UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MULTIDISCIPLINAR
CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS

GABRIELA MIRANDA DE FRIAS

**“Entre o sim e o não existe um vão”: um estudo sobre Itamar Assumpção e o álbum
Sampa Midnight (1986)**

São Paulo
2020

GABRIELA MIRANDA DE FRIAS

**“Entre o sim e o não existe um vão”: um estudo sobre Itamar Assumpção e o álbum
Sampa Midnight (1986)**

Versão Corrigida

(Versão original encontra-se na Biblioteca do IEB/USP)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

**Área de concentração: Estudos
Brasileiros**

Orientador: Prof. Dr. Walter Garcia da
Silveira Junior.

São Paulo
2020

DADOS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo

F897

Frias, Gabriela Miranda de

"Entre o sim e o não existe um vão" : um estudo sobre Itamar Assumpção e o álbum *Sampa Midnight* (1986) / Gabriela Miranda de Frias ; Walter Garcia da Silveira Júnior, orientador -- São Paulo, 2020.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras. Área de concentração: Estudos Brasileiros. Linha de pesquisa: Brasil: a realidade da criação, a criação da realidade.

Título em inglês: "Entre o sim e o não existe um vão" : a study about Itamar Assumpção and the album *Sampa Midnight* (1986)

Descritores: 1 Assumpção, Itamar, 1949-2003 2. Música popular - Brasil 3. Vanguarda – São Paulo 4. Cena musical independente 5. Indústria fonográfica 6. Interdisciplinaridade I. Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação II. Silveira Júnior, Walter Garcia da, orient. III. Título.

IEB/SBD96/2020

CDD 22.ed. 780.981

FRIAS, Gabriela Miranda de. “Entre o sim e o não existe um vão”: um estudo sobre Itamar Assumpção e o álbum *Sampa Midnight* (1986). 2020. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Ao Itamar,
por ter persistido.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao professor Walter Garcia pela oportunidade em desenvolver as minhas ideias e hipóteses nessa pesquisa, pelo incentivo e pelas orientações no percurso, sempre muito profissionais e atenciosas. Sou grata, também, pela paciência e pelas sugestões certeiras na reta final da pesquisa.

Agradeço às professoras Lilian Jacoto e Marcia Tosta Dias por terem aceitado o convite para compor a minha banca de qualificação, assim como pela leitura atenta e cuidadosa do meu texto. As sugestões, dicas, apontamentos e indicações de leitura foram fundamentais para o aprimoramento do trabalho. Muito obrigada, também, por aceitarem fazer parte da minha banca de defesa, estendendo aqui meu agradecimento à professora Maria Clara Bastos. Agradeço muito também os professores que aceitaram as suplências das bancas. Da mesma forma, sou grata aos professores Ricardo Musse, Ana Paula Pacheco, Iumna Maria Simon, Alexandre de Freitas Barbosa, André Singer e Bernardo Pacheco, pelas aulas, pelos debates e leituras, que certamente colaboraram para o meu processo de pesquisa. Agradeço, por fim, ao professor Jaime Tadeu Oliva, pelo interesse na minha pesquisa e pelas conversas nos corredores do IEB.

Muito obrigada à todas e todos os funcionários do IEB, e em especial Daniele, Cristina e Cristina Orcídio, sempre muito solícitas e generosas, fazendo dos compromissos institucionais e burocráticos tarefas menos áridas.

Agradeço imensamente à Rosa Couto, pelas trocas e conversas sobre Itamar e por termos compartilhado uma parte desse caminho na organização do evento sobre os 70 anos de Itamar Assumpção na USP, um dos momentos que considero dos mais importantes no meu processo de pesquisa. Da mesma forma, sou muito grata à todos os participantes: Fabio Giorgio, Salloma Salomão, Maria Clara Bastos, Rômulo Alexis, Rogério Velloso, Maria Nilda “Dinha”, Leilor Soares, Marcia Tosta Dias, Luiz Chagas e Maurício Pazz. À Dinha, em especial, agradeço o precioso conselho: deixar o Itamar falar. Espero ter conseguido.

Muito obrigada aos meus colegas e amigos do programa de extensão “Giro Cultural - USP e a São Paulo Modernista”: Camilo, Ana Maria, Beatriz, Nadiana, Jaime, Kamilla e Amanda, assim como todo o restante da equipe. Agradeço pelo apoio, pelas conversas, pela compreensão nos momentos difíceis e pelo espaço fértil e democrático de arte-educação que tentamos construir juntos em todos os sábados do ano.

Agradeço aos amigos do grupo de estudos sobre canção, Pedro, Danilo, Rafa e Patrícia, pois, ainda que bem no começo dessa pesquisa, as conversas, leituras de texto e o

ambiente amigável que tínhamos foram fundamentais para alguns caminhos pelos quais percorri nesse processo.

À Paula e Andrei, pelas trocas e conversas sobre música desde os tempos de Sociais.

Às amigas sobreviventes, Marianna, Rachel e Patrícia, agradeço muito pela convivência e o espaço de troca e acolhimento que construímos juntas. Finalmente somos quatro!

Agradeço ao Harth, pelo apoio, incentivo e confiança que sempre depositou em mim, no meu tema e na minha pesquisa. Obrigada pelas conversas sobre Itamar, pelas leituras dos meus textos e pelo carinho. À Patrícia, pela amizade e empatia que muitas vezes foram fundamentais nessa minha trajetória de pesquisa. Ao Rafa, pelos shows de pós-punk, pela amizade e pela porta sempre aberta para debater e conversar sobre meu tema de pesquisa. Agradeço nossas conversas kurzianas. Ao Guilherme, pelo afeto, pelo interesse na minha pesquisa e pela boa companhia.

A todos que, em algum momento durante esses anos, se interessaram pela minha pesquisa e se dispuseram a conversar, ler os meus textos e ouvir as minhas ideias sobre Itamar: agradeço muito.

Imensamente agradecida aos que tiveram a generosidade e a disponibilidade para conversar e conceder entrevistas à essa pesquisa: Paulo Lepetit, Vange Milliet, Suzana Salles, Luiz Chagas e Robinson Borba. Foi uma honra enorme ter tido o privilégio de contar com vocês na minha trajetória de pesquisa. Muito obrigada!

À Isa, minha amiga-irmã, pelo amor, pelo acolhimento de sempre, pelo incentivo e por sempre acreditar. Caminhar com você nessa vida é um privilégio. Obrigada por tudo.

Aos meus pais, Miriam e Nilson, a quem devo tudo que sou e toda a oportunidade que tive de trilhar por um caminho que acreditasse e me desse prazer. Agradeço à minha mãe pelo apoio e pelo acolhimento, principalmente nas horas mais difíceis. Ao meu pai, primeira pessoa que me contou sobre o teatro *Lira Paulistana* e com quem compartilho o amor pela música, agradeço o carinho. Aos dois, pelo amor e por tudo. Ao meu irmão, Mateus, agradeço pelo amor, pelo apoio, e por me inspirar ao seguir também pelo caminho da música.

Ao Brunno, meu amor, companheiro e editor, não tenho palavras suficientes para dar conta de toda a minha gratidão. Agradeço muito pelo apoio de sempre, pelo companheirismo, pelas conversas sempre interessadas e por todo o amor. Obrigada por caminhar comigo e permitir que eu caminhe com você.

*À risca, meu barco segue por entre as ondas da vida, vida de
artista, às vezes deriva enfim, o coração que resista, portanto,
até terra à vista e viva!!!
Sampa Midnight, janeiro 89, 100 anos de República e 101 de
abolição da escravidão
Boa viagem.... Itamar*

Itamar Assumpção, em trecho do encarte de *Sampa Midnight*.

RESUMO

FRIAS, Gabriela Miranda de. “Entre o sim e o não existe um vão”: um estudo sobre Itamar Assumpção e o álbum *Sampa Midnight* (1986). 2020. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

O álbum *Sampa Midnight - Isso não vai ficar assim*, terceiro de Itamar Assumpção, é lançado em 1986, em um momento de crise na cena da música independente. Coincide com o fechamento do teatro *Lira Paulistana*, ponto de encontro de um movimento de músicos que ficou conhecido como *Vanguarda Paulista*. Essa cena musical surge, junto com o teatro, como alternativa em um momento de crise das grandes gravadoras, que passaram a investir somente em fórmulas e artistas que pudessem certamente trazer retorno financeiro. Além do fechamento do teatro, é em meados da década de 1980 que a indústria de discos encontra uma saída para essa crise de vendas: o investimento em bandas de rock. Com a falta de recursos e poucas possibilidades de seguir trilhando um caminho musical fora das grandes gravadoras, se observa uma certa dissolução na *Vanguarda Paulista*. É nesse momento que *Sampa Midnight - Isso não vai ficar assim*, de Itamar Assumpção, é lançado. Gravado em condições bastante precárias, o álbum traz questões e elaborações artísticas que nos ajudam a compreender esse momento. O objetivo deste trabalho é, portanto, iluminar esse momento de crise na história da música popular brasileira e compreender quais eram as condições e as questões latentes de uma produção artística que não estava inserida em uma lógica puramente comercial em seu fazer musical. Apoiada principalmente na bibliografia sobre a indústria fonográfica no Brasil e sobre a cena musical independente, assim como em entrevistas e pesquisas em jornais, proponho, a partir da análise do álbum, a ideia de que *Sampa Midnight* formula uma ideia de *vão*, de um cantor popular que se encontra em um *entre*, pois se encontra em um dilema: ao mesmo tempo em que há a consciência de uma impossibilidade de continuar produzindo a sua música fora dos meios hegemônicos, não abre mão de sua produção autoral.

Palavras-chave: Itamar Assumpção. Vanguarda Paulista. Música popular brasileira. Cena musical independente. Interdisciplinaridade. Indústria fonográfica.

ABSTRACT

FRIAS, Gabriela Miranda de. “Entre o sim e o não existe um vão”: a study about Itamar Assumpção and the album *Sampa Midnight* (1986). Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

The album *Sampa Midnight – Isso não vai ficar assim*, Itamar Assumpção's third album, is released in 1986, at a time of crisis in the independent music scene. It coincides with the closing of the Lira Paulistana theater, the meeting point of a movement of musicians that became known as *Vanguarda Paulista*. This musical scene appears, along with the theater, as an alternative in a time of crisis for the major labels, which started to invest only in formulas and artists that could certainly bring financial return. In addition to the closure of the theater, it is in the fashion of the 1980s that the disco industry finds a way out of this sales crisis: investment in rock bands. With the lack of resources and possibilities to continue treading a musical path for the major record companies, there is a certain dissolution in *Vanguarda Paulista*. It is at this moment that *Sampa Midnight – Isso não vai ficar assim*, from Itamar Assumpção, is released. Recorded in very precarious conditions, the album brings questions and artistic elaborations that help us understand the moment. The objective of this work is, therefore, to illuminate this moment of crisis in the history of Brazilian popular music and to understand what were the conditions and the latent issues of an artistic production that was not inserted in a purely commercial logic in its musical making. Based mainly on the bibliography on the music industry in Brazil and on the independent music scene, as well as researchers and newspapers, I propose, based on the analysis of the album, that *Sampa Midnight* formulates an idea of a *gap*, from a popular singer that finds himself in *between*, because he is in a dilemma: at the same time that there is an awareness of the impossibility of continuing to produce his music outside the hegemonic media, he does not give up his authorial production.

Keywords: Itamar Assumpção. Vanguarda Paulista. Brazilian popular music. Independent musical scene. Interdisciplinarity. Recording industry.

Lista de figuras

Figura 1: Cartaz dos shows de lançamento do disco <i>Às próprias custas S.A.</i>	45
Figura 2: Capa do álbum <i>Sampa Midnight</i>	62
Figura 3: Contracapa do álbum.....	62
Figura 4: Lado A do álbum.....	63
Figura 5: Lado B do álbum.....	63
Figura 6: Capa do álbum <i>Sampa Midnight</i> , em tamanho maior.....	67

Lista de tabelas

Tabela 1: <i>Sampa Midnight</i> - disposição das faixas, compositores e ficha técnica.....	64
--	----

SUMÁRIO

Introdução	14
I Itamar assumption, música independente e indústria fonográfica	16
1.1 Entre Tietê, Arapongas, o batuque e o radinho de pilha	16
1.2 Londrina: teatro e prisão	22
1.3 Indústria fonográfica e grandes gravadoras: um caminho possível?	24
1.4 Perseguido São Paulo	27
1.5 Enfim, “independente”	33
1.6 <i>Beleléu, Leléu, Eu</i>	35
1.7 A crise no mercado da canção popular	39
1.8 O selo <i>Continental-Lira Paulistana</i>	41
1.9 Às próprias custas.....	42
1.10 O rock e a dissolução da <i>Vanguarda Paulista</i>	47
II <i>Sampa Midnight - isso não vai ficar assim</i> (1986)	51
2.1 A metamorfose	51
2.2 A gravação do álbum	56
2.3 O álbum	62
2.4 Análise do álbum e das faixas	65
2.4.1 A capa	67
2.4.2 “Prezadíssimos Ouvintes”	68
2.4.3 “Idéia Fixa”	75
2.4.4 Tentei	81
2.4.5 A noite e o dia	87
2.4.6 Penso, que penso, que penso... e canto	91
2.4.7 E o quico: uma síntese	96
III Itamar e o vão: algumas aproximações e conclusões	99
 Referências bibliográficas	106
Jornais, revistas e internet	107
Referências discográficas	109
Referências audiovisuais	110
Anexos	111
Anexo A: Entrevistas.....	111

1. Paulo Lepetit e Vange Milliet.....	111
2. Luiz Chagas.....	142
Anexo B: Encarte do CD <i>Sampa Midnight</i> - <i>isso não vai ficar assim</i>	177
Anexo C: Letras completas de <i>Sampa Midnight</i> - <i>isso não vai ficar assim</i>	181

Introdução

Prezadíssimos leitores,

Esse texto é resultado de uma pesquisa que iniciei em 2015, no fim da minha graduação em Ciências Sociais, quando tive a oportunidade de cursar, no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, a disciplina “Canção Brasileira, Tradições Populares e Mundialização da Cultura”, ministrada pelo professor Walter Garcia. Lá, imersa em leituras e estudos sobre a canção brasileira, alinhadas com audições e encontros que articulavam essa produção com o processo histórico do país, percebi no álbum *Sampa Midnight* (1986) de Itamar Assumpção uma conjunção de aspectos muito singulares e interessantes que me pareceram merecer uma análise mais atenta.

Gravado em 1985 e lançado em 1986, *Sampa Midnight – Isso não vai ficar assim* coincide com o fechamento do teatro *Lira Paulistana*, ponto de encontro de um movimento de músicos independentes que ficou conhecido como *Vanguarda Paulista*. Tendo, além de Itamar, Arrigo Barnabé, Grupo Rumo, Premeditando o Breque e Língua de Trapo, entre outros, como seus principais representantes, a *Vanguarda* foi um momento de confluência entre artistas e grupos que pretendiam trazer novas propostas musicais em um momento de certa estagnação na música popular brasileira. Essa cena musical surge, junto com o teatro, como alternativa em um momento de crise das grandes gravadoras. Consolidada no Brasil nos anos 1970, no fim dessa mesma década a indústria fonográfica sofreu uma drástica queda na venda de seus produtos. Essa crise fez com que as grandes gravadoras investissem somente em fórmulas e artistas que pudessem certamente trazer retorno financeiro.

Em meados da década de 1980 a indústria de discos encontra uma saída para essa crise de vendas: o investimento em bandas de rock. É quando também o teatro Lira Paulistana, aglutinador daquela cena de música independente, fecha suas portas. Com a falta de recursos e poucas possibilidades de seguir trilhando um caminho musical fora das grandes gravadoras, se observa uma certa dissolução na *Vanguarda Paulista*. É nesse momento que *Sampa Midnight - Isso não vai ficar assim*, de Itamar Assumpção, é lançado. Gravado em condições bastante precárias, o álbum traz questões e elaborações artísticas que nos ajudam a compreender esse momento histórico. O objetivo deste trabalho é, portanto, iluminar esse

momento de crise na história da música popular brasileira e compreender quais eram as condições e as questões latentes de uma produção artística que não estava inserida em uma lógica puramente comercial em seu fazer musical.

Nesse sentido, a trajetória de Itamar Assumpção e o disco que será analisado são carregados de elementos interessantes que nos dão muita munição para conseguir pensar esse período. Itamar, reconhecido como um dos maiores nomes não só do movimento independente, mas da música popular brasileira, manteve durante toda sua trajetória artística uma postura e um discurso ferrenhos contra os grandes engessados da indústria fonográfica. Taxado como “maldito”, desenvolveu praticamente toda sua linguagem e carreira artística à margem do mercado fonográfico. O álbum *Sampa Midnight – Isso não vai ficar assim*, lançado em um momento de acirramento de condições da cena musical independente e da própria carreira de Itamar, traz sentidos e questões que nos auxiliam a iluminar e compreender esse momento da história da música brasileira. É esse nosso objetivo ao analisar tanto o álbum quanto o seu processo de gravação.

Na primeira parte desta dissertação, mergulharemos no contexto histórico, paralelamente com a trajetória de Itamar, para compreender tanto o desenvolvimento da indústria fonográfica no Brasil quanto o momento da música independente em São Paulo, assim como seus processos de crise e desgaste. Na segunda, apoiada principalmente em entrevistas e matérias de jornais, irei tratar sobre a gravação do álbum *Sampa Midnight*. Também nessa segunda parte irei propor uma análise do álbum como um todo, desde a capa até as canções, tendo como perspectiva as questões levantadas durante o texto. Por fim, na última parte farei algumas aproximações entre Itamar Assumpção, as questões presentes em *Sampa Midnight* e aquele momento da história da música brasileira.

