outros momentos acrescenta novas camadas de texto, acentuando o aspecto de “loucura” e, eu diria, de “esquizofrenia” que atravessa toda a obra.

Já no fonograma *Totalmente à Revelia*, posicionado como a quinta faixa do lado B do álbum, podemos ver procedimentos de composição parecidos com os apresentados no primeiro disco: as vozes multiplicadas de Itamar Assunção, somadas à de Paulo Lepetit, realizam onomatopeias que contribuem para a construção rítmica da música, que se desenrola no entrelaçamento acelerado das linhas de violão e contrabaixo, atravessados por comentários do trombone de Bocato, no ritmo do pensamento do eu lírico, que nos diz na letra entoada quase como quem fala, ou conta uma história:

São três horas da manhã já do outro dia
Eu pensando no futuro enquanto você dormia
Se eu morresse amanhã qual que será qual que seria?
Enquanto você dormia
De batom tom turquesa sabor cereja, deusa
Ou o que quer que seja
Sono que é bom não me vinha
Vinhem-me somente dúvidas
Porque a vida só tem caminho de ida?
São três horas da manhã já do outro dia
Eu pensando no futuro enquanto você dormia
Se eu morresse amanhã qual que será qual que seria?
Da minha mãe meus irmãos
Minha mulher, minhas filhas
Minhas músicas, minhas lindas orquídeas
Sono que é bom eu não tinha
Mas tinha bastante dúvidas
Espinhos grilos conflitos confrontos e suicidas
Porque será que da morte
Não há caminho que torne?
Enquanto eu pensava nisso ocorreu-me o seguinte
Que eu poderia viver oitocentos milhões de anos
Aqui, neste planeta na gandaia e na folia
Louco de tanta alegria
Totalmente à revelia

A preocupação com os rumos do futuro e a incerteza (qual que será, qual que seria?) é reforçada pela linha tensa da guitarra de Tonho Penhasco. Ao que me parece, aqui a ideia de viver “oitocentos milhões de anos / Aqui, neste planeta na gandaia e na folia / Louco de tanta alegria / Totalmente à revelia” pontua a importância que a obra tinha para o autor, como a única forma possível de prolongar sua presença neste mundo. Esse tipo de preocupação aparece também no fonograma *Z da questão, meu amor*, quarta faixa do lado B disco, no qual, por meio

de pensamentos existencialistas, o eu lírico quase que se desculpa: “Às vezes me afundo / Fico reclamando / De tudo, de todo mundo” ao que soma a ideia de amor que beira à loucura em frases como “Posso até estar ficar ficando doido / Mas meu coração está bem lúcido / Fica ardendo, me comendo lá no fundo / Cada segundo, cada minuto, cada momento”. Por meio de uma declaração de amor comum às músicas de rádio, Itamar encontra caminho para, mais uma vez, apresentar suas dúvidas e inquietações com o futuro social (“Bate um desespero / Ver alguém matar alguém / Por meros 30 dinheiros / Fato corriqueiro / Mas não me acostumo / Nem gosto do cheiro”) e com o de seu próprio fazer musical. É nesse fonograma que Itamar usa pela primeira vez a expressão “sou poeta não”, pela qual será posteriormente apelidado por Alice Ruiz, como o “grande poeta não”, que descreve seu caráter “negativo”, de posicionar-se sempre de forma crítica ao invés de se conformar perante o mercado e às imposições sociais¹¹⁴

Partindo de uma mirada mais abrangente, *Sampa Midnight* é um disco que acontece principalmente na cabeça de seu autor, quero dizer, ele contém seus pensamentos e inquietações que se sobrepõem, se atravessam e se contradizem. Nessa atmosfera soturna, podemos perceber ainda a influência de Hendrix, principalmente no uso de progressão de acordes semelhantes às da música *Hey Joe*, como aparecem em *Prezadíssimos Ouvintes*, *Sampa Midnight* e *Z da questão, meu amor* e também ao jazz fusion de Miles Davis durante a década de 1970, em discos como *On the Corner*¹¹⁵, carregado em suas guitarras e percussões, do contrabaixo de grupos como *Weather Report*, para além do samba e do reggae que tanto marcam as composições de Itamar Assumpção, seguindo a tendência de mesclar distintos gêneros e modificá-los.

No que se refere à esquizofrenia¹¹⁶, Jameson nos diz, partindo de Lacan e Freud, que essa

114Como vimos anteriormente, existia uma forte relação entre Itamar Assumpção e os autores da “poesia marginal”, principalmente o casal Leminski e Ruiz, com os quais estabeleceu diversas parcerias. Essa aproximação da poesia e um maior foco nos entrelaçamentos entre palavra e melodia marcarão um novo processo de experimentação na obra de Itamar Assumpção e da acentuação de suas preocupação em ser entendido menos como um “maldito”, do que como um cantor popular, à exemplo de um Cartola ou uma Clementina de Jesus.

115Essa interpretação foi feita por Tiago Ferreira, em matéria para o blog *Na Mira do Groove* intitulada *G. Álbuns: Itamar Assumpção/Sampa Midnight (1986)*, que acato por acreditar ser pertinente. Ver: https://namiradogroove.com.br/blog/grandes-albuns/itamar-assumpcao_sampa-midnight_1986.

116Aqui, inspiro-me em Daniela Vieira dos Santos, em sua tese de doutorado anteriormente citada, que utiliza-se do conceito de Jameson para analisar a canção *Pelas Tabelas*, de Chico Buarque. Como o

doença se caracteriza por uma desordem da linguagem que desencadearia um outra relação com a temporalidade que, segundo o autor, marca a produção artística na pós-modernidade, permeada por uma intensa vivificação do presente, que obscurece as dimensões do passado e do futuro, este último aviltando-se como incerto, como algo que não se vislumbra no horizonte. Argumento que essa lógica permeia todo o disco do qual tratamos agora, tanto nas sobreposições de vozes, nos temas e letras, tanto no na atmosfera soturna que predomina, funcionando como um filtro para o momento cultural, econômico e político pelo qual atravessávamos.

Mas, para compreendermos a atmosfera predominante do disco para além da instabilidade causada pelo processo de redemocratização do país que finalmente via o fim da ditadura militar que havia se instaurado pelo golpe de 1964, cabe compreendermos o que isso significava no âmbito ao espaço no qual Itamar lutava para poder “ganhar a vida”, ou seja, o mercado de discos e a indústria fonográfica.

Márcia Tosta Dias aponta que o Estado brasileiro, sob os governos militares, será o principal realizador de uma “modernização conservadora”, como apontamos anteriormente, por meio da implantação da infraestrutura tecnológica necessária para o desenvolvimento de nossa Indústria Cultural, o que fez com que o número de lares com televisores aumentasse de 24,1 % em 1970, para 86,7% em 1996. Segundo a autora, citando Renato Ortiz:

Sintonizando uma variada gama de interesses, grupos empresariais de vários setores da indústria cultural foram beneficiados, tais como o editorial, o fonográfico, o da publicidade e sobretudo o da televisão. Portanto, "o que caracteriza a situação cultural dos anos 60 e 70 é o volume e a dimensão do mercado de bens culturais'. O mercado torna-se a grande referência dos rumos da produção e **"se aceita o consumo como categoria última para se medir a relevância dos produtos culturais"**.¹¹⁷

A busca pela efetividade do lucro em torno das empresas que fabricam bens simbólicos

próprio Jameson pontua, não há a intenção de utilizar o termo em seu sentido clínico, mas seu uso é meramente descritivo. Ver: JAMESON, Fredric. *Pós-modernidade e sociedade de consumo*. Conferência proferida no Whitney Museum, 1982. P. 4.

117DIAS, Márcia Tosta. *Os Donos da Voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo/FAPESP, 2000. P. 52 *Grifos meus*.

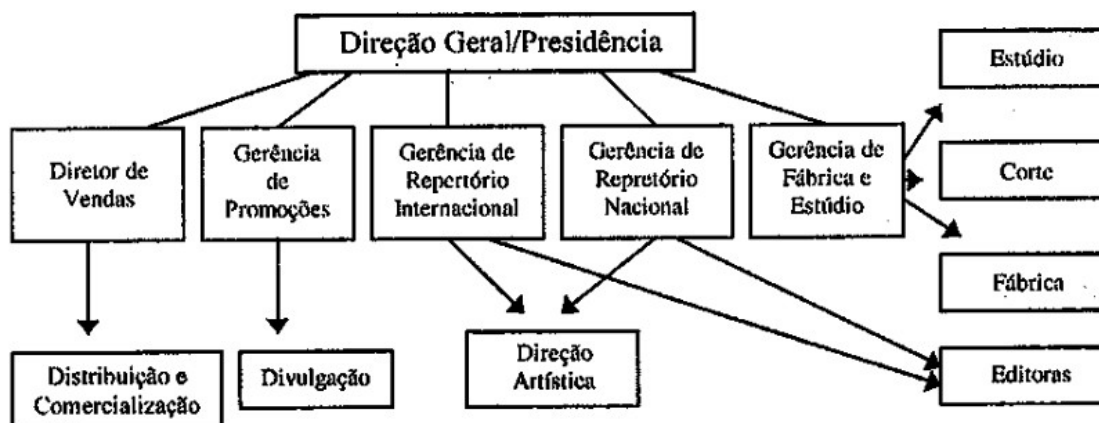
(músicas, narrativas, valores) pautadas em seus respectivos suportes (o disco, o livro, a fita cinematográfica, a roupa) será a lógica a predominar na implantação e consolidação de nossa Indústria Cultural. Nesse sentido, considerando-se o mercado de discos e a indústria fonográfica, o lucro do empresário era, dentro das grandes gravadoras, o principal objetivo desejado, mesmo que isso significasse a utilização de fórmulas mercadológicas já anteriormente testadas, garantindo o retorno financeiro. Tendo o consumo e o número de vendas como parâmetro de sucesso, essa indústria priorizou, durante a década de 70, duas categorias distintas de artistas: os que formavam os *casts* estáveis e os artistas de marketing. Os primeiros, como aponta Fenerick, eram comumente os grandes nomes da MPB “que tinham uma média anual de venda relativamente baixa, mas contínua”; já os artistas de marketing equilibravam essa lógica com produções “de pouco fôlego e vendagem imediata”¹¹⁸, logrando altos índices de lucro em pouquíssimo tempo, mesmo que de forma efêmera.

As grandes gravadoras eram formadas por distintos níveis de comando que abrangiam as várias etapas de produção de um disco, desde a escolha do artista, transformado em “estrela” pelo star system¹¹⁹ com plena exposição em todas as plataformas midiáticas, da escolha do repertório, dos singles a serem trabalhados para se tornarem hits de sucesso, até a transformação das músicas em faixas de um disco específico, processo que atravessa o trabalho de diferentes profissionais como arranjadoras, intérpretes e instrumentistas, até engenheiras de som, designers gráficos e publicitários. Segundo o esquema de Márcia Dias, o organograma de uma empresa de discos nesse período poderia ser assim representado:

118FENERICK, José Adriano. *Façanhas às próprias custas: a produção musical da Vanguarda Paulista (1978-2000)*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2007. P. 73

119Star System se refere às maneiras encontradas pela indústria de entretenimento para fazer com que uma artista seja projetada e alcance a fama. O termo teria sido utilizado de forma pioneira por Edgar Morin, em seu livro *As Estrelas: mito e sedução no cinema*, de 1957.

Organograma I. ESTRUTURA DA GRANDE EMPRESA FONOGRAFICA: BRASIL – anos 70-80



Fonte: *Disco em São Paulo*, 1980, p. 32

Reproduzido de DIAS, Márcia Tosta. *Os Donos da Voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo/FAPESP, 2000, p.

Nesse tipo de organização empresarial, que sobreviveu e floresceu por toda a década de 1980, a ideia de autoria de um disco fica bastante diluída quando uma concepção musical passa por tantas etapas de produção e por tantas interferências distintas. Assim sendo, podemos imaginar o quão difícil era para um artista (de marketing e mesmo para os de catálogo) ter controle sobre suas obras, por mais que tivessem à disposição uma grande estrutura financeira e tecnológica para que as realizassem. Fazer predominar uma concepção artística era sempre um processo de negociação frente aos imperativos do lucro necessário para manter girando as engrenagens dessas corporações.

O final de 1970 e a década de 1980 são marcados por um período de “fechamento da indústria fonográfica”¹²⁰ a propostas musicais entendidas como “arriscadas” financeiramente, fato que não ocorreu durante a década de 1960, por exemplo, com artistas como os já citados Caetano

120FENERICK, José Adriano. Op. cit.

Veloso e Gilberto Gil, que puderam – a partir de dentro de uma indústria de discos ainda não totalmente racionalizada – realizar significativas inovações na Música Popular Brasileira. Os anos seguintes, em contrapartida, são marcados pela consolidação dessa indústria enquanto “empresa” de discos e a efetiva racionalização de seus processos de produção direcionados ao lucro. Todo esse cenário é, ainda, acentuado pela crise pela qual passa o nosso nascente mercado de discos que – diante da inconsistência da vida política e econômica nacional – respondeu com estratégias cada vez mais conservadoras de atuação no decorrer da década de 1980.

Dessa forma, na década de 80, os números do mercado fonográfico retratam a inconstância e a incerteza da vida econômica nacional. Desde 1979, quando o país chegou a ocupar a quinta posição no mercado mundial, os números passam a ser decrescentes, até 1986, quando se recupera, mesmo que de maneira inconstante. Antes disso, uma tênue reação é percebida em 1982. A dificuldade de planejar e definir orçamentos globais é assim traduzida por um executivo do setor: "Do próprio governo partem projeções [dos índices de inflação que vão de 75% a 275%". A sucessão de planos de ajuste econômico que assistimos na década (Plano Cruzado - 02-86; Cruzado II - 11-86; Bresser - 06-87; Verno - 01-89), além de conturbar demasiadamente o cotidiano social, levou à taxa de inflação recorde de 1.764%, em 1989.¹²¹

Como aponta Vicente, a esse cenário sócio-econômico, a indústria fonográfica responde com uma concentração do mercado – com o fechamento, fusão e incorporação de algumas empresas por outras maiores - e por uma “radicalização do processo de reestruturação e racionalização”¹²², que já vinha ocorrendo desde a década de 1970 e desemboca justamente numa aposta na segmentação de mercado e na diferenciação entre os já anteriormente citados artistas de marketing e de catálogo. É justamente esse o contexto no qual Itamar Assumpção grava seus primeiros discos que atravessam a década de 1980. É a partir da atuação das pequenas gravadoras e da ideia valorativa de “ser independente” que ele irá “acomodar” seu compromisso com o experimentalismo – tão rechaçado naquele período pelas majors.

121DIAS, Márcia Tosta. Op. cit. P. 77 Segundo Eduardo Vicente os anos de 1986 e 1987, apresentarão uma breve melhora nos índices da indústria fonográfica, fato ocasionado pela “breve estabilização oferecida pelo plano cruzado”. VICENTE, Eduardo. Da Vitrola ao Ipod: uma história da Indústria fonográfica no Brasil. São Paulo: Alameda, 2014. P. 88.

122VICENTE, Eduardo. Idem. P. 91.

Nesse sentido, as pequenas gravadoras e selos terão um papel fundamental, atuando de forma a desafogar o cenário musical tensionado por conta do fechamento das grandes gravadoras, absorvendo as ideias musicais mais arriscadas.

Segundo Márcia Dias,

As relações entre os dois tipos de empresas podia ser vista das seguintes perspectivas: 1) as independentes, ao absorverem parte da produção musical não capitalizada pelas majors, além de colaborarem com a diminuição da tensão no panorama cultural derivada da busca/falta de oportunidades, acabavam por testar produtos, mesmo que num espaço restrito, permitindo à estas realizarem escolhas mais seguras no momento em que decidiam investir em novos nomes. 2) As independentes cultivavam formas de atuação autênticas e específicas, sem buscar vínculos com as grandes, de quem queriam, aliás, se diferenciar.¹²³

É numa mescla contraditória dessas duas formas de atuação que irá funcionar o selo Lira Paulistana, que será uma das faces da movimentação cultural que ocorreu na capital paulista, principalmente na zona oeste da cidade, na primeira metade da década de 1980, conhecida como *Vanguarda Paulista*, da qual trataremos adiante.

São Paulo, a grande cidade (e suas contradições) foi abordada por diversas artistas em distintas linguagens – desde Adoniran cujo samba lamentava a demolição de sua maloca para a construção do Cine Áurea, até Carolina Maria de Jesus, que tirava seus sustento catando pela cidade os excessos produzidos e descartados pelos moradores daquela que se tornaria a metrópole do consumo, retratada em sua escrita. Caetano Veloso também cantou São Paulo, mais de uma vez, eternizando aquele famoso cruzamento entre a avenida Ipiranga e a São João, numa citação explícita ao samba de Nelson Gonçalves que, por sua vez, também cantou a capital em desenvolvimento, com seus bondes que riscavam as ruas do centro. Arrigo Barnabé cantou São Paulo e seus cines obscuros, seus clubes de *striptease*, seus fliperamas e a boca do lixo, como um verdadeiro desbundado. A trama de seu primeiro LP, *Clara Crocodilo*, se passa justamente nessa

123DIAS, Márcia Tosta. *Música gravada no Brasil: o rock dos anos 1980 visto a partir do catálogo da gravadora independente Baratos e afins*. Anais do 39º Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (Anpocs), 2014. P. 7.

cidade de motoboys, atendentes de caixa de supermercado, letreiros luminosos, telefones públicos nas esquinas e vertigem, muita vertigem. Uma metrópole já largamente modernizada que, no processo rumo à modernização, não colocou fim às suas contradições e fez acentuar descaradamente suas desigualdades. Para Itamar Assumpção, a capital paulista era complexa: “São Paulo é outra coisa, não é exatamente amor, é identificação absoluta”¹²⁴, o que significa entender e identificar-se com suas mais profundas contradições, suas filas infundáveis, sua miscelânea cultural como, por exemplo, uma “Liberdade negro-japonesa”, o clima interiorano da Penha, na zona leste da cidade, da Pinheiros efervescente, da avenida Paulista em pleno blecaute. Itamar canta os problemas e delícias da cidade em diversas faixas, como a supracitada Sampa Midnight, o fonograma É tanta água, Persigo São Paulo, Embalos, entre outras.

Na década de 1980, a cidade estava em franco desenvolvimento e não cessava de receber gentes de todos os lados. São Paulo fervia com o espectro da abertura política e as ruas eram tomadas por protestos mesclados a manifestações artísticas e culturais. Na Zona Oeste, a Vila Madalena tornou-se um local bastante atrativo para estudantes e artistas que buscavam um local com alugueis baratos e fácil acesso à Universidade de São Paulo. Essa juventude estava interessada em externalizar - principalmente na arte - anseios reprimidos pelos longos anos de ditadura e seus “anos de chumbo”. Esses anseios e desejos de mudança estavam ainda, de certa forma, alinhados a uma lógica contracultural que os ligava aos desbundados e marginais da década de 70. Como aponta Anája Souza, citando Feijó:

A efervescência cultural que tomou conta dos bairros Vila Madalena e Pinheiros nos anos finais da década de 1970 vincula-se a essa nova forma de crítica cultural e política que segundo Feijó “foi protagonizada por jovens que não tinham nenhuma vinculação com a tradição ideológica de esquerda, com a luta política, mas que encontram canais de resistência a um estado de coisas que não aceitam [...]. Eram exatamente grupos urbanos, no caso também de classe média, vinculados a setores universitários ou pré-universitários que encontram o movimento, muito menos nacional e mais internacional, que recebeu o nome de contracultura”.¹²⁵

124Trecho de *Persigo São Paulo*, sexta faixa do álbum *Pretobrás, vol. III – Devia Ser Proibido*, lançado postumamente, pelo Selo SESC, em 2010.

125SANTOS, Anája, Souza. *A Canção Oculta: um estudo sobre a Vanguarda Paulista*. Dissertação de mestrado defendida no departamento de História da UNESP – Franca, 2015. P. 20.

É justamente nos bairros da Vila Madalena e Pinheiros, frequentada por universitários ligados à Universidade de São Paulo e à Pontifícia Universidade Católica, que Itamar Assumpção irá encontrar espaço e condições propícias para seu desenvolvimento artístico, enquanto músico independente. Itamar morou, num primeiro momento, próximo à Represa Guarapiranga, juntamente com Arrigo e Paulo Barnabé, irmãos dos quais era amigo desde o Paraná. Depois de um tempo, foi morar na Zona Leste de São Paulo, na Penha, mas é na Zona Oeste que irá se associar com artistas e produtoras que marcarão sua carreira como compositor.

Em Pinheiros, próximo à praça Benedito Calixto, situado à rua Teodoro Sampaio 1.091 surgiu, em 1979, o *Lira Paulistana*, que no início não passava de um pequeno porão vertido em teatro. Com o passar do tempo, os produtores do Lira estenderam seus tentáculos para todas as áreas possíveis da produção cultural: realizaram festivais, criaram uma gravadora independente, abriram uma editora e também criaram espaço para a arte de rua, o *graffiti* e as artes plásticas.

Quando chegou em São Paulo, em 1973, Itamar Assumpção já havia desenvolvido uma concepção musical bastante elaborada, que viria a desenvolver por meio das trocas que a cidade permitiria. Na bagagem, Itamar trouxe composições como Nego Dito e Prezadíssimos Ouvintes, que iria transformar por meio de arranjos mais elaborados e nada convencionais. No Festival da Vila Madalena de 1980, por exemplo, o músico apresentou uma versão mais crua de Nego Dito, bem mais rock'n roll. Foi naquele festival, inclusive, que a trajetória de Itamar dentro da movimentação da Vanguarda Paulista iniciou-se. Sob julgamento de Wilson Solto, Arrigo Barnabé, Fernando Alexandre, José Luiz Penna, entre outros jurados, Itamar Assumpção defendeu a canção Nego Dito, com a qual alcançou o terceiro lugar na competição, sendo que o primeiro ficou com a canção Tem Maria de Jorge Matheus e o segundo lugar com Improviso Nordeste, de Celso Machado. Os ganhadores do festival tiveram a oportunidade de gravar suas músicas no LP Festival da Vila, produzido por Pena Schmidt para a gravadora Continental e, apesar de não ter terminado em primeiro lugar, é Nego Dito que abre o lado A deste disco.



Capa do disco do Festival da Vila – Continental – 1980

A partir deste festival, Wilson Souto convida Itamar Assumpção para uma temporada de shows no teatro Lira Paulistana, parceria que irá se desdobrar na criação do selo Lira Paulistana para a gravação do disco *Beleléu Leléu Eu que*, segundo Riba de Castro, foi lançado com uma tiragem de mil cópias:

As mil cópias do disco, foram todas numeradas para controle do artista. O acordo com Itamar era de dividir, em partes iguais, os ganhos com a venda do disco, uma vez descontados os custos da produção. Enviamos o disco para a grande imprensa e começaram a sair as primeiras notas falando de um novo disco e uma nova gravadora.

Itamar e banda Isca de Polícia – na época formada por Luiz Chagas e Luiz Rondó (guitarras), Sérgio Pamps (baixo), Luiz Lopes (piano elétrico), Paulo Barnabé (bateria), Cézinha (percussão), Jorginho Matheus, Vânia Bastos, Suzana Salles, Virgínia Rosa (vocaís) – fizeram uma temporada de três semana no Teatro do Lira, para o lançamento do disco (...).¹²⁶

126CASTRO, Riba de. *Lira Paulistana: um delírio de porão*. São Paulo: Ed. Do Autor, 2014. P. 139

É interessante notar que, além da divisão exata dos lucros para as duas partes – artista e gravadora, os direitos autorais sobre a obra permaneceram com o artista, fatos que dificilmente ocorreriam em um contrato com uma *major*, que retém a propriedade das obras que produz.

O selo Lira Paulistana lançou um grande número de discos durante a primeira metade da década de 1980 que iam desde o rock dos Ratos de Porão e Cólera, passando por artistas consagrados como Tom Zé, até os novos artistas relacionados ao experimentalismo estético da década de 1980 da chamada Vanguarda Paulista, como o próprio Itamar Assumpção, o grupo Língua de Trapo, o Premeditando o Breque e o grupo Rumo.

A Vanguarda Paulista caracterizou-se por uma movimentação cultural e não um movimento único, coerente e homogêneo. As propostas estéticas que surgiam das artistas e bandas envolvidas era, muitas vezes, totalmente díspares, que apontavam para a diversidade da produção artística represada nos anos de repressão política que o Brasil estava “lenta e gradualmente” deixando para trás, diversidade essa que encontrava, agora, caminhos para ser extravasada por uma juventude ansiosa. Desta feita, o Lira Paulistana tornou-se um espaço que permitiu a reunião e o encontro de pessoas interessadas em consumir formas artísticas distintas das oferecidas pelos grandes meios de comunicação, realizando atividades como produzir shows e espetáculos de teatro, exibição de filmes que não entravam para o circuito comercial nos cinemas, atividades gráficas como a impressão de livros e histórias em quadrinhos, tal como o “Minorias do Glauco” e a produção do Jornal Lira Paulistana, que além de trazer matérias e reportagens focadas em discussões sobre arte, política e cultura, apresentava um roteiro dos espetáculos e outros acontecimentos artísticos em todas as regiões de São Paulo, preocupando-se em divulgar “tanto o último lançamento do cine Belas Artes, quanto a próxima atração do cineclube de Itaquera”¹²⁷. Nem mesmo as paredes da cercania foram poupadas: o muro de um terreno baldio próximo ao teatro foi transformado no “Mural do Lira”, uma verdadeira galeria de arte pública e ao ar livre, onde um artista expunha seu trabalho por dois meses. Muitos nomes importantes chegaram a ocupar esse mural, para quem passasse pela rua e se interessasse em

127ALEXANDRE, Fernando. *Descobrimo e mostrando a outra cara da cidade*. IN. CASTRO, Ribas. Idem. p. 76.

parar uns instantes para observar.



Mural do Lira – Fonte: vanguardapaulista.com.br/linha-do-tempo/

No que se refere à produção especificamente musical dos grupos que circulavam em torno do Lira Paulistana e utilizavam o espaço para seus shows e divulgação de seus trabalhos, pode-se dizer que a maioria dos artistas da intitulada Vanguarda Paulista não tinha oportunidade, apesar do desejo, de serem gravados por uma major, ou de serem grandes vendedores de discos, uma vez que suas produções não se enquadravam na lógica racionalizada e fortemente direcionada ao lucro dessas grandes corporações.

Um contrato *lucrativo* entre grupos como o Rumo, Itamar Assumpção, Premeditando o Breque, entre outros, dentro da lógica empresarial que as majors estavam consolidando, era quase improvável, justamente por causa das características de suas produções – músicas que traziam reflexões acerca do próprio fazer musical no contexto em que se encontravam, propondo caminhos e possíveis soluções para impasses criativos. Nesse sentido, gravar de forma

independente acabou por se converter num valor, em uma postura a ser buscada – o que não impedia que a precariedade das condições de trabalho a que essa escolha os submetia fosse pautada sempre que possível.

Cabe ainda destacar que o termo *Vanguarda Paulista*, como bem destaca Fenerick¹²⁸ foi atribuído por jornalistas à época para nomear as produções musicais naquele contexto, mas não é um consenso entre os próprios artistas. Apesar de todos os grupos terem uma preocupação e um compromisso em trazer novas informações musicais, a maioria deles - com exceção de Arrigo Barnabé (que apesar de estar dentro dessa movimentação artística, não chegou a tocar no palco do Lira Paulistana) - não estava preocupada em fazer música de vanguarda, no sentido em que o termo aparece na música erudita¹²⁹, mas em pensar o que poderiam trazer de novo em termos musicais para aquele momento. Muitos, inclusive, pensavam em como contribuir com a “linha evolutiva” da MPB, o que só faz sentido se considerarmos os debates que se davam em torno da música brasileira desde meados de 1960, com o impacto causado pelas transformações empreendidas pelos bossanovistas, dentro de uma estrutura de sentimentos “nacional-popular”.

A ideia de “linha evolutiva” da MPB foi elaborada por Caetano Veloso pela primeira vez em um artigo para a revista *Civilização Brasileira* de 1966, no qual o músico dizia:

Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. Paulinho da Viola me falou há alguns dias da sua necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza de que, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo e terá samba, assim como João Gilberto tem contrabaixo, violino, trompa, sétimas, nonas e tem samba. Aliás, João Gilberto para mim é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música popular brasileira. Creio mesmo que a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez.¹³⁰

128FENERICK, José Adriano. *Façanhas às próprias custas...* op. cit.

129Para pensar nos usos e alcances do termo Vanguarda no universo artístico ver: BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*, São Paulo: Ubu Editora, 2017.

130VELOSO, Caetano. Apud. FAVARETTO, Celso. *Tropicália Alegria Alegoria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. P. 39.

Essa ideia de dar “um passo à frente” na música popular brasileira, assimilando influências diversas, tanto nacionais, quanto estrangeiras, como maneira de dar forma à novidade será um parâmetro que alguns artistas da Vanguarda Paulista irão considerar de forma mais intensa, como Arrigo Barnabé. Para outros, entretanto, essa não será uma questão central. No que se refere a Itamar Assumpção, acredito que este artista está muito mais preocupado em colocar-se como continuador de uma certa “linhagem” de cantoras e compositores populares negros e negras do que, necessariamente, como a “linha evolutiva da MPB”, ideia com a qual tentava estabelecer diálogo, apesar de demonstrar um certo incômodo pela predominância que existia no reconhecimento das obras de artistas como Caetano e Gil, em detrimento de outros, como ele próprio, fato que explicita a lógica de institucionalização pela qual passou a MPB, consagrando seus “monstros sagrados”, minando seu potencial crítico. Apesar de interessante, não vamos encaminhar nossa análise tendo como parâmetro a ideia de “linha evolutiva” pois, como bem apontou Fenerick, há o perigo de reforçarmos uma visão “evolutiva” estreita que desconsidera a pluralidade dos caminhos e propostas musicais que se apresentavam no momento, cuja obra de Itamar Assumpção é apenas um único exemplo.

Expressões como “linha evolutiva” ou “vanguarda” apesar de incertas e, em certa medida, inadequadas como ferramentas analíticas, circulavam pelas páginas dos jornais e nos discursos artísticos e servem para nos alertar sobre a preponderância que o compromisso com a novidade frente a uma indústria fonográfica acachapante e niveladora tinha para aqueles artistas. Essa foi a tônica do “momento independente” que viveu a capital paulista no início da década de 1980, na qual se insere a produção em torno do Lira Paulistana. Fenerick aponta que “o caminho independente se coloca não apenas em relação ao “fechamento” das possibilidades mas também como um caminho desejado por parte daqueles que queriam uma “subversão” no estatuto da produção cultural no país”¹³¹ e acrescenta: “O ser *independente*, no início da década de 1980, tornava-se antes de qualquer coisa uma *estética*”¹³² Assim, a “postura independente” - em que pesava a liberdade criativa e intelectual e a busca pela coerência do material musical produzido –

131 FENERICK, José Adriano. Façanhas... op. cit P. 30.

132 Idem. P. 31 grifos do autor

mostrava-se mais importante que o sucesso nos termos em que o mercado de discos dominado pelas majors propunha, medido sempre pela quantidade de discos vendidos, em detrimento das realizações musicais logradas.

Entretanto, por volta de 1985, como aponta Fenerick, toda essa movimentação em torno do Lira Paulistana já apresentava sinais de esgotamento: Wilson Souto Jr., um dos sócios do espaço, deixou a sociedade para trabalhar na gravadora major Continental, levando posteriormente Chico Pardal. Antes disso, fissuras entre os idealizadores do Lira Paulistana já haviam causado a saída de Ribamar, Plínio e Fernando Alexandre. Além disso, soma-se o fato de que começaram a surgir outros espaços, como o SESC Pompéia e o Centro Cultural São Paulo, nos quais os artistas ligados ao Lira Paulistana começaram a circular e fazer apresentações, minando a primazia daquele espaço que era, apesar de pioneiro, precário. Acredito que o terceiro disco de Itamar Assumpção, Sampa Midnight, deixa transparecer, em certa medida, esse processo de dissolução do “momento independente”, carregado de incertezas quanto aos caminhos a serem tomados diante de um país, como vimos, em crise, e de uma indústria fonográfica cada vez mais fechada e racionalizada, o que se reflete na ideia de loucura, esquizofrenia e na atmosfera tensa, onírica e soturna da qual falamos.

Como forma de criticar essa lógica puramente mercantil de produção musical, as novidades trazidas e experimentadas pelos artistas da Vanguarda Paulista incluíam desde estudar a fala como núcleo-motor da canção popular – como fez o Grupo Rumo -, até a tentativa de trazer para o âmbito popular inovações das vanguardas históricas eruditas, como o dodecafonismo e o serialismo, como fez Arrigo e, por conta das parcerias que os dois estabeleceram, o próprio Itamar Assumpção, que também não se furtou de pensar o canto e a entoação, como vimos anteriormente.

Sobre o papel desses três expoentes na Vanguarda Paulista¹³³ – Itamar Assumpção e

133Como vimos, a Vanguarda Paulista foi uma movimentação cultural diversa e, apesar de alguns nomes, como Itamar Assumpção e Arrigo Barnabé, alcançarem maior notoriedade, isso não significa que foram os únicos a contribuir e pensar criativamente a música popular gravada nesse “momento independente”. Nesse sentido, cabe destacar trabalhos acadêmicos que têm se debruçado em outros aspectos dessa movimentação, como as dissertações de mestrado de SANTOS, Anája Souza. Op.

banda Isca de Polícia, Arrigo Barnabé e banda Sabor de Veneno e Grupo Rumo, liderado principalmente por Luiz Tatit, gostaria de trazer à discussão a interessante análise do músico e ensaísta Rogério Skylab, que destrincha o modo como estão interrelacionados.¹³⁴

O grupo Rumo investe principalmente na pesquisa acerca do modo como se entrelaçam o canto e a melodia, a rítmica da fala como motor principal da criação do cancionero popular, além de realizar críticas ao contexto da indústria de discos à época, o que explicita-se em composições como “Canção Bonita”, gravada no disco Rumo (1981). Entoadada por Ná Ozetti, a letra desenrola-se como se uma conversa fosse, explicitando a narrativa de um acontecimento qualquer, como nos mostra o excerto a seguir:

Ele fez uma canção bonita
Pra amiga dele
E disse tudo que você pode
Dizer pra uma amiga
Na hora do desespero
Só que não pôde gravar
E era um recado urgente
E ele não conseguiu
Sensibilizar o homem da gravadora
E uma canção dessa
Não se pode mandar por carta
Pois fica faltando a melodia
E ele explicou isso pro homem:
"Olha, fica faltando a melodia"

Sem rimas que definam a rítmica, a canção brinca com os limites entre a justaposição do

cit. e RUIZ, Renan Branco. “Procura-se Mecenaz”: música independente e indústria fonográfica e indústria fonográfica na trajetória artística do Grupo Um (1976-1984), defendida no Departamento de História da UNESP- Franca, 2017.

134Ensaio intitulado *Itamar Assumpção* publicado no dia 24 de julho de 2011, disponível no blog do autor: <<http://godardcity.blogspot.com/2011/07/itamar-assumpcao.html>>.

tempo da fala e da melodia. A letra, por sua vez, ironiza justamente a diferença entre uma carta e uma canção: “fica faltando a melodia”, fato que se mostra óbvio, mas que o “homem da gravadora”, ao que parece, não conseguiu compreender, numa crítica à falta de sensibilidade das *majors* para o tipo de arte que faziam. Sobre a relação com o pensamento “cancional” apresentado pelo Grupo Rumo e teorizado nas pesquisas e publicações de Luiz Tatit, existe uma história interessante: em seu período mais “cancionista”, como veremos, ao pressentir a chegada do momento de sua partida deste mundo, Itamar Assumpção chegou a ditar pelo telefone, especialmente para Tatit, a letra da canção *Dodói*, para que o amigo pudesse terminá-la após sua morte.¹³⁵

Arrigo Barnabé, por sua vez, foi um dos grandes parceiros musicais de Itamar. Os dois colaboraram mutuamente em diversas faixas como compositores, arranjadores, instrumentistas e intérpretes. Com a banda Sabor de Veneno, na qual Itamar tocava contrabaixo e contribuía como arranjador, Arrigo Barnabé conseguiu alcançar justamente o prêmio de melhor arranjo (feito por ele, Itamar Assumpção e Paulo Barnabé) e o de melhor intérprete (na voz de Neuza Pinheiro), com a música que dava nome à banda. O músico logrou, já em seu disco de estreia *Clara Crocodilo* (1980), mesclar de maneira equilibrada referenciais que iam desde o universo da música pop e do rock, até o da música erudita. A partir de arranjos orquestrais, Arrigo tratou de temas vindos de influências até então inusuais para a música popular, como o universo das histórias em quadrinhos e da ficção científica.

Como aponta José Adriano Fenerick¹³⁶, Arrigo sempre apresentou, musicalmente e na construção de sua narrativa enquanto artista, uma relação com as “vanguardas históricas” da música erudita ocidental, a partir das quais pretendia dar um passo adiante na “linha evolutiva da MPB”, focando suas contribuições no desenvolvimento harmônico, trazendo para a música popular gravada técnicas compositivas como o dodecafonismo e o serialismo, as quais Itamar Assumpção buscou compreender e assimilar em sua obra. A presença de Arrigo na obra de

135Esse fato é contado em depoimento de Luiz Tatit para o documentário supracitado *Daquela Instante em Diante...*

136FENERICK, José Adriano. *Arrigo Barnabé e o pop-rock nos anos 1980.. op. cit.*

Itamar se faz do primeiro ao último álbum, em composições como *Aranha*, em *Beleléu Leléu Eu*, e *Gigante Negão*, em *Pretobrás*.

Ao pontuar a importância desses três ícones e suas bandas, Rogério Skylab irá entendê-los como os três principais vértices inovativos da Vanguarda Paulista e pontua a atuação desses artistas no contexto da indústria de discos da década de 1980, apontando para – apesar das aproximações – os distanciamentos entre esses músicos e aqueles “malditos” da década anterior, entendidos como constituintes de um “primeiro ciclo de nossa maturidade” musical que teria seu início em João Gilberto. A geração da Vanguarda Paulista faria parte de um “segundo ciclo”, de ruptura:

A questão toda é como se dá essa ruptura. Porque diante do eu-lírico, concentrado, meditativo, fechado em si-mesmo, tal qual um círculo, a ruptura pode ser feita de duas maneiras: ou negando esse “eu” e não botando nada no lugar (seria propriamente o terceiro ciclo de nossa música, onde prepondera o niilismo, a linha contínua, e o “Homem” definitivamente superado); ou, agregando ao eu o outro (segundo ciclo de nossa maioria) – já essa ruptura é agregadora, produz conflito e torna a música mais complexa. A questão é que o segundo ciclo tem dois momentos: o primeiro é revolucionário, e o segundo, restaurador: à vanguarda paulistana, se sucede o Rock-Brasil, cujo marco inicial, a Blitz, é a caricatura mercadológica do que foi Arrigo e a Banda Sabor de Veneno. Daí porque entre a nossa MPB e o rock brasileiro, encontramos mais vínculos que possa supor nossa vã imaginação.¹³⁷

Esse primeiro momento do “segundo ciclo de nossa maioria musical”, entendido como “revolucionário”, teria causado um processo de ruptura que coloca em questão os parâmetros estabelecidos pela MPB institucionalizada do “primeiro ciclo”, tirando – entre outras coisas – a primazia do violão como principal instrumento harmônico e, muitas vezes, rítmico.

Elaborando a figura de um triângulo isósceles, que possui dois lados congruentes, o autor irá situar Arrigo Barnabé e Luiz Tatit em cada um dos vértices que compõem a base – como opostos. Itamar Assumpção, por sua vez, ocupa o lugar da mediatriz, ligando a base ao cume, bem ao centro, em seu ponto médio:

137SKYLAB, Rogério. *Itamar Assumpção* Op. cit.

(...) num dos vértices que compõe a base, está o experimentalismo de Arrigo Barnabé, sem o qual essa vanguarda não romperia com o passado. Mas no outro vértice, diametralmente oposto, está Luiz Tatit e o grupo Rumo (aqui, essa vanguarda se relaciona com o passado – o violão, assim como a canção, perpetuam sua influência).

Fossem os dois a constituir o movimento, ele não seria o que foi. (...) a vanguarda paulistana teve um corpo e se manteve como tal por causa de Itamar Assumpção. Ele é o vértice do triângulo.

Fosse essa vanguarda depender única e exclusivamente de Arrigo Barnabé, teria soçobrado e ficaria esquecida, tão experimentalista que foi quanto desagregador. E fosse depender só de Luiz Tatit, não teria o vigor nem a prepotência do novo. Itamar dramatiza essa relação com o outro. Não será somente uma relação de **conflito**, também será de **harmonia**, e, finalmente, de **entrega**. Acompanhar essa passagem em sua obra é deslindar o que foi a vanguarda paulistana em suas entranhas.¹³⁸

Sem fazer considerações críticas à ideia de “maioridade” musical (que a meu ver se relaciona com a ideia de “canção crítica” apresentada por Santuza Cambraia Naves), a abordagem de Rogério Skylab parece-me pertinente quando situa a obra de Itamar Assumpção, dentro da Vanguarda Paulista, como um fator que agrega tanto o experimentalismo vanguardista de Arrigo, quanto a ideia de “cancionista” elaborada por Luiz Tatit¹³⁹, pólos entre os quais transita, não sem conflitos e tensões, pois esse movimento se faz diante das necessidades musicais, das inquietudes e dos obstáculos colocados pelo mercado de discos para as realizações artísticas do músico. Nesse sentido, a ideia de *encruzilhada* nos é cara para essa interpretação, à medida que aponta para uma forma dinâmica de se relacionar com o passado, o da canção e o do próprio artista, e com os novos referenciais e desafios com os quais o artista se deparou.

Diante desse panorama, a análise o disco *Intercontinental! Quem Diria!* Era só o que faltava!!, o primeiro a ser lançado por uma gravadora, parece-me uma forma interessante de aprofundar a questão.

138Idem.

139Para Luiz Tatit, a canção tem seu núcleo-motor na fala e na entoação. Ver: *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2002 e *Todos Entoam: Ensaios, conversas e lembranças*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

2.3 ALGO ME DIZ PRA SER SUTIL, NÃO FAÇO IDEIA MAS ME RESTA UM CAMINHO¹⁴⁰

Lançado em 1988 pela Continental, o disco *Intercontinental! Que diria! Era só o que faltava!!!* é fruto da parceria que se deu entre o selo Lira Paulistana e a major na qual Wilson Souto Jr. passou a desempenhar a função de Diretor Artístico. A Continental, conhecida principalmente pelo seu repertório de música nacional, ficaria a cargo da distribuição dos discos de alguns artistas que haviam sido até então gravados pelo selo Lira Paulistana, o que teria ocasionado, como bem aponta Fenerick¹⁴¹, uma “mudança na perspectiva dos trabalhos a serem promovidos”, tirando o foco das propostas “independentes” para priorizar gêneros mais populares. Esse fato causaria uma tensão na relação entre Wilson Souto e os artistas cujos discos seriam lançados pela Continental, que acabaram por romper os contratos, insatisfeitos com a gravadora que não teria dado a devida atenção a seus trabalhos, encalhados e mal distribuídos.

O quarto disco de Itamar Assumpção, inclusive, é o único lançado pela Continental, parceria que não irá se estender para outros trabalhos. O fato de estar em uma gravadora, com maior estrutura de gravação, mais acesso à tecnologia e investimento iriam – sem sombra de dúvidas – impactar no resultado final da obra.

Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!! tem algumas características até então inéditas na obra de Itamar Assumpção, além de manter algumas continuidades. Começemos pelo mais externo: o encarte.

140Trecho da faixa *Sutil*, que abre o quarto disco de Itamar Assumpção *Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!* (Continental, 1988).

141FENERICK, José Adriano. *Façanhas às próprias custas...* op. cit. P. 49-50



Capa e Contracapa do disco Intercontinental! Quem Diria! Era só o que faltava!!! (Continental, 1988)

Como podemos perceber nas imagens reproduzidas acima, é a primeira vez em que aparece na capa o nome de Itamar Assumpção, assim como seu rosto. Não é mais uma personagem, ou uma imagem que contemple o conceito do disco, mas sua própria face. Existe uma ideia de movimento alcançada pelo jogo entre as duas imagens, na primeira, o globo terrestre está girando enquanto a imagem do artista está parada. Já na contracapa, quem se movimenta é Itamar Assumpção, enquanto o globo encontra-se parado. Além disso, o nome do disco e do artistas estão grafados de maneira a reproduzir uma “estampa” que remete à cartografia, fazendo uma referência direta ao fato deste disco ter sido pensado, também, para o mercado internacional, ondas nas quais Itamar Assumpção já teria se aventurado a navegar em turnê pela Europa, durante o ano de 1988, visitando a Alemanha e passando por cidades como Hamburgo, Berlim, Nuremberg, Bremen e Kassel, onde – ao que podemos concluir pelas entrevistas com Suzana Salles, entre outras analisadas, foram bem recebidos pelo público e pela crítica. Ainda em 1988 Itamar Assumpção retorna à Alemanha juntamente com o disco *Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!* lançado naquele país pela gravadora Messidor Musik GMBH. Desta segunda vez, a banda Isca de Polícia também realizou shows na Áustria e na Holanda, acompanhados de Ná Ozetti e Suzana Salles.¹⁴²

142Informações arroladas em CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Mônica. *Pretobrás – Por que que eu não*

Nesse disco há, ainda, a presença da banda Isca de Polícia, ao que se soma a participação nos vocais das irmãs Tetê e Alzira Espíndola, de Denise Assumpção (que fazia várias participações com a banda) e Neuza Pinheiro. Paradigmaticamente, o texto de apresentação da obra, no encarte, é escrito pelo escritor “marginal” Paulo Leminski, cuja aproximação com Itamar Assumpção já foi anteriormente pontuada neste trabalho. Em um texto que, como não poderia deixar de ser, é atravessado pela poesia, Leminski esforça-se para transmitir a ideia de que o fato de estar em uma gravadora não faz Itamar menos marginal, ao mesmo tempo que deixa no ar a questão: “Afinal, Itamar depende ou independe? Depende.” O texto nos passa a ideia de que a trajetória de Itamar como músico independente e a originalidade e coerência de sua obra seriam suficientes para mantê-lo incólume às tentações da padronização mercadológica.

Que Itamar pega na veia, ninguém duvida. A extrema sofisticação de sua música e poesia procura as inteligências mais exigentes e puras e as encontra, como vai encontrar neste primeiro LP *às próprias custas de outros, que já era hora. Muito mais gente merece ouvir os 24 quilates deste artista idem (...)*¹⁴³

Considerando os trabalhos lançados por Itamar Assumpção até então, acredito que há uma certa ironia neste quarto disco e uma abertura do artista em negociar formas de atingir um público maior que, acreditava, poderia lograr por meio de um contrato relativamente seguro com uma grande gravadora. Acredito que a presença de Wilson Souto Jr., mediando o contrato, possa ter sido um fator decisivo para que o artista se inclinasse a negociações. Cabe lembrar que Wilson Souto Jr., foi o produtor do primeiro disco de Itamar Assumpção e já conhecia sua trajetória tendo feito parte dela desde o princípio.

O álbum é composto por 18 faixas, que arrolamos na tabela abaixo:

pensei nisso antes? O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção. Vol. II. P. 70.

143 LEMINSKI, Paulo. *Por Itamares nunca dantes navegados*. Texto do encarte do disco *Intercontinental! Quem Diria! Era só o que faltava!!!* (1988). *Grifos meus*

Álbum LP *Intercontinental! Quem Diria! Era só o que faltava!!!* / 1988

LADO A	LADO B
1 . <i>Sutil</i>	10 . <i>Mal Menor</i>
2 . <i>Adeus Pantanal</i>	11 . <i>Zé Pilintra</i>
3 . <i>Pesquisa de Mercado I</i>	12 . <i>Perdido nas Estrelas</i>
4 . <i>Oferenda</i>	13 . <i>Parece Que Foi Ontem</i>
5 . <i>Sexto Sentido</i>	14 . <i>Homem-Mulher</i>
6 . <i>Pesquisa de Mercado II</i>	15 . <i>Ausência</i>
7 . <i>Ouçá-me</i>	16 . <i>Filho de Santa Maria</i>
8 . <i>Maremoto</i>	17 . <i>Pesquisa de Mercado III</i>
9 . <i>Não Há Saídas</i>	18 . <i>Espírito que Canta</i>

O lado A inicia-se, portanto, com *Sutil*, o que é bastante significativo se considerarmos o clima geral do disco, em que já não é preponderante o experimentalismo radical das primeiras obras, mas um equilíbrio entre a engenhosidade musical de Itamar Assumpção e um direcionamento aos gêneros populares simples, passíveis de serem executados em programas de rádio, por exemplo. *Sutil*, apresenta uma levada mais pop, onde foram acrescentados, inclusive, alguns maneirismos e sentidos comuns no que se refere à execução vocal, veiculando, à primeira vista, uma mensagem de amor. A ideia de sutileza, contudo, se considerarmos o modo como Itamar Assumpção articula ironia e sarcasmo, faz referência ao próprio fazer musical do artista, que se aproxima, paulatinamente do “eixo cancionista”, que representamos na figura de Luiz Tatit. Esse processo, vale ressaltar, é fruto de uma intensa reflexão que vai fazer com que o músico repense seu papel de cantor popular, impactando fortemente a forma e o conteúdo dos discos posteriores.

Pela primeira vez, há neste quarto disco composições próprias de Itamar que, literalmente, se enquadram na gramática dos gêneros simples como o samba “Maremoto”, gravado com a participação do grupo Maravilhas do Samba e o pop romântico de “Mal menor”, no qual a articulação entre a rítmica das palavras e a melodia encontram um ápice. É também a primeira

vez que Itamar Assumpção teria a possibilidade de trabalhar com um naipe inteiro de sopros, em que ele demonstra a sua força de arranjador em faixas em que os metais são marcantes e fundamentais, como “Ouça-me”, parceria dele com Alice Ruiz e “Zé Pelintra”, parceria com Waly Salomão – a faixa mais marcada pela presença, ainda que indireta, do marginal Nego Dito, aqui, como bem aponta Tatit, manifesto na terceira pessoa da entidade tão conhecida dos terreiros de umbanda que “chega e parte a fechadura / é ele quem chamega, quem penetra / em cada fresta e rompe do cadeado”.¹⁴⁴ A presença de Alice Ruiz se faz marcante também na faixa “Não há saídas”, um verdadeiro haikai¹⁴⁵, técnica de construção poética japonesa, da qual a escritora curitibana e parceira de Itamar Assumpção era uma estudiosa e escritora afeita: “não há saídas, só ruas, viadutos e avenidas”, letra com a qual se entrelaçam citações à “Sampa”, de Caetano Veloso e “São São Paulo meu amor”, de Tom Zé.

Gravado em 24 canais, sob direção artística de Wilson Souto Jr., agora funcionário de uma major, podemos perceber, à primeira vista, o esforço que o disco apresenta no sentido de se inserir no mercado e tocar nas rádios. Entretanto, é interessante salientar que o experimental não é totalmente suplantado, como podemos notar em faixas como *Perdido nas Estrelas*, parceria com Arrigo Barnabé. Cinematográfica, a canção lembra uma verdadeira trilha sonora de um filme futurista de ficção científica, carregada de tensões sonoras, cuja narrativa nos conta sobre alguém que viaja pelo espaço em uma nave e se vê preso, para sempre, no infinito sideral por uma força não identificada:

Nessa solidão selvagem e silenciosa
Clima carregado de suspeitas
Eu espreitava aguardava a hora exata
De voltar pro meu planeta
Súbito clarão veio de cima num susto
Num átimo imprimiu uma mensagem
Numa pedra um relâmpago elétrico

144Trecho de *Zé Pelintra*, parceria de Itamar Assumpção com Waly Salomão, segunda faixa do lado B, do disco Intercontinental! Quem Diria!! Era só o que faltava!!! (1988).

