

*Experiência e expressão em
Itamar Assumpção*



Itamar Assumpção. Capa do CD *Ataulfo Alves por Itamar Assumpção – pra sempre agora*, 1995 (detalhe).

Ivan de Bruyn Ferraz

Mestre e doutorando em Filosofia pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp).
ivandebryun@hotmail.com

Experiência e expressão em Itamar Assumpção

Experience and expression in Itamar Assumpção

Ivan de Bruyn Ferraz

RESUMO

O objetivo deste artigo é o de analisar a coincidência entre experiência e expressão que marcou a vida/obra do músico Itamar Assumpção. Para isso, abordamos a questão em termos éticos e estéticos. Em seu papel de músico popular, o artista sempre fez questão de se portar – dentro e fora do palco – como se estivesse carregando o fardo do cumprimento de uma missão. Procuramos identificar e pensar a respeito de alguns elementos presentes na origem e na constituição dessa busca, bem como sobre o singular estilo musical por ela e nela gerado. Montado na contradição entre o repúdio à mídia e a determinação em se tornar um ícone da música comercial urbana, entre um processo composicional intuitivo e a exigência de refinamento, é no paradoxo que Itamar elabora claramente seu estilo: a seriedade de uma música recheada de ironia, com os pés bem fincados no solo movediço da (não) tradição musical paulistana.

PALAVRAS-CHAVE: experiência e expressão; Itamar Assumpção; música popular.

ABSTRACT

The purpose of this article is to analyze the coincidence between experience and expression that marked the life / work of the musician Itamar Assumpção. To do so, we address this issue in ethical and aesthetic terms. As a popular musician, the artist always made a point of behaving -on and off stage- as if he were carrying the burden of accomplishing a mission. We sought to identify and think about a number of elements found in the origin and constitution of his quest, as well as on the unique musical style it brought about. Straddling contradictions between rejecting the media and becoming an icon of urban commercial music, between an intuitive compositional process and a demand for refinement, it is within paradox that Itamar clearly develops his style the seriousness of his irony-filled music, with his feet firmly planted in the loose soil of São Paulo city musical (non-)tradition.

KEYWORDS: *experience and expression; Itamar Assumpção; popular music.*



Escrevendo a respeito de Itamar Assumpção, Maria Betânia Amoroso afirmou que “todos os recortes de jornais que falam do compositor por mais de 20 anos são pródigos em elogios [...], mas o mito romântico do artista genioso, difícil, irascível e marginal insiste em manter o inquieto Itamar preso ao clichê. As várias dimensões de Itamar [...] só poderão se mostrar se as máscaras inventadas pelo próprio autor, no exercício da arte, e as demais, sugeridas e reforçadas pela imprensa, forem abandonadas”.¹

¹ AMOROSO, Maria Betânia. De óculos escuros pela cidade. In: CHAGAS, Luiz e TARANTINO, Mônica (Org.). *Pretobrás: por que que eu não pensei nisso antes?*, v. 1. São Paulo: Ediouro, 2006, p. 54.

O comentário aponta para um dado importante. O domínio do caráter fetichista na produção de bens culturais faz com que se os reconheça e usufrua mais pelo rótulo que se lhes atribui que por seu conteúdo específico. Desse modo, o enquadramento de uma obra em determinados conceitos pelos meios de comunicação pode servir como uma espécie de âncora que impede o movimento livre daquilo que, potencialmente, poderia atingir uma maior amplitude; quer se pense no desenvolvimento interno da própria obra, quer se pense no número de pessoas que a ela teriam acesso. Daí que, do ponto de vista padronizador de mentes e audições normalmente proposto pela indústria cultural, qualquer postura que destoe do esquema fácil repetitivo possa ser, eventualmente, enquadrada como “maldita”, e repelida como corpo estranho, terminando por se alojar, se tiver sorte (e - por que não dizer - competência), em algum nicho de mercado (condição *sine qua non* de existência efetiva contemporânea). E, ainda aqui, mesmo aqueles que procuram a obra podem, eventualmente, fazê-lo mais pelo fetiche do “diferente”, que por uma apreciação crítica. Submetendo-se assim ao *slogan* fácil, fica-se numa superficialidade que não proporciona, de fato, a perspectiva para uma apreciação digna de uma obra. Nisso Itamar não estava só, nem pode ser considerado pioneiro. Marcos Napolitano considera que os “malditos” seriam uma tendência surgida na música popular brasileira em meados da década de 1970, e assim os caracteriza:

Famosos por praticar certas ousadias musicais, happenings e posturas provocativas em relação ao gosto do público, nomes como Jorge Mautner, Jards Macalé, Luís Melodia, Walter Franco, entre outros, desafiavam as fórmulas do mercado fonográfico com suas linguagens e performances. O nome “malditos” consagrou-se como uma espécie de estigma que perseguia tais artistas: eram respeitados pela crítica e pelos músicos, mas não se enquadravam nas leis de mercado das gravadoras, nem se submetiam às suas demandas comerciais, vendendo muito pouco e sendo quase esquecidos pelas emissoras de rádio mais populares.²

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

Música como missão

Itamar surgiu no cenário musical nacional como um dos nomes da

²NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2004, p. 89.

³Itamar já havia participado do Grupo Universitário de Teatro de Arapongas (Gruta), de Nitis Jacon, e de dois festivais na cidade de Londrina. Para o episódio do gravador, baseamos-nos, aqui, em GIORGIO, Fábio Henriques. *Na boca do bode: entidades musicais em trânsito*. Londrina: O Autor, 2005, p. 36, e PALUMBO, Patrícia. *Vozes do Brasil*. São Paulo: DBA, 2002, p. 26-39.

⁴Cf. *idem, ibidem*, p. 36.

⁵Apud GIORGIO, Fábio Henriques, *op. cit.*, p. 34.

⁶Itamar interpretou o papel principal na peça "Arena conta Tiradentes", em 1971, e ganhou, no mesmo ano e no seguinte, o prêmio de "melhor apresentação total" no V e no VI Festival Universitário de Música Popular de Londrina. Cf. *idem, ibidem*, p. 113 e 114.

⁷Apud PALUMBO, Patrícia, *op. cit.*, p. 33.

⁸*Idem*.

chamada Vanguarda Paulista, no início dos anos 1980, mas já batalhava por espaço há alguns anos. Talvez se possa considerar como marco do início de sua trajetória artística o ano de 1973. Não porque tenha começado a compor ou se apresentar nessa data – já havia participado como músico em festivais e como ator em grupos de teatro – mas sim pelo episódio de sua prisão, contado tantas vezes pelo artista.³ Na ocasião, Itamar esperava um ônibus para voltar para casa, portando um gravador que lhe fora emprestado por um amigo, quando foi abordado por policiais, que, considerando suspeito o fato de um negro possuir um gravador, exigiram que o músico lhes apresentasse a nota fiscal do produto. Evidentemente, ele não a possuía, e, por tal "crime", foi conduzido à cadeia pelos policiais, que o jogaram numa cela com outros 15 homens. Por lá permaneceu durante longos cinco dias, e de lá só saiu graças à intervenção do dono do gravador. Antes disso, um preso, entregando-lhe um livro de modinhas, pediu-lhe que cantasse uma música de Tião Carreiro e Pardinho. Ele o fez, e o dono do livreto começou a chorar. Indagado do porquê daquela reação, teria dito a Itamar: "Porque você sabe cantar".⁴

Foi a partir dessa experiência que Itamar decidiu definitivamente que viraria músico: "Então, [...], eu fiquei convicto de que eu era um artista, não um bandido, nem isso, nem aquilo. Eu saí com a cabeça querendo vir para São Paulo. Cheguei em casa e falei pro meu pai. Eu queria mudar radicalmente o cenário de novo. [...] Começou ali."⁵ Se o que o artista repetiu tantas vezes foi realmente sentido naquele momento em que estava preso, ou se foi construído a posteriori, o fato é que o próprio músico elegeu esse momento como um marco definitivo para aquilo que viria a se tornar. E não seus sucessos anteriores sobre o palco – ainda que em escala restrita – tanto como ator quanto como músico.⁶ A escolha recaiu sobre um momento de afloração sentimental em meio a um episódio execrável da vida cotidiana, revelador da mesma, e não sobre uma realização artística qualquer, eventualmente encerrada em si mesma.