I Itamar Assumpção, música independente e indústria fonográfica

1.1 Entre Tietê, Arapongas, o batuque e o radinho de pilha

É no ano de 1949, na cidade de Tietê, São Paulo, que Itamar Assumpção nasceu. Lá, viveu com os seus avós, enquanto seus pais se mudaram para o Paraná. Tietê é conhecida por ainda preservar traços fortes da sua cultura popular tradicional e, principalmente, pelo Batuque de Umbigada, uma festa afro-brasileira criada por descendentes de povos escravizados oriundos de Angola e do Congo. A umbigada possui uma dança muito característica, descrita por Anelis Assumpção, filha de Itamar, no trecho que reproduzimos abaixo:

“pequena ouvia histórias sobre o batuque de umbigada que meu pai contava nas noites de frio. me misturo aos versos da canção Batuque¹, que faz ode a essa memória de Africa e também a uma memória de Brasil. sobre escravidão e mortes. sobre liberdade. havia um quintal. parece que se ouvia de longe o som de tambores e madeira. mulheres cantando. crianças eram proibidas de entrar pois havia dança de corpos em intimidade ao zurzir seus ventres. um giro pra esquerda, outro pra direita alguns passos pra traz e mais outros pra frente no ritmo do cascalho do tambor e plá! umbigo com umbigo! meu pai me contara que certa vez, fugiu para espiar a festa que durava até de manhã, como bem gostam os pretos quando se reúnem em folgança de banzo. São pândegos em excelência. ainda hoje em Tietê, grupos deste sudeste negro se reúnem para cantar e dançar no sincretismo de um padroeiro preto. São Benedito. creio dai também vir o nome daquele que em alcunha conhecemos como Beleléu².(...)”³

É o movimento da dança que nomeia a festa: homens e mulheres, em duplas, em passos ritmados para a esquerda e direita, que, em um gesto corporal, se unem pelo umbigo. Outro elemento é a música, com forte presença percussiva e com o acompanhamento de quatro tipos de tambores. Ainda no trecho de Anelis, percebemos um dos primeiros contatos e interesses musicais de Itamar: o toque desses tambores de origem africana, matriz musical

¹ Referência à música “Batuque”, lançado no segundo disco de Itamar e a banda *Isca de Polícia, Às próprias custas S.A.*

² Personagem criada como Itamar, quase como um alter-ego, e que foi registrada em seus dois primeiros discos, *Beleléu, Leléu, Eu e Às próprias custas S.A.*

³ Trecho de um texto de Anelis Assumpção, filha de Itamar, publicado na página do Facebook “Itamar Assumpção 70”. Disponível em: <https://www.facebook.com/itamarassumpcao70/photos/a.485592658139097/2632139246817750/>. Acessado em 01 de fevereiro de 2020.

que estará presente em boa parte de sua obra, segundo Maria Betânia Amoroso. “O primeiríssimo palco em que Itamar pisou foi o do terreiro, quando, como percussionista, ritmava as sessões nas quais os espíritos entravam em debate. (...) A música encantatória, com ritmo forte marcado pelas batidas e capaz de fazer o corpo despertar para o transe é a sua base musical, e sob essa base ele irá construir uma obra inteira”⁴. Os traços dos batuques com os quais o compositor teve contato não só em Tietê, mas também no terreiro de seu pai, que era pai-de-santo, aparecem nas composições de Itamar ao longo de sua trajetória. Maria Clara Bastos já afirmou como, por exemplo, as linhas de baixo de Itamar, instrumento que utilizava para compor, e a própria construção melódica possuem elementos desses batuques:

“Nos batuques o tambor grave (o tambu) é aquele que ‘conversa’ e ‘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.”⁵

Nunca estudou música formalmente, ou seja, tudo o que Itamar aprendeu sobre música, sua maneira de pensar musicalmente, de compor e de expressar, formou-se no dia a dia, nas suas experiências cotidianas, em tudo aquilo que viveu e manteve proximidade ao longo da vida. É, por isso e por outras coisas, um cancionista popular. Amoroso faz uma observação importante sobre esse fato: outro músico popular que também era tocador de atabaque em terreiros era Pixinguinha, compositor associado à gênese do samba no Rio de Janeiro. Tal associação, para ela, comprova “a genial convicção de Itamar de que pertencia a uma linhagem definida da Música Popular, da qual Pixinguinha, sem dúvida, era um dos grandes nomes”⁶. Ainda irei retomar mais detidamente essa convicção de Itamar, mas um dos sentidos mais importantes da sua obra é o diálogo constante que tenta traçar com a tradição da música popular brasileira. Essa relação entre ele e Pixinguinha, elaborada por Amoroso, é interessante na medida em que aproxima Itamar, sua formação e sua obra de um dos mais importantes fundadores dessa “linhagem”, atestando, a partir desse ponto em comum, a autenticidade dessa certeza do cancionista de Tietê.

⁴ AMOROSO, 2006, p. 41.

⁵ BASTOS, 2012, p. 20.

⁶ Idem, Ibidem.

A formação musical pela cultura popular tradicional foi um dos caminhos percorridos por Itamar. De outro lado, sendo um adolescente que crescendo no Brasil nos anos 1960, as referências que viajavam e eram transmitidas pelas ondas radiofônicas também foram componentes fundamentais na sua formação musical. Nesse momento, o rádio, assim como a indústria fonográfica, estava em pleno desenvolvimento e expansão no Brasil. Ambos faziam parte do processo de industrialização e modernização brasileira, que já vinha em curso no Brasil desde a década de 30, com o “fim da hegemonia agrário-exportadora e o início da predominância da estrutura produtiva de base urbano-industrial”⁷, alavancado durante o governo de Juscelino Kubistchek e continuado pela Ditadura Militar, ainda que possuindo diferentes peculiaridades em cada um desses períodos.

Como tentativa de que houvesse a superação do “subdesenvolvimento brasileiro” e uma possível equiparação política e econômica aos países centrais, o objetivo era, basicamente, tornar o país, majoritariamente agrário, uma potência industrial, inserindo-o finalmente no plano do capitalismo internacional, dando continuidade à tentativa de modernização pela via industrial. Segundo Francisco de Oliveira, “trata[va]-se (...) de tornar a empresa industrial a unidade chave do sistema e de criar ou consolidar novos parâmetros, novos preços de mercado, que canalizem e orientem o esforço da acumulação [capitalista] sobre a empresa industrial”.⁸ Sempre orientado por uma ideia positivista de progresso, o “ponto de chegada” do projeto de modernização do país “seria a sociedade nacional integrada, livre dos estigmas coloniais e equiparada aos países adiantados”, de acordo Roberto Schwarz.⁹ No pré-1964 as ideias desenvolvimentistas eram compartilhadas tanto por setores políticos de esquerda quanto de direita. Porém, no início da década, “surgia a consciência de que a exploração de classe interna e as grandes desigualdades na ordem internacional se alimentavam reciprocamente e que era necessário enxergar as duas em conjunto”¹⁰, momento em que a politização e a organização civil de esquerda passam a se radicalizar, acirrando a luta de classes.

Pode-se dizer que o golpe militar de 1964 tem, então, dois objetivos principais: acelerar a industrialização do país, para que a economia alcance de modo efetivo os moldes

⁷ OLIVEIRA, 2013, p. 35.

⁸ Idem, p. 48.

⁹ SCHWARZ, 1999, p. 157.

¹⁰ Idem, Ibidem.

da produção capitalista global e o processo de acumulação de capital funcione satisfatoriamente; e, segundo, “cortar pela raiz”¹¹ qualquer indício de organização política civil.

Assim, segundo Renato Ortiz, houve um realinhamento que aprofundou as “medidas econômicas tomadas no governo Juscelino [Kubitschek], às quais os economistas se referem como ‘a segunda revolução industrial’”¹². Essa retomada econômica pode ser entendida como a responsável por expressar “autoritariamente uma via de desenvolvimento do capitalismo no Brasil”¹³, pois permitiu a inserção da economia do país no sistema de internacionalização do capital já bastante avançado naquele período. Como consequência, tivemos o “crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens”¹⁴. Paralelamente, a Ideologia de Segurança Nacional possibilitou ao governo militar aspectos muito específicos de controle social, como Ortiz afirma:

Resumidamente se pode dizer que essa ideologia concebe o Estado como uma entidade política que detém o monopólio da coerção, isto é, a faculdade de impor, inclusive pelo emprego da força, as normas de conduta a serem obedecidas por todos. Trata-se também de um Estado que é percebido como o centro nevrálgico de todas as atividades sociais relevantes em termos políticos, daí uma preocupação constante com a questão da “integração nacional”.¹⁵

Desse modo, o governo militar objetivava a unificação política da sociedade em todos os seus âmbitos, uniformizando e tentando coibir aquilo que divergisse de seus preceitos ideológicos, como tentativa de integrar a diversidade social¹⁶. Os militares exerciam o controle das esferas sociais, políticas e econômicas em sua totalidade, incluindo também o campo cultural.

A produção cultural, então, passa a ser uma das questões centrais do governo militar. Ao mesmo tempo em que há o avanço industrial e do mercado de bens materiais, “fortalece-se o parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais”¹⁷. Sobre a

¹¹ Idem, Ibidem.

¹² ORTIZ, 1994, p. 114.

¹³ Idem, p. 117.

¹⁴ Idem, p. 114.

¹⁵ Idem, p. 115.

¹⁶ Idem, Ibidem.

¹⁷ Idem, p. 114.

expansão da indústria cultural e o reconhecimento de uma potencialidade crítica nas manifestações artísticas, Renato Ortiz aponta dois movimentos. O primeiro seria a censura, ou seja, repressão de todo e qualquer movimento de expressão cultural que não esteja alinhado àquilo que a ideologia militar pregava. Já o outro viria no caminho de, por meio do incentivo à implementação de instituições culturais e a expansão dos meios midiáticos de massa, obter uma produção de cultura regulada e controlada.

Reconhece-se, portanto, que a cultura envolve uma relação de poder, que pode ser maléfico quando nas mãos de dissidentes, mas benéfico quando circunscrito ao poder autoritário. Percebe-se, pois, claramente a importância de se atuar junto às esferas culturais. (...) Basta lembrarmos que são várias as entidades que surgem no período - Conselho Federal de Cultura, Instituto Nacional do Cinema, EMBRAFILME, FUNARTE, Pró-Memória, etc. (...) O Estado deve, portanto, ser repressor e incentivador das atividades culturais.”¹⁸

Desse modo, o governo militar entendia os meios de comunicação de massa também como um aparelho poderoso de controle social e propagação ideológica em nome da Segurança Nacional. Por isso, a partir de 1964, são implantadas diversas medidas visando a expansão desses meios. Segundo Márcia Tosta Dias, “é de 1965 a criação da Embratel, bem como a vinculação do Brasil ao Intelsat (Sistema Internacional de Satélites) e de 1968 a construção de um sistema de comunicação por micro-ondas que viabiliza a aproximação de todos os cantos do país.”¹⁹ Os vários setores dos meios de comunicação de massa encontraram no Brasil condições favoráveis à sua instalação definitiva.

Acompanhando o período de significativa expansão industrial, houve também a intensificação do consumo de bens materiais ligados ao mercado cultural:

Ao lado dos aparelhos de rádio, que foram se popularizando no país a partir da década de 40, toca-discos e televisores passaram a estar, cada vez mais, presentes nos lares brasileiros: ‘entre 1967 e 1980 a venda de toca-discos cresce 813%’; em 1970, 24% dos domicílios brasileiros tinham televisão.²⁰

O rádio foi o seu “professor”, como afirmou Itamar Assumpção em uma entrevista²¹. Em 1962, após a morte de sua avó, se muda para Arapongas e passa a viver com os seus pais

¹⁸ Idem, p. 116.

¹⁹ DIAS, 2008, p. 55.

²⁰ Idem, p. 56.

²¹ ASSUMPÇÃO apud PALUMBO, 2002.

e irmãos, Narciso e Denise. É lá que começa a se interessar mais por música, quando “de repente, os amigos com que[m] (...) jogava futebol resolveram montar um conjunto. Era a época da jovem guarda, de Renato e seus Blue Caps”.²² Ele e seus amigos, então, passaram a ter aulas de violão com um rapaz da cidade, a quem pagavam um maço de cigarro por aula. Itamar só vai adquirir um violão um pouco depois, quando troca um radinho de pilha pelo instrumento:

“O cara foi embora e, no outro dia cedinho, apareceu com um violãozinho todo pintado a óleo. Eu o achei lindo. Peguei o violão sem cordas, sem nada. Comprei um encordoamento e coloquei. E na aula dos meninos eu ficava tentando afiná-lo”.²³

Depois dos atabaques, esse violão foi o primeiro instrumento de Itamar e nele tentava reproduzir as músicas que ouvia pelo rádio. Foi assim, “de ouvido”, que aprendeu a tocar o instrumento. Além de Jerry Adriani, também tocava e cantava músicas de

“Tim Maia, Roberto Carlos, qualquer um. Eu imitava na voz mesmo. Jorge Ben eu imitava e tocava. Então, o pessoal não podia me ver que já jogava um violão na minha mão”.²⁴

A história de Itamar com o violão e o rádio é interessante e demonstra o quanto seu aprendizado musical aconteceu de forma um tanto intuitiva e totalmente informal, apontando para uma precariedade de quem “se vira com o que tem” e não possui acesso a uma educação musical dentro de aulas e instituições regulares. É uma das características, também, que o formam como um cancionista popular, ligado com a tradição da música brasileira — principalmente, com a música feita por negros e negras brasileiros. Para comparação, exatamente na mesma época e com a mesma idade, Arrigo Barnabé, que faria parte do mesmo momento de música independente que Itamar alguns anos depois, tinha aulas de piano com uma professora particular, incentivado pelos seus pais.²⁵ Essa diferença, muito longe de indicar uma diferença na qualidade musical de suas produções, marca, sem dúvidas, uma diferença social e econômica entre Itamar e os outros integrantes do movimento conhecido como *Vanguarda Paulista*, do qual tratarei mais adiante.

²² Idem.

²³ Idem.

²⁴ Idem.

²⁵ Arrigo comenta rapidamente sobre essas aulas no texto autobiográfico “No fim da Infância”, publicado na revista Piauí em janeiro de 2012. Pode ser acessado em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/no-fim-da-infancia/>

1.2 Londrina: teatro e prisão

É através de seus irmãos que Itamar tem contato com outra linguagem artística que também seria um dos pilares da sua obra cancional: o teatro. Seu irmão, Narciso, era locutor de rádio, escrevia e dirigia peças. Quando acaba o ginásio, os dois cursam contabilidade juntos e tentam montar as peças que Narciso escrevia²⁶. É nesse momento que Itamar tenta compor pela primeira vez, fazendo uma trilha sonora²⁷. Em 1971, participa da montagem de *Arena conta Tiradentes*, peça de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, pelo GRUTA, Grupo de Teatro Universitário de Arapongas, interpretando o próprio Tiradentes. A montagem leva o prêmio de Melhor Espetáculo no III Festival de Teatro de Londrina.

Essa experiência de Itamar por Londrina, onde não morava, mas passou a visitar com frequência a partir de seu envolvimento com o teatro, marcou não só uma mudança geográfica, mas também cultural, segundo ele próprio²⁸. Afinal, Itamar, acostumado a cidades pequenas como Tietê e Arapongas, passou a frequentar o meio estudantil universitário, espaço que ainda conseguia manter uma relativa vida cultural em meio à repressão da ditadura militar, contando ainda com investimentos massivos vindos, um tanto contraditoriamente, desse mesmo Estado²⁹. A experiência foi radical: “Quando cheguei lá, fiquei meio perdidão”³⁰, afirmou sobre essa época.

Ainda em 1971, teve a oportunidade de apresentar uma composição sua pela primeira vez³¹ no IV Festival Universitário de Música Popular de Londrina, “com uma musiquinha que era um ponto de terreiro. (...) Era uma influência de casa”.³² Depois disso, surge a oportunidade de acompanhar a cantora Neuza Pinheiro em uma apresentação, interpretando uma música de Arrigo Barnabé, músico que teria uma influência muito importante na formação de Itamar. Nessa apresentação, Itamar toca violão e leva os dois irmãos, Narciso e Denise, para também acompanharem a cantora. Segundo Amoroso, “o resultado imediato dessa formação particular é que o que devia ser mero acompanhamento transforma-se em um

²⁶ CHAGAS, TARANTINO, 2006, p. 64.

²⁷ ASSUMPÇÃO apud PALUMBO, 2002.

²⁸ Idem.

²⁹ GARCIA, 2016, p. 170.

³⁰ ASSUMPÇÃO apud PALUMBO, 2002.

³¹ CHAGAS; TARANTINO, 2006, p. 65.

³² ASSUMPÇÃO apud PALUMBO, 2002.

ato performático, levando a direção do festival a inventar um novo prêmio, o de Apresentação Total”.³³

No ano seguinte, aconteceu um episódio que relatou inúmeras vezes durante sua vida e se faz importante para entendermos tanto a trajetória quanto um dos sentidos de sua obra: sua prisão. Itamar foi preso em Londrina, às 11 horas da noite, acusado de ter roubado o gravador que carregava e que pertencia a seu amigo londrinense, Domingos Pellegrini. Segundo Itamar, quando contou para um dos seus companheiros de cela o porquê de estar encarcerado, um dos presos “começou a gritar que aquele não era lugar de músico”. Depois de cinco dias, “recebe das mãos de seu companheiro de cela um livrinho com letras de músicas. *Rio de lágrimas*, de Tião Carreiro e Pardinho. Canta, e o homem chora enquanto ouve.”³⁴ Itamar só consegue sair quando Pellegrini se apresenta na delegacia. Ao chegar em casa e contar o ocorrido para o seu pai, ouve que precisa desenvolver a sua mediunidade. Maria Betânia Amoroso sintetiza essa passagem: “dessa experiência serão fixados dois sentidos: o músico popular ocupa um lugar totalmente particular na cultura brasileira, e a quem couber esse papel deverá desempenhá-lo como uma missão”.³⁵

PB: Quando foi que baixou essa coisa de “sou músico”? Foi com o cara na prisão?

Itamar: Foi ele que me falou. 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.³⁶

É a partir desse momento, então, que Itamar decide que vai tentar viver de música e, pra isso, irá se mudar para São Paulo. Essa passagem é importante, pois o movimento de Itamar nos sugere também uma negação daquilo que era (e continua sendo até hoje) estruturalmente imposto para um jovem negro: a prisão e a exclusão social. A escolha pelo caminho da música parece ter o sentido de uma negação de Itamar a esse “destino”, pois que se decide, então, a seguir por uma trajetória diferente daquele que a sociedade o empurrava, assumindo a sua *missão* de ser um artista da canção popular.

“Depois disso passei um ano e meio planejando vir para São Paulo, até que Domingos Pellegrini me deu seiscentos cruzeiros para eu ir embora”.³⁷

³³ AMOROSO, 2006, p. 39.

³⁴ Idem, p. 41.

³⁵ Idem, ibidem.

³⁶ ASSUMPÇÃO apud PALUMBO, 2002.

³⁷ Idem.

1.3 Indústria fonográfica e grandes gravadoras: um caminho possível?

Essa decisão de Itamar, se mudar para São Paulo para definitivamente tentar um caminho profissional pela via da música, deve ser entendida em meio ao contexto de grande expansão e instalação definitiva da indústria fonográfica e das grandes gravadoras no país. Já comentamos sobre o investimento e a expansão do mercado de bens culturais, impulsionado principalmente pela ampliação dos sistemas de comunicação, como a Embratel. Junto a isso, a década de 1960 também marca a instalação da indústria fonográfica no país, e, na década seguinte, acontece a consolidação de grandes empresas da indústria do disco no país.

Para Marcia Tosta Dias, um dos fatores para esta importante expansão da indústria fonográfica seria a consolidação da produção e do mercado de música popular brasileira. Uma vez instaladas no país, a grande indústria internacional de discos enxergou aqui um potencial lucrativo. Como consequência da expansão dos meios de comunicação, as emissoras brasileiras têm um importante papel na constituição da música brasileira vista na década de 60. Foram nos Festivais da Canção, promovidos pelas TV Excelsior, TV Record e TV Globo, que surgiram importantes grupos, cantores e compositores da música. Assim, aproveitando a efervescência dessa produção vista nos anos 1960 e início dos 1970, a indústria passou a constituir “casts estáveis, com nomes hoje clássicos da MPB, tais como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia e tantos outros.”³⁸ Do mesmo modo, artistas da Jovem Guarda, como Roberto Carlos, também começaram a ter espaço nas grandes gravadoras. A incorporação desses artistas à grande indústria coloca a música popular brasileira em outro patamar em relação à comercialização de sua produção, criando um tipo de personalismo, em que a figura do artista deve receber mais atenção do que a obra em si.

Aqui, ainda segundo Dias, temos um segundo fator para o crescimento do mercado fonográfico: a “chegada definitiva do LP, no início dos anos 70, e as mudanças econômicas e estratégicas que ele trouxe para o panorama fonográfico”.³⁹ Agora, com um gasto

³⁸ DIAS, 2008, p. 59-60.