145Alice Ruiz é uma entusiasta dos haikais – técnica de criação poética de origem japonesa, pela qual foi bastante influenciada, tendo publicado livros como *Yuuka*, Porto Alegre: AMEOPoema, 2004. e *Desorientais, hai-kais*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

Depois de ler e reler o texto escrito constatei aflito
Ser um ultimato ser um veredito
Abandone as esperanças tudo por aqui é teia
De aranha, seu mosquito você profanou a minha
Carne com essa geringonça estúpida
Daqui não sairás

A partir de uma temática que lembra muito a estética do disco *Sampa Midnight*, em faixas como *E o Quico?*, *Perdido nas Estrelas*, com seu arranjo suntuoso, faz referência ainda ao fonograma “Aranha”, parceria com Arrigo Barnabé presente em *Beleléu Leléu Eu*, acomodada, entretanto, às condições de produção do álbum em que ela se insere, onde não couberam atonalismos como os arriscados no disco de estreia.

A ideia de ruptura e transição presente neste disco é, ainda reforçada se considerarmos que é o último da carreira de Itamar em que aparece a banda Isca de Polícia, tal qual vinha acontecendo desde o lançamento de *Beleléu Leléu Eu*. A partir de 1988, adentrando a década de 1990, Itamar Assumpção irá enveredar-se por outros processos de pesquisa musical (e da história da música popular brasileira). Esse processo se dá, contudo, sem que o ímpeto experimental dos primeiros discos que o fazia dialogar tão de perto com o Clara Crocodilo de Arrigo Barnabé desapareça, mas passe a ocupar um novo lugar dentro de sua lógica compositiva. Como aponta Luiz Tatit

Seu personagem de base já estava suficientemente impregnado nas instabilidades entoativas do canto, nos atrasos e antecipações das vozes de fundo, nos ecos e nas defasagens do acento rítmico – e já fazia parte também dos fiéis obstinatos quebradiços de baixo a guitarra que apoiavam as linhas melódicas principais. A essa altura, algo lhe dizia para ser mais sutil na projeção do “eu” nas questões. (...) O resultado deveria soar como uma canção de rádio qualquer, até porque um dos principais objetivos de seus lançamentos sempre foi penetração na mídia.¹⁴⁶

Esse intuito de penetração na mídia, contudo, não foi alcançado como esperado, apesar do intenso de processo de pesquisa no qual Itamar Assumpção irá mergulhar no intuito de compreender o que é ser um cantor popular à exemplo de um Ataulfo Alves, por exemplo, que tinha suas músicas intensamente executadas nas rádios, assimiladas pelo público ao ponto de

146TATIT, Luiz. *A Transmutação do artista*. Op. cit. P. 29.

serem assobiadas, cantaroladas. Para compreender essas tensões, aprofundaremos a análise das relações históricas entre racismo e o mercado fonográfico no âmbito da modernização brasileira.

CAPÍTULO 3 – ENTRE A PALAVRA E A MELODIA – O GRANDE POETA NÃO

3.1 ALZIRA, ALICE, ORQUÍDEAS

Em finais da década de 1980 e início dos anos 1990 Itamar Assumpção passou por um período sem lançar novos discos, fazendo shows pequenos e estabelecendo parcerias com artistas fundamentais para a mudança de rumos que sua carreira apresentaria. Aproximou-se mais de Alzira Espíndola e Alice Ruiz e, a partir desse contato, desenvolveu seu lado mais poético. Em entrevista, Alzira E. conta sobre como aproximou-se de Itamar:

Ele começou a ir na minha casa, aí a gente começou a ficar amigos, aí ele falava “deixa eu ver as músicas que você tem aí”. Eu mostrava e ele mexia, e a gente começou a fazer música, viramos parceiros... e ele me chamou pra ir cantar com ele, porque ele não estava com a banda Isca mais, no final de... no começo de 90. A Isca tinha separado, enfim... você deve saber disso. Tanto que... associam tanto ele à Isca que tem dez anos de furo na biografia dele, que são os dez anos que eu fiquei com ele, de 90 a 99! Quase ninguém fala nada, só fala das Orquídeas que apareceu lá no meio dessa década, só que eu trabalhei com ele e mesmo com as Orquídeas eu continuava trabalhando com ele! Porque quando tinha show pequeno, era eu e ele que íamos. Ele não levava a banda, não dava. Então a gente ia pra tudo que é lugar desse Brasil, entendeu? Ele com o violãozinho, só eu, ele e o violãozinho, que... o resultado disso aí é aquilo que está na internet agora, que todo mundo viu: o Tristeza, não. (...) Era um repertório todo que depois se dissolveu em outros discos dele, das Orquídeas, naqueles três Bicho de 7 cabeças, tinha muita coisa lá que a gente fazia só voz e violão.¹⁴⁷

Quando Alzira Espíndola disse a frase “o resultado disso aí é aquilo que está na internet agora”, a artista estava se referindo ao registro audiovisual de sua participação, juntamente com Itamar Assumpção, no programa *Empório Brasil*, apresentado por Rolando Boldrin, no canal televisivo *SBT*, em 1989, poucos meses antes dessa atração ser extinta, em 1990. Nesse programa, os dois cantam conjuntamente, numa abertura de vozes, a canção *Tristeza Não*, acompanhada somente pelo violão. A letra, escrita pelo músico em parceria com Alice Ruiz, entrelaça-se em uma melodia que se articula à voz do contrabaixo (ou às cordas mais graves do

147Entrevista realizada na residência de Alzira E, em São Paulo, em 23 de janeiro de 2018.

violão). Essa canção nunca foi gravada por Itamar e esse vídeo é seu único registro na voz do artista¹⁴⁸. Cíclica, sem tensões e repousos que demarquem um início, um meio ou um fim, a letra da canção reforça o sentido de continuidade:

Ter o fim bem no meio
Nenhuma rima em “or” (...)
Um começo que não veio
Nossa história de amor (...)
Seja meu versejar
Cantar como quem resiste e resistir
Como quem deseja
Meu versejar seja
Sorriso que te visite
A brisa que te beija
E que te festeja
Não, tristeza não (...)
Corre, anda, rasteja
Peleja sim, coração
Em busca da beleza (...)
Não, tristeza não (...)
Corre, anda, rasteja
Peleja sim, coração
Corre, anda, rasteja
Não, tristeza não (...)
Corre, anda, rasteja
Peleja sim, coração
Em busca da beleza

Nessa canção, Itamar Assumpção e Alzira Espíndola cantam conjuntamente. Os versos destacados são colados em trechos específicos da melodia. Neles, cada sílaba remete a uma nota e por esse motivo, nos espaços de silêncio da voz, a linha de contrabaixo ganha destaque e esse instrumento, literalmente, fala.

A simplicidade no modo como essa canção é composta e apresentada é uma marca desse período da produção de Itamar Assumpção e se faz presente em outras composições como *Fim*

148 *Tristeza não* seria gravada posteriormente por Carlos Navas, no álbum *Sua Pessoa* (Dabilú, 2000), recentemente, pelo grupo paulistano Metá Metá, no disco *Metal Metal* (Desmonta, 2012) e, finalmente, pela própria Alzira Espíndola no disco *O que vim fazer aqui* (Traquitana, 2014).

de Festa, quarta faixa do CD em parceria com Naná Vasconcelos, *Isso vai dar Repercussão*, lançado postumamente em 2004, que se encontra fora de nosso escopo de análise mas que desnuda seu pensamento musical à época e sua busca por se aproximar cada vez mais da ideia que tinha de ser “compositor popular” na qual, ao que parece, as intercalações entre melodia e letra assumem um lugar de destaque especial. No caso de Itamar Assumpção, como pudemos vislumbrar anteriormente neste trabalho, o lugar especial dado à melodia e à letra neste período é complementado pelas conquistas em termos rítmicos e performáticos que o artista já havia logrado. Nesse sentido, sua forma particular de compor acabou por se tornar quase uma “assinatura auditiva”. Essa “assinatura auditiva” passa a ser reconhecível independentemente da intérprete, fazendo notar que “as idiossincrasias eu-beleléu cediam espaço à auto-suficiência das canções”¹⁴⁹

Essa forma de compor carregada de autenticidade (a ponto de ser distinguível dentro do grande espectro de produções musicais que o mercado apresenta) é também um atributo de referenciais musicais caros à Itamar Assumpção, como por exemplo, o *jazz*, cuja característica principal é, justamente, o desenvolvimento de personalidades artísticas que possam desembocar na criação de sonoridades únicas, a partir do modo como o instrumento é tocado, do *swing*, das escolhas compositivas, entre outras questões que ampliam o potencial expressivo do som. Como aponta Sylvio Lago:

No jazz, o som característico significa que cada instrumentista o possui, a ponto de ser facilmente reconhecível. Com efeito, o instrumentista de jazz consegue dar a seu instrumento tal personalidade e singularidade de som, que possibilita ao ouvinte identificar se o solo é de Coleman Hawkins ou de Lester Young, de Louis Armstrong ou Miles Davis. (...) Assim, cada *jazzman* escolhe a sua sonoridade em estreita correspondência com suas concepções estéticas (...).¹⁵⁰

Essa característica, considerando a importância do jazz para a música popular em nível internacional, ganham destaque se as considerarmos em relação à música de concerto europeia,

149TATIT, Luiz. *A transmutação do artista* P. 29 Op. cit. Tatit chama essa personalidade musical de “gabarito”.

150LAGO, Sylvio. *Universos do Jazz*, vol I. Biblioteca24horas, São Paulo, 2015. P. 53-54 *Grifo do autor*.

na qual a criação de uma “personalidade sonora” não ocupa um lugar central. No caso de Itamar Assumpção, além de criar um modo particular de executar o contrabaixo e a voz (e a palavra) - seus principais instrumentos, ele consegue extrapolar essa “assinatura”, ou melhor essa “personalidade”, para a composição como um todo, já que esses dois instrumentos cumprem, muitas vezes, a função de núcleos-motores das canções.

Na *trilogia Bicho de 7 cabeças* podemos vislumbrar de forma privilegiada alguns desses elementos, dos quais falaremos mais pausadamente adiante. Antes, contudo, cabe apontar a organização geral dos discos e apresentar as integrantes da banda *Orquídeas do Brasil*. As faixas dos discos estão arroladas conforme a tabela a seguir:

Álbuns LPs Trilogia Bicho de 7 cabeças

Volume I		Volume II		Volume III	
LADO A	LADO B	LADO A	LADO B	LADO A	LADO B
1. <i>Sujeito a Chuvas e Trovoadas</i>	6. <i>Vou Tirar Você Do Dicionário</i>	1. <i>É Tanta Água</i>	7. <i>In The Morning</i>	1. <i>Estropício</i>	6. <i>Ai que Vontade</i>
2. <i>Venha Até São Paulo</i>	7. <i>Logo Que Eu Acordo</i>	2. <i>Sonhei Que Viajava Com Você</i>	8. <i>Milágrimas</i>	2. <i>Quem Canta Seus Males Espanta</i>	7. <i>Onda Sertaneja</i>
3. <i>Custa Nada Sonhar</i>	8. <i>Orquídeas</i>	3. <i>Me Basta</i>	9. <i>Ciúme do Perfume</i>	3. <i>Tua Boca</i>	8. <i>Santo de Casa</i>
4. <i>Quem É Cover De Quem</i>	9. <i>Se A Obra É A Soma Das Penas</i>	4. <i>Nobody Knows</i>	10. <i>Coração Absurdo</i>	4. <i>Lambuzada de Dendê</i>	9. <i>Vê Se Me Esquece</i>
5. <i>Noite Torta</i>	10. <i>Quem Descobriu, Descobriu</i>	5. <i>Penso Logo Sinto</i>	11. <i>Tristes Trópicos</i>	5. <i>Ei você Aí</i>	10. <i>Parece Que Bebe</i>
		6. <i>Enquanto Penso Nela.</i>			11. <i>Bicho de 7 Cabeças</i>

A banda *Orquídeas do Brasil*¹⁵¹ era composta somente por mulheres, sendo elas Clara

¹⁵¹Segundo depoimentos de diversos amigos, parentes e conhecidos de Itamar Assumpção para o documentário *Daquele Instante em Diante*, op. cit. ele alimentava um amor às plantas e principalmente às orquídeas, com as quais costumava presentear as pessoas queridas.

Bastos (contrabaixo), Lelena Anhaia (contrabaixo), Adriana Sanches (piano e teclados), Geórgia Branco (guitarras), Simone Sou (bateria), Tata Fernandes (vocais), Miriam Maria (vocais), Simone Julian (sopros), Nina Blauth (vocais e percussão). Segundo Clara Bastos¹⁵², a banda teria reunido-se a partir da Tata Fernandes, que já conhecia Itamar por participar como vocalista na banda *Isca de Polícia* com Vange Milliet, sendo responsável por convidar as outras integrantes. A ideia de formar uma banda só com mulheres, segundo o que acredita Bastos, seria também um resultado da parceria com Alice Ruiz e residiria no intuito do músico desenvolver-se mais artisticamente em direção ao lirismo e à construção poética, uma vez que Itamar já havia desenvolvido uma linguagem músico-performática específica, pela qual era reconhecido. A nova banda significava, literalmente, um recomeço, uma vez que as musicistas eram jovens e algumas delas estavam início de carreira, fato que impulsionou uma renovação em seu traço estilístico, que parecia ter se esgotado quando estava com a banda *Isca de Polícia*, com a qual teria, inclusive, vivido alguns desentendimentos. Sem abandonar suas conquistas musicais, Itamar Assunção conseguiu renovar sua obra. Clara Bastos afirma que “apesar de os instrumentistas da Banda Isca haverem introjetado a música de Itamar, atingindo extrema proficiência em seu estilo, com as Orquídeas do Brasil havia a possibilidade de recomeçar, partindo de pressupostos diferentes, mesmo que causando uma ruptura.”¹⁵³

É claro que essa mudança não passaria sem algumas discussões em torno das questões de gênero. Em depoimento ao documentário *Daquele Instante em Diante*, Luiz Chagas afirma que “com as Orquídeas ele era criador, entendeu, *porque as meninas não tocavam*, era um espírito meio punk, assim”¹⁵⁴. Já Paulo Le Petit, baixista da Banda Isca, afirmou que “a Isca desenvolveu essa linguagem com ele e... E ficou meio incontrolável pra ele, assim. Ele falava: "faz isso aqui". E eu falava: "eu não vou fazer porra nenhuma" e acrescenta:

Eu acho que... Que tem isso. A gente desenvolveu essa linguagem e *ele queria retomar um controle sobre as pessoas, né*. Então ele desfez e montou as Orquídeas com todo mundo... De novo, o começo, lá... Só que de uma outra forma. Aí ele não... Não tinha mais esse saco de fazer tudo, estava mais

152Em entrevista realizada em São Paulo, em 1º de abril de 2019.

153BASTOS, Maria Clara. Op. cit. P. 94

154Trecho de fala de Chagas para o documentário *Daquele Instante em Diante, grifos meus*. Op. cit.

preocupado com as composições mesmo. Então, eu acho que a Isca desenvolveu uma linguagem... As Orquídeas... Eu já não vejo assim. Uma linguagem, é... Forte.¹⁵⁵

Simone Julian ironiza esse ponto de vista masculino de que com as mulheres das Orquídeas ele conseguiria exercer um controle maior por conta da inexperiência das musicistas: “Diz que eles eram super... bons, homens ótimos, assim. A gente era dedicada (risos)”¹⁵⁶.

É claro que a dita “inexperiência” das mulheres da banda não é um fator relevante, uma vez que Itamar, desde o início, esteve associado a artistas jovens, muitos no início de carreira, como Cássia Eller, que chegou a gravar suas músicas em seu disco de estreia, e o próprio Paulo LePetit, que afirma ter aprendido muito com Itamar, que tinha uma postura de “mestre”, preocupado com a formação de músicos,¹⁵⁷ e com o qual começou a tocar logo no início de sua vida musical (e do próprio Itamar Assumpção) sendo este fato um verdadeiro divisor de águas. A postura protecionista quanto à obra sempre foi uma das características de Itamar Assumpção, segundo alguns entrevistados e outros depoimentos que pude recolher. Esse controle se dava sobre o processo criativo e sobre o que fazer com a obra, como e quando gravar, que exercia tanto com os homens da banda *Isca de Polícia*, quanto com as mulheres desta mesma banda e as da *Orquídeas do Brasil*.¹⁵⁸

Essa mudança de direcionamento que se dá dentro de sua própria linguagem parece-nos brusca somente à primeira vista, já que a preocupação com o lugar do poético na canção já estava presente desde meados da década de 1980 e podemos encontrá-la incipiente no disco *Sampa Midnight (1985)*, no qual a última faixa do Lado A e sétima do álbum, *Vamos Nessa*, consiste em uma parceria com o poeta Paulo Lemisnki. Se essa tendência já estava presente desde o início e

155Entrevista cedida a mim e Gabriela frias em setembro de 2018, op. cit.

156Fala no âmbito das entrevistas cedidas para o documentário *Daquele Instante em Diante*. Op. cit

157Idem.

158Em entrevista cedida a mim e Gabriela Frias e em outros depoimentos, LePetit afirma que em alguns momentos Itamar Assumpção tomou a decisão de não fazer shows à contragosto da banda e, como vimos, buscava ter controle de todas as etapas de produção de seus discos, desde a capa, até a mixagem.

não chega a suplantando efetivamente os outros aspectos compositivos do músico, o que muda efetivamente? O próprio Itamar nos faz entender, falando sobre *Sampa Midnight*: “Mas agora, a preocupação em termos de criação, né, é uma coisa com a poesia. Então, eu tenho... esse disco vai ter parcerias com o Paulo Lemisnki, com o Galvão, com o Waly Salomão”.¹⁵⁹ Entretanto, como podemos supor, esse desejo encaminhar seu processo criativo para forçar os limites entre poesia, letra, melodia e canção, só será satisfeito por meio de parcerias com Alice Ruiz, com Alzira Espíndola e com a banda *Orquídeas do Brasil*.

Com as *Orquídeas* Itamar Assumpção lançou três discos frutos de uma única ideia: *Bicho de 7 cabeças volume 1, 2 e 3*. Nesses três discos as faixas intercomunicam-se e se interconectam. É o caso, por exemplo de *É tanta Água* e *Venha Até São Paulo*, respectivamente, primeira faixa do volume 2, e segunda faixa do volume I da trilogia.

Venha Até São Paulo e *É Tanta Água* são idênticas – musicalmente falando: a mesma instrumentação, o mesmo tema que se desenvolve na flauta de Simone Julian, a mesma rítmica, enfim, a mesma música, mas “preenchida” por letras diferentes que se mencionam mutuamente de maneira intertextual. O tema central é a cidade de São Paulo cantada por vozes praticamente opostas: a primeira pela voz da paulistana roqueira mutante, Rita Lee, e a segunda pela voz do nordestino baiano tropicalista de Irará, Tom Zé. Duas formas distintas de se viver São Paulo, atravessadas pelo filtro criativo de Itamar Assumpção, que acrescenta também sua experiência pessoal nas entrelinhas do processo compositivo.

Sobre *Venha Até São Paulo*, Maria Clara Bastos nos diz, em consonância com Tatit, que este fonograma (e por consequência, *É tanta Água*) é um *rap*, por a letra ser cantada sem grandes variações sobre uma base rítmica, aproximando-se da fala:

Há algumas canções onde todas as palavras do texto, da poesia, **são pronunciadas sem melodia**. No entanto, como já observamos, essas palavras

159 Trecho de fala da Itamar Assumpção em 1985, no contexto do que aparenta ser a participação em um programa televisivo, acompanhado de Luis Waack e Paulo Lepetit, em 1985. O trecho é parte do documentário *Daquele Instante em Diante*, op.cit. Não foi possível definir qual programa de TV os músicos participavam.

não são ditas buscando espelhar a entoação da fala. São pronunciadas de modo a transformar o texto num elemento musical, através do uso da voz. O texto passa então a agregar, além de seus possíveis significados poéticos, um sentido musical que o atrela à instrumentação e à base e que interfere sobre esses mesmos significados poéticos. E nesse sentido haveria certa “imitação” do ato da fala, uma “representação” da mesma, provocando um sutil distanciamento que nos faria ao mesmo tempo nos reconhecer na ação e entender de que se trata uma “simulação”, da criação de um espaço de ficção. (...) O adensamento do espaço sonoro, através da ausência de pausas (com curtos momentos onde o cantor pode respirar, pode ser entendido como alusão ao adensamento populacional da cidade, à poluição sonora e visual, como uma releitura da premissa de que “São Paulo não para”. Quando termina a frase “não tem intervalo”, é então que ele ocorre para o ouvinte, e a prosa cessa.¹⁶⁰

A autora demonstra como o texto é falado, sem ser necessariamente atrelado a um desenvolvimento melódico, de forma rápida e constante, como demonstrado na imagem abaixo:

The image displays musical notation for a rap track. It consists of six lines of music. The first five lines show a continuous melodic line with lyrics underneath. The sixth line shows a chord progression: A, F#m, E, A, F#m. The lyrics for the sixth line are: não tem in - ter - va - lo

Ve-nha_a-tê São Pau-lo ver o que é bom pra tos - se ve-nha_a-tê São Pau-lo dan-ce_e pu-le_o ro-ck_and ru-sh
en - tre no meu car-ro va - mos ao lar-go do_A-rou - che Li - ber - da - de_é bair - ro mas é co - mo Ja - pão fos - se
Ve - nha nes - se_em - ba - lo con - cre - te fax - te - lex i - gre - ja pra - ça da Sé fa - ça lo - go su - a pre - ce
quem vem pra São Pau-lo, meu bem ja - mais se es - que - ce Não tem in - ter - va - lo tu - do de pres - sa_a - con - te - ce
não tem in - ter - va - lo tu - do de pres - sa_a - con - te - ce não tem in - ter - va - lo tu - do de pres - sa_a - con - te - ce
não tem in - ter - va - lo

A F#m E A F#m

Reprodução da fig 36 In: BASTOS, Maria Clara. Op. cit. P. 116.

Sobre o *rap*, Itamar Assumpção, quando perguntado por Patrícia Palumbo se conseguiria

160BASTOS, Maria Clara. Op. cit. P. 115 – 116.

definir sua música, brincou, dizendo que foi ele quem fez o primeiro *rap*, já em Nego Dito. “Se isso não é *rap*, o que é? é *rhythm and poetry*. Eu não sou *rapper* porque trabalho com harmonia.” A provocação soa como brincadeira, já que essa seria uma aproximação forçada, descontextualizando todo o surgimento do *rap*, do *hip hop* e a apreensão desse movimento no Brasil, mas é interessante para refletirmos a quais níveis de experimentação Itamar Assumpção levou sua poética e sua sonoridade.

Nessas duas faixas, além de todas as características citadas, eu gostaria de acrescentar uma possível nova camada interpretativa. No que se refere ao arranjo, cabe destacar o papel da flauta transversal de Simone Julian que, ao soprar, deixa que as notas ressoem seus harmônicos, lembrando a sonoridade mais “suja” de um pífano, um tipo de flauta mais rudimentar que, assim como a transversal, tem a embocadura livre, comumente feito da madeira do bambu, bastante presente nas manifestações populares do nordeste brasileiro. Por conta da sonoridade criada pelas escolhas harmônicas e pelo arranjo, eu gostaria de propor entendermos – para além do *rap* – essa composição como uma “*embolada*”, manifestação musical muito comum no nordeste brasileiro, fazendo referência, como nos diz a letra de *Venha Até São Paulo*, às trabalhadoras e trabalhadores que são “gente do nordeste, do norte, aqui no sudeste/ batalhando nesse mundaréu de mundo que só cresce/ que só carece”. O ritmo acelerado da metrópole, reproduzido na canção, só é possível graças a esses milhões de trabalhadoras migrantes.¹⁶¹

A *embolada* é comumente cantada por duas pessoas, aqui representadas por Rita Lee e por Tom Zé. Os dois emboladores aparecem, então, separados, cada um executando uma faixa do “desafio”, ficando Rita Lee alocada no primeiro volume da trilogia *Bicho de 7 cabeças*, em *Venha Até São Paulo* e Tom Zé, no segundo volume, com *É Tanta Água*. Como aponta Marinho,

A forma de cantar as *emboladas* segue determinados padrões, mas são bastante variáveis. Os emboladores se revezam no canto. Esse revezamento é uma característica importante da *embolada*, que apresenta um canto com “pergunta e resposta”, como um tipo de canto responsorial, encontrado na tradição católica como uma das formas mais antigas do canto religioso, e também um tipo de

161Essa relação também não escapou à leitura de TATIT, Luiz. A transmutação do artista. Op. cit. P. 30.

canto muito comum nas tradições africanas do canto coletivo.¹⁶²

Tanto o *rap*, quanto a embolada se encaixam na denominação “*palavra cantada*”, estabelecida por Molina¹⁶³, como apontado na primeira parte deste trabalho, aproximando Itamar Assumpção desta forma criar música popular.

Outra característica dessa manifestação musical nordestina reproduzida nas faixas supracitadas é o entroncamento das palavras em verdadeiros trava-línguas, já que nas emboladas é comum um “embolador” dificultar a tentativa de resposta do outro à frase elaborada. Em *Venha Até São Paulo* a letra é repleta de encontros entre consoantes e estrangeirismos, como “triplex”, “telex” e “tchan, tchun” e foco está em articular frases que terminem com a sonoridade de “ex, esce, ece”:

Venha nesse embalo, concrete, fax, telex
Igreja, Praça da Sé, faça logo sua prece
Quem vem pra São Paulo, meu bem, jamais se esquece
Não tem intervalo, tudo depressa acontece

(...)

Vai e vem e tchan e tchum, êta sobe desce
Gente do nordeste, do norte aqui no sudeste
Batalhando nesse mundaréu de mundo que só cresce
Que só carece, que só cresce

(...)

Já em *É tanta Água*, o mesmo se dá com “el, éu, eu” e o ritmo acelerado é reforçado pela repetição de termos como “meu Deus do céu”, “é primavera”, “E fel”, “é só quimera”, “e o solidéu”:

162MARINHO, Vanido Mousinho. *Performance musical da embolada na Paraíba*. Tese de doutorado defendida na Escola de Música da UFBA, Salvador, 2016. P. 134

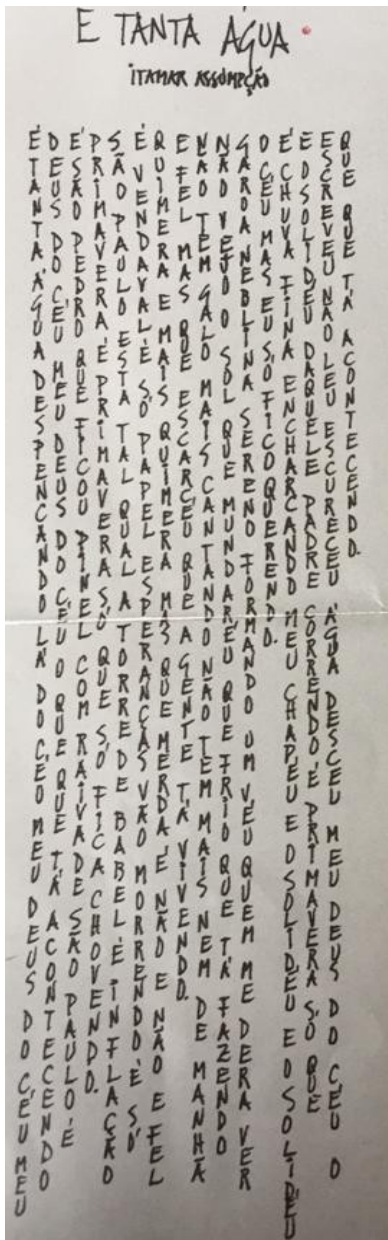
163MOLINA, Sérgio. op. Cit. P.24.

É tanta água despencando lá do céu
meu deus do céu, meu deus do céu/ meu deus do céu o que tá acontecendo
São Pedro que ficou pinel, com raiva de São Paulo
é primavera, é primavera, só que só fica chovendo
São Paulo está tal qual a Torre de Babel é inflação
É vendaval, é só papel, esperanças vão morrendo
É só quimera e mais quimera, mas que merda, é não e não
E fel e fel, mas que escarcéu que a gente tá vivendo

Essas duas canções apresentam alguns dos procedimentos compositivos de Itamar Assumpção que foram complexificados neste período de sua carreira e que podem ser apreciados na trilogia como um todo, tais como o uso de dois contrabaixos, a criação de módulos, ou frases modulares, além do experimentalismo com a musicalidade das palavras que beira a poesia concreta e métodos aleatórios de criação textual.

Sobre o uso de dois contrabaixos, Maria Clara Bastos¹⁶⁴ afirma que os instrumentos não chegavam a formar um naipe, já que tocavam diferentes linhas. Como a experiência era nova, Itamar Assumpção acabou por não desenvolver um procedimento único para a relação entre os instrumentos, respondendo às necessidades de cada música. Podemos verificar o uso desse procedimento em faixas como *Penso, logo sinto* (faixa 5 do volume II) e *Sonhei que viajava com você* (faixa 2 do vol. II), nas quais os dois instrumentos situam-se em faixas distantes na tessitura sonora, um mais para as regiões graves e outro mais para as regiões agudas. Entretanto, há também situações em que os dois instrumentos executam linhas melódicas próximas na tessitura sonora, da mesma forma que em *Venha até São Paulo*. Além disso, como bem aponta a autora e contrabaixista da banda *Orquídeas*, os outros instrumentos, muitas das vezes, são regidos por uma lógica de execução semelhante à do contrabaixo que, por sua vez, é extremamente rítmico em Itamar Assumpção, como pudemos vislumbrar anteriormente neste trabalho.

164BASTOS, Maria Clara. Op. cit P. 91



Reprodução do encarte do disco Bicho de 7 cabeças Vol. II

A questão da funcionalidade de dois contraeixos deságua em outra: o uso de frases modulares como recurso compositivo. Por modular, Bastos compreende a criação de peças sonoras, linhas melódicas e rítmicas que poderiam ser encaixadas e recombinadas. Essa solução criativa dava dinamicidade e profundidade para canções que possuíam uma ou duas seções, “suprindo assim a necessidade de variação através da combinação desses módulos, da sobreposição, do sequenciamento ou da omissão dessas frases modulares”.¹⁶⁵ É interessante notar que, em entrevista, Arrigo Barnabé, afirmava ter um pensamento musical parecido, no caso dele advindo das aulas do cursinho pré-vestibular para entrar na faculdade de Arquitetura, sendo esse mais um dos pontos de contato entre os dois amigos.¹⁶⁶

É nesse período também que Itamar Assumpção aprofunda seu interesse pela sonoridade das palavras, deixando-se levar pelas possibilidades quase aleatórias de composição. Um interessante exemplo desse procedimento é perceptível na canção *Sujeito a chuvas e trovoadas* (faixa 1 do volume I). Como aponta Luiz Tatit¹⁶⁷, a frase “Eu sou sujeito a chuvas e trovoadas” teria sido pensada à priori e o músico não teria a menor ideia do que viria depois, deixando-se levar pela sonoridade dos fonemas na construção dos versos, como podemos ver abaixo, as palavras destacadas funcionam como

165Idem P. 94.

166 Entrevista para o canal do Youtube Music ThunderVision, apresentado por Luiz Thunderbird que foi ao ar em 25 de fevereiro de 2019. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=GqFUo44kAtA>>.

167TATIT, Luiz. *A transmutação do artista...* op. cit. P. 30

guias para o desenrolar dos versos posteriores:

Eu sou **sujeito** a chuvas e **trovoadas**
Sendo assim **desse jeito** nunca **terei namorada**
Eu fico sempre entre a cruz e a espada
Será que compro feito ou será que faço em casa
Se isso **posso ócio** já não posso
Isso é osso isso é só isso
Ninguém é **fácil** nem é **manso o bicho**

Outro exemplo interessante e carregado de humor é o fonograma *Parece que bebe*, (faixa 10 do volume III) cuja letra é cantada como uma brincadeira de criança, na “língua do e, do i e do o”, de maneira intercalada, dando humor à narrativa que reclama de alguém que só fala absurdos:

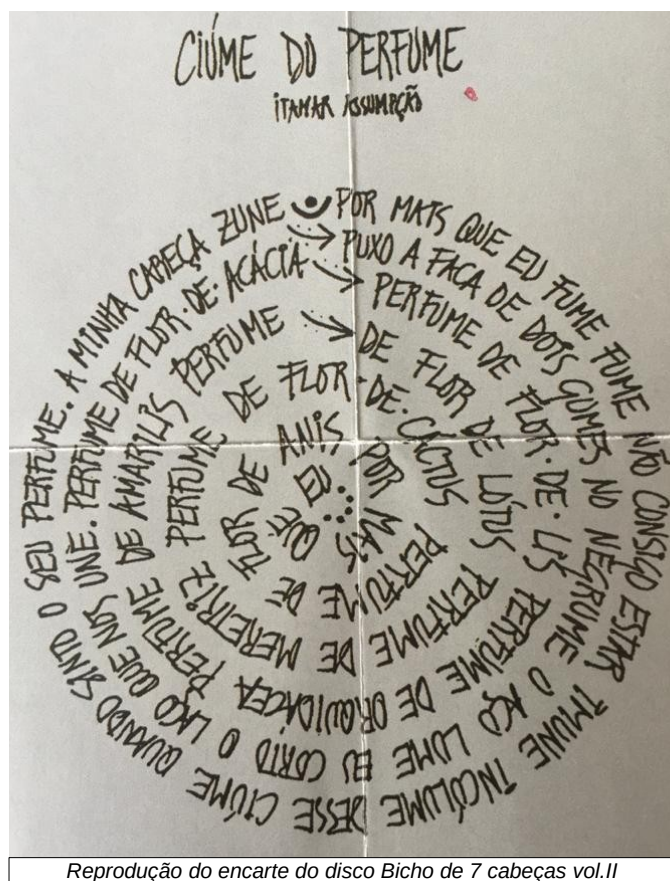
Você parece que não sei (Vece perece que nem sei ; Vici pirici qui nim sii ; Voço poroço
quo nom soo)

Diz tanta coisa que eu vou te contar (Dez tente queise que ee ve te quenter ; Diz tinti
quisi qui vi ti quinti ; Doz tonto cooso co voo to contor)

Olha pensando bem cala-te boca (Elhe pensende bem quele-te beque; Ilhi pinsindi bim
quili-ti biqui ; Olho ponsondo bom colo-to boco)

Além das letras das canções, a própria maneira como as letras foram grafadas nos encartes fazem uma referência direta à poesia concreta de Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pinhatari, fundadores da revista *Noigrandes*, na qual experimentalismos radicais de composição poética eram publicados. Na faixa *É tanta Água* que, como sinalizamos, tem a participação de Tom Zé, a letra foi grafada com os versos todos na posição vertical, obrigando-nos a ler “de cima para baixo”, como a chuva que cai e faz mais difícil a vida na capital paulista, como podemos ver na imagem ao lado reproduzida. É interessante notar a busca por coerência nos detalhes mínimos, visto que o convidado Tom Zé (entre outros tropicalistas) era também um entusiasta da poesia concreta e, de certa forma, um de seus expoentes, ao compor, por exemplo, a curtíssima faixa *Cadamar*, em seu disco *Todos os Olhos*, de 1973.

A mesma referência à poesia concreta se dá com a grafia da faixa *Ciúme do perfume* (faixa 9 do volume II), que representa a lógica cíclica da composição que gira em torno da palavra “perfume”, fator que faz despertar o ciúme obsessivo do eu-lírico, fazendo alusão a um tema muito comum nos boleros, gênero do qual essa composição se aproxima.



A trilogia *Bicho de 7 cabeças* marca também um processo de distanciamento do “eu” do autor de seus personagens, como o tão emblemático *Nego Dito*, dando abertura para que outras pessoas possam interpretar e se apropriar de suas canções. Esse fato pode ser verificado na aparição do eu-lírico feminino em várias composições, como *Noite Torta* (faixa 5 do volume I), *Milágrimas* (faixa 8 do volume II) e *Quem canta seus males espanta* (faixa 2 volume III). Soma-se a isso a emblemática faixa *Estropício* (faixa 1 do volume III) nome dado à personagem que bem poderia ser a versão feminina de *Beleléu*. Partindo da dureza do linguajar jurídico, que Itamar Assumpção fez uso em diversos momentos incutindo-lhe uma função poética, essa canção

é “representada” por Jards Macalé, que assume a voz do “requerente” o Sr. Desventura Martírio Calvário da Cruz, que não assume o protagonismo da voz por, ironicamente, não saber cantar. A partir dessa brincadeira, Itamar Assumpção – e seu personagem – retira-se da cena, abrindo espaço para que Macalé possa imprimir na canção sua maneira própria de interpretar, tanto no que se refere à voz, quanto ao violão. Jards Macalé, com a voz embargada, tímida e entrecortada, conta diante de um juiz imaginário a conflituosa história conjugal do Sr. Desventura e Sra. Estropício Flagelo Esquizolunática Coroa de Espinhos. Diante dos problemas com o abuso de álcool, Desventura pede a separação de corpos e a guarda dos filhos, contando com o auxílio da advogada Justina Justiniana Justa Divagando Legal de Nascimento, da União dos Advogados Universais. Relembrando os primeiros discos de Itamar Assumpção, a história contada (e cantada) por Macalé tem como pano de fundo uma sonoplastia composta por gritos e lamúrias de Estropício, barulhos de garrafas caindo e queixas de um vizinho, encarnado na voz do próprio Itamar.

Além de todos os aspectos acima apresentados, essa trilogia pontua a transição de Itamar Assumpção para o formato digital, uma vez que todos os 32 fonogramas que compõe o total da obra foram lançados também em CD. Primeiramente foram lançados dois CDs com 16 e 17 faixas¹⁶⁸ pelo selo Baratos e Afins e, posteriormente, três CDs, um para cada LP da trilogia, pelo mesmo selo. Em matéria sobre o lançamento das duas últimas partes da trilogia, em texto de 23 de maio de 1994, Carlos Calado nos diz em reportagem:

Essa onda sertaneja /Eu também quero pegar /Já que tem que ser que seja/ Pra ser cantor popular". Não, Itamar Assumpção não pirou de vez. Na letra da

168Pode-se notar aqui o que parece um erro de cálculo: na primeira versão em CD duplo, 33 é o total de faixas, ao invés das 32 que constam nos 3 LPs. Nesse processo de transição pro digital, uma faixa foi acrescentada, intitulada “Balaio”, que não é de autoria de Itamar Assumpção, mas sim de Alceu, Filé e Kim do Cavaco, compositores do samba paulista contemporâneo. Segundo a página do selo Baratos e Afins, responsável pela trilogia: “É importante ressaltar que há alguma confusão sobre este conjunto de três CDs com 11 faixas cada, lançadas como Bicho de Sete Cabeças volumes um, dois e três, respectivamente. Por alguma razão, exatamente o mesmo conjunto de músicas também foi lançado em dois volumes, com cada um contendo 17 e 16 faixas, respectivamente.” Disponível em: <<http://baratosafinsloja.com.br/itamar-assumpc-o-bicho-de-sete-cabecas-vol-i.html>> acessado em 1/05/20. O fato interessante é que no relançamento da trilogia em CD pelo selo SESC em 2010 no conjunto da Caixa Preta, a faixa “Balaio” é inexistente, assim como não consta na dissertação de mestrado de Maria Claro Bastos (op.cit), na qual a autora arrola todas as canções de Itamar Assumpção.

modinha-pop "Onda Sertaneja", ele apenas ironiza com humor fino a tentação popularesca que jamais o atraiu nessas quase duas décadas de carreira. As 22 novas composições de Itamar que completam a trilogia "Bicho de Sete Cabeças" exibem, mais uma vez, um trabalho sonoro radicalmente artesanal: vocais precisos, arranjos criativos, letras que desprezam obviedades. Sem falar na enorme variedade de estilos e ritmos, que passa pelo funk, samba, soul, reggae, rock, blues, baião, sem qualquer pretensão de ecletismo oportunista. O ouvido atento percebe: a marca musical de Itamar está sempre ali, mesmo quando outros interpretam suas composições. O preciosismo de Itamar chega até mesmo ao encarte dos três discos. Todas as letras das canções e as fichas técnicas completas aparecem em letra manual. O projeto é transparente: clichês e formas prontas decididamente não têm valor para Itamar. As preciosas participações de Tom Zé e Jards Macalé também são reveladoras. Como eles, Itamar não faz concessões à estupidez das modas de mercado. Como eles, carrega injustamente o estigma de vanguardeiro, de maldito. Será que vai ser necessário um novo David Byrne para – como no caso de Tom Zé – mostrar às gravadoras o quanto elas e, principalmente, o grande público estão perdendo?¹⁶⁹

Carlos Calado, no início de sua matéria, faz referência ao fonograma que ocupa a sétima faixa do terceiro volume da trilogia, intitulado *Onda Sertaneja*, que faz uma referência satírica direta à situação da indústria fonográfica brasileira no momento de gestação da trilogia. Cabe verificarmos um pouco mais a fundo qual momento era esse com o qual Itamar Assumpção procurou dialogar de maneira provocativa.

3.2 A DÉCADA DE 1990 – PADRONIZAÇÃO E SEGMENTAÇÃO

O novo não me choca mais
Nada de novo sob o sol
O que existe é o mesmo ovo de sempre
Chocando o mesmo novo¹⁷⁰

169CALADO, Carlos. *Trilogia combina artesanato sonoro e humor*. Folha de São Paulo/ Ilustrada. 23 de maio de 1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/5/23/ilustrada/16.html>

170Trecho de poema de Leminski utilizado como introdução de *Prezadíssimos Ouvintes*, primeira faixa do disco *Sampa Midnight* (Mifune, 1986).

“Vem ò minha amada, vem, me dá a mão / e vamos sair por aí pra ver os preços (...) e morre comigo antes que até morrer fique mais caro”, diz a letra – mais uma parceria com Leminski - de *Custa nada sonhar*, terceira faixa do vol. I da trilogia Bicho de 7 cabeças, ironizando as possibilidades de entretenimento e a lógica de mercado que predomina e reina absoluta nos anos 1990. No que se refere à produção musical, a cada ano que se passa ela perde elementos sua faceta “artesanal” para tornar-se, definitivamente, um produto industrializado, distribuído em diferentes prateleiras, devidamente “rotulados”.

A referida canção, conta a história de um casal apaixonado que sublima a paixão no ato de compartilhar o consumo, ou o desejo de consumir, já que – como aponta a letra – a única coisa que ainda se pode fazer gratuitamente é, justamente, sonhar, mesmo que seja com o próprio consumo. Com uma temática que lembra o disco *A Grande Liquidação* (1968), de Tom Zé, a composição critica essa lógica de consumo exacerbada que passa a impregnar até o mais íntimo dos sentimentos humanos. Em contrapartida, Itamar Assumpção ofereceu ao mercado, nesta mesma década de 1990, uma série de trabalhos permeados por uma lógica “totalmente à revelia” do mercado, pautados na artesanabilidade, característica que, como citamos acima, era cada dia mais suplantada na produção musical. A artesanabilidade é um elemento destacado por Carlos Calado como sendo umas das características da obra de Itamar Assumpção. O título da matéria publicada na Folha Ilustrada em 23 de maio de 1994, divulgando o lançamento de *Bicho de 7 cabeças* era, justamente, “Trilogia combina artesanato sonoro e humor”¹⁷¹. Essa visão de “artesanal” talvez venha do fato de que a obra de Itamar Assumpção não se submete à forte tendência padronizadora que se intensifica neste período, como uma resposta às mudanças estruturais pelas quais passavam a indústria fonográfica e, também, a sociedade como todo.

Segundo Eduardo Vicente, nos anos 1990 consolida-se na indústria fonográfica brasileira o modelo de “sistemas abertos”, com:

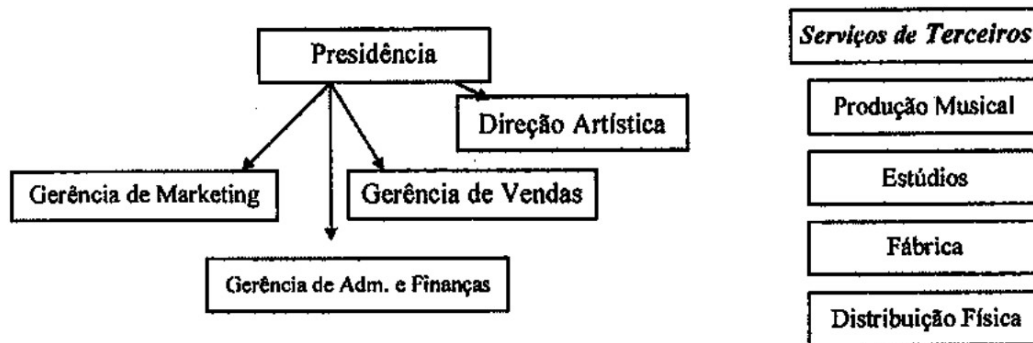
171 CALADO, Carlos. Op. cit. É interessante apontar que com a mudança de atuação das majors, com aponta Eduardo Vicente, a ideia artesanabilidade fica muito ligada às gravações independentes das décadas anteriores, o que nos leva a refletir ainda mais sobre o incômodo e o estranhamento que essa trilogia de Itamar Assumpção possa ter causado. Cabe ressaltar também, que estamos considerando aqui “artesanal” como contraposto à ideia de padronização “enlatada” que irá premeiar a indústria de discos e não como algo “ultrapassado”.

As gravadoras não apenas se associando a selos independentes na condição de divulgadoras e distribuidoras de suas produções, como também iniciando um processo de dismantelamento de sua própria capacidade produtiva e terceirizando essa atividade. Nesses termos, podemos considerar a década como a da *efetiva globalização da indústria*, com a incorporação do patamar tecnológico e demais características predominantes no âmbito dos países centrais.¹⁷²

Esse modelo de “sistema aberto”, nada mais seria do que uma forma de cortar ao extremo gastos considerados desnecessários, potencializando os lucros por meio da terceirização de serviços, de acordo com a tendência apresentada em termos globais em diferentes setores da economia.

Como não poderia deixar de ser, essas mudanças estruturais acarretaram uma profunda transformação na organização das *majors*. Se antes um disco deveria passar pelo crivo de um grande número de setores antes de ser lançado e estar disponível para o consumo, agora, muitas das etapas de produção passam a ser terceirizadas, como nos mostra o organograma criado por DIAS, para exemplificar o momento:

Organograma II. ESTRUTURA DA GRANDE EMPRESA FONOGRAFICA: BRASIL – anos 90



Fonte: Entrevistas.

Reproduzido de DIAS, M.T. Os Donos da Voz. op.cit. P. 112

172VICENTE, Eduardo. Op. cit. P. 151 *grifos meus*

Este fato, à primeira vista, pode soar como uma possibilidade de maior liberdade para artistas e criadoras, mas, na realidade, o que se deu foi um processo ainda mais intenso de massificação e padronização do mercado de discos, já que as grandes empresas puderam focar suas atividades e esforços em setores vitais como o de *marketing* e de direção artística, o que resultou na adoção de estratégias ainda mais agressivas e conservadoras para proteger os lucros. Todo esse processo se deu de mãos dadas com a substituição da tecnologia analógica pela digital que, como veremos, são acontecimentos que só poderão ser compreendidos a partir do processo que se convencionou chamar de “globalização”.

Como aponta José Adriano Fenerick¹⁷³, a década de 1990 é o momento onde muitas teorias acerca da globalização começam a se constituir, trazendo um certo frescor e ares de novidade a este fenômeno que, como sabemos, não começou na penúltima década do século XX, devendo ser compreendido como um processo em curso, em pleno desenvolvimento, que se constitui no âmago da modernidade ocidental. A globalização pode ser compreendida como uma série de transformações vida social em vários sentidos, desde o encurtamento das distâncias permitido pelo desenvolvimento tecnológico dos transportes, passando pelo avanço das telecomunicações, dos satélites e da internet, pela consciência global das mudanças climáticas, até as mudanças de costumes ocasionadas pela proliferação de multinacionais que, forçando barreiras políticas e econômicas, instalam-se nos mais recônditos rincões do mundo. É o caso de empresas como o *McDonalds*, que representam o potencial predatório e elástico que o capitalismo no mundo globalizado pode apresentar¹⁷⁴.

Se observarmos a história da indústria fonográfica em termos mundiais perceberemos que, desde seu início, este braço da Indústria Cultural foi dominado por pouquíssimas empresas, sendo as pioneiras a inglesa Gramophone Company, a estadunidense Victor Talking Machine, a alemã Carl Lindström A. G. e a francesa Pathé, que conseguiram se instalar em, literalmente, todas as regiões economicamente importantes do mundo, desde as primeiras décadas do século

173FENERICK, José Adriano. Façanhas às próprias custas... op. cit. P. 55.

174São intensos e profícuos os debates sobre a globalização (e suas outras possíveis denominações), entretanto, foge de nosso escopo um aprofundamento do assunto para além de nossas necessidades analíticas. Para mais detalhamentos sobre a temática ver: BECK, Ulrich. O que é globalização?

XX¹⁷⁵. O que muda nas últimas décadas deste mesmo século é justamente a interconexão de empresas advindas de setores distintos de atividade econômica, ocasionando a formação de oligopólios que geravam e movimentavam um capital até então inimaginável. Através da compra e da incorporação, multinacionais engoliam grandes parcelas do mercado de entretenimento (e não somente o da música) potencializando a capacidade de projeção de uma certa artista, uma vez que os sistemas televisivos, as gravadoras, rádios, jornais e empresas de tecnologia (*software* e *hardware*) estavam, mais do que nunca, hiperconectados e – muitas vezes - eram parte de um mesmo grupo comercial, pertencente ao mesmo dono.

O avanço das tecnologias digitais levou à criação e adoção de um novo suporte de gravação, inserindo definitivamente a música no universo digital. Este novo suporte, o *compact disc*, ou simplesmente CD, acabou por gerar grande lucratividade e uma retomada dos lucros que, na aurora dos anos 1990, haviam sido acanhados quando comparados aos anos anteriores e aos que viriam posteriormente. No Brasil, a década inicia-se com uma crise na indústria fonográfica, aprofundada pela instabilidade política e econômica que só logrou ser superada pela substituição da tecnologia de formato analógico do LP para o digital, o que se dá a partir de 1994, quando os CDs se tornam mais baratos e populares, impulsionando os consumidores a adquirirem não só o suporte, mas também os aparelhos de reprodução sonora, os *CD players*. Além disso, no plano político e econômico, há nestes anos uma certa estabilização lograda pelo governo de Itamar Franco, com a aplicação do Plano Real.¹⁷⁶

Sobre o novíssimo suporte, José Adriano Fenerick afirma que

A introdução do CD no mercado mundial fez com que, paulatinamente, os antigos discos de vinil fossem desaparecendo, até ficarem circunscritos a algumas pequenas fábricas e/ou lojas especializadas, transformando-os em artigos raros, coisas de colecionadores apenas. Entretanto, o CD não traz consigo uma mudança conceitual substancial para o produto, como ocorreu com a substituição dos compactos pelos LPs. Trata-se apenas de um suporte mais avançado tecnologicamente e, conseqüentemente, mais caro, possibilitando uma

175 DENNING, Michael. *Noise Uprising: the audiopolitics of a world musical revolution*. EUA: Verso, 2015. P. 67.

176 FENERICK, José Adriano. *Façanhas às próprias custas*, op. cit. P. 67.

No que se refere ao uso criativo do CD, mesmo um artista inquieto como Itamar Assumpção – que havia utilizado magistralmente o LP em seus dois primeiros trabalhos – não apresentou um uso inovador do novo suporte, o que nos leva a refletir sobre as possibilidades de experimentalismo que se vislumbrava no horizonte dos artistas neste período. O que se viu, num primeiro momento, foi a tendência apresentada pelas grandes gravadoras de lançar discos voltados para o consumo da classe alta, de música erudita, *jazz* e MPB. Num segundo momento, com o paulatino barateamento do suporte, houve a tendência de se realizar lançamentos de outros segmentos musicais e, principalmente, relançamentos de trabalhos que já existiam em LP, além de coletâneas e compilados de faixas que permitiam que as empresas economizassem os custos de lançar novos nomes e trabalhos. Ou seja, em meados de 1990 lançar músicas inéditas – como o fez Itamar Assumpção em 1994 - soava como algo a ser louvado, considerando-se o nível de invariabilidade musical causado pela estratégia adotada pelas *majors* neste período, como forma de superar a referida crise.