As implicações dessa escolha são bastante relevantes. Em primeiro lugar, ela parece colocar à mostra uma tensão que permeou toda sua carreira: entre invenção e comunicação, repúdio à mídia e determinação em se tornar um ícone da música urbano-comercial brasileira. Itamar realçava constantemente a necessidade de um trabalho inventivo, que não se curvasse diante das dificuldades incorporadas à música brasileira e ousasse levá-la adiante, tornando-a ainda mais complexa: "Não existe mais essa possibilidade, porque o compositor de hoje é isso que eu estou falando, um Arrigo Barnabé ou eu próprio. [...], não dá para não saber tocar [...] Eu tenho novidade! A novidade vem da informação, sem informação é impossível."⁷ Mas o momento considerado pelo próprio artista como ponto de partida de sua carreira está carregado da mais pura emotividade, sem que se coloque em nenhum momento a necessidade supramencionada: "Eu estava procurando aquilo e fui ouvir na cadeia. Naquela situação, entendi que só se é cantor se você conseguir emocionar o outro – essa é a função da música".⁸ A defesa da ligação intrínseca entre música e emoção parece seguir a mais pura linha romântica, no sentido em que foi deglutida pela indústria cultural. A necessidade de inovação e acúmulo de informação parece afrontá-la.

Em segundo lugar, a escolha daquela experiência como marco de sua carreira artística (ou ao menos de sua disposição em empreendê-la) aponta para a determinação do músico em efetivamente – posto que em

posição não conciliada, mas ofensiva à indústria cultural – unir arte e vida. De acordo com Maria Betânia Amoroso, “Dessa experiência serão fixados dois sentidos: o músico ocupa um lugar totalmente particular na cultura brasileira, e a quem couber esse papel deverá desempenhá-lo como uma missão”.⁹

Após sair da prisão, Itamar foi se aconselhar com seu pai, que era pai de santo. Ele disse ao filho que deveria tirar algo daquela experiência e, para isso, deveria desenvolver sua mediunidade. Em princípio, o filho se recusou. Anos mais tarde, tomou consciência – ou inventou para si, aqui, tanto faz – de que, à sua maneira, cumprira os desígnios paternos (de maneira pouco ortodoxa, é verdade): “Foi aí que eu entendi o que meu pai dizia sobre a mediunidade. Eu não queria receber espíritos às segundas, quartas e sextas, mas isso acontece com relação à música. Quando subo no palco, sou incapaz de reconhecer quem quer que seja. [...] Meu pai dizia que há dois tipos de médium: o consciente e o inconsciente. [...] Sou médium consciente”.¹⁰

O papel da experiência

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

*O que eu percebia em Itamar, meu amigo de muito tempo, era uma elaboração implícita em toda sua vida, uma coisa ritualística, como se tudo fizesse parte de uma liturgia, quase uma questão teatral. E é difícil não falar em teatro quando penso nele. Isso porque a minha impressão era a de que ele encenava o tempo todo, e para essa encenação tanto fazia se o que sentia era verdadeiro ou fingido (quase como um dadaísta que encara sua vida ordinária como obra de arte).*¹¹

De fato, a relação arte/vida criada pelo artista, seu neorromantismo hostil à racionalidade mercadológica dominante em nome de outra mais espiritualizada, seus jogos com os códigos musicais e linguísticos e a maneira intuitiva com que os engendrava, possibilitam ao menos uma aproximação de Itamar a certos procedimentos correntes de algumas vanguardas do início do século XX. Pepe Escobar diria sobre ele que, “como os loucos, só pensa em relâmpagos”.¹² Fingida e/ou verdadeira, sua missão parece ser uma tentativa constante de se atingir algo semelhante à “iluminação profana” que Benjamin identificava no surrealismo, entendendo-a como uma busca “Por baixo, por detrás do dito real, ou melhor, a ele inseparavelmente entrelaçado”, na qual se perfilaria, “pois, um outro surreal desconhecido, infinito, mas ao alcance da mão para quem souber olhar”.¹³ Olhando-se sua trajetória, dificilmente não se constatará que “[...] são experiências que estão aqui em jogo, não teorias”.¹⁴

É nesta chave que talvez possamos compreender a necessidade de “informação” de que falava. Não o de passar por algum tipo de instrução pré-estabelecida, mas o de fazer, de qualquer experiência, instrução. Uma instrução que talvez não fosse assimilável por qualquer outro meio que não a própria experiência, na experiência própria. Em Itamar, temos a impressão de que o conhecimento está inextricavelmente ligado à vivência



⁹ In: CHAGAS, Luiz e TARANTINO, Monica, *op. cit.*, p. 41.

¹⁰ Apud PALUMBO, Patrícia, *op. cit.*, p. 36.

¹¹ BARNABÉ, Arrigo. A ofrenda. In: CHAGAS, Luiz e TARANTINO, Mônica, *op. cit.*, vol. 2, p. 18.

¹² ESCOBAR, Pepe. As verdades laterais de Nego Dito. In: *Folha de S. Paulo*, 22 abr. 1983, Ilustrada, p. 3. Disponível em <<http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em 5 jul. 2012.

¹³ Definição dada por Jeanne Marie Gagnebin para o conceito benjaminiano, apud SOUZA, Juliana de. *A magia das vanguardas em Walter Benjamin: arte, política ou revolução*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Marília, 2009, p. 41.

¹⁴ BENJAMIN, Walter. O surrealismo. O último instante da inteligência europeia. In: *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 23.

¹⁵ Cf. RUIZ, Alice. Grande poeta não. In: CHAGAS, Luiz e TARANTINO, Mônica, *op. cit.*, vol. 1, p. 62.

¹⁶ *Apud* PALUMBO, Patrícia, *op. cit.*, p. 39.

¹⁷ ASSUMPÇÃO, Itamar. *Pretobrás* – Por que que eu não pensei nisso antes? São Paulo: Atracção, 1998. 1 CD.

¹⁸ FALBO, Conrado Vito Rodrigues. *Beleléu e Pretobrás*: palavra, performance e personagens nas canções de Itamar Assumpção. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009, p. 74.

¹⁹ “Amigo Arrigo”, “Elke Maravilha” e “Extraordinário”, respectivamente.

²⁰ A respeito do contato de Itamar com esses artistas, ver declaração de Elke Maravilha in CHAGAS, Luiz e TARANTINO, Mônica, *op. cit.*, p. 20, e do próprio Itamar in PALUMBO, Patrícia, *op. cit.*, p. 39. A citação de Conrado Falbo supramencionada pode ser problematizada. Se é verdade que o artista procurava, nesse álbum, personificar o Brasil, o fazia menos no sentido de uma definição totalizante que numa espécie de postura atenta à distração, pela qual a ideia de Brasil pudesse, “espontaneamente”, jorrar através das músicas. Desse ponto de vista, talvez se possa dizer que, se não é impossível, por um determinado prisma, observar a aparição dos homenageados ali como espécies de elementos alegóricos, partes constituintes de uma totalidade da cultura brasileira; por outro prisma, muito mais relevante em nossa visão, os homenageados aparecem mais como espécies de “catalisadores” que favorecem o processo, diremos, “mediúnico” pelo qual Itamar procura traduzir em canções o “debaixo do barro do chão” da cultura brasileira, com os pés bem fincados na experiência daquele fim de século. Suas aparições contando, portanto, menos por seus papéis em relação à cultura nacional que ao próprio Itamar, veículo desse processo.