³⁹ Idem, *ibidem*.

significativamente menor em relação à produção de compactos, a indústria do disco consegue intensificar seus lucros e otimizar seus investimentos, adotando novas estratégias no seu processo de produção. É assim que, como dito anteriormente, dá-se início à formação de *casts* estáveis, também conhecidos como “artistas de catálogo”, cujas vantagens para a indústria Márcia Tosta Dias esclarece:

Assim, é mais seguro, muitas vezes, e mais lucrativo, manter um quadro de artistas que vendam discos com regularidade, nos padrões definidos para determinados segmentos, do que investir no mercado de sucessos que, por sua vez, precisa ser constantemente alimentado e, por mais que utilize fórmulas consagradas, não tem retorno totalmente garantido.⁴⁰

Um terceiro fator apontado por ela foi a música estrangeira e o espaço ocupado por esse tipo de música nos lançamentos das *majors*.⁴¹ Podemos compreender esse fenômeno quando listamos as vantagens obtidas pela transnacional do disco em detrimento das gravadoras brasileiras. Ainda segundo Dias, citando Rita Morelli, “a transnacional fazia a prensagem, embalagem e distribuição local de matrizes gravadas no exterior, para serem simplesmente comercializadas no país, permitindo ao produto chegar ao mercado com seus custos de produção amortizados”⁴². Além disso, uma segunda vantagem seria a isenção, para a grande indústria do disco, do ICMS, o Imposto sobre a Circulação de Mercadorias, que fazia com que as produções estrangeiras chegassem ao Brasil com o seu custo de produção amortizados, colocando em desvantagem, assim, as gravadoras nacionais. Fica ainda mais claro, então, que como qualquer outro ramo industrial, as *majors* também são guiados pelo potencial lucrativo de seus produtos que serão comercializados, pois “lança mão de fórmulas standardizadas de sucesso, prescindindo da valorização de conteúdos”⁴³, afetando principalmente o campo da gravação e difusão da canção popular brasileira.

A partir dos anos 1970, com a instalação cada vez mais definitiva dessas grandes gravadoras estrangeiras em solo brasileiro, houve um processo cada vez maior de racionalização no modo de produção desses discos. Como qualquer outro ramo industrial que desejasse aprofundar a sua margem de lucro, a indústria fonográfica traçou estratégias que otimizassem seu processo produtivo. Desse modo, a produção do fonograma passou a ser

⁴⁰ Idem, p. 61.

⁴¹ Idem, *ibidem*.

⁴² MORELLI, 1991, p. 48 apud DIAS, 2008, p. 62

⁴³ DIAS, 2008, p. 63.

dividida em duas frentes de trabalho: a esfera artística e a esfera técnica⁴⁴. Sobre a divisão do trabalho nas grandes gravadoras da indústria fonográfica, Dias explica:

Na grande indústria, é frequente a sobreposição dessas duas dimensões em uma instância executora do que é previamente planejado pela administração central das firmas. Desta forma, estão, de um lado, a administração central (inclui a direção artística) que, com seus departamentos de Artistas e Repertório (A&R) e Marketing concebem o produto, da forma estética às estratégias para divulgação. De outro, está a produção material propriamente dita, a execução do que foi planejado, incluído o trabalho do artista no estúdio e todo o processo de gravação e tratamento técnico a ele dispensado.⁴⁵

Fica claro, então, como a produção de canção popular fica totalmente subjugada a questões externas a ela, respondendo a planejamentos mercadológicos oriundos das mais altas funções dentro das gravadoras. No jogo entre as esferas técnica e artística, é a primeira que dita o processo.⁴⁶ O processo de gravação, antes artesanal, passa a funcionar dentro de uma lógica verdadeiramente industrial.

Uma outra estratégia importante que a indústria fonográfica adota nos anos 1970 é a segmentação, ou seja, a divisão de seus produtos em frentes diversificadas de consumo, com o objetivo de atingir o maior número de consumidores possíveis. “Consolidado o poder da grande transnacional do disco no país, a MPB passou a dividir espaço tanto com os segmentos já constituídos, como o regional e o sertanejo e outros emergentes.”⁴⁷ Dois exemplos citados por José Adriano Fenerick são o dos “mineiros” do Clube da Esquina, como Milton Nascimento e Lô Borges, e os “nordestinos”, como Belchior, Fagner e Alceu Valença. “Desse modo, e coincidindo com a fase de “abertura” do regime, com o relativo abrandamento da censura, a MPB conheceria um *boom* criativo e comercial por volta de 1975/76 (...)”⁴⁸. Além disso, também havia uma expressiva comercialização em setores como o rock nacional, samba, música estrangeira e *dance music*. Nessa época, o mercado fonográfico atuava de uma forma aparentemente inclusiva, no qual artistas que se encaixavam minimamente em seus requisitos estéticos tinham espaço nas grandes gravadoras. Em outros casos, nem era preciso seguir esses requisitos: é dessa época o termo “malditos”, ou “marginais”, rótulo dado

⁴⁴ Idem, p. 71.

⁴⁵ Idem, p. 70.

⁴⁶ Idem, p. 71.

⁴⁷ DIAS, 2008, p.79.

⁴⁸ FENERICK, 2007, p. 43.

a artistas como Jards Macalé, Jorge Mautner, Tom Zé, Walter Franco e Luis Melodia, por adotarem posturas radicais dentro das *majors*, sendo por sua música experimental, sendo por recusar esses padrões impostos. Segundo Sheyla Castro Diniz,

“o maldito, artista em busca da “grande obra”, não seria reconhecido, ao menos em vida, pela sociedade de seu tempo. Seria um desajustado, tanto do ponto 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.”⁴⁹

De acordo com Márcia Tosta Dias, surgia também o segmento denominado “artistas de marketing”, que contrapunha os “artistas de catálogo” já definidos anteriormente. “O artista de marketing é o que é concebido e produzido, ele, o seu produto e todo o esquema promocional que os envolve, a um custo relativamente baixo, com o objetivo de fazer sucesso, vender milhares de cópias, mesmo que por um período reduzido.”⁵⁰ Essas novas estratégias fizeram à indústria fonográfica alcançar números expressivos:

Essa diversificação da produção vai permitir à indústria fonográfica atingir, em 1979, número recorde de 64.104 milhões de unidades vendidas, dos quais 23.480 milhões eram de música estrangeira e 40.624 milhões, nacional, em plena situação de recessão econômica.⁵¹

É em meio a esse contexto, de pleno crescimento da indústria fonográfica, e de um importante processo de institucionalização da sigla MPB, que Itamar decide ir para São Paulo e viver de música.

1.4 Perseguindo São Paulo

“Começava 1973. Cabreiro, vim pra São Paulo, capital, entregar imposto predial, levar geral, mãos pra cima coisa e tal, viajar de camburão para averiguação, que decepção! Deu vontade de ir pro sertão, mas fui não, fiquei tentando gravação”.⁵²

⁴⁹ DINIZ, 2017, p. 101.

⁵⁰ DIAS, 2008, p. 82.

⁵¹ Idem, p. 81.

⁵² Trecho do texto que Itamar Assumpção escreveu para o encarte de seu segundo álbum, “Às próprias custas S/A”. Pode ser lido no relançamento feito pelo Selo SESC em 2010, no CD que faz parte da “Caixa preta”.

Chegando a São Paulo, Itamar vai trabalhar como entregador de carnês de IPTU⁵³, e, percorrendo a cidade a pé, começa a conhecer a capital. Nessa época, morava em uma república na rua Cardeal Arcoverde, no bairro de Pinheiros. A violência policial, em meio à ditadura militar, direcionada principalmente aos negros, e da qual já tinha sido vítima no episódio do gravador em Londrina, foi um fator com que Itamar sempre teve de lidar na cidade de São Paulo, mesmo anos mais tarde, quando já era um músico em plena atividade. Em uma entrevista, ele conta um desses “enquadros”:

“Em 1975, eu trabalhava como temporário em lista telefônica, e tava trabalhando a noite, de madrugada. E eu e mais dois amigos, a gente tinha ido até um bar, pra tomar um lanche. E na volta, um camburão parou e [pediu] documento pra um deles, e eu me dirigi ao sargento e falei: “Olha, a gente trabalha aqui, em frente ao prédio”, e aí ele me olhou assim e disse “E você? Você é negro e tá a essa hora da madrugada na rua? Você é ladrão!”⁵⁴

Enquanto trabalhava em empregos formais para garantir a sobrevivência na cidade, o plano de tentar a vida como músico em São Paulo seguia em paralelo. Nessa época, Itamar costumava ir até as gravadoras com o seu violão e mostrava algumas músicas que já tinha composto. Porém, a recepção não era exatamente como esperava: “Mas eu ia até as gravadoras, cantava uma música minha e ouvia: ‘Olha, faz um samba, você tem uma voz legal.’ Eu ficava puto, sem entender nada. Isso aconteceu inúmeras vezes”⁵⁵. É importante frisar que esse tipo de expectativa, que coloca o samba como o único meio possível de expressão artística para um homem negro, é uma das faces do racismo com que Itamar teve de lidar durante sua vida. Com uma linguagem artística experimental que trazia referências do teatro, da cultura popular negra, do rádio etc., ele estava distante de poder ser enquadrado como “sambista”, o que pode ter contribuído para que portas de grandes gravadores lhe fossem fechadas nesse momento.

É dessa época, também, o seu período de maior convivência com Arrigo Barnabé e seu irmão, Paulinho, um outro momento bastante importante na sua formação e trajetória musical. Em 1975, Arrigo mostrou algumas de suas canções para Rogério Duprat, compositor, arranjador e produtor do movimento tropicalista. Depois de ouvir “Clara

⁵³ CHAGAS; TARANTINO, 2006, p. 66.

⁵⁴ Entrevista de Itamar no Programa Mocidade Independente, da TV Bandeirantes, no qual o apresentador era o crítico musical Nelson Motta. O áudio da apresentação e da entrevista pode ser ouvido em: https://youtu.be/KYwe7D_d4PQ (acessado em 22 de dezembro de 2019).

⁵⁵ ASSUMPÇÃO apud PALUMBO, 2002.

Crocodilo”⁵⁶ e “Lástimas”, suas primeiras composições, Arrigo conta que Duprat gostou e disse: “monta uma banda aí que eu gravo.”⁵⁷ Juntamente com seu irmão, Paulinho, Itamar, e o compositor londrinense Antonio Carlos Tonelli, Arrigo se muda para Eldorado, bairro na divisa de São Paulo com Diadema, em uma chácara em frente à represa Billings, formando a banda *Navalha*⁵⁸. O projeto, no entanto, não deu certo. Segundo Arrigo, “a Zena (viúva de Itamar) ficou grávida e o Itamar falou ‘agora eu tenho que me virar’. A gente desmontou a casa e foi cada um cuidar da sua vida (...)”⁵⁹. Essa convivência, como já ressaltai, “representou uma etapa importante de aprendizado musical”⁶⁰ para Itamar, que marcaria a sua produção musical dali em diante:

“Eu saquei que um crioulo compositor, metido a compositor no Brasil, teria que entender aquele Arrigo Barnabé (...). Fui lá tocar baixo e fazer arranjo naquela música, que é atonal.⁶¹ (...) O samba, eu nasci ouvindo. Agora, o atonalismo, eu fui aprender quando eu cruzei o Arrigo. Sabe, bossa nova, o jazz, isso tudo são coisas que eu tive que aprender, música concreta. Não são coisas espontâneas em mim.”⁶²

Até que em 1976, Itamar tem a oportunidade de mostrar algumas de suas canções para o maestro Rogério Duprat, uma das figuras fundamentais do movimento tropicalista. Ele próprio conta o episódio no texto do encarte de seu segundo álbum:

“(...) em 1976, Rogério Duprat, depois de ouvir quatro músicas minhas disse assim: Aquela música “Beijo na Boca” é o maior barato!!! Falou também que eu tinha um astral do Jimmy Hendrix. Me convidou pra gravar duas músicas nos 16 canais do [Estúdio] Vice-Versa. Me deixou lá com os músicos e foi trabalhar. Vez em quando surgia na técnica do técnico Wilson, ouvia, depois sumia, acompanhando tudo nessa. No término das gravações falou prá eu ir ver a mixagem do que se tratava. Algum tempo depois gravei lá mesmo em 4 canais mais duas músicas, a convite dele próprio. Pela primeira vez, então, eu teria 4 músicas gravadas com qualidade e liberdade necessárias ao meu tipo de linguagem musical. Foi, portanto, o maestro Rogério Duprat que regeu o reconhecimento de

⁵⁶ Essa música e sua personagem, “Clara Crocodilo”, seria um dos motes principais do disco homônimo lançado por Arrigo alguns anos depois, em 1979, e que ficaria marcado como um dos mais importantes trabalhos não só da *Vanguarda Paulista*, mas também de sua carreira.

⁵⁷ GIORGIO, 2005, p. 41

⁵⁸ SEM AUTOR, “Arrigo e Paulo Barnabé resgatam projeto com Itamar”, *Folha de S. Paulo*, 11/07/2019.

⁵⁹ POTUMATI, Mateus. “Itamar Assumpção 60 anos: um vão que persiste”, *Revista Soma*, edição 14, novembro de 2019, p. 23.

⁶⁰ GARCIA, 2016, p. 170.

⁶¹ Alguns anos depois, Itamar tocava na banda *Sabor de Veneno*, de Arrigo Barnabé.

⁶² Trechos de entrevistas de Itamar Assumpção contidos no documentário “*Daquele Instante em Diante*”, dirigido por Rogério Velloso e lançado em 2014, destacados e compilados por Walter Garcia. GARCIA, 2016, p. 171.

minha produção artística, de certa forma, abrindo-lhe as portas da tecnologia, num período de total desânimo na criatividade da música popular. Saravá Duprat!”

Essa é uma passagem da trajetória de Itamar que nos ajuda a compreender, também, um tanto da expectativa que a ideia de “viver de música” poderia conter naquela década de 1970. Ainda que Itamar não cite diretamente a produção musical dos tropicalistas como influência direta da sua obra, mesmo que, em alguns momentos, tenha reverenciado canções do Gilberto Gil⁶³, é bastante notável o quanto o momento de criatividade cultural liderado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, entre outros, no final da década de 1960, tenha servido como uma referência importante que alinhava qualidade musical, continuação da tradição da música popular brasileira e êxito comercial. Segundo Laerte Fernandes de Oliveira, em outras palavras:

“A geração anterior [de músicos] - principalmente a parcela que deu origem ao *Movimento Tropicalista* - era sempre citada como referência de êxito de um grupo que conseguiu ter liberdade de criação, apoio das grandes gravadoras, certo sucesso de público e reconhecimento por parte da imprensa e crítica especializada”⁶⁴.

Isso explica, portanto, o fato de tanto Itamar quanto Arrigo Barnabé terem buscado uma espécie de “aval” ou, talvez, uma porta de entrada para o mundo das gravadoras através de Rogério Duprat. Reconhecendo sua missão como cantor popular, tendo decidido viver de música, nada mais natural para Itamar, portanto, buscar essa “aprovação” pelo regente “dos melhores” ou por aquele que tinha se dado melhor dentro das regras do jogo fonográfico até aquele momento, tendo ainda, como “produto”, exatamente aquilo que Itamar também pretendia fazer: novas propostas que dialogassem e contribuíssem com a história da música popular brasileira, trazendo uma boa carga de experimentalismo em suas composições.

O que não se esperava, entretanto, é que a consolidação das grandes gravadoras no Brasil traria outras regras para o funcionamento daquele jogo. Uma configuração de mercado tão favorável quanto àquela vista no Movimento Tropicalista ficaria cada vez menos provável de acontecer novamente. Nesse outro momento, o mercado se encontrava cada vez mais fechado em relação a propostas estéticas novas, só apostando naquilo que traria retorno

⁶³ SEM AUTOR, “Itamar e banda inauguram projeto verão”, *O Estado de S. Paulo*, 31/01/84, p. 18.

⁶⁴ OLIVEIRA, 2002, p. 27.

financeiro seguro. José Adriano Fenerick aponta que o fim dos Festivais de Música, veiculados pela televisão principalmente entre 1965 e 1972, “retirou das gravadoras o seu ‘campo de teste’ privilegiado para lançar novos trabalhos e artistas”⁶⁵.

Outro aspecto, que também contribui para a perpetuação de uma mesma estética dentro da canção popular seria a prática do jabá, ou *jabaculê*, muito difundida nos meios de comunicação de massa, sobre a qual Dias aponta:

nos anos 70, o perfil [do rádio] estava totalmente reformulado: tinha deixado de ser produtor e difusor de mercadorias culturais específicas, para tornar-se somente difusor, convertendo-se num espaço privado do mercado de bens culturais. A redução de investimentos publicitários levou as emissoras a vender seu espaço para a divulgação de produtos fonográficos. Essa prática, já tradicional e largamente difundida, é conhecida no meio com o nome de *jabaculê* (...) ⁶⁶

Para Fenerick, a prática do jabá colabora na constituição de um círculo vicioso,

onde o mais conhecido é o mais famoso e tem mais sucesso, (...) e contribui para aquilo que T. W. Adorno denominou de ‘liquidação do indivíduo’. Nesse sentido, o gosto musical individual transforma-se em mero ato de reconhecimento, trata-se apenas de confirmar se a audição de uma música qualquer está ou não dentro da faixa do reconhecível.⁶⁷

Desse modo, a indústria fonográfica é agente de um movimento dialético no campo da canção popular, pois, ao mesmo tempo em que responde à demanda por uma estética musical nada inovadora, também está, ao fechar seus espaços para artistas com propostas diferenciadas, criando-a. O que se tem como estratégia é colocar no mercado um número grande de artistas, com poucas canções de sucesso e alto sucesso de vendagens, para que possam ser substituídos pela mesma fórmula pouco tempo depois. Segundo Dias, “mais uma vez, a questão que permanece diz respeito à pouquíssima disposição da indústria de inovar, ou simplesmente melhorar, a qualidade dos produtos destinados ao grande público consumidor (...)”.⁶⁸

⁶⁵ FENERICK, 2007, p. 43.

⁶⁶ DIAS, 2008, p. 163.

⁶⁷ FENERICK, 2007, p. 55.

⁶⁸ DIAS, 2008, p. 94.

O problema da falta de espaço para estéticas diferenciadas fica ainda mais crítico no fim dos anos 1970, quando a indústria fonográfica enfrenta uma drástica queda em suas vendas, principalmente em função da crise do petróleo, matéria prima do vinil, que atinge seu auge em 1977, e o fim do “milagre brasileiro”, quando as tentativas de modernização pela via industrial encontram seus limites e fracassam, deflagrando uma importante crise econômica e institucional. Assim, segundo Fenerick, “a política das gravadoras instaladas no Brasil, que já era conservadora, doravante torna-se ainda mais refratária a lançamentos de novos nomes no mercado”.⁶⁹ A crise, primeiramente econômica e institucional, passa a ser também

uma crise na música popular brasileira, e essa crise se devia em grande parte à consolidação de uma indústria fonográfica predatória, que apenas se interessa por lucros e padroniza e/ou coopta até mesmo os grandes nomes da MPB, destituindo-os de suas vitalidades criativas e críticas.⁷⁰

É a esse momento de aparente estagnação na MPB que Itamar se refere no texto do encarte, quando relata seu encontro com Duprat. E é a essa “crise” que ele pretendia responder com as suas músicas. Sem sucesso nas suas tentativas de estabelecer contrato com alguma gravadora, em 1978 ele tem a primeira oportunidade de mostrar as suas canções para um grande público em São Paulo, quando, além de tocar percussão, também abre os shows de Jorge Mautner e Nelson Jacobina na cidade⁷¹.