Os segmentos nacionais que mereceram lançamentos de músicas e artistas inéditos, que alcançaram destaque entre os 50 maiores vendedores de discos na década de 1990, segundo levantamento realizado pelo instituto Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado (o Nopem), citado por Vicente, são – principalmente – o pagode, o axé baiano e o sertanejo.

No que se refere ao pagode, há no período uma proliferação de grupos e nomes entre os mais vendidos, como por exemplo, o grupo Raça (BMG), o Raça Negra (RGE), Ginga Pura (Polygram), Só pra Contrariar (BMG), Razão Brasileira (EMI), Art Popular (EMI), Gera Samba – rebatizado como É o Tchan (Polygram), Molejo (Warner/Continental), Negritude Junior (EMI), Companhia do Pagode (Polygram), Exaltasamba (EMI), Malícia (BMG), Soweto (EMI), Terra Samba (Polygram), Os Morenos (Universal) e o Kiloucura (BMG). Segundo Vicente, o pagode

177Idem. P. 67-68.

irá responder, entre os anos de 1995 e 1997, pela 4ª, 6ª e 7ª posição entre os mais vendidos¹⁷⁸. Ainda segundo este autor,

Esse novo pagode diferencia-se, sob diversos aspectos, daquele desenvolvido em períodos anteriores. Em primeiro lugar, mostra um intenso processo de desregionalização dessa música, com grupos cariocas tornando-se minoria (...). Isso talvez indique que o que hoje é convencionalmente definido como pagode tornou-se, assim como a música sertaneja, uma espécie de *pattern* de produção, com características bastante definidas, que facilitaram não só a atuação de músicos e produtores de diferentes formações, como a transformação de praticamente qualquer música em “pagode”.¹⁷⁹

Esse mesmo processo de padronização irá ocorrer com o sertanejo, segmento que até então não apresentava cifras significativas entre os mais vendidos. Nos anos 1990, verifica-se o surgimento de inúmeros novos artistas e duplas sertanejas, tais como Chitãozinho e Xororó (Polygram), Roberta Miranda (Continental), Leandro e Leonardo (Continental), Zezé di Camargo e Luciano (Copacabana), João Paulo e Daniel (Continental/Warner) e Gian e Giovani (BMG).

É na década de 1990 que se consolida, também, o Axé/Bahia, com grupos e artistas que alcançaram projeção nacional como Daniela Mercury (Sony), Banda Beijo (Polygram), Chiclete com Banana (BMG), Timbalada (Polygram), Netinho (Polygram), Banda Cheiro de Amor (Polygram), Olodum (Continental), AraKetú (Sony), Banda Eva (Polygram) e Ása de Águia (Sony). Em 1993 Daniela Mercury teria alcançado a primeira posição entre os discos mais vendidos com o CD *Canto da Cidade*. Muitos desses grupos, como Olodum, puderam alcançar o *mainstream* a partir de seus circuitos de produção e distribuição, dos quais falaremos adiante.

Cabe lembrar ainda que, além dos segmentos nacionais privilegiados pelo mercado, havia a forte presença da música internacional e das trilhas de novela (compostas por títulos nacionais e internacionais), dois segmentos que se consolidaram historicamente como grandes vendedores de discos no mercado fonográfico brasileiro. No tocante às trilhas de novelas, a Som Livre,

178Os dados referentes aos discos mais vendidos aqui e adiante pautam-se no levantamento realizado por VICENTE, Eduardo. Op. cit.

179Idem. P. 216

gravadora vinculada à Rede Globo de televisão, era líder absoluta¹⁸⁰.

Diante deste cenário onde prevaleciam estilos fortemente marcados por traços “regionais” que passaram por um processo intenso de padronização para o consumo massificado em todo território nacional - dominado no momento por somente seis *majors* (Som Livre, Sony, Warner, BMG, Universal e EMI) -, pode-se compreender a crítica irônica de Itamar Assumpção em sua *Onda Sertaneja*, cuja letra reclamava justamente dessa proliferação de duplas e grupos que, ao fim e ao cabo, soavam todos iguais. Ainda seguindo o raciocínio de Eduardo Vicente, pode-se afirmar que “o acesso ao grande mercado nos anos 1990 parece ter passado, via de regra, pela adequação de tais produções ao que pode ser descrito como uma ‘padronização na segmentação’, fortemente baseado nos modos de atuação privilegiados das *majors*”.¹⁸¹ Dentre essas *majors*, é importante salientar que a maioria delas ela formada por multinacionais estrangeiras que, ao mesmo tempo que forçavam a venda de seus produtos em solo nacional, buscavam na ideia de “alteridade” consolidar padrões de escuta de acordo com a diversidade musical brasileira.

Retomando a discussão sobre a globalização, podemos dizer que o medo de uma “*americanização*” do mundo tornado mais homogêneo por conta de disseminação de hábitos alimentares, escutas musicais, programas televisivos e tudo o mais possível por meio de uma indústria cultural articulada globalmente sempre esteve presente nas discussões acerca dos impactos que essas transformações estruturais podem ter sobre culturas e identidades locais.

Entretanto, como aponta Stuart Hall, devemos considerar que,

ao lado da tendência em direção à homogeneização global, há também uma fascinação com a diferença e com a mercantilização da etnia e da “alteridade”. Há, juntamente com o impacto do “global”, um novo interesse pelo “local”. A globalização (na forma da especialização flexível e da estratégia de criação de “nichos” de mercado), na verdade, explora a diferenciação local. Assim, ao invés de pensar no global como “substituindo” o local seria mais acurado pensar numa nova articulação entre “o global” e “o local”.¹⁸²

180Idem. P. 208.

181Idem. P. 191.

Essa articulação entre o global e o local permitiu que produtos locais e regionalizados convivessem e se rearticulassem com referenciais advindos do exterior que, especificamente no caso brasileiro, têm forte conotação estadunidense. Fator que assume diversas facetas, já que diferentes segmentos apresentam formas distintas de padronização, dentro de sua própria historicidade. Vicente provoca ao apontar o fato de que o processo de segmentação do mercado, apesar de se constituir como fator de uniformização e padronização musical, acaba soando, no senso comum, como “sinônimo de democratização” da produção e do consumo musical, uma vez que diversos segmentos regionais, ocasionalmente ligados a minorias étnicas, econômicas ou religiosas, acabaram por lograr um espaço na grande mídia. Esse senso comum combina clinicamente com a faceta que a globalização assume em nossa realidade social, na qual as diferenças só são “aceitas” e digeridas depois de intensamente administradas, devidamente controladas e rotuladas a partir dos estereótipos disponíveis em nosso imenso acervo de símbolos e memórias sociais. Essa faceta cruel do próprio processo de globalização é carregado de contradições, como não poderia deixar de ser. Nesse sentido, cabe analisarmos o surgimento de alguns novos sistemas de produção e distribuição musical e, nesse ínterim, compreendermos como se acomoda a obra de Itamar Assumpção.

3.3 OUTROS CIRCUITOS DE PRODUÇÃO E DISTRIBUIÇÃO MUSICAL

O evidente desinteresse das *majors* por segmentos nacionais para além do sertanejo, do pagode, da axé music, entre outros de menor expressão no momento (como a música romântica, o rock, a música infantil e a adolescente e a música gospel evangélica), acabou por deixar um vazio, que seria ocupado pelas gravadoras e selos independentes que se multiplicavam. Diante dessa nova configuração, as *indies* que possuíam um amplo catálogo de artistas e que

182HALL, Stuart. *Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, Rio de Janeiro: DpeA, 2005. P.77.

enfrentavam problemas de divulgação e distribuição de seus produtos, passaram a se associar às grandes gravadoras. Essa associação é reforçada pelo fato de que muitos produtores e diretores artísticos que foram dispensados pelas *majors* criaram de seus próprios selos “independentes”, tais como o Tinitus, de Pena Schmidt e o Lux, de Nelson Motta. Essencialmente distintos da cena independente dos primeiros anos década anterior – estes selos não estavam *necessariamente* interessados em ter uma postura crítica com relação ao mercado, mas sim em ocupar os espaços vazios deixados pelas *majors*, atendendo mercados mais específicos e localizados, sem necessariamente ir contra a lógica de padronização que mencionamos. Existiram, entretanto, setores do mercado musical brasileiro que formaram “ondas” de resistência à ação das *majors*.

Relacionados a algumas gravadoras independentes, surgiram outros “*circuitos de produção e distribuição musical*”¹⁸³, principais responsáveis por oxigenar o mercado no que se refere à criatividade. Podemos compreender esses *outros circuitos* como aqueles contextos de produção musical que conseguiram prosperar - possibilitando a realização de shows, de gravações e a formação de público consumidor para artistas e grupos a eles associados - sem a presença de uma grande gravadora. Segundo Vicente, “essas circuitos normalmente se relacionam a identidades étnicas, religiosas, urbanas e locais, e se constituem nos espaços de surgimento e consolidação de muitos dos artistas e segmentos que acabarão posteriormente incorporados pela grande indústria”. Dos diversos circuitos existentes no período, vale a pena destacar os relacionados ao *hip hop* e à música baiana, interessantes para tensionarmos a obra de Itamar Assumpção.

O movimento *hip hop* - que congrega quatro diferentes tipos de expressões artísticas – o *graffiti* (visual); o *rap* (música), resultado da ação conjunta do DJ (disco-jóquei) e do MC (mestre de cerimônia) e o *break* (dança) - surgiu na cidade estadunidense de Nova Iorque nos anos 1970 em comunidades desfavorecidas de latinos, caribenhos e afro-estadunidenses que revolucionaram o modo de produzir e compor por meio da articulação entre poesia, fala, e sonoridades extraídas

183 Toda a discussão que se segue sobre esses circuitos de produção e distribuição musical têm como base o trabalho de VICENTE, Eduardo. *Da Vitrola ao Ipod...* Op. cit. O autor irá chamar esses novos circuitos de “autônomos”, termo que não faço uso, pois muitos deles estavam, de fato, intrínsecamente ligados a grandes gravadoras. Apesar disso, a discussão é profícua para compreendermos a posição de Itamar Assumpção na lógica do mercado musical nos anos 1990.

de músicas pré-existentes usadas como base e combustível para a criação de novas peças, os famosos *samples*.¹⁸⁴ No que se refere ao Brasil, os primeiros *raps* foram gravados em finais dos anos 1980, adentrando a década de 1990, por gravadoras independentes e por “equipes de som”, que organizavam os famosos Bailes Black¹⁸⁵. As gravadoras pioneiras deste segmento eram a Kaskata’s Records, Chic Show, Fat Records, a Zimbabwe e a Eldorado. Cabe ressaltar que toda a movimentação cultural em torno do *rap* e do *hip hop* surge fortemente ligada a atividades políticas e comunitárias nas periferias, principalmente na capital paulista e, por essas e outras razões, conseguiram criar um verdadeiro circuito de produção e consumo que projetou nacionalmente artistas como DJ Thaíde e Racionais MC’s, sem que para isso fosse preciso a intervenção de uma *major*, sendo utilizados como meio de divulgação inicial as rádios piratas e comunitárias, com a distribuição dos discos feita de forma independente.¹⁸⁶

No que se refere à Bahia, os blocos carnavalescos percussivos como o Ilê Ayê, o Filhos de Gandhi e o Afoxé Badauê deram base ao surgimento de um extenso número de novas organizações carnavalescas, como o Olodum, fundado em 1979, cujo clássico *Faraó Divindade do Egito* alcançou popularidade nacional quando gravado pela primeira vez pela Banda Mel, no disco *Força Interior* (1987). Como aponta Vicente, no início dos anos 1990 essa movimentação em torno dos blocos de afoxé conseguiu fortalecer um circuito de consumo quase sem a presença das *majors*, que no avançar da década, foram assimilando alguns nomes ligados à música baiana e produzindo outros tantos, como Daniela Mercury, Banda Eva, É o Tchan etc. Assim, como o *hip hop*, os blocos de afoxé surgiram fortemente ligados a movimentos sociais, além de terem

184Para um aprofundamento do que foi o movimento hip hop e como ele se acomodou no Brasil e em diferentes partes do mundo ver: FELIX, João Batista de Jesus. *Hip Hop: Cultura e Política no Contexto Paulistano*. Tese de doutorado defendida no departamento de Ciências Sociais/Antropologia da FFLCH – USP, 2005 e SANTOS, Jaqueline Lima. *Imaginando uma Angola Pós-colonial: A cultura hip-hop e os inimigos políticos da Nova República*. Tese de doutorado defendida no departamento de Ciências Sociais/ Antropologia da UNICAMP, 2019.

185Em São Paulo existiram alguns importantes bailes, como os que aconteciam na Associação Atlética São Paulo e no São Paulo Chic. Sobre esse assunto, ver a tese de FELIX, João Batista de Jesus., supracitada. Vale também a pena ler o interessante texto de Márcio Barbosa, para a revista O Menelick 2º Ato online. Disponível em: <http://www.omenelick2ato.com/historia-e-memoria/bailes>

186O funk carioca, que forma também um circuito específico, tem origem similar à do movimento hip hop no Brasil, ou seja, os Bailes Blacks, como aponta VICENTE, Eduardo. Op. cit.

origem e vínculos com terreiros de candomblé, sabidamente locais de preservação da memória e da cultura afro brasileira. Soma-se a isso o fato de terem surgido dentro da lógica de revalorização da cultura negra africana e brasileira.

Desta forma, os dois segmentos musicais, tanto o *hip hop*, quanto a música baiana com base nos blocos de afoxé, fazem parte um contexto maior de ressignificação da ideia de negritude brasileira e valorização de nossos referenciais diaspóricos que foram impulsionados – num primeiro momento – pelo discurso do *Black Power* estadunidense presente na *Soul music* e no *Funk*, introduzidos no Brasil por meio dos Bailes Black e popularizados por meio das rádios através de figuras como Big Boy, durante os anos 1970. Luciana Oliveira em seu livro sobre o Movimento Black Rio, aponta que

Essa população frequentadora dos baile *soul* ajudou a consolidar um estilo de moda e de comportamento que mesclava as várias informações visuais que recebiam através de revistas, filmes, programas de TV e capas de discos, o que favoreceu o desenvolvimento de diferentes estratégias de contestação da estrutura social e racial vigente a partir de rituais simbólicos e práticas de consumo alternativas. Esse impulso por uma diferenciação a partir da escolha de determinados itens do vestuário e a utilização do cabelo natural, inspirado no visual dos integrantes do movimento Black Power norte-americano, demarcava uma tentativa de incorporação de uma estética internacional articulada a um conjunto de símbolos marcadamente diaspóricos, que estabeleciam táticas de diferenciação e dissenso em relação ao ambíguo mito da democracia racial, refletindo um sentimento de esgotamento e de fracasso de uma perspectiva integracionista do negro brasileiro (...)¹⁸⁷.

Como podemos notar, o *rap* e a música baiana dos blocos de afoxé, segmentos musicais que ganharam espaço e notoriedade no mercado brasileiro na década de 1990 sem uma atuação inicial das *majors*, formaram-se em relação a um circuito fortemente baseado na *soul music* estadunidense, fenômeno de alcance internacional que influenciou diversas manifestações musicais da década de 1970 em diante, de Gilberto Gil a Fela Kuti, num movimento amplo e mais abrangente ligado à própria ideia de pan africanismo. Meu objetivo em trazer a especificidade desses circuitos é justamente salientar que há neles, dentro da lógica da

187OLIVEIRA, Luciana Xavier. *A Cena Musical da Black Rio: estilo e mediações nos bailes soul dos anos 1970*. Salvador: EDUFBA, 2018. P. 15.

globalização, o estabelecimento das bases para sua mercantilização, seus princípios padronizadores, ao mesmo tempo em que há o reforço de identidades que surgem como poderosos fatores de contestação e resistência cultural, como aponta Hall, pensando aqui o contexto britânico:

Um bom exemplo [das consequências da globalização] é o das novas identidades que emergiram nos anos 70, agrupadas ao redor do significante black, o qual, no contexto britânico, fornece um novo foco de identificação tanto para as comunidades afro-caribenhas quanto para as asiáticas. O que essas comunidades têm em comum, o que elas representam através da apreensão da identidade black, não é que elas sejam, cultural, étnica, lingüística ou mesmo fisicamente a mesma coisa, mas que elas são vistas e tratadas como "a mesma coisa" (isto é, não-brancas, como o "outro") pela cultura dominante. (...) Entretanto, apesar do fato de que esforços são feitos para dar a essa identidade black um conteúdo único ou unificado, ela continua a existir como uma identidade *ao longo de uma larga gama de outras diferenças*. (...) O black é, assim, um exemplo não apenas do caráter político das novas identidades isto é, de seu caráter posicional e conjuntural (sua formação em e para tempos e lugares específicos) mas também do modo como a identidade e a diferença estão inextricavelmente articuladas ou entrelaçadas em identidades diferentes, uma nunca anulando completamente a outra.¹⁸⁸

Itamar Assumpção dialoga com essa ideia de negritude advinda da *Black music* – do *funk e do soul*, principalmente – mas que apresenta uma forma totalmente distinta de articulação desses referenciais, que aparecem de maneira bastante forte já em seu quarto disco, o *Intercontinental! Quem diria!! Era só o que faltava!!*¹⁸⁹ e de maneira explícita em *Ataulfo Alves por Itamar Assumpção – Pra Sempre Agora*. Itamar Assumpção, por sua postura fortemente vinculada à contracultura dos desbundados brasileiros da década de 1970, nunca se mostrou afeito a movimentações políticas organizadas em partidos ou associações similares, então, até onde essa pesquisa constatou, ele nunca esteve filiado a organizações do movimento negro brasileiro, mantendo opiniões particulares sobre o racismo e desigualdade racial no Brasil.¹⁹⁰

188HALL, Stuart. *Identidade Cultural...* op. cit. P. 86-87.

189Curiosamente as faixas que apresentam uma forte referência ao Funk e à Soul music, principalmente nos arranjos de sopro e contrabaixo são a faixa 3 – *Pesquisa de Mercado I* e a faixa 17 - *Pesquisa de Mercado III* do disco *Intercontinental! Quem diria!! Era só o que faltava!!!* (1988).

190Itamar Assumpção nunca negou a existência de racismo no Brasil, o que fica claro em várias de suas letras, depoimentos, poesias, de seus personagens e da própria consciência das dificuldades que

Nesse sentido, sua visão particular sobre a negritude, sua postura política, assim como suas escolhas musicais não se encaixavam na ideia de “*black music*” que acabou se construindo nos circuitos elaborados em torno dos Bailes Black na década de 1970, dando base para o florescimento do *hip hop*, do *funk* carioca e do axé, duas décadas depois. Apesar disso, Itamar Assumpção rearticulou de maneira extremamente criativa referenciais advindos do próprio *soul* e do *rap*, além do samba, da MPB, do rock e outros gêneros e segmentos musicais fortemente pautados na musicalidade africana e afro-diaspórica, como bem discutimos no primeiro capítulo desta tese. O que decorre é que Itamar Assumpção se viu excluído do poderoso círculo da MPB, cujos “monstros sagrados” nunca chegaram a perder definitivamente seus postos privilegiados dentro da lógica da indústria fonográfica, nunca integrou circuitos como o do *rap*, pelos motivos supracitados, e – ainda, viu seu próprio alcance dentro da cena alternativa se enfraquecer na segunda metade da década de 1980, com o fechamento do Lira Paulistana e as mudanças estruturais pelas quais o mercado fonográfico passou nos anos seguintes. Ou seja, a ideia de marginalidade de sua obra acabou por se intensificar e, se antes ser independente era uma escolha advinda de uma postura específica, agora a situação apresentava-se mais como uma imposição que, apesar de tudo, não o fez submeter a linguagem musical que havia desenvolvido às padronizações necessárias para um possível sucesso. Possível porque, reformuladas em sambas-rock, canções como *Nego Dito* e *Fico Louco*¹⁹¹, chegaram a alcançaram notoriedade na voz de Nelson Fernandes Moraes, ou melhor, Branca Di Neve, ex-integrante do grupo Originais do Samba.

Toda essa conjuntura na qual Itamar Assumpção via-se enredado, não passou sem causar-lhe incômodo, como podemos vislumbrar em matéria de Carlos Calado, de 1994, ainda sobre o lançamento de *Bicho de 7 cabeças*:

sofria por ser um artista negro no Brasil. Entretanto, o músico não acreditava, como fica claro em entrevista cedida a Antônio Abujamra no contexto do programa *Provocações*, que ele não acreditava que nossas questões raciais fossem idênticas às dos Estados Unidos, por exemplo, já que o Brasil não teria necessariamente se forjado no “ódio” entre pretos e brancos, tendo sido o negro brasileiro mais “aculturado”, não chegando, por isso, a ameaçar o poder econômico do grupo hegemônico.

191A faixa *Nego Dito* faz parte do disco *Branca Mete Bronca Vol. I*, de Branca di Neve, lançado em 1987 pela Continental. Já a faixa *Fico Louco* faz parte do *Branca Mete Bronca Vol. II*, de 1989, também lançado pela Continental.

Mesmo a contragosto, Itamar não teve outra saída: foi obrigado a encarar a produção alternativa mais uma vez. A gravação dos três discos só aconteceu graças à ajuda de amigos do estúdio Mahália, onde Itamar e a banda Orquídea do Brasil passaram cerca de três meses, tocando e gravando. Estilo encontrado "Acho que finalmente encontrei o meu estilo como compositor popular", diz Itamar, animado com a tripla volta às lojas. O que não significa que as coisas já estejam mais fáceis do que antes. (...) "Apesar de ter público em todo o Brasil, até hoje não tenho um patrocinador, nem uma gravadora", diz sem saber se os shows vão mesmo acontecer. (...) É por essas e outras que o autor da clássica "Negro 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 bater caixa de fósforo", diz.¹⁹²

Itamar Assumpção mantém que sua “postura independente” nunca esteve relacionada a não fazer sucesso, ou não fechar contrato com uma grande gravadora – como havia feito com a Continental, mas sim em fechar contratos que respeitassem a originalidade de sua linguagem musical e sua propriedade sobre a obra. Termos que, se eram difíceis de serem aceitos nos anos 1980, eram quase impossíveis nos anos 1990. Ironica e quase sadicamente, o rótulo de maldito acabou por colocá-lo, aos olhos do mercado, numa prateleira específica, a de “músicos difíceis de serem vendidos e gravados”, fazendo com que passasse despercebido o fato de que Itamar estava buscando, desde há muito tempo em sua carreira, tornar-se um cantor “verdadeiramente popular”. Acredito que essa busca tenha sido uma das principais razões pelas quais Itamar voltou-se profundamente para a obra de Ataulfo Alves, sambista negro que logrou bastante sucesso por meio de canções que ficaram marcadas na memória social como *Amélia* e *Laranja Madura*. Assim, entender o disco que Itamar Assumpção dedica aos estudos da obra de Ataulfo Alves é, de certa forma, compreender a visão que Itamar Assumpção tinha do que significava ser “cantor popular”. Esse será um dos temas abordados no capítulo que se segue, onde trataremos mais aprofundadamente das relações entre racismo e indústria fonográfica.

192CALADO, Carlos. *Itamar diz que está pronto para ser popular*. Folha de São Paulo / Ilustrada. 23 de maio de 1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/5/23/ilustrada/17.html>

CAPÍTULO 4 – EX.PER.IMENT.AR como ES.PER.ANCE.AR

4.1 É SAMBA QUE ELES QUEREM?¹⁹³

Itamar Assumpção nutria um verdadeiro encantamento com o potencial comunicativo que a canção popular possui e acreditava estar construindo um caminho próprio dentro de uma linhagem de artistas – a maioria deles negros – no intuito de contar uma história distinta da música popular brasileira. A ideia de sucesso para ele, como pudemos acompanhar até aqui, não estava calcada necessariamente na quantidade de discos e Cds vendidos, principalmente se isso significasse uma padronização e perda da complexidade que sua linguagem musical alcançou. Obviamente, isso tem um preço, pago pelo artista que já havia dito: “se a obra é a soma das penas, quero meu troco em poemas”¹⁹⁴. Acompanhar essa relação de Itamar Assumpção com os meandros do sucesso popular pode ser uma maneira interessante de compreender como a indústria cultural, de maneira geral, e a fonográfica, mais especificamente, articula, mobiliza e se nutre de uma série de estereótipos estabelecidos nos longos (e contínuos, eu diria) anos de nossa história colonial.

Em entrevista ao programa Ensaio da TV Cultura, 1999, o músico diz, após executar uma versão de *Vai Cuidar de Sua Vida*, de Geraldo Filme:

Isso que é o pagode, que deveria ser, né? Eu acho, essa coisa que... porque, os nomes não interessam (...) a canção que eu vejo que fica, né, a melodia que seria aquela coisa, que é o *compositor popular*, que é brasileiro, né, que sabe fazer... o Adoniran, por exemplo, “não posso ficar nem mais um minuto...” [cantarolando]. A melodia, qualquer pessoa, ficou já. Esse desenho da melodia, né? Então, Geraldo Filme, “vai cuidar de sua vida, diz o dito popular, quem cuida da vida alheia da sua não pode cuidar. Vai cuidar...” [cantarolando] Pronto! Todo mundo já cantou, já aprendeu, é isso que eu digo do compositor popular, né? Descendente de escravos, que tem... Aí a Clementina é isso, aquele timbre de voz, aquela coisa, dedicada, de ficar 60 anos trabalhando de doméstica, aquela

193Alusão à letra de *A Ordem é Samba*, de Jackson do Pandeiro.

194Trecho de *Se a obra é a soma das penas*, faixa 4 do lado B, do volume I da trilogia *Bicho de 7 cabeças* (1993).

coisa de seguir... de seguir o caminho, né?¹⁹⁵

Como podemos perceber, sua concepção ser “popular” é carregada de interessantes nuances: não está ancorada no ideal de “sucesso” - mas, não prescinde de querer alcançar popularidade, pois o artista se reconhece como possuidor de um potencial comunicativo que reside na própria história da linguagem musical que desenvolveu: articula referenciais que são caros e comuns à maior parte da população brasileira. Então, parecia-lhe injusto que a ele não coubesse um espaço de reconhecimento entre os artistas a serem lembrados e celebrados.

Acredito que a busca por ser reconhecido como um cantor popular funcionou não só como resposta ao rótulo de “maldito” com o qual foi taxado durante toda sua carreira, mas também como uma forma de compreender como essas artistas – Aaulfo Alves, Clementina de Jesus, Geraldo Filme, entre outros - articulavam a “diasporicidade” que carregavam, esse referencial muitas vezes oculto. São esses aspectos que pretendo explorar mais aprofundadamente no disco *Aaulfo Alves por Itamar Assumpção – Pra Sempre Agora*, oitavo álbum lançado por Itamar Assumpção que, depois de negociações, saiu por uma gravadora de médio porte. O CD contém 20 faixas no total, como demonstramos na tabela a seguir:

Álbum CD *Aaulfo por Itamar Assumpção: Pra Sempre Agora* / 1995

1. Meus Tempos de Criança	11. Errei, Erramos
2. Ai, Que Saudades da Amélia	12. Sei Que É Covardia
3. Bom Crioulo	13. Atire a Primeira Pedra
4. Requebro da Mulata	14. Nem Que Chova Canivete
5. Mulata Assanhada	15. Na Cadência do Samba
6. Laranja Madura	16. Jubileu
7. Pois é (Falaram Tanto)	17. O Bonde de São Januário
8. Vai, Mas Vai Mesmo	18. Gente Bem Também Samba
9. O Homem e o Cão	19. Leva Meu Samba
10. Errei, sim	20. Vassalo do Samba

195Programa Ensaio da TV Cultura, com Itamar Assumpção, 1999. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uiQxFFWrX-Y>

Lançado pela Paradoxx Music, em 1995, esse disco é fruto de um período em que Itamar Assumpção dedicou ao estudo da obra de Ataulfo Alves, sambista mineiro consagrado e conhecido por sua sua figura elegante e sua voz potente. O dia do lançamento foi significativo: 20 de novembro, data estabelecida – graças à luta do movimento negro brasileiro como forma de ressignificar a história de resistência contra a escravidão – como homenagem à Zumbi dos Palmares, líder quilombola, elevado à estatura de herói nacional.

O encarte do disco apresenta dois textos, o primeiro deles é do jornalista e crítico musical Tárík de Souza, publicado originalmente em 31 de outubro de 1995, no carioca *Jornal do Brasil*. O texto destaca o fato de ser Ataulfo um sambista que alcançou *status* financeiro e aclamação popular sendo ele mesmo o criador e intérprete de sua própria obra, e por ter dado um toque de singularidade ao samba: “ralentou o andamento sem encostar no samba-canção e inaugurou a ginga elegante em câmera lenta.” Sobre a leitura que Itamar Assumpção apresenta de Ataulfo, Tárík de Souza nos diz que o músico como bom timoneiro “toma o BONDE SÃO JANUÁRIO em movimento e o conduz ao próximo MILÊNIO”, o que bem poderia ser o *Expresso 222* de Gilberto Gil que, aliás, muito tem em comum com o próprio Itamar Assumpção em termos de musicalidade¹⁹⁶.

O segundo texto do encarte é uma crítica escrita por Hermínio Bello de Carvalho, em outubro de 1995, no qual diz que Itamar Assumpção “incorpora” Ataulfo ao “visitar” (em toda mineiridade que o termo carrega) sua obra. Dois artistas dos interiores do Brasil em diálogo que se inicia no passado, mas que tem o futuro no horizonte. Interessa-nos destacar o fato de ser sido Hermínio Carvalho a pessoa quem “descobriu” ninguém menos que Clementina de Jesus, colocando-a sob os holofotes, reconhecidamente como uma grande voz da cultura popular brasileira, que por ela foi “reafricanizada”.

Neste disco, Itamar Assumpção reúne músicos e musicistas de diferentes fases de sua

196Acredito que Gilberto Gil estabelece outro paradigma compositivo no que se refere à articulação da musicalidade da diáspora africana. Partindo de materiais sonoros semelhantes, Gil e Assumpção vivenciam experiências absolutamente distintas na indústria fonográfica brasileira. Esse, entretanto, é assunto para outra tese.

carreira, contando com a participação banda *Isca de Polícia*¹⁹⁷ e das *Orquídeas do Brasil*¹⁹⁸ além de parceiras como Alzira Espíndola, Jards Macalé, Tonho Penhasco e Fernando Melo e Luiz Bueno (Duofel), Itacyr Bocato, Renata Mattar, Ricardo Crisaldo, Adriana Sanchez e Josué Guimarães. Podemos concluir, pelo time de artistas convocados para a produção do disco, que o Itamar-Nego-Dito voltaria a ocupar o palco, desta vez para se dedicar à interpretação das palavras de outro malandro (regenerado), um dos grandes símbolos do samba nacional. O disco em si é um compilado de 20 faixas de autoria de Ataulfo Alves (e parceiros como Mário Lago, Arthur Vargas Junior, Claudionor Cruz, Matilde Alves, Paulo Gesta e Wilson Batista).

A abertura do álbum se dá com a participação de Mário de Souza Marques Filho, mais conhecido como Noite Estrelada, sambista também nascido em Minas Gerais, cantando *Meus tempos de criança*, que ele introduz com a frase “Em 1957 Ataulfo Alves fez essa composição e em 1968 ele me dizia ser a sua melhor composição” e começa a cantar, à maneira de Ataulfo, tendo como base o arranjo original da canção. A voz de Noite Estrelada é interrompida, contudo, logo nos primeiros compassos pela voz de Itamar de Assumpção que - de início – deixa claro que esse não será exatamente um disco de samba. A faixa desenrola-se em duas partes nas quais prevalece a articulação dos silêncios característica do *reggae*, que salta ainda mais aos ouvidos quando a canção tem o ritmo ralentado, ao final. Nesta faixa Itamar repete o uso de dois contrabaixos que revezam entre realizar uma linha de acompanhamento e uma linha mais livre e improvisativa. Os silêncios são organizados principalmente pela percussão Nina Blauth, o que dá liberdade para que Simone Sou possa deixar soar os pratos da bateria de maneira contínua, fato que, somado ao arranjo de sopros, faz dessa faixa uma verdadeira miscelânea de referências que vêm do *jazz*, do *rock* e dos já citados samba e *reggae*. Essa tendência atravessa o disco todo, que é um verdadeiro laboratório sonoro.

Além de *Meus tempos de criança*, vale a pena destacar a terceira faixa, *Bom Crioulo*, por ter um arranjo que considero um dos mais criativos apresentados no disco. O fonograma vai

197Representada aqui por Vange Milliet, Virgínia Rosa, Paulo Lepetit, Luiz Chagas, Luiz Waack e Gigante Brazil.

198Representadas por Tata Fernandes, Miriam Maria, Lelena Anhaia, Clara Bastos, Simone Julian, Simone Sou e Nina Blauth.

sendo literalmente montado, com os instrumentos sendo apresentados separadamente, até que todos se juntam ao final. O arranjo complementa o sentido da letra que conta a história de um “crioulo” de bem, que não faz arruaça, mas que não nega suas origens no que se refere à música, sendo exímio violonista. A letra insiste: “bate crioulo bate, bate no seu tambor” ao passo que, musicalmente falando, todos os instrumentos utilizados nessa faixa – incluindo os sopros e os harmônicos, desempenham função puramente rítmica. Quando somados, ao final, o que temos é uma versão modernizada de um Batuque de Umbigada, que fica em evidência quando contrastado ao silêncio da primeira parte da composição, cuja letra é cantada *à capella por Miriam Maria*.

Nesse disco Itamar Assumpção demonstra suas habilidades como arranjador, mas também abre espaço para que outros possam contribuir no processo de construção dos arranjos, que são, na maioria das vezes, compartilhados com a *Banda Isca de Polícia*. Em algumas faixas, outros artistas foram convidados para o processo de criação, como é o caso de *Mulata Assanhada*, cujo arranjo para dois violões foi feito pelo Duofel, Fernando Melo e Luiz Bueno. Além dessa faixa, uma das composições mais famosas de Ataufo Alves, *Ai, que saudades da Amélia*, é arranjada e executada no violão por Jards Macalé, acompanhado pela voz de Itamar Assumpção. Entretanto, acredito que a versão de “Amélia” que mais interessa aos objetivos dessa análise seja a realizada nos shows que aconteceram em decorrência do lançamento do álbum.

Na capital mineira, Belo Horizonte¹⁹⁹, Itamar Assumpção subiu ao palco acompanhado pela cantora Miriam Maria, pela baterista Simone Sou, pelo contrabaixista Paulo Lepetit e pelo guitarrista Luiz Chagas, numa mescla de *Isca de Polícia* com *Orquídeas do Brasil*. O vocal é compartilhado com Miriam Maria que, muitas vezes durante o show assume o protagonismo e, outras vezes, interpela um Beleléu que, depois de anos, retorna aos palcos como personagem. Esse retorno do malandro marginal se dá à maneira de *Luzia*, aqui incorporada pela vocalista que

199Há uma divergência com relação ao ano do show. Utilizei para esta análise um arquivo de vídeo do Programa *Hypershow*, da Rede Minas de televisão, postado em maio de 2017 no *Youtube*, dividido em três partes. O programa se utiliza de imagens de arquivo do show gravado em Belo Horizonte que, segundo a fala do apresentador, aconteceu em 1997. Já nos créditos que aparecem ao final do programa, aparece 1996 como a data de gravação. No meu processo de pesquisa não encontrei matérias de jornal ou outras fontes que auxiliassem a desfazer a confusão das datas. O programa está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ysRT0oB99fQ>

realiza o papel de uma mulher “anti-Amélia”, fazendo intervenções na letra original da canção de Ataulfo. Itamar é mais uma vez o Beleléu enredado em conflito com a companheira, porque tem saudades da parceira anterior que “não tinha a menor vaidade” e que “era mulher de verdade”. A isso, Miriam Maria responde: “Amélia, não, mas nós, sim!” apontando para si e para a companheira de palco Simone Sou. Quando Beleléu reclama “Ai que saudade da Amélia, aquilo sim é que era mulher”, Miriam responde: “Trouxa! Trouxa!”. Ainda, quando a letra nos conta de uma Amélia que, complacente diante da fome e da pobreza dizia ao seu companheiro “meu filho, o que se há de fazer”? Miriam outra vez, cantando “devia dizer: vai trabalhar!”. Antes, contudo, de continuar com a análise de algumas faixas selecionadas desse álbum, cabe considerarmos o contexto das canções que o integram e o momento em que foram compostas, significado que, conseqüentemente, pode nos informar melhor acerca do potencial transgressor das versões apresentadas por Itamar Assumpção.

4.2 NO SAMBA NÃO HÁ PRECONCEITO DE COR (HAHAHA) EU ACHO GRAÇA...

Existe uma extensa e profícua bibliografia acerca do samba e das sambistas no Brasil, que abordam esse gênero desde seus parâmetros musicológicos, até os políticos e sociais. A ideia aqui não é retomar essa abrangente produção bibliográfica, mas recorrer a alguns autores que nos auxiliem a compreender as relações intrínsecas entre *o samba, a indústria fonográfica e os estereótipos racistas em torno da população negra brasileira* que afetam a produção de artistas como Ataulfo Alves e, também, de Itamar Assumpção, em seus respectivos momentos históricos. Isso porque a história do samba está estreitamente relacionada à construção de uma “ideia de Brasil” que permeou o nacionalismo dos anos 1930. O samba, nascido nos terreiros e morros cariocas, fruto da vivência de mulheres e homens negros marginalizados socialmente, foi institucionalizado como “ritmo nacional”, como símbolo maior do Brasil. À primeira vista, essa história poderia soar como a consolidação de um país sem racismo, onde reina a “democracia racial”. Poderia, não fosse por trás dessas formulações que de fato proliferaram no imaginário social brasileiro.

Primeiramente, vale destacar que o “samba” que se consagrou como ritmo nacional é fruto de intensas negociações político-culturais e está intrinsecamente ligado ao processo de modernização do Brasil. Está, da mesma forma, embebido das mesmas contradições que a nossa modernização apresenta. José Adriano Fenerick aponta que:

Guardadas as devidas proporções de tempo e espaço, as mesmas forças que propiciaram o surgimento do jazz ou das vanguardas européias – a metrópole moderna, os novos meios de transporte e de comunicação, a vida agitada etc. -, foram também as forças que propiciaram o aparecimento do samba moderno brasileiro. Assim, o samba aqui abordado, é um gênero musical criado pela modernidade brasileira, que ao decorrer do processo se profanou, se individualizou, se transformou em coisa para poder ser veiculado e vendido pela moderna indústria de diversões,- capitaneada pelo surgimento do disco e do rádio -, ao mesmo tempo em que se transformava cada vez mais num elemento cultural identificado com a moderna “civilização brasileira”.²⁰⁰

No início do século XIX, o Rio de Janeiro, berço do samba, passava por um processo intenso de “modernização”: prédios antigos vinham abaixo, ruas e avenidas largas eram abertas, casebres eram substituídos por novas construções e a cidade era submetida a uma lógica sanitaria que pretendia – sob a batuta do prefeito Pereira Passos - colocar a então capital do Brasil no mesmo “nível civilizacional” que as capitais europeias. Portuária, a cidade carioca havia sido, pelo menos desde o período em que ali viveu a família imperial portuguesa (1808-1822), alçada a símbolo de avanço e cosmopolitismo. Por ali circulavam pessoas advindas de diversos lugares do mundo, como comerciantes, viajantes, soldados e, também, ex-escravizados de diferentes locais do continente africano e do Brasil, que migravam para a capital para tentarem a vida numa cidade que poderia oferecer maiores possibilidades de sobrevivência²⁰¹.

A ideia de progresso material (capitalista), higiene e civilização (no sentido eurocêntrico do termo) estavam intrinsecamente interligados na construção da imagem de um país que se queria moderno, imagem essa que ecoava desde a capital federal para o restante do território

200FENERICK, José Adriano. *Nem do Morro, Nem da Cidade: as transformações do samba e a Indústria Cultural*. (1920-1945). Tese de doutorado defendida no departamento de História da FFLCH/USP, 2002. P. 11.

201Idem.

brasileiro. E, como demonstram as teorias raciais de embranquecimento, essa concepção só seria alcançada com um afastamento contínuo de todo e qualquer aspecto cultural ou biológico relacionado à negritude, à África, ou aos negros e negras nascidos no Brasil.

Como aponta o artigo de 2012 publicado por Vanderlei Souza e Ricardo Santos, aconteceu em Londres o primeiro Congresso Universal das Raças, entre os dias 26 e 29 de julho de 1911, do qual participou o antropólogo e diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro, João Baptista de Lacerda. Segundo esses autores, no âmbito deste congresso, foi apresentada a seguinte visão:

Capturados no mercado africano e brutalmente escravizados no Brasil, segundo Lacerda, os negros não foram segregados pelos portugueses colonizadores, ao contrário do que teria ocorrido nos domínios coloniais anglo-saxões. Desde cedo, os portugueses teriam feito de suas escravas as suas concubinas, permitindo que o “intercurso sexual” entre brancos e negros se tornasse natural no Brasil e, em consequência, que a população mestiça crescesse rapidamente. De acordo com Lacerda, o cruzamento entre negros e brancos, ao contrário da opinião de muitos escritores, não teria gerado um mestiço de qualidade inferior no Brasil. Embora fossem descritos como moralmente voluptuosos e pouco afeitos ao trabalho braçal, Lacerda entendia que os mestiços do Brasil eram “intensamente inteligentes” e teriam “disposição para as letras, para a ciência e para a política”. Muitos deles teriam, inclusive, gerado descendentes que se tornaram proeminentes políticos, poetas, pintores, escultores, músicos, advogados, médicos e engenheiros, com reconhecido domínio técnico e habilidade profissional. No final da apresentação, Lacerda enunciaria sua principal tese acerca do resultado da miscigenação no Brasil. Segundo ele, o *cruzamento racial tenderia a fazer com que negros e mestiços desaparecessem do território brasileiro em menos de um século, ou seja, antes mesmo do final do século XX, possibilitando o branqueamento da população.*²⁰²

O intercurso sexual entre raças, consentido ou por meio do estupro, eram práticas difundidas em nosso país, o que trazia a necessidade de ressignificar a miscigenação como algo positivo e não como sinal de degeneração de um povo, como comumente era compreendida. Caso essa ideia não fosse ressignificada, o Brasil estaria, inevitavelmente, fadado à “barbárie”. Por essas e outras razões, a miscigenação foi apresentada pelo representante brasileiro no Congresso

202SOUZA Vanderlei; SANTOS, Ricardo *O Congresso Universal das Raças, Londres, 1911: contextos, temas e debates*. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v. 7, n. 3, p. 745-760, set.-dez. 2012. Grifos meus. Interessante notar que, neste mesmo congresso participou E. W. Du Bois, um dos pais do pan-africanismo, denunciando a situação social de negros e negras nos

Universal das Raças como a solução para inserir o Brasil no grupo requintado de nações “modernas”, pois permitiria que, dentro de aproximadamente um século, a composição racial do país se tornasse branca. Com esse intuito, foram implementadas políticas governamentais que facilitaram a imigração de europeus para o Brasil, fato que se soma ao deliberado e intencional abandono da população negra no período pós-escravidão, que se viu “livre”, marginalizada, sem propriedades, sem estudos, sem terra e sem trabalho – que passou a ser prioritariamente oferecido aos imigrantes europeus que aqui desembarcavam abundantemente. Portanto, a concepção brasileira de “modernização”, diante do exposto, está intimamente ligada à ideia de embranquecimento cultural e populacional.

Tendo como panorama os ecos desse processo de embranquecimento, o samba se consolidou como símbolo nacional, não antes de passar por significativas mudanças na musicalidade, instrumentação, no conteúdo das letras e até mesmo na figura do seu maior protagonista, o malandro.

No caso do samba, ele também precisava se “educar” e transformar-se em “sinônimo de cultura” (...) Isto é, o samba precisava deixar de ser o elemento bárbaro fincado na cultura brasileira. E nesse sentido, no decorrer dos anos 1930, os músicos, cantores e compositores oriundos dos setores médios da sociedade tiveram um importante papel como mediadores entre o samba bárbaro e o samba civilizado. Carmen Miranda, Francisco Alves, Custódio Mesquita, Noel Rosa, Ari Barroso entre tantos outros, *através principalmente do rádio, do disco e do cinema*, conseguiram tornar o samba palatável para uma grande parte da sociedade brasileira – *sobretudo a classe média que era quem efetivamente consumia discos de música popular, ouvia rádio e ia ao cinema* -, ao mesmo tempo em que, em certo sentido, “educavam” e “massificavam” essa música.²⁰³

Ou seja, para se tornar uma mercadoria que pudesse alcançar um amplo espectro de consumidores e ser divulgada pelos modernos veículos de comunicação cujo acesso, nessa primeira metade do século XX, era ainda fortemente reservado a uma elite, os sambas não deveriam mais falar da vida pobre e da criminalidade, como era até então recorrente. A figura dos e das sambistas deveria ser regenerada, para ser melhor aceita. Se antes eram comuns letras sobre a malandragem, a partir de 1930 essas temáticas passam a ser repreendidas e o governo autoritário de Getúlio Vargas terá um papel fundamental nesse processo de “educação” do samba.

203FENERICK, José Adriano. *Nem do Morro, Nem da Cidade...* op. cit. P. 62-63 *Grifos meus*.

Getúlio Vargas assumiu o governo nacional em 1930 como resultado das revoltas que puseram fim à chamada República Velha, com a deposição do então presidente Washington Luís. O que pretendia ser um governo provisório acabou se estendendo por 15 anos, tendo seu auge em 1937, com a instauração do Estado Novo, caracterizado principalmente pelo nacionalismo, autoritarismo e anticomunismo. Para o governo de Getúlio Vargas, a incorporação de uma manifestação musical de cunho popular como o samba poderia ser uma forma eficiente de educar a população por meio dos meios de comunicação, uma forma de passar os valores civilizacionais que o país prezava em construir e também como veículo propagandístico do próprio governo, ou seja, uma manifestação que falava diretamente à “alma do povo” e que estaria à serviço do Estado.²⁰⁴ Uma via de mão dupla que, ao mesmo tempo, poderia trazer prestígio e ascensão social para o sambista, o que de fato ocorreu com alguns deles. Por meio do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), o governo incentivou, censurou e controlou de perto a feição que o samba deveria adquirir. Sendo assim,

Através de concursos de sambas, o governo (por intermédio do DIP) premiava os sambistas “positivos” – aqueles que cantassem as vantagens de ser um trabalhador honesto – e punia severamente os sambistas “negativos” - aqueles não muito afeitos a cantarem as virtudes de se “pegar no batente”. Um outro tema que o DIP estimulou bastante foi o chamado “samba exaltação” – tendência iniciada com o sucesso de *Aquarela do Brasil* de Ari Barroso -, um “tipo de samba cuja letra colocava o Brasil na condição de paraíso na Terra”.²⁰⁵

E daí surge a ideia do malandro “regenerado”, não mais um arruaceiro, um briguento e bebedor que não gostava de trabalhar, que reunia vários estereótipos relacionados à população negra, e sim o homem de família, trabalhador, que ama seu país, esse Jardim do Éden de oportunidades. As disputas simbólicas em torno do samba e de seus personagens foram inúmeras e renderam diversas composições, como a querela entre Noel Rosa e Wilson Batista. A letra de *Lenço no pescoço*, de Wilson Batista – negro de origem humilde e morador do “morro”, nos fala o que seu autor acreditava ser o verdadeiro malandro:

204Idem.

205Idem. P. 65

Meu chapéu do lado / Tamanco arrastando / Lenço no pescoço
Navalha no bolso / Eu passo gingando / Provoco e desafio
Eu tenho orgulho / Em ser tão vadio / Sei que eles falam
Deste meu proceder / Eu vejo quem trabalha / Andar no miserê
Eu sou vadio / Porque tive inclinação / Eu me lembro, era criança
Tirava samba-canção / Comigo não / Eu quero ver quem tem razão

Noel Rosa, sambista branco “da cidade”, de família de classe média baixa, responde com uma visão do malandro que deveria regenerar sua imagem, para que pudesse ser visto como civilizado, de acordo com os ideais do Estado Novo. A letra de *Rapaz Folgado* nos diz:

Deixa de arrastar o teu tamanco / Pois tamanco nunca foi sandália / E tira do pescoço o lenço
branco
Compra sapato e gravata / Joga fora esta navalha que te atrapalha / Com chapéu do lado deste
rata
Da polícia quero que escapes / Fazendo um samba-canção / Já te dei papel e lápis
Arranja um amor e um violão / Malandro é palavra derrotista / Que só serve pra tirar
Todo o valor do sambista / Proponho ao povo civilizado / Não te chamar de malandro
E sim de rapaz folgado

Wilson Batista responde com o samba “Mocinho da Vila” em que critica Noel Rosa:

Você que é mocinho da Vila / Fala muito em violão, barracão e outras prosas mais / Se não quiser
perder o nome
Cuide do seu microfone e deixe / Quem é malandro em paz / Injusto é seu comentário
Fala de malandro quem é otário / Mas malandro não se faz / Eu de lenço no pescoço
Desacato e também tenho o meu cartaz

A querela entre os dois autores desdobrou-se ainda em outras composições icônicas, como o samba *Feitiço da Vila* de Noel em que o autor afirmava que na Vila Isabel, de onde era oriundo, teria um samba “sem vela e sem vintém / que nos faz bem / tendo nome de princesa / transformou o samba / num feitiço decente”, ou seja, o “feitiço” do samba da Vila Isabel, não seria o da macumba e do candomblé, embranquecido, seu samba seria mais “decente”.

A controvérsia entre os dois artistas, para além dos desafetos, deixa transparecer a disputa simbólica em torno do significado do samba na década de 1930 e as tensões que envolvem essa manifestação musical – antes relacionada à macumba, ao morro, à malandragem e à marginalidade – no seio de um mercado musical que passava por intensas transformações tecnológicas, com a expansão do sistema radiofônico e a profissionalização dos músicos, que deveriam responder corretamente à nova realidade. Nesse sentido, a relação dos sambistas e das sambistas negras com essas transformações estava carregada de estereótipos formulados desde há muito tempo em nossa história social.

João Batista Borges Pereira traz algumas considerações importantes em sua obra *Cor, Profissão e Mobilidade: o negro e o rádio de São Paulo*, pesquisa desenvolvida entre os anos 1958 e 1964 cujo principal objetivo é pensar as possibilidades de mobilidade social que o rádio, enquanto campo novo de ocupação na sociedade paulistana (e brasileira) em plena modernização, poderia oferecer às pessoas negras. O autor coteja os dados levantados por sua pesquisa com as expectativas dessas mesmas pessoas e o que podemos concluir desse trabalho é o fato de que, na realidade, a população negra estava majoritariamente apartada da possibilidade de consumo, inserção social e formação cultural que a sociedade urbano-industrial passava a oferecer como experiências do vivido.

Segundo Borges Pereira, “o rádio constitui-se (...) em produto e em instrumento de expansão e consolidação do processo civilizatório urbano-industrial no país, através da difusão por toda a realidade brasileira de valores vinculados ao estilo de vida que aos poucos se esboçada entre nós”.²⁰⁶ No início, esse novo veículo de comunicação tinha o ímpeto auspicioso de educar os ouvintes, mas no decorrer de sua expansão e estruturação, prevaleceu uma lógica empresarial, que priorizou seu sentido publicitário, dependendo cada vez mais da vontade de anunciantes, interessados em defender seus interesses econômicos. Desta forma,

O produto negociável da novel empresa eram predominantemente programas recreativos, cuja matéria-prima – a música e a representação – fornecia um mundo fabulativo, sensível às preferências do ouvinte, comprador em potencial dos produtos anunciados. Rotulando o rádio de órgão informativo, ao lado desta programação lúdica havia lugar, embora secundário, para irradiações que se

206PEREIRA, João Batista Borges. *Cor, profissão e mobilidade: o negro e o Rádio de São Paulo*. São

poderiam muito vagamente denominar educativas: boletins informativos, orientação cívica, religiosa e política, cursos etc.²⁰⁷

A radiodifusão expandiu-se rapidamente a partir da década de 1930, em consonância com os avanços tecnológicos e com a modernização do país. Considerando-se o caso do Estado de São Paulo (foco dos estudos do autor supracitado), em 1932 haviam 9 emissoras, número que aumentou para 31 em 1940 e saltou para 177 em 1958, avanço que continuou vertiginoso nas décadas seguintes. No que se refere ao número de aparelhos receptores, o mesmo panorama é observado: se em 1930 estimava-se a existência de 30 mil aparelhos funcionando em todo o país, em 1962 este número salta para 4 milhões e 700 mil aparelhos.