pessoal. Transmite-se antes por pessoas que pelo puro aprendizado de normas neutras superiores. Note-se que as referências a Arrigo Barnabé estão sempre em primeiro plano com relação às técnicas vanguardistas por ele trazidas, que Itamar foi propositalmente atrás de Arrigo para aprender essas técnicas, em lugar de se matricular em um curso de música ou ler um tratado de harmonia. E a própria maneira como a influência desse contato com Arrigo Barnabé transparece em seu processo composicional parece evidenciar o lugar primordial da vivência, e não da teoria: as frases compostas para um acompanhamento atonal nos arranjos de músicas já compostas por Arrigo transformam-se em ponto de partida – tonal – para a criação de letras e arranjos de Itamar. O aprendizado só se efetiva quando experienciado como criação, assimilado à própria vivência. Algo muito semelhante parece ter acontecido a partir do contato do músico com os poetas Paulo Leminski e Alice Ruiz, agora, na elaboração de suas letras, que adquirem visivelmente novas características a partir de seu terceiro disco. Talvez não seja sem importância relatar que Itamar dormiu no sótão da residência do casal no mesmo dia em que os conheceu.¹⁵ Seguiram-se diversas parcerias e uma intensa amizade. “Acho que isso é que tenho de especial: os especiais gostam de mim, me dão todo apoio. Tanto é que eu só entregaria minha obra para o Paulo Leminski ou a Alice Ruiz, porque eles saberiam resguardá-la”.¹⁶

Os exemplos de como as experiências proporcionadas pelo contato pessoal são assimiladas pelo artista e ganham relevância se multiplicam. Não apenas em sua obra, mas na própria compreensão do que o músico considerava ser a “cultura” que pretendia representar; ou – talvez melhor dizendo – encarnar. Em seu último disco lançado em vida¹⁷, no qual o artista procura “algo como uma síntese do Brasil contemporâneo, com suas idiossincrasias sociais e artísticas: o Brasil personificado”¹⁸, além do amigo Arrigo, Elke Maravilha e Hermeto Pascoal ganharam homenagens em forma de música.¹⁹ Teriam sido agraciados apenas por seus relevantes papéis na cultura brasileira se não tivessem se declarado admiradores de Itamar e, nessa condição, contribuído com balizas relevantes para o caminho trilhado pelo artista?²⁰

No mesmo registro talvez possamos entender os intermináveis ensaios que o músico promovia com suas bandas: para tocar com Itamar, era preciso conviver com ele: “Era uma mutação constante trabalhar com o Itamar e a gente tinha o hábito de ensaiar todos os dias. Tendo show ou não a gente ensaiava de segunda à sexta. Então todo dia de manhã a gente se encontrava e tocava, todo mundo. E depois, ia jogar bola... convivía o dia inteiro. Era uma coisa de amigos, mesmo, de banda de amigos esse início todo”.²¹

É dessa convivência, nessa convivência, que Itamar engendrará sua obra, reafirmará a cada instante sua missão. Mesmo em circunstâncias que pareçam não tão “amigáveis”, já que, em sua quixotesca luta contra os ditames mercadológicos, não poucas vezes entrará em rota de conflito com aqueles que o acompanhavam. Itamar exigia deles dedicação plena, mas o máximo que podia oferecer em troca – e de fato, a julgar pelos depoimentos de quem com ele conviveu, oferecia – era o “enriquecimento espiritual”: “Ele deixava o cara jogar e punha fogo nisso. Os caras até reclamavam de que não ganhavam grana, mas nunca por infelicidade de terem tocado com ele”, afirmou Luiz Chagas.²² O que parece ser confirmado por Luiz Waack: “Eu acho que os nossos arranjos poderiam ser mais acessíveis, as letras

podiam se acomodar melhor, o resultado poderia ser mais radiofônico. Mas o importante foi a convivência que tive com um pensador como ele, o que dividimos em termos espirituais”.²³

Em sua obra, o papel central da vivência é explícito; não apenas naquilo em que ela permeia seu processo composicional, mas transparecendo em larga escala em suas apresentações, que, procurando ir além do formato tradicional da canção, buscavam – como que numa reedição do tropicalismo, ainda que talvez não completamente consciente – uma integração entre música, corpo, voz, roupa e dança. Sobre um show que faria em 1985, matéria do jornal *O Estado de São Paulo* afirmava sobre o músico: “Ele garante que continuará exibindo um conjunto onde estão misturados o teatro, a dança, o canto e a fala. Um trabalho que não encontra classificação, nem segundo ele mesmo. [...] Ele quer apenas continuar seguindo o seu caminho, fazer música, a sua música”.²⁴

Caminhar por fora das classificações talvez fosse mesmo uma necessidade para que pudesse continuar fazendo *sua* música. Isso envolvia uma concepção teatral de seus espetáculos, que buscasse colocar a canção em patamar diferenciado, ampliando a mera apresentação de peças individuais para uma noção de performance integral: “Minha música não é uma coisa dispersa, ela possui teatralidade musical”.²⁵ Daí podermos afirmar que Itamar, assim como fizera o tropicalismo, “reentronizava o corpo na canção, remetendo-a ao reencontro com a dimensão ritual da música, exaltando o que de afeto nela existe”²⁶; e isso talvez de maneira ainda mais intensa, “reencontrando” mais que “remetendo ao reencontro”, se considerarmos – ainda que como parte de um “fingimento” – o papel de sua espiritualidade nessa reentronização²⁷, bem como das vivências, muito mais que do contato prévio com o que de mais avançado havia nas demais áreas artísticas (que, quando aqui aparecem, o fazem justamente filtradas pelo viés desta vivência, através das pessoas com quem Itamar travava contato).

Aqui talvez encontremos o aspecto em que a produção de Itamar se mostrava menos compatível com a padronização engendrada pela indústria cultural. Cada show se constituía como uma atualização única da experiência do artista, e esta não se moldava à reprodução em série, não se enquadrava em padrões repetitivos. Daí talvez a afirmação de Lauro Garcia Lisboa de que “ele era maior no palco do que em gravações”.²⁸ “Não tem sentido cantar sempre a mesma coisa”²⁹, dizia o músico, e, mais do que isso, agia de acordo com essa convicção: “o Itamar gostava de variar arranjo, um show nunca – nunca – era igual ao outro”³⁰; “ninguém nunca assistiu ao mesmo show duas vezes. Nem na mesma temporada. Os espetáculos eram entremeados por exaustivos ensaios com as músicas sendo constantemente reformuladas”.³¹

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

A partir de 2000 [...], não se faziam mais ensaios. Era simplesmente tocar, confiando plenamente que a linguagem construída até então já estava devidamente assimilada pelos músicos. Deixava-se espaço para a surpresa, como os jazzistas fazem, só que neste caso improvisando com as dinâmicas, com a reação da plateia, com as inten-

²¹ Declaração dada por Paulo Lepetit *apud* VERTIGEM: os vultos da vanguarda. São Paulo: Rádio Cultura AM. Série especial de 4 episódios sobre a chamada “Vanguarda Paulista”, levados ao ar em agosto de 2011. Produzidos por Francisco Fernandes e Pedro Sato. Disponíveis em: <<http://www.culturabrasil.com.br/especiais/vertigem-os-vultos-da-vanguarda-2>>. Acesso em 31 ago. 2011.

²² *In*: TADEU, Felipe. A hora e a vez do Songbook Itamar Assumpção. *Nova cultura*, abr. 2005. Disponível em <<http://www.novacultura.de/0504som.html>>. Acesso em 22 out. 2011.

²³ *In*: CHAGAS, Luiz e TARANTINO, Mônica, *op. cit.*, p. 37. No mesmo sentido, ver também, por exemplo, declarações de Virgínia Rosa (*in: idem, ibidem*, p. 36); e Gigante Brazyl (*in: idem, ibidem*, p. 37).

²⁴ *O Estado de S. Paulo*. A metamorfose de Itamar Assumpção. São Paulo, 26 abr. 1985, Caderno 2, p. 14. Disponível em <<http://acervo.estadao.com.br/>>. Acesso em jun. 2012.

²⁵ *Apud idem, ibidem*.

²⁶ FAVARETTO, Celso Fernando. *Tropicalália: alegoria, alegria*. 2. ed. São Paulo: Ateliê, 1996, p. 30.