No ano seguinte, acontece um evento que ficaria conhecido como seminal para as carreiras de Itamar, Arrigo e para o movimento *Vanguarda Paulista*: a apresentação de Diversões Eletrônicas e Infortúnio na final do 1º Festival Universitário da Música Popular Brasileira, promovido pela TV Cultura. Também no mesmo ano, Arrigo apresenta “Sabor de Veneno” no Festival 79 de Música Popular Brasileira, transmitido pela TV Tupi. Itamar, nessa época, fazia parte da banda de Arrigo, chamada também de *Sabor de Veneno*, tocando baixo.

⁶⁹ FENERICK, 2007, p. 50.

⁷⁰ Ibidem, p. 34.

⁷¹ CHAGAS; TARANTINO, 2006, p. 67.

1.5 Enfim, “independente”

Movimento mais potente nas metrópoles, como Rio de Janeiro e São Paulo, músicos foram se tornando “seus próprios empresários” na tentativa de driblar o monopólio das grandes gravadoras e, assim, conseguirem estabelecer uma produção musical alternativa que abarcasse tanto objetivos estilísticos, de liberdade na criação musical, quanto também de vendas. Dessa maneira, segundo Vaz, “artistas (...) partiam por conta própria para a promoção total do seu trabalho, produzindo espetáculos, divulgando e vendendo o seu trabalho, de modo itinerante”.⁷²

A maior dificuldade do músico independente seria a difusão. Fenerick aponta a prática do jabá como um dos maiores obstáculos encontrados por esses artistas: “uma concorrência desleal”⁷³, impossibilitando a penetração dos mesmos nas grandes gravadoras. Como alternativa à produção industrial de massa, a possibilidade encontrada foi a artesanidade: “venda de discos em shows, distribuição de mão em mão, tentativas de levar seus trabalhos para as lojas de discos pessoalmente, vendas pelo reembolso postal etc.”⁷⁴. O primeiro sucesso comercial alcançado por uma produção independente foi um disco gravado pelo grupo Boca Livre, que vendeu “cerca de 80 mil exemplares”.⁷⁵

Assim, durante a década de 1970, surgem em São Paulo vários artistas e grupos que encontram na produção independente um caminho viável para a construção de suas carreiras. Os principais exemplos são o Grupo *Rumo*, o *Premeditando o Breque* e *Língua de Trapo*, que mais tarde, junto com Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção e outros músicos, receberiam o título de *Vanguarda Paulista*. Esse grupo de artistas era composto majoritariamente por jovens oriundos de universidades. O *Grupo Rumo*, por exemplo, “teve origem num pequeno núcleo de alunos do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP (ECA), em 1973”, assim como o grupo *Premeditando o Breque*. Arrigo Barnabé, que também estudou música na ECA por um período, é um outro exemplo. Ainda que a *Vanguarda* não tenha sido um movimento musical conciso, com uma ideia comum que aglutinasse os diferentes trabalhos produzidos, como foi o Movimento Tropicalista — o nome, inclusive,

⁷² VAZ, 1988, p. 19.

⁷³ FENERICK, 2007, p. 54.

⁷⁴ Ibidem, p. 56.

⁷⁵ VAZ, 1988, p. 22.

não foi definido pelo próprio grupo, mas segundo Luiz Chagas, pelo jornalista Maurício Kubrusly, e utilizado largamente pela imprensa especializada⁷⁶ — alguns traços eram comuns nessas produções, principalmente se tivermos como referência Arrigo Barnabé, o *Grupo Rumo* e o próprio Itamar Assumpção. Esses três trabalhos, cada um a seu modo e maneira, dialogavam e pretendiam dar alguma continuidade à tradição da música popular brasileira. Itamar, como já aponte, tinha significativas diferenças econômicas, sociais e também raciais em relação a esses artistas: era negro, não chegou a cursar alguma universidade e não pertencia à classe média paulistana, características opostas à grande maioria dos integrantes da *Vanguarda*. Ainda assim, compartilhou ideias e espaços com esse grupo durante boa parte de sua trajetória, trazendo sempre o seu ponto de vista particular na e em relação à sua obra musical.

Dessa maneira, temos uma importante efervescência artística de músicos independentes nessa época, que tentavam se articular de maneira autônoma da forma como fosse possível. Shows pela cidade de São Paulo eram frequentes em lugares como o Museu da Imagem e do Som (MIS) e teatros, até como um “forte elemento de captação do interesse do público”, considerado “o canal mais eficaz de comunicação, pelo contato direto e troca de informações”⁷⁷. Percebendo essa intensa mobilização da música independente e uma quantidade relevante de público interessado nesse tipo de música, “dois jovens, um músico e ex-estudante de engenharia de 29 anos, Wilson Souto Jr., conhecido como Gordo, e um amigo seu, ex-administrador de empresas, Waldir Galeano”, idealizaram um espaço que “permitisse a convergência de manifestações artísticas em um momento em que havia poucos espaços disponíveis para apresentá-las”. Assim, “em um porão de uma antiga loja de móveis, em 25 de outubro de 1979, na rua Teodoro Sampaio, bairro de Pinheiros, foi fundado o teatro *Lira Paulistana*”⁷⁸.

O teatro *Lira Paulistana* foi um importante espaço aglutinador da produção musical independente que relatamos alguns parágrafos acima, assim como de outras áreas artísticas, como destacado por Laerte de Oliveira:

Mais do que uma referência, aquele porão em uma rua comercial de vendas de móveis aglutinou a produção alternativa e o público de toda uma

⁷⁶ Anexo A2 desta dissertação.

⁷⁷ Ibidem, p. 54.

⁷⁸ OLIVEIRA, 2002, p. 19.

geração, extrapolando a área musical. Houve também ressonância e diálogo com outras formas de arte e cultura como: o grafite, a out-art, a poesia marginal, o cinema paulista independente, o teatro e o jornalismo. (Ibidem, p. 69).

Em 1980, até onde essa pesquisa conseguiu localizar, temos a primeira menção à Itamar Assumpção em um jornal de São Paulo. Ele foi classificado no Festival de Artes da Vila Madalena⁷⁹, com as canções “Fico louco” e “Nego Dito”, que acabariam entrando no seu primeiro álbum. A inscrição foi feita por fita cassete, e a premiação considerava o trabalho do artista como um todo: composição, interpretação e apresentação no palco. Um dos júris do festival era Wilson Souto Jr.⁸⁰ Itamar ganhou o terceiro lugar, e como prêmio, além da gravação de uma das músicas em um disco que seria lançado pela gravadora *Continental*, se apresentou no Teatro *Lira Paulistana*.

Segundo Fenerick, o *Lira* passou a contar com um público fiel que, “embora eclético, [era] bastante afinado com a contracultura proveniente de fins dos anos de 1970, início dos anos de 1980”, estando “aberto para novidades, carente de uma renovação criativa no já estandardizado cenário musical brasileiro do período”.⁸¹ Chico Pardal, um dos sócios presentes nesse começo do teatro, afirma: “Era no Lira Paulistana que se podia ouvir Itamar Assumpção, Rumo, Premê, Língua de Trapo, e o pessoal de música instrumental como Medusa, Pé-Ante-Pé, Carioca, Nelson Ayres e muita gente boa. Era lá que as coisas aconteciam”.⁸²

1.6 Beleléu, Leléu e Eu

“Com a crescente onda de discos independentes e empolgados com o trabalho de Itamar Assumpção, Gordo e Chico Pardal resolveram administrar a carreira de Itamar e tentaram viabilizar a criação de uma pequena gravadora”, afirma Oliveira. Em 1981 foi lançado o primeiro álbum de Itamar Assumpção, intitulado *Beleléu, Leléu e Eu*. Ainda segundo o autor, “Itamar é o que se pode chamar de *cronista moderno*, aquele que articula ficção e realidade tematizando fatos da vida urbana”⁸³, e isso pode ser notado nesse seu

⁷⁹ Idem, p. 69.

⁸⁰ SEM AUTOR, “A melhor música da Feira da Vila”, *Folha de S. Paulo*, 15/04/80.

⁸¹ FENERICK, 2007, p. 61.

⁸² MACHADO, 2003 apud FENERICK, 2007, p. 61.

⁸³ OLIVEIRA, 2002, p. 64.

primeiro álbum com a criação do personagem Beleléu, o *Nego Dito*, o *black navalha*, sujeito marginal e bandido que “apagou um no Paraná”⁸⁴. Essa figura, que “ressurg[e] nos discos seguintes e inspirou boa parte das letras de suas canções [,] foi uma ideia de Itamar, fruto de sua experiência cotidiana na cidade de São Paulo”⁸⁵. A banda que o acompanhava no álbum se chamava *Isca de Polícia*, até então fictícia, formada apenas para o primeiro show de lançamento. A temporada de shows de lançamento aconteceu em abril desse mesmo ano, no *Lira Paulistana*.

“Os músicos de sua banda [*Isca de Polícia*] apresentavam-se todos vestidos de presidiários e em volta do palco havia cordas que caíam do teto do teatro, imitando uma cela de cadeia. Esta cenografia e este figurino se tornaram uma espécie de marca registrada de Itamar e foram reproduzidos várias vezes ao longo do trabalho de divulgação do seu primeiro disco”⁸⁶.

As críticas da imprensa especializada sobre o álbum são muito positivas. Eduardo Martins publica no jornal *O Estado de S. Paulo* um artigo intitulado “A primeira proposta criativa de 1981”, no qual discorre sobre o disco e afirma: “Itamar encontrou um caminho próprio para a música urbana. E uma esperança: que a falta de compreensão não o reduza a apenas um artista maldito, como seu irmão de sangue e música, Luis Melodia”⁸⁷. Infelizmente, anos mais tarde saberíamos que o jornalista acertara em sua “previsão”. Para além disso, esse artigo, que foi publicado abaixo de um perfil de Itamar⁸⁸, demonstra o quanto essas novas propostas, de Itamar e de outros artistas independentes, ecoaram positivamente ali no começo dos anos 1980, em pleno cenário de crise criativa da música popular, como já afirmei. Nelson Motta, em sua coluna no jornal *O Globo* em junho daquele ano, também revela uma expectativa: afirmou que Itamar Assumpção seria um dos artistas que estavam inseridos numa “vanguarda cultural” que tinha um potencial de “devolver esperanças à música”, e comparou o seu trabalho com o de Gilberto Gil na Tropicália.⁸⁹

Outro movimento também nesse sentido foi o debate proposto pela Folha de São Paulo no ano seguinte, 1982, que, mediado pelo maestro Julio Medaglia, reuniu Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé e Geraldo Leite, do Grupo RUMO. A matéria diz: “Medaglia,

⁸⁴ Trecho da canção “Nego Dito”, gravada no primeiro LP de Itamar.

⁸⁵ OLIVEIRA, 2002, p. 72.

⁸⁶ Idem, p. 72-74.

⁸⁷ MARTINS, Eduardo. “A primeira proposta criativa de 1981”, *O Estado de S. Paulo*, 28/02/81, p. 14.

⁸⁸ SEM AUTOR, “No LP de Itamar, humor e inovação”, *O Estado de S. Paulo*, 28/02/81.

⁸⁹ MOTTA, Nelson. “Os grandes e os novos artistas, juntos de novo, buscando a luz”, *O Globo*, 07/06/81.

preocupado com os caminhos que a música brasileira trilhou na década passada - ‘quando alguns compositores passaram a compor até boleros’ - diz que vê, nos músicos independentes, uma saída para a crise criativa.” O maestro também afirma que Itamar é “sem dúvida o mais alto nível entre os independentes”.⁹⁰ No debate, “completamente lotado”, Geraldo Leite destaca que ninguém considerava realmente a produção independente como uma “solução”, pois a distribuição de discos é praticamente “impossível sem um grande esquema comercial”. Também afirma que, se as gravadoras oferecessem a liberdade e a estrutura necessárias para a produção de seus discos, acredita que nenhum independente negaria a oportunidade. Arrigo, por sua vez, diz que, na sua opinião, esse “papo de independente” é uma “palhaçada, que a melhor música de 1981 foi “Outras Palavras”⁹¹, de Caetano Veloso, que, segundo ele, “é muito melhor do que quase tudo que os independentes produziram”. Itamar, além de ter marcado a importância do teatro *Lira Paulistana* para “quem está começando”, como aconteceu com ele na gravação de *Beleléu*, afirmou:

“A minha preocupação é tocar em rádio AM, porque eu sei que a dificuldade é bem maior. É por isso que eu procuro um jeito de penetrar nas estruturas, abrir caminhos dentro dela. (...) Se eu for para uma gravadora, eu vou resolver o meu problema artístico, mas não dos músicos. (...) Mas a gente tem que entrar nas estruturas e sair ileso. Eu fiquei esperando para ir ao Festival da Globo⁹², mas eu só vou da maneira que eu quero ir. Mas eu tenho que sair ileso.”⁹³

Desse debate, alguns sentidos que perpassavam a cena da música independente ali no começo da década de 1980 podem ser entendidos. O primeiro, unânime nessas três falas, é a incapacidade de se sustentar a produção de música pela via independente, ou seja, a grande dificuldade de produzir música sem as estruturas de gravação e difusão ideais, que, naquele momento, só era acessível quando se era contratado por grandes gravadoras. Isso fica muito evidente na fala de Geraldo Leite, que apontou para a dificuldade de difusão sem a estrutura das gravadoras. Arrigo também demonstrou uma descrença na via independente quando

⁹⁰ SEM AUTOR, “Hoje, o debate sobre os independentes na Folha”, *Folha de S. Paulo*, 21/01/82.

⁹¹ Essa canção foi lançada no LP *Outras Coisas* (1981), pela gravadora Philips.

⁹² Luiz Chagas, guitarrista da banda *Isca de Polícia*, em entrevista concedida para essa pesquisa, contou que Itamar Assumpção e a banda se inscreveram no Festival da Globo de 1981, com a música “Beleléu Via Embratel”, mas que não foram classificados. Segundo ele, havia uma discussão de se o Itamar aceitaria ou não as condições impostas, mas que, para além disso, a decisão final era mesmo das altas instâncias responsáveis pelo Festival: “É óbvio que é assim, não existe isso de ‘mandem fitas, não sei o que’ [relativo ao modo como eram feitas as inscrições no festival], eles colocam umas coisas que eles querem, eles vão buscar as coisas”. Ou seja, para além de haver um processo de inscrição formal para esses festivais, o que acabava contando mais era a decisão da própria curadoria do festival sobre o que seria interessante exibir na sua programação ou não.

⁹³ SEM AUTOR, “Minha preocupação é tocar no rádio”. *Folha de S. Paulo*, 31/01/82, p. 06.

afirmou que o que de fato estava sendo feito com qualidade na cena musical naquele período estava sendo produzido dentro da grande indústria — o disco de Caetano Veloso, lançado pela gravadora *Philips* —, e, portanto, contando também com uma estrutura de produção e gravação de alto nível, a qual ele e seus pares não tinham acesso. A fala de Itamar também caminha no mesmo sentido: reconhece a importância de lugares como o *Lira Paulistana*, mas aponta o desejo de que sua música tenha uma distribuição mais ampla (rádio AM e televisão). Mais adiante, quando irei inserir as bandas de rock nacional nesse contexto, essa compatibilidade ou não de forma musical com estrutura de gravação ficará mais evidente. Aqui, é importante destacar que os músicos da *Vanguarda*, trilhando o caminho colocado pelos grandes nomes da música brasileira até ali, traziam complexidades dentro de suas composições que, assim como os grandes da MPB, necessitavam de uma estrutura de gravação compatível com suas propostas. A falta dessa estrutura levou, muitas vezes, a discos mal gravados. Citando um exemplo, Luiz Chagas, guitarrista de Itamar, mencionou esse problema em entrevista concedida a mim: “Inclusive, uma das coisas que eu sempre sofri foi com a falta de qualidade. A gente não tinha. Não tinha como.”⁹⁴

Além disso, fica evidenciado, tanto nas falas de Itamar quanto de Geraldo, a clareza sobre a incompatibilidade entre o tipo de música que estavam produzindo e os veículos de comunicação de massa. O “sair ileso” da fala de Itamar nos diz muito da postura e do discurso que, já no começo de sua carreira, segundo Walter Garcia, ele “definira (...) em relação aos meios de comunicação de massa que, com poucas variações, manteria até o final da vida, em 2003”⁹⁵. Sabendo dessa incompatibilidade, Itamar só toparia as “regras desse jogo” se pudesse manter de forma íntegra a sua personalidade e as suas propostas artísticas. Ou seja: assim como não tocou “um samba” nas gravadoras na década de 70, ele não aceitaria as regras impostas pelo mercado fonográfico em toda a sua trajetória artística. De um lado, “saiu ileso”; de outro, encontrou dificuldades, como ainda veremos.

O debate da Folha também confirma um ponto que estamos tentando explicitar até aqui: a existência de uma espécie de aposta, não só pela imprensa, mas também por uma parcela importante de pessoas ligadas à música, nas produções e nas inovações musicais e cancionais que a geração da música independente da qual Itamar Assumpção fazia parte

⁹⁴ Anexo A2 desta dissertação.

⁹⁵ GARCIA, 2016, p. 174.

estava propondo. Nesse sentido, a repercussão e o reconhecimento da música de Itamar seguia realmente em uma solidez crescente: a crítica especializada elogiava tanto seu álbum quanto seus shows; havia um público paulistano consistente que frequentava suas apresentações; a inclusão de uma música sua na novela *Os Adolescentes*, da Rede Bandeirantes, na qual figuras de dentro do mercado fonográfico também faziam parte da trilha sonora, como Ivan Lins, Erasmo Carlos e Roupas Nova⁹⁶; e, por fim, o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte como “Revelação Masculina”⁹⁷.

1.7 A crise no mercado da canção popular

Assim como Júlio Medaglia, que, como já apontamos, via nessa cena musical independente uma saída para a crise de criatividade na MPB, um artigo publicado no jornal *O Globo*, em 05 de janeiro de 1982⁹⁸, adiciona uma outra variável nessa questão, que já adiantei brevemente há algumas páginas: a crise, além de criativa, era também do mercado de discos. O artigo, intitulado “Queda de 35% do mercado vai exigir uma reavaliação da canção popular”, discute como grandes figuras já estabelecidas na indústria fonográfica, como Gilberto Gil, estavam repensando a sua própria obra para “competir mesmo, para conquistar o gosto do povo”, citando o álbum *Luar - A gente precisa ver o luar*, lançado no ano anterior pela *major* Warner, como um exemplo de mudança de Gil para uma sonoridade mais “ritmada” e, por isso, “mais jovem”. Por conta disso, o artigo afirma que “talvez Gil tenha perdido alguns fãs, mas ganhou um número muito maior”. Essa mudança de Gil teria tido muita influência do *rock* de Rita Lee⁹⁹ e do quanto o sucesso desse tipo de música abriu outros caminhos para a música popular naquele ano de 1981:

“Sabia-se que Rita Lee, por exemplo, tinha provocado revoluções há bem pouco tempo - cantando rock, enalteceu a vontade de brincar do brasileiro, transformando em virtude o desejo de ser vitorioso e feliz. Sabia-se, também, que uma população bombardeada pela falta de dinheiro e angustiada por dias negros se cansou de supervalorizar seus sofrimentos -

⁹⁶ O disco com a trilha sonora da novela foi lançado em 1981, pela Polygram. A direção musical era de Júlio Medaglia. A música incluída foi “Fico Louco”, gravada no primeiro disco de Itamar Assumpção e a banda *Isca de Polícia*.