Considerando a expansão da estrutura radiofônica (e seus afluentes, como as agências publicitárias), era de se esperar que o rádio entraria no horizonte da população negra urbana como um espaço de possível ascensão, de enriquecimento e reconhecimento social, o que de fato ocorreu com alguns poucos indivíduos. Avaliando a expectativa dessa camada populacional e as condições reais de mobilidade, o autor nos diz que entre *anunciantes*, ou seja, os que investem em propagandas nas rádios publicitárias e, por isso tinham ali certa influência, as pessoas negras estavam ausentes.

Nas próprias *agências publicitárias*, empresas intimamente ligadas às rádios, financeiramente falando, de um total de 2.654 profissionais, 14 eram negros, sendo que desse total 3 ocupavam posições de chefia, 4 ligados a funções artísticas e propagandísticas e 7 ocupavam funções como faxineiros, motoristas, moço-de-recados e almoxarifes.

Entre radialistas, Borges Pereira aponta que, de 2.216 profissionais 83,7% eram homens e 16,3%, mulheres. Entre os homens, somente 11,4% eram negros e, entre as mulheres, somente 1,2% eram negras. No que se refere ao setor administrativo das empresas radiofônicas, vislumbra-se um quadro semelhante, com um pequeno número de profissionais negras e negros, sendo que a maioria destes ocupam posições que o autor denominou como “subalternas” (faxineiros, motoristas etc.). No setor técnico, o número de profissionais negras e negros era de

207Idem. P. 55

15%, de um total de 339 pessoas e no setor de programação – considerados um dos mais importantes dentro da estrutura empresarial do rádio – somente 6,9% eram de pessoas negras, de um total de 1.176 programadores, sendo que as mulheres representavam somente 1% desse total. O mesmo quadro se apresentava entre músicos, cantores e radialistas e, quando consideramos posições de chefia e da alta administração, há uma ausência absoluta de pessoas negras.

A relação das pessoas negras com as rádios se dava, principalmente, na categoria de ouvintes e espectadores que frequentavam programas de calouros e de auditórios. Nessa última categoria havia uma grande presença de mulheres. Sobre essas últimas, o autor aponta que

Tão acentuada é a presença da mulher de cor entre esses frequentadores de auditórios, e é de tal maneira efervescente, barulhento e espetaculoso o seu comportamento, que nos meios radiofônicos tais grupos promocionais são chamados depreciativamente de “macacas de auditório”, numa alusão direta àquelas generalizações populares que procuram identificar características negroides a traços simiescos²⁰⁸

O autor, em nota de rodapé, cita a fala de um conferencista não identificado que, no contexto de um debate sobre o rádio, diz o seguinte: “o rádio está desmentindo a teoria da evolução de Darwin. De acordo com Darwin existia o macaco... no princípio era o macaco... e o macaco se transformou em homem (sic). No rádio se deu o contrário. O rádio nasceu homem e virou ‘macaca’”²⁰⁹.

Esse breve preâmbulo já nos permite supor os conflitos raciais que tensionavam as relações entre negros e brancos nesse novo horizonte profissional que era o rádio no Brasil e, especificamente no caso da pesquisa, em São Paulo. A presença desses indivíduos no ambiente radiofônico era acompanhada da esperança de que pudessem se profissionalizar em atividades de alta remuneração, prestígio e popularidade, anseio que, na prática, era repleto de obstáculos. Resumidamente, o autor aponta a ausência de indivíduos negros nos quadros profissionais das rádios paulistanas:

208Idem. P. 108

209Idem. Nota de rodapé n. 9. P. 108

a. das esferas (alta administração, grupos comerciais e de produção) através das quais as empresas radiofônicas se ligam ao mundo empresarial paulista e ao complexo comercial-industrial, onde se movimentam anunciantes e publicitários;

b. das atividades onde a grande exigência é a “boa aparência”, a familiaridade com a etiqueta, o traquejo social e facilidades pessoais de infiltração em círculos sociais mais amplos (relações públicas);

c. das posições que, constando ou não do esquema formal e explícito de dominação da empresa, facultam a seus ocupantes grande poder de manipulação de elementos humanos: negros e mulatos não mandam, não escolhem e nem “programam”. São mandados, escolhidos e “programados”;

d. das categorias das quais têm saído, episodicamente, profissionais que vão compor os altos quadros administrativos da empresa. Negros e mulatos estão ocupando, portanto, aquela faixa de posições poupadas pelo processo competitivo, que se forma e se desenvolve em torno da obtenção de postos de mando dentro da estrutura empresarial

e. dentro do setor programático, das tarefas para cujo desempenho se exige maior escolaridade (produtor, redator, locutor, radiador etc.)

f. finalmente, ainda nesse setor de atividades, das equipes criadoras de programas e das esferas de planejamento. Os profissionais de cor limitam-se à interpretação e à execução (esta observação é válida para todo o organismo empresarial).²¹⁰

Nessa longa (e necessária) citação, fica claro a ausência de pessoas negras nos espaços de decisão e de poder dentro das rádios (uma representação em escala reduzida da sociedade brasileira como um todo), assim como em espaços em que pudessem influenciar o que o público ouviria e o modo como a programação e as notícias chegariam à audiência. Esse fato mostra-se extremamente relevante quando consideramos o poder que esses profissionais tinham de propagar pelas ondas radiofônicas visões sociais compreendidas como “educativas” e “civilizacionais”.

210Idem. P. 119-120. De minha parte, gostaria de pontuar que apesar de reproduzir as palavras de Borges Pereira na citação, não aquiesço com o uso de palavras reconhecidamente racistas como “mulata (o)” que, como aponta Grada Kilomba, foi “originalmente usada para se referir ao cruzamento de cavalos e mulas, isto é, entre duas espécies animais diferentes, que dá origem a um terceiro animal, considerado impuro e inferior. KILOMBA. Grada. *Memórias da Plantação*: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Ed. Cobogó, 2019. P.19. Já o uso do termo “de cor” é mais comum nos Estados Unidos (“person of color”, ou “colored people”) e também é carregado de conotações racistas. O termo tem pouca circulação no Brasil, onde convencionou-se chamar pessoas de ascendência africana de afrodescendentes, ou negras (os). Sobre essa questão, entre outras, ver: GOMES, Nilma Lino. *Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil*: uma breve discussão. In: BRASIL. Educação Anti-racista: caminhos abertos pela Lei federal nº 10.639/03. Brasília, MEC, Secretaria de educação continuada e alfabetização e diversidade, 2005. P. 39 - 62.

Sobre os indivíduos negros que faziam parte, ou pretendiam adentrar o universo das rádios como cantores e/ou calouros, pode-se dizer que muitos eram trabalhadores comuns, que viam a rádio como uma verdadeira oportunidade de ascensão social, senão, como oportunidade de reconhecimento em um segmento profissional que, imaginavam, exigiriam deles principalmente o “talento” e não necessariamente a bagagem de formação cultural e educacional às quais muitos não tiveram acesso, por conta das desigualdades sociais que marcam a história de nosso país. O depoimento de um jovem de 18 anos, servente de pedreiro, entrevistado pelo autor, demonstra bem essa questão:

Se em outro emprego conseguisse tudo que o rádio pode oferecer ao artista, tentaria esse outro emprego com tanto ardor como venho tentando entrar para o rádio. Acho que fora do rádio nada conseguirei. Tenho ‘pouca leitura’, não sei escrever bem, não sei nem mesmo escrever à máquina. Se eu tivesse pelo menos algum conhecido importante talvez eu pudesse conseguir um emprego bom, lá fora. Então, eu deixaria de procurar a rádio ‘que nem tonto’.²¹¹

O autor cita também o depoimento de uma mulher de 22 anos, que trabalha como empregada doméstica:

(...) Estou há seis anos querendo ser ‘gente de rádio’! (...) Mas o que posso fazer? Já tentei de tudo e sei que com minha ‘humildade’ e minha falta de escola não conseguirei nada. Só serei empregada de cozinha ou então *mulher da vida*. Se tivesse outro jeito de ganhar o que o rádio pode me pagar, quando eu for artista, não ia ficar dia e noite só pensando no rádio. Ia trabalhar noutro lugar. Quando venho cantar, dou outro nome, porque os filhos da minha patroa, e até o meu patrão, caçoam de mim. Dizem que eu quero me exhibir. Eles não entendem...²¹²

A maioria das pessoas entrevistadas por Borges Pereira alimentavam a ambição de tornarem-se justamente, *cantores e cantoras populares*, uma minoria almejava a carreira de instrumentistas, ou radialistas. Essa tendência decorria da visão de que para ser cantor popular não seria necessário nada além do talento e da voz, independente das oportunidades de acesso aos estudos ou à formação desses artistas, ou de contatos com ‘pessoas importantes’ que os pudessem auxiliar na busca por boas e dignas ocupações na sociedade.

211Ibidem. P. 129

212Ibidem.

Essas expectativas vão se mostrando cada vez mais distantes de realização quando consideramos a visão dos profissionais que têm poder de contratar e empregar profissionais negros e negras na estrutura radiofônica. É o que vislumbramos nos depoimentos abaixo arrolados:

(de um produtor) Preto eu só uso como cantor ou músico. Aí eles são insubstituíveis. Assim mesmo não programo, ao mesmo tempo, muitos profissionais de cor. Procuo dosar brancos e pretos, para satisfazer os ouvintes. Já tenho recebido cartas criticando-me quando ponho ‘muita negrada’ num mesmo programa. Fora disto, preciso de gente capaz, que trabalhe, leve a sério o serviço, sem ficar pensando em ‘cachaça’, em tudo que, como se sabe, o negro pensa...

(de um chefe de locução) Para locutor, negro não dá; pelo menos aqui em São Paulo que eu saiba só há um. Eles são bons é na música, pois nascem, vivem e morrem nisso. É uma qualidade que eles herdaram na carne. Herdam dos seus pais e passam para seus filhos. Para locutor, repito, negro não serve. Primeiro porque eles nunca sabem ler, e depois o cargo tem certa responsabilidade, exige inteligência e não convém arriscar... Eu, pelo menos, não me arrisco. Não respondo pelos meus colegas...

(de um diretor de rádio-teatro) Antes eu costumava dizer que negro que não é cantor ou músico só servia para ser moído e feito café; um dia, lá no Rio, resolvi dar uma *chance* a um. Encarreguei-o do rádio-teatro. Em pouco tempo, com sua falta de interesse e sua mania arbitrária de mandar nos outros, ele quase acabou com meu *cast*. Sabe, branco e preto não gostam de ser mandados por negro. Eles se rebelam e trabalho em equipe torna-se impossível. Depois desta experiência, eu continuo pensando, e agora com toda razão, que negro só serve mesmo pra ser moído e feito café! (...)

(de um diretor comercial) Não, aqui nesta estação qualquer um tem oportunidade, até os pretos. Acontece que eles não se ajustam a este tipo de trabalho. O que eles querem é cantar ou então fazer graça e tocar. Aqui, em meu setor, o trabalho é sério, não admito brincadeiras. Se eu me achar numa situação de ter que escolher entre branco e preto, eu escolho o branco, não porque preto é preto, mas porque ele é boêmio e pensa tudo em termos de *malandragem!*²¹³

É flagrante o modo como atributos físicos e biológicos são credenciados a questões puramente sociais, tais como o próprio racismo, a desigualdade no que se refere à formação, às possibilidades de ascensão social e econômica que empurram a população negra para certos tipos de atividade que “podem” exercer socialmente. Como músicos e cantores, um número (ainda pequeno) de artistas negros alcançaram notoriedade e sucesso profissional, fato que –

213P. Idem. P. 177-180 *Grifos do autor*

considerando esse ciclo cruel de reprodução do racismo institucional²¹⁴, acaba por confirmar os estereótipos acima deslindados, que insistem em considerar como arrogantes, boêmios, cachaceiros, inaptos e irresponsáveis mesmo as profissionais negras e negros que conseguiram atravessar os obstáculos e se inserir com sucesso nos mecanismos desse campo de atuação econômica.

Os estereótipos que vislumbramos nos depoimentos recolhidos por Borges Pereira não são especificidades do universo do rádio e permeiam todo nosso tecido social, como outras sociedades colonizadas que reproduzem uma lógica de superioridade das características relacionadas à branquitude e que, de certa maneira, determinam o modo como as pessoas negras são compreendidas e representadas. Calçados em séculos de história, estes estereótipos nos contam acerca dos contatos, livres e forçados do mundo Ocidental euro-cristão com os “Outros” e o processo de racialização pelo qual os não-ocidentais passaram.

Segundo Stuart Hall, foram três os momentos de encontro entre o mundo ocidental com os negros que permitiram a construção de estereótipos como os que percebemos elaborados nas falas reproduzidas acima. O primeiro deles se deu no século XIV, na aurora da história moderna europeia que teve como um dos pilares a escravidão, que impulsionou o surgimento do capitalismo que seria alimentado, literalmente, com vidas humanas. O segundo momento teria sido o do imperialismo e da “partilha” da África, no século XIX, na busca pelo controle de territórios, povos e recursos naturais. O terceiro momento seria o pós- 2ª Guerra Mundial com a intensificação do fluxo das migrações dos países africanos, latino-americanos e caribenhos para a Europa e para os Estados Unidos. Esses momentos teriam moldado intensamente a maneira como

214 Segundo publicação do Geledés – Instituto da Mulher Negra, Racismo Institucional (também denominado racismo sistêmico) pode ser compreendido “como mecanismo estrutural que garante a exclusão seletiva de grupos racialmente subordinados – negr@s, indígenas, cigan@s, para citar a realidade latino-americana e brasileira da diáspora africana – atuando como alavanca importante de exclusão diferenciada de diferentes sujeit@s nestes grupos. Trata-se da forma estratégica que o racismo garante a apropriação dos resultados positivos da produção de riquezas pelos segmentos raciais privilegiados na sociedade, ao mesmo tempo que ajuda a manter a fragmentação da distribuição destes resultados no seu interior. (...) O racismo institucional ou sistêmico opera de forma a induzir, manter e condicionar a organização e a ação do Estado, suas instituições e políticas públicas – atuando também em instituições privadas, produzindo e reproduzindo a hierarquia racial.” WERNECK. Jurema. *Racismo Institucional: uma abordagem conceitual*. São Paulo: Geledés/Cfemea/ONU Mulheres, s/d.

os brancos veriam (e veem, pois esses estereótipos são rearticulados em diferentes contextos e momentos históricos) as pessoas negras.²¹⁵ O autor pontua que “a exploração e colonização da África produziram uma explosão de representações populares”²¹⁶ que se espalharam por todo tipo de produção cultural, inundando os imaginários. Pautado pelo crescente interesse pelo “exótico” e pelas “civilizações selvagens”, tais estereótipos ressoaram intensamente em diversos campos da artes, indo da música de Stravinsky, à pintura de Pablo Picasso.

Fazendo uso de anúncios publicitários para compreender a proliferação desses estereótipos, Hall usa como exemplo o que chamou de “espetáculo do sabão”, referindo-se ao produto que foi a base para um dos primeiros monopólios de empresas que tinham um alcance transnacional no contexto do imperialismo inglês, no século XIX. Para dar um ar de “glamour imperial” ao produto, impulsionando as vendas, o sabão foi relacionado à purificação social, à higienização, e pululavam em anúncios de empresas como a Pears, a imagem de uma criança negra tornando-se branca após um banho ensaboado. Publicidade, monopólio, imperialismo, capitalismo e eugenia são, portanto, palavras-irmãs. Esse processo assemelha-se bastante ao que verificamos, em discussão anterior, no processo de modernização e “higienização” da então capital brasileira – Rio de Janeiro – concomitante ao processo de civilizar o samba para que fosse apto a se tornar uma mercadoria e, posteriormente, símbolo nacional, a ponto de termos Carmem Miranda, uma mulher branca (e portuguesa), como uma das maiores expoentes desse gênero, responsável por ser a embaixadora do samba no exterior²¹⁷.

Grada Kilomba, psicanalista fortemente inspirada pela obra de Frantz Fanon, realiza uma leitura crítica do mito de Narciso e aponta que esse processo de estereotipização da população negra ao qual nos referimos se dá por um forte processo de *negação*, que incute no Outro não-ocidental as características negativas que o Ocidente nega em si próprio²¹⁸. Nesse sentido, coube ao negro, no processo de construção das narrativas imperiais, o lugar do incivilizado, do sujo, do

215HALL, Stuart. *Cultura e Representação...* op. cit. P 161

216Idem. P. 162.

217FENERICK, José Adriano. *Nem do Morro, nem da Cidade...* op. cit. P. 66.

218KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação*. Op. Cit.

inculto, como forma de mantê-lo do âmbito do submisso e do exótico. A negação é, também, constituinte de nossa brasilidade e mostra sua face cruel na resistência em admitir a existência do racismo como fator contribuinte para as desigualdades sociais, atribuídas à inaptidão de cunho biológico.

É sob a luz dessas discussões que devemos interpretar frases como “Se eu me achar numa situação de ter que escolher entre branco e preto, eu escolho o branco, não porque preto é preto, mas porque ele é boêmio e pensa tudo em termos de *malandragem*”, proferida por um dos entrevistados por Borges Pereira. Ou frases como “Preto eu só uso como cantor ou músico. Aí eles são insubstituíveis”, que parecem ter um contexto positivo, mas são frutos da mesma estereotipia que definem os lugares em que a circulação do indivíduo negro é aceita. Grada Kilomba afirma que o processo de negação, em termos psicanalíticos,

permite que os sentimentos positivos em relação a si mesma/o permaneçam intactos – branquitude como a parte “boa” do ego – enquanto as manifestações da parte “má” são projetadas para o exterior e vista como *objetos* externos e “ruins”. No mundo conceitual *branco*, o sujeito negro é identificado como *objeto* “*ruim*”, incorporando os aspectos que a sociedade branca tem reprimido e transformado em tabu, isto é, agressividade e sexualidade. Por conseguinte, acabamos por coincidir com a ameaça, o perigo, o violento e também o sujo, mas desejável – permitindo à branquitude olhar para si como moralmente ideal, decente, civilizada e majestosamente generosa, em controle total e livre da inquietude que sua história causa.²¹⁹

Quando trazemos essas considerações do campo da Psicanálise para o da História Social, percebemos as dinâmicas não ditas que informam diversas ações, inclusive o desejo pelo consumo de produtos tidos como “exóticos”, que permitiam aos europeus – e às elites coloniais – ter contato com esse “Outro”, sem necessariamente quebrar com a narrativa por trás do conceito “civilização” e, se trouxermos essas formulações para o contexto brasileiro, perceberemos que a mesma lógica está presente na relação entre as “elites” e o “povo”, em nosso processo de construção da identidade nacional.

A estereotipização e exotização estão presentes também na história da indústria

219KILOMBA. Grada. Op. cit. P. 37

fonográfica – um dos braços da Indústria Cultural. Para abordar esse tema, partirei dos estudos de Michael Denning sobre o modo como essa indústria se expandiu mundialmente, conectando produção e consumo musical, expansão capitalista e as discussões raciais que fizemos até aqui.

Concomitantemente à modernização brasileira, à expansão da estrutura radiofônica e à constituição do samba como símbolo de identidade nacional, se deu um processo mais amplo, de cunho mundial, que possibilitou uma verdadeira mudança na *paisagem sonora*²²⁰ internacional e no modo como nos relacionamos com a música. Graças ao advento da eletricidade, foi possível aperfeiçoar a captação e gravação sonora, tornadas mais simples, baratas e fidedignas. Em decorrência destes avanços tecnológicos ocorreu um *boom* de gravações durante os anos 1925 e 1930.

Esse fenômeno, segundo Michel Denning²²¹, mudou drasticamente a paisagem sonora mundial, criando uma verdadeira “cultura fonográfica” que o autor chamou de *Noise Uprising*, ou “insurreição do ruído”, em tradução livre. Para entender o que o *ruído* tem a ver com esse processo, vamos acompanhar as ideias desenvolvidas pelo autor, cotejando-as com os argumentos que venho desenvolvendo até aqui.

O ruído é parte integrante do som, assim como é o silêncio, ou como nos diz Wisnik “o jogo entre o som e o ruído constitui a música”²²². As sociedades ocidentais passaram por um processo histórico de “domesticação” do ruído inerente ao som, no decorrer da estabilização do

220O conceito de *Paisagem Sonora* (soundscape), foi elaborado por Murray Schafer em trabalhos como *Ouvindo Pensante*. São Paulo: ED. UNESP, 2012. e *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Ed. UNESP, 2012. O conceito diz respeito aos diferentes sons que compõem um meio-ambiente específico, sejam esses sons emitidos por animais, humanos, ou máquinas. Essa ideia é utilizada por Denning no intuito de apontar as transformações causadas na escuta com o advento da eletricidade, e das gravações elétricas.

221Agradeço à Márcia Tosta Dias a oportunidade de discutir algumas ideias presentes neste capítulo e também pela leitura do artigo que será publicado em breve: DIAS, Márcia Tosta. *Antes era só o ruído: música gravada e mundialização*. No Prelo. Neste trabalho, entre outras coisas, a autora busca aproximações possíveis entre a obra de Micheal Denning e Renato Ortiz.

222WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido: uma outra história da música*. São Paulo: Cia das Letras, 1989. P. 33

sistema tonal, do temperamento e do desenvolvimento da harmonia. Se compreendermos a música como o modo segundo o qual diversas sociedades organizam seus sons (e seus silêncios), vamos notar que as sociedades ocidentais foram resistentes em assimilar soluções harmônicas desestabilizantes e dissonantes, prezando, de início, pela consonância e pela estabilidade, pela “limpeza” sonora e timbrística, uma vez que o ruído era compreendido como “aquele som que desorganiza o outro”, ou como uma “desordenação interferente”.²²³ Denning utiliza-se do conceito de *ruído* para pontuar o estranhamento decorrente do encontro entre as concepções musicais do Ocidente com as musicalidades de outros povos no processo de expansão imperialista e, posteriormente, no *boom* das gravações elétricas ao qual nos referimos.

Segundo Denning, nas primeiras décadas do século XX, as primeiras grandes gravadoras que dominaram a indústria fonográfica agiam de forma deliberadamente imperialista e o advento das gravações elétricas permitiu que as pioneiras Gramophone Company (Reino Unido), Victor Talking Machine (Estados Unidos), Carl Lindström A. G. (Alemanha) e a Pathé (França), enviassem seus engenheiros de som para todas as principais cidades portuárias do mundo,²²⁴ com o intuito de gravar o que se produzia, musicalmente falando, nesses locais. Nesse sentido, engenheiros de som verteram-se em verdadeiros antropólogos em missões etnográficas. Estabeleciam-se em algumas cidades específicas por uma ou duas semanas, faziam gravações e depois mudavam-se para outros locais, com o mesmo objetivo. Após esse processo, as gravações eram levadas às fábricas – que se situavam majoritariamente na Europa e Estados Unidos – eram transformadas em Lps de 78 rpm e reenviadas às colônias (ou ex-colônias) para serem comercializadas no mercado local. A música era manejada como mais uma comóditte.

Essas viagens figuravam-se como verdadeiras expedições que, no mais, poderiam muito bem figurar num capítulo de *Coração das Trevas* de Joseph Conrad, como podemos notar no depoimento de um deles: “Eu viajei por milhares de quilômetros em navios, barcos, ferrovias, carros, motocicletas, à cavalo e bondes e estive sob climas traiçoeiros, onde foi preciso ter

223Ibidem.

224P. DENNING, Michael. Op. cit. P. 67

extremo cuidado com a alimentação, insetos e animais”.²²⁵

O objetivos desses “aventureiros” nesses “espaços longínquos” era justamente captar a produção local, com vistas à constituição de mercados consumidores. O termo ruído, vem justamente do fato de que, muitos desses materiais gravados sequer era compreendido como música por estes profissionais, que viam como exótico o material recolhido. Nas palavras do autor:

Em menos de uma década, uma gama sem precedentes de vozes, instrumentos e conjuntos musicais foi colocada em frente aos microfones. Produtores e engenheiros sabiam muito pouco sobre o que estavam gravando, que frequentemente consideravam como ruído. Como os primeiros radiodifusores, eles estavam simplesmente tentando produzir *software* – sons gravados – que poderiam encorajar a compra de *hardwares* – o fonógrafo. Esses ruídos seriam gravados se atraíssem novos ouvintes – por talvez evocar novidade, nostalgia ou senso comunitário.²²⁶

É importante ressaltar o fato de que a expansão da indústria fonográfica proporcionada pelo *boom* das gravações elétricas dos anos 1925-1930 utilizou-se de toda uma intrincada logística estabelecida pelo comércio colonial, que incluíam – como vimos – viagens em barcos a vapor, trilhos de ferro e, o mais importante, – dependeu de antigos entrepostos comerciais que acabaram por se tornar importantes cidades portuárias. Essas cidades, verdadeiras *encruzilhadas*, são constituídas por trabalhadores de todos os tipos, artistas, pela elite dominante e administrativa, por moradores das colônias e ex-colônias, por imigrantes e descendentes dos ex-escravizados, sendo o cenário no qual, preferencialmente, se encenavam as contradições da modernidade e da modernização. Enfim, cidades como Nova Iorque, Havana, Buenos Aires, Acra, Lagos, Lisboa,

225Idem. P. 79. Do original: I have traveled thousands of miles by steamer, river, boats, railroad, automobile, motorcycle, horseback, and cable lines, and have been in treacherous climates, where one had to use the utmost precaution regarding food, insects, and animals”.

226Idem. P. 3. Do original: “In less than a decade, an unprecedented range of musical voices, instruments, and ensembles were placed in front of microphones. The producers and engineers knew little about the musics they were recording; they often regarded it as noise. Like the early broadcasters, they were simply trying to produce software – recorded sounds – that would encourage the purchase of the hardware, the phonograph. If new listeners could be lured by these noises – whether because they evoked novelty, nostalgia, or neighborhood – then they would be recorded and marketed.”

Londres, Joanesburgo e Rio de Janeiro.

Denning irá apontar três grandes arcos de expansão dessa indústria fonográfica, que têm como pontos nevrálgicos algumas das cidades às quais nos referimos. Um desses arcos atravessaria o Mar Mediterrâneo e colocaria em contato musicalidades ibéricas, árabes e romanas, ou tradições “andaluzas-árabes”, a esse arco o autor deu o nome de “Mediterrâneo Cigano”. Outro arco seria possível graças ao trânsito no Oceano Pacífico, interligando o Havaí à China e à Índia, denominado como “Pacífico Polinésio” e, por fim, o arco que mais nos interessa: aquele que interliga as cidades portuárias banhadas pelo Oceano Atlântico e pelo mar do Caribe, interligando o continente africano, o europeu e as três Américas. Esse arco recebeu o nome de “Atlântico Negro”.²²⁷ Nas palavras de Denning:

Cada um desses arcos foi marcado por uma diáspora social que se tornou uma diáspora musical: o arco Atlântico por uma diáspora africana, produto de séculos de escravidão que fez a “música negra” central para os portos das Américas e da África; o arco do Mediterrâneo por uma diáspora romana que fez da “música cigana” um elemento onipresente na musicalidade popular; e o arco do Pacífico por uma diáspora polinésia que fez circular a “música havaiana” de Calcutá a San Francisco.²²⁸

É latente o sentido étnico e “exótico” dessas produções musicais que inundaram o comércio de bens culturais (ou “comódites culturais”) nesse início do século XX e sua intrínseca relação com a lógica da colonialidade, na qual a Europa e os Estados Unidos, literalmente, repartiram entre si o mercado mundial. No que se refere à “parte de mundo” que nos interessa, o Atlântico Negro, fica manifesto a centralidade das musicalidades de matriz africana para a constituição da indústria fonográfica em seu alvorecer.

Denning aponta que o boom de gravações que se deu entre 1925 e 1930 acabou de repente, da mesma forma como começou. A razão para isso, como podemos supor pela cronologia, foi a crise econômica de 1929 que, entre outros desastres, fez colapsar a indústria

227Idem. P. 38.

228Idem. P. 39 Do original: “Each of these arcs was marked by a social diaspora that became a musical diaspora: the Atlantic arc by an African diaspora, the product of centuries of the Atlantic slave trade, that made “black music” central to the ports of Americas and Africa; the Mediterranean arc by a Roma diaspora that made “gypsy music” a ubiquitous element in popular musiking; and the Pacific arc by a

fonográfica. As gravadoras que haviam prosperado durante o *boom* chegaram à beira da falência e foram compradas por conglomerados da comunicação baseados na transmissão radiofônica.²²⁹

No Brasil, filiais das principais gravadoras da Europa e Estados Unidos que haviam se instalado pretenderam recuperar os lucros perdidos investindo forte e cuidadosamente no mercado local, que tinha o samba como principal produto. Assim, o complexo indústria fonográfica + rádio, processos intrincados e paralelos que ocorreram no auge no pensamento eugênico de construção da nacionalidade brasileira, contribuíram para transformar o samba em um vernáculo musical nacional.

Denning usa o termo “vernaculares” para se referir aos diversos gêneros musicais que se consolidaram com o impulso das gravações elétricas. O termo aprofunda e complexifica a ideia de “gêneros simples”, que utilizamos anteriormente neste texto, com base no trabalho de Molina²³⁰. “Vernacular” faz referência à formação das modernas línguas vernaculares europeias como o inglês, o francês, o português ou espanhol, em contraposição à hegemonia do latim. O estabelecimento dessas línguas e suas gramáticas só foi possível graças à invenção da prensa móvel por Gutenberg, que popularizou o acesso à leitura. Para Denning, a gravação elétrica teriam um impacto semelhante ao fazer com que a música de concerto europeia tivesse sua hegemonia ameaçada pelas novas formas vernaculares de música, que consolidavam suas linguagens, suas “gramáticas musicais”, e se estabeleciam como ritmos nacionais. Isso não significa que não existisse o samba brasileiro, jazz estadunidense, o son cubano, a jùjú nigeriana ou tango argentino antes de 1930, mas que os avanços tecnológicos e o interesse das elites (das colônias, ex-colônias e das metrópoles) por esses ritmos “exóticos”, ajudaram a consolidar suas formas musicais e transformá-los em mercadorias, popularizando a escuta e a disseminação dessas formas musicais²³¹. No que se refere ao Atlântico Negro, o que todos essas músicas vernaculares têm em comum são suas matrizes africanas, acomodadas às diferentes realidades da diáspora, entrecruzadas e confrontados à música tonal europeia.

229Idem. P. 218.

230 MOLINA, Sérgio. op. Cit.

231DENNING, Michael. Op. cit. P. 7

Portanto, volto a reforçar que o que chamamos neste trabalho de “música popular gravada” é necessariamente permeada por referenciais advindos da diáspora africana, arregimentados em toda a história de exploração, de contatos e de tradução cultural que esse fato carrega. No que se refere ao caso brasileiro, entretanto, os negros e negras estiveram (e ainda encontram-se, em certa medida) apartados das possibilidades de ascensão social (enquanto grupo social) que a centralidade dessa manifestação musical, transformada em mercadoria, poderia lhes proporcionar. O reconhecimento da contribuição de negras e negros para a cultura brasileira é, ainda, bastante pautada em casos individuais e raramente considera-se as grandes contribuições sociais das distintas populações africanas que compõem a diversidade cultural brasileira.²³²

Diante do exposto, não é exagero dizer que a Indústria Fonográfica, constituída a partir do Atlântico Negro e tendo como produto principal as manifestações musicais das populações afrodescendentes, alimenta-se da mesma lógica do escravismo moderno: a exploração do trabalho da população negra - aqui materializado no disco que verte a música em mercadoria industrializada e o apartamento dessas pessoas do fruto de seu trabalho. Essa indústria é produzida e reproduzida pela lógica de exploração colonial, principalmente no Brasil, onde a população negra não conseguiu criar circuitos econômicos autônomos fortes o suficiente para ameaçar o poder e a hegemonia da elite. Daí a dialética entre centralidade e marginalidade à qual nos referimos anteriormente.

Anos depois do *boom* de gravações elétricas, em meados do século XX, essas músicas vernaculares já devidamente consolidadas serão revisitadas, redescobertas, a partir de uma nova mirada:

Apesar das críticas de exploração e comodificação das músicas vernaculares por uma indústria cultural saturada nos racismos dos regimes coloniais e suas sociedades branco-supremacistas, havia também um senso entre os pensadores anticoloniais de que a música e as danças populares anteciparam a transformação psíquica e cultural que estava para acontecer²³³

232Esse fato é tão latente que foi necessário a formulação de uma lei para que seja obrigatório o Ensino de História da África e cultura afro-brasileira em escolas e universidades. Refiro-me à Lei 10.639/2003, instaurada no primeiro ano do governo de Luís Inácio Lula da Silva, por pressão de grupos ativistas do movimento negro brasileiro como forma de reverter a falta de conhecimento que se tem sobre as contribuições dos diversos povos africanos à história e cultura do Brasil.

O autor se refere às lutas e guerras anticoloniais que levaram à independência os povos africanos e asiáticos e à criação dos novos Estados nacionais naqueles continentes, que teriam sido impulsionadas e inspiradas, justamente, por essas músicas vernaculares, agora revisitadas. No Brasil, independente desde 1822, esse processo tomou outros rumos, passando pela revalorização do samba dentro da lógica de “estrutura de sentimento nacional-popular” sobre a qual comentamos anteriormente, tendo como base a tese de Daniela Vieira dos Santos, e uma busca pelo “povo brasileiro” empreendida principalmente por intelectuais e artistas de esquerda. Foi no âmbito dessas questões que se deu a descoberta de artistas como Clementina de Jesus, ou as primeiras gravações de Cartola e consolidação do que se compreendeu como MPB. Esse retorno aos “gêneros simples”, ou à gramática das músicas vernaculares, para a construção dos “gêneros complexos” teve aqui seu auge no movimento Tropicalista, que foi literalmente abortado pela ditadura militar brasileira.

Itamar Assumpção pretendia “alargar” o sentido de MPB, que havia se tornado enrijecida e institucionalizada, perdendo o potencial radical que esse “retorno ao vernacular” proporcionou em certo momento. A linguagem musical desenvolvida por Itamar Assumpção retoma e abrange esse sentido de radicalidade, não só por rearticular os referenciais advindos da diáspora africana e da negritude de maneira crítica e experimental, à revelia das padronizações que foram sendo impostas pela indústria de disco e pelo rádio no decorrer das décadas, mas porque faz o mesmo com as diversas músicas vernaculares da diáspora (*jazz*, *reggae*, *blues*, para além do samba), o que nos retoma justamente à história dos “arcos fonográficos”, realizando e atualizando o próprio conceito de *Atlântico Negro* elaborado por Gilroy, cuja ideia é articulada por Denning em seu trabalho.²³⁴ A história do samba enquanto vernáculo musical engloba uma série de contradições e

233DENNING, Michael. Op. cit. P. 147 Do original “Despite these powerful critiques of exploitation and commodification of vernacular musics by a culture industry saturated in the racisms of colonial regimes as well as white-supremacist settler societies, there was also a sense among anticolonial thinkers that shifts in popular arts like music and dance anticipated the psychic and cultural transformation that was beginning to take shape.”

234*Atlântico Negro* é o título da obra icônica de Paul Gilroy, que recebe ainda o subtítulo “Modernidade e dupla consciência”. Para Gilroy o espaço atlântico é metáfora para “Diáspora” e toda a estrutura criada na modernidade que permitiu a existência de um sistema transnacional de trocas e fluxos

disputas simbólicas às quais Itamar Assumpção responde em sua obra e, principalmente, no disco em homenagem à Ataulfo Alves com o qual iniciamos esse capítulo.

Arrigo Barnabé, em entrevista para o documentário *Daquele Instante em Diante*, nos diz, com senso de humor: “Eu lembro do Itamar ir em gravadora, (...) e os caras falavam ‘você não tem uns pontos de umbanda?’ Queria que ele gravasse disco de ponto, queria que ele gravasse disco de samba”. Esse depoimento traz à tona toda a dinâmica do mercado musical brasileiro e seu processo complexo de estereotipagem ao qual nos remetemos, que limitava os espaços de atuação das pessoas negras. Itamar retrucou com o disco em homenagem ao sambista Ataulfo Alves que de samba, no sentido esperado por esse mesmo mercado, não tinha nada.

Ataulfo Alves produziu sua obra justamente a partir da década de 1930 – sua primeira composição a ser gravada foi o samba *Sexta-Feira*, que falava do “feitiço” ligado ao universo da macumba e do candomblé. Entretanto, como aponta Amanda Beraldo Faria²³⁵, os temas que prevalecem na obra deste compositor são os relacionados às questões amorosas, saudosistas e também nacionalistas, fazendo com que Ataulfo se enquadre na lógica do sambista bem sucedido e civilizado, fortemente propagandeada na Era Vargas, período em que viveu. A letra de Bom Criolo, inclusive, trata justamente do malandro que era bom músico e que “nunca fez uma arruaça”, que “não sabe ser valentão” e, reforçando alguns dos estereótipos que citamos acima, “não nega sua raça, quando pega o violão”.

Nesse sentido, quando analisamos a forma como Itamar Assumpção escolhe articular a obra de Ataulfo, notamos a tentativa de criticar os estereótipos colados à população negra trazendo-os novamente à baila. A versão de Bom Criolo de Assumpção deságua em batuque e, durante os shows, é inegável a presença de seu bem humorado alter-ego Nego Dito, articulando

culturais. O autor procura entender a produção intelectual e artística de indivíduos negros nas bordas do Atlântico Negro como uma contranarrativa, ou como contracultura, da modernidade Ocidental, marcada pelo cientificismo eugenista. Ver: GILROY, Paul. *O Atlântico Negro. Modernidade e Dupla Consciência*. Rio de Janeiro: ED. 34, 2002.

235 FARIA, Amanda Beraldo. *De Amélias e Barracões: a noção de saudade na obra de Ataulfo Alves*. Dissertação de mestrado defendida no IEB/USP, 2015.

as camadas históricas de significado que atravessam a vida de ambos e a própria história da música popular gravada. Como aponta Maria Clara Bastos,

Na regravação das composições de Ataulfo Alves não aparecem os sambas originais, e sim o revestimento dado pelo arranjo que Itamar detalhadamente deu às canções, sem obscurecê-las. Na música de Itamar cada canção “é uma coisa, uma história”, fato que a simples escuta da obra pode comprovar.²³⁶

Essa outra história contada por Itamar Assumpção em sua interpretação particularíssima da obra de Ataulfo Alves e – de certa forma – em toda sua trajetória musical, nos coloca em situação de refletir: será que a promessa de integrar o negro à “sociedade civilizada” prosperou? Ou a formulação estadonovista de “civilização” reforçou a marginalidade da população negra brasileira? Quando consideramos essas questões, percebemos quão irônicas se tornam canções como *Gente bem também samba*, composição nacionalista de Ataulfo Alves cuja letra afirma que “no samba não há preconceito de cor”, frase que – na versão de Itamar Assumpção - é seguida de uma risada e da frase seguinte da letra da canção: “eu acho graça”.

Existe ainda outro aspecto interessante na obra de Ataulfo Alves que talvez nos ajude a compreender aspectos do que tanto prendia a atenção de Itamar Assumpção nessa busca por reconhecimento enquanto cantor popular: a questão da oralidade da música de tradição não escrita. Já falamos sobre o encanto do músico pela poesia, mas acredito que existe um outro sentido em que a palavra possa ser aqui explorada.

Em diversas sociedades africanas cujas tradições informam nossas culturas populares e nossa música popular gravada, a oralidade é a principal forma de se preservar a memória e é o fator fundamental de constituição da História desses diversos povos, anteriormente considerados “sem história”²³⁷ por não dedicarem à escrita a centralidade que esta recebe nas sociedades ocidentais. Uma das formas de vivenciar a oralidade é por meio dos provérbios que, entre os

236BASTOS, Maria Clara. Op. cit. P. 26

237Sobre a importância da oralidade nos sociedades africanas, ver: K-ZERBO, J. (editor). História Geral da África I. Metodologia e Pré-história da África. Brasília: UNESCO, 2010. Nesta obra, cabe citar o trecho: “Uma sociedade oral reconhece a fala não apenas como um meio de comunicação diária, mas também como um meio de preservação da sabedoria dos ancestrais, venerada no que poderíamos chamar elocuições-chave, isto é, a tradição oral”. VANSINA, Jean. A tradição oral e sua metodologia. In: K-ZERBO, J. (editor). *História Geral...* Op. cit.

povos bantu-kongo, dos quais já falamos anteriormente quando nos referimos ao Batuque de Umbigada de Tietê, assumem a função de máximas filosóficas, como bem aponta o músico e pesquisador Tiganá Santana, em sua tese que contém a tradução do livro *A cosmologia africana dos bantu-kongo: princípios de vida e vivência*, do pensador congolês Bunseki Fu-Kiau²³⁸. Sobre as “sentenças em linguagem proverbial” Fu-Kiau, nos diz:

O provérbio é uma entre as fontes mais importantes que melhor explicam o Muntu {pessoa, ser humano} africano e seu pensamento. Nos debates, nas cerimônias, nos julgamentos, na alegria, assim como no sofrimento, os provérbios são frequentemente usados para repreender, criticar, comparar, segregar, encorajar, punir e curar. São usados para ensinar, explicar e, meticulosamente, codificar e decodificar [kânga e katula].

Para os africanos, os provérbios constituem uma linguagem especial. Às vezes, para muitos, eles são considerados uma linguagem secreta e sagrada na sua comunicação, donde a expressão “fale em linguagem proverbial” [zônzila mu bingana] é usada dentro da comunidade para impedir o vazamento de princípios fundamentais da sociedade, isto é, para impedir o forasteiros de examinar o debate e acessar quaisquer conceitos sistêmicos básicos da organização estrutural da sociedade, especialmente os seus segredos (...)²³⁹

Como apontamos anteriormente, por meio da obra de Kazadi Wa Mukuna, a presença dos povos bantu no Brasil foi intensa e reverberou em diversos dos nossos costumes, principalmente na música, reduto de memória que preserva, ressignifica e atualiza os significados dessa mesma presença. Cabe lembrar que a música e as as sentenças em linguagem proverbial, cujo o significado foi apresentado na citação acima, estão estreitamente conectadas. A entoação e a fala, nesse contexto, estão para além da ideia de “canção” e atrelam-se ao cotidiano e à filosofia dos saberes proverbiais. Sujeitos, personagens, verbos e adjetivos se conectam e criam um sentido que vai para além do poético. É preciso estar atento à musicalidade dos sons, das sílabas e como a melodia das palavras intrinca-se à melodia do canto, do instrumento que a acompanha. Tudo isso

238SANTOS, Tiganá Santana Neves. *A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil*. Tese de doutorado defendida no Departamento de Letras da FFLCH / USP, 2019. Fu- Kiau foi um filósofo congolês responsável por sistematizar diversos aspectos do pensamento e da filosofia bantu-kongo, na obra traduzida por Tiganá Santana, intitulada “*A cosmologia africana dos bantu-kongo: princípios de vida e vivência*”, de 2001.

239FU-KIAU, apud, SANTANA. p. 148.

está pressuposto na oralidade, dos ditos populares aos pontos do jongo, do batuque de umbigada, da capoeira, do candomblé e da umbanda. É daí que surge a força de frases, à primeira vista simples, como “Laranja madura, na beira da estrada, tá bichada, Zé, ou tem marimbondo no pé”, ou “quanto mais conheço o homem, mais eu gosto do meu cão” que, se contextualizadas na obra de Ataulfo Alves, que as compôs, assumem um significado específico, mas, quando transportadas para as versões de Itamar Assumpção, à luz de sua trajetória como artista, assumem um significado inteiramente novo e provocativo que nos deixa entrever sua desconfiança com relação ao mercado e às promessas de sucesso e enriquecimento fácil que o mercado musical parecia oferecer para alguns.

Ser cantor popular para Itamar Assumpção, portanto, aparece como a missão de atualizar essas formas de conhecer, de criar, caras à população brasileira como um todo, advindas da presença africana em solo brasileiro. Sem, contudo, cair em estereótipos fáceis e sem se fechar às diversas influências externas que lhe alcançavam. Segundo sua visão, o “empobrecimento” da cultura pelas “fórmulas de mercado” era um prejuízo não só para ele, que queria ser conhecido e reconhecido e tornava-se cada vez mais à margem, mas também para todo o país. É com essas questões em mente que analisaremos o *disco Pretobás*, último a ser lançado em vida por Itamar Assumpção e, também, o último a figurar em nossas análises.

4.3 – PRETOBRÁS – BLACK DO BRÁS DO BRASIL

Pretobrás – por que que eu não pensei nisso antes? é o último disco lançado por Itamar Assumpção, em 1998, pelo selo independente Atração Fonográfica, propriedade de Wilson Souto, amigo de longa data, com o qual o músico havia gravado seu primeiro álbum, o *Beleléu* *Leléu* *Eu*, em 1980. O CD é composto por 21 faixas, organizadas da seguinte forma:

Álbum CD *Pretobrás – Por que que eu não pensei nisso antes?* / 1998

1. <i>Cultura Lira Paulistana</i>	12. <i>Já Que Tem Que</i>
2. <i>Abobrinhas Não</i>	13. <i>Outras Capitais</i>
3. <i>Vá Cuidar de Sua Vida</i>	14. <i>Ich Liebe Dich</i>
4. <i>Pretobrás</i>	15. <i>Elke Maravilha</i>
5. <i>Extraordinário</i>	16. <i>Olho no Olho</i>
6. <i>Vida de Artista</i>	17. <i>Reengenharia</i>
7. <i>Dor Elegante</i>	18. <i>Pesadelo</i>
8. <i>Pöttinglen</i>	19. <i>Amigo Arrigo</i>
9. <i>Vou de Vai-vai</i>	20. <i>Deus Te Preteje</i>
10. <i>Por Que Que Eu Não Pensei Nisso Antes?</i>	21. <i>Queiram ou Não Queiram</i>
11. <i>Apaixonite Aguda</i>	

Pensado para ser também uma trilogia, com um total de 34 faixas, Itamar Assumpção não teve a oportunidade de lançar os dois volumes subsequentes, sendo acometido por um câncer que o levou desta vida em 21 de junho de 2003. Os outros dois discos foram lançados após sua morte, sob direção artística de suas filhas Anelis e Serena Assumpção e Beto Villares (volume II – *Maldito Vírgula*) e Paulo Lepetit (volume III – *Devia Ser Proibido*). Neste tópico, nosso foco recairá somente no primeiro volume – *Por que que eu não pensei nisso antes?*, por ser aquele que Itamar Assumpção acompanhou de perto todo o processo de feitura, como era seu costume.

Pretobrás atualiza as concepções musicais do artista sob a luz das novas tecnologias sonoras e de gravação que permitiram um álbum mais bem acabado que mostra o processo de amadurecimento da linguagem musical de Itamar: há menos camadas de informação e acontecimentos simultâneos, sem deixar, contudo, de exigir a atenção do ouvinte. De maneira geral, este disco não rompe com as tendências que vinham se apresentando nos discos anteriores de músicas autorais. Nele, há composições conjuntas com Alice Ruiz, Paulo Leminski, Alzira Espíndola, Vange Milliet, Sérgio Guardado, Luiz Chagas e Arrigo Barnabé, numa grande reunião parceiros que percorreram toda a trajetória artística de Itamar Assumpção. Além disso, *Pretobrás* é um trabalho que, como os anteriores, faz uma crítica à sociedade brasileira de finais da década de 1990, com o costumeiro ar de crônica social. O título do disco referência de maneira jocosa à Petróleo Brasileiro S.A (Petrobras), empresa criada em 1953, símbolo de desenvolvimento e uma

das grandes empresas nacionais. Literalmente trocando a letra “r” de lugar, Itamar Assumpção dá um novo sentido ao termo, atribuindo um sentido de qualidade à negritude brasileira, comparável ao valor petróleo.

Nesse álbum cabe destacar a faixa de abertura. *Cultura Lira Paulistana*, utilizando-se de uma adaptação da sentença em linguagem proverbial “água mole em pedra dura, tanto bate até que fura” para fazer uma ode à música popular que, na visão do artista, escapava à “decadência do gosto” que imperava naqueles anos. A letra resume uma verdadeira tese:

A ditadura pulou fora da política / E como a dita cuja é craca é crica
Foi grudar bem na cultura / Nova forma de censura
Pobre cultura como pode se segura / Mesmo assim mais um pouquinho
E seu nome será amargura ruptura sepultura / Também pudera coitada representada
Como se fosse piada / Deus meu por cada figura sem compostura
Onde era ataulfo tropicália / Monsueto dona ivone lara campo em flor
Ficou tiririca pura / Porcaria na cultura tanto bate até que fura

Introduzida pelas vozes de Vange Milliet e Alzira Espíndola que cantam um trecho do clássico *Luar do Sertão*, de Luiz Gonzaga, a letra segue citando artistas que teriam relevância para a cultura brasileira, como Pixinguinha, Zé Ketí, Dona Ivone Lara, Monsueto, Ataulfo Alves e, também, a Tropicália. Diante de prevalência de um “pop pobre” no cenário musical, Itamar brada: Socorro, Elis Regina! Na construção dessa faixa percebemos a ideia de que, apesar do encerramento formal da ditadura militar brasileira que censurava e cerceava as liberdades individuais, a lógica autoritária e ditatorial teria deixado resquícios na música que, metonimicamente, representa a cultura como um todo. Assim, o dito popular se transforma para expressar a ideia de que “porcaria na cultura, tanto bate até que fura”, significando a escuta regressiva ocasionada pela insistente reprodução do que o músico chamou de “dança da tanajura”, dos sertanejos, pagodes e axés pasteurizados que inundaram a década de 1990. Outro trecho da letra pode ser entendido como uma alusão à sua própria trajetória: “pobre cultura / como pode se segura”, ressaltando as dificuldades de artistas e produtores em sobreviver da

“cultura” à qual ele se refere, visão que não está livre dos juízos de valor do músico. A partir dos parâmetros apresentados logo nesta primeira música, podemos interpretar também a quinta faixa, intitulada *Extraordinário*, e a sexta, intitulada *Vida de Artista*.

Extraordinário é dedicada ao grande músico experimentalista Hermeto Pascoal que, entre outras coisas, fundiu de maneira “extraordinária” o jazz e a música brasileira. Curta como um haikai, essa composição, à exemplo dos anúncios de jornais, anuncia a novidade: “Extra! Extra! Extra! Extraordinário! Antes da lei do Ventre Livre, Hermeto já era livre, antes da lei dos Sexágênários”, contrapondo a ideia de escravidão à de liberdade musical presente no trabalho do artista homenageado.