²⁷ “Ele sempre falou da ‘diretoria’, uma coisa que tinha com as suas entidades. Não importava quais. Eram os espíritos que vagavam na sua cabeça. Espíritos tanto da sua loucura como espíritos mesmo, todos falando com ele. Sempre repetia o bordão: ‘A diretoria mandou’. E, se a diretoria mandasse e a gente quisesse mudar, ele não deixava. Não tirava uma vírgula da letra, não fazia show, não fazia concessão. A loucura dele tinha muito a ver com essa história da diretoria.” CUKIERMAN, Rick, *apud* CHAGAS, Luiz e TARANTINO, Mônica, *op. cit.*, p. 48)

²⁸ *Apud* Retrato à altura de Itamar. *O Estado de S. Paulo*, 8 jul. 2011, Caderno 2, p. 51. Disponível em <<http://acervo.estadao.com.br/>>. Acesso em jun. 2012.

²⁹ *Apud* Cida e Itamar: adeus à maldição independente. *O Estado de São Paulo*, 14 mai. 1986, Caderno 2, p. 55. Disponível em <<http://acervo.estadao.com.br/>>. Acesso em 25 jun. 2012.

³⁰ SALLES, Suzana *apud* CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Mônica, *op. cit.*, vol 1, p. 136.

³¹ CHAGAS, Luiz, *op. cit.*, p. 13.

³² BASTOS, Clara. Livro de canções. In: CHAGAS, Luiz e TARANTINO, Mônica. *Preto-brás, op. cit.*, p. 81.

³³ FALBO, Conrado, *op. cit.*, p. 10.

³⁴ RUIZ, Alice, *op. cit.*, p. 62.

³⁵ SALLES, Suzana *apud* CHAGAS, Luiz e TARANTINO, Mônica, *op. cit.*, p. 136.

³⁶ ALVES, Paulo. Explosão de criatividade. *O Estado de S. Paulo*, 1 abr. 1987, Caderno 2, p. 43. Disponível em <<http://acervo.estadao.com.br/>>. Acesso em 25 jun. 2012.

*ções musicais, com o tipo de acompanhamento, com o silêncio. Uma mesma música poderia ser tocada de uma maneira completamente diferente a cada apresentação, ou incluída no repertório de surpresa, sem combinar.*³²

Desse modo, uma análise da obra de Itamar Assumpção (talvez de qualquer música, é verdade, mas da dele em especial, dado o prisma pelo qual vimos observando-o) não deve nunca perder de foco que as composições só ganham sentido pleno quando atualizadas por uma performance. Nos discos, o registro sonoro de algumas delas. Mas a atenção exclusiva a eles não fornece uma noção do que o artista pode representar em sua totalidade. Conforme notou Conrado Falbo: “Como elemento inovador em sua obra, podemos destacar as elaboradas performances que aconteciam por ocasião de suas apresentações ao vivo, nas quais as canções ganhavam uma dimensão expressiva que não apenas complementava seus sentidos originais, mas ressignificava palavras e sons por meio de um jogo cênico no qual o público tinha participação ativa”.³³

A música de Itamar Assumpção não se dirigia somente a uma audição contemplativa. O público deveria fazer parte dessa experiência, instado, por meios variados, a participar efetivamente dela, saindo de sua posição tradicionalmente passiva. Para isso, o artista o confrontava: a recepção estética de seu trabalho – sobretudo no início de sua carreira – deveria se dar no registro dos choques.

*No meio do show começa a desafiar alguém da plateia que, segundo ele, o está encarando. A piada era óbvia, afinal, a função da plateia é justamente olhar para quem está no palco. Mas esse alguém foi interpelado com tamanha veemência (grande ator que era) que eu vi o pobre expectador ir ficando pálido e assustado. Admito que eu mesma fiquei me perguntando se a canção Fico Louco não seria, de fato, uma confissão autêntica e sincera. Mas era pura cena. Era?*³⁴

*Me lembro uma vez que o Paulo Barnabé estava na plateia e ficou com medo quando o Nego Dito o ameaçou com a mão bem próxima de seu rosto, como gostava de fazer quando descia do palco para cantar direto pra platéia [...]. O próprio Itamar me contou essa história depois, impressionadíssimo pelo fato de o Paulinho, “que é meu amigo! Me conhece profundamente!!!”, ter se apavorado com o olhar e os gestos raivosos de Itamar. Era o Nego Dito.*³⁵

Mesmo depois que o personagem “Nego Dito” sai de cena, a relação do artista com a plateia se dava sempre de maneira a – em maior ou menor grau – provocá-la, nunca constituindo um elemento secundário: “ele consegue se aproximar do público e ser hostil a ele ao mesmo tempo. Nada de rotina”.³⁶ Através dessa relação, na reformulação constante das apresentações, a tentativa de transformar o espectador em participante, incluindo-o no horizonte da produção – ainda que na hostilidade, ou sobretudo através dela: em seus shows, aos que pediam que o compositor interpretasse “sucessos”, ele frequentemente recomendava que, se o que desejavam era escutar o que já conheciam, fossem escutar os discos em casa. Além da afronta, não pode passar despercebido que esse tipo de atitude demonstra uma consideração pelo ouvinte, de quem o artista esperava uma postura ativa, uma “distração atenta”, pela qual, quiçá, ele pudesse caminhar um pouco no sentido de um aprendizado nos moldes em que, como vimos, Itamar parecia concebê-lo: uma instrução – para nos utilizarmos



de termos benjaminianos – que fosse capaz de transformar os estímulos em vivência (*Erlebnis*)³⁷: “Eu tenho que chegar e seduzir de cara. Não vai pensar muito não. Acabou a música: ah gostei desse negócio aí. Já de cara. Pá! Pum! Daí vai lá e vê a sua cultura onde está. Musical, artística. Dá uma olhada aí que você vai ver como lá pra trás tá cheio”.³⁸ Itamar procurou conquistar pela provocação, mas numa época em que o típico público de música popular preferia ser reconfortado a ser abalado. Isso certamente contribuiu para que nunca tenha obtido o reconhecimento que desejava. Talvez por desejá-lo em qualidade, tanto ou mais que em quantidade. E a qualidade teria que vir do confronto, não do conforto.

O personagem

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

Luiz Tatit afirmou que “Itamar Assumpção pode ser compreendido como o artista que fez caber um ‘eu’ imenso nos limites da canção”.³⁹ De fato, se é verdade que em quase toda canção se coloca a presença de um “eu”, dado o caráter enunciativo que estaria na base da própria forma-canção, deve-se reconhecer que Itamar lança mão de recursos que exacerbam essa característica. Sobretudo a onipresente ênfase na entoação, quebrando o “efeito de magia”, remete a voz todo o tempo à expressão de um corpo. A identificação de Itamar com o personagem Beleléu, no início de sua carreira, certamente reforçava esse aspecto. Mas conforme o compositor se afasta desse personagem, o que se percebe não é um abandono da nebulosidade da fronteira entre a cena e o real, mas sim o deslocamento da construção do personagem da figura do marginal para a própria figura do artista (marginal) Itamar Assumpção. Como se “tivesse a missão de escrever a crônica de toda uma vida e guardá-la num formato de obra que ele próprio criou”.⁴⁰

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

Aqui quero chamar atenção para essa consagração como uma necessidade religiosa. Existia, acredito, um desejo subjacente de realizar a oferenda. A expectativa de beleza em Itamar Assumpção era fundamental. Ele se espelhava no melhor que havia sido produzido na música brasileira. Para realizar aquilo que ele acreditava ser seu dever, para corresponder à sua própria expectativa (que ele supunha universal – [...]), para isso algum grau de sacrifício pessoal seria necessário, senão, que espécie de oferenda seria essa? No princípio existia o sacrifício humano, depois o de animais, e assim sucessivamente fomos chegando a outras maneiras de manter uma aliança com o indizível. Mas sempre existe a ideia do sacrifício na oferenda. Afinal, o in-

³⁷ De acordo com José Carlos Martins Barbosa (in: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 146), em nota explicativa ao texto de Benjamin sobre Baudelaire, a vivência (*Erlebnis*) se referiria à experiência vivida, evento assistido pela consciência; em oposição estaria à experiência (*Erfahrung*), que, real ou acumulada, não sofreria a intervenção da consciência.

³⁸ Apud PIRES, Pablo e SOUZA. *Sangue nos olhos: Itamar Assumpção. Graffiti 76% quadrinhos*. Belo Horizonte, 1997, n. 3. Disponível em <<http://www.graffiti76.com/entrevistas.html>>. Acesso em 10 set. 2011.