⁹⁷ SEM AUTOR, “APCA escolha os melhores de onze gêneros da arte”, *Folha de S. Paulo*, 13/01/1982, p. 06.

⁹⁸ SEM AUTOR, “Queda de 35% vai exigir uma reavaliação da canção popular”, *O Globo*, 05/01/1982, p. 25.

⁹⁹ No começo dos anos 1980, Rita Lee “conseguiu emplacar dois álbuns seguidos, com várias faixas nas paradas”. Do álbum lançado em 1980 pela gravadora Som Livre, intitulado *Rita Lee*, pelo menos duas faixas permaneceram no topo das paradas das rádios em 1981: “Baila Comigo” e “Lança Perfume”; a primeira de março a setembro, quando a novela da Rede Globo de mesmo nome esteve no ar. (MELLO; SEVERIANO, 2015, p. 309 e 3012).

uma canção mais otimista, menos trágica, ocupou os espaços das rádios (...)"

O segmento que mais vendeu discos no ano de 1981, ainda segundo esse artigo, foi o do *brega*, o “universo dos cantores-povão”, com nomes como Amado Batista, Beбето, Gilliar, Katia e Perla. Entre as novidades “mais interessantes” estão o grupo Gang 90 e as Absurdettes e a cantora Tetê Espíndola, que se apresentaram no Festival da Globo, junto com Arrigo Barnabé e o “movimento paulista”: “nomes como Itamar Assumpção e Premeditando o breque provaram, com um som completamente diferente, que o ano não se caracterizou pelo mormaço”. Por fim, o artigo conclui que a crise do mercado provavelmente levará, nos próximos anos, à uma reavaliação profunda da canção popular.

O começo da década de 1980 marca, de fato, uma crise profunda no mercado de discos no Brasil. Se em 1979 a indústria fonográfica atinge um número recorde com 64.104 milhões de discos vendidos, segundo Marcia Tosta Dias, esse número cai, “retratando a inconstância e a incerteza da vida econômica nacional”¹⁰⁰ após o fim do “milagre econômico”, como já citei. Ou seja, a crise de vendas de discos não era somente por conta de uma crise estética da MPB, como levantado pelo artigo d’o *Globo*, mas também, sobretudo, acompanhava a profunda crise econômica na qual o Brasil adentrava naquela década. Uma das saídas para essa crise do mercado fonográfico seria a conquista de uma fatia de público ainda pouco alcançada por essa indústria: a dos jovens. Nos anos 1970, e ainda nesse começo da década de 1980, o consumo de discos entre os jovens era muito baixo. Segundo Dias, “durante os anos 70, o comprador de discos tinha mais de 30 anos, sendo que, no mercado internacional, esse comprador tinha de 13 a 25”.¹⁰¹ Não é à toa, portanto, que o motivo de Gilberto Gil, Rita Lee e outros terem feito sucesso tenha sido devido a uma fórmula musical “mais ritmada”, “jovem” e com uma temática mais “otimista”. É por esse caminho que a indústria do disco achará uma saída dessa crise, alguns anos mais tarde. Fórmula da qual, vale dizer, o movimento independente de São Paulo, Itamar Assumpção incluso, passava relativamente longe - ainda que fossem apontados como novidades interessantes. Abordarei a questão mais detidamente no final dessa primeira parte da dissertação.

¹⁰⁰ DIAS, 2008, p. 81.

¹⁰¹ MORRELI apud DIAS, 2008, p. 86

1.8 O selo *Continental* - *Lira Paulistana*

De um outro lado, o mercado da música independente em São Paulo tentava repensar e otimizar suas estruturas, com o objetivo de se tornar realmente uma alternativa viável ao esquema industrial das grandes gravadoras. O exemplo mais significativo que podemos citar foi o acordo selado entre o *Lira Paulistana* e a gravadora *Continental*. Segundo um boletim do próprio teatro,

(...) logo depois de seu 3º aniversário, o *Lira* inicia uma nova etapa na produção de discos. É que ao realizar um acordo com a *Continental* (a maior gravadora de capital totalmente nacional), coloca no mercado – além dos discos já produzidos pelo *Lira* – uma nova relação entre artista e empresa. Neste acordo, a independência dos grupos/artistas é totalmente mantida passando seus discos a ter uma distribuição nacional. Os discos anteriores produzidos pelo *Lira* e pelos grupos já estão sendo distribuídos em todo o país e alguns outros já foram produzidos pelo *Lira/Continental* e os artistas associados.¹⁰²

Segundo Oliveira, os principais pontos desse contrato “eram a liberdade total do artista”, a “divisão dos lucros”, a “posse do fonograma pelos artistas, e “o acerto, que passou a ser feito por trabalho e não por tempo de duração”, além de a *Continental* garantir “toda a infraestrutura industrial e a comercialização das produções”¹⁰³. Teoricamente, parecia mesmo a melhor das alternativas: a música independente que se formara a partir do *Lira*, apontada como a grande saída da crise criativa da canção, teria acesso à esquemas mais consistentes de produção e difusão da sua própria obra musical, seguindo um caminho bastante parecido daquele apontado por Geraldo Leite, no debate da *Folha*, como o ideal.

A expectativa de que realmente seria possível construir um esquema alternativo de produção desses artistas que fugissem às regras do mercado fonográfico, mas que possibilitasse a estrutura necessária, também apareceu na mídia impressa. Em um artigo intitulado “Muitos discos do *Lira*, uma ótima notícia”, escrito por Miguel de Almeida e publicado na *Folha de S. Paulo* em 27 de dezembro de 1982, o autor diz que a novidade do selo era uma das melhores notícias do ano e seria “uma oportunidade de se mostrar que sucesso não depende de má qualidade, como acreditam as multinacionais do disco. E que não

¹⁰² Trecho do Boletim informativo de 4º aniversário do *Lira Paulistana*. São Paulo, Outubro/1983 (GHEZZI, 2003, p. 174).

¹⁰³ OLIVEIRA, 2002, p. 88

é necessário se repetir fórmulas para cair no gosto popular, tampouco que a diluição é regra na difusão”¹⁰⁴.

O maior responsável por selar esse acordo foi Wilson Souto Jr., o Gordo - que, pouco tempo depois, passou a atuar como produtor da *Continental*. Porém, durante o período de menos de um ano, com o “selo *Lira Paulistana-Continental* [produzindo] 22 discos, entre novos lançamentos e relançamentos (...) ao final, restaram apenas divergências”¹⁰⁵. Um dos motivos apontados por Fenerick foi a “reorientação dos interesses musicais de Wilson (o Gordo), e também da *Continental*, [que] teriam ‘cambiado da proposta independente para os produtos tradicionais da gravadora (ligados aos gêneros populares)’”¹⁰⁶. Segundo Luiz Tatit, “eles [*Lira/Continental*] tinham feito o contrato pensando em algumas coisas, depois o projeto da empresa passou à frente, passou a ser o projeto prioritário”¹⁰⁷. O que se constata da produção desses discos é que a parceria realmente deu alguns frutos, mas foram todos lançamentos “sem muito empenho, tanto na produção como na promoção e distribuição”¹⁰⁸. O resultado, então, foi uma vendagem muito baixa desses discos, e o acordo acabou sendo desfeito. Para além de motivos e condutas pessoais, o que nos parece mais interessante entender aqui é que, no final das contas, aquele tipo de música que os artistas da *Vanguarda Paulista* estavam propondo não interessava comercialmente à *Continental*. Ainda que inicialmente interessada na produção desses artistas, a *Continental* ainda era uma gravadora, ou seja, uma empresa, que tinha como seu principal produto e fonte de lucro discos musicais. A vendagem ou não desse produto, portanto, era um fator primordial para a continuidade ou interrupção de investimentos em certos artistas, o que levou ao fim do contrato com o teatro *Lira Paulistana*.

1.9 Às próprias custas

No final de 1982, durante uma temporada de shows no teatro da Funarte, Em São Paulo, Itamar e a banda *Isca de Polícia* gravam, no formato ao vivo, seu segundo disco, *Às próprias custas S/A*.

¹⁰⁴ ALMEIDA, Miguel de. “Muitos disco do *Lira*, uma ótima notícia”, *Ilustrada, Folha de S. Paulo*, 27/12/1982, p. 01.

¹⁰⁵ Ibidem.

¹⁰⁶ GHEZZI apud FENERICK, 2007, p. 63

¹⁰⁷ Ibidem, p. 64-5

¹⁰⁸ FENERICK, 2007, p. 65

“Ficha técnica: Eu, lá embaixo assinado, Itamar de Assumpção, filho legítimo de Januário de Assumpção e Maria Aparecida Silva e Assumpção, casado, natural de Tietê est. de São Paulo, Brasil, compositor, arranjador, cantor e outros “or”, parido no dia 13 de setembro de 49, portador dos sete documentos: Título de Eleitor no. 207397 Cédula de Identidade RG no. 10602971 cic no. 004134408-18 Cert. Reservista no. 110313. Cart. de Compositor. categoria efetivo, expedida na tarde de 22 de set. de 81, reconhecida como sendo de utilidade pública. Autorização temporária com validade de um ano, para exercer a especialidade cantor genero popular sob no. 1772/82 venho à público confessar que...”

O trecho acima reproduzido faz parte de um texto incluído no encarte do disco, lançado em 1983. Esse é um texto escrito a mão pelo próprio Itamar, no qual ele narra a sua trajetória artística até aquele momento. O formato escolhido para o texto nos chama a atenção: é uma “carta de confissão”, e o crime “confessado” é a própria história de Itamar, com ênfase na sua trajetória artística. O encarte acompanha a própria narrativa do disco, como já afirmou Luiz Tatit, pois “é um julgamento e somente a cumplicidade da plateia está a favor do réu”¹⁰⁹, aspecto que fica ainda mais claro quando ouvimos a última faixa do álbum, “Denúncia dos Santos Silva Beleléu”. O réu é *Beleléu*, personagem criada e de alguma forma encarnada performaticamente e narrativamente por Itamar desde seu primeiro disco; *Nego Dito* é um bandido, que vive à margem da sociedade, imagem que de alguma forma também acabou sendo associada ao próprio Itamar. Segundo Amoroso, à

“essa imagem se somará a outra, a do compositor *independente, alternativo* ou de *vanguarda*, significando as três palavras a mesma coisa: a não aceitação dos contratos estabelecidos pelas gravadoras e editoras de músicas por retirarem de suas mãos o direito à obra, o que o leva a se manter marginal em relação ao mercado fonográfico”¹¹⁰.

Isso em mente, podemos imaginar alguns motivos do porquê dessa “confissão”: Itamar também está à margem e é um “bandido”, assim como Beleléu, mas não da mesma forma. Voltando ao encarte e à “carta”, parece que o “crime” aqui é a própria tentativa de Itamar em criar uma linguagem musical dentro da tradição da música popular brasileira pois, de alguma forma, a marginalização de sua obra acontece exatamente pela aposta em dar continuidade à tradição da música popular brasileira ao seu modo. A música é seu crime, e por ela ele se torna marginal. Nesse disco, no entanto, ao mesmo tempo em que há a relação da figura de Itamar com a do Beleléu, parece também haver uma tentativa de dissociação.

¹⁰⁹ TATIT, 2006, p. 25.

¹¹⁰ AMOROSO, 2006, p. 37.

Mais ao fim do texto, entendemos que a “carta de confissão” escrita ali tem o objetivo de “entregar” o Beleléu às “autoridades”:

Com a palavra fica agora os senhores jurados honrados, a esta altura indignados, ou estarecidos, ou até indiferentes, que acabaram de conhecer a ficha técnica do Beleléu, isca, cascavé de Tietê, réptil, coisa e tal, confessados por um representante seu que em nenhum momento vacilou e nem sequer negou ou omitiu dia, horário e local, se o dia era de chuva ou de sol - jurando até por Deus entregar tudo se comprometeu, num longo papo que fluiu e muita coisa esclareceu, sobre esse chamariz de turista, denominado Beleléu que por bom tempo se escondeu, até que virasse réu, com fotografia ¾ no jornal. Outro P.S. Devo confessar que assino esta confissão debaixo do maior pau, meu irmão. Assinado: Itamar de Assumpção..... sob pressão.

Em *Às próprias custas S/A*, é possível ouvir e perceber um diálogo claro entre Itamar e a tradição da música popular brasileira, não somente pela linguagem e influências que já trazia no seu primeiro disco, mas agora de maneira ainda mais incisiva. As quatro primeiras faixas do disco são versões de artistas importantes da tradição da música popular brasileira com a qual dialogava: Geraldo Pereira, Adoniran Barbosa, Luiz Melodia, Jards Macalé. É como se Itamar estivesse tentando deixar ainda mais claro qual era de fato o seu propósito, mostrando o seu compromisso com a tradição da música popular e inserindo, também, a sua linguagem nessa linhagem. Essas canções, para além de meras versões, são *incorporadas* na sonoridade de Itamar e da banda *Isca de Polícia*. Na primeira parte de “Vide Verso Meu Endereço”, música de Adoniran Barbosa, Itamar, cantando sem o acompanhamento da banda, emula sons de instrumentos percussivos com a boca. Essa seria uma manifestação da tradição da música popular presente no corpo de Itamar.

Assim como *Beleléu*, esse segundo disco também foi muito bem recebido pela crítica especializada. Um artigo do jornal *O Estado de S. Paulo*, de maio de 1983¹¹¹, afirma que esse disco de Itamar e banda prova que “há salvação”, pois fazia parte da “única corrente musical do Brasil atualmente em condições de subverter os valores estratificados nesse campo e mostrar um dos raros caminhos em que é possível ir ao encontro de algum sentido de renovação”. Em outro artigo, dessa vez publicado em outubro e no jornal *Folha de S.*

¹¹¹ MARTINS, Eduardo. “O segundo disco de Itamar prova que há salvação”, *O Estado de S. Paulo*, 07/05/1983, p. 05.

Paulo¹¹², Maurício Krubrusly, em crítica à uma série de “segundos discos” lançados naquele ano, que, na sua opinião, são muito inferiores aos “primeiros”, diz que o de Itamar é uma exceção, apontando a manutenção de uma alta qualidade musical que permaneceu desde seu *Beleléu*. Ou seja, a aposta na produção musical de Itamar como uma das coisas mais interessantes sendo feitas e que apontava uma saída para aquela dita crise de criatividade na canção popular, continuou após o lançamento de *Às próprias custas S/A*.

Figura 1: Cartaz dos shows de lançamento do disco *Às próprias custas S/A*.

Essa boa repercussão na mídia impressa também acompanhava uma boa recepção e formação de um público consistente que acompanhava a carreira de Itamar Assumpção em São Paulo. Zuza Homem de Mello, em texto publicado em maio de 1983¹¹³, na ocasião do lançamento oficial do disco, chamou atenção para o “comportamento atento do público que

¹¹² KUBRUSLY, Mauricio. “A maldição do segundo disco”, *Folha de S. Paulo*, 23/10/1983. Como “segundos discos piores” do que os antecederam, o jornalista cita o do grupo Blitz, o da cantora Marília Gabriela, o de Lulu Santos e o de Tânia Alves.

¹¹³ MELLO, Zuza Homem de. “Entre os shows, destaque para Itamar e banda”, *Folha de S. Paulo*, 22/05/1983, p. 40.

lot[ou] o Teatro da F.G.V.¹¹⁴ (incluindo as sessões malditas)¹¹⁵” naquele final de semana. Elogiando, não só Itamar, mas também toda a banda *Ísca de Polícia* e a harmonia total entre os integrantes, o jornalista descreve a atmosfera do show:

“O happening em que os espetáculos de Itamar se transformam tem um perfeito entrosamento entre artista e platéia, como se fosse uma coisa combinada (...) O público é levado a participar batendo palmas numa figuração rítmica relativamente complicada, há longas sequências quase hipnotizantes, cuja função só é entendida nos desfechos surpreendentes, e as músicas se ligam umas às outras formando um conjunto de ação sonora e visual intrigante e altamente criativa (...)”

Zuza Homem de Mello finaliza sua crítica sobre o show com apontamentos interessantes sobre Itamar: que não fazia questão de “parecer bonzinho”, não era preocupado com o sucesso e somente tinha a intenção de fazer um trabalho bem feito. E tudo isso, segundo o jornalista, “fatalmente o levar[ia] ao sucesso”.¹¹⁶

Essa percepção de Zuza é, de certa maneira, compartilhada também por alguns integrantes da banda *Isca de Polícia*. Em entrevista para essa pesquisa, Luiz Chagas, guitarrista da banda nessa época, conta que essa temporada de shows no Teatro da G.V. foi o momento de maior auge e sucesso que Itamar e a banda alcançaram naquela primeira metade dos anos 1980¹¹⁷. Para Paulo Lepetit, baixista, “o show era um êxtase” e “a coisa estava crescendo espontaneamente, sem nenhuma [intervenção] da indústria [fonográfica]. Era tudo às próprias custas mesmo. (...) A coisa estava pronta pra explodir.”¹¹⁸ A impressão, com esse crescimento cada vez maior do reconhecimento que a obra de Itamar experimentava, era de que ele conseguiria alcançar outros públicos e chegar a outros lugares

¹¹⁴ Teatro da Fundação Getúlio Vargas, localizado na Avenida Nove de Julho, em São Paulo.

¹¹⁵ As “sessões malditas” eram shows que aconteciam à meia-noite, geralmente depois de uma ou duas sessões que aconteceram na mesma noite.

¹¹⁶ Gostaria de explicitar que o termo “sucesso” utilizado por esses profissionais da imprensa se refere àquele medido pela quantidade de discos vendidos, músicas tocadas exaustivamente em grandes rádios, participação em programas de televisão, shows para milhares de pessoas etc. Esse tipo de “sucesso” também é almejado de certa forma pelo próprio Itamar em alguns momentos, como vemos em declarações feitas nessa época. Hoje, observando esse período com distância histórica, contemporaneamente à existência da internet e dos aplicativos de streaming, sabemos que o “sucesso” ou não de uma trajetória artística abarca muitos outros fatores, sendo o *quantitativo* apenas uma parte da carreira musical. Contudo, como já afirmei e espero ter deixado claro até aqui, nos anos 1980 a possibilidade de fazer música, principalmente nos moldes pretendidos pelos artistas da *Vanguarda*, tinha nesse tipo de sucesso a chave não somente para melhores condições do fazer artístico, mas também era o único caminho para que sua obra chegasse e fosse conhecida para além do público já conquistado localmente.

¹¹⁷ Anexo A2 desta dissertação.

¹¹⁸ Anexo A1 desta dissertação.

com a música que fazia, sem precisar se submeter a concessões da indústria fonográfica. Havia, ainda, uma promessa de “explosão nacional” com shows que aconteceriam no Rio de Janeiro naquele ano. O sucesso, fatalmente, parecia chegar.