Vida de Artista, por sua vez, ecoa a canção *Prezadíssimos Ouvintes*, faixa de abertura do disco *Sampa Midnight*, uma vez que as duas abordam as dificuldades de se viver de arte e situam o artista como um membro da classe trabalhadora, cuja realidade está distante da propagada pelo *star system*. Composta de maneira singela, *Vida de Artista* nos lembra a simplicidade daquele músico que, muitas vezes, se faz acompanhar somente do violão, como diversas vezes o fez Itamar Assumpção em bares e show pequenos. O arranjo simples para voz e violão é enriquecido pela sonoridade e pelo ritmo dos versos que são totalmente equilibrados no que se refere à quantidade de sílabas, o que exige todo um cuidado na escolha das palavras. No mais, os versos terminam ora em “eiro”, ora em “ista” - sufixos utilizados para designar profissões, que aqui, representam as muitas atividades que uma artista precisa desenvolver para sobreviver:

Na vida sou passageiro / Eu sou também motorista
Fui trocador motorneiro / Antes de ascensorista
Tenho dom pra costureiro / Para datiloscopista
Com queda pra macumbeiro / Talento pra adventista
Agora sou mensageiro / Além de pára-quedista
Às vezes mezzo engenheiro / Mezzo psicanalista
Trejeito de batuqueiro / A veia de repentista
Já fui peão boiadeiro / Fui até tropicalista
Outrora fui bom goleiro / Hoje sou equilibrista

De dia sou cozinheiro / À noite sou massagista
Sou galo no meu terreiro / Nos outros abaixo a crista
Me calo feito mineiro / No mais vida de artista

Pretobrás é também mais uma das personagens criadas por Itamar Assumpção, que explica²⁴⁰: “o Pretobrás é um Nego Dito do próximo milênio. O Nego Dito é do começo dos anos 1980, né? E o Pretobrás é isso... ele vem, de vez em quando ele surge, esse personagem”. A este outro alter-ego é dedicada a quarta faixa do álbum, que começa com destaque para os sopros de Amintas Brasileiro, executando o clarinete e o sax barítono. A letra nos diz o seguinte:

Quando acordei tava aqui
Entre São Paulo e o mangue
Brasil via M.T.V
Num clipe de bang bang
Nem bem cheguei, me feri
Foi bala na cidade grande
Compondo sobrevivi
Cantar estancou meu sangue
Nasci moleque saci
Daí que eu nunca me entregue
Mando um recado pra ti
Certeza que a noite chegue
Assim que te conheci
Ardi no fogo da febre
Deus sabe o quanto sofri
O resto o cão que carregue
Um belo dia parti
Cumbica Deutschland
Na volta, num duty free
Comprei um bom bumerangue
Sou Pretobrás e daí
Eu rezo cantando reggae
Sou Cruz e Souza Zumbi Paulo Leminski
Mas samba is another bag

240Fala proferida no Programa Ensaio, 1999, op. cit.

Esta composição é dividida em duas partes, na primeira delas, duas linhas melódicas distintas de clarinete se intrincam à exemplo do que comumente realizam os contrabaixos nas composições de Itamar, acompanhados pelo violão e pela percussão. A segunda parte inicia-se com uma quebra causada pela introdução do sampler bem no momento que a voz principal finaliza a frase “foi bala na cidade grande”. A partir desse momento, a música que antes trazia um ar de leveza, torna-se mais tensa e eletrônica, numa referência à capital paulistana, onde Pretobrás se “feriu” e se curou cantando. Sem perder os referenciais “afro-caipiras” (“nasci moleque saci”), Pretobrás habitua-se à cidade grande e encara o vindouro século XXI. Cabe ainda dizer que a frase “samba is another bag” é uma citação da canção *Negra Melodia* de Jards Macalé e Waly Salomão, cantada no segundo disco de Itamar Assumpção, *Às próprias custas S.a*, com a diferença que na música original a frase cantada é “reggae is another bag”, fato que mais uma vez reforça o lugar que o músico pretende ocupar na música brasileira e com quais artistas sente identificação.

Queiram ou não queiram, vigésima primeira faixa do disco, responde diretamente à faixa anterior, intitulada *Deus te preteje*, composta por Arrigo Barnabé, outro parceiro de longa data. A composição de Arrigo brinca com o português brasileiro misturado com as línguas africanas e indígenas, na fala do personagem Gigante Negão, que teria sido pensado por Arrigo como parte de uma ópera de mesmo nome, apresentada algumas vezes na cidade de São Paulo nos anos 1990, depois gravada em CD. A partir da provocação de Arrigo Barnabé, que corrompe a lógica eurocêntrica e cristã da frase “Deus te proteja” ao introduzir o neologismo “pretejar”, ou seja, tornar-se preto, Itamar Assumpção elabora a letra de *Queiram ou não queiram*, que encerra o disco com uma mensagem curta e direta:

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

Repleta de efeitos eletrônicos, a letra acima transcrita é executada pela voz principal de Itamar Assumpção repetidamente, entremeada pelos coros nas vozes de Alzira Espíndola e Vange

Milliet que, então, acrescentam: “Deus te preteje / pereteje”. Se extrapolarmos as possibilidades interpretativas dessa composição, podemos entender esse “Gigante” como uma metáfora para o Brasil (Gigante pela própria natureza, como cantado em nosso Hino Nacional). Para Itamar Assumpção, ironicamente, esse Gigante Negão tem identificação direta com o preto Pretobrás - “queiram ou não queiram”, eles são fruto da mesma configuração cultural.

Ivan de Bruyn Ferraz,²⁴¹ em sua dissertação de mestrado, faz um levantamento da recepção da crítica de Pretobrás e nos revela algo interessante:

O disco [Pretobrás] 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, parece-nos estar no cerne do – mesmo assim ambicioso – projeto do disco. Pedro Alexandre (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.”

E acrescenta:

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 (...) 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.

Dentre os fatos que permitiram que alguns críticos tivessem essa concepção acentuadamente negativa do disco *Pretobrás*, em contraposição com a recepção relativamente

241FERRAZ, Ivan Bruyn. Op. cit P. 173-174.

positiva de *Beleléu, Leléu, Eu*, no início dos anos 80, pode estar justamente no rótulo de músico “maldito” colado à figura de Itamar Assumpção, cuja “estranheza” faria com que só fosse possível entendê-lo postumamente, fato contra o qual o músico lutou até fim de sua vida, reclamando para si reconhecimento enquanto cantor popular que, para ele, significava conhecer a história, não só do Brasil – enquanto país produtor de uma rica cultura popular, mas também a história da população afro-brasileira, como grande contribuidora para esta produção.

Sua busca por ser reconhecido é também uma tentativa de restituir aspectos de sua humanidade obscurecida pelo racismo que permeia as relações sociais no Brasil. Acredito que essa busca nunca se separou de seu odu – de seu caminho - sua religiosidade e o compromisso com a música como modo de expressar sua existência. A negritude foi a maior fonte de experimentalismo de Itamar Assumpção e sua forma de resistir à objetificação, à desumanização e foi a partir da cultura popular que Itamar Assumpção realizou sua crítica à sociedade brasileira, à indústria de discos e à própria tradição à qual se entendia vinculado.

Como aponta Ivan Bruyin²⁴², há na visão de Itamar uma tensão entre o que ele acreditava ser o Brasil e em que situação o país *estava*. Acredito ser no cerne dessa contradição o local no qual Itamar Assumpção alojou sua obra, exercício legítimo de teorização, num exercício de manter viva a esperança de transformação.

Retornando às discussões que abriram esse trabalho, gostaria de citar José Adriano Fenerick, ao refletir acerca das musicistas e músicos envolvidas na chamada Vanguarda Paulista:

Não chegam, esses músicos, talvez, a gerar propriamente uma utopia social, como ocorreu com outras gerações anteriores de cancionistas populares, mas são muito eficientes em analisar de forma extremamente crítica sua época e suas próprias condições (contraditórias) como produtores culturais. Como músicos, não deixaram de analisar as sonoridades difundidas pelos media em seu tempo, dialogando criticamente com elas.²⁴³

Talvez não tenha, de fato, surgido um senso de coletividade entre os artistas envolvidos

242Idem.

243FENERICK, José Adriano. *Vanguarda Paulista: Apontamentos Para Uma Crítica Musical*. Fenix: Revista de História e Estudos Culturais. Vol. 4, ano IV, N. 2. abr/mai/jun/2007.

na Vanguarda Paulista e no entorno de Teatro Lira Paulistana naquela primeira metade da década de 1980, que permitisse a elaboração de utopias sociais. Entretanto, a crítica que muitos deles empreenderam - aqui destaquei as realizadas por Itamar Assumpção - escancaravam o autoritarismo para o qual a sociedade brasileira estava caminhando, ao invés de se distanciar, como imaginávamos no processo de abertura política e redemocratização pós-ditadura militar. A obra de Itamar Assumpção está repleta de provocações que nos impelem a sonhar com outras sociedades possíveis nas quais, talvez, sua música coubesse, sem concessões. Ser dono de sua própria obra é uma forma de provocação, além de ser um apelo à liberdade e uma façanha tremenda²⁴⁴, considerando que por séculos os “descendentes de escravos”, como ele se intitulava, foram impedidos de possuir até mesmo o próprio corpo.

Segundo Felwine Sarr “fundar uma utopia não é, de modo algum se entregar a um doce devaneio, mas pensar espaços do real a serem alcançados por meio do pensamento e da ação; é discernir seus sinais e seus germes no tempo presente, a fim de fomentá-los.”²⁴⁵ Para isso, é preciso resistir ao viés de pensamento “quantofrênico” imposto pela lógica universalista do Ocidente, marcado por uma “obsessão por enumerar, avaliar, quantificar, colocar tudo em equações. Essa vontade de resumir as dinâmicas sociais em indicadores que reflitam sua evolução”. Partindo desse viés, seremos impelidos a acreditar que a trajetória de Itamar Assumpção foi um fracasso, por seu exíguo número de discos vendidos. Segundo a lógica quantofrênica, Itamar Assumpção falhou, fato que o presente trabalho espera ter desmentido.

244Segundo Marcelo Del Rio - em entrevista que realizei com ele e Dona Elizena Assumpção em São Paulo, em março de 2019 - Itamar Assumpção só não tem os direitos sobre o disco *Intercontinental! Quem Diria Era só o que Faltava!!!*, de propriedade da gravadora Continental; e sobre o disco *Pretobrás Vol I*, cujos direitos são da Atração Fonográfica.

245SARR, Felwine. *Afrotopia*. N-1 Edições: São Paulo, 2019.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao futuro, ainda que precário

Se cada época sonha com o futuro,
isso se faz na música.²⁴⁶

16 de julho de 1969. Uma jovem astronauta albina de 17 anos está em treinamento no deserto da Zâmbia para ser a primeira mulher a pisar na Lua, parte do plano da Academia Espacial Zambiana para superar os Estados Unidos na corrida espacial. Em um lençol de plástico, Matha Mwamba é lançada várias vezes ao ar, como parte do treinamento de flutuabilidade. Para se adaptar à falta de gravidade, a astronauta é lançada abaixo de um barranco, dentro de um barril de óleo adaptado. Na etapa final do treinamento, a astronauta fica em período de isolamento, acompanhada de seu gato, como forma de adaptar-se à jornada dentro do foguete Bantu 7, feito de sucatas, que a levará à lua. Engenheiros trabalham incansavelmente até o momento do lançamento. Devidamente vestida com seu traje espacial, Matha prepara-se, apreensiva e esperançosa, ao ouvir pela rádio que mais um foguete estadunidense havia entrado em combustão na tentativa de alcançar o espaço. O chefe do treinamento senta-se ao seu lado e, com a mão em sua testa diz: “Eu os vejo dando-lhe as boas vindas. (...) Quando lhe perguntarem, diga que você é Matha, Mãe dos Exilados. Diga a eles que iremos todos. Não imponha a eles o cristianismo, não imponha o Estado-Nação”. Então, Matha caminha em direção ao Bantu 7 que, após a contagem regressiva, é lançado. Subitamente, o foguete explode como fogos de artifício. Seu corpo não é encontrado em meio aos escombros. Ela estava na lua!

Logo no início de *Afronauts* (2019), curta-metragem escrito e dirigido por Nuotama Bodomo, somos alertados que a história se baseia em eventos reais.

246BENJAMIM, Walter. apud. DENNING, Michael, op. cit. P. 12.

O processo de escrita dessa tese se deu de forma concomitante com acontecimentos fundamentais de nossa história recente, tais como o golpe que destituiu a presidenta Dilma Rousseff em 2016, a descrença popular na esquerda brasileira – representada majoritariamente pelo Partido dos Trabalhadores, envolvido em escândalos de corrupção, o crescimento e a popularização de ideais fascistas que possibilitou a chegada ao poder do atual presidente Jair Messias Bolsonaro nas eleições federais de 2018, mesmo ano em que foi assassinada a vereadora negra e ativista dos movimentos LGBTQI+ Marielle Franco. Além disso, vivenciamos o uso de tecnologias da informação para a propagação de notícias falsas com grande poder de influência nos rumos da política nacional, a crise causada pela pandemia global de coronavírus que vem ceifando a vida de milhares de pessoas ao redor do mundo, especialmente das mais pobres e desassistidas, o que em nosso país, significa “população negra, periférica e indígena”, que sofrem diante da possibilidade de colapso de um sistema público de saúde frágil, à despeito dos esforços de algumas autoridades estaduais e municipais, personalidades públicas e diversos profissionais da saúde para poupar vidas. Como se não bastasse, somos atingidos pela recente morte violenta de mais uma criança negra, João Pedro Mattos, de 14 anos – assassinado pela polícia carioca, em 18 de maio de 2020²⁴⁷.

Diante desse cenário, é impossível não remeter ao conceito de *Necropolítica*, desenvolvido por Achille Mbembe em seu trabalho homônimo que, adaptando o conceito de Michel Foucault de biopolítica, fala do papel do Estado em definir quais vidas devem ser preservadas e como isso, no contexto do racismo estrutural, toma aspectos genocidas, uma verdadeira política de morte e de extermínio cujas vidas menos valoradas são justamente as negras.

Tendo esse cenário em perspectiva, foi também no processo de pesquisa que resultou na escrita deste texto que, em 2019, se deu uma série de homenagens celebrativas da vida de Itamar

247BARBON. Júlia; LEMOS, Marcela. Menino de 14 anos é morto em casa durante ação da PF no Rio. Folha de São Paulo. 19 de maio de 2020. Disponível em? <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2020/05/menino-de-14-anos-e-morto-em-casa-durante-acao-da-pf-no-rio.shtml>

Assumpção que, se estivesse vivo, faria 70 anos. Em decorrência dessa efeméride, surgiram muitas homenagens, releituras e adaptações da obra deste músico, as quais tive o prazer de acompanhar e de incluir em minhas reflexões. Dessa série de acontecimentos eu gostaria de destacar o espetáculo teatral “Pretoperitamar – o caminho que vai dar aqui”, concebida e coordenada por Anelis Assumpção, musicista e filha de Itamar. A dramaturgia foi escrita por Grace Passô e Ana Maria Gonçalves, e houve a participação especial de Arrigo Barnabé e Denise Assumpção, atriz, cantora e irmã do músico homenageado. Este espetáculo trouxe à tona diversos aspectos da obra de Itamar Assumpção, tais como os acontecimentos simultâneos, os entroncamentos históricos que trouxeram ao palco três distintos “Itamares” representando as intercalações entre espaço e tempo e, especialmente, um aspecto visual fortemente pautado na lógica do “afrofuturismo”, termo usado pela primeira vez pelo crítico Mark Dery no ensaio “Black to the Future: ficção científica e cybercultura do século XX a serviço de uma apropriação imaginária da experiência e da identidade negra”, de 1994.

O afrofuturismo trata-se, basicamente,

de um movimento crítico, com maior projeção internacional, associado a artistas como Greg Tate, Samuel R. Delany, Tricia Rose e DJ Spooky, que usa os paradigmas históricos da diáspora africana – tais como isolamento, dispersão, abdução, assimilação, alienação e hibridização cultural para imaginar, reproduzir e reinventar, por meio da arte, as vidas das gentes negras na atualidade e, também, em projeção futura. A zona afrofuturista apresenta, entre outras aproximações e possibilidades, aspectos muito peculiares como a discussão acerca da ocupação do ciberespaço e a comparação entre a “diáspora negra” e a “ficção científica”.²⁴⁸

A relação estabelecida, no espetáculo Pretoperitamar, da obra de Itamar Assumpção com o as ideias em torno do “afrofuturismo” não passou despercebida por Rita de Cássia da Cruz Silva, que estabelece estes vínculos interpretativos já em seu trabalho de 2012.

Há um aspecto deste espetáculo que acredito ser importante destacar: nele, afrofuturismo anda de mãos dadas com uma certa noção de *precariedade*, materializada no uso inusitado de

248SILVA, Rita de Cássia da Cruz. *Singular e plural: os vários “eus” de Beleléu – uma análise da performance como linguagem nos primeiros discos de Itamar Assumpção*. Dissertação de mestrado defendida no departamento de Letras da FFLCH/USP, 2012. P. 198-199.

objetos obsoletos que cumprem funções distintas daquelas para as quais foram originalmente criados, como por exemplo, óculos feitos de fita tape, cenários compostos de CDs descartados, plástico, celofane etc. O ato de dar uma função nova a coisas existentes é uma das características mais criativas de Itamar Assumpção, poeticamente destacada por Arrigo Barnabé no texto de apresentação o volume I de *Pretobrás*:

Ouvir “Pretobrás” foi provocando em mim uma sensação, que de um filme. E nesse filme eu via um quintal de terra no interior do Paraná, um quintal de casa de madeira, um quintal de chão de terra, com suas peculiaridades, os seus matos e criações, os seus utensílios.

O meu olhar-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.

Essa era a imagem que eu procurava. O uso da embalagem industrial desvinculada do seu sentido de mercadoria. Hoje, quando a embalagem mostra-se como o grande trunfo da indústria musical, Itamar transforma latas vazias em vasos de flores. Ele utiliza as embalagens abandonadas para criar um trabalho de uma originalidade extrema (extrema por não evidente) sem nunca adaptar-se ao “gosto” indicado pela indústria. Essa talvez a marca indelével da diferenciação nesse CD de Itamar Assumpção.

A poderosa metáfora do vaso de flores feito de lata de óleo que Arrigo Barnabé elaborou tem um poder incrível de síntese e, de certa forma, resume a postura de Itamar Assumpção diante do mercado, sua criatividade e também a precariedade de condições segundo as quais produziu, sem perder o ímpeto. É dessa precariedade que surgem os revolucionários coros de Beleléu Leléu Eu, por exemplo. É o precário, também, que informa a genialidade provocativa do filme afrofuturista que citamos logo no início deste tópico. Não quero, contudo, fazer uma apologia do precário. Muito pelo contrário.

A precariedade que, contraditoriamente, leva à criatividade, à improvisação e ao experimental, foi para Itamar Assumpção, em alguns momentos, motivo de angústia diante do desafio de continuar fazendo sua arte de forma mais livre o possível, esbarrando em obstáculos que dificultavam a produção, distribuição e consumo de sua música. Obstáculos, como vimos, relacionados ao fazer musical independente. Se abrangermos o olhar e trouxermos essa reflexão para nosso momento atual, notaremos que essa mesma precariedade é o que motiva, por exemplo, os moradores da favela da Maré, no Rio de Janeiro, a responderem de forma organizada e criativa

ao avanço da pandemia do coronavírus em suas comunidades, perante a omissão do Estado²⁴⁹. É essa mesma precariedade que nos tira a vida, que dificulta a nossa sobrevivência.

Diante desse cenário no presente, de que maneira a mirada em direção ao futuro pode nos ser útil? Como fazer arte e crítica social, nesse exercício de olhar adiante, sem que se dissolva o potencial transformador das mesmas? Como impedir que ideias e concepções embebidas de radicalismo experimental não morram na forma de “posts” em redes sociais ou em discussões estéticas (sem ética alguma)? Imaginar um cenário *afrofuturista* só fará sentido se estivermos com os dois pés atolados no presente, nesse mesmo, precário. E que esse presente nos guie em direção à liberdade cantada nos pontos de terreiro, nos sambas de umbigada, no *jazz*, no *reggae*, na *soul music*, no *rap* e na música de Itamar Assumpção que, como seus ancestrais africanos e diaspóricos, não deixou de nos revelar, nas entrelinhas, as relações mutualíssimas entre capitalismo e racismo em nossa sociedade, tão latentes no atual cenário que brevemente descrevi acima.

A boca - ainda - espuma de ódio.

249FRANCO, Luiza. Coronavírus: Sem plano do governo para favelas, moradores e organizações se juntam para controlar contágio. BBC News – Brasil. 29 de março de 2020. Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-52032709> .

BIBLIOGRAFIA

- AGAWU, Kofi. *Representing African Music: Postcolonial notes, queries, positions*. USA: Routledge, 2003
- ASANTE, Molefi Kete; ABARRY, Abu S. (editores). *African Intellectual Heritage: a book of sources*. EUA: Temple University Press, 1996.
- ASSUMPÇÃO, Ademir. *Faróis no caos – entrevistas de Ademir Assumpção*. São Paulo: Edições SESC SP, 2012. P. 33.
- BASTOS, Maria Clara. *Processos de Composição e Expressão na Obra de Itamar Assumpção*. Dissertação de mestrado/ Departamento de Música – ECA/USP. Defendida em maio de 2012
- BECK, Ulrich. *O que é globalização? Equívocos do globalismo e resposta à globalização*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- BUENO, André Paula; TRONCARELI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. Coautores: Comunidade do Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba e Capivari [SP] O Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015. [Edições Acervo Cachuera!].
- BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*, São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- CASTRO, Riba de. *Lira Paulistana: um delírio de porão*. São Paulo: Ed. Do Autor, 2014.
- DIAS, Márcia Tosta. *Os Donos da Voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo/FAPESP, 2000.
- _____. *Música gravada no Brasil: o rock dos anos 1980 visto a partir do catálogo da gravadora independente Baratos e afins*. Anais do 39º Encontro Anual da Associação

Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (Anpocs), 2014

_____ *Antes era só o ruído: música gravada e mundialização*. Dossiê Renato Ortiz, 70 anos: uma obra e muitos ensinamentos depois... Arquivos do CMD, vol. 8, n. 1, jan/jun 2019. P. 62-76.

DENNING, Michael. *Noise Uprising: the audiopolitics of a world musical revolution*. EUA: Verso, 2015.

DINIZ, Sheyla Castro. *Desbundados e Marginais: MPB e Contracultura nos “anos de chumbo” (1969-1974)*. Tese de doutorado defendida no departamento de Sociologia da UNICAMP, 2017.

FALBO, Conrado Vito Rodrigues. *Beleléu e Pretobrás: palavra, performance e personagens nas canções de Itamar Assumpção*. Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras, UFPE, 2009

FARIA, Amanda Beraldo. *De Amélias e Barracões: a noção de saudade na obra de Aaulfo Alves*. Dissertação de mestrado defendida no IEB/USP, 2015.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália Alegria Alegoria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000

FELIX, João Batista de Jesus. *Hip Hop: Cultura e Política no Contexto Paulistano*. Tese de doutorado defendida no departamento de Ciências Sociais/Antropologia da FFLCH – USP, 2005

FENERICK, José Adriano. *Arrigo Barnabé e o pop-rock nos anos 1980*. Revista Ideias, Campinas, SP, v.8, n.2, p. 13-32, jul/dez. 2017.

_____ Carlos Eduardo MARQUIONI: *As revoluções do Album Branco: vanguardismo, nova esquerda e música pop*. ArtCultura, Uberlândia, v. 17, n. 13, p. 21-37, jul-dez 2015.

_____ *Nem do Morro, Nem da Cidade: as transformações do samba e a*

Indústria Cultural. (1920-1945). Tese de doutorado defendida no departamento de História da FFLCH/USP, 2002.

_____. *Vanguarda Paulista: Apontamentos Para Uma Crítica Musical*. Fenix: Revista de História e Estudos Culturais. Vol. 4, ano IV, N. 2. abr/mai/jun/2007.

_____. *Façanhas às próprias custas: a produção musical da Vanguarda Paulista (1978-2000)*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2007.

FERRAZ, Ivan Bruyn. *Música como missão: experiência e expressão em Itamar Assumpção*. Dissertação de mestrado. UNIFESP: Guarulhos, 2013.

GARCIA, Walter. “Clara Crocodilo” e “Negro Dito”: dois perigosos marginais? *Revista Antítese*, vol. 8, n. 15, jul/dez 2015.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro. Modernidade e Dupla Consciência*. Rio de Janeiro: ED. 34, 2002.

GOMES, Nilma Lino. *Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil: uma breve discussão*. In: BRASIL. *Educação Anti-racista: caminhos abertos pela Lei federal nº 10.639/03*. Brasília, MEC, Secretaria de educação continuada e alfabetização e diversidade, 2005.

GUIMARÃES, V. A passeata contra a guitarra e a “autêntica” música brasileira. In: RODRIGUES, C.C., LUCA, T.R. e GUIMARÃES, V., (orgs.) *Identidades brasileiras: composições e recomposições*. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014, pp. 145-173. Coleção Desafios Contemporâneos

HALL, Stuart. *Da diáspora – identidades e mediações*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002

_____. *Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, Rio de Janeiro: DpeA, 2005

_____. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: PUC-Rio/Apicuri, 2016.

KILOMBA. Grada. *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Ed. Cobogó, 2019.

K-ZERBO, J. (editor). História Geral da África I. Metodologia e Pré-história da África. Brasília: UNESCO, 2010.

LAGO, Sylvio. Universos do Jazz, vol I. Biblioteca24horas, São Paulo, 2015. P. 53-54 *Grifo do autor*.

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

MANOEL, Ricardo Garcia. Era uma vez... Exu... In: RIVAS NETO, F. (organizador) *Exu e Pombagira*. São Paulo: Arché Editora, 2015.

MATOS, Olgaria C. F. Paris 1968: as barricadas do desejo. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MARINHO, Vanildo Mousinho. *Performance musical da embolada na Paraíba*. Tese de doutorado defendida na Escola de Música da UFBA, Salvador, 2016.

MELLO, Pedro Dionizio de. *Contracultura no México da década de 1960: o estilo jipiteca e a influência da literatura de La Onda na cena contestatária juvenil*. Revista de Humanidades, Fortaleza, v.33, 2018.

MERHEB, Rodrigo. *O som da Revolução: uma história cultural do rock 1965-1969*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MOLINA, Sérgio. *Música de Montagem: a composição de música popular no pós- 1967*. São Paulo: É Realizações, 2017

MORIN, Edgar. *As Estrelas: mito e sedução no cinema*. São Paulo: Ed. José Olympio, 1990.

MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira*. São Paulo: Global/Brasiliense, s/data.

NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 1970: resistência política e consumo cultural. Anais do IV Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para estudo de Música Popular (IASPM), 2002.

- NAVES, Santuza Cambraia. *A canção brasileira: Leituras do Brasil através da música*. São Paulo: Zahar, 2015.
- OLIVEIRA, Luciana Xavier. *A Cena Musical da Black Rio: estilo e mediações nos bailes soul dos anos 1970*. Salvador: EDUFBA, 2018
- PLAUT, Martin. South African student protest, 1968: remembering the Mafeje Sit-in. *History Workshop Journal*, vol. 69, issue 1, spring 2010.
- PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUISTA, André. (orgs.) *Histórias Afro-atlânticas: [vol. 2] antologia*. São Paulo: MASP, 2018.
- PALUMBO, Patrícia. *Vozes do Brasil: entrevistas reunidas*. São Paulo: Edições SESC, 2019.
- PEREIRA, João Batista Borges. *Cor, profissão e mobilidade: o negro e o Rádio de São Paulo*. São Paulo: EDUSP, 1967
- RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. *Revista Tempo Social*, vol.17, n. 1, P. 90.
- RIVAS NETO, F. (organizador) *Exu e Pombagira*. São Paulo: Arché Editora, 2015.
- RUIZ, Alice. *Yuuka*, Porto Alegre: AMEOPoema, 2004
- _____. *Desorientais, hai-kais*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- RUIZ, Renan Branco. “*Procura-se Mecenas*”: música independente e indústria fonográfica e indústria fonográfica na trajetória artística do Grupo Um (1976-1984), defendida no Departamento de História da UNESP- Franca, 2017.
- SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Cia das Letras, 2011.
- SÀLÁMI, Sírikù (King); RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. *Exu e a ordem do universo*. São Paulo:

- Editora Oduduwa, 2011.
- SANTOS, Anája, Souza. *A Canção Oculta: um estudo sobre a Vanguarda Paulista*. Dissertação de mestrado defendida no departamento de História da UNESP – Franca, 2015.
- SANTOS, Daniela Vieira dos. *As representações de nação nas canções de Chico Buarque e Caetano Veloso: do nacional-popular à mundialização*. Tese de doutorado defendida no departamento de Sociologia da UNICAMP, 2014.
- SANTOS, Jaqueline Lima. *Imaginando uma Angola Pós-colonial: A cultura hip-hop e os inimigos políticos da Nova República*. Tese de doutorado defendida no departamento de Ciências Sociais/ Antropologia da UNICAMP, 2019.
- SANTOS, Tiganá Santana Neves. *A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil*. Tese de doutorado defendida no Departamento de Letras da FFLCH / USP, 2019.
- SARR, Felwine. *Afrotopia*. N-1 Edições: São Paulo, 2019.
- SCHAFER, Murray. *Ouvido Pensante*. São Paulo: ED. UNESP, 2012
- _____ *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Ed. UNESP, 2012.
- SCHMIDT, Pena. *Pequeno palco, grandes revelações*. In: CASTRO, Riba de. *Lira Paulistana – um delírio de porão*. 1ed. São Paulo: Ed. do Autor, 2014.
- SCHMIEDECKE, Natália Ayo. *“Não há Revoluções sem canções”*: utopia revolucionária na Nova Canção Chilena, 1966-1973. São Paulo: Alameda, 2014.
- SILVA, Vagner Gonçalves. *Exu do Brasil: Tropos de uma Identidade afro-brasileira nos trópicos*. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. (orgs.) *Histórias Afro-atlânticas: [vol. 2] antologia*. São Paulo: MASP, 2018.
- SILVA, Salloma Salomão Jovino da. *Memórias Sonoras da Noite: musicalidades africanas no Brasil Oitocentista*. Tese de doutorado. PUC – SP, 2005.

SILVA, Rita de Cássia da Cruz. *Singular e plural: os vários “eus” de Bebeléu* – uma análise da performance como linguagem nos primeiros discos de Itamar Assumpção. Dissertação de mestrado defendida no departamento de Letras da FFLCH/USP, 2012

SILVA, Rosa A. Do Couto. *Fela Kuti: contracultura e (con)tradição na música popular africana*. São Paulo: Alameda/FAPESP, 2017

SOUZA Vanderlei; SANTOS, Ricardo *O Congresso Universal das Raças, Londres, 1911: contextos, temas e debates*. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v. 7, n. 3, p. 745-760, set.-dez. 2012.

TATIT, Luiz. In: A transmutação do Artista. In: CHAGAS, TARANTINO (ORGS). *Pretobrás: Porque não pensei nisso antes?* Livro de canções e histórias de Itamar Assumpção. Vol I. São Paulo: Ediouro, 2006

VANSINA, Jean. A tradição oral e sua metodologia. In: K-ZERBO, J. (editor). *História Geral I. Metodologia e Pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010.

WAKSMAN, Steve. Black sound, black body: Jimi Hendrix, the electric guitar, and the meanings of blackness. IN: BENNET, Andy; SHANK, Barry; TOYNBEE, Jason (editors). *The Popular Music Readers*. USA: Routledge, 2006.

WERNECK. Jurema. *Racismo Institucional: uma abordagem conceitual*. São Paulo: Geledés/Cfemea/ONU Mulheres, s/d.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido: uma outra história da música*. São Paulo: Cia das Letras, 1989

FONTES

Discografia

Itamar Assumpção e Banda Isca de Polícia, *Bebeléu, leléu, eu*. São Paulo: Lira Paulistana, 1981,

LP.

Itamar Assumpção e Banda Isca de Polícia. *Sampa Midnight*. São Paulo: Mifune Produções, 1985, LP.

Itamar Assumpção e Banda Isca de Polícia. *Intercontinental! Quem Diria! Era só o que faltava!!!* São Paulo: Continental, 1988, LP.

Itamar Assumpção e Banda Orquídeas do Brasil. *Bicho de 7 cabeças. Vol. I* São Paulo: Baratos e afins, 1993. LP

Itamar Assumpção e Banda Orquídeas do Brasil. *Bicho de 7 cabeças. Vol. II* São Paulo: Baratos e afins, 1993. LP

Itamar Assumpção e Banda Orquídeas do Brasil. *Bicho de 7 cabeças. Vol. III* São Paulo: Baratos e afins, 1993. LP

Itamar Assumpção. *Para Sempre Agora: Ataulfo Alves por Itamar Assumpção*. São Paulo: Paradox Music, 1998, CD.

Itamar Assumpção. *Petrobrás: Porque que eu não pensei nisso antes...* São Paulo: Atração Fonográfica, 1998, CD.

Livros

ASSUMPÇÃO, Anelis. (ORG). Itamar Assumpção: *Cadernos Inéditos*. São Paulo: Itaú Cultural: Ed. Terceiro Nome, 2013.

CHAGAS, TARANTINO (ORGS). *Pretobrás: Porque não ensinei nisso antes? Livro de canções e histórias de Itamar Assumpção. Vol I*. São Paulo: Ediouro, 2006

_____. *Pretobrás – Por que que eu não pensei nisso antes? O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção. Vol. II*. São Paulo: Ediouro, 2006.

GIOGIO, Fábio. *Na Boca do Bode - entidades musicais em trânsito*. Londrina, PR: O autor, 2005.

Material audiovisual

Daquele Instante em Diante. Documentário dirigido por Rogério Velloso, Brasil, 2011

Lira Paulistana e a Vanguarda Paulista. Documentário dirigido por Riba de Castro. Brasil, 2012.

Reverberações. Documentário dirigido por Cláudia Pucci e Pedro Colombo, 2014.

Provocações. TV Cultura, 2001.

Ensaio. TV Cultura, 1999.

Beleléu Cá Entre Nós. Curta documental dirigido por Fábio Giorgio, 2004.

Alquimistas do som. Documentário dirigido por Renato Levi, 2003

Hypershow – TV Rede Minas, 2017.

A Fábrica do Som – Especial Vanguarda Paulista. TV Cultura, 1984.

Matérias de Jornal / Revistas

BARBON, Júlia; LEMOS, Marcela. *Menino de 14 anos é morto em casa durante ação da PF no Rio*. Folha de São Paulo. 19 de maio de 2020.

CALADO, Carlos. *Itamar diz que está pronto para ser popular*. Folha de São Paulo / Ilustrada. 23 de maio de 1994.

_____. *Trilogia combina artesanato sonoro e humor*. Folha de São Paulo/ Ilustrada. 23 de maio de 1994.

CONGRESSO em Foco. *Mourão diz que país herdou “indolência” do índio e “malandragem” do negro*. Congresso em Foco. 6 de agosto de 2018.

FRANCO, Luiza. *Coronavírus: Sem plano do governo para favelas, moradores e organizações se juntam para controlar contágio*. BBC News – Brasil. 29 de março de 2020.

OLIVEIRA, Bernardo Carvalho. *A obra por fazer de Itamar Assumpção: a instabilidade visionária de uma música que carrega o impulso à libertação*. Suplemento Pernambuco. n. 162. Agosto 2019. Pg. 16-17.

ANEXOS

Entrevistas transcritas até o momento

Entrevista com Alzira E.

ENTREVISTADORA: ROSA COUTO

São Paulo, 23/01/2018

RC: Aliás, uma das coisas que me deu vontade de pesquisar o Itamar é... de ver a relação dele com essa coisa do mercado, mesmo, sabe? Da indústria e tal. Aí eu fico me perguntando se o fato de ele ser um homem negro e tal, não tem... não tem também alguma importância na relação que ele tem com essa indústria fonográfica, com o fato de ele ter decidido lançar discos como ele lançou, enfim... Daí, o que eu queria saber de você, assim, além da sua própria trajetória como artista, até você encontrar o Itamar e vocês terem trabalhado juntos e tal é... também... se você via alguma coisa nesse sentido...como era... como você via a relação dele com a indústria, com as referências negras? Se sempre foi assim, se nunca foi, enfim... mas... eu fiz algumas perguntinhas... a gente pode fazer também... (risos)

AE: Só as coisas, né, que estão mais vivas na minha cabeça eu posso responder.RC: Uhum.

AE: Mas, assim, o que eu acho que fundamentalmente me ligou ao Itamar, definitivamente, foi porque eu fiz um pedido pra ele. Eu pedi pra ele ser diretor musical meu, de um trabalho que eu queria fazer.

RC: Que é aquele seu disco, o Amme?

AE: É, que é praticamente aquilo, mas eu não tinha ideia sobre aquilo. Quando eu pedi essa coisa pra ele, dele ser meu diretor musical, foi em 88. E eu não tinha ideia de Amme, não, não era uma coisa pronta, nem nada e ele falou que não, que ele não era diretor musical, que ele não ia...

RC: Mas vocês já eram amigos nessa época? AE: Sim!

RC: Vocês já se...

AE: A gente se conhecia, a gente não era amigo! Porque eu conheci ele em 78, dez anos antes,

depois a gente se trompou por aí. Eu fui ver um dos últimos shows que ele fez no Lira Paulistana, com a Isca de Polícia, porque eu não estava mais morando em São Paulo, eu saí de São Paulo em 81 e só voltei em 86.

RC: Uhum.

AE: Então eu desencontrei dessa turma da Vanguarda no Lira, porque foi justamente quando eu saí.

RC: Uhum, nesse período... AE: De 80 a 85.

RC: Aí quando você voltou já não tinha mais nada...

AE: Em 80 eu fui pro litoral e em 81 eu voltei pro Mato Grosso. Eu fiquei um período fora daqui, né?

RC: Uhum.

AE: E nesse período, tudo aconteceu, lá. Mas eu conhecia de 79... eu conhecia o Arrigo, eu conhecia o Itamar, a Eliete, a Suzana...

RC: Isso antes de ter aquela... aquela coisa toda lá do Lira?

AE: Antes, antes de ter toda aquela coisa, porque, na verdade o primeiro show que teve no Lira Paulistana eu fiz parte.

RC: Hummmm.

AE: Entendeu? Porque o Lira abriu no final de 79. E nesse dezembro de 79 eu fiz um show lá chamado Vozes e Violas, que juntava três estados, que era eu e o Almir no Mato Grosso, o Bendengó na Bahia e o Passoca e o Carlão aqui de São Paulo. Então, eu conheci o Lira, eu conheci muita gente que tocou lá, mas eu não estava! Olha que loucura!

RC: Gente! Que doido!

AE: Não é?

RC: Não! Muito...

AE: Eu abri!

RC: Abriu o Lira e quando você voltou já não tinha mais nada (risos).

AE: Quando eu voltei não tinha mais! E já tinha acontecido todas as coisas, e... e aí você vai no registro e vê que eu não estou lá, eu nunca estou lá, porque que eu nunca estou lá?

RC: Porque você estava no litoral, né? Mato Grosso...

AE: Eu estava no litoral e depois no Mato Grosso.

RC: Uhum. Então, essa é uma coisa que eu fiquei pensando, até. Porque você... é... eu dei uma olhada e tal, tanto na sua trajetória, quanto na do Itamar e... vocês trabalharam juntos no Amme, mas pelo que eu vi vocês já se conheciam antes, né? Você já tinha feito acho que o Intercontinental, é antes, né?

AE: É, em 88.

RC: Então já tinha uma...

AE: Daí, quando eu fui atrás dele pra ele ser meu diretor musical, ele me chamou pra participar desse som e falou que não ia, que não sei o quê, que ele não fazia isso, que não sei o quê. Só que daí ele começou a ir na minha casa

RC: Pra te assuntar...

AE: É! Ele começou a ir na minha casa, aí a gente começou a ficar amigos, aí ele falava "deixa eu ver as músicas que você tem aí". Eu mostrava e ele mexia, e a gente começou a fazer música, viramos parceiros... e ele me chamou pra ir cantar com ele, porque ele não estava com a banda Isca mais, no final de... no começo de 90. A Isca tinha separado, enfim... você deve saber disso. Tanto que... associam tanto ele à Isca que tem dez anos de furo na biografia dele, que são os dez anos que eu fique com ele, de 90 a 99! Quase ninguém fala nada, só fala a Orquídeas que apareceu lá no meio dessa década, só que eu trabalhei com ele e mesmo com as Orquídeas eu continuava trabalhando com ele! Porque quando tinha show pequeno, era eu e

ele que íamos. Ele não levava a banda, não dava. Então a gente ia pra tudo que é lugar desse Brasil, entendeu? Ele com o violãozinho, só eu, ele e o violãozinho, que...o resultado disso aí é aquilo que está na internet agora, que todo mundo viu: o Tristeza, não.

RC: Ah, sim!

AE: E a gente fazia esse tipo de som o show inteiro, assim, só vozes e violão. RC: Nossa, maravilhoso!

AE: Ma-ra-vilhoso!

RC: Não, eu acho aquela música maravilhosa! Eu inclusive aprendi a tocar ela de tanto que eu gosto daquela música (risos).

AE: E assim... então! Só que não era só aquela, né? Era um repertório todo que depois se dissolveu em outros discos dele, das Orquídeas, naqueles três Bicho de 7 cabeças, tinha muita coisa lá que a gente fazia só voz e violão. E... aí eu vejo assim: porque que não rola direito esse registro, essa biografia, porque também era isso, entendeu? Era tudo coisa pouca, não tinha celular, ninguém filmava a gente, ninguém tirava foto, entendeu? O que eu posso ter dessa época é alguns recortes de jornais.

RC: Umhum!

AE: Que às vezes saía, assim, na cidade que a gente ia tocar, entendeu? E eu catava! RC: Uhum. E isso nesse período de...

AE: Nesse período de 88 a 98, vamos fazer... tá? Que são dez anos. RC: Nossa, é tempo pra caramba pra parceria!

AE: É, que são os dez anos que a gente fez um monte de coisas, a gente fez mais de 30 músicas, fizemos o disco, né, fizemos uma excursão na Europa, na Alemanha...

RC: Então, como é que foi essa excursão, assim... porque vocês fizeram... foi só... Teve uma vez que ele foi... não foi daquela vez que... foi na segunda vez?

AE: Ele foi várias vezes! Nessa vez que fui, que foi em 90, ele não estava mais com a Isca, mas

ele fez uma banda pra ir... pra ir pra Europa, que era o Paulo Lepetit, e o Jean Trad que eram da Isca, que estavam ainda, daí ele chamou o Marquinho pra ser baterista, que virou baterista da Isca, e eu e a Denise pra cantar.

RC: Uhum!

AE: E um técnico de som. Assim que a gente viajou pra lá. Mais uma produtora. Fizemos 16 shows por lá.

RC: Nossa!

AE: Todos incríveis! Todos lotados! Só gente louca, lugares bem malucos, assim, meio punks, lá na... Alemanha, Hamburgo, umas cidades meio grandinhas, sabe? Só que a gente não foi pra lá... nessa época ele não foi pra Berlim, ele foi só pra lado de cá. Pra Áustria, ali, Suíça, Áustria...

RC: E era bem recebido? A galera curtia a música dele, o som que vocês faziam?

AE: Nossa! A galera curtindo muito! Muito! Entendendo tudo, embora a gente não falasse nada... não, a gente cantava uma música em inglês, que ele sem saber inglês fez uma música em inglês, pra poder levar pra excursão.

RC: Ele devia ser uma pessoa muito, né, incomum.

AE: Muito incomum! E virginiano, então ele tinha essa coisa, ahh, ele queria fazer uma música em inglês, ele fazia, entendeu? Ficava olhando o dicionário até conseguir!

RC: Até conseguir!

AE: É! Então, ele tinha essa coisa, sabe? A força de vontade dele, quando ele queria fazer um negócio, ninguém tirava, não! E, assim, nunca precisou de... vamos dizer... do mercado, entendeu? Nunca precisou do... dessa coisa do... ele nunca se baseou nessa coisa. Então os discos, também, ele conseguia fazer, entendeu, de um jeito ou de outro... sem ter muito essa coisa do mercado, da... enfim. E não era fácil, né, naquela época que não tinha internet, que não tinha celular.

RC: A hora de estúdio devia ser absurda, né, comparado... não sei...

AE: Era! Era tudo analógico, então os estúdios... pra funcionar, eram estúdios muito grandes, muito...

RC: Parafernália, né?

AE: Parafernália que não era, entendeu, comum alguém ter uma coisa simples em casa. Era tudo monstruoso!

RC: Entendi!

AE: Até eu acho muito engraçado, porque o Adeus Pantanal, que ele chamou a gente pra gravar, foi gravado aqui... foi gravado aqui nessa rádio. Na rádio, nessa antena, aqui a antena, ó! Ali que era o estúdio, tá vendo aquela antena?

RC: Ahh, tá! Aquela ali! AE: A Transamérica!

RC: Ah, foi gravado ali!?

AE: Foi! E foi a primeira vez que eu vim pros cantos da Lapa, foi nessa época, em 1988. RC: Gente! Quem diria, né?

AE: E eu lembro muito bem o dia que eu tive que pegar a Pio XI pra ir no estúdio. Daí nunca mais saiu, assim, também essa coisa da Lapa, né?

RC: Você não vai acreditar onde eu moro! (Risos) As coincidências do destino. Eu moro Penha!

AE: Olha só!

RC: Do lado ali de onde o Itamar vivia, né? AE: Sim!

RC: E também sou virginiana, nascida em 8 de setembro (risos). Descobri hoje! Eu não acredito!

AE: MeuDeus!

RC: É muita coincidência!

AE: Muita coincidência!

RC: Muito esquisito, né? Parece que a vida puxa a gente pra alguns assuntos, né? Porque você está falando que passou pela Pio XII e aí de repente você se vê morando na Lapa...

AE: É!

RC: Né? Rodeada desse clima, né? É muito louco isso!

AE: É! Parece que nada é por acaso, né?

RC: Uhum!

AE: Mas como eu ia te falar, que eu cortei lá do começo: o quê que me ligou ao Itamar... foi esse pedido que eu fiz, que eu queria que ele fosse diretor musical de um trabalho meu...

RC: Mas porque que você pediu pra ele?

AE: Porque... primeiro que eu já conhecia ele de outros momentos, né? Já tinha visto o show dele no Lira, numa época em que eu vim aqui, no começo dos 80. Ele viu um show meu lá em Ubatuba, quando eu morei lá no litoral ele foi pra lá e foi ver um show meu, num boteco que só tinha ele e mais três pessoas! E, naquele dia ele foi muito importante pra mim, ele falou coisas incríveis pra mim. Então, quando eu voltei a São Paulo, a primeira coisa que eu fiz foi procurar ele, pra ele ser meu diretor musical. Porque eu achava que só ele que entendia tão bem de banda e de palco, e eu queria fazer uma coisa... que eu estava começando a ter essas músicas, eu queria terminar as músicas e montar o show. Aí eu falei: "ele é o cara perfeito pra isso! Ele vai me ajudar com isso". Ele negou primeiro e depois e começou a ver tudo e fizemos um repertório, depois de três anos a gente estava com o disco pronto...

RC: Mas porque você acha que ele negou?

AE: Eu acho que ele negou porque ele tinha aquela coisa de ... de ser do contra, entendeu? Ele não queria carregar esse título "diretor musical". Ele falou "não, eu sou artista! Eu não quero..." Entendeu? Mas o que isso... depois eu acho que ele falou "não, mas eu posso fazer e nem ser o diretor musical". Mas ele foi! Do Amme ele é o diretor e produtor musical e ele não fez discos com outras pessoas. Só comigo.

RC: Então, é verdade! Acho que cumprindo essa função, né, se pensar de... se é que dá pra gente colocar esse título "diretor musical", mas...

AE: Exato! É... que ele não quis, mas no fim foi isso! Ele fez um disco comigo, do jeito que eu pedi, né? Com ele dirigindo e produzindo. E produzindo... eu nem esperava que ele fosse produzir, porque ele que deu um jeito de fazer, entendeu? Então, esse período que eu estive com ele foi muito rico de aprendizagem, pra mim. Porque ele entrou no meu processo criativo, ele mexeu nisso, ele me ensinou com isso, como que finalizava as músicas, o quê que era... vamos dizer... o importante pra música ficar pronta, entendeu? Coisas muito sutis que só uma convivência intensa e musical que dá pra depois você ter ideia que realmente aquilo aconteceu! Eu aprendi. Aprendi com ele como fazia disco independente do nada.

RC: Então, isso é uma coisa que eu fico me perguntando. Ele tinha um negócio na cabeça dele, né? Todo um passo-a-passo... não sei, eu fico curiosa, eu queria, se eu tivesse a oportunidade de perguntar isso pra ele, como foi que foram surgindo essas coisas, né?

AE: Não, ia surgindo na cabeça dele e ele ia anotando...

RC: É, que você também está fazendo até agora, né? (risos)

AE: É... e ele ia anotando tudo, tudo! Ele ia anotando, sabe? Ele anotando todas as ideias que ele ia tendo. E aí, ele acabava compondo músicas pra caber dentro daquela ideia, pra fechar aquela ideia, entendeu?

RC: Uhum.

AE: Que foi uma coisa que ele fez comigo e eu aprendi também a fazer pra mim, pros meus discos, como é que é, entendeu? Aí quando a coisa começa a tomar forma, aí aquela coisa manda em você (risos). Primeiro você manda naquela coisa, depois aquela coisa manda em você, entendeu? E isso... uma coisa completa a outra. E é isso, ele tinha essa força de vontade... vamos dizer... essa coisa, uma ideologia, mesmo, com a coisa. Ele queria fazer, ele fazia! Ele dava um jeito! Ficava devendo, pagava depois com show, com venda de disco. Tanto que no outro disco que eu fiz, que também ele não quis participar desse outro, mas ele

participou numa faixa, tocando um pianinho e fazendo uma voz, lá, na “Itamar é”, ele não palpitou em nada do processo, eu que fiz o processo todo. Sozinha, que nem aprendiz, mesmo assim: agora eu vou fazer... “vamos fazer?” Aí ele falou “não, agora você faz sozinha”. (risos) E eu fiquei, assim, uns dois anos fazendo e consegui fazer. Eu fiz uma coisa que nem se falava que podia existir ainda, mas eu fiz, porque eu tive a ideia de fazer, tipo, uma Catarse.

RC: Ah, um financiamento coletivo?

AE: É! Eu saí vendendo discos antecipado, entendeu? RC: Ah, nossa! Que louco!

AE: E era todo um negócio... porque era tudo pelo correio. Então, eu mandava, tipo, uma carta release, pra não sei quantas pessoas, falando “olha, eu tô fazendo um disco, assim, assim, composições essas e essas, com Itamar, com não sei quê...”, porque foi produzido pelo Paulo Lepetit quando ele começou a ter estúdio na vida. Então era assim: eu fui, tipo, cobaia e o Paulinho falou “vamos fazer porque eu tenho que aprender”, daí eu falei “vamos”! Daí a gente fez esse Peçamme, tanto que tinha esse Amme ainda na continuação do negócio, muitas parcerias com o Itamar, né, e música dele também. E foi assim, uma catarse porque eu tive que vender não sei quantos discos adiantado pra eu conseguir mandar prensar.

RC: Isso nem era comum, né? AE: Não. Não era comum.

RC: É, hoje em dia tudo se fala... “ahh não tem dinheiro, mas vamos tentar uma Vaquinha, uma Catarse”.

AE: E assim ó, pessoas incríveis compraram caixas de discos meus antecipado, entre elas a Vera, que virou minha parceira também, que é uma advogada amiga do Itamar, a Vera Mota, também poeta; o Ney Matogrosso, entendeu?

RC: Ah, vocês têm algumas... ele canta músicas suas, né?

AE: Aí ele já começou a investir nessa parceria minha e do Itamar, porque ele gravou várias parcerias nossas, né? E nessa época a gente... eu mal tinha conhecido ele e eu ofereci pra ele comprar e ele comprou uma caixa, tipo, um monte! E com isso eu arrumei a grana, né? Com essas caixas que eu fui vendendo e os disquinhos picados, que era dois aqui, três ali. Tudo na confiança, no bigode, entendeu?

RC: Na lábia...

AE: Tipo, a pessoa dava o dinheiro e aí o dia que ficou pronto eu tive que mandar pras pessoas. Então foi uma Catarse muito louca, assim, uma Catarse de formiga, porque não é coisa de internet, né? Mas eu consegui fazer aquele disco, que foi o meu terceiro disco e foi muito legal, o Itamar participou e tudo mas ele já não...

RC: Então, e o quê que ele falava disso, desse negócio de você...? Ele nunca tinha feito isso de vender os discos antecipados e de... não tinha? Foi você que... começou com isso?

AE: Não! É, eu comecei com isso.

RC: E você lembra do que ele falava? Se ele achava legal, sei lá!?