³⁹ TATIT, Luiz. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007, p. 212.

⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 212.

⁴¹ BARNABÉ, Arrigo, *op. cit.*, p. 18.

⁴² “Anelis [filha de Itamar Assumpção] avalia hoje que conviver com as dificuldades de sobrevivência em casa foi fator relevante para mantê-la reticente quanto a ser artista. ‘Tinha essa relação de sofrimento, parecia que para ser artista o manual é comer o pão que o diabo amassou, insônia, depressão, droga. Me perguntava: é preciso usar droga? Ser triste o tempo inteiro?’” SANCHES, Pedro Alexandre. Filha de Itamar Assumpção refuta o legado do pai. Internet Group. Portal

iG Cultura, 3 jul. 2011. Disponível em <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/musica/filha+de+itamar+assumpcao+anelis+refuta+o+legado+do+pai/n1597059042439.html>> Acesso em 27 set. 2012.

⁴³ ALMEIDA, Miguel de. No LP de Itamar, a força de um estilo. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 22 abr. 1983, Ilustrada, p. 3. Disponível em <<http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em 9 jul. 2012.

⁴⁴ REVISTA *e*. Preto no branco. São Paulo: Sesc, n. 161, out. 2010. Disponível em <http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=385&Artigo_ID=5921&ID_Categoria=6804&reftype=2>. Acesso em 27 out. 2012.

⁴⁵ “A vida era no limite mesmo. Meu pai nunca teve carro, demorou muito para termos linha telefônica. Comprar uma casa foi a grande luta dele. Agora com a grana da ‘Caixa Preta’, acho que minha mãe vai conseguir». ASSUMPCÃO, Anelis *apud* SANCHES, Pedro Alexandre Sanches, *op. cit.*

⁴⁶ NASCIMENTO, Gilberto *apud* CHAGAS, Luiz e TARANTINO, Mônica, *op. cit.*, p. 26.

*dizível, os deuses, são exigentes! Como poderiam aceitar uma oferta fácil, vulgar? Acredito que essas questões estavam presentes na psique de Itamar. Ele conhecia as exigências de Cronos e sabia que algo além das facilidades seria necessário: sangue, suor, afeto, dor...*⁴¹

O isolamento e as privações econômicas, quer se as atribua às próprias ações de Itamar ou ao “boicote” dos meios de comunicação, constituem a face mais concreta ou material desse sacrifício, cuja oferenda, de fato, lhe exigiria muito “sangue, suor, afeto, dor”.⁴² A construção do personagem, à qual se consagraria o homem, parece-nos se constituir como sua mais visível face estética. Mas por visível não se deve entender claro. Pelo contrário, o mistério era parte essencial dessa construção:

*Por ser esse enigmático inseto urbano, toda vez que Itamar lança um novo disco – [...] – é verdadeira maratona para se encontrar o beco – viela? – onde se esconde o compositor. Não bastam telefonemas, tampouco bilhetes em garrafas – Itamar jamais responderá por meios tão simples e arcaicos. São necessárias piscadelas às nuvens, sinais de fumaça, sinfonia de sirenes – [...] apenas para decifrar seu acinzentado desaparecimento na metrópole. Em tempos passados, [...], bastavam recados aos motoristas responsáveis pelo setor Leste da cidade e, numas poucas corridas, estaria revelado o segredo negado pela esfinge: Itamar Assumpção estaria às 17 horas, num boteco do universitário bairro de Pinheiros. Mas à noite, desapareceria de novo, com igual silêncio e poeticidade como se apresentara, em carne e osso, após tantas ciladas.*⁴³

Matéria da revista *e* sobre o compositor dizia que “Os muitos nomes eram para despistar. Ser não sendo, chegar chegando e sair de mansinho, deixando mistério no ar. Quem era Itamar?” Quem respondia era Luiz Tatit: “era um personagem o tempo todo”. E explicava de maneira que parecia confirmar as impressões de Miguel de Almeida: “Ele nem aparecia muito nos lugares justamente para não desfazer esse personagem. Era um cara que não frequentava quase lugar nenhum. Ou as pessoas iam à casa dele ou não o encontravam. Ele nunca foi uma pessoa comum”.⁴⁴

Talvez os comentários de Tatit e Almeida demonstrem involuntariamente certa estreiteza de visão de classe, da qual se exclui a zona leste da cidade. Parte do mistério se explicaria pelo prosaico motivo de Itamar morar longe do centro e não ter tido durante bom tempo condições de comprar um telefone.⁴⁵ Mas seria um engano julgar que o artista deixasse de ser um personagem distinto nos locais em que era mais visto.

*Aquele negro de 1,90 de altura, já cinquentão, de dreadlock, macacão e óculos coloridos era uma figura um tanto excêntrica para o pacato bairro [...] Penha. [...] ele aparecia todas as manhãs, religiosamente, zanzando pela avenida Amador Bueno da Veiga. Era figura conhecida dos comerciantes locais. Chamava a atenção de todos. A maioria ali talvez não conhecesse a sua música. [...] Mas não havia crianças, velhinhas e donos de farmácia e de padaria que não soubessem quem era Itamar. Todos o viam como um “grande artista” e entendiam suas eventuais extravagâncias.*⁴⁶

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

Nossa cultura é oral também. O pai vai passando as coisas. A cultura da rua. Vivo em boteco jogando conversa fora. Às vezes o pessoal fala assim: é o Itamar aí? Porque tem aquela coisa: pô! mas o cara fica aqui e aqueles caras com carro, mansões, cinco milhões de discos... Primeiro acham que ele é besta, não tá com nada. Então eu falo: não vou sair daqui, não adianta encher meu saco. Vou ficar quieto no canto que eu quero ficar. Escolhi meu canto. Aí vai, vai... começam a entender. E o pessoal: você não pode mudar daqui. Porque não vai ter um Gilberto Gil na sua orelha assim num boteco, não vai ter um Caetano. Não vai mesmo. Eu tô aqui no meu boteco com a meninada, jogando truco. A minha cultura é essa, mas querem que você mude essa cultura. Não dá.⁴⁷

Sobre o palco, no nebuloso charme de sua ausência ou em sua concreta presença no jogo de truco do boteco, Itamar estava sempre em “missão”. Ingrata, é verdade, dada a falta de reconhecimento. Sobretudo a partir da segunda metade da década de 80, o músico não cansa de reivindicar seu lugar na falecida linha evolutiva da música popular, que lhe era insistentemente negado pelo mundo concreto. Mas talvez até por essa falta de reconhecimento a missão se tornasse ainda mais necessária, como combate às evidências, defesa de algum espaço para a liberdade que não se submetesse a elas: “Não devo mais para os homens, nem para a Ordem dos Músicos, nem para o presidente da República. Quando, no meio desse caminho, começaram a mostrar as vantagens do paraíso, eu saí correndo e vim para a Penha ficar quietinho. Senão, de repente, você sai da trilha por causa da pressão e deixa de fazer o que tem de ser feito. [...] Eu tenho a missão da liberdade, a liberdade de não ficar milionário”.⁴⁸

Riso sério: a música de Itamar

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

Nesse aspecto, ao lado do tratamento dado às letras, a entoação exercia um papel central. Esse recurso causa o efeito de rompimento da magia: o ouvinte é obrigado a encarar o artista e o que está sendo dito de frente, sem se deixar levar pelos encantos da melodia, quebrando seu efeito “hipnótico”, chamando a atenção para a execução musical. Nisso, Itamar não estava só: a utilização explícita do processo figurativo respondeu por boa parte da inovação do campo musical nos anos 80. Por mais que sua adoção possa eventualmente ter sido estimulada primordialmente por essa vontade de renovação da música popular, não se pode perder de vista que esse recurso carregava por si só um efeito humorístico. Ao menos até

⁴⁷ Apud PIRES, Pablo, e SOUZA, op. cit.

⁴⁸ Apud PALUMBO, Patrícia, op. cit., p. 37

⁴⁹ TATIT, Luiz. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007, p. 50.