1.10 O rock nacional e a dissolução da *Vanguarda Paulista*

Como já apontamos, no começo dos anos 1980 a indústria fonográfica passava por uma crise na venda de discos, e o problema mais imediato a ser solucionado era a pouca vendagem desses produtos para a camada consumidora mais jovem. O artigo d’*O Globo*, de janeiro de 1982, se mostrou certo em alguns prognósticos: o mercado da canção popular realmente passa por uma reformulação nos anos seguintes, que viria com uma música “mais otimista, menos trágica”, e que “transforma[va] em virtude o desejo de ser vitorioso e feliz”¹¹⁹ e, portanto, “mais jovem”. Para entender a ideia e as expectativas que se desenvolvem em torno da “juventude” nessa época de pós-ditadura militar, essa passagem de Luís Antonio Groppo mostra uma mudança significativa:

A juventude urbana de classe média não era mais aquela dos movimentos estudantis, das novas esquerdas, dos festivais, das canções de protesto e da luta contra a ditadura. Tratava-se de jovens mais desenraizados de motivos, valores e obrigações nacionalistas, populistas e da politização da cultura.¹²⁰

Era, portanto, essa nova juventude que esse mercado fonográfico pretendia atingir.

Em meados da década, o rock nacional aparece como o grande trunfo da indústria fonográfica, para solucionar a crise na venda de discos. Pena Schmidt, produtor musical e fonográfico, “aponta que, nessa época, o jovem brasileiro estava sintonizado com notícias do rock internacional, como o movimento *punk* na Inglaterra de 1977/78”, além de uma notável efervescência de bandas desse estilo¹²¹, motivo que justificaria a possibilidade de que um novo segmento visando os jovens pudesse seguir por esse caminho. Além disso, segundo Dias, “une-se um outro fator, igualmente ‘apetitoso’ para a indústria: a grande viabilidade econômica do gênero, ajustando-se perfeitamente aos tempos de crise e de incertezas quanto aos rumos da conjuntura econômica”. Segundo Schmidt, “você tem uma forma

¹¹⁹ SEM AUTOR, “Queda de 35% vai exigir uma reavaliação da canção popular”, *O Globo*, 05/01/1982, p. 25.

¹²⁰ GROPPPO, 2013, p. 173.

¹²¹ DIAS, 2008, p. 87.

razoavelmente pequena, portátil, que se sustenta dentro de si, ela não recebe cachê, os músicos são os autores, entram no estúdio e não custam nada para trabalhar”. O produtor também aponta uma “natural adequação do rock à forma mercadoria”¹²², quando conta como eram feitas as abordagens das grandes gravadoras às bandas de rock: “chegávamos para os grupos e dizíamos: vamos escolher as músicas, eu escolho uma que eu acho que pode ser de mercado e outra vocês escolhem, como autores.”¹²³ Pena Schimdt produziu, por exemplo, entre 1985 e 1986, os discos *Nós vamos invadir sua praia*¹²⁴, da banda *Ultraje a Rigor*, que atingiu a marca de um milhão de cópias vendidas, e *Cabeça Dinossauro*, dos *Titãs*¹²⁵, vendendo quinhentas mil cópias. Esse modo de funcionamento se diferenciava radicalmente do que pretendiam os artistas da *Vanguarda Paulista*, que já traziam de antemão anseios específicos sobre a integridade da sua obra, sendo a priori incompatíveis com possíveis decisões unilaterais de um produtor dentro de uma gravadora; além de, como já afirmei, não produzirem no geral formas musicais adaptáveis a uma estrutura barata de gravação.

O *Lira Paulistana*, em seus anos finais, acaba também “se tornando um dos pontos de confluência dessa produção” de rock. Como lembra Oliveira,

Dois eventos com bandas de rock foram produzidos pelos novos administradores do Teatro: São Paulo Também Tem Rock, inspirado no Rock in Rio; e Boletim de Ocorrência, com as bandas punk Inocentes, Ratos de Porão, Patife Band e outros novos grupos de rock, como Ira!, Capital Inicial e Mercenárias.¹²⁶

O que se percebe, principalmente a partir de 1983, com o insucesso do contrato *Continental - Lira Paulistana*, é um afastamento cada vez maior dos músicos da *Vanguarda Paulista* em relação ao teatro. Aqui, o *Lira* entra na sua 2ª fase, ainda segundo o autor:

Àquela altura a *Vanguarda Paulista* não se apresentava mais com frequência no teatro. (...) Embora nem todos tenham efetivamente consolidado suas respectivas carreiras, o teatro *Lira Paulistana* havia se tornado pequeno para o público de seus shows. Suas apresentações passaram então a ser frequentes em espaços maiores, como os teatros do Sesc-Pompéia e do Centro Cultural.¹²⁷

¹²² DIAS, 2008, p. 89.

¹²³ SCHMIDT, 1992 apud DIAS, 2008, p. 88.

¹²⁴ RIGOR, *Ultraje a. Nós vamos invadir sua praia*. Warner Music. Disco lançado em 1985.

¹²⁵ TITÃS. *Cabeça Dinossauro*. Warner Music. Disco lançado em 1986.

¹²⁶ OLIVEIRA, 2002, p. 96

¹²⁷ Ibidem, p. 93

José Adriano Fenerick concorda com essa questão do afastamento da *Vanguarda Paulista* do *Lira* pelo seu pequeno espaço, que não comportava suficientemente o público desses artistas, mas levanta a tese de que “o descolamento da *Vanguarda Paulista* do espaço privilegiado que havia sido o Teatro *Lira Paulistana* nos primeiros anos da década de 1980” também teria acontecido devido ao “distanciamento do Gordo do *Lira*, e seu engajamento em trabalhos diversos na Continental”¹²⁸. Este distanciamento de Gordo da administração do teatro provocou, também, a saída de Ribamar, Plínio Chaves e Fernando Alexandre, sócios do teatro, assim como a de

Chico Pardal [que] deixou a sociedade e foi trabalhar com Gordo na Continental. Neste mesmo ano [de 1984] houve uma espécie de vazio no comando. À distância Gordo tentou administrar o negócio, mas do ponto de vista econômico o Centro de Promoções Artísticas já não era mais viável. (...) Depois de alguns tropeços no ano de 1984, Gordo decidiu transferir a administração do teatro para os jovens funcionários do *Lira*.¹²⁹

Como consequência desse desgaste já descrito, Oliveira aponta que

o momento já não era mais de cumplicidade entre produtores, músicos e público. As reclamações eram frequentes quanto a melhores condições técnicas de som e iluminação, e os novos administradores se defrontaram com uma novidade no espaço - as brigas - que ocorriam em alguns shows dos grupos *punks*.¹³⁰

Desse modo, o *Lira Paulistana* caminha até o seu fechamento definitivo, em janeiro de 1986.

No contexto entre 1984 e 85, podemos destacar, então, dois movimentos que se relacionam com a cena musical independente. Um deles foi o afastamento da *Vanguarda Paulista* daquele espaço aglutinador que foi o Teatro *Lira Paulistana* no começo da década, que de alguma maneira também acaba refletindo na “efervescência cultural independente [que] já não era a mesma”.¹³¹ “A partir daí, o movimento foi perdendo gradativamente aquela euforia que vinha marcando a sua trajetória”.¹³² Se, nos anos 70, a indústria fonográfica se mostrava relativamente inclusiva a novos segmentos dentro da MPB, nos anos 80, com a

¹²⁸ FENERICK, 2007, p. 65

¹²⁹ OLIVEIRA, 2002, p. 94.

¹³⁰ Idem.

¹³¹ Ibidem, p. 97

¹³² VAZ, 1988, p. 26.

crise do setor, o mercado se fecha definitivamente para as formas estéticas sobre as quais não se tinha certeza do retorno de investimentos. Isso se evidencia com a explosão do rock nacional nesse período, o que minou ainda mais as possibilidades de inserção da música independente no mercado fonográfico.

Restaram como alternativas, por um lado, a contínua busca da sensibilização das *majors* e, por outro, a realização do trabalho musical e fonográfico que permanece à margem do mercado. O desgaste proporcionado pela busca da sobrevivência foi, gradativamente, diluindo a atitude independente.¹³³

Esse desgaste apontado por Márcia Tosta Dias parece ter chegado diretamente à trajetória de Itamar. Entre 1984 e 1985, a banda *Isca de Polícia* se separa. Aquela onda progressiva de “sucesso” que mencionamos parece ter sido interrompida. Segundo Luiz Chagas,

desentendimentos entre Itamar e o empresário Willer Butika fizeram com que o show não fosse para o Rio de Janeiro, abortando uma sonhada ‘explosão nacional’. Depois disso, um a um, os componentes da Isca foram saindo (...). Houve um momento em que Itamar se apresentava em dupla com Lepetit. Muito dessa fase entrou em *Sampa Midnight*¹³⁴.

¹³³ DIAS, 2008, p. 145.

¹³⁴ CHAGAS, 2006, p 17-18.

II *Sampa Midnight* - isso não vai ficar assim (1986)

O terceiro álbum de Itamar Assumpção, *Sampa Midnight*, é pensado e gravado em meio a um momento de enfraquecimento da “aposta” que se tinha na música independente paulistana, tanto para a crítica especializada quanto para os próprios artistas. Vista como uma possível saída da “crise criativa” pela qual passava a música popular brasileira do período, de acordo com alguns críticos, as propostas musicais trazidas pelos artistas e grupos da *Vanguarda Paulista*, incluindo Itamar, acabam não encontrando espaço dentro do mercado fonográfico. Como afirmou Márcia Tosta Dias, a insistência em trilhar esse caminho fora das gravadoras, que para a maior parte desses artistas era bastante precário e limitado, acaba desgastando essa “atitude independente”¹³⁵. Além disso, os anos de 1984 e 1985 marcam uma intensa mudança dentro da própria carreira de Itamar, com a não realização dos shows no Rio de Janeiro, que poderiam significar uma amplitude do alcance da sua música, e a dissolução da banda *Isca de Polícia*. Ou seja, por um lado, com o fechamento do teatro Lira Paulistana em janeiro de 1986, o fim da banda Isca e a restrição de sua música à São Paulo, a alternativa da via independente acabou ficando mais difícil; por outro, as grandes gravadoras já começavam a atingir a camada consumidora mais jovem com um gênero musical totalmente diferente daquele proposto pela *Vanguarda Paulista*: o rock nacional. Partindo da ideia de que tanto as canções quanto o processo de produção de *Sampa Midnight* podem iluminar esse momento histórico, ajudando na compreensão das questões que atravessavam a música independente no período, em especial a trajetória de Itamar, o objetivo desta segunda parte é analisar e tentar perceber os sentidos do álbum dentro do contexto histórico e cultural no qual foi lançado.

2.1 A metamorfose

A mudança de sonoridade nessa nova fase em comparação à anterior, com a banda *Isca*, é bastante significativa e, portanto, importante para compreender *Sampa Midnight*. Para melhor ilustrar esse ponto, analisarei duas apresentações da canção “Prezadíssimos Ouvintes”, a primeira faixa do disco. Uma delas é do ano de 1983, gravada no teatro da

¹³⁵ DIAS, 2008, p. 145.

Funarte em São Paulo e transmitida pela TV Cultura.¹³⁶ Nela, vemos a formação completa da banda *Isca de Polícia*: Gigante Brazil (bateria), Paulo Lepetit (baixo), Nardinho (guitarra)¹³⁷, Suzana Salles e Virgínia Rosa (vocaís). A segunda é de 1985 e também uma gravação da TV Cultura¹³⁸, com uma configuração bastante distinta: Paulo Lepetit (baixo), Luiz Waak (guitarra), Tonho Penhasco (guitarra) e o próprio Itamar tocando um violão. Apenas observando essas duas formações, já constatamos uma mudança importante: a falta dos vocais femininos. Maria Clara Bastos afirma a importância dos vocais femininos como personagens nas canções de Itamar, “não se trata[ndo] de um adereço do arranjo e sim de outro pilar do fundamento da composição”.¹³⁹ Vale lembrar de composições como “Luzia”, do primeiro álbum de Itamar¹⁴⁰, ou “Denúncia dos Santos Silva Beleléu”, de *Às próprias custas S.A.*¹⁴¹, em que a função de personagem dessas vozes femininas fica bastante clara, atuando em uma espécie de jogo argumentativo quase o tempo todo, em debate com a voz principal de Itamar. Na primeira apresentação de “Prezadíssimos Ouvintes”, inclusive, as cantoras femininas são as protagonistas de boa parte da canção. Na segunda, de 1985, os *backing vocals* ocupam menos essa função de base da composição e aparecem bem mais discretos, ora executados por Paulo Lepetit, ora pelo próprio Itamar, e sempre acompanhando a linha melódica principal da canção.

Um outro componente musical importante que está presente principalmente nos primeiros dois discos de Itamar e da banda *Isca* é o silêncio, uma das chaves de discussão de sua obra, ainda, segundo Bastos:

“Na música de Itamar, o estado de alerta do ouvinte parece ser requisitado o tempo todo. [O silêncio] é obtido, entre outros recursos, através do controle desses bolsões de ausência do som, ou da contenção de sua propagação, através da dinâmica. (...) Ao mesmo tempo em que essas pausas ocorrem, os outros instrumentos permanecem atuando numa dinâmica baixa, reforçando a ideia do silêncio, que por esse motivo se torna contornado, marcado. (...)”¹⁴²

¹³⁶ ASSUMPÇÃO, Itamar. “Itamar Assumpção - Prezadíssimos Ouvintes”. Publicado em 29 de maio de 2009. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bMdaxDC4oH0>. Acesso em 18 de janeiro de 2009.

¹³⁷ Nessa época, Luiz Chagas não fazia mais parte da banda *Isca de Polícia*.

¹³⁸ ASSUMPÇÃO, Itamar. “Itamar Assumpção - Movido à água/Prezadíssimos Ouvintes”. Publicado em 2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6DbEeDAKm2u8>. Acessado em 18 de janeiro de 2009.

¹³⁹ BASTOS, 2012, p. 104.

¹⁴⁰ *Beleléu, Leléu, Eu*. Itamar Assumpção e a banda *Isca de Polícia*. (1981)

¹⁴¹ *Às próprias custas S.A.* Itamar Assumpção e a banda *Isca de Polícia*. (1983)

¹⁴² BASTOS, 2012, p. 45.

Em um artigo escrito em 1988, na ocasião do lançamento do quarto disco de Itamar, *Intercontinental, quem diria, era só o que faltava*¹⁴³, Luiz Tatit definiria esse componente estético de Itamar como o “rock de breque”, fazendo alusão ao tipo de samba sincopado de mesmo nome:

“Um gesto negro no meio do palco, conduzindo seu corpo e suas entoações no sentido do quase-dito, do sugerido, da pausa, do branco: o breque do Nego-Dito. (...) O breque do *rock* e a irregularidade de acentuação fazem com que os temas melódicos rocem o gênero sem defini-lo. Suas frases reticentes e justapostas roçam o conteúdo sem configurá-lo. (...)”¹⁴⁴

Na apresentação de “Prezadíssimos Ouvintes” de 1983, com a banda *Isca*, é bastante perceptível a presença desse jogo da suspensão dos instrumentos e da pausa, principalmente em relação à linha do baixo e do modo como a bateria é tocada por Gigante Brazil. Maria Clara Bastos afirma que, nesses momentos de silêncio na música de Itamar, “abre-se a possibilidade de ocorrer um intercâmbio profundo com o ouvinte, que pode se ouvir e se ver (...). Muito da performatividade de Itamar advém da consciência com que forja esses espaços.”¹⁴⁵, o que de fato parece acontecer na apresentação de 1983: o silêncio e a pausa nos instrumentos e na voz, juntamente com a performance teatral de Itamar, de Suzana e de Virgínia, parece condensar mais essa capacidade de atração e de diálogo com o espectador. Na apresentação de “Prezadíssimos Ouvintes” de 1985, com a formação de apenas instrumentos de cordas, o silêncio é um recurso muito menos utilizado e, por isso, mais discreto. Os momentos de pausa e de “breque” são quase imperceptíveis. E a performance teatral, antes tão central nas apresentações de Itamar, passa a ser um elemento quase que inexistente, tanto pela postura do próprio Itamar quanto pela ausência das cantoras femininas, o que faz com que aquela força presente nos diálogos e nos embates não mais exista. O que se percebe em 1985, portanto, ainda antes do lançamento de *Sampa Midnight*, é que a proposta estética nessa outra fase de Itamar, sem a banda *Isca de Polícia*, abandona alguns elementos que fundamentaram as suas produções anteriores.

Essa mudança já vinha sendo apontada pelo próprio Itamar. Em abril de 1985, ainda antes da dissolução da *Isca*, foi realizado no SESC Pompéia uma apresentação intitulada *Metamorfose*, no qual Itamar pretendia, segundo ele, “mostrar sua mudança artística, ‘como

¹⁴³ *Intercontinental, quem diria... era só o que faltava!*. Itamar Assumpção. (1989)

¹⁴⁴ TATIT, 1988.

¹⁴⁵ BASTOS, 2012. p. 46.

se fosse uma borboleta saindo de seu casulo, saindo para uma outra vida, metamorfoseando-se”.¹⁴⁶ Na ocasião, estava sendo relançado o seu primeiro disco, *Beleléu*, pelo selo MPA, Mifune Produções Artísticas, “um novo selo alternativo e que está preocupado, segundo o compositor, no talento verdadeiro”. No entanto, não era pela via independente que pretendia lançar o seu próximo disco. Ainda no mesmo artigo, Itamar afirma que o terceiro já estava pronto, e que só esperava uma proposta de alguma gravadora multinacional para poder lançá-lo.

“A minha música precisa ser divulgada no Brasil. (...) Por isso, estou preocupado em fazer um contrato com uma gravadora que dê a divulgação necessária ao meu trabalho. Existem, no entanto, algumas dificuldades. A principal é que não faço concessões em relação à minha música. Tenho uma autocrítica muito grande e só coloquei meu trabalho na rua, e só colocarei em uma gravadora, quando tiver a certeza de que não estarei cerceando as minhas linguagens musicais. A arte é ágil e, portanto, as gravadoras têm que se adaptar ao meu som”.

Além da preocupação com uma maior divulgação da sua obra, que mantivesse a qualidade que julgava necessária, sem concessões estéticas para gravadoras, Itamar afirmou que essa sua nova fase, na qual *Sampa Midnight* era gestado, “faz[ia] parte das evoluções normais do ser humano. Em termos de repertório, de postura e de show, ele é em tudo diferente.” Por fim, apontou também o caminho que agora pretende percorrer: “Quero, com ele, entrar nos canais convencionais e ir em frente. (...) Estou saindo para a briga mesmo, pois o *Lira Paulistana* já teve seu tempo”.

De maneira bastante direta, conseguimos identificar nessa entrevista aquele desgaste da via independente sobre o qual discutimos na primeira parte da dissertação. O que Itamar nos mostra é que a carreira musical dentro de formas alternativas de produção, fora dos meios hegemônicos, parece ter encontrado, nesse momento, um limite, sendo o acesso às grandes gravadoras, aos seus meios de produção e à sua estrutura de difusão a única alternativa viável nessa nova fase. Para além de um anseio, a necessidade de “entrar nos canais convencionais” se mostra latente, pois Itamar sabia, com a experiência que já tinha acumulado até ali, que era somente por esse caminho que a sua música poderia continuar existindo do modo como ele gostaria. Como afirma Maria Betânia Amoroso, Itamar

¹⁴⁶ SEM AUTOR, “A metamorfose de Itamar Assumpção”, *O Estado de S. Paulo*, 26 de abril de 1985, p. 14.