AE: Ah, ele achava legal, ele achava bem legal! Mas ele não queria fazer isso, tipo... ele achava um porre, entendeu? Eu ficar, lá, atrás de vender dois CDs, um CD sabe? Mas eu ficava, né? Porque é isso, eu também sou virginiana (risos) e também tenho minha lista de coisas pra cumprir e fico em cima até o negócio acontecer, entendeu? Porque eu queria muito, também. Então, esse daí foi a história do outro disco, de 96, 96 que saiu. Mas, tudo isso acontecia e os nossos showzinhos aconteciam igual!

RC: Uhum.

AE: A gente continuava fazendo, entendeu? Ele me chamava, porque quando não tinha jeito e levar a banda ia ele de violãozinho e eu cantar. E ele fazia o roteiro, tipo, na hora, no camarim. Então a gente não ensaiava, entendeu, não fazia nada e era uma perfeição, assim, parecia uma caixa de música, porque ele tocava aquele violão muito definido dele e a gente cantava de tudo quanto é coisa do repertório dele com muita delicadeza, muito junto. Dava uma coisa, mesmo, e era muito bonito, nossa! Então é isso, tipo, aí o cara nunca mais saiu da minha vida, porque ele me ensinou a fazer as coisas, né, me ajudou a iniciar todo esse trabalho meu de compositora e dos discos, depois disso eu fui... com mais experiência consegui fazer mais discos, né, outros discos. Então, acho que ele foi um mestre perfeito.

RC: É, até hoje, né, Alzira? Seu último disco que é o ... aquele Corte, né? Eu acho... eu amo aquele disco, eu acho ele maravilhoso, sério...

AE: Então, foi feito, assim, na força da vontade, né?

RC: ...eu gosto do clima dele, os músicos são muito bons.

AE: Muito legal, né? Então, eu nem pus Alzira E nesse Corte porque... porque é isso! Foi uma coisa, pela primeira vez na minha história, eu fiz um disco de grupo, entendeu, onde eu não arqueei sozinha com as coisas. Todo mundo ali ajudou a dar alguma solução: como gravar, como pagar, como prensar, como... Então, eu acho justo que seja um grupo, mesmo porque virou uma linguagem e um tipo de repertório meu, que eu só encaminho pra esse grupo, tipo, sabe? Eram músicas que eu não conseguia colocar nos meus discos solos, porque nãoencaixava.

RC: É, o disco tem um clima, né? Tem uma coisa muito específica, né?

AE: É, o disco tem um clima inteiro... muito específica, tanto de som, quanto de poesia. Então, eu arrumei uma coisa, assim, que eu acho que pra mim está sendo muito importante fazer esse trabalho do Corte, porque eu descobri que eu tenho essa coisa dentro da minha composição. Eu posso compor pro Corte, fora das minhas coisas, entendeu? Então é algo que eu estou procurando fazer agora, compor, estou compondo já um outro repertório pro Corte, com o Tiganá também.

RC: Que é um querido, né?

AE: Que também já me confessou, aqui, que não faz isso com ninguém, que é só comigo, entendeu, que ele tem um trabalho de parceria que também diverge do dele, entendeu? Que ele já gosta de pensa “isso é pra Alzira” e então isso é muito legal. O Itamar também tinha isso. Ele tinha as coisas que eram pra mim. Então, ele escrevia e punha embaixo: “para Alzira”, depois uma hora ele me dava. Porque ele já tinha entendido como que era minha música e às vezes os assuntos... a gente falava muito, ficava de tititi o tempo todo, com as filhas pequenas tudo junto, assim, a gente ficava de tarde tentando trabalhar, né, tentando compor, tentando falar com não sei quem, indo no orelhão pôr ficha.

RC: Aham! (Risos)

AE: Porque a gente não tinha telefone, não tinha estrutura de nada, tinha que ir de orelhão de

ficha. Marcar hora na Secretaria de Cultura, tentar falar com alguém lá, pegar um projeto, ou falar com não sei quem, com um produtor de uma casa ou de uma cidade que queria levar a gente, era tudo ficha, cara, de telefone! E ele vinha da Penha pra cá e ficava na minha casa.

RC: Você já morava aqui?

AE: Eu morava na Vila Beatriz nessa época.

RC: É aqui perto? Não conheço.

AE: É, é aqui perto. Depois eu morei lá na Tingui...

RC: Que é outra rua daqui?

AE: Não, é lá mais perto da Vila Madalena, mas já sai logo aqui na Nazaré Paulista que é... já começa... sei lá, chama Pinheiros, na verdade... sei lá, mas, enfim... Ele vinha e geralmente vinha com a Anelis, que era criança, amiga das minhas filhas, então, elas ficavam brincando...

RC: E aí, vocês...trabalhando.

AE: E a gente trabalhando, também, com essa brincadeira de trabalhar brincando, porque a gente falava de muitos assuntos, muitos assuntos, esses assuntos viravam versos, de repente, entendeu? De repente eu já estava com o violão, a gente já estava fazendo alguma coisa. Então, ele... o que eu gostei, assim, o que eu acho, também, que foi muito especial no meu trabalho com o Itamar é porque ele fez isso...além dele ser um mestre, assim, me ensinou muita coisa, ele... foi uma fase, também que ele adoçou. Entendeu? Ele criou um negócio em trabalhar com mulheres. Tanto que daí ele foi atrás das Orquídeas.

RC: Então, essa é uma coisa que eu queria perguntar, entender... Porque que essa coisa? O que você acha dessa coisa do Itamar trabalhar com mulher?

AE: Então, foi quando ele adoçou, porque ele tinha aquela coisa e Beleléu, né, com a Isca. Então tinha aquela coisa muito cênica, né, muito urbana, até um pouco barra pesada, aquele jeito negão dele se comportar no Beleléu. Só que daí, quando a gente começou a tocar junto e a fazer esses shows solos, assim de violão, ele começou a botar pra fora uma doçura, sabe? As coisas mais doces e lindas que ele fez, ele fez nessa época com a Alice Ruiz: Milágrimas,

Tristeza Não, entendeu? Várias coisas, se eu pegar a discografia eu vou lembrar os títulos das coisas que ele fez de 88 a 98 que eu estive com ele, bem perto. E eu acho que isso daí, a partir do momento em que ele começou a compor com a Alice, comigo, com a Vera, ele se aproximou dessa coisa feminina e quis fazer um trabalho só com mulheres.

RC: Uhum. Ele despertou pra essa...

AE: Então, daí enquanto isso foi acontecendo... É! Enquanto isso foi acontecendo ele foi descobrindo essas meninas aí, que viraram as Orquídeas e que acho que lançaram em 96, né, o disco.

RC: O primeiro Bicho de 7 cabeças?

AE: O primeiro, é! Então, eu vi isso daí acontecer, eu vi isso nascer e...

RC: Mas, eu fico pensando: será que não aconteceu... teve, além desse contato com vocês, assim, que com certeza deve ter sido transformador. Você trabalhar de perto com mulheres... eu fico pensando como isso deve ter batido na cabeça dele, sabe, de tipo, perceber que tem um jeito feminino ser e que ele não tem e que ele só pode aprender com o contato com mulheres.

AE: É, daí ele começou a aprender. Ele começou a aprender, ali, entendeu? Com a gente. Como é que tinha essa coisa sem deixar de perder a força, mas delicada, entendeu? E ele entrou nessa viagem, tanto que ele fez comigo, praticamente, ele encarnava a minha roupa...a minha pele de mulher, minha pele de mãe, minha pele de amante, enfim. Ele encarnava isso! Ele fez isso com a minha música, que eu acho de uma nobreza incrível, ele ter feito isso. E, a partir daí, ele incluiu todo esse trabalho com a mulherada na vida dele, né? E as duas pessoas que ele mais compôs músicas foi com a Alice e comigo. Mulheres! Parceiro ele tinha também, mas era um aqui, outro lá, um ali, outro ali, entendeu, variado. Eu e a Alice, não, era uma coisa mais constante.

RC: Frequente, né?

AE: É!

RC: Que interessante isso!

AE: Então eu acho que do jeito que ele foi generoso comigo, de me ensinar tanta coisa e de vestir a camisa do meu som e produzir um disco, eu acho que foi... a troca foi essa coisa do feminino, entendeu, do universo feminino.

RC: Uhum. Porque É muito claro no trabalho dele essa mudança de... de 85, né? Acho que é... não é? 85 pra frente, ali...

AE: 86 pra frente, né?

RC: Depois do Sampa Midnight, eu acho, depois do continental24... é, no continental você participa também, né?

AE: Eu participei, o continental já foi uma produção, uma bela produção, por sinal, né, que já teve interferência de outras coisas e tal, que já não era tão Beleléu assim, porque ele falou: "agora eu vou ser um Beleléu lá pra fora", entendeu? Porque o Intercontinental foi dedicado a ser levado lá pra fora. Foi com esse que ele foi.

RC: Ah, tá! E foi com esse intuito que ele fez, que ele lançou o disco?

AE: É, é! E tanto que chamava Intercontinental porque ele já queria fazer isso e já tinha esse contato de lançar na Alemanha, que o disco foi lançado lá.

RC: Eu não sabia disso, que legal!

AE: O disco foi lançado aqui por um selo, que eu não me lembro agora qual gravadora que foi...

RC: Foi a Continental, não é?

AE: Continental! E lançado lá por um selo alemão com todas as traduções, tudo.

RC: Gente, que demais! Eu não sabia disso!

AE: Eu tive esse disco!

RC: Esse em alemão? Como assim "teve"? Não tem mais?

AE: Eu tive, me roubaram!

RC: Ah, meu deus! Sério? Nossa!

AE: Ele me deu um e eu não guardei a sete chaves e acabei perdendo de vista, ele. Só ficou o português.

RC: Ah, que pena, tsc! Eu ia te pedir pra ver! (risos)

AE: Pois é!

RC: Mas o em português também eu vou te pedir pra ver daqui a pouco (risos). É difícil achar os discos do Itamar. Pra escutar, mesmo, eu consegui os três primeiros...

AE: Agora tem a Caixa Preta, que você escuta tudo lá!

RC: Mas o LP! Eu queria, porque é importante pegar o disco, disco, mesmo! A partir dos CDs ok! Eu tenho a Caixa Preta, eu ganhei de aniversário, até, há uns dois anos atrás. Só que... até pra pesquisa... tem "ó, você escutou o disco, o LP?" Porque sempre rola uma mudança, né? Tanto no encarte, quanto no... é... às vezes eles tiram... limpam o som demais, né? Acaba perdendo muito do que era mesmo o registro,mas...

AE: Mas eu sei que essa coisa do feminino na vida do Itamar já estava lá, com ele, já estava programado pra ele viver, porque ele era cercado de mulheres. Ele tinha duas filhas. Uma mulher, duas filhas, a mulher já tinha uma filha, então, eram quatro mulheres e ele. Ele chegava lá em casa (riso) era eu e minhas quatro filhas, porque eu ainda não tinha meu filho homem. E a Alice, duas filhas.

RC: Sim, nossa! É, verdade. Só mulheres.

AE: Muita mulher. E muita criança mulher, muita jovem mulher, então, ele conviveu com essa mulherada aí. Eu acho que essa coisa era inevitável, ele queria fazer um trabalho com mulheres. RC: Ver como é que era, né?

AE: E ele queria fazer a banda de mulheres, que eu acho que foi uma coisa muito incrível e pioneira por parte dele fazer isso, depois de ter sido Beleléu, entendeu? Machão pra caramba...

(risos)

RC: É, então! Virou o disco literalmente! Virou uma chave ali, né?

AE: Então, quer dizer, ele conseguiu se ampliar, né, durante todo o tempo, eu acho, da carreira dele, ele só... que é uma coisa que eu também, tenho dizer, que eu busquei aprender, entendeu? Só se superando, só se superando com novas ideias, com novas propostas, que eu acho que aí a gente volta praquele assunto inicial, que é o negócio do mercado. Que... o mercado não quer isso. Ele sempre falava isso: "o mercado não quer a diversidade de um artista, ele vai querer que o cara faça aquele sucesso e faça sempre aquele sucesso. Ele não vai..."

RC: Seja sempre aquele rótulo...

AE: É! Ele não vai permitir que você hoje faça um Bebeléu, amanhã você faça uma Orquídea, amanhã... entendeu? O mercado não quer isso, então ele tinha essa coisa contra mercado, porque ele achava que o mercado ia dar com os burros n'água, ele tinha razão, porque eu acho que cada vez mais o mercado está dando com os burros n'água e no fim é isso, entendeu? Aprender a lidar com a arte dele longe do mercado...

RC: Mas uma coisa que eu me pergunto é porque que você acha que ele não queria? Porque, assim, o pressuposto de que o artista é... inclusive isso vale pra você também, enquanto artista, porque vocês não querem? Porque não? Porque tem artista que quer, tem artista que quer entrar, tem artista que quer fazer esse sucesso estandardizado, quer ganhar o seu... quer ganhar, ficar rico, milionário, né?

AE: Tem gente que quer, a gente não quer. Eu acho que a gente não quer pelo... muito simples, assim, claro que eu quero, eu vivo de música. Então, se eu não conseguir vender a minha música eu morro de fome, não tenho onde morar, né? Então, eu tenho que vender meu trabalho. Não é que eu estou fora do mercado, eu só não aceito o mercado é... esse mercado imposto aí, que fez da música e da arte um produto de massa, onde você não pode... entendeu, depois só trocaram a cor, não pode mudar o produto, porque é muito dinheiro pra mudar um produto. Então, eu não preciso desse dinheiro, eu posso fazer meu produto e mudar ele quantas vezes eu quiser, se eu estou fora desse mercado.

RC: Uhum.

AE: E isso é simples! E assim, o Itamar mais ainda, porque hoje eu já estou muito mais num mercado que ideologicamente bate comigo, mas aquele que existia lá em 80, 90, não batia com ele, porque ideologicamente não batia, entendeu? Os caras, o que eles estavam preparando lá? Eles estavam preparando o que virou agora! Uma massificação de tudo! E o Itamar era contra! Ele sempre foi contra! O Itamar não gostava desse negócio de projeto de lei, por exemplo, que inclusive eu fiz o disco da parceria com ele pelo projeto de lei, achei isso muito engraçado, porque ele achava errado o artista ter que procurar o governo pra fazer seu próprio disco, ele não achava certo e também ele achava perigoso, porque, então o governo contemplaria quem eles quisessem.

RC: Uhum! Esses esquemas de edital, hoje, que é tão...

AE: É, que só contempla aqueles X lá e só quela vertente que eles querem. Hoje, a gente até aceita que é assim, a gente, né... entra no edital que quiser e no edital que te quer, não em qualquerum.

RC: E também eu tenho a impressão que deu uma piorada, assim, você não acha? Dá impressão que hoje não tem muito outro jeito de fazer a coisa, sabe?

AE: Pois é, ficaram muito reféns, né, de certas estruturas que na época o Itamar já previa alguma coisa sobre isso. E ele já era contra, então, essa coisa dele ir contra o mercado... não é que ele nunca precisou ganhar dinheiro, (incompreensível) a vida inteira ele precisou ganhar dinheiro desse mercado, ele não parava de ter ideias, de trabalhar, pra... algum mercado ele tinha que ter. Ele só era contra o que, ideologicamente, não batia mesmo com a arte, com... e que ele estava vendo um futuro duvidoso ali. Então, ele não queria botar a coisa dele, assim. Então, ele também... eu acho que ele foi muito pioneiro nisso de começar a pensar nos trabalhos independentes, nas coisas que ele fazia, que tinha que ser dele, entendeu? Porque não era esse o exemplo que a gente tinha na época. Na época a gente tinha o exemplo de Caetano, de Chico, de Gil, né, os caras que faziam sucesso, com a coisa deles no mercado, vendiam, eram respeitados pelo mercado, mas tinham que cumprir, também, contratos, com essas gravadoras e tal. Não possuíam seus próprios discos, nem suas próprias composições e o Itamar já olhava isso com olhar crítico, falando "não, isso não pode ser assim"!

RC: Ele tinha ideia de ser dono própria obra, né?

AE: É! Então, ele essa ideia desde sempre e mesmo que todos os exemplos fossem contrários, entendeu?

RC: Uhum!

AE: Então, tudo isso fazia ele parecer, assim, que era rejeitado pelo mercado, enfim, mas era isso. Tem uma coerência... muito coerente.

RC: Isso era uma coisa que eu ia perguntar, essa coisa do mercado, até: se você lembra do que ele reclamava – mas eu imagino que seja com relação a isso, mesmo – quando ele ia, por exemplo, em alguma reunião em alguma gravadora e... qual era a insatisfação, qual era a situação que o deixava insatisfeito nessas situações. O quê que... eu acho que você já respondeu um pouco disso...

AE: É, ele foi umas duas vezes, né, ele foi num selo de gravadora. A Continental e depois pra aquela outra... que era do Gordo, também, que estava o Gordo...

RC: A Atração?

AE: Atração.

RC: Ou Paradoxx. Eu não lembro, acho que era...

AE: É, era a Paradoxx. Ele foi... Ah, ele sempre foi invocado! Porque ele queria ter a obra dele, entendeu? Ele não achava justo os caras ficarem com a obra. Eu acho, inclusive, que nessas gravadoras aí, ele deu um jeito da obra voltar pra ele, tanto que voltou!

RC: Deve ter mudado alguma coisa no contrato.

AE: É, batia o pé e não aceitava. Então, ele não era bem querido porque ele queria fazer essas revoluções, aí! E assim, ninguém estava interessado em fazer essas mudanças, entendeu?

RC: [Posso pegar mais um pouquinho de café? (Risos)]

AE: [Pode!] Os caras estavam enchendo o cu de grana no auge da indústria fonográfica e no fim, também, no auge e no fim. Porque a gente ainda pegou esse fim, né, a mudança do analógico pro digital, entendeu?

RC: Uhum!

AE: [Tem um suco de melancia aqui também!]

RC: [Obrigada! Café... é que eu sou bem viciada em café!]

AE: [Bom, ainda bem que você toma sem açúcar e eu fiz tão forte!]

RC: [Não, eu estou achando ótimo! Eu gosto bem assim, mesmo.]

AE: [É que esse pó, é um pó que eu ganhei da... pó de Minas. Não é nenhum desses normais.]

RC: [É bem gostoso, eu gostei.] Bom, deixa eu ver... eu fiz umas perguntinhas aqui, pra ver... só que eu nunca... eu sempre faço uma baderna depois. É, eu acho que, assim, então sobre o tempo do Lira você acabou que não pegou muito por não estar aqui em São Paulo.

AE: É, exato!

RC: Você pegou mais, assim, o antes e o depois, né? Mas, quando você voltou você lembra... meio, como que era... é que eu sempre tento ficar pensando... como a gente trabalha com História, eu acho que o trabalho com História é mais o exercício de imaginar, de imaginar situações, de imaginar a época e tal, do que de fazer outra coisa. Então...

AE: Do que os dados, né?

RC: É, então, acho que a gente tem que fazer esse esforço, né, porque são coisas que eu não vivi, que eu gostaria muito de ter vivido, mas eu não tive essa sorte. Então, era um período meio que de decepção com o fato daquilo ter terminado? Ou, não? Era um período que você acha que as pessoas tinham uma esperança de fazer dar certo de um outro jeito? Porque quando e ouço, por exemplo, o Sampa Midnight, do Itamar e depois ver que vários... porque acabou dispersando, né, depois eles não tinham mais um lugar aglutinador e cada um foi meio que... muitas bandas pararam de tocar juntos e tal.

AE: É, pararam! Muitas entraram em gravadoras, pra fazer, também, entendeu? Aquilo... as gravadoras não iam fazer o movimento, as gravadoras só iam, vamos dizer, assentar aquilo, entendeu? Que foi o que aconteceu. Daí várias pessoas entraram em gravadoras e fizeram um

disco, dois, que não aconteceu nada, né? Porque a gravadora fazia e deixava lá, não era um trabalho que eles iam investir.

RC: Então você acha que tinha um, sei lá, um clima meio de descrença total mesmo com essa possibilidade de fazer sucesso, fazendo uma música que você considera, né, tipo...

AE: Não, eu acho que daí o que aconteceu quando dispersou, né, ficou... realmente eu acho que cada um por cada um, mas se revisitando muito, porque eu acho que sempre teve, né, essa ligação. O Itamar com a Ná, com o Arrigo... um circuito de gente, ali, que é o Mário Manga, o Luiz Waack, o Lepetit... Tem uma corrente que vem há muito tempo, que vem no mesmo movimento, que de uma certa forma continuou, só que é isso, não tinha ninguém dissertando, vamos dizer, esse movimento, não tinha um lugar pra acontecer, né? Não tinha... talvez, até pouca consciência de que existia aquele movimento aqui e que ele continuou, dispersado mesmo, mas continuou!

RC: É, as parcerias continuam da mesma forma...

AE: Exato! Eu continuei compondo com o Itamar, ele continuou compondo com a Alice, sabe? Aí a Ná também começou a compor com o Itamar, depois de um bom tempo. Ele fez muita coisa com o Arrigo, montaram um show, fizeram um espetáculo, tudo depois. Então, de uma certa forma, ainda continuou aquilo ligado, né, só que muito menos a imprensa... talvez tivesse gente da área que estava falando sobre o que estava acontecendo, mas na imprensa nada aparecia, né? O Itamar falava... parecia que a música brasileira, a última coisa... a única coisa que tinha acontecido na música brasileira tinha sido a Tropicália, entendeu? E o Itamar falava isso com revolta e eu entendo bem porquê, hoje. Porque é isso! A Tropicália, que foi um movimento muito massa, que eu lembro, eu era adolescente quando tudo aconteceu... não, eu era criança, na verdade, porque adolescente eu já era no Tetê e o Lírio Selvagem. A Tropicália, ela teve lugar na imprensa, ela teve lugar pra ser discutida, na cultura do Brasil todo! Só que eu acho que a Vanguarda Paulista não tinha lugar, ela... ninguém abria espaço pra falar, era um negócio, assim, meio que só acontecia em guetos aqui mesmo, de São Paulo, sabe? Rio de Janeiro não ficava sabendo, nem a Bahia... não ficava!

RC: E produções incríveis, né?

AE: Pois é. Então eu acho que tinha essa revolta dele falar que não era assim, que as pessoas só queriam saber que tinha acontecido a Tropicália, não queriam saber mais de nada e que já estava velha a Tropicália, entendeu? Que a Tropicália foi importante e tudo, mas já estava velha. Daí você fala “meu deus, e até hoje a gente é meio refém de Tropicália, né?”

RC: Até hoje!

AE: Até hoje! Você vê que é um negócio estranho!

RC: É, foi bem institucionalizada, né? O que eu acho que não aconteceu com... mas sabe que eu acho que isso é até uma vantagem? Não aconteceu com a galera em torno do Lira, com vocês todos, essa geração... não em torno, né, enfim... que estavam naquele momento, ali... de não ter sido institucionalizado. Isso é uma coisa até que... eu quero trabalhar... (incompreensível)

AE: É, não foi, mas foi, né? Tipo, estava lá, só não foi!

RC: Não, eu falo no sentido de se tornar, que nem se tornou a Tropicália, quase como uma coisa enrijecida, porque quando você pensa na Tropicália, pra mim, pelo menos hoje, eu penso como a MPB.

AE: Claro, né!? O mercado engoliu!

RC: É! E eu acho que isso aconteceu menos, pelo menos, com a Vanguarda Paulista e tal.

AE: Sim, sim. Aconteceu menos e, assim, deixou ela ainda agir, quer dizer, até hoje a gente faz movimento, se você pensar.

RC: Sim! Criar esse alternativo como um valor, né, um valor importante. De falar “não, é importante manter essa postura, é importante ter esses níveis de liberdade artística, liberdade criativa e tal.

AE: E de querer a obra pra si mesmo, entendeu? Mesmo trabalhando num mercado, então isso daí passou a ser, eu acho, uma das coisas mais, assim, né, que ditava a turma que acabou ficando um valor agregado a isso, à Vanguarda Paulista. E daí uma nata toda de músicos, né, em volta, que acontecem até hoje, que transitam nessa coisa, não ficou duro e velho que nem

Tropicália, mas também, né, está na luta de não ser engolido no mercado, mas também não teve o reconhecimento devido como história brasileira!

RC: Sim! É verdade! Até os trabalhos são poucos.

AE: O que é mais importante? Será que... sabe? Porque todo samba e samba-enredo e tudo que é importante, a gente fica aqui... a gente recebe, a gente fica sabendo... agora, você não mandar isso pro resto do país, pra ninguém ficar sabendo? Acho estranho.

RC: É uma... é quase um...

AE: Um boicote!

RC: É... um boicote, né? Ou às vezes uma burrice muito grande, né? Porque, você tem uma produção que é inegavelmente considerada de qualidade sendo feita e o país não tem consciência disso, de que..né? Bom, enfim...

AE: Mas eu acho que é um boicote, é boicote de ideologia cultural, de sabe... desses governos todos errados que a gente já teve, que vai errando, errando, errando e aí está aí! Um povo que tem uma musicalidade riquíssima e o próprio povo, que é o público não conhece nem um terço. Então, isso aí é o quê? É isso! A política de como injetar essa cultura pro povo. Então, não tem, né? (risos)

RC: Não tem, definitivamente.

AE: Definitivamente (risos). Então, a gente está fazendo parte – hoje eu vejo isso – que a gente faz parte de um tempo que parecia que estava prevendo já tudo isso. Na verdade, é a tal da resistência, mesmo. Porque a gente ainda está aqui resistindo nessa, entendeu? Tem hora que eu vejo que a gente é abandonado, assim, às traças. Tipo “ah, deixa eles ali naquele cantinho”. E o resto do país não sabe nada do que acontece, é difícil pra gente chegar, né, a colocar o trabalho. Agora com a internet ajudou muito, mesmo, pelo menos chega aqui e ali, chega até em outros lugares, né, inesperadamente, mas acho também que mesmo assim não chega por conta de tudo que já está implantado aí nesse público...

RC: É, é difícil (risos)!

AE: É difícil porque a música, pra mim, é tipo uma paixão e eu vejo tanta coisa boa que eu vejo por aí tudo, tanta coisa boa, tanta... músicaço, entendeu, artistaço... e aí eu vejo as coisas horrorosas que são as coisas da massa.

RC: Mas sabe o que eu fico pensando? O Itamar tinha muito essa coisa de ficar irritado, né? Quem não ficaria? Eu trabalho com História, nem sou musicista e eu mesma fico revoltada às vezes “poxa, porque que...” Eu dou aula e meus alunos conhecem tanto tal coisa, porque que eles não conhecem outras? Mas o que motiva a querer estudar essas coisas, o que me deixa feliz é o de entender que essa angústia, essa irritação, ou essa vontade é o jeito de sonhar com um país diferente, porque só seria possível, por exemplo, o Itamar fazer sucesso, ou até a sua obra, o seu trabalho estourar nas rádios, só se esse país fosse diferente.

AE: Pois é!

RC: E só se fosse um país melhor, então, porque... imagina se tivesse...

AE: A gente estava lá no começo pra que ele fosse melhor, mas...

RC: Mas, é não deixar de sonhar, também porque eu acho que é fundamental. A gente não cria, a gente não muda sem essa possibilidade, sem manter esse sonho vivo.

AE: E, também, a gente não muda mais o que a gente já fez. Então, está feito! Ainda essa resistência de ter feito assim, de ter esperado um país melhor e tudo isso, tá feito! Uma hora vai surtir um efeito.

RC: Vai, com certeza, está surtindo, né, eu acho.

AE: Quanto mais o tempo passa, mais vai surtindo um efeito, que é nessa geração de vocês, que já tem um olhar mais... entendeu? Que já tem uma galera com olhos mais focados, que já passou pelo... porque eu acho que eu, o Itamar, a gente viu o mercado engolir muita gente, muita coisa, entendeu? A gente viu as pessoas, vamos dizer, felizes não seria a palavra, mas satisfeitas em virar sucesso daquele mercado. E o Itamar... ele queria fazer sucesso, mas ele não ia ficar satisfeito, simplesmente. Então, eu acho que tinha isso, por isso que ele era um anti-mercado mesmo.

RC: Ele tinha um compromisso com a obra dele, né?

AE: É!

RC: E com a liberdade. E assim, esse lance da negritude, o fato de ele ser um cara preto, num país que estava passando pela abertura política... você isso refletido no trabalho dele? Eu sempre me pergunto: "será que eu estou viajado na maionese?" Ou não? Você acha que tinha mesmo essas questões?

AE: Cara, claro que tinha, meu deus! Tinha essas questões de ser negro, como ele era. Tanto que ele contava, desde sempre ele contou, o quê que ele contou? Ele contou que ele virou músico na cadeia e porquê ele foi preso? Porque ele era preto! Simples assim! Eu acho que depois de tanto ele falar essa história eu entendi muito bem o que ele quis dizer. Ele falou "cara, eu tenho que fazer alguma coisa pra combater", né? Porque se tinha uma coisa que ele não tinha, era discurso de... esses discursos que muitos deles causam uma impressão separatista, que eu acho mais feio.

RC: É mais delicado, né, complicado isso.

AE: É complicado e isso está se complicando cada vez mais, né, nessas últimas décadas. RC: É perigoso, eu acho.

AE: Complicadíssimo. Então o quê que ele fez? Ali ele descobriu, entendeu? Foi no choque do racismo que ele falou "cara, eu vou fazer minha música".

RC: Que louco, né?

AE: E todo o lado, que eu acho que ele também não tocava muito, ele não dialogava muito com isso, não falava sobre isso, o lado da essência africana dele, que está no som, né? Ele inventou um som, que é só dele e que tem uma raiz africana gigante, ali, né? Um útero africanaço! Que é isso, entendeu, que é o berço! Então, o que eu acho mais incrível cada vez mais no Itamar, é que ele tinha essas coisas fortíssimas que acabaram entrando dentro da obra dele de uma maneira muito sutil, mas que nem homeopatia, entendeu? Mais sutileza e mais forte, mais forte!

Porque era também muito intuitivo, sabe? Uma coisa intuitiva forte, ali! Que eu acho cada vez mais raro. Porque as pessoas cada vez mais têm informações, informação sobre a música do mundo inteiro, do que quiser e o Itamar, ele não... era tudo intuitivo nele, era tudo vindo dele mesmo, do profundo. E o negócio dele não ser demagogo com nada disso, fazia o negócio ficar mais forte.

RC: É, porque a pessoa não vai pra escutar o trabalho dele já com esse, né, com essa questão pré- estabelecida e de repente ela está ali... (incompreensível).

AE: Ela é pega. É um negócio que nem homeopatia, quanto mais sutil, parece que mais efeito, entendeu? E é muito lindo, né, isso que ele fez. Tanto pela negritude, quanto pela discriminação, tanto pela coisa toda do desrespeito com a mulher, eu acho que ele tocou em todos os pontos. Com os discos dele, com as composições e com esse caminho que ele fez aí, entendeu? Desde de ter banda de mulheres, desde começar a ser músico na prisão, entendeu? Tudo faz muito sentido. Aí você fala “bom, então o cara era um gênio, um pensador?” E você sabe que eu acho que ele era, sim!

RC: Ele era? (Risos) Eu também acho, eu também acho.

AE: Porque tinha uma coisa que ele fazia e que todo mundo lembra bem disso: ele acordava muito cedo e ele ficava num lugar lá, que ele chamava barracão, na casa dele, entendeu? Ele ficava no tal do barracão...ele ficava lá, cara, ele ficava pensando, estudando, lendo dicionário. Ele tinha essa coisa de ler dicionário, já tinha lido o dicionário não sei quantas vezes, porque ele ficava pensando nas palavras, nos significados, nas... em todas as coisas, né? Provavelmente, então, como pensador que ele era, porque ele gastava pelo menos uma boa parte dele acordado, pensando, diariamente. Ele escrevia diariamente e ele andava sempre com um caderninho e não parava nunca de escrever. E isso ele também me ensinou. Ele falou “Alzira, você quer escrever, então começa a escrever todo dia. Escreve todo dia, todo dia, todo dia. Não deixa nada passar em branco, vai escrevendo”, tipo as ideias, né, pra letra, pra poesia, enfim. Então, ele tinha umas condutas de pensador e muita coisa intuitiva, porque eu acho que...

RC: Talvez vem dessas reflexões, né, essa coisa do intuitivo... de buscar nessas... acha uma coisa, aí escreve e de repente essa coisa vai se transformando, sei lá, numa poesia...

AE: É, era tudo junto com a vida, também, entendeu? Era o que ele via, era como ele era tratado. Tudo reflete ali. Era uma coisa da vida dele a todo instante, então, isso que eu acho muito bonito, né? E sei lá... eu acho que está meio em extinção o artista ser assim. Porque não cabe mais. As pessoas têm que trabalhar, as pessoas têm que fazer outras coisas, as pessoas precisam ganhar dinheiro, pagar muita coisa, sabe? Não que no tempo dele não precisasse fazer isso, mas... a coisa da fortaleza desse artista feito de intuição e de um monte de verdade, fez resistir, resistiu, a tudo.

RC: Alzira, bom eu acho que eu já te perguntei quase tudo que eu queria (risos). Você acha que eu esqueci alguma coisa? Ou tipo “ai, vou falar senão ela vai... ela precisa saber dessa informação”.

AE: Não... cara, não mesmo, Rosa, não sei. Porque eu também nunca fico pensando. Toda vez que eu vou falar sobre o assunto, eu acabo renovando um monte de coisas também, entendeu? Pensando em outros detalhes, coisas que talvez eu ainda não tivesse comentado, mas eu não lembro, assim, não sei o quê mais que você gostaria de saber. Talvez isso, assim, eu vi esse processo... acompanhei o aprendizado dele fazer o processo do Amme, em 92... 91! Aí eu vi o processo todo dele fazer o Bicho de 7 cabeças, os três, eu vi tudo isso acontecer. Vi shows, vi ensaios, vi ele lá em casa gravando, porque ele vinha pra cá, ficava lá em casa pra ir gravar no estúdio. Vi processos com arte dos discos, dos CD's, fotografias, stand by de foto lá em casa, de coisa e de roupas. Aí eu vi ele fazer de perto, né, que eu estou falando, bem de pertinho. Eu vi ele fazer, então, os três Bichos de 7 cabeças, vi ele fazer o ...com o Naná Vasconcelos...

RC: Uhum... Isso vai dar repercussão.

AE: Isso vai dar repercussão... RC: O Ataulfo...

AE: E o Ataulfo, eu participei, mas eu não participei do processo. Não vi isso de perto.

RC: Inclusive, eu acho que aquele é um dos discos mais loucos do Itamar, assim, no sentido de... AE: Louquíssimo!

RC: É, porque ele pega essa coisa do estereótipo né, do negócio do samba, ele fala isso em várias entrevistas “ah, porque você não toca samba, ah, você devia tocar um samba”; “Ah, querem que eu toque samba? Então eu vou tocar um samba, per aí!” (Risos)

AE: Vou tocar Ataulfo!

RC: E vai e faz aquele disco que é, nossa, eu acho maravilhoso!

AE: Genial! Graças a deus ele me chamou pra participar e então eu vi, assim, o estúdio, vi o processo dele, porque eu já conhecia ele, sabia que ele estava muito louco. Porque também ele estava numa gravadora. Aquilo deixava ele enlouquecido, entende? Então eu vi isso aí acontecer.

RC: Mas enlouquecido como, assim, de incomodado?

AE: Eu acho que ele ficava incomodado, sim. Tinha alguma coisa ali que incomodava ele! Daí, depois disso ele mesmo falou pra mim “ah, então Alzira, eu acho que todo compositor tem que gravar um outro compositor, que já tenha morrido, ou que tenha sido influenciado. Quem que você teve alguma coisa na infância?” Eu falei “Maísa!” Daí ele achou estranho e falou “Nossa, mas logo Maísa! Essa mulher que foi transgressora! Que chutou o pau da barraca mesmo”(Risos). Aí ele me chamou atenção pra isso. Aí eu falei “é, eu vou dar uma olhada nisso aí, nessas lembranças, vou procurar o trabalho dela, pra ver o que eu lembro”, e daí eu comecei a me enfiar na história de Maísa e, sei lá, três anos depois eu estava gravando Maísa. Eu gravei o Ninguém pode calar. Então, você vê como é impossível tirar esse artista e esse diretor musical da minha carreira! Não tem como! E assim é até hoje! Então, assim, ele ter fala do que não ia ser meu diretor musical, eu acho que foi porque ele não queria... ele não queria dizer o resto, que ele não queria ser meu diretor musical de um show, ele queria ser meu diretor musical pra sempre!

RC: Pra vida!

AE: Pra vida! Porque depois disso eu fiz Maísa, daí eu fiz o Paralelas que ele uniu eu e a Alice, né, ainda mais morrendo. A gente teve que se apoiar muito uma na outra pra aguentar ficar sem o parceiro. Depois eu ganhei o edital de lei com o disco das parcerias dele, né? Então, cara, a única coisa que eu posso pensar é que se ele estivesse, aí, vivo, ele também estaria fazendo umas letras pro Corte, com certeza! Mas, aí você “não, agora ele já foi. Agora é a vez do Tiganá”, o Tiganá que está aí, fazendo! (Risos) Mas de qualquer jeito, eu sinto que tem... que minha música pede essa negritude, sabe, de alguma forma. Ela pede!

RC: É, está em você também, né? É uma coisa que... é louco isso, é o não dito da cultura brasileira, né? Eu vejo muito isso, é o não... uma coisa nunca falada, nunca explicitada direito, mas...

AE: É! É uma coisa escancarada! RC: É! É o óbvio não dito.

AE: Então, mas é como você falou ali, aquela chave, entendeu, é porque toda a cultura aqui tem uma política em cima disso, e não é tratada como deveria ser. É muito nivelada por baixo, é uma dó! Dá uma dó, porque a cultura, mesmo, dita, tem que crescer na resistência... mas uma hora vai mudar.

RC: Ah, vai. Eu também tenho essa...

AE: Uma hora muda, sabe?

RC: Estamos trabalhando pra isso! Cada um no seu... do seu jeito, com sua contribuição.

AE: Uma hora vai mudar, e a gente poder ter orgulho, sabe, de fazer parte da cultura, de fazer sucesso, ter orgulho!

RC: Sim, ter dignidade!

AE: Não ter só umbigo, entendeu? Pose.

RC: De contribuir de alguma forma, né, pro que se entende como cultura. Então, só pra retomar uma coisa que eu acho que não peguei direito: quem te apresentou o Itamar? Foi quando você chegou em São Paulo, vocês se conheceram por acaso?

AE: Foi assim o jeito que eu conheci o Itamar: eu... em 77 eu vim ter a lara aqui em São Paulo, minha primeira filha e a Tetê já estava começando a carreira dela. Então, nós viemos, eu e ela. Eu vim ter a nenê e a Tetê veio cuidar da carreira dela e ela encontrou o Arrigo, e o Arrigo ficou pirado com ela, grudou nela pra ela fazer parte de um festival, não sei o quê, pra ela cantar. E aí, ela foi pro festival e a gente... eu vim... eu tive a neném e fui morar em Campinas uma época, com a neném pequena lá, mas eu lembro que eu vim pra cá assistir o festival e tal e eu ficava na casa que a Tetê ficava, aqui em São Paulo. E aí eu estava lá na casa dela, que ela tinha um quarto, e eles foram fazer não sei o quê lá, um ensaio, um negócio assim. Eu tinha

vindo pra ver o festival. Daí eles foram lá fazer um ensaio e o Itamar era o baixista do Arrigo, e eu nem estava me metendo, eu estava lá na minha, com a lara pequena. E eu fui pra cozinha dessa casa, uma cozinha de casa de república, assim, não tinha uma louça limpa, não tinha uma caneca limpa, nada! Porque eu tinha que fazer um negócio pra lara... e aí ele chegou, assim, na cozinha e ninguém apresentou a gente, a gente se apresentou. Tipo ele falou “oi, eu sou o Itamar Assumpção” e eu “ah, eu sou a Alzira”; “ah, irmã da Tetê e tal, não sei o quê”; “ah, está com a criança balelibalalá” e começou a levar um lero comigo lá na cozinha e já de cara ele falou “não, eu fico aqui fazendo companhia pra você”. Tipo, tudo acontecendo lá e ele ficou lá me ajudando a fazer o negócio da criança, daí a gente... eu já adorei ele! Aí eu fui no festival, vi ele tocando, foi incrível, né, porque eles ganharam abaixo de vaias. Olha foi uma loucura! Era uma loucura aquele festival! Mas eu estava, eu me lembro bem...

RC: Qual festival foi esse?

AE: Cara eu não lembro o nome!

RC: Que ano que foi? Deixa eu ver se eu consigo descobrir depois! AE: Vamos tentar descobrir!

RC: Depois eu te falo, se eu achar!

AE: A Tetê cantava: [cantarolando] “era um balcão de bar de fórmica vermelha”...

RC: Qual era essa? A música do Arrigo? Diversões?

AE: Diversões Eletrônicas! Foi o festival do Diversões Eletrônicas! Ou era o Clara Crocodilo? Ai meu deus! Não, eu acho que era o Clara Crocodilo! Ou já estava saindo o disco do Clara. Vê se era isso mesmo! E aí eu lembro do Itamar, eu lembro do Bocatto, eu lembro do Faria, tudo moleque, moleque!

RC: Qual que era o ano? Você lembra o ano? AE: Não me lembro! Ah, era 70 e... ou 7 ou 8.

RC: Tá, eu vou ver se eu descubro. Aí depois eu te falo, pra ajudar na lembrança...

AE: Eu acho que era 77, eu tinha 20 anos.

RC: Uma criança!

AE: Ou seja, eu era uma criança, uma adolescente, com uma filha no braço. Eu acho que é isso, então, eu conheci o cara, né, conheci o cara. Daí depois disso eu vi ele nos shows no Lira, porque eu morei em 80 em Ubatuba e ele foi me ver, depois eu vim, no meio de 80 pra 85 e vi show dele no Lira, depois quando eu cheguei, era época da FUNARTE, tinha direito temporada dele na FUNARTE, eu ia em todos os shows. Até que ele me levou a sério (Risos).

RC: Eu acho que era charme dele, né?(Risos)

AE: Mas eu insisti! Euinsisti!

RC: Mas eu tenho a impressão que, assim, que o Itamar não fazia as coisas... ele devia gostar muito de analisar, sabe? De prestar atenção “deixa eu ver qual é que é dessa pessoa”, não sei, eu tenho muito essa impressão quando eu vejo os vídeos dele, quando eu vejo entrevistas que ele dava, ele era muito desconfiado até com os entrevistadores, né? Pergunta, aí ele não explica direito, aí depois que ele vai explicar direito o que ele falou, ele fica “ah, não vou dar de bandeja essa a informação, não. Vou complicar um pouquinho aqui e depois...”.

AE: Mas eu acho que ele como pessoa ele não era tão, tão assim, não. Isso daí funcionava mais como um personagem, mesmo. O artista que era impertinente e pertinente, entendeu? Então, ele queria saber, as pessoas ele provocava pra ver até onde a pessoa estava indo, tinha essa desconfiança e tal, mas eu acho que ele, na pessoa, assim, como eu puder ter mais convívio, ele era até bobo, cara, bobo! Falava com um, com outro, carregava sacola pra mim na feira, pra quem fosse, que estivesse precisando! (Risos) Então, ele tinha essa coisa assim, dupla, entendeu? Que quando ele estava nessa área mais relax, entendeu, era paizinho, lavava louça, comprava coisas no mercado, cuidava das filhas, então, quem vê ele assim, nas coisas, tipo, as entrevistas, ele era bravo, né? E nos shows ele encrencava também com as pessoas e não podia fazer barulho, não podia interromper, mas eu acho que tudo isso era parte do personagem dele, né, que ele também tinha esse personagem pra se defender, porque...né?

RC: Sim...

AE: Ele não podia ser o tempo todo... e também porque tinha coerência com o que ele falava, com a resistência toda que ele fazia, das gravadoras, com as ideias mirabolantes dele de ser dono da própria obra, não deixar não sei quê... então eu acho que tudo isso era bem... bem,

assim, sensato. Tinha que ser assim. Porque já que ele era assim, que a obra dele representava tantas coisas assim, ele também tinha que fazer todo o discurso ser coerente com isso,entendeu?

RC: Uhum. Faz sentido. AE: Então é isso!

RC: E você me aconselha a conversar com mais alguém, você teria contato de mais alguém pra me passar? Tirando você, eu mandei um e-mail pra Anelis, que me respondeu, só que a gente ainda não conseguiu definir uma data, e pra Suzana Salles, mas eu sei que ainda tem muita gente pra conversar,enfim...

AE: Eu acho que a Ná,né?RC: Com a NáOzetti?

AE: Eu acho! Eu acho que a Ná, porque a Ná foi a primeira que estourou uma música dele aqui, quando ela cantou Sutil.

RC: Ah, é verdade!

AE: Então ela tem essa função... mais do que a Suzana, eu acho, porque a Suzana ficou muito praquela parte mais do Isca, né? E a Ná já foi um outro encontro, também, musical, que proliferou e mais pra frente até começaram a compor juntos, então, acho interessante, porque já foi mais pro final da década de 90.

RC: Uhum. E, você tem o contato dela? Você acha que é fácil falar com ela pelo Facebook e tal?

AE: Ah, eu acho que você fala com ela no Facebook, viu? Ela é muito, muito atenciosa, ela não vai deixar você na mão. Alice, você falou?

RC: Ainda não! Ainda não, mas eu preciso procurar!

AE: A Alice é bem interessante também você falar. Porque a Alice, diferente de mim, já era amiga dele antes, quer dizer, não antes de 77, porque em 77 a gente só se viu, em 80 a gente teve poucos encontros e a gente só foi mesmo ficar amigos em 88. E a Alice, não. A Alice, tipo, dez anos antes disso já era amiga, ele já era amigo do Paulo e ela era casada com Paulo e eles já tinham uma amizade, né, então... mais tempo ainda, né?

RC: Tá! Tá bom, vou tentar falar com ela também! Vou anotar aqui. Bom, acho que é isso! Obrigada! Queria te agradecer!

AE: Tomara que dê uma bela de uma resenha aí!

RC: Ah, não, vai dar! Quer dizer... se eu conseguir organizar isso, porque eu estou vendo que eu estou muito... [Deixa eu tirar aqui, espera aí!]. [Fim da gravação].

Entrevista com Suzana Salles

ENTREVISTADORA: ROSA COUTO

São Paulo, 24/01/2018

R: Bom, aí se você quiser começar falar um pouco assim pode, da sua trajetória também, como.. Enfim..

SS: Tá legal, vamos lá, eu já tava cantando com o Arrigo né, a gente tinha feito, é, Clara Crocodilo, e tal, já tinha montado.. A banda, ainda nem, acho que nem tinha nome de sabor de veneno ainda, fazendo vocal no festival da da universitária e ooo, o Itamar fez o baixo nessa ocasião ele fazia o baixo, a concepção do baixo também era dele, no diversões eletrônicas (cantarolando) pon pa ron pon pa ron pan pa ron paron pon, éé.. Ele e o Paulinho Barnabé fizeram esse arranjo de base pra música do Arrigo, hann.. Foi no festival, primeiro festival universitário daUSP.

R: Da USP?

SS: É, tem no youtube, 1997 acho. Foi lá que eu fiz vocal com a Vânia Bastos, a cantora era a Neusa Pinheiro, a gente cantou diversões eletrônicas e infortúnio. E nessa ocasião é que eu conheci o Itamar, hann, porque ele tocou né... Haann, e aí o Itamar quando foi montar a banda dele me convidou também pra fazer parte, fazendo vocal e tal. Então eu conheci o Itamar já dentro da música. Eee o trabalho dele exigia dedicação, exigia tempo de ensaio eee era umtempo que eu tinha, porque eu achava o som excepcional e mexia muito comigo. Eu sempre fui muito ligada com música popular e não só música popular, quando eu o conheci eu já tinha

morado na Inglaterra, eu tinha ido ver a vanguarda musical erudita européia, eu tinha ido ver Pierre Boulez, ééé já tinha visto muita coisa do Stockhausen ao vivo... É.. Me interessava por música assim. Minha mãe dizia que eu via pelo telhado, eu começava pelo telhado na música, eu gostava da parte, não era as raízes, a origem; eu gostava da coisa mais de vanguarda né. Então quando eu cheguei no Brasil e ouvi o Arrigo pela primeira vez, que eu entrei na ECA, Escola de Comunicações e Artes, fazendo jornalismo, quando eu ouvi o Arrigo eu entendi o som dele, eu entendi mesmo assim, eu tive a sensação que eu tinha encontrado uma coisa que eu já estava procurando. E eu ia ser jornalista, mas acabei... Então o som do Itamar pegava muito no ritmo, no pulso, nas frases né, o som dele não é convencional, porque se você for fazer convencionalmente as músicas dele, com acordes, é muito simples, mas ele cria em cima da linha do baixo, ele inventa né, então isso confere uma originalidade na música dele que você logo reconhece né, ele tem a marca dele, ele é um grande compositor de música popular, né. Então eu ensaiava muito, a gente ensaiava várias horas por dia, direto, e ele era exigente, nós fomos fazendo o trabalho juntos, eu... Cê sabe que quando perguntam assim eu lembro exatamente onde a gente estreou mas uma coisa bem marcante foi o show vertigem da TV Bandeirantes, é, que nós estreamos com a banda assim, afiadíssima, foi o Premê, o Arrigo, o Itamar, eu já não cantava mais com o Arrigo nessa época, éé.. O Arrigo embrulhou tudo em jornal, ele fez mais uma performance né. Então eram quatro grupos: o Premê, o Arrigo, o Rumo e o Itamar.

R: E aí já com a Isca de Polícia?

SS: Isca de Polícia. Aí já, a gente já subiu no palco assim, pronto. Foi bem forte aquela apresentação, público, casa lotada, então, é, foi muito legal. Acho que por ali eu já, han, depois teve vários shows, daí fizemos Lira Paulistana, e tal, e não interessasse o quê eu queria tá bem perto dele porque eu gostava do som né, muito. Então isso me motivava, era uma razão assim.

R: Mas porque assim... desculpe, é que eu sou (inaudível) ... Do que que você gostava assim

SS: Do ritmo, das frases, do fraseado do baixo, ele remete a um universo né? E... você falou em negritude, que você queria fazer esse enfoque, então, remete à negritude, sem dúvida, mas não é uma negritude éé... Jorge Ben né, tem a ver com Jorge Ben mas é menos. E, eu acho que mais importante, tem a ver com música popular brasileira, com aquela veia que tem nos grandes criadores né, então ele, ele se identificava muito com o Luiz Melodia por exemplo né,

ele gostava, o Jards Macalé, o Waly Salomão, mais vamos dizer uma turma dos malditos, embora eles detestem ser chamados de malditos mas era onde eles se identificavam. E ele.. Eu vou te dar um exemplo legal, não sei se você quer que eu continue falando..

R: Não, pode, pode..

SS: Eu vou te dar um exemplo que eu acho interessante, eu vi uma entrevista dele no Clodovil, aí.. R: No Clodovil, do Itamar? Nossa, disse eu não sabia..

SS: No Clodovil, ele foi lá com a banda dele, com As Orquídeas..

R: Nossa, eu vou até colocar pra eu procurar...

SS: Eu sou Isca de Polícia, certo? E ele tava com As orquídeas nessa época, eu não tava mais trabalhando com ele. E o Clodovil perguntou pra ele: olha, você formou uma banda só de mulheres, todas brancas, você é preconceituoso? E o Itamar falou assim: não, eu não escolho pela cor da pele, eu escolho pelo talento. Eu acho que isso é um retrato do que ele pensava sobre isso muito forte e muito legal. Sabe, não é porque é preta, porque é branca, porque é do que for, o que ele queria é que tocassem bem perto dele e acabou, fizessem a música, o que viesse tava bom né. Eu acho isso bem forte, bem forte e bem legal, eee também se queriam que ele fosse mais panfletário, engajado e tal ele não gostava porque... e justamente ele que sentiu na pele o preconceito quando foi preso, foi torturado, pau de arara né..

R: Ele chegou a ser torturado?

SS: Década de 70, não, ele foi torturado pra confessar que ele tinha roubado um gravador.

R: Sim.

SS: Chegou sim, pau de arara.

R: Quem não confessa né, poxa.. Sendo torturado..