⁵⁰ DURÃO, Fábio Akcelrud. Apresentação. In: FENERICK, José Adriano. *Façanhas às próprias custas: a produção musical da Vanguarda Paulista (1979-2000)*. São Paulo: Annablume, 2007, p. 14 e 15.

o surgimento do rap, talvez por justamente contrariar a expectativa que o público tinha para o formato canção, a simples presença da fala em lugar da sustentação de notas causava riso: “Só o fato de ouvir alguém cantando e ao mesmo tempo falando já provocava risos na plateia. Quando a letra ainda discorria sobre longos episódios em que o intérprete participava como personagem e externava seus desejos e seus conflitos subjetivos, os ouvintes gargalhavam com as histórias como se fossem números de humor. Nas primeiras apresentações chegamos a estranhar essa reação”.⁴⁹

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

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

*A ênfase na entonação, [...], denominador comum para todos os representantes da Vanguarda Paulista, chama a atenção para algo contraditório: uma instância que produz proximidade, interpelando o ouvinte, mas que, ao mesmo tempo, pertence a um aspecto teatral-performático, de distanciamento, como no pastiche e na citação. Este aspecto, por sua vez, é ele mesmo ambíguo. Por um lado, a experimentação com diversos personae é libertadora, na medida em que desnaturaliza os papéis adotados pelos cantores da indústria cultural de massa. As caras contorcidas, os braços estendidos, os agudos prolongados, deixam de representar o sentimento do intérprete, oriundo de seu “eu” profundo, para aparecerem em sua dimensão verdadeira, como gestos codificados e standardizados de apelo ao público (esteja ou não o cantor consciente disso). Por outro lado, no entanto, a utilização desenfreada de máscaras pode resultar em cinismo ou niilismo, como se todas elas fossem significantes flutuantes, e tivessem o mesmo estatuto e caráter. Na mesma direção, seria interessante perguntar-se, a respeito dos limites da ironia como instrumento de denúncia, se ela não poderia afinal produzir o efeito contrário, o de uma identificação masoquista com aquilo que deveria ser o objeto da crítica.*⁵⁰

Não temos aqui o espaço para tratar das potencialidades ou limites da ironia, da paródia ou do pastiche como formas críticas. Mas interessantes, especialmente, pensar o lugar de Itamar na Vanguarda Paulista com relação à problematização que o autor faz a esse respeito: a possibilidade da utilização de máscaras levar a uma espécie de niilismo, ou da ironia transformar-se em identificação masoquista com aquilo que se critica.

No caso do Grupo Rumo, embora o humor não fizesse parte de seu plano inicial, acabou sendo incorporado, até por força das reações da plateia. A ironia, no entanto, mesmo estando presente, não parece cumprir um papel essencial em seu trabalho. Seus arranjos costumam destacar o caráter “falado” da melodia, e esta realçar o que de melódico há no colóquio. O projeto do grupo se estruturava mais numa recons-

trução da música popular com lente de aumento (realçando justamente a descoberta de que a fala estaria na origem de toda canção popular) que numa extrapolação dos limites da canção. Coerentemente com essa proposta, a ironia, quando surge, parece observar e querer ser observada esteticamente, evidenciando modos em que ela aparece na fala cotidiana, ou na canção popular; e não exatamente como uma ferramenta crítica. Embora baseado numa ampla reflexão, o trabalho do grupo parece sempre dialogar com a simplicidade que permeia a canção popular, ainda que tornando-a bastante elaborada.

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

Nos casos dos grupos Língua de Trapo e Premê, o humor aparece de maneira muito mais evidente. Parece mesmo constituir, diversas vezes, a intenção principal de seus trabalhos. Mas ainda que em segundo plano, o viés crítico é quase sempre nítido. Em não poucos casos, a obtenção do efeito humor/crítica se exprime por intermédio da paródia. Normalmente, com relação ao Língua de Trapo, isso se dava com o contraste entre a música – que reproduzia gêneros de música de massa – e a letra – que, pelo humor, estabelecia a crítica. Embora pudessem proceder de maneira semelhante, na maioria das vezes, as paródias do Premê soavam mais elaboradas e menos explícitas, dirigindo-se não apenas à música popular, mas também a manifestações eruditas. De qualquer maneira, esses dois casos (sobretudo o primeiro) parecem ser aqueles que Durão mais tinha em vista ao aventar a possibilidade de que a utilização desenfreada de máscaras pudesse resultar em “nihilismo, como se todas elas fossem significantes flutuantes, e tivessem o mesmo estatuto e caráter”.

Algo diferente acontece no caso de Itamar Assumpção. Conforme vimos, nele, as máscaras são incorporadas, e não descartadas. A indefinição entre a cena e o real na construção do personagem o afasta também de Arrigo. A seriedade com que encarava a música popular faz com que o humor que transparece de suas composições atinja a si mesmo. A crítica, normalmente, se faz presente menos de maneira externa que no próprio âmago de suas composições e interpretações. É também autocrítica. Se aceitarmos a definição da linguagem irônica proposta por Paul de Man,

⁵¹ Apud SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 40.

⁵² “Chamamos de ‘forma de vida’ um conjunto socialmente partilhado de sistemas de ordenamento e justificação da conduta nos campos do trabalho, do desejo e da linguagem”. SAFATLE, Vladimir, *op. cit.*, p. 12.

⁵³ “[...] ‘cinismo’ é a categoria adequada para expor a normatividade interna da forma de vida hegemônica no capitalismo contemporâneo”. *Idem*.

⁵⁴ TATIT, Luiz, *op. cit.*, p. 214.

segundo o qual ela “divide o sujeito em um eu empírico que existe em um estado de inautenticidade e um eu que existe apenas na forma de uma linguagem que afirma o conhecimento dessa inautenticidade”⁵¹, poderemos talvez aplicá-la sem grandes restrições às dicções criadas por Arrigo Barnabé, Premê e Língua de Trapo, mas teremos que admitir que, em Itamar, temos antes uma união que uma divisão entre o “eu empírico” e o “eu da linguagem”, na qual a questão sobre o que é ou não autêntico aparece fortemente, mas de maneira absolutamente ambígua, como se o desejo extremo de uma autenticidade, num tempo em que ela está ausente, acabasse resultando paradoxalmente numa obra/vida em que a autenticidade é colocada em dúvida; ou como se a maneira claramente ambígua com que a vida/obra transparece a inautenticidade de seu tempo encarnasse o único modo de manifestação autêntica ainda possível, ou ao menos uma busca nessa direção.

A partir de meados do século XX, o agigantamento do mercadológico sobre a arte fez com que as propostas desta o tomassem como referência inevitável, optando-se a partir de então entre a integração ou a resistência à mesma. Ao final do século, sepultadas definitivamente as ilusões revolucionárias, a onipresença do mercado – e da forma de vida por ela acarretada⁵² – fez com que o espaço de resistência real a ele praticamente desaparecesse, restando aos insatisfeitos com a integração uma postura irônica, ou cínica diante dela.⁵³ Isto aparece, de uma maneira ou de outra, nas diversas soluções encontradas pelos músicos da Vanguarda Paulista, mas a maneira peculiar com que aparece no trabalho de Itamar Assumpção parece-nos a principal chave para que se interprete o estilo musical por ele criado – ainda que de maneira intuitiva.