“definiu-se muito cedo por um projeto ambicioso: encarnar, como compositor, ator e produtor, o tipo que resume as misturas das culturas negras e popular, com perfeita consciência de que ele não poderia ser alcançado fora da sofisticada tecnologia da indústria musical, matéria prima da música urbana contemporânea”.¹⁴⁷

É a manifestação dessa consciência, portanto, que fica evidente na entrevista que destacamos acima. O problema desses limites tecnológicos, como mostramos algumas vezes na primeira parte da dissertação, sempre foi um impasse com o qual os músicos independentes tiveram que lidar na gravação e divulgação de sua obra. O que Itamar declara aqui é o objetivo de, com esse terceiro álbum, alcançar essas tecnologias e estruturas que somente grandes gravadoras possuíam naquele momento, ainda mantendo sua postura de não fazer concessões estéticas. No entanto, a partir da comparação que fiz entre as apresentações de “Prezadíssimos Ouvintes” de 1983 e 1985, destaquei algumas diferenças fundamentais entre essas duas fases. A atenuação do silêncio e da pausa, que identifiquei na segunda apresentação, é um elemento que, ao mesmo tempo que afasta o ouvinte do intercâmbio com a música, de acordo com a análise de Bastos, também faz com que o nível de estranhamento, ao ouvir determinada canção, seja menor. Ou seja, quanto menos pausas e interrupções em sua construção melódica, como são compostas a maioria das canções do mercado hegemônico, maior é a possibilidade de empatia e reconhecimento que o ouvinte possa estabelecer com essa canção. O quase abandono da linguagem teatral é um outro elemento que pode ser significativo nesse mesmo sentido. Bastante difícil de ser transmitido por meio da gravação de discos, o teatro e a performance eram, basicamente, um artifício utilizado em apresentações ao vivo. Em um mercado fonográfico que se tem como principal foco a venda de discos, não parece à toa o abandono da performance, que acaba agregando muito pouco a essa forma mercadológica final. A personagem Beleléu, central nos dois álbuns anteriores, sendo praticamente um alter ego do próprio Itamar, também perde espaço a partir de *Sampa Midnight*. E, sobre isso, também podemos pensar: o quão atrativo para o mercado poderia ser a imagem de um cantor popular negro que se associa a um bandido, com uma postura sempre tão impositiva como era a de Itamar?

Resumindo, aquela apresentação de “Prezadíssimos Ouvintes” nos sugere agora uma nova fase de Itamar, ou uma tentativa, que caminha muito mais próxima da canção de mercado. Não estamos, contudo, querendo afirmar que essa mudança estética na obra de

¹⁴⁷ AMOROSO, 2006, p. 54.

Itamar, que estará presente em *Sampa Midnight*, seja de fato algum tipo de concessão ao mercado hegemônico ou uma diluição de sua obra. Mas não acreditamos, também, que a forma mais próxima da hegemônica, em uma canção na qual se diz “querer cantar na televisão”, juntamente com as afirmações de Itamar sobre querer entrar nos meios convencionais, sejam fatos desconexos. Luiz Tatit, inclusive, afirmou que, em *Sampa Midnight*, “boa parte de suas composições já trazia os ingredientes básicos dos *hits*, seja nas felizes uniões de melodia e letra, seja nos refrãos muitas vezes irresistíveis”¹⁴⁸. Ao mesmo tempo, o álbum parecia também caminhar para o lado oposto, pois exigia “uma constante interpretação de entrelinhas” em suas canções, nunca aderindo completamente os elementos da música *pop*: “Era um rock até certo ponto... Jamais completamente”. Esse limite, entre uma música autoral e uma música que traga elementos da música *pop* mercadológica é um dos limites no qual o álbum irá caminhar, e veremos isso com mais afinco na análise das canções.

2.2 A gravação do álbum

“*Sampa Midnight* foi feito num período difícil. Eu apenas registrei porque, senão, ia deixar músicas na gaveta.”¹⁴⁹

Itamar Assumpção, em entrevista.

É de julho de 1985 o primeiro registro em jornais de shows de Itamar Assumpção sem a banda *Isca*. Em uma temporada de cinco dias no Teatro Lira Paulistana, acompanhado de Paulo Lepetit no baixo e violão, e Luiz Waack na guitarra e também no violão, aconteceram os shows intitulados *Meu terceiro disco*, “mostrando um momento mais intimista de Itamar”¹⁵⁰. Em entrevista para esta pesquisa, Lepetit comentou essas apresentações nesse novo formato, que também fizeram parte do processo de produção de *Sampa Midnight*:

“Foi, foi, acho que a primeira vez que a banda... Dispersou. Que ele... Acabou. Foi um dos finais da *Isca 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... (...) 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

¹⁴⁸ TATIT, Luiz. 2006, p. 26.

¹⁴⁹ MEDEIROS, Jotabê. “O novo compasso de Itamar”, Caderno 2, *Folha de S. Paulo*. 09/06/1988, p. 01.

¹⁵⁰ SEM AUTOR, “Música”, *O Estado de S. Paulo*, 31 de julho de 1985, p. 15.

a gente sempre fazia umas duas semanas. (...) 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.”¹⁵¹

Apesar de Itamar ter afirmado de que via nessa nova fase um “avanço natural”, Lepetit entende como um retrocesso. Relembrando o fim da banda *Isca* e a turnê no Rio de Janeiro que não aconteceu, ele afirma:

“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). (...) 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”¹⁵².

Não parece, portanto, que essa outra fase tenha sido exatamente planejada. Lepetit, único membro que continuou tocando com Itamar, relembra daquela fase de “auge” da banda *Isca*, a qual expusemos no capítulo anterior, e o quanto esse momento, após a dissolução do grupo, pareceu ter sido um corte abrupto na trajetória de Itamar. Além disso, esse “retorno” não foi somente para o Teatro Lira Paulistana, alguns meses antes de seu fechamento, mas também estético: o som acústico, só com violões. Não acreditamos que trajetórias e produções artísticas possam ser entendidas de uma maneira exatamente linear, com “voltas e retornos”, mas essa percepção de Paulo Lepetit confirma alguns pontos já levantados: a dissolução da banda *Isca de Polícia* foi um corte naquilo que parecia caminhar para um certo sucesso do grupo e o que se tem depois disso é um momento de crise na trajetória de Itamar, com uma instabilidade e o acirramento das condições de produção musical pela via independente.

Essa crise é confirmada pelo próprio processo de gravação de *Sampa Midnight*. O convite da gravadora multinacional, ao contrário do que esperava Itamar, não aconteceu, e é no caminho alternativo e na produção improvisada, com o que se consegue alcançar dentro dos limites do independente, que a gravação do álbum *Sampa Midnight* foi feita. Paulo Lepetit conta um pouco sobre a gravação:

¹⁵¹ Anexo A1 dessa dissertação.

¹⁵² Idem.

“E aí vamos gravar num estúdio lá no centro [de São Paulo], o Gravodisc, bem vagabundo, que tinha oito canais, mas para fazer de violão dá para fazer.”¹⁵³

O estúdio *Gravodisc*, localizado na Rua General Osório, no centro de São Paulo, existe desde os anos 1960 e “foi construído com uma área grande para dar suporte à uma empresa de publicidade, com a finalidade de gravar orquestras com muitos elementos”, segundo seu próprio site.¹⁵⁴ Por conta dessas gravações de orquestras, “o estúdio possuía uma mesa valvulada de 16 canais, o que restringia, inclusive, o número de microfones para captação dos instrumentos, levando assim a realizar gravações com bastante microfones de ambiente”.¹⁵⁵ Essa estrutura utilizada para as gravações de músicas para publicidade, no entanto, não foi a mesma utilizada para a gravação do álbum de Itamar. *Sampa Midnight* foi gravado utilizando-se de uma mesa de apenas 8 canais, que foi o que provavelmente Itamar e os músicos conseguiram, “às próprias custas”, pagar - afinal, há um abismo de diferença no poder de investimento que agências de publicidade e artistas independentes têm para bancar esse trabalho de gravação. O álbum foi gravado, então, com a seguinte formação: Paulo Lepetit (baixo, violão e vocal), Luiz “Raio Laser” Waak (guitarra, violão e vocal), Tonho Penhasco (guitarra, violão e piano), Itamar Assumpção (voz, percussão, piano e baixo) e a participação de Denise Assumpção (vocal e percussão). Essa primeira gravação seguiu, portanto, o formato dos espetáculos naquele momento, como a apresentação de “Prezadíssimos Ouvintes” em 1985, da qual já falamos.

Em novembro de 1985, com a mesma formação da gravação, aconteceu o show de lançamento, que levava o mesmo título do álbum: *Sampa Midnight - Isso não vai ficar assim*, em uma temporada de duas semanas no *Lira Paulistana*. Na ocasião, foi publicado no jornal *O Estado de S. Paulo* um artigo intitulado “Os últimos momentos de independência de Itamar”¹⁵⁶, no qual ele novamente afirma apresentar “uma nova fase de sua carreira”, “um trabalho sem dança (embora o disco seja dançável) e bem no estilo recital”. O fato de a performance perder um tanto da sua centralidade nessa nova fase foi apontado por ele mesmo nessa entrevista: “Minha formação artística continua a mesma, assim como a minha performance no palco. Desta vez, no entanto, tive a preocupação maior de mostrar apenas a

¹⁵³ Anexo A1 dessa dissertação.

¹⁵⁴ SEM AUTOR, “Nossa História”, texto no próprio site do *Gravodisc*. Disponível em: <https://gravodisc.com.br/nossa-historia/>. Acessado em 24 de janeiro de 2020.

¹⁵⁵ Idem.

¹⁵⁶ SEM AUTOR, “Os últimos momentos de independência de Itamar”, *O Estado de S. Paulo*, 20/11/1985.

música, deixando, temporariamente, a linguagem do corpo.” Ele afirma ainda, e mais uma vez, a intenção de que o mercado fonográfico abra as portas para a sua música depois desse trabalho lançado. Ainda que isso não seja dito claramente, migrar de um trabalho menos performático para um que explore mais a sua própria linguagem musical parecia ser, para Itamar, um caminho que faria mais sentido e se adaptaria mais facilmente aos padrões exigidos pelas grandes gravadoras naquele período. A insistência naquele formato primeiro, com a banda *Isca de Polícia* e a teatralidade, como um dos fios condutores, parecia ter se esgotado.

Apesar de ser um show de lançamento, o álbum ainda não havia sido prensado. Ou seja: era um show de lançamento do álbum, mas sem o disco físico. Segundo esse artigo d’o *Estado de S. Paulo*, *Sampa Midnight* sairia em disco nas semanas seguintes, porém isso aconteceria somente quase um ano depois. Em maio de 1986, um artigo, “Cida e Itamar: adeus à maldição independente”¹⁵⁷, afirmava que Itamar e a cantora Cida Moreira estavam muito próximos de “ganhar o circuito oficial do *showbiz*”. O próximo disco dela sairia em junho pela gravadora Continental. Itamar, por sua vez, ainda aguardava a prensagem de *Sampa Midnight*: o álbum

“deveria sair no mesmo esquema dos outros (...), produzidos e distribuídos no pique independente. Mas uma conversa com o superprodutor da Barclay, o genial Mazzola, fez com que o cantor e compositor preferisse esperar por um lançamento nacional em grande escala.”

Nesse meio tempo, enquanto aparentemente Itamar aguardava um meio de pensar o álbum a convite de uma gravadora, ele reencontrou o trombonista Bocato e o baterista Gigante Brazil, antigo integrante da banda Isca. Paulo Lepetit contou sobre esse momento:

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... 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...”¹⁵⁸

¹⁵⁷ PETTA, Rosângela. “Cida e Itamar: adeus à maldição independente”, *O Estado de S. Paulo*, 14/05/1986, p. 55.

¹⁵⁸ Anexo A1 desta dissertação.

Gigante e Bocato gravaram, então, em cima do material de *Sampa Midnight* que já estava pronto, e o som dos dois instrumentos é condensado no único canal restante dos oito disponíveis. Muito distante do ideal de gravação, em que, no mínimo, cada instrumento deve ocupar separadamente um canal, Paulo Lepetit aponta ainda a má qualidade do som obtido nessa junção de bateria e trombone no mesmo canal. Essa passagem sobre a gravação de *Sampa Midnight* torna notória a precariedade das condições de produção de uma música que seguia fora do mercado hegemônico e sem acesso às estruturas que somente grandes gravadoras possuíam naquele momento. Itamar fala sobre essas dificuldades em uma entrevista no final do ano de 1986:

“Eu fiz meu terceiro disco em 68 horas com 8 canais. Só quem conhece sabe como é loucura. Eu desafio alguém a fazer isso hoje no Brasil, com essa qualidade. Agora, eu não sou afim de ficar fazendo disco assim. Eu sou um ser humano. É impossível você ficar fazendo disco desse jeito. Então, de repente, existe uma gravadora que me dá acesso a 48 canais, 40 a mais do que eu usei. Hoje eu quero ter acesso a essas coisas.”¹⁵⁹

Não é possível saber se realmente havia negociações em curso com alguma gravadora para o lançamento de *Sampa Midnight* — fato é que, se existiram, não se consolidaram. Novamente pela via independente, o álbum físico é prensado e lançado em outubro de 1986, pelo selo MPA Produções, do artista e produtor Rui Mifune, o qual já tinha relançado os dois primeiros álbuns de Itamar e a banda *Isca* no ano anterior. Mifune, ou Goemon, como também era conhecido, era uma figura bastante popular na cena musical artística independente dos anos 1980. Era músico, já tinha lançado seu próprio álbum, *Cachaça, Rock e Banchá* (1985), tendo inclusive, participado como ator do filme *Cidade Oculta*, de 1986, com direção de Chico Botelho e trilha sonora de Arrigo Barnabé.¹⁶⁰ Porém, antes mesmo dessa vida artística, Goemon já era conhecido por conta de outra atividade: prensava e lançava discos de vinil piratas, principalmente de grupos internacionais, vendendo-os clandestinamente.¹⁶¹ Em junho de 1985, Mifune é, juntamente com Luiz Calanca, dono do selo e loja de discos *Baratos Afins*, indiciado por violação de direitos autorais, “acusados de prensagem e comercialização de discos de conjuntos de rock ‘heavy metal’, como ‘U2’, ‘Metal Church’ e ‘Antrax’, além do espanhol Julio Iglesias.”¹⁶² Em uma outra dessas

¹⁵⁹ ASSUNÇÃO, Ademir. “Isto não vai ficar assim”, Caderno 2, *O Estado de S. Paulo*. 12/12/1986, p. 39.

¹⁶⁰ QUEIROZ, Rafael de. “GOEMON: cachaça rock banchá”, Revista *Outros Críticos*, 1ª edição. Janeiro de 2004.

¹⁶¹ Luiz Chagas citou Rui Mifune em entrevista a essa dissertação, disponível no anexo A2.

¹⁶² SEM AUTOR, “Polícia apreende lote de 400 fitas cassete ‘piratas’”, *Folha de S. Paulo*, 28/06/1985, p. 25.

investidas policiais, a polícia federal invadiu a casa de Mifune e apreendeu vários discos piratas. Entre eles, estavam as cópias de *Sampa Midnight*. A advogada Vera Motta, que acompanhou Itamar por anos, teve de ir até a sede da Polícia Federal para conseguir liberar o disco, fato que atrasou ainda mais o seu lançamento¹⁶³.

Sampa Midnight, como já afirmamos algumas vezes, foi gravado e lançado nos extremos da precariedade da produção independente. Se no seu primeiro álbum, *Beleléu Leléu Eu*, houve o apoio do selo do Teatro Lira Paulistana em todas essas etapas, que, ainda que longe do ideal, proporcionou condições minimamente satisfatórias para a produção, o que vemos em *Sampa Midnight* é um caminho independente totalmente precário e desamparado, verdadeiramente “às próprias custas”. É um dos discos mais mal gravados de Itamar, segundo Paulo Lepetit¹⁶⁴. Em uma pequena crítica lançada na Revista *Bizz*, é dito que, apesar de um “belo show”, *Sampa* foi “pessimamente transposto para o vinil”¹⁶⁵, e que “todos os instrumentos não só estão sem brilho, como se aglomeram no mesmo plano”. A prensagem e o lançamento do álbum evidenciam ainda mais a precariedade: lançado por um selo de discos piratas e apreendido, por engano, pela Polícia Federal. O momento de crise e de acirramento de condições pela via independente ficam claros nessas passagens sobre *Sampa Midnight*. E, além de crise, também marca um corte de expectativas que Itamar aparentemente mantinha sobre o caminho que a sua música poderia trilhar. Tomado como uma das mais interessantes inovações musicais da década por boa parte da crítica especializada, como afirmamos no capítulo anterior, é nessa época, depois da dissolução da banda Isca, que fica cada vez mais difícil alcançar um contrato com uma gravadora dentro dos limites que Itamar e a sua própria música impunham. Ele parece ter acreditado que *Sampa Midnight*, não só pela qualidade de suas canções, mas também pela boa reputação que já havia construído com seus trabalhos anteriores, chegaria a ser lançado por uma gravadora. Ou que, ao menos, todas essas afirmações sobre a qualidade do seu trabalho artístico poderiam servir como um tipo de publicidade para o que estava preparando, e chamaria a atenção das gravadoras. De qualquer forma, não aconteceu.

Por fim, parece ter sido um álbum de pouca repercussão no geral, principalmente se comparado aos dois primeiros. Luiz Calanca já afirmou que Rui Mifune, apesar de ter

¹⁶³ MOTTA, 2006, p. 51.

¹⁶⁴ Anexo A1 desta dissertação.

¹⁶⁵ “Sampa Midnight - Isso não vai ficar assim”, Revista *Bizz*, edição 15. Outubro de 1986.

gravado, divulgou pouco o álbum.¹⁶⁶ Algumas críticas saem na imprensa, mas em número muito menor em comparação aos outros álbuns, até onde consegui encontrar.¹⁶⁷ Depois de alguns shows, ao fim de 1986, pouco depois do lançamento de *Sampa Midnight*, Itamar já falava sobre lançar um outro disco, que - esse sim - deveria sair por uma gravadora.¹⁶⁸

2.3 O álbum

Sampa Midnight - Isso não vai ficar assim foi prensado no formato de LP, *long play*, de 33 rpm (rotações por minuto), com 15 faixas musicais, nas quais 14 são canções e uma é instrumental. Distribuídas em lado A e lado B, as faixas totalizam aproximadamente 40 minutos de duração. A prensagem original de 1986, pelo selo MPA, não possui encarte.¹⁶⁹

Figura 2: Capa do álbum.¹⁷⁰

Figura 3: Contra-capa do álbum.

¹⁶⁶ CALANCA, “Depoimentos”, 2006, p. 34.

¹⁶⁷ Além da crítica da Revista *Bizz* que já citei, encontrei somente uma outra, d’*O Estado de S. Paulo*, de autoria de Ademir Assunção e intitulada “Surpresas na ponta da navalha”, publicada em 09/10/1986.

¹⁶⁸ ASSUNÇÃO, Ademir. “Isto não vai ficar assim”, Caderno 2, *O Estado de S. Paulo*. 12/12/1986, p. 39.

¹⁶⁹ Em 1989 o selo *Baratos Afins*, de Luiz Calanca, relança *Sampa Midnight* e, na ocasião, é incluído um encarte, com a maior parte escrita à mão por Itamar. Lá, ele escreveu: “Este disco foi gravado em 85 tendo saído suas cópias sem o devido encarte, quatro anos após ei-lo que surge. Antes encarte tarde do que nunca.” Incluído no Anexo B dessa dissertação.