SS: Então ele sentiu na pele, certo? Mesmo assim ele não gostava de panfletarismo e coisa em movimento negro, ele gostava de integridade, então.. O machucaram muito, o feriram muito, fato. E ele.. mas nem por isso ele falava que todos os negros sofrem de discriminação, ele

num... o que ele queria era fazer uma boa música, no popular.

R: Não tem o olhar racializado sempre né, eu vejo isso um pouco no Itamar assim, que ele queria ser tratado como gente né.

SS: Lógico!

R: Independente de ser negro, de ser.. Ele queria ser tratado como gente.

SS: Lógico. Tudo isso já está registrado nele, no corpo dele, na voz dele, no som que ele fazia né, sem dúvida. E, então quando falaram, aqui tem aquela entrevista da Anelis engraçada né que fala né, ai é o movimento negro, o movimento negro, ele fala: movimento negro, eu sou o movimento negro, eu, ó, eu sou o movimento. É por aí que ele pensava. Eu acho isso muito interessante.

R: É complicada pra eu que tô fazendo uma pesquisa né, porque as coisas não ficam tão dadas..

SS: Não é explícito!

R: Não é dado, tenho que me virar mesmo, acho que o Itamar exige isso das pessoas, se vire, dá os seus pulos né..

SS: Exige, exatamente, se vira! É bacana né, porque han, é o que ele vivia, é o que ele acreditava, o que ele fazia. Então...

R: E cê lembra como foi esse processo que você comentou que é Isca né, como foi esse processo de, é, parar de trabalhar com o Itamar.. Essa mudança dele, de deixar, de não trabalhar mais com o que ele chamava de Isca de polícia, que né, várias pessoas passaram pela banda, também, né, e depois..

SS: Ahan, mas é, depois ele retomou né, claro né, que os parceiros como... foi.. Ele brigava com a própria sombra né, então ele.. Eu não me lembro, mas quando, eu saí antes, sem chegar a brigar, não teve briga, mas acho que ele brigou com o Chagas, brigou com o Paulinho, resolveu reformular os conceitos e tal. E na verdade ele ensinou pras meninas uma maneira de tocar, foi fundamental né, e As orquídeas fizeram um trabalho maravilhoso né, e ele realmente conseguiu fazer uma outra cara também né, mas não me lembro assim de alguma coisa

contudente, ele brigou com a sombra, brigou com todo mundo e montou As orquídeas. Ele sempre se deu muito bem com as mulheres..

R: Isso é uma coisa curiosa...

SS: É, mulher, duas filhas e ainda mais a filha mais velha que é filha por parte só de mãe né, da Elisena. Então ele tinha quatro mulheres em casa né, então é isso que ele fez, ele gostava, acho que ele se sentia bem abrigado, acolhido né, ele gostava da companhia feminina, fazia bem pra ele, não sei te dizer muito mais que isso mas na banda ele gostava de ficar com a gente, de viajar, quando a gente viajou...anos depois, quando ele remontou a Isca de polícia e tava a Ná Oetti e eu, fazendo um vocal na Europa, ele gostava de viajar no nosso carro, era um carro que tinha só nós mulheres e um motorista e ele gostava de de ficar com a gente, a outra banda ia... os rapazes (risos)...

R: Preferia a companhia feminina.. SS: É..

R: Eee e assim, com relação ao... eu to perguntando mas cê pode também, se achar que quer falar, que é importante, não tem problema. ÉÉÉ... Com relação a essa, essa coisa... É porque eu sempre fico me perguntando se, uma coisa que eu penso, se eu pudesse, assim, pensar uma forma, eu sei que e impossível, mas de de, de em poucas palavras dizer o que era a música do Itamar, o que que vocês faziam lá, porque de certa forma a gente fala: a Música do Itamar mas vocês faziam juntos, era uma banda né, o que que.. Como você tentaria definir assim, como você colocaria isso? Em termos de.. É experimentalismo, é.. O que vocês estavam pensando ali...

SS: É suingue e silêncio, eu acho.

R: Suingue e silêncio?

SS: Suingue e silêncio. É Suingue e silêncio. Quando... não tinha uma coisa de ficar levando todo mundo no som, que cÊ fica dançando, era diferente, mexia com outra parte do cérebro e do corpo, mesmo porque tinha silêncio e breque e volta, e vai e e e isso surpreendia né. Então é suingue, silêncio e surpresa (risos).

R: É, cria uma expectativa né...

SS: É, exatamente, pelo silêncio né, cria uma expectativa o tempo todo. É, bacana, então a gente fazia os vocais baseados na letra, no fraseado, no suingue da das consoantes e das vogais, os lugares mais surpreendentes também, surpresa pra... difícil resumir mesmo, mas eu diria que é isso mesmo que eu falei mesmo...

R: É, mas eu, também tenho essa impressão, uma coisa bem..

SS: É porque é única né, particular, então você vai ter que mergulhar bastante.

R: É, é muito.. Realmente cê não vê muito isso, como ele consegue articular essa questão da expectativa na música né, no...

SS: Você viu o documentário né, Daquele instante em diante, e você viu aquele outro documentário que chama Reverberações? Pode anotar, é bom.

R: Reverberações?

SS: Reverberações.

R: Não, esse não. Acho que não. É um documentário?

SS: Um documentário também, foi feito na Escola Superior de Propaganda e marketing.

ENTREVISTA COM PAULO LEPETIT E VANGE MILLIET

ENTREVISTADORAS – ROSA COUTO E GABRIELA FRIAS

Setembro de 2018.

[Rosa Couto] ...Interessa principalmente pensar as questões raciais que estão envolvidas não só na linguagem, né, musical em si, mas também na relação que ela estabelece com a indústria... Uma não-relação, uma relação de tensão, de pensar as questões a partir disso.

Gabi, se você quiser explicar...

[Gabriela Frias] É o meu mestrado... E aí é mais restrito, eu estudo só o Sampa Midnight...

[Paulo Lepetit] Ah, é?

[G.] É... E aí eu tô pensando um pouco ali na crise da indústria fonográfica nessa época... E pensar nessa outra fase, assim, do Itamar, que tava, tava aí exatamente... E tentar explorar um pouco, assim. O Itamar depois de Lira Paulistana também, para pensar um pouco nessa outra fase da música independente. Eu faço com o Walter Garcia, talvez você conheça ele. Ele é músico também, sei que ele é amigo da Suzana...

[P.] Ah, bom. Ah, todo mundo é amigo da Suzana (risos).

[Vange Milliet] Suzana Salles...

[G.] É, aí eu estudei e conheço mais o Sampa Midnight, assim, sabe? [R.] Eu falo que ela precisa publicar logo, porque eu tava...

[V.] É... (risos)

[P.] Bom, vocês que mandam, vão dirigindo.

[R.] Tá... A gente elaborou aqui um roteiro, mas eu não sei, a gente nunca segue direito (risos).

[V.] É, uma coisa vai puxando a outra.

[R.] É... E aí a gente queria começar perguntando um pouco... Queríamos que vocês contassem, mesmo para a gente ter o registro também, mas também para ajudar a gente a pensar um pouco nas trajetórias de vocês e aí colocando um pouco esse momento que vocês o conheceram, quando o Itamar entra na vida de vocês... Como foi isso, ter contato com a obra dele, como foi...

[V.] Vamos lá, comece...

[P.] Bom, eu comecei... Eu comecei a tocar mais ou menos em 78, 79... Com uma compositora

maranhense chamada Irene Portela e... E nesse tempo a gente frequentava ali a Cristiano Viana, a Teodoro Sampaio... Que nessa época não tinha nenhuma dessas lojas de música e depois acabou virando aquele pólo ali. Mas tinha, morava por ali, um professor de violão que tinha uma casa onde dava aula e era um lugar bem liberal, assim, meio um clubinho, onde a gente podia... Tinha um porão, e a gente podia, além das aulas, a gente podia ir lá, ficar fazendo besteira lá... (risos).

[R.] Quantos anos você tinha naquela época?

[P.] Eu tinha vinte... Setenta e nove? É, 21, 22... É, por aí. E tinha começado a tocar há pouco tempo, tava aprendendo ainda violão com esse, com o Pini, né. E aí a Irene morava aí, numa vila, e... E o Gigante Brazil também morava na mesma vila, eles tinham uma vila cheia de artistas e... E o Gigante, nessa época, ainda era meio... Ele já atuava muito então era aquela pessoa que a gente olhava de longe, um pouco, com aquele puta respeito. Eu sei que ele topou fazer com a gente, com a Irene... E... E nesse tempo ele começou a tocar com o Itamar.

[R.] Você conheceu o Gigante primeiro...

[P.] Conheci primeiro o Gigante. E aí o Gigante já tava fazendo alguma coisa com o Itamar, e eu ali do lado, né... A Cristiana Viana, dois quarteirões para baixo era o [Teatro] Lira... Então tava surgindo também e eu fui assistir o show... O Gigante me convidou para assistir o show... Daí eu vi e, "puxa! Que bacana, eu gostaria de fazer isso"... É um som, assim, que me impactou muito... E passou pouco tempo, o Itamar vinha de alguns baixistas passando pela banda por pouco tempo... Na verdade, o primeiro disco, o Beleléu, ele que gravou a maioria das faixas, o Itamar, como baixista.

[V.] E o [Sérgio Pamplona] Pamps, né?

[P.] O Pamps gravou uma coisa, é... Aí tava o Pamps, depois saiu o Pamps, aí entrou o Escova... Sei que não acertava ali a coisa, mais era da convivência, até, né. Aí depois de um show lá, o último que o Escova fez, ele teve algum quiprocó, lá... Daí o Gigante se apresentou com o Itamar. E ele já tinha mostrado pro Itamar uma gravação que eu tinha... Uma das poucas que eu tinha, com Eliana Estevão, que era uma coisa onde o baixo era bem predominante, assim... E daí com o Itamar bateu, assim, o santo, né? E a gente... A gente começou a tocar

junto e o Itamar, logo em seguida, que a gente tava trabalhando junto há pouco tempo, diz: "A gente pode trabalhar junto a vida toda"! Puxa... Que medo! Aí ele falou isso... E, realmente, a gente trabalhou junto a vida inteira, porque teve aí a Isca [de Polícia], acabou a Isca, voltou a Isca, acabou a Isca de novo, ele morreu, a gente continuou fazendo shows, discos...

[R.] É, de certa forma...

[P.] É, aí depois com Naná... É, a gente continuou e continua trabalhando até hoje, ele tava certo, tava certo nessa previsão de trabalhar... (risos).

[R.] Pra ele deu bem certo! (risos)

[P.] É... (risos). E depois eu fui trabalhar com outras pessoas depois disso... Gang 90, Cássia Eller, Chico... Trabalho da Vange... Muitas outras coisas, mas sempre ali, sempre caminhando meio juntos. E o Itamar também foi muito importante na minha formação musical, também... Porque, quando eu entrei na banda, é... Eu entrei como intérprete, basicamente, do baixo. O Itamar fazia as linhas de baixo, de guitarra, de bateria... Ele fazia o arranjo meio completo, então tinha aquela linguagem nova e eu fui aprendendo, convivendo muito com ele, fui aprendendo a linguagem. Ele foi deixando eu fazer as linhas, depois fazer a base, o arranjo de base, depois o arranjo, até que eu virei o produtor nos últimos discos. Então quer dizer que foi uma...

[R.] No Pretobrás...

[P.] Começou no Pretobrás, um... Era o zero, na época, que um não tinha... Era o Pretobrás (risos). Não, não, foi no antes...

[V.] O Pretobrás você não fez a produção, não. Foi o... O Ataulfo...

[P.] O Ataulfo... E o Pretobrás também.

[V.] Eu sei, mas... Não assinou.

[P.] Sim, assinei.

[V.] Bom, sei lá. Enfim.

[P.] Bom, aí começou esse... E depois acho que todos os outros. Aí basicamente, acho que dele não teve mais. Aí foi ter um com Naná e depois os que... O outro que foi lançado pelo SESC, na Caixa Preta, que veio todos... Teve um inédito que eu produzi...

[V.] É que esse do SESC é póstumo, né.

[R.] A Caixa Preta, né?

[P.] É... Quer dizer, então... Tem muita coisa.

[R.] Tá explicado, aquela caixa em preto...(risos)

[G.] Nossa, salva muito...

[V.] É incrível, né? Ainda bem que o SESC resolveu fazer, porque era tudo perdido por aí.

[R.] Alguns discos são difíceis de achar...

[G.] É tenso, viu.

[P.] É, esses individuais são difíceis. É que cada um, pra sair aquela caixa, foi uma...

[V.] Um parto...

[P.] Uma batalha da... Da Cris, até, do pessoal do SESC todo. De correr atrás de mil autorizações, encrencas, saber onde 'tá uma coisa, onde 'tá uma outra... Foi incrível ter conseguido. Mas foi isso, foi uma vida inteira... Agora vai fazer quarenta anos no ano que vem, que começou a Banda Isca. Eu entrei, acho que em 80, 81... Faz quarenta anos do começo da banda e da vanguarda, da banda como um todo... o Arrigo [Barnabé], o Festival...

[V.] É, eu fui conhecer o Itamar... Quer dizer, o trabalho dele eu conheci nessa época... E aí eu já cantava, já tinha outro trabalho, tinha um trabalho com o Chico César... Ele era jornalista e eu era fotógrafa e os dois começando, assim... A gente fazia um trabalho juntos. Quando eu conheci a música dele, eu fiquei "Uau"! E ele já tinha ouvido eu cantar com o Luís Wagner, num outro trabalho também... E daí me chamou para cantar com ele. Ele tocava o violão e eu cantava as músicas dele, era os dois, assim... E Zeca Baleiro, essas pessoas que, enfim, já tinham esse trabalho, já era muito fã do Itamar, acompanhava... E tinha um projeto de fazer um

show com todo esse pessoal do [Teatro] Lira e tal... Daí eu comentei com o Paulinho, o Paulinho falou com o Itamar e o Itamar resolveu... Achou ótimo, e resolveu fazer só dele o show (risos). Sem os outros... E assim foi feito, Retrospectativa. A gente ficou um mês em cartaz, de terça a domingo.

[R.] Retrospectativa?

[V.] É, foi em 90... 91. Comecinho de 91. Quer dizer, eu entrei na banda no comezinho de 91... Teve esse projeto que era uma retrospectiva da carreira dele até então... É... Ele tinha gravado até Olintercontinentalnessa época e... O que ele tinha produzido, mas ainda não tinha gravado, né...

[P.] É, Retrospectativa...

[V.] Aí... É... Ele, por exemplo, tinha músicas que surgiram ali nesse momento. Lembro uma vez, numa passagem do som, ele veio com um dicionário e com a Alice: "Olha, fiz essa música aqui, que vou tirar de um dicionário"... E a gente "ah"! E aí, tipo, decora o refrão, os músicos, e faz no show, já... Tinha acabado de... E assim, algumas músicas foram surgindo e foi legal, acho que foi um momento também legal para o Itamar, esse negócio de re-ver a obra dele, de... Sei lá, repensar seu próprio trabalho, poder trazer isso tudo de novo de uma outra forma... E ele 'tava nesse pique, os arranjos... Ele ficava, a gente ficava ensaiando. A gente ficou dois meses ensaiando todos os dias, todas as manhãs, assim... Então era uma coisa de tocar muito junto, de tocar... Os arranjos eram feitos meio emloop... Ficava a banda tocando, e tocando, e ele: "Ah, agora faz isso!", "Ah, e se aqui fizer"... Enquanto ficava numa célula... Então ele ia criando, era muito legal você perceber esse processo criativo ali da pessoa, ao vivo, na sua frente... Você, né... E era um momento... Por isso, assim, é interessante, mesmo essa coisa da Isca, que a gente vê agora, porque o Paulinho tem o trabalho dele com outras pessoas, eu tenho outros trabalhos, a Suzana, o Chagas, todo mundo tem... Mas esses outros trabalhos são completamente diferentes do som da Isca. E esse som da Isca acontece quando essas pessoas se juntam, né... Muito louco isso, assim. E não precisa combinar muito, como nesse Pretobrás... Três, né? Que a gente fez póstumo... E as pessoas muito perguntam: "Ah, como é que foi?"... Foi como era, no fundo. Porque depois de tanto tocar com o Itamar, que era isso que o Paulinho 'tava falando, essa coisa de anos e anos tocando e acompanhando dessa forma como eu contei, que você via como era esse processo criativo dos arranjos e tudo... Não só a gente

assimilou tudo isso como passou a colaborar para o desenvolvimento da linguagem. Então, enfim, mais pro fim, ele chegava com a música, voz e violão, e era mais ou menos como a gente pegou... A voz e o violão gravado e cada um já: "Ah, eu vou...", "Ah, eu vou fazer essa linha de baixo", "O Chagas não sei o quê...", o outro já pensava o vocal... Então ficou pronto. A coisa já rolava. E continua sendo assim. Por isso que, eventualmente, por exemplo, a gente tinha essa questão com o Marquinho, o batera, que muitas vezes não pode fazer... E ele tem, e ele participou disso tudo. Então quando ele tá junto, é diferente. É outra química que rola ali, que tem a ver com a linguagem que foi apreendida e construída junto, né...

[R.] Essa era uma coisa que a gente tava conversando, vindo para cá... É, que a gente queria saber mais. Porque quando a gente pensa, por exemplo, na música do Itamar, a gente sabe que ele pensou uma linguagem, né? Só que, ao mesmo tempo, a gente sabe que nenhum músico consegue desenvolver uma linguagem sozinho. Só com uma banda, necessariamente, é que você tem trocas e tal... Então, eu queria saber um pouco mais como é que, de alguma forma, vocês pensam que esse entorno, vocês ali junto com ele, como vocês contribuíram para isso. Como que era? Queria que vocês falassem mais sobre esse processo de como era.

[P.] Essa... Essa... Coisa de você primeiro ter que aprender a linguagem...

[V.]Assimilar...

[P.] Uma coisa que ele propôs quando ele começou, lá... Ele já sabia o que ele queria, ele sabia muito bem. Então era... Ele fazia a.. As linhas de baixo, a guitarra, a levada da bateria... Lógico que aí, cada um ia... Interferindo, mas não dava para interferir se você não entendesse o que tava acontecendo ali. E era... Gozado, era uma coisa que parecia ser muito complicada em termos de harmonia e depois, quando você ia ver, na verdade era muito simples a composição, o cerne do negócio. Mas ali não era simplesmente tocar a música. Era tudo, tudo o que tinha. Os vocais, os instrumentos conversando... Então, tinha isso... Ele era centralizador nesse início e depois ele foi soltando isso, é... Eu andava muito com ele nesse início. Não só ensaiava todo dia como à tarde a gente ia jogar bola, ia... Tinha uma convivência, assim, muito próxima. Então, sempre no início das... Ele compunha a música, eu 'tava sempre no começo... Então é isso, meio que uma formação, né... Você pegou a linguagem, opa!, então tô entendendo mais ou menos, faz uma frase, uma coisa, ele: "Ah, bom isso", "bom aquilo", até... No meu caso, assim, que ele foi se sentindo mais confortável de não precisar ficar pensando em tudo,

também. E aí ele foi... Foi uma época meio depois que ele conheceu o Paulo Leminski, que aí ele ficou muito interessado na poesia, se preocupando mais com a composição e foi deixando isso. Então eu fui abocanhando (risos), comendo por fora e... E é isso. Então daí, justamente quando a gente vai tocar, é... Alguma coisa nova ou da gente, agora como Isca, ou quando era do Itamar, com o violão... É uma coisa natural, vem da gente.

[V.] E o tocar junto, né...

[P.] Se você fosse fazer, é... Aqui ou em outro lugar, você tocaria diferente. Então se eu toco de um jeito aqui, de um jeito lá, às vezes até brinco com algum lugar que eu vou tocar que não é Isca, que não tem nada a ver... "Ah, faz um baixo"... Com Itamar ou sem...? É com essa linguagem ou com outra linguagem? Então tem essa... Acho que todo mundo que foi entrando na banda foi por esse caminho, de aprender e depois poder definir...

[V.] E acho que de alguma maneira, é... Também, por mais que fosse centralizador, especialmente no começo, ele tinha... Até contra, o Itamar até tinha alguns aspectos, ele era uma pessoa bastante complexa... Mas ao mesmo tempo que ele tinha isso, ele tinha uma generosidade, no sentido de deixar, justamente, as pessoas fazerem e de chamar para ser parceiro de...Sabe?

Então, é... De alguma forma, ele foi integrando as pessoas no trabalho dele, em outros aspectos que não só ali, a banda, a coisa... E essa convivência do ensaio, eu acho que é uma coisa que... Faz toda a diferença. Você... Sabe quando você 'tá há muito tempo com alguém, namorando ou sei lá, que você... A pessoa te olha e você já sabe o que é, já sabe o que tá pensando, 'cê já sabe... E é meio isso... No palco, que já tinha aquela coisa... Por exemplo, as guitarras, a forma como eles conversam... Um já sabe, um faz mais de um jeito, outro faz mais de outro e a gente, com o Itamar... Né, aquela coisa que a gente já olha e já sabia que ele olhava para lá e então vamos fazer a cena não sei o quê... Mesmo uma coisa de improviso, todo mundo já... Por exemplo, teve um show que eu fiz do Ataulfo que eu nem ia fazer, que era uma gravação que ele fez para a TV... TV Gazeta, sei lá, é foi na Gazeta. E eu não ia fazer porque eu tava parindo e ele falou: "Não, não, acho importante você fazer, não sei o quê, blablablá", fazia tempo que eu não ensaiava aquele show, então falei: "Então tá bom". E aí ele disse: "Não, então faz assim... Quando você se sentir à vontade você entra e canta, e na hora que você estiver com contração, você"... Bom, meu filho nasceu no dia seguinte (risos). É, ele

perguntou pra mim, "Ah, e aí?", no final do show... E eu: "Ah, eu não sei, eu senti contração, mas deve ser adrenalina, TV, né"... E no dia seguinte nasceu. Mas aí ele fez uma cena de improviso, que as pessoas até ficaram... Quem assistiu ficou muito emocionado, muito impressionado, mesmo a Nina veio falar das Orquídeas [do Brasil] e tudo mais... Porque ele tinha uma música do Ataulfo, que era "quanto mais eu conheço o homem, mais eu gosto do meu cão". E ele veio, ele apareceu com uma faca, e ele veio no meu pescoço assim... E eu na hora, era um pouco isso de conhecer... Então eu comecei a improvisar, e já comecei a cantar e... E eu, assim, "esqueci"... Lógico que eu sabia que eu tava grávida, mas para quem tava assistindo aquele cara com uma faca no pescoço, né... Mas era isso, vinha uma cena dessa e você já sabia, já entrava na viagem, porque tinha essa sintonia e essa sintonia vem de 'tar muito tempo tocando junto. Isso é totalmente diferente, assim, é uma coisa que você constrói, é uma coisa diferente mesmo... Eu acho, pelo menos, é uma coisa muito especial.

[P.] É, ele tinha uma coisa de formação de músicos, assim... Não interessava se, nossa, o cara toca... 'Tava no começo, ele queria o interesse, que você tivesse interesse pelo negócio e desenvolvesse com a coisa junto. Ele tinha essa paciência. Aí depois, quando montou as Orquídeas [do Brasil], a maioria delas não tocava tão bem... Todos no começo. Mas ele sempre foi descobrindo pessoas novas, assim, e formando...

[R.] Uma visão de mestre, assim, né?

[G.] Professor, parece, né? E é... Eu fui pensando muito nessa coisa do ensaio, de como que vocês conseguiam fazer tanto ensaio, porque vocês deviam se ver melhor... É muito difícil hoje, né?(risos)

[V.] Não, hoje em dia não existe.. Que é uma das coisas que a gente fala, que é uma doidera, assim... Até justamente, a gente fazer eventualmente um disco da Isca com o Arrigo, a proposta é justamente essa: criar e compor a partir do encontro e de tocar junto e o projeto chamar Arrisca porque é isso, você se arrisca, você não sabe...

[R.] Ao mesmo tempo que você sabe...

[G.] É...

[V.] É.. E vamos sentar para ver no que dá, para ver o que acontece... E hoje em dia você não

consegue, hoje em dia as pessoas todas: "ah, tenho horário", tenho não sei o quê, tenho agignão sei da onde, não sei o que lá... E ali é uma... Assim, os ensaios eram de manhã também, que já é uma coisa esquisitíssima, porque músico não quer ensaiar de manhã, mas o Itamar madrugava. Então ele marcava às 9h e para ele já era quase meio-dia, porque ele acordava às 5h, sei lá. E as pessoas iam, né. E meio dia acabava o ensaio! E aí você tinha o dia inteiro, ia fazer o que quiser.

[P.] Ia pro... Tinha o estúdio e o bar. O bar e o estúdio. Chegava um, deixava os instrumentos e ia pro bar. Nove da manhã... Nove e meia da manhã começava todo mundo, cerveja e tudo... Aí depois de uma hora tomando: "vamos lá tocar!". Ia lá, tocava quarenta minutos...

[V.] É, o começo era desesperador! Assim, tocar.. Quando eu entrei, tocava uma música... Tudo bem que a música demorava, justamente porque... Ele não queria tocar o mesmo arranjo, ele sempre queria criar alguma coisa diferente. Então a gente até brinca porque, por exemplo, eu cantei em épocas diferentes da banda em relação à Suzana, ou o baterista, ou mesmo o Gian e o Chagas, épocas diferentes... Enfim, as pessoas estiveram em momentos diferentes. Aí a gente fica pensando: arranjo 364B (risos). Aí junta um pouco do que um lembra, com o pouco que o outro lembra... Mas era isso, começava a ensaiar, tocava uma música... Bar! E eu falava: "gente, não é possível... Tá muito cedo!" (risos).

[P.] O fígado era zerado ainda. Hoje em dia... (risos). Todo mundo era muito novo, né... A banda... Então tinha essa disposição. E era uma coisa que ocorria muito na época. As pessoas tinham seus trabalhos... Muito menos que hoje, que as pessoas têm que trabalhar em quatrocentos trabalhos para sobreviver... Era o meio de bandas, de tocar com alguém. Então o normal era mais esse, de se dedicar. É que ali era diferente de tudo... Não tinha nada marcado e a gente ensaiando meses, como se fosse um trabalho voluntário (risos).

[R.] Interessante esse negócio dos ensaios contínuos e esse negócio de repetir, de ficar tocando por muito tempo o arranjo, e depois repetição...

[P.] Repetia, repetia, quando a gente aprendia, mudava tudo (risos).

[V.] De um dia para o outro! O Itamar no começo ficava puto comigo, porque eu lembrava tudo e eu dizia: "Mas não foi assim que a gente fez ontem". Nossa! Ele... Primeiro ele teimava que foi;

aí chegou uma época e ele falava: "não pode gravar mais"! Mas era isso, sempre, que é uma coisa que eu lembro de um vocal do Luzia, que era um vocal novo que... Justamente, que ele tava pensando, logo que eu entrei na banda... E aí a banda lá tocando, o Marcelo lá em loop, aí ele vinha e falava pra gente: "Ó, aqui nessa hora faz assim: 'deixa de conversa / deixa de conversa'". Aí a gente: "ah, tá bom". Aí ele ia falar com o resto da banda não sei o que lá e a gente lá: "Deixa de conversa, deixa de conversa"...Aí ele voltava e daqui a pouco falava: "ó, você faz assim: 'deixa de conversa / blablablablá /deixa de conversa'". E a gente: "ah, legal". E pegava...

[R.] E acrescentava...

[V.] E acrescentava! E assim foi. E ele ia falando, falando, falando... Chegou uma hora, o vocal fez... Ficou: "Deixa de conversa / Blablablablá / Deixa de conversa / Deixa de conversa / Blablablá /Bla-bla-bla-blá-blá / lero-lero-lé / Deixa de conversa / Blablá...". E era isso! Ele ia pensando: "ah, acho que cabe mais isso... E ia construindo ali, na sua frente! Então, é uma coisa...

[R.] Compunha ali, ao vivo.

[V.] Ali, era sensacional! Por exemplo, agora nesse disco novo, tem um vocal lá, de uma música... Que não tem nada a ver a divisão que eu fiz da música, porque no fundo é uma coisa, né, que é: "se não tô bem, fico mal / se fico mal, vou melhorar / se não tô bem / isso é fatal/ quero um espaço imenso/ pra me ver pequeno / se não tô bem, fico mal / se fico...". É uma coisa que não tem a ver com a música, mas é um vocal meio nessa intenção, entendeu? De você pegar trechos da música e pensar de uma forma percussiva, que você vá dividindo e colocando referências no meio... E às vezes... Tem muito a questão do canto, contra-canto, que isso é uma coisa muito legal da scae que nas Orquídeas um pouco se perdeu, porque... Eu fui pras Orquídeas também quando ele desfez a sca... Mas ele queria uma coisa... Ele 'tava mais com preguiça de cantar, ele queria a gente cantando a música toda e nisso, eu falava: "Ah"... Eu queria aquele embate, aquela coisa cênica... Ele falava não sei o quê, a gente respondia que era uma coisa, que enfim... Eu, pessoalmente, gostava. Então é interessante, mais uma vez voltando à essa questão da linguagem, né... A linguagem, com as Orquídeas, por exemplo, já é outra coisa...

[G.] É, muito diferente...

[R.] É, isso era uma coisa que eu queria te perguntar o que vocês vêem de mais diferente, assim, dessas duas... Não sei dizer, "duas fases"...

[G.] É que são mais, parece, né? Bem mais...

[P.] É, pode ser. Até porque depois voltou, alasca, misturou, é...

[V.] Mas quando volta alasca, a linguagem é outra. Esse é que é o negócio. São linguagens diferentes, isso que é interessante.

[P.] É, alscadesenvolveu essa linguagem com ele e... E ficou meio incontrolável pra ele, assim. Ele falava: "faz isso aqui". E eu falava: "eu não vou fazer porra nenhuma".

[V.] E não é... Acho que foi uma coisa do astral, também, que ele quis mudar.

[P.] Tá bom, mas só deixa eu dar a minha visão: eu acho que... Que tem isso. A gente desenvolveu essa linguagem e ele queria retomar um controle sobre as pessoas, né. Então ele desfez e montou as Orquídeas com todo mundo... De novo, o começo, lá... Só que de uma outra forma. Aí ele não... Não tinha mais esse saco de fazer tudo, estava mais preocupado com as composições mesmo. Então, eu acho que alscadesenvolveu uma linguagem... As Orquídeas... Eu já não vejo assim. Uma linguagem, é... Forte.

[V.] Mas a mesma coisa que a gente 'tá falando da química das pessoas que fazem uma banda ou outra... Então era justamente isso: saiu de uma coisa em que o ensaio começava às 9h da manhã tomando cachaça no bar e aí ia lá e no final do ensaio 'tava bêbado pra caramba... Pra uma coisa que era um monte de mulher tomando cházinho e comendo bolacha. Entendeu?

[R.] Entendi.

[V.] Então... Era um... Assim, o Itamar não bebia nos ensaios das Orquídeas... Enfim, eram mundos completamente diferentes e aí não tem como o som ser a mesma coisa. São duas coisas completamente diferentes.

[R.] Por que isso?

[G.] Porque ele mudou tanto?

[V.] Eu acho que teve um momento pessoal dele, também... Não sei se tinha a ver com a relação dele na casa dele... Porque não é fácil, também, o cara todo dia sai de manhã, enche a cara de manhã, volta pro... Eu não sei, tô viajando aqui. E foi uma coisa mais light na vida dele. Assim, de vida pessoal... De vida pessoal era uma coisa que ele ia lá, levava a Anelis nos ensaios, aí... Que era pequenininha... Daí voltava para a Penha e ficava lá... Para começar, quando ele fazia Isca, ou mesmo depois, quando a gente fez o Pretobrás I, ele nem voltava para a Penha, ele ficava um mês aqui, sei lá. Vários dias. Aí voltava um pouco, vinha, ficava na casa das pessoas...

[G.] Ah, tá.

[V.] Então era... Né? Eram duas vibes completamente diferentes e que talvez ele tenha querido um momento mais light, sei lá, nesse aspecto. Aí depois voltou...

[G.] É que, não sei, pode ser uma viagem... Mas quando eu escuto a Isca hoje, me remete muito aos dois primeiros: ao Beleléu e Às próprias custas.

[V.] Porque foram os dois discos de banda mesmo, dessa coisa de tocar junto porque... Tanto o Sampa Midnight, que foi uma coisa que, foi uma época que ele...

[P.] Você falou o Beleléu e o Midnight?

[V.] Não, o Beleléu e Às próprias custas, que foram os dois discos de banda. O Sampa Midnight foi o disco da fase em que ele queria ficar tocando com o Paulinho e o Luiz Waack, muito violão e violão... E depois a banda meio que foi parar no disco por acaso, digo, o Gigante e o Bocato gravaram depois... E o Intercontinental são outras pessoas, ele põe a Neusa de volta, tem a Tetê, tem... Enfim, já é uma coisa dele com convidados, com amigos que passaram pela vida, já não é mais uma coisa tão de banda.

[P.] Com o Ataulfo também, que...

[V.] Não, mas o Ataulfo foi depois, depois das Orquídeas...

[P.] É, depois... Bem de banda.

[G.] Eu queria saber, essa coisa teatral que tem no Às próprias custas é muito vocês, assim, hoje. Ficou muito, né?

[V.] Que era essa, foi esse primeiro impacto do Itamar. Foi uma coisa... Que não tinha.

[R.] Você fala que não tinha...

[V.] Não tinha na música. Era uma.. Entendeu? Esse tipo... Depois surgiu até, com uma cara mais pop, por exemplo, a Blitz, que fazia uma coisa, uma conversa... Mas... Esse tipo de embate, de conversa, de teatro na música, não tinha. Tinha a questão do Arrigo. Ele, o Arrigo foram fazendo esse tipo de coisa... Isso foi muito novo. Era uma coisa... Que era um mix de teatro, com música... Que foi a primeira vez que eu vi o Itamar, que foi na... Que vi, num show, e que justamente... As cantoras, elas não faziam tchururu, sabe? Não era um coro. Elas estavam cantando tanto quanto e numa outra relação completamente diferente. Aliás, tinha direção da Miriam Muniz, tinha a Denise Assunção que fazia toda uma cena... Assim, era um teatro... Né?

[P.] Pseudo direção, porque ele não deixou a Miriam... A Miriam dirigir. Era ele que dirigia.

[V.] Não, é... Tudo bem,mas...

[P.] Ele era difícil. Ele convidou, ela acabou fazendo,mas...

[V.] Ele sempre quis uma diretora teatral participando da história. Né? Ele buscou isso,ele...

[P.] Ela acabou fazendo um personagem, mas não a direção.

[V.] Tudo bem, Paulinho, mas ele buscou a Denise, ele sempre colocava.. Ele queria essa coisa teatral, era uma coisa dele, isso... Muito. Sempre... Ou se ele ia fazer uma participação depois, em show, que era raro... Ele fez em alguns shows meus. Ele dizia: "não, porque daí eu entro, você não me chama, você não me apresenta! eu apareço!", sempre tinha umas coisas e era o que a Neusa...

[P.] No começo da carreira ele fazia teatro lá em Londrina.

[V.] Ele é um puta ator, né? E justamente, tem um documentário que até eu não conhecia,

passou outro dia, que é esse antes do Nego Dito...

[R.] Ah, o do Fábio Giorgio? Fábio...

[V.] Que é um curta, né?

[R.] Isso.

[V.] Isso. E lá a Neusa fala. Quer dizer, quando eles 'tavam lá em Londrina e de repente aparece aqueles dois, ela e a Denise, aqueles dois negros lindos ali, é.. Mas, enfim... É uma coisa que... Porra! Como assim, quem são esses seres? Com uma presença, uma coisa que... É, que poucas pessoas têm essa... Como a gente sempre lembra, o Ney, por exemplo... Teve uma vez que a gente foi assistir o prêmio da música e tava naquela época que o Ney gravou com o Pedro Luis e a Parede. E tava lá, Pedro Luis e a Parede, quebrando tudo e não sei o quê e o Ney no palco, ali, pra cantar, mas não tinha começado... E eles... A música toda lá... Aí, de repente, o Ney faz assim e aí todo mundo: "aaaah!". Ou seja, o foco das pessoas estava ali! O mínimo movimento que o cara fez e o povo já morreu. É um carisma, uma coisa que você fala: uau! E eles tinham isso! E aí, dentro da sua questão, é muito interessante você pensar nessa família negra de Tietê, um pai de santo, um... Né? E Tietê tem uma relação com samba de bumbo, samba paulista, né? Que tem em Pirapora e não sei o quê... Então, ele teve uma formação ali e, ao mesmo tempo, eu sempre fico nessa... Que cabeça tinha, que coisa, que energia tinha essa família, porque... Os três filhos, e de uma personalidade, de uma coisa, de uma atitude que era muito rara os negros terem nesse momento... É muito incrível isso, se você...Né?

[R.] Sim, sim. É uma coisa que eu fico muito curiosa, até mesmo assim... Não só a questão da presença, mas essa consciência... Essa consciência corporal, né? Essa consciência do que se é. Mas o que eu também fico curiosa é de pensar o quanto talvez essas questões não estejam por trás do modo como ele, e a própria Denise, como eles se relacionam com o que se espera deles na música, né. Isso era até uma coisa que eu queria perguntar para vocês... Porque a gente vê às vezes os documentários, a gente lê as entrevistas que vocês já deram, enfim... E vocês sempre falam muito que ele tinha muito problema com esse lance de gravadora, que nunca dava certo e não sei o quê, brigava... Eu fico curiosa: do que é que ele reclamava quando ele ia, por exemplo, pra uma entrevista com gravadora ou numa reunião?...

[P.] Primeiro que ele não ia. Mas não importa o motivo, você podia saber que não ia dar certo porque ele não queria.

[R.] Mas por que ele não queria? O que ele não gostava do que era proposto, do que era colocado, enfim.

[P.] Olha, é... Na verdade, pra gente era difícil até entender isso. Por que não queria? [R.] Será que não queria?

[P.] É, é uma coisa... Mas eu vou te contar mais ou menos. O primeiro foi o Lira Paulistana, o começo da coisa independente... As gravadoras ainda não estavam em crise, a crise começou depois dessa... Depois é que começou a surgir esse movimento independente... As pessoas, os artistas desgarrando, não precisando deles, das gravadoras. E aí depois, Às próprias custas, o nome já diz... E depois começou a ter... Quando o rock estourou aqui, nos anos 80, o Ultraje a Rigor não sei o quê... As gravadoras se interessaram pela música feita aqui em São Paulo e também no Rio. Elas não davam muita bola pra cá... Mas teve, especificamente, a Warner, que contratou o Ultraje... Mais um monte de gente. O Paulinho Barnabé foi para a Warner, o Arrigo foi para a Ariola, que tava entrando no Brasil... As gravadoras estavam abrindo espaço e deixando que as pessoas fizessem o que queriam fazer. E aí, nessa época, o presidente da Warner era o... O pai do Tony, o...

[V.] André.

[P.] André Midani era o presidente e aí ele... O Peninha Schmidt, vocês conhecem? O Pena Schmidt era o diretor aqui em São Paulo, aí o Midani disse: "vê aí quem é que vamos contratar. Queremos contratar, queremos, inclusive, Itamar". Aí encontramos, nos encontramos com o Peninha... "Ô, que legal, que não sei o quê...", o Peninha falou: "Preciso falar com você, Itamar". E o Itamar: "Não, eu é que preciso falar com você!", né? E eu pensando: "Putá que... Finalmente vai sair alguma coisa! Vamos sair dessa...". Aí o Peninha disse: "Vamos jantar em casa um dia". Marcou um dia e o Itamar disse: "Vamos lá jantar, vamos lá comigo. Do que você acha que vai ser a reunião?". O diretor da coisa, já tinha contratado os outros... Aí a gente janta e, bom, então vamos conversar. Aí, o Peninha: "Bom, Itamar, eu queria falar com você...". "Não, eu quero falar primeiro. Eu quero que você seja meu técnico de som".

[G.] Ai, meu deus.

[V.] Quer dizer, eu acho assim...

[P.] Ele tinha... Ele teve... Bom, acabou indo pra Continental também... Mas, é... Ele poderia ter ido pra umamajor, com liberdade criativa... Não foi... Porque não quis. E aí não tem... Eu nunca entendi o porquê.

[V.] Eu acho que são algumas coisa, assim... Primeiro eu acho que tinha uma questão de uma postura dele, mesmo... Inicial, diante desse esquema, tinha sempre esse mito de que as gravadoras iriam interferir, de que ele não poderia fazer... Não era só um mito, era uma coisa que acontecia. E, muitas vezes também, a gravadora lançava o disco e não fazia nada, enterrava seu disco... Isso aconteceu, inclusive, com o disco do Arrigo e outros discos... Que daí você não podia vender... Bom, o disco da Vanessa da Matta, o primeiro disco da Vanessa da Matta na gravadora, ela tinha gravado, o disco 'tava pronto há um ano e ninguém lançava... Precisou a Maria Rita surgir pra gravadora dela falar: "Ah, MPB, o que é que a gente tem aqui mesmo? E aí acharam a Vanessa e turbinaram. Mas, é... O Mestre Ambrósio também, lançou disco lá e a gravadora... Tipo... E aí você não podia fazer. Você. Você 'tava preso naquele contrato, as outras pessoas também não podia fazer... Enfim. Então tinha, realmente, essas questões. Então essa era uma questão que ele podia pensar, mas... Eu acho que, além disso, tinha um receio do próprio Itamar. Toda vez que ele 'tava pra... Com essa possibilidade de ir para a gravadora, ou como o Ney contou pra gente, que ele chamou o Itamar pra fazer um disco com ele...

[R.] Ah, é? Eu não sabia.

[V.] E o Itamar desconversou, vamos ver... Mas não foi. Percebe? Então, são momentos que a pessoa... Ou também uma época... Já tava nas Orquídeas e como eu tinha... Feito a produção daquele show, do Retrospectativa, eles tinham meu contato, as pessoas que compravam show, e me ligaram... Querendo chamar o Itamar para fazer um show com o Gilberto Gil no dia da consciência negra, no Vale do Anhangabaú! Eu falei: gente! Sensacional!

[G.] Nossa!

[R.] É agora!

[V.] E eu falei pro Itamar, e ele falou que ia passar lá pra produtora e não sei o quê... E a gente ensaia, ensaia e nada dele falar e eu falei: e aí? "Não vou fazer". "Por quê?" "Eles não querem pagar o mesmo cachê que vão pagar pro Gil, eu não vou fazer". Assim..

[G.] Gente...

[V.] Então, eu acho que tinha também um receio dele mesmo...

[P.] Não, mas tem que contar o resto da história. No mesmo dia que seria o show, ele foi fazer o Festival Carrefour como concorrente. Fez uma lambança lá, juntando... No mesmo dia que ia ser a coisa lá, ele preferiu concorrer num festival e foi desclassificado.

[V.] Mas eu acho que é isso, tinham todos... Eu acho que, especificamente, essa postura... Interessante, foi uma coisa que caiu minha ficha nos últimos dias. Ele falava, nessa entrevista, ela começou a rolar há uns dois ou três anos na internet e vocês até devem ter visto, da Elis falando do Arrigo e do Itamar... E eu acho que ele viu essa entrevista, porque ele tinha um fascínio, uma admiração tremenda pela Elis, ele falava o tempo inteiro: "Não, porque a Elis falou que não dava pra ela gravar a gente, que a gente tinha que fazer isso"... E era uma coisa que ele sempre falava e ficava sempre aquela coisa de você não saber se era isso mesmo, se era uma interpretação dele... E o que ela fala, exatamente, nessa entrevista e que é isso, né, e mais: que eles serem independentes é importantes para quem 'tá lá dentro das gravadoras, ela no caso... E que se eles entrassem na gravadora ia ser péssimo, porque ia deixar de ter alguém contestando... E alguém falava: "Mas ele acabou de ser convidado pra participar do Festival". E ela falou: "Eu acho que ele não devia ir". Só que aí ele já tinha aceitado. Então ele resolveu, então, fazer denúncia.

[P.] Não, denúncia do pessoal... da Globo?

[G.] É.

[V.] Da Globo, exatamente, que é o que ela fala. E o que ele... Ela fala: ele fez denúncia por conta dessa entrevista da Elis. Porque ela fala: "Eles vão entrar num negócio, vão ser engolidos ali, via Embratel" - ela ainda fala: via Embratel. Que ele acabou fazendo... Então eu acho que deve ter dado um negócio nele: "Pô, a pessoa que eu adoro e não sei o quê... Ela 'tá falando pra eu não ceder, pra eu continuar nessa posição que isso é que é importante. Então agora,

também, eu já aceitei fazer clipe já, então eu vou chegar lá agora e vou romper, entendeu?"

[P.] Era pra ser o Beleléu via Embratel, que é essa música que 'tá agora inédita... Daí ele escreveu, acho. Primeiro em 81, teve duas edições:MPB Shell, acho, que chamava, da Globo...MPB Shell Globo. E em 81 não foi classificado oBeleléu, né, essa música. No ano seguinte, aí convidaram ele pra entrar com essa música, aí ele: "Não, essa agora não".

[G.] A denúncia?

[P.] Pra filmar o Beleléu via Embratel. "Não, não essa, eu vou fazer outra". E fez essa denúncia, que era uma... Uma contestação do próprio negócio, né?

[V.] E a minha interpretação... Isso é uma interpretação minha, não tem em lugar nenhum... Mas eu acho, pelo que eu conversava com ele, pelo que ele falava dessa coisa da Elis, da Elis gravar dela ou não e dessa entrevista... Ele falava dessa entrevista, ele nunca tinha visto e nem sabia que ela existia e de repente ela apareceu falando exatamente isso. Então eu acho que ele tomou isso como um norte pra essa questão e acho também que tinha essa outra coisa que, por exemplo... O que o Ney contou, tem essa coisa do Gil...

[R.] Essas coisas que parecem boicotes, né?

[V.] É, exatamente. O quanto ali, na hora do... Porque é isso, você dividir um show com o Ney, ali...

[R.] É muito louco porque parece que não tem mais volta, né? Você pensa: um cara que nem o Itamar, que era considerado como ele era, a importância que ele tem pra música e tal... De repente, fica nessa de fazer sucesso, de não fazer... Tipo agora vai, agora não vai. De repente faz um show com o Gil? Ou com o Ney? Ou é gravado por Elis? É um... É um negócio que não tem volta.

[G.] E é sair desse lugar, também.

[R.] Exatamente, é sair desse lugar sem volta,porque...[P.] Irreversível, é o subtítulo do nosso disco, agora.

[V.] E o Itamar disse pra mim: "Você fez uma escolha". Assim, dentro da música. E aí, é isso: é uma coisa que ele pensava: das escolhas sem volta, que você fez. E ele não tinha... Hoje o Itamar tem um reconhecimento infinitamente maior do que ele tinha na época, entendeu? Na época, ele fazia show... Tem um show dele com o Paulo Moura no SESC... Você vê o SESC vazio. As pessoas... Não era assim, ah, os shows eram sempre abarrotados... Não! Era difícil, os shows ficavam vazios, tanto é que ele tentou carreira fora, ele pensou em mudar porque não era... Depois que ele morreu, depois da Caixa Preta, depois do documentário, depois que a Zélia gravou, que o outro gravou, que não sei o quê... Aí a coisa ganhou uma outra dimensão... Merecida, porsinal.

[P.] Mas aí já era irreversível porque ele já tinha morrido (risos). Aí não tinha mais jeito.

[V.] Mas a situação na época, mesmo fazer independente... Hoje em dia tem um glamour com independente, tem uma coisa que não era nada disso... Sair no jornal que o seu disco era independente...

[P.] Era pejorativo.

[V.] Era dizer que era uma porcaria, que era ruim.

[G.] Que era ruim... Isso é muito curioso de pensar hoje, né?

[P.] Sinônimo de que não conseguiu uma gravadora, né? [R.] Sinônimo de "não deu certo e tá insistindo".

[V.] Hoje não dá nem pra imaginar... E tecnicamente, a gente tava falando isso esses dias com o Carlinhos, que foi remasterizar... E eles falando: puta, como é que a gente gravava assim? Ou seja, você ser independente... As condições de gravação, dos equipamentos, não sei o quê, era... Não dá pra comparar. A criatividade, não... O conceito, as ideias, o tudo... Você podia ser 100 vezes melhor ou, enfim, ou igual ou seja o que for... Mas a sonoridade final é como aqueles shows... Os primeiros Hollywood Rock, esses negócios, que eles punham, por contrato... O show de abertura era dos brasileiros e o som tinha que ser uma porcaria. E aí entrava as bandas seguintes e BUM! Sabe? Era um pouco isso (risos).

[G.] Ah, eu acho que isso é muito o Sampa Midnight, né?

[P.] Tô esperando só pra te contar (risos).

[G.] É, então.

[V.] É, que eu até falei que eles, na verdade, tocavam os três, né...

[P.] Na verdade, foi um dos finais da bandalsca...Que o Itamar tinha brigado com o Gigante e com o Bocato. Então a gente saiu... Vamos fazer uma coisa no Lira, uma temporada...

[R.] Essa foi a primeira vez que a banda acabou?

[P.] Foi, foi, acho que a primeira vez que a banda... Dispersou. Que ele... Acabou. Foi um dos finais dalsca de Polícia, foi esse, o primeiro. Então a gente foi fazer show - eu, ele e o Luiz Waack, só de violões... Que era uma coisa que a gente fazia direto...

[V.] Em casa.

[P.] Em casa, ficava tocando meu violão e... "Ah, vamos fazer assim, que vai fazendo... Vai formatando as músicas", numa temporada no... No Lira Paulistana. Não lembro quanto tempo, mas a gente sempre fazia umas duas semanas.

[G.] Foi em 84 ou 83?

[P.] Deve ter sido em... Em 83 e... Em 82 foi o GV...

[V.] Não, em 83 foi o GV, deve ter sido 84.

[P.] É, 82 foi Às Próprias Custas, 83 aí... Deve ter sido seguido.

[V.] É, 84.

[P.] É isso, foi uma das primeiras... Foi depois da GV, que foi, assim, um arraso, a gente 'tava com um empresário, e aquele momento, nossa, nossa... Achemos o caminho, tem tudo pra dar certo, agora nós vamos estourar e o... Eu ia pro Rio, eu já tinha show...

[G.] É, vocês iam pro Rio, não é? Eu acho que li um texto do Chagas falando.

[P.] É, a gente ia pro Rio, pro Circo Voador, que 'tava um puta auê assim, que o show da GV foi

um acontecimento, uma coisa... E aí ele brigou, não só com a banda... Desfez tudo, desfez tudo. Parou com o empresário, é... Desfez tudo. E aí a gente com aquele gostinho... Volta tudo pra trás (risos).

[G.] Não teve uma temporada de shows que eu ouvi falar, Fullgás, que vocês fizeram no CCSP? Ou foi antes?

[P.] É, foi antes. É, deve ter sido em meio às últimas coisas. Mas aí... Voltou tudo. Pro violão, pra essa coisa de violão, tocar lá no... Quando era pra estar tocando no Rio e em outros lugares, não... Voltamos lá pro Lira pra tocar só de violão, os três. E vamos gravar, vamos... Fomos gravar num estúdio lá no centro, bem vagabundo, Gravodisc que chamava e que tinha oito canais. Pra fazer de violão e coisa... Dava pra fazer. E a gente foi, gravou quase o disco todo assim, e aí um dia saímos lá para ir num bar e alguma coisa e encontra lá o Gigante e o... E o disco já tava...

[V.] Pronto.

[G.] Só com vocês três e o Tonho Penhasco também?

[P.] O Tonho Penhasco também, é... A gente fez pelo menos duas temporadas no Lira. Uma foi só nós três, depois uma outra tinha o Tonho Penhasco. E aí o disco foi assim, foi feito assim. Aí saímos pro bar e encontramos o Gigante e o Bocato... E fica tudo amigo de novo. E o Itamar: "vamos lá gravar, vamos lá gravar". "Mas não tem mais canal". "Então vocês gravam bateria e trombone no mesmo canal". Não sei se vocês sabem como é...

[G.] Sei...

[P.] A bateria geralmente você faz... Pra gravar com pouco, você geralmente grava com oito canais, né? E jamais com outro instrumento junto, não tinha... Então ele foi gravado assim e é por isso que ele tem aquele som... Mas o conteúdo...