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

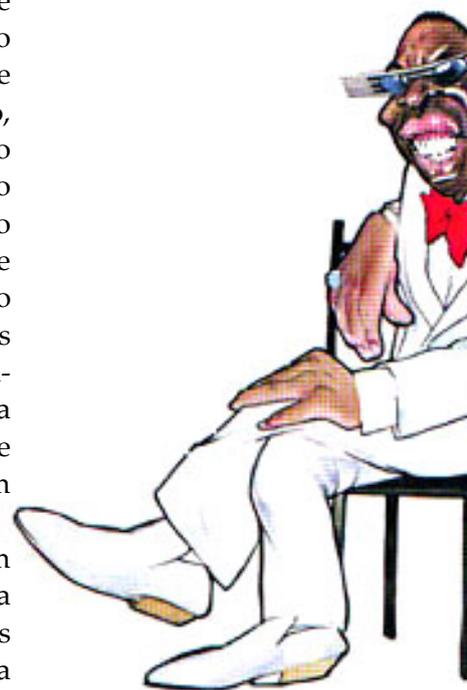
A essência dessa sonoridade manteve-se durante toda sua carreira. Luiz Tatit definiu-a enumerando os seguintes elementos: “o rock de breque (guitarra, baixo, bateria e a própria voz articulando frases interrompidas), o diálogo com os *backing vocal*, os acontecimentos musicais simultâneos e a força centralizadora dos refrãos”.⁵⁴ Mas é notável como a partir de meados da década de 80, embora ela continuasse soando nova (inclusive nas décadas seguintes), passou a agredir muito menos. O próprio desenvolvimento do campo da música popular nesse período parecia demonstrar que aquele tipo de violentação das convenções não fazia mais sentido, nem obtinha

o mesmo efeito. É a partir de então que boa parte do humor que exalava daquelas agressões migra para as letras. Doravante, a ironia, sobretudo a autoironia, passa a ser uma constante bastante visível. Em seu terceiro disco, Itamar anuncia: “Resolvi levar a sério o riso/ ao sair dum cemitério/ e eu estava bem vivo”.⁵⁵ E não é sem importância notar aqui que as letras, aos poucos, parecem colocar a sonoridade antes do sentido – mesmo que, do trabalho com a sonoridade, surjam novos sentidos.

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

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

Isso por si só poderia não ser nenhuma novidade. Nesse aspecto, Itamar poderia ser visto como um continuador de Jorge Benjor, por exemplo, que costuma se utilizar também de uma dicção baseada na figurativização e na tematização. Porém, o que é surpreendente, em Itamar, é que o resultado desse procedimento não acarreta, como seria de se esperar, numa música alegre e efusiva. Pelo contrário, a resultante parece apontar mais na direção da melancolia. O humor, em Itamar, é negro. Pedro Alexandre Sanches identifica seu estilo como “afogado em gotas de mágoa e soterrado por toneladas de poesia”. E acrescenta, mais à frente: “O desejo de explodir o corroía, até porque seu rumo era diametralmente outro. Cobiçava descobrir ‘com quantos não se faz um sim’ [...], mas seu tempo o obrigava



⁵⁵ Trecho de “Ideia fixa”. AS-SUMPÇÃO, Itamar, *Sampa Midnight* – isso não vai ficar assim. São Paulo: Baratos Afins, 1998 [Mifune Produções, 1985]. 1 CD.

⁵⁶ SANCHES, Pedro Alexandre. O intérprete do não. *Carta Capital*, 19 nov. 2010. Disponível em <<http://sergyovitro.blogspot.com/2010/11/o-interprete-do-nao-pedro-alexandre.html>>. Acesso em 7 set. 2011.

⁵⁷ Não que ela não esteja presente em sua obra. Mas é de se notar que, mesmo quando ela aparece, vem filtrada pela ironia típica de Itamar, como em “Mal menor”: “Você vai notar olhando ao redor/ Que sou dos males o menor [...]”. ASSUMPÇÃO, Itamar. *Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava !!!* São Paulo: Atração, 2000 [Continental, 1988]. 1 CD.

⁵⁸ Como, por exemplo, na canção “Noite torta”. ASSUMPÇÃO, Itamar. *Bicho de sete cabeças*, vol. 1, São Paulo: Sesc SP, 2010 [Baratos Afins, 1993]. 1 CD. Os tonemas quase sempre infletem para o grave, configurando portanto terminações asseverativas do conteúdo relatado, e não prorrogações de tensões emotivas. A melodia apresenta motivos recorrentes, que priorizam as consoantes, reduzindo a permanência vocálica pela disseminação ágil dos acentos. O conteúdo da letra, no entanto, não serve à exaltação que tipicamente acompanha esses recursos; a homogeneidade do todo acaba tematizando a melancolia: “Na sala numa fruteira a natureza está morta / Laranjas, maçãs e peras, bananas, figos de cera / Decoram a noite torta / Sob a janela do quarto a cama dorme vazia / Encaro o nosso retrato sorrindo sobre o criado / No meio da noite fria / [...] / Na pia a louça suja me lembra da roupa suja / No tanque que a vida é”. O resultado, note-se, não é o de um humor que viria meramente de contradição entre letra e melodia, como tantas vezes fez, por exemplo, o Língua de Trapo. A impressão não é de cisão, mas sim de homogeneidade (ainda que esta, como sempre, apareça em contraposição aos ostinatos executados pelos instrumentos). A enumeração de diversos objetos parece tematizar o vazio. Não se trata de uma exaltação do estado melancólico, mas sim de uma expressão dessa espécie de falta de vontade que o caracteriza, na qual a emotividade exacerbada não tem espaço.

a continuar sendo um intérprete-cantor do não – e da morte”.⁵⁶ Aqui, um grande achado de Itamar. Ter se tornado o “intérprete do não e da morte”, utilizando-se de processos cancionais que tradicionalmente serviam, diremos, à exaltação e afirmação da vida. Como se não estivesse exatamente lá para onde seu discurso aponta, mas talvez, justamente dessa maneira, marcando precisamente na irresolução o seu lugar. Não acomodado a ela, mas nela em busca de algo que falta. Nela cultivando uma insatisfação contra ela mesma, numa postura que, compatível com seu tempo, anseia superá-lo, ainda que em vão.

O próprio caráter “falado” de suas obras faz com que a permanência nas vogais e as oscilações de altura sejam desvalorizadas. De maneira coerente com essa postura, suas letras também evitam os estados passionais típicos daquelas construções – geralmente ligados à união ou separação amorosa. Há em Itamar uma desvalorização da emotividade exacerbada típica de boa parte da tradição musical popular.⁵⁷ Mas isso não implica numa adesão à típica exaltação do processo temático, o outro lado dessa tradição, bastante forte na linhagem negra do cancionista popular. Os motivos rítmico-melódicos recorrentes se encadeiam de forma a destacar não exatamente a regularidade da pulsação, mas uma espécie de irregularidade regular – ou regularidade irregular –, levando ao patamar do exagero as interrupções da sonoridade propiciadas pelas consoantes, evitando, assim, a espécie de arrebatamento a que a tematização costuma levar os ouvintes; ou melhor, jogando com esse encantamento tanto quanto com sua quebra, exigindo uma atenção aos procedimentos que impede a passividade do espectador. Se a tematização leva normalmente à exaltação ou enumeração das ações de alguém ou à própria construção de um tema homogêneo, em Itamar, as irregularidades introduzidas nesse procedimento pelas inusitadas linhas seguidas pelos instrumentos, pelos silêncios, pelo conteúdo das letras (que não poucas vezes parecem tematizar o que tradicionalmente se expressava pela passionalização⁵⁸) e pela intromissão explícita do procedimento figurativo, terminam por colocar aquela exaltação em dúvida, quebrando a homogeneidade do tema, dissolvendo a significação dos enunciados enquanto os enuncia, mas tirando, justamente dessa irresolução, a enunciação desejada, com uma vitalidade que parece vir da própria demonstração da crise dos procedimentos tradicionais.

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

meados da primeira década dos anos 2000 colocam um quadro em que as tendências que aqui observamos apareceram de maneira mais acentuada, mas não constituíam algo de realmente novo. Lembremos de um trecho da entrevista de 2004 concedida por Chico Buarque à *Folha de S. Paulo*, que suscitou aquele debate:

*A minha geração, [...], com o tempo só aprimorou a qualidade de sua música. Mas o interesse hoje por isso parece pequeno. Por melhor que seja, [...], parece que não acrescenta grande coisa ao que já foi feito. E há quem sustente isso: como a ópera, a música lírica, foi um fenômeno do século 19, talvez a canção, tal como a conhecemos, seja um fenômeno do século 20. [...] Se as pessoas não querem ouvir as músicas novas dos velhos compositores, por que vão querer ouvir as músicas novas dos novos compositores?*⁵⁹

Não iremos nos aprofundar nessa questão, mas interessa-nos constatar que o ambiente em que Itamar pretendeu fazer reviver o potencial da música popular era o de crise – seja esta relacionada à hegemonia da indústria fonográfica nos anos 80, seja à dissolução do campo musical proporcionado a partir dos anos 90 pelas novas tecnologias –, e é em diálogo com ela, dentro dela e contra ela que Itamar, ainda que de forma não consciente, produzirá sua obra. Inclusive antecipando algumas tendências musicais que ganhariam desenvolvimento posterior, já com a discussão sobre o “fim da canção” claramente estabelecida.⁶⁰

Os sentimentos que a música despertava nos tempos passados não eram possíveis no final do século, ao menos de um ponto de vista crítico; o papel dado tradicionalmente à espontaneidade, à naturalidade não tinham mais o mesmo poder de convencimento. Sua exigência de acrescentar o pensamento à emoção era transferida aos ouvintes, e o desprezo da passionalização, aliado ao privilégio dado à figurativização e à ironia se ligam a isso. Em princípio, esse procedimento parece estar em contradição com sua declaração de que a função do músico era a de “emocionar” o ouvinte; mas não se considerarmos sua constatação de que, para chegar ao povo, precisava evitar ser popular: o objetivo de emocionar o ouvinte teria que se dar sem que o mesmo fosse “enganado”, o despertar dessa emoção deveria ser acompanhado da intenção de realizar a obra de arte como expressão verdadeira, dentro da “autenticidade” da qual o artista não abria mão, por mais obscuro ou ultrapassado que esse conceito, àquela época, podia parecer; e por mais que estivesse em aparente contradição com o estilo criado pelo músico, que, afinal, parecia minar qualquer significado estável. Paradoxalmente, em tempos de racionalidade cínica e de crise da canção, essa intenção só poderia se realizar, na canção, de forma que soasse irônica, pondo em evidência sua fragilidade e daí extrair sua força. Não que consideremos que Itamar cria seu estilo na intenção de demonstrar que a canção estaria em crise. O caminho percorrido parece ser o inverso, e talvez só tenha sido possível pelo fato do artista, não sem alguma ingenuidade, recusá-la com veemência, procurando, ao menos em seu trabalho, fazer reviver o potencial da música popular brasileira do passado. Assim, seu estilo é menos uma aplicação estética de uma consciência do estado geral de crise que um intenso trabalho intuitivo, a partir desse mesmo estado – ainda que percebido de maneira mais intuitiva que racionalmente estruturado – no intuito de negá-lo; mas que, quiçá apesar de suas intenções, termina por demonstrá-lo de maneira refinada.

⁵⁹ Apud BURNETT, Henry. Indústria cultural e canção popular brasileira. In: BUENO, Sinésio Ferraz (org). *Teoria crítica e sociedade contemporânea*. São Paulo: Editora Unesp, 2009, p. 149 e 150.

⁶⁰ Notadamente, a indefinição frente aos gêneros de música popular e o caráter entoativo: “[Itamar] já era vanguarda real antecipando o ‘não estilo’ que vigora hoje. ‘Ele já tinha um pensamento de *loop* muito antes do *sampler*’, observa o produtor [Beto Villares]”. LISBOA, Lauro Garcia. Abriam a caixa preta. *O Estado de S. Paulo*, 11 set. 2010, Caderno 2, p. 113. Disponível em <<http://acervo.estadao.com.br/>>. Acesso em jun. 2012.); “Essa proximidade, [...], do discurso barra pesada de periferia, com a canção quase falada, é, entre nós, precursora no mínimo do *hip-hop*; ou do *rap*. *Rhythm and poetry*. Na temática e na forma”. (RUIZ, Alice, *op. cit.*, p. 57). A esse respeito, é interessante notar que, no debate a respeito do “fim da canção”, o *rap* é presença constante, visto ora como um sintoma do suposto fim, ora como a negação do mesmo.

⁶¹ WISNIK, José Miguel. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 304.

⁶² *Idem*.

⁶³ ASSUMPÇÃO, Itamar. *Bicho de sete cabeças*, vol. 3, São Paulo: Sesc SP, 2010 [Baratos Afins, 1994]. 1 CD

⁶⁴ Cf. WISNIK, José Miguel, *op. cit.*, p. 308.

⁶⁵ *Idem, ibidem*, p. 304.

O homem e o meio

Faz-se inevitável a constatação de que, nessa ambiguidade entre humor e seriedade, em suas afrontas à tradição da música popular brasileira no intuito de resgatá-la, Itamar Assumpção parece fincar os pés fortemente na tradição sem raízes da música paulista, lugar em que os gêneros não se criam, mas “se encontram, se misturam, se desmancham, são processados e reprocessados, e tratados [...] com aquela distância relativizante de que se investem as coisas quando são sabidamente de empréstimo”.⁶¹ Aquela condição atribuída por Fábio Durão à música da Vanguarda Paulista, que deixaria de representar o “eu” profundo do intérprete, para mostrá-lo em sua dimensão verdadeira, com seus “gestos codificados e standardizados de apelo ao público (esteja ou não o cantor consciente disso)”, com tudo que possa apresentar de problemática, parece constituir, paradoxalmente, em solo paulistano, não exatamente uma desnaturalização dos papéis da indústria cultural, mas uma espécie de segunda “naturalidade” paulista, que já tem a apresentação do caráter construído da primeira como pressuposto; que não pôde forjar em seu passado alguma origem mítica de tempos anteriores à indústria cultural que lhe fornecesse algum parâmetro de pureza ou autenticidade, tendo que buscá-los numa realidade já fetichizada, portanto desprovida de “pureza” ou “autenticidade”, mas tirando boa parte de seu encanto, justamente, do caráter “entre aspas” com que elas por vezes, entretanto, aparecem.

Que se pense naquele que geralmente é considerado o maior ícone da música paulistana, Adoniran Barbosa: “a língua encantadoramente estropiada ou italianada de algumas canções de Adoniran, a gravatinha borboleta e o chapéu indicam o caráter deliberadamente construído e teatral do seu personagem, inseparável de sua verdade”.⁶² Também Itamar parece se filiar a essa linhagem “construída” e “teatral”. Nele, a fronteira entre a “cena” e o “real” torna-se muito mais difusa, mas é justamente a evidência dessa ambiguidade que parece construir a verdade de sua vida e obra, fiel a um tempo em que, afinal, a fronteira entre espetáculo e realidade parecia estar diluída. Parece-nos que a delicada e aparentemente contraditória junção entre a autenticidade, a pureza e os sacrifícios exigidos por sua “missão”, bem como toda a ideia de “cultura brasileira” nela envolvida, com o modo teatral, irônico com que a cumpria, não poderia ter se dado sobre outro solo que não esse paulistano: sem raízes, móvel por princípio, estruturado sobre a contradição, de enorme fertilidade para a criação/destruição. “Eis aqui o bicho de sete cabeças/ Eis aqui um sim/ Eis também um não/ Eis aqui São Paulo metrópole intensa/ Eis aqui minha cabeça e o meu coração”, cantava no encerramento da trilogia “Bicho de sete cabeças”⁶³, numa espécie de prólogo que parecia resumir a busca de seu trabalho, ou de sua vida, misturando-a à cidade que lhe servia de matéria-prima, suporte e obstáculo. Nas letras, nos sons e nos silêncios, Itamar parece perseguir as muitas cidades misturadas em São Paulo, cujo traço comum não está numa experiência fusional como a do carnaval, que lubrificaria as disputas, mas sim no “choque”⁶⁴, que as expõe, mantendo-as em aberto, demonstrando “O quanto São Paulo ultrapassa a experiência do indivíduo, e o quanto a experiência da cidade, aqui, impõe-se de saída como construção ficcional de um todo que escapa”.⁶⁵ A ambiguidade entre humor e seriedade, cena e realidade, que acompanhou a busca de Itamar pelo vão entre o sim e o não, o sucesso e o repúdio ao mesmo, confunde-se com o meio paulistano em que se engendrou.

“Não, não/ São Paulo é outra coisa/ Não é exatamente amor/ É identificação absoluta/ Sou eu/ Eu não me amo/ Mas me persigo/ Bonita palavra, perseguir/ Eu persigo São Paulo”.⁶⁶



Artigo recebido em junho de 2014. Aprovado em agosto de 2014.

⁶⁶ “Persigo São Paulo”. ASSUMPÇÃO, Itamar. *Pretobrás III – devia ser proibido*. São Paulo: Sesc SP, 2010. 1 CD.