[V.] E saiu a crítica, né, dizendo... Diz que "Bocato e seu trompete esganiçado"... É lógico, né, com bateria, os pratos e aquele trombone ia ficar... (risos)

[P.] Mas gravar isso tudo e, principalmente, gravar bateria depois de tudo gravado... Nessa

época não gravava com clique, nada. Não tinha essas doideras.

[G.] E tem várias vozes do Itamar, né? Ele gravou uma vez e depois gravou de novo ou foi tudo de uma vez?

[P.] O Sampa Midnight?

[G.] É, é. Porque dá pra ouvir, tipo, muitas vozes do Itamar.

[P.] Muitas? Eu não me lembro disso, de ter muitas... Ele ia reduzindo. Gravava, aí pegava os quatro canais, bateria, baixo e não sei o quê, abaixa, faz mais... Eu não me recordo de ter tantas vozes assim. Mas também, minha memória não quer dizer nada. E é o que eu considero o pior disco, assim, de qualidade de som, de sonoridade. Mas, lógico, ele tem o conteúdo, né... Que, justamente... Essa coisa independente levou a isso: o importante é o conteúdo, não interessa o... Não tinha muita...

[V.] Também porque é a única forma de fazer isso.

[P.] Não tinha tempo, é...

[V.] E o Sampa, a música Sampa Midnight que... Que, enfim, hoje em dia... Eu nem sei se vocês sabem disso, mas foi uma coisa que foi um impacto, assim... Quando saiu o disco, porque tinha acontecido exatamente essa cena, eu lembro onde eu tava e...

[P.] Sabia não.

[V.] Sim, sim. Aconteceu um blecaute em São Paulo em pleno governomilitar. [R.] Putz.

[V.] E as pessoas ficaram apavoradas, ninguém... Não existia internet, não existia celular, não existia nada, de repente a cidade apaga e você fala: caraca! Era o fim do governo militar, a transição para a democracia, que era bem isso... 83, 84... E de repente apaga tudo na maior cidade do país, ninguém sabia o que 'tava acontecendo e é isso. Deu um blecaute na Paulista, não sei o quê, geral, e foi um momento de pânico, assim... E depois era só um blecaute. Mas sempre há essa dúvida, até que ponto... Porque tinha a bomba do Rio-centro, tinha momentos políticos em que as pessoas ficavam... Será? "Se liga aí, vocês tão pensando o quê? Que vai acabar esse negócio?" Então foi uma coisa muito impactante, assim, o que teve em São Paulo

e aí ele fez a música.

[R.] Interessante.

[V.] Eu nem lembrava da cara dele...

[R.] Nossa, mas essa é uma informação que eu não sabia... 'Cê sabia? [G.] Não, não sabia, não sabia desse blecaute.

[V.] Pois é, foi punk, todo mundo ficou... Porque era época, né, logo ali, na sequência...Diretas Já, entendeu? Uma série de coisas que... Aliás, Diretas Já tinha sido antes, se não me engano. Em 83...

[P.] Não, 80 e...Diretas Já?

[V.] É,

[P.] Ah, sim, que daí em 85 que teve a... [V.] A eleição!

[P.] A eleição...

[V.] Era... Entendeu? Uma negociação de como rolaria esse fim da ditadura e no final foi uma coisa acochambrada... Com todo o Diretas Já e tudo mais, não foi aprovado... No Congresso, as eleições diretas não ganharam... Embora tivessem milhões de pessoas, tipo 2013, as pessoas pedindo diretas e acharam que "então, agora vai", mas não... Vai ser eleição indireta... Daí colocaram o...

[P.] Maluf...

[V.] O Tancredo, o Maluf era pelo lado da ditadura e o Tancredo, na verdade, era um cara... Não é que ele fosse um cara de esquerda, longe disso. Era, assim, tipo ok, vai. Tanto é que o vice dele era o Sarney, que era do partido da ditadura, a ARENA. Só que o que aconteceu foi assim, uma aulinha básica de história... O Sarney tinha sido eleito senador. Senador são oito anos de mandato. Neste meio tempo acabou a ARENA, que era o partido do governo pelo qual ele se elegeu e ia haver essa eleição direta e ele estava sem partido. E 'tavam querendo um

vice que fizesse um conchavo e não desagradasse tanto assim a direita... Mas era proibido você mudar de partido na época. Eles queriam o Marco Maciel, que era um outro... Cara. Mas não podia, porque ele tinha sido eleito por outro partido que ainda existia. E aí, então, resolveram que... Aí o Sarney falou: eu! Eu não tenho partido! E aí acabou, acabou que aconteceu tudo, Tancredo morreu e ele virou o... Mas era um momento, portanto, bem delicado, que demorou ainda pra ter eleição direta, né... Ainda era bem conturbado o negócio. E ele retratou justamente isso.

[R.] E é uma coisa que ele costumava fazer, né? Pelo menos eu não sei se costumava, vocês podem me dizer melhor. Mas... Em algumas músicas ele fazia comentários sobre acontecimentos da época...

[P.] Crônicas, né?

[R.] Sim.

[P.] Acho que mais... Era mais no início, quando ele tinha o personagem Beleléu, que era o alter-ego... E depois, como eu disse... Foi pra vocês que eu disse, do...

[V.] Depois do Leminski, da Alice...

[P.] É que ele passou a ver de uma outra forma... A coisa, deixou de ser mais crônica e passou a ser mais poesia.

[V.] É. Mas até então tinha uma série de questões... 'Tava surgindo o carro à álcool na época, enfim, eram questões crônicas mesmo.

[R.] Sim, interessante.

[G.] Aí depois... Saiu o Sampa Midnight, pelo selo do Rui Mifune, que era japonês e que fez o "Cidade Oculta"... Sabe? E aí vocês continuaram a fazer shows como trio? Como foi depois?

[P.] Boa pergunta.

[V.] Não, aí já era show com banda.

[P.] Aí já era concerto.

[V.] Já tinha o Bocato e o Gigante, aí tiveram as turnês para a Europa, etc.

[R.] Taí uma boa pergunta. Vocês chegaram a ir para a Europa? Vocês foram?

[V.] Eu não fui, ele foi.

[G.] Pra Alemanha...

[P.] Eu fui? Eu fui! (risos)

[G.] E foi depois...

[P.] A gente foi umas três vezes, né, entre 80 e final dos 80, 90. A gente chegou a ir três vezes. Com a coisa sempre crescendo, sempre crescendo, com interesse de gravadora de lastro, turnê aumentando... De novo.

[R.] E como eram os shows lá?

[P.] Ah, não era, não era... Era difícil também. Até hoje é assim, né? Quem vai pra lá, ah, a Europa... São poucos que vão, assim, em lugares conceituados... É uma coisa de um manager lá arrumava 15 shows pra você fazer em 20 dias, então ficava rodando pra lá epracá, um bar, às vezes um teatro melhor e coisa assim... Mas você sentia que tinha um grande interesse do público, e sempre crescendo a cada vez, até... Até... Era gozado. Quando foi a primeira vez, ele queria que um... Que alguém lançasse um disco lá, na Alemanha. Na primeira não deu, aí na segunda: "ah, já tem aqui o cara que quer lançar o disco"... "Não, agora eu quero que seja um videodisco!".

[G.] Videodisco...

[P.] Na época surgiu o videodisco. Aí já não deu. Aí na terceira, que eles chegaram a lançar alguma coisa, aí ele já queria outra, se indispôs com o manager, com a gravadora lá, acabou o negócio. Pois ele voltou sozinho, voltou com a...

[V.] Com Tetê...

[P.] Voltou com a...

[R.] Voltou com a Alzira, né?

[V.] Com Alzira, com a Tetê, ele fez com o Duofel.

[R.] Eu acho que o Intercontinental chegou a ser lançado, né?

[P.] Chegou, foi lançado lá.

[R.] Esse disco é bem interessante até, né?

[G.] É, eu 'tava pensando... Esse contato pra fazer o Intercontinental foi com o Gordo, ainda?

[P.] Era o Gordo.

[R.] Foi com o Gordo.

[P.] É, com o Gordo que virou presidente da Continentalnessa época. Ele 'tava fazendo esse, o da Naná, no mesmo... No mesmo estúdio... Transamérica.

[V.] Aliás, aquele do Ataulfo não tinha a ver com ele também?

[P.] Não.

[V.] Ele não tava naquela gravadora? Tinha alguma coisa a ver com ele. Não sei se ele não era diretor daquela gravadora.

[P.] Não, aí voltou o... Que gravadora que era?

[V.] Não, uma esquisita... Que depois sumiu.

[P.] Acho que tinha, acho que tinha sim.

[V.] Acho que sim.

[P.] Aí que o Butica tinha voltado...

[V.] Que fez oMeio Cãoe foi falar com o Gordo de novo...

[P.] É, acho que teve isso.

[R.] Quer perguntar mais alguma coisa?

[G.] Tô pensando um pouquinho, vendo minhas anotações.

[R.] Eu sempre pergunto, e eu sei que é um exercício muito difícil que eu tento fazer, mas que eu sei que - não pra fazer, necessariamente, mas pra pensar... Se vocês pudessem definir o som do Itamar, o estilo dele, como é que vocês definiriam?

[P.] Único.

[V.] É.

[R.] Único?

[V.] Único. Realmente, é... Uma coisa que não tem igual, né? Tem várias pessoas, vários artistas que, hoje em dia, são super influenciados pelo Itamar, declaram e seguem. Mas, quer dizer, o que ele fez ali... Não tinha antes, são momentos da música... É muito difícil. É por isso que ele era uma coisa tão incrível.

[P.] Não tinha e não tem, ainda.

[V.] É muito... Então. É muito difícil você criar uma coisa nova, que não tem, sei lá... Bossa nova, ou... Você inventar uma coisa nova, um jeito novo, uma coisa, é muito difícil. E o som dele é único, é isso. Essa forma, justamente... A relação, os instrumentos, o baixo... A relação dos vocais, do... Enfim. Mesmo a poesia dele, que mudou muito depois da Alice e do Leminski...

[P.] E as próprias... Essas atitudes incompreensíveis, né? É uma... É um caso único também. Eu nunca vi um artista que tenha batalhado tanto contrasi.

[V.] E no palco... Era uma coisa muito única. É que não tem registro, tanto registro de um show, pra que possa sentir... É diferente você ver trechinhos assim. É pra você pensar... Mesmo como ele se vestia, por exemplo. Pô! Hoje em dia seria uma coisa: oh! Aquele negão de meia de balé, sei lá eu... Já seria uma coisa impactante. Agora você imagina isso há 40 anos atrás! Quer dizer, era uma coisa... Em plena ditadura militar! Tudo bem, é claro que tinha o Ney, que tinha... Mas agora, voltando um pouco à sua questão: ele era negro... E o jeito que ele fazia... Aquele óculos, aquela coisa, tudo aquilo... E a força que ele tinha no palco, que era uma coisa muito

impressionante, assim. E ao mesmo tempo é interessante porque, por exemplo, a Denise... Ela tem uma coisa mais pra fora, mais gritado. E o Itamar não era assim. Ele era contido, ele cantava baixo... Era um problema, precisava dar um gás naquele negócio, dava microfonia e não sei o quê e tal e ele queria justamente que a banda tocasse... Tinha essas sutilezas, das dinâmicas, do não sei o quê... A força dele era interessante, era em outro... Era um magnetismo, sabe, uma coisa... Era muito impressionante, sabe? Era uma outra coisa...

[R.] Mas era uma coisa que você via no palco, que vocês viam no palco, assim?

[V.] No palco. O show era outra coisa. Não... Fora do palco... Bom, ele não era uma pessoa pra passar despercebida (risos). Mas ele tinha, eu sempre brinco que ele tinha o lado A e o lado B, né... Ele tinha um lado B que justamente não aparecia muito e que era de cozinhar, de fazer... De falar de plantas e não sei o quê, olha aquela bromélia... Que bromélia! Você não tava vendo nada. O cara tava viajando numas outras coisas... Que é uma coisa que a gente nem imagina, quando pensa na figura dele. Mas ele tinha uma atenção, uma delicadeza, uma coisa... Ao mesmo tempo que, no minuto seguinte, já era outra coisa.

[G.] É, então. Até nessa fase de ter ensaio todo dia, você disse que ele já tinha isso, assim.

[V.] Ah, sim. Sim. E era isso, era uma coisa que, de repente: pronto. Virou e 'tá de outro jeito, entendeu?

[P.] Baixava (risos).

[V.] É, e aí... Ao mesmo tempo, por exemplo, esse disco do Ataulfo que eu gravei grávida e depois quase pari lá no lançamento... Ele tinha esse cuidado, a gente ficava de madrugada lá no estúdio gravando, mas eu 'tava no começo da gravidez na gravação. Mas aí ele ficava: trouxe uma maçã, trouxe uma... Umas preocupações assim, reais, que você via que eram atenções com aquela pessoa que 'tá grávida, umas delicadezas. E ao mesmo tempo, outras horas virava o cão, né. Então, assim, a mesma pessoa tinha esses dois lados e era... E falava, né?

[P.] Nossa...(risos)

[V.] Tem uma cena muito legal em que a Alzira falava que... Porque era isso, ele acordava

muito cedo... Você ia viajar, fazer show. Puta, ele... Cinco horas, o cara acordou... Nove horas, ninguém levanta? Ele já tá...

[R.] Louco.

[V.] Louco, exatamente. Ou o contrário: terminava o show e ele querendo falar. E a Alzira, né, exausta, sei lá, queria sair, comer, beber, não sei o que lá, e ela falava: "E daí o Itamar 'tava falando e eu dormi... Aí eu abri o olho e só 'tava aqueles zoião dele, aquela boca" (risos). Tipo, não precisava ouvir, ele só queria falar! Se tá dormindo, tudo bem.

[P.] Teve uma época em que ele 'tava morando na Alzira, a gente gravava até de madrugada...

[V.] Era do Pretobrás...

[P.] E ele ia embora pra casa da Alzira e depois, nos outros dias, você ficava sabendo de algumas estórias. Tipo o... Como é que chamava?

[V.] Faro.

[P.] Faro daquele programa... Como é que chamava?

[V.] No Ensaio.

[P.] No Ensaio. Aí ligava duas da manhã pro Faro: "ouve aí o que nós gravamos". Botava... E dormia, ou fazia outra coisa, e deixava tocando horas lá... Daí o Faro, depois falava...

[V.] A gente encontrou lá na WU, quando eu 'tava assinando o contrato do meu primeiro disco... E ele falou: "Nossa, aquele seu amigo é muito louco, né?". Falei: "Por quê?" "Ele me ligou essa noite, falou..." - tipo, não falou nada, e falou: "Tipo, eu preciso que você escute uma coisa!" e ele falou: "Ah, 'tá bom", mas ele nem era íntimo do Itamar. "Aí botou lá o disco, acabava, eu achava que ele iria voltar uma hora pra fazer uma observação, mas entrava música e saía música e às tantas eu dormi e acho que ele dormiu também"...

[P.] Ficavam os dois dormindo e a música tocando.

[R.] Gente, que louco.

[V.] Não, fora que... Aí ele dormia na casa da Alzira...

[R.] Ele morou na Alzira... Nessa época lá na Lapa?

[V.] Não, a Alzira morava nessa época em Pinheiros.

[P.] Ali, do lado do Pirajá...

[V.] Não, não era ali ainda. Era naquela casinha vagando, assim. Não, a família dele, todo mundo morava lá. Ele que vinha... Ele ficava... Foi o que eu falei, pra não ir e voltar pra Penha e vir de novo no dia seguinte e vir, então ele ficava na casa de alguém. E nessa época, era a época da Alzira. Só que a Alzira tinha cinco filhos, um marido, um cachorro, e tudo morando numa casinha geminada desse tamanho... E o Itamar!

[P.] A mãe da Alzira...

[V.] Ligou pra ela, falou que queria vir pra cá. E ela falou: "mãe, melhor você ficar na Tetê porque já 'tá aqui o Itamar e não sei o quê, o Itamar 'tá dormindo no escritório do Paulo embaixo da mesa do escritório e não sei o quê"... E a mãe falou: "eu durmo em cima"! (risos) Imagina? Ela em cima da mesa e o Itamar embaixo? Aí a Alzira falou: "melhor não. Vai pra Tetê".

[R.] Deixa quieto.

[V.] Então era assim.

[R.] E era uma época em que a Penha era... É porque, assim, eu moro na Penha, assim e é muito engraçado porque eu fui fazer essa pesquisa sobre o Itamar e fui parar lá na Penha... Coincidentemente eu moro bem perto... Acho que a esposa dele ainda mora lá, né?

[V.] Mora, mora sim. Ela e o neto deles, o Bento, filho da Serena.

[R.] E eu moro pertinho do metrô, do metrô Penha, né. E hoje eu não vou falar que Penha é periferia longe, e não sei o quê... Não, é acessível, é fácil. Mas eu imagino que nessa época...

[P.] Depois do SESC Belenzinho, do lado de lá...

[R.] Né?

[V.] É, era, era... E além do quê, você saía da gravação na madrugada. Não é que ele ia... Não

tinha metrô mais, não tinha nada a essa hora, metrô, ônibus... Ele tinha que dormir aqui.

[P.] Ou então eu tinha que levar ele e... Eu tinha uma moto e, naquele tempo que não usava capacete nem nada, eu ia na madrugada muitas vezes levar ele e ele atrás, assim... Tortaço, segurando no banco de trás. Dormindo atrás da moto. Eu não sei como é que a gente sobreviveu, nunca aconteceu... Ia geral em cima de geral, só levando geral no... Branquinho e negão o tempo inteiro, é... É isca de polícia mesmo, governo militar ainda...

[V.] Não é só governo militar, hoje é a mesma coisa.

[P.] Se algum dia que não tomasse, falava: ô, hoje não teve! (risos) Mas era diariamente, eu, ele, o Gigante, andando de carro... Eu tinha... Depois eu tive carro, a gente saía e só via o carro da polícia passando do lado.

[V.] Legal foi aquela vez, a gente no Bixiga... E aí 'tava o Bocato tortaço no banco de trás, largado, a gente saindo de um show... E o Paulinho na época tinha um monza... A gente passou numa geral, o cara mandou parar, não sei o quê... Aí ele olhou, olhou aquele monza, olhou o Paulinho, o Bocato e falou: pode ir, bacana (risos)! Uou, bacana!

[R.] O Bocato acordou?

[P.] Não, não, o policial falou: pode ir, bacana.

[V.] Eles ficaram ofendidíssimos!

[P.] Eu sou isca de polícia, eu exijo ser revistado! (risos)

[R.] Como assim!

[P.] Faça seu trabalho! (risos)

[R.] Por favor, olha o nome da banda!

[P.] É, nós temos um nome a zelar! (risos) É, é muita história.

[R.] Bom, eu acho que... Aqui no meu roteirinho, acho que foi tudo. É... Não sei... Acho que vocês, tendo em vista as nossas... O que a gente...

[V.] Eu acho assim, por exemplo, dentro da sua questão específica... Ele colocou questões que, não que não tivessem sido colocadas, já tinham... Mas ele continuou colocando de algum... Quando ele gravou batuque, por exemplo, quando ele grava algumas coisas significativa, meio como uma forma de afirmação ali, de questionamento. É o que eu falei: não que outro... O Gil já tinha feito o Refavela.

[R.] Sim...

[V.] Mas é um... Enfim.

[R.] Mas vocês não acham que a figura... Eu sempre fico pensando que... Que de alguma forma, também, tem essa coisa de performance, né, do teatral ser muito importante na música dele, né. Acho que tanto nessa... Vamos chamar assim, entre aspas, de "primeira fase", assim, nesses primeiros discos, quanto depois... Porque eu acho que tem uma mudança de performance, mas ainda a presença, o corpo presente do palco ainda é uma...

[V.] É o que eu falei: ouvindo os discos você não consegue ter a mais pálida noção do que era a força, né...

[R.] Do show, da apresentação...

[V.] E a relação dele com a plateia. Ele praticamente brigava com a plateia. [R.] É, devia ser muito...

[V.] O tempo inteiro. Ele não fazia nada do que a plateia queria. As pessoas pediam Nego Dito e ele não tocava... Tudo o que pedisse, ele não tocava. Ele dizia: "eu viro o disco". Assim... Os arranjos, totalmente diferentes. Se alguém começava a cantar qualquer coisa ele ia lá, reclamava, parava, descia, falava que 'tá tudo errado, que 'tá fora do tempo...

[P.] Que 'tá atrapalhando...

[V.] Que 'tá atrapalhado... Por exemplo, no Beijo na boca, né, que tem aquela coisa que a gente brinca, aquele papapapá, nossa! Era batata! O povo todo animado querendo cantar e ele: "tá

péssimo isso! Vocês não sabem bater palma!". Era uma briga, sabe. E era assim, e as pessoas sabiam e foram sacando, assim. Se tinha alguém tirando foto, ele ia lá, enchia o saco, brigava com a pessoa em muitas das vezes... Ou... Era uma provocação constante. Às vezes ele descia, em show, tinha um cara lá com a mulher, com a namorada, sei lá, e ele descia, aquele negão, descia... Pegava a mão do cara... Lá, né? E começava: tenho mil segredos / para te contar... (risos). Ele queria morrer! Aquele canhão de luz no fulano! E ele super sem graça, sem saber como lidar com aquele... Sabe? Era sempre um embate, ele sempre descia na plateia, sempre.

[R.] Mas pensando em qual era a expectativa de uma gravadora, não sei... É, com relação ao fazer sucesso. Vocês acham que esse... Essa presença dele, essas coisas que ele fazia, daria certo, assim? Vocês acham que seria digerido? Isso que eu fico pensando.

[P.] Não.

[V.] Não. Não daria certo.

[P.] Não, porque no primeiro minuto que tivesse sido... Que estivesse dando certo, que estivesse digerindo, ele quebraria o negócio de alguma forma.

[P.] E não só, né, Paulinho, não é qualquer público que aceita, né? As pessoas querem cantar junto, ligar o celular e fazer...

[R.] Eu imagino ele indo no Faustão, sabe?

[P.] A gente chegou a fazer o Faustão... É... Só que era o...

[V.] O Perdidos na Noite, né? Era underground do negócio.

[G.] Ah, vocês foram no Perdidos na Noite? Ah...

[P.] O Faustão adorava, adorava o Itamar.

[V.] Sim, mas Faustão era outra coisa... O Perdidos na Noite era o...

[P.] Ali no Teatro...

[V.] Magina, eu lembro que fazia faculdade ali do lado... E não tinha ninguém ali na plateia, eles entravam no meio das aulas na maior cara de pau e pedindo pras pessoas saírem da aula e irem lá assistir o programa, que não tinha ninguém.

[G.] Sim, sim.

[V.] Era o mais underground possível. Daí ele ia. Mas, por exemplo, Os Trapalhões chamaram pra ele ir lá e ele não quis.

[P.] É, logo depois do Festival... Do Festival da Globo.

[V.] Sabe... Porque é isso, não ia... Não ia funcionar. E, ao mesmo tempo, ele sabe que era o discurso dele, ele era popular, ele era um cantor popular. Mas, por exemplo... Não foi o Branca di Neve que gravou o Nego Dito? Não foi?

[P.] Foi.

[V.] Então, ele ficou mega, hiper feliz. [R.] Ele ficou feliz?

[V.] É. Porque ele falava: "tá vendo? Eu sei que eu sou popular".

[R.] É, então, era! Essa que é a questão. Muita gente conhece a música pelo Branca di Neve.

[V.] Aí você ouve Leonor. É super popular!

[G.] Sim.

[V.] Mas os arranjos que ele fazia, o jeito como ele cantava, a coisa que não sei o quê, a performance, o blablablá, não sei, pode ser que... Mas não era uma coisa, assim, palatável.

[P.] Nessa mesma época que ele me disse "podemos tocar juntos a vida toda", ele falou: "eu vou ser que nem Cartola: só vou fazer sucesso depois que eu morrer". E ele batalhou muito por isso! Cada vez que chegava perto do sucesso: "não, eu tô aqui ainda, eu tô vivo, eu preciso morrer" (risos)

[R.] É... Gente, é muito pano pra manga, é muita coisa pra ver do Itamar, nossa. Tô quase ficando maluca (risos).

[V.] Eu imagino.

[R.] É muito trabalhoso! E ainda tem a parte de pensar essa questão da musicalidade, de pensar a estrutura das músicas, fazer a escolha das músicas que eu tenho que analisar e tal... É difícil, mas tem sido bem prazeroso. Sabe o que é engraçado do Itamar?

[P.] Que não acabam as estórias (risos).

[R.] Não só que não acabam, mas, por mais que ele fosse um músico difícil, assim, as pessoas têm uma memória afetiva muito grande com relação a ele e à obra dele. É uma coisa muito interessante dever.

[P.] Sim. Mas tinha... Tinha a coisa, a gente brincava na época, a coisa do fã, como via o Itamar, né? Então, antes de se aproxima, o cara: nossa, esse cara é muito louco! Aí se aproximava um pouco, convivía junto e passava um pouco e: esse cara é muito louco! A frase é a mesma (risos)

[V.] Eu lembro de quando a gente tinha o estúdio, também, era em outro lugar e não aqui... E que ele 'tava gravando lá, o Pretobrás, justamente... E daí a gente tinha um sócio e tal... E aí eu 'tava, como se fosse ali fora, conversando com o Itamar e o Paulinho na técnica, vendo sei lá o quê. E a gente tricotando. E aí chegou um cliente desse nosso sócio e queria a master do trabalho dele. Aí o Paulinho falou: "bom, mas ele não avisou nada, né, não posso entregar, vai saber se o cara não pagou, sei lá". E o cara: "não, não sei o quê" e Paulinho não deu. Aí ele foi lá pra fora, o cara, e ficou xeretando nas coisas... Só que o cara era um cara todo moicano, todo tatuado, um puta cara fortão, cheio de piercing, de coisa, enfim. Aí o cara começou a xeretar, levanta aqui, começa a olhar aqui, não sei o quê... Aí o Itamar virou pra ele e falou assim: "Cara! Você não ouviu o que ele falou que não é pra não sei o quê...". Aí o cara: "Ô, também não precisa falar assim...". Eu lembro disso, ele se fazia de maluco. Esse cara deve ter chegado em casa e ter falado pra mãe: ô mãe, um cara lá gritou comigo.

[G.] Nessa época o Itamar já 'tava meio mal, não?

[V.] No Pretobrás? Não.

[P.] Tava o quê?

[V.] Se ele não 'tava mal.

[G.] Se ele não 'tava doente.

[P.] Não, não, no primeiro não.

[V.] Ele foi ficar doente depois do Pretobrás, numa fase em que ele não 'tava muito fazendo nada e que justamente, de repente, ficou doente e... E aí surgiu o negócio do disco com Naná. Mas... Na época do Pretobrás não 'tava. Foi muito rápido... O negócio da doença dele. Muito rápido. Sei lá. E... E aí, enfim, esses dias a gente 'tava vendo ainda... Ele morreu com 53 anos...

[G.] Super novo, né?

[V.] Ridículo, né? E foi isso, uma coisa muito... Rápida. Mas ele 'tava... 'Tava justamente numa entre safra ali. Tinha feito o Pretobrás... E aí era isso, ele demorava muito também pra fazerum... Aí ele queria por 70 músicas num mesmo disco (risos). Ele punha o máximo que cabia num CD, o tempo máximo que cabia.

[P.] Nessa época ele 'tava querendo regravar toda a obra dele.

[V.] Não, ele começou a querer regravar na hora em que ele já sabia que ia morrer. Mas antes disso, tanto no Aaulfo quanto no Pretobrás ele perguntava: quanto cabe? Ah, não... Chegava até isso. Então tira essa, põe aquela!

[P.] Não, não. "Corta esse final!" e de repente a música acabava pra caber outra. [V.] Uma vinheta, uma...

[P.] Nossa, foi um inferno quando surgiu o CD, porque o LP era aquilo lá, 40 minutos... [V.] Oito músicas e pronto!

[P.] Mas o CD... 74 minutos... Nossa senhora. E sobrava, e ficava coisa pra fora...

[R.] Só, é, que eu lembrei agora de uma coisa... Ele teve um tempo entre o Intercontinentale As Orquídeas, né? Foi um período extenso, até.

[V.] Foi isso que eu falei. Foi nessa época, um tanto depois do intercontinental, quando eu falei

daquele projeto - que foi uma coisa bacana, porque justamente... A gente pensa assim: ah, não, e aí foi fazer mil shows, e era lotado e ia pra Europa e voltava... Não era assim. Né... Tinha um monte de show vazio, ficava um tempão sem gravar disco, ficava mal, deprimido... Essa Retroespectativa foi uma coisa legal, que deu um gás pra ele voltar a compor, voltar a fazer show, voltara...

[R.] Foi um período de quantos anos?

[V.] Olha, uns... Quase 10. Então é isso que eu 'tô falando: teve uma coisa ali muito difícil. Por isso que ele tinha também, por isso que ele lançou três discos com as Orquídeas, porque ele queria desovar tudo aquilo, né. Demorou até conseguir fazer tudo aquilo. Aí depois dos Orquídeas ele reencontrou esse empresário com quem ele tinha feito o GV e tinha brigado e blablá e o cara agitou, então, de uma gravadora pagar pra ele fazer Ataulfo... E aí a gente já tinha estúdio, que também facilitou... Porque até então a gente não tinha estúdio, né. E aí onde ele ia gravar? Tinha que ter uma grana, alguma coisa. Então esse disco do Ataulfo tinha alguma graninha, mas o Pretobrás? Não tinha grana nenhuma! Os discos a gente fazia. Aliás, o dele com Naná agente bancou tudo, bancou a vinda do Naná, bancou tudo... Foi uma mudança, também. Ele passou a gravar mais porque houve essa mudança, daí sim a questão dos independentes e da indústria nos meios de produção. Na verdade, na época do Sampa Midnight, a indústria não estava em crise. Nem um pouco. Tanto que é a época em que a indústria mais ganhou grana de todas, que foi os anos 90, com Tchan, com não sei o quê, tudo isso é muito depois! O axé, Daniela Mercury, não sei o quê... A indústria não 'tava em crise. Quem 'tava em crise eram os independentes, que não tinham dinheiro pra nada. Diferente, eles estavam justamente fora do mercado, completamente. É... A crise da indústria foi vir com o mp3, com a crise dos formatos, do não-pagamento, é outra história. O que aconteceu, sim, como uma primeira revolução, foi com a vinda do digital e a apropriação dos meios de produção, porque aí sim as pessoas podiam ter um computador e uma coisa barata para poder produzir seu próprio trabalho.

[P.] Foi 90, 92 que começou, aqui no Brasil, né. Lá fora começou antes.

[V.] Que foi a gente nesse estúdio, que era uma coisa super precária, foi um dos primeiros estúdios digitais que teve em São Paulo... A gente gravou esse do Itamar, gravou o meu disco, gravou as demos do Chico César, do Zeca Baleiro, do não sei o quê, assim... As pessoas

começaram a produzir de uma forma também precária ainda, se comparado aos grandes estúdios, mas poder fazer, porque antes você não podia fazer. Mesmo quando gravava, quando... Por isso que o Gordo teve sua importância, porque ele, bem ou mal, tinha um equipamento que de alguma forma permitia viabilizar o trabalho daquelas pessoas.

[G.] Lá no Lira?

[V.] Sim, porque ninguém tinha dinheiro. [P.] Não no Lira...

[V.] Não, não era no Lira, ele era do Lira.

[P.] Não, acho que no começo ele não tinha, acho que ele bancou o estúdio. Eles não tinham estúdio, não. Acho que nunca tiveram.

[V.] Mas, o negócio era que, justamente, para você gravar... O que era ser uma gravadora? Ser uma gravadora era gravar, literalmente. Toda gravadora tinha seu estúdio, né. Eram equipamentos de milhares de dólares, cada microfone, cada pré, cada não sei o quê, aquelas mesas, coisa de rolo... Era uma fortuna, só uma empresa muito rica conseguia ter aquilo. E a hora de estúdio era caríssima, ninguém, nenhum independente jamais poderia pagar aquilo, né. Então, assim, essa mudança, independente do que é hoje, por conta da tecnologia.

[R.] Hoje em dia, então...

[V.] Pois é. E o Midani contou do menino do .mp3. Ele era presidente da Warner, diz que o cara que inventou o .mp3 chamou lá os presidentes da Warner, da Universal, lá em Nova York, sei lá eu, pra apresentar pra eles esse novo formato. Que bacana que ele tinha inventado um novo formato porque agora, em vez de CD, as gravadoras poderiam lançar os trabalhos, os discos, nesse formato. E o Midani falando: "e eu e os presidentes, do alto da nossa arrogância, viramos e falamos: moleque, a gente vai ganhar dinheiro aonde, ô mané? Sai fora!". E ele falou: "ah, beleza.

Vou levar minha ideia pra...". E aí surgiu a Napster tudo, enfim, e ruiu a indústria - que poderia ser um formato deles, se eles tivessem...

[G.] Eu fico pensando um pouco porque gravar um disco assim nos anos 80, sabe? Porque gravar o Sampa Midnight mesmo nessas condições, assim? Porque se...

[P.] Porque tinha que gravar.

[V.] Se não 'cê não existia, como é que você ia mostrar seu trabalho?

[P.] E tinha que desovar... Depois que achou o caminho, ali. Ainda era muito precário, mas tava...

[V.] E era o único jeito de você divulgar seu trabalho. É que hoje em dia, como tem internet, vocês não conseguem nem pensar isso.

[G.] É, muito diferente pensar isso.

[V.] Pensa, você... O Itamar, por exemplo. O Itamar basicamente fazia show em São Paulo. Muito raramente conseguia ou ir pro Rio, uma vez na vida foi pra Bahia, ou sei lá onde. Como é que aquelas pessoas iriam saber do som dele se ele não tivesse um disco? Ou seja, muita... O próprio Zeca Baleiro, o Chico César, foram saber que houve o Itamar em São Paulo e não sei o quê porque existia um disco e o disco, sim, foilá...

[P.] E alguém levava e dizia: ouve isso aqui, mostrava pras outras pessoas...

[V.] Aliás, as editoras que têm esse nome de editoras começaram exatamente da mesma forma, só que com a música clássica. O que era uma editora, por exemplo, Villa Lobos, aconteceu isso. "Ah, o cara é o Villa Lobos, tem um monte de música". E daí? Como é que vão saber que aquelas músicas existem, certo? Ele não poderia sair rodando o mundo, nem existia... Existiam as editoras, que editavam livros de partituras e aí as pessoas podiam tocar nas suas casas, nas orquestras, de outros lugares do mundo, não sei o quê, era por isso. E aí o Villa Lobos, por exemplo, entrou em depressão, porque ele editou, fechou com uma editora, só que a editora passava a ser dona da música. E eles disseram que iriam editar, publicar e não publicaram. E ele não era mais dono da obra dele. Né? E depois as outras editoras que existem fazem a mesma coisa, só que com a música em si, não precisa...

[R.] E essa é uma questão importante pro Itamar, a questão da obra.

[V.] Super importante, sempre foi. Ele não queria editar a obra dele, né. Tinha uma briga quando o Ney, alguma pessoa queria... Porque a gravadora queria que fosse editado na editora dela... Né. E ele não queria. Porque é isso: as músicas do Chico César, que ele gravou no primeiro disco dele, também foi uma condição da Velas, gravadora do Vitor Martins e do Ivan Lins... Que ele editasse as músicas na editora deles. Então, se o Chico, em última instância, quiser regravar Mama África e todas essas músicas, ele tem que pedir autorização, pra... É muito louco. Mas era isso ou não grava[sic].

[P.] O McCartney deve que comprar do Michael Jackson...

[V.] Então era por isso que a pessoa gravava, né. Você pega a Palavra Cantada... A projeção que a Palavra Cantada teve, o boom que foi Palavra Cantada depois que saiu aquele filme no cinema, do show deles... Porque aí você 'tá no país inteiro, coisa que eles nunca conseguiriam ir. O disco tinha essa função, né. Aí você podia tocar na rádio... Como você poderia tocar na rádio se não tivesse disco?

[G.] Você não estaria gravado, né?

[V.] Entendeu?

[R.] Então era como se fosse... Não, é literalmente se vender um pouquinho para poder alcançar o público, né?

[V.] É isso, senão você não chega, não chega. Na época, por exemplo, nessa época começaram a surgir as rádios piratas... As rádios também, só tocavam, como hoje, o que você paga pra tocar. E a gente tinha uma rádio pirata aqui na USP. Aí você arrumava o equipamento meio de qualquer jeito, mas que conseguia atingir, sei lá, o entorno aqui da USP. Legal, enfim. Ficava aquele negócio lá, falando, punha altos programas, punha Itamar, umas coisas malucas, uns programas, aí vinha... Não sei se era a Embratel, o que era, alguma delas, rastreadoras do governo que ficavam rastreando na rua, achavam as rádios piratas, fechavam, ia lá a polícia lacrar... Era uma loucura isso, teve essa fase. Era uma fase de tentar divulgar, porque não tinha internet, não tinha nada, como é que as pessoas iriam saber? Quem não fosse ali no Lira, que cabia o quê, 50 pessoas ali... Que público você atingia?

[R.] Mas, olhando assim, agora, em retrospectiva, você acha que o Itamar, tendo essa postura de ser dono da própria obra e pagar o preço por isso, que é o não ser conhecido em termos nacionais, assim, em diversos sentidos, né... Tanto de não conseguir fazer concessões

[V.] O ônus e o bônus.

[R.] É, o ônus e o bônus. Vocês olhando em retrospectiva, vocês acham que valeu a pena, assim? Vocês acham que, de alguma forma, ele alcançou a notoriedade que ele mereceria ou vocês acham que talvez alguma concessão teria sido interessante?

[V.] Eu acho que, hoje em dia, olhando o que aconteceu com a obra dele, eu acho que ele conseguiu se firmar dentro da música... Não só pela importância da obra dele, mas pela relevância de ter trilhado esse caminho, que foi uma coisa muito única mesmo. Agora, pagou o preço, né.

[P.] É, eu tenho minhas dúvidas... Eu acho que ele poderia ter... Ter conseguido uma coisa maior sem pagar esse preço tão alto. Quando tava acontecendo essa... Após esse show da GV, a coisa tava espontânea assim, crescendo espontaneamente sem nenhuma indústria... Era tudo às próprias custas ainda. Então era uma coisa que iria crescer sobre um controle, ainda. Ele poderia manter o controle e a coisa experimental, a coisa mais ampla, sair de São Paulo, conseguir ir pra outros lugares... Sem essa, sem esse medo de que uma estrutura o engolissem. Ele não deixaria de jeito

nenhum. Mas poderia ter usufruído de uma coisa maior, assim, que eu não sei o motivo, justamente, se ele tinha um receio de fazer um sucesso mais popular... Realmente, é uma coisa que nem Freud... Muito difícil explicar o porquê disso. Acho que ninguém consegue muito entender. Acho que eu nunca conheci alguém perto disso, de um autoboicote... Não, boicote não é a palavra... Não deixar as coisas acontecerem, assim.

[V.] Pois é, mas será... Pensando alto... Será que realmente ia acontecer... Por exemplo, o Arrigo entrou na gravadora. O que é que aconteceu?

[P.] Ah, mas ele entrou errado, né? Ele entrou... [V.] Mas entrou!

[P.] É, mas o Itamar não entraria na coisa como um... Quer dizer, o Arrigo queria fazer sucesso,

foi lá e fez uma coisa errada. O Itamar...

[V.] Eu sei, mas não é uma garantia de que, né... Muitas vezes, quando a gente começou a distribuir o selo lá na Sony, que eles falavam que iam pôr... "Não, porque a gente vai vender goela abaixo", porque eles tinham o Roberto Carlos e forçavam o lojista a comprar um monte de coisa, eles queriam pôr no Carrefour não sei o que lá... Não sei aonde, na Americanas... Gente? Não adianta! Esse som que a gente 'tá vendendo aqui, essas pessoas não vão querer! Aí o lojista vai ficar puto, porque vai encalhar... Vai fazer um desserviço! Né, era um momento muito diferente, em que nesses lugares vendia Chitãozinho e Xororó, sei lá... Outro tipo de som. Não vai funcionar. E eles não entendiam, assim... A gente falava, na época... O cara perguntava pra mim: mas onde vocês vendem? A gente... O som da gente vendia nas livrarias, 'tava começando... FNAC, Livraria... E eles, lá, do Rio: como assim, livraria? Falávamos: mas lá em São Paulo é assim, esse tipo de som vende nesse tipo de loja, né... Enfim. Tanto é que não deu certo. O fato de você estar lá não quer dizer... O Mestre Ambrósio...

[P.] Mas eu não 'tô falando de estar lá. Eu 'tô falando dessa... Além de poder...

[V.] É, não dá pra saber.

[P.] Estar lá, ele poderia ter tido essa coisa... Sem estar dentro, poderia ter feito a própria trajetória independente dar certo, ter um alcance maior... Que foi nessa época, a coisa 'tava pronta pra explodir...

[R.] Em qual década foi isso mesmo?

[G.] Foi em 84.

[P.] 83.

[G.] 83. E por que é que não foi?

[R.] Aquela história de que ele brigou com...

[P.] Brigou com a banda, brigou com o empresário, brigou com a própria coisa que 'tava dando certo. Ia dar certo... Essa coisa independente com aquele... Era uma coisa muito louca, gente, esses shows eram... Eram assim, das pessoas... Terminava, era um puta êxtase. Chegava no

camarim e ele dizia: isso não é o meu som! (risos) Porra... Porque a coisa 'tava se tornando palatável, e as pessoas 'tavam... E o som 'tava se tornando forte, 'tava coisa... Não, não é, então, pum!, corta!, né.

[R.] 'Tava se tornando digerível demais? As pessoas...

[P.] 'Tavam aceitando, porque aí a linguagem começou a ser aceita mesmo que aquela linguagem difícil... Né. Mas o show era muito quente, muito... E sabe aquele pré-sucesso que você sabe, que você vê, "meu, é daqui e agora, acho que a gente chegou num"... Que não precisava, que não ia ser um estouro como os grupos de rock que iam tocar em estádio, mas aumentaria muito o patamar onde a gente poderia andar. Era isso, não importava a forma, o que viria... Mas bastou a chance da coisa fazer sucesso e, opa!, não, eu não morri ainda, eu 'tô aqui ainda e não posso correr o risco de fazer sucessovivo.

[R.] Eu fico pensando aqui o que era fazer sucesso, assim. Era aparecer... Era vender disco, era falar pra um público mais... Amplo, né? Ou, às vezes, aparecer na televisão...

[P.] Era um... Não era esse sucesso que se fazia de vender milhões, nada! Era só um sucesso de você ter uma constância de tocar aqui, de viajar mais... A gente praticamente não saía de São Paulo, era muito... Era uma coisa muito ocasional. Teve essa chance de sair e continuar nesses... Ampliar esse, que não era um público grande, era um público universitário, que gostava disso, poderia ser ampliado pro Brasil e pro mundo, porque... Essa coisa na Alemanha, aconteceu a mesma coisa. Mas... Quando ameaçava subir um pouco de patamar, ele tchum!, cortava. Essa coisa da gravadora que eu te falei, que também seria... A gravadora não teria controle, mas ele estaria entrando na estrutura. Isso que eu falei era fora da estrutura, mas... Um caminho que ele tinha escolhido fazer aquilo, crescer, fazer aquele modelo crescer. E ele não quis também.

[R.] A gente tem algum exemplo disso? É que eu ficopensando...[V.] Meninas, eu vou ter que...

[R.] Isso, aproveita que 'tá claro.

[V.] É que eu tenho que levar meu filho, vou só dar um beijo emvocês.[R.] Muito obrigada!

[G.] Foi muito bom!

[V.] Eu preciso pegar o contato de vocês.

[P.] Então, na verdade, no ano que vem, agora, é essa coisa dos 40 anos da Vanguarda e essa já... Essa junção com Arrigo, com Paulinho Barnabé, já é uma coisa... A gente 'tá pensando em fazer uma coisa dessa, pequena assim, né, nem uma... Uma coisa estratosférica fácil, juntando... Isso eu quero... Eu e Arrigo estamos tentando ver pro ano que vem de... Como uma comemoração, de ter isso, de ter uma banda... Que é o Arrigo, o Paulinho Barnabé, eu, o Manga e aí convidar Tetê, convidar Alice, convidar aquilo, a gente 'tá até tentando fazer um evento desse tipo... Um resumo da...

[R.] Inclusive a gente se oferece de voluntário pra ajudar na produção, se vocês precisarem...

[P.] Sim, sim!

[R.] Vocês pensam em fazer algum bate-papo, alguma coisa assim? [P.] É, tem essa ideia. De exposição, de fotos, de... De bate-papo...

[G.] A gente... Eu 'tava conversando com a Rosa, a gente 'tá pensando em fazer alguma coisa aqui na USP no ano que vem por causa dos 40 anos mesmo.

[R.] A gente pode até pensar em fazer alguma coisa, se tivesse a possibilidade... De fazer meio que juntos, né?

[P.] Sim, sim. Fazer um movimento...

[R.] Porque a USP é de onde muita gente veio, da ECA, enfim.

[P.] Muita! A próprio Arrigo fez ECA, a Suzana acho que estudou lá também e tem... Pra gente, pra Isca tem a coisa que foi meio um... Foi uma coisa que nos levou a fazer esse volume 1 e volume 2 de ir pra essa coisa autoral da banda porque a gente fez a calourada da USP em 2000 e...

[G.] Ah, eu 'tava nesse show.

[P.] 'Cê 'tava?

[G.] Eu 'tava!

[R.] Ah, que demais! [P.] 2000 e...

[G.] 2012?

[P.] 2012, eu acho, é... E aí foi uma coisa complicada, os alunos estavam numa briga com a reitoria, o show ia acontecer, não ia, ia, acabou sendo improvisado, mas com um monte de gente...

[G.] Não foi esse que foi no caminhão?

[P.] Foi! No caminhão, que aí o Arrigo participou.

[G.] Sim, eu lembro.

[P.] E foi aí que começou essa molecada... Nova, de 17, 18 anos, se interessando pela banda, falando "nossa, que linguagem é essa!", "onde que encontra disco dalsca?" e a gente: poxa, disco dalscanão tem, tem do Itamar qual alsca,alscanão tinha... E eu pensei, puta, precisa ter. E aí meio que já estamos no volume 2 e já tem várias outras coisas aí, pra... Vai continuar a história. Abriu uma... Esse incentivo, dessa calourada.

[R.] Que é o público, se a gente for ver. Era o público antes, na década de 80...

[P.] Exatamente.

[G.] Continua sendo um pouco. Porque logo depois também saiu o documentário, né, e também teve outros shows na USP, né, não sei se alscachegou a fazer. Eu lembro que teve um...

[P.] Nós fizemos... Alguma outra festa lá... O Paulinho Fluxus... Você conhece o Fluxus? É um iluminador, um agitador, um cara que se veste de rosa lá na USP, sabe?

[G.] Ah, sei.

[P.] Ele é super agitador, assim.

[R.] Que massa. Então vamos, sei lá, tentar manter o contato. É que a gente não sabe... Vamos

tentar conversar na USP, não sei... E aí... Porque eu tô na UNESP, mas, enfim, a gente vai... Lá na USP a gente une forças. Quem sabe a gente não consegue trazer... Seria massa, talvez, de pensar alguma coisa. Não sei como a gente poderia contribuir também, de alguma forma...

[P.] Bom, com o entusiasmo já ajuda!(risos)

[R.] Entusiasmo a gente tem!

[G.] Entusiasmo eu sei que tem muito.

[P.] Hoje o Arrigo me ligou, mas eu 'tava ensaiando alscas e não pude ir. A gente 'tá conversando esporadicamente sobre isso, sobre o que fazer no ano que vem. Mas já tem uma coisa delineada, assim, de... De fazer um show, de ter exposição, de ter... De ele recuperar, uma coisa que, na época, 80... Quando começou a Vanguarda, não lembro quem, se foi alguma rádio, se foi a Rádio Cultura... Queriam fazer um programa de rádio em que ele e o Manga fosse o apresentador, e ele: "Ah, eu vou se o Manga"... Chegaram a desenhar essa coisa, no formato de programa de rádio e acabou que, na última hora, não deu certo e ficou essa coisa... De "vamos fazer uma coisa tipo essa"...

[R.] Tipo rádio.

[P.] Tipo rádio, é, e ir apresentando... Tetê, todo mundo, fazendo uma história... Contando a história da coisa.

[G.] É, a gente foi no show no Belenzinho, foi muito legal.

[P.] Isso, é, no Belenzinho eu lembro. Aí 'cê falou da Tupi, aí 'cê não foi falar com a gente... Não deu, né... Você foi também?

[R.] Fui, fui. No Belenzinho. [P.] Na Tupi?

[G.] Não, na que eu fui agora, no mês passado, eu acho. [P.] Ali na Vila Madalena, né?

[G.] É, que alscas fez um show lá.

[R.] Ah, não, eu fui no show no Belém. [P.] Você mora em Franca?

[R.] Não, minha família é de lá. Eu fiz UNESP e eu faço meu doutorado pela UNESP, fiz mestrado lá.

[P.] Ah, sei. Mas você mora aqui?

[R.] Moro aqui, moro na Penha desde 2013. Desde o final de 2013. Porque, quando eu entrei no mestrado, eu fiz umas disciplinas na USP, porque eu fiz mestrado sobre o Fela Kuti.

[P.] Opa!

[R.] É, e eu fui fazer umas disciplinas lá na USP.

[P.] Olha que conexão... Eu tenho uma música que se chama Fela. [R.] Ah, é? Vou lançar um li sobre o Fela. Vai lá!

[P.] Vou, onde é?

[R.] É na editora Alameda, que fica na Rua Treze de Maio. [P.] Manda o endereço! Que horas vai ser?

[R.] Mando! Vai ser seis e meia. E aí, por conta desse trabalho do Fela, eu vim fazer umas disciplinas na USP...

[P.] A Vange adora também.

[R.] Que legal! Eu vim fazer na USP umas disciplinas de História da África e aí eu acabei ficando. E depois eu fui pesquisar Vanguarda Paulista, Itamar e pensei: melhor ficar aqui do que, né... Aí acabei ficando, tinha que sair da casa dos pais também (risos). Mas essa dissertação sobre o Fela virou esse livro que eu vou lançar amanhã. Mas é aquilo que eu falo: o primeiro de todos sai meio... A gente pede desculpas!

[P.] Bom, se vocês quiserem depois... Lembrar de alguma coisa... Podem entrar em contato. O meu email vocês têm?

[R.] Se vocês tiverem também alguma coisa, sei lá, arquivo, jornal, coisas assim que vocês quiserem compartilhar, a gente aceita também.

[P.] Que tem, tem, de vez em quando a gente acha umas coisas... Mas nessa época a gente... Era difícil guardar, você guardava jornal mesmo, e vira aquele negócio...

[R.] Vai deteriorando, né.

[P.] Aquele negócio... Agora tô tentando lembrar a música e não consigo. Faz muito tempo que não ouço... É instrumental.

[R.] É afrobeat?

[P.] É... Mas tem muito tempo que eu fiz, mas tem toda a... A pegada. [R.] Que legal, gente. Ó, conexão.

[G.] Conectando as pesquisas.

[R.] Então, porque... Nunca achei que que isso fosse acontecer na Vanguarda Paulista, dessa pegada.

[P.] Ah, acontecia muito disso. Eu ouvia essas coisas, misturava. Itamar adorava Jimi Hendrix e Itamar... E Pelé. Tudo o que ele ia falar tinha... Jimmy Hendrix, tem Pelé e ele queria dizer... E tem eu! Ele não tinha muita modéstia (risos).

[R.] Modéstia à parte... Jimi Hendrix, Pelé e eu. (risos) Agora queria saber se a gente consegue falar com a Anelis. Mande uns emails para ela, mas acho que ela tá bem corrida, né?

[P.] É.

[R.] E também é sempre complicado, falar com a família, assim.

[G.] Aqui é o estúdio, né?

[P.] É, aqui é o estúdio. Vou acender a luz ali.

[R.] Acho que, 20 anos atrás, era impensável ter uma coisa assim.