¹⁷⁰ As imagens foram extraídas do site do Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB). Link: <https://immub.org/album/sampa-midnight-isso-nao-vai-ficar-assim>. Acessado em 26 de janeiro de 2020.

Figura 4: Lado A do álbum.¹⁷¹

Figura 5: Lado B do álbum.

¹⁷¹ Idem.

<i>Sampa Midnight: disposição das faixas, compositores e ficha técnica</i> ¹⁷²	
Lado A	Lado B
1 - Prezadíssimos ouvintes (Itamar Assumpção, Domingos Pellegrini)	1 - Eldorado (Antonio Carlos Tonelli)
2 - Idéia fixa (Itamar Assumpção)	2 - Sampa midnight (Itamar Assumpção)
3 - Navalha na liga (Itamar Assumpção, Alice Ruiz)	3 - Isso não vai ficar assim (Itamar Assumpção)
4 - Movido a água (Itamar Assumpção, Galvão Bastos)	4 - Z da questão, meu amor (Itamar Assumpção)
5 - Desapareça Eunice (Itamar Assumpção)	5 - Totalmente à revelia (Itamar Assumpção, Paulo Lepetit, Luiz Waak, Marlene Wolfensberger)
6 - Tetê tentei (Itamar Assumpção)	6 - Cadê Inês (Itamar Assumpção)
7 - Vamos nessa (Itamar Assumpção, Paulo Leminski)	7 - Chavão abre porta grande (Itamar Assumpção, Ricardo Guará)
	8 - E o quico (Itamar Assumpção)
<p>Itamar Assumpção: vozes, percussão, piano (“Isso não vai ficar assim”), baixo (“Sampa Midnight”) Bocato: trombone Denise Assunção: vocal e percussão Gigante Brazil: bateria e vocal Luiz Waak: guitarra, violão e vocal Paulo Lepetit: baixo, violão e vocal Tonho Penhasco: guitarra, violão e piano</p> <p>Arranjos: Itamar Assumpção e Paulo Lepetit</p>	
<p>Mixagem: Elcio Alvarez¹⁷³, Rui Mifune e Itamar Assumpção. Capa: Eduardo Lima.</p>	

Tabela 1: *Sampa Midnight* - disposição das faixas, compositores e ficha técnica

¹⁷² Essas informações foram extraídas do encarte do CD *Sampa Midnight* que faz parte da *Caixa Preta*, lançado pelo selo SESC em 2010.

¹⁷³ Elcio Alvarez era gerente do estúdio Gravodisc em 1985. Fonte: “Conheça a história de sucesso da Gravodisc”, disponível no link: <http://central-brasil.com/news/conheca-a-historia-de-sucesso-da-gravodisc/>. Acessado em 26 de janeiro de 2020.

2.4 Análise do álbum e das faixas

Partindo do contexto histórico, das condições de produção e da trajetória de Itamar Assumpção que expusemos até aqui, nosso objetivo, neste tópico, é, analisando as faixas e a capa de *Sampa Midnight*, tentar compreender os problemas mais latentes no álbum e os seus sentidos gerais. Concordamos com Marcia Tosta Dias “de que seja intrínseca aos álbuns fonográficos sua pretensão e capacidade de articular e expressar as relações que se estabelecem entre arte e sociedade, música e indústria, cultura e economia, técnica musical e reprodutibilidade técnica”¹⁷⁴, e, portanto, pretendemos com essa análise iluminar e complementar as ideias sobre o momento histórico construídas até aqui. Nossa análise terá como foco principal as letras, com alguns elementos musicais sendo apontados quando colaborarem para o entendimento das mesmas. Sabemos que muito do sentido das canções pode ser perdido quando não se pretende analisar a forma musical, mas, devido a um conhecimento escasso nessa área, optei pelo entendimento do que está *sendo dito* nessas canções. Além disso, Luiz Tatit já afirmou que em *Sampa Midnight*

“prevaleciam as canções que obstinadamente *diziam* coisas, coisas da vida real e da vida mental, lúcida ou alucinada, coisas que faziam sentido tanto na linearidade da voz principal, como na polifonia gerada pelos ecos e pelas superposições de outros planos vocais.”¹⁷⁵

O trabalho de análise e comentários dessas letras, portanto, nos parece um caminho bastante fértil para entender os sentidos principais desse álbum.

Márcia Tosta Dias já afirmou que certos álbuns têm o potencial de serem considerados “como [um] todo que transborda a soma das canções/faixas, onde a relação entre elas produz um significado maior, transcendente, como na comunicação própria a outros setores da produção cultural.”¹⁷⁶ Esse também é o nosso entendimento ao analisar *Sampa Midnight*. Sendo um álbum de autor, sustentamos que *Sampa* pode ser compreendido como uma unidade, na qual todos os elementos, partindo da própria capa, estão conectados. Entenderemos as faixas e a capa, portanto, como portadoras de um significado em si mesmas, mas que a todo momento dialogam e carregam significados comuns entre si, construindo um

¹⁷⁴ DIAS, 2015, p. 40.

¹⁷⁵ TATIT, 2006, p. 26.

¹⁷⁶ DIAS, 2012, p. 06.

significado conjunto desse álbum. Portanto, nosso objetivo principal com as análises é compreender quais são os temas e os problemas trazidos pelas faixas e pela capa, de modo a construir um entendimento de um sentido completo sobre o que o álbum está *comunicando*.

Nossa hipótese inicial, a qual pretendemos demonstrar com a análise que segue, é que a questão principal presente em *Sampa Midnight* é um cantor popular que está *entre*, em uma espécie de *vão*, pois se encontra em um dilema: ao mesmo tempo em que há a consciência de uma impossibilidade de continuar produzindo a sua música fora dos meios hegemônicos, não abre mão de sua produção autoral. Esse dilema aparece com mais destaque em quatro elementos: na capa do álbum, nas duas primeiras faixas e na última, que, como veremos, elabora uma espécie de síntese. As outras faixas, dentro de nosso caminho analítico-argumentativo, trazem outros dois temas importantes: a busca e o rompimento; e o cantor popular autocrítico e consciente. Esses dois temas corroboram e trazem outros elementos para a compreensão de nossa hipótese inicial, como veremos. Discutiremos ainda como a ideia de “dia e noite” aparece no álbum na passagem do Lado A para o Lado B, e quais interpretações disso podem somar à nossa perspectiva.

2.4.1 A capa

Figura 6: Capa do álbum *Sampa Midnight*, em tamanho maior

Sendo a capa o primeiro elemento de um disco com o qual entramos em contato, antes mesmo de ouvir suas faixas, é importante refletirmos sobre quais são as ideias que nos introduzem aos temas presentes em *Sampa Midnight* ao observar essa imagem. Além dela, traz o título e o subtítulo do álbum, sem o nome de Itamar Assumpção. O título nos situa no tempo e no espaço: São Paulo (*Sampa*), meia-noite (tradução de *Midnight*). Ou seja, é um álbum que se passa em um ambiente urbano, e, mais do que isso, em uma das maiores cidade do país. Além disso, é na madrugada, esse espaço de tempo **entre** o fim de um dia e o renascer de outro, no momento de escuridão mais profundo que esse álbum está situado. O subtítulo traz, de um lado, uma ideia de transitoriedade: algo está mudando e já não pode ser como é. De outro, há uma ideia de vingança, ou revide, que essa mesma frase transmite.

A imagem remete a uma figura humana, mas não totalmente. É uma criatura, sabemos que de pele negra, trazendo traços humanos bastante evidentes, lembrando, inclusive, o próprio Itamar. Há pouca luz, pois a imagem representa a **meia-noite** e a escuridão da madrugada. É por conta dessa falta de luz que não conseguimos perceber e identificar com clareza os traços dessa criatura representada. A ideia de transitoriedade pode ser pensada a partir da criatura que está se transformando, metamorfoseando-se, dado as suas formas irregulares. É um ser que, de qualquer modo, está assombrado e assombrando, vivendo por entre as sombras e a escuridão. Há, além disso, uma representação da meia-noite, na cor azul, como o momento do dia em que há a dúvida, a incerteza e a inconstância — afinal, a imagem assombrada apenas levanta questões a quem tenta compreendê-la: o que é o ser representado? É um monstro? É Itamar Assumpção? Não temos a resposta. Mas é a partir dessa imagem, da criatura que não se reconhece e da meia-noite, esse momento limite do dia, que somos introduzidos à *Sampa Midnight*.

2.4.2 “Prezadíssimos Ouvintes”

A primeira faixa do álbum, uma canção, se inicia com um trecho de autoria de Paulo Leminski¹⁷⁷:

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

Muito prazer!

Partindo do título da canção, já sabemos que há aqui um eu lírico consciente de que está *dizendo* algo para pessoas que estão *ouvindo* a sua música, ou seja, é uma personagem que já se coloca presente e autoconsciente de sua situação como um artista que está comunicando algo a seus ouvintes desde a primeira faixa do álbum. Essa é uma marca que se fará presente em muitas outras faixas: a presença de um cancionista consciente de si, de seu lugar e do trabalho artístico que está propondo. “Prezados ouvintes” é, também, um lugar comum utilizado por radialistas. Assim, conseguimos identificar o “*aqui*” da personagem:

¹⁷⁷ Paulo Leminski foi um escritor e poeta curitibano, que fez parte do movimento da “poesia marginal” nos anos 1970 e 1980. Devido à sua morte precoce, em 1989, manteve uma relação curta com Itamar Assumpção durante os últimos anos de sua vida, mas que rendeu parcerias em canções que Itamar viria a gravar em vários de seus discos.

um programa de rádio, mas, em outra camada de sentido, também é o lugar de um artista que se comunica com quem está ouvindo esse álbum.

O primeiro verso que destacamos é, em primeiro plano, falado, não cantado, e não é acompanhado de nenhum instrumento, o que nos indica que se trata de uma apresentação do álbum como um todo. Essa percepção é ainda reforçada pela última frase - “Muito prazer!”. Ou seja, é já nessa primeira faixa que somos mutuamente apresentados a *Sampa Midnight*. É possível também perceber a presença de um elemento que estará presente até o final da canção: uma segunda voz feita também por Itamar, mas em um tom e um sentido diferente da principal. Neste trecho, essa segunda voz repete, em segundo plano, o que a primeira diz, mas de maneira independente, mais próxima ao canto, contrastando com a voz principal. “Prezadíssimos Ouvintes” apresenta não só o cancionista presente no álbum, como veremos no trecho que se segue, mas também já indica uma das camadas de sentido contidas em *Sampa Midnight*: a reflexão sobre o “novo” e o que “choca” essa novidade. Mais ao final teremos algumas pistas sobre como esse tema se desenrolará.

Do verso de Leminski, conseguimos destacar duas chaves: uma falsa continuidade e a repetição que se apresenta como novidade. De modo geral, a ideia de “chocar o ovo” remete diretamente à reprodução, ou seja, ao momento de gerar uma nova vida, que traz consigo um anseio de continuidade que viria através desse novo ser gerado. No primeiro verso de *Sampa Midnight* essa ideia de continuidade é reformulada, pois o que se tem é “o mesmo ovo de sempre/chocando o mesmo novo”: no lugar do surgimento de uma novidade que realmente seja autêntica e que tenha o poder de “chocar”, o que temos agora é a mera repetição. E, ainda, um eu-lírico consciente diante desse *modus operandi*: “o novo não me choca mais”. Não há “nada de novo sob o sol”, ou seja, o que é produzido é, de alguma forma, uma repetição do que já existe.

A canção continua, e o eu-lírico se apresenta:

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

Noite, e aqui tô eu novo de novo

Com vinte e quatro costelas
 O gogó, baixo, guitarras (trombone)
 Violão e percussão - **e vozes!**
 Ligadas numa tomadas
 Elétricas e pulmão

Nessas estrofes, diferentemente da primeira, quase não se percebe a “segunda voz”, ouvindo-se somente *backing vocals* feitos por outras pessoas que não Itamar, com exceção de “e vozes!”, que destacamos em negrito. O eu-lírico se apresenta e conta o seu percurso “pra chegar até aqui”: ficou na fila, aguentou “tranco” na esquina e enfrentou lotações, nos mostrando uma trajetória difícil e com muitos percalços. Esse trecho, portanto, deixa claro que a origem social desse cantor é a da parcela mais baixa da população, do povo marginalizado, que é e sempre foi obrigado a enfrentar as mais diversas dificuldades no seu caminho para a sobrevivência: nas filas e no transporte público, por exemplo. O eu-lírico enfrentou tudo isso para chegar, hoje, onde está: cantando para um público ouvinte de rádio, e, em uma camada mais material de significado, gravado em um álbum fonográfico.

Na estrofe seguinte, na frase “noite, e aqui tô eu novo de novo”, devemos destacar dois pontos importantes. O cantor faz referência à noite, e esse é o período do dia em que se passa quase todo o restante das faixas do álbum. O outro ponto é a retomada, de maneira direta, do poema de Leminski do começo da canção. O cantor está “aqui novo de novo”, ou seja, “novamente novo”, um falso novo, repetido. E está aqui de corpo inteiro: físico, “com vinte e quatro costelas” e pulmão, e musical, com “gogó (voz), baixo, guitarra, violão, percussão e trombone”. A expressão “de corpo inteiro” nos transmite a ideia de uma presença total da personagem, de uma entrega intensa àquilo que está se propondo. E é também através do corpo que esse cantor popular produz a sua canção. Essa importância da vertente material do processo fica bastante clara quando ele elenca as partes do corpo nessa estrofe. Além disso, outro componente importante são as “tomadas elétricas”, que remetem à estrutura da rádio. A canção que se pretende fazer “chegando aqui” não é acústica, mas elétrica, e, portanto, necessita de um suporte tecnológico no seu processo de produção – que existe tanto no rádio quanto na gravação de um álbum.

Já cantei num galinheiro
 Cantei numa procissão
 Cantei ponto de terreiro
 Agora eu quero é cantar na televisão

Sabemos agora qual é o objetivo principal desse cantor popular: cantar na televisão. Nessa estrofe ele nos conta um pouco mais de sua trajetória, enfatizando aquela origem social que percebemos anteriormente: galinheiro, procissão e terreiro são lugares comumente associados ao povo, e principalmente à cultura popular tradicional. Lugares e costumes que contrastam com a modernidade trazida pela televisão, remetendo a um Brasil agrário e rural, distante dos meios tecnológicos e da cultura de massa.¹⁷⁸ O que esse canto popular faz, na rádio, é reivindicar um lugar de modernidade para essa canção que também é popular e que tem sua origem em uma tradição de cultura popular. A rádio, portanto, tem, potencialmente, um alcance de difusão muito maior se comparado a outros tipos de mídia. Ou seja, o que esse cantor popular deseja é que a sua canção consiga chegar a um maior número de pessoas e vê na televisão um caminho para que isso aconteça. É interessante notar que a personagem coloca “galinheiro”, “procissão” e “terreiro” em igualdade à “televisão”, como se o aparelho eletrônico fosse também um lugar físico, abstraindo de toda a complexidade que gravação e transmissão de programas de TV requisitam, apegando-se somente ao produto final, que será consumido. No último verso, “agora eu quero é cantar na televisão”, a música se intensifica, com uma maior presença de *backing vocals*. Ainda discreta, a “segunda voz” é perceptível nesse trecho, alinhada com a voz principal de Itamar. O eu-lírico é consciente, também, do quanto de disputa e conflito esse meio de comunicação de massa, a televisão, e o espaço midiático possuem:

Meu irmão, meu irmão
 O negócio é o seguinte
 É pura briga de foice
 Um jogo de empurra-empurra
 Facão, tiro, chute, murro
 Chamam mãe de palavrão

Novamente o “corpo” é trazido para o centro, pois a personagem deixa claro que se trata de um conflito que acontece no campo pessoal, de quem possui mais habilidade em um tipo “corpóreo”, ou material, de competição, no qual o trabalho artístico propriamente ocupa

¹⁷⁸ Podemos fazer uma aproximação com a própria vivência de Itamar Assumpção. “*Eu tive que ficar na fila/Aguentar tranco na esquina/E por cima lotação*” pode ser associado com o período em que o artista era recém chegado em São Paulo, “trabalhou como ‘entregador de carnês do Imposto Predial e Territorial Urbano (IPTU) e assim [conheceu] a cidade” (ASSUMPÇÃO, 2006, p.66 apud GARCIA, 2016, p 170). Um outro exemplo é o trecho “*já cantei num galinheiro*”, uma possível referência ao momento em que, segundo uma entrevista dada por Arrigo Barnabé, “Itamar cantava ‘Dos cruces’, gravada pelo Milton Nascimento, em cima dum poleiro” (SOUZA, 1984, p. 177 apud GARCIA, 2016, p. 170). E, por fim, “terreiro” também remete à experiência de Itamar quando ainda morava em Tietê, como já contamos.

um plano secundário. Nessa estrofe, percebemos uma maior independência da “segunda voz”, que se antecipa e canta “*Meu irmão, meu irmão*”, em negrito, antes da principal, e pode ser notada de modo mais marcante dentro da canção. Depois de “*Um jogo de empurra-empurra*”, essa mesma voz em segundo plano emite sons usualmente associados a brigas.

Sorte não haver o que segure
 Som
Senhoras e senhores
Mas quem é que me garante - heim, quem é que me garante?
Que mesmo esses microfones
 Sempre funcionarão?
Sempre funcionarão?
Microfones, jamais falharão? Vai saber, vai saber

Nessa estrofe, a “segunda voz” aparece de maneira mais independente. Os trechos marcados em negrito são cantados exclusivamente por ela, enquanto nos destacados em vermelho há uma mistura das duas vozes que cantam pedaços diferentes, sobrepostos, mas dialogando entre si. A voz, que antes estava em segundo plano, passa a ter a mesma evidência que a principal. Aqui, essa voz secundária ainda está em sintonia com o que é cantado pela voz principal de Itamar. Ou seja, o que temos nessa canção é a presença de um *duplo* do eu lírico, que ora está em conflito, ora está em concordância. Nesta estrofe, ainda, é importante nos atentarmos para um eu-lírico que se coloca, de novo, como consciente: o som da música não pode, de fato, ser contido, mas a existência da música que se pretende fazer aqui depende diretamente de uma estrutura de difusão, na qual microfones estão invariavelmente inclusos. Por enquanto não há nada que limite esse som, mas quem é que garante que esses microfones, ou seja, os microfones da rádio, ou ainda, em outra camada, do próprio disco, continuarão a funcionar? Ou seja, há a consciência de que esse tipo de música necessita desses meios de difusão, mas, ao mesmo tempo, se sabe da existência de uma instabilidade no acesso a esses microfones. As duas vozes estão, aqui, em concordância, o que não acontece na estrofe seguinte:

Cantei tal qual seresteiro
 Cantei paixão, solidão
 Cantei canto de guerreiro
 Agora eu quero cantar na televisão

Sentimental eu sou
Eu sou demais
Eu sei que sou assim
Porque assim ela me faz

Treze, onze, nove, sete, cinco, quatro (dois!)
TV Pirata

Qualquer uma!

Nessa estrofe, as duas vozes se dividem totalmente e cada uma canta uma música diferente da outra. Enquanto a primeira, a que estamos chamando de “principal”, canta o refrão da canção, a outra canta um trecho da música “Sentimental demais”, do cantor de bolero Altemar Dutra. É essa voz, também, que canta a parte final da canção, na qual vários canais da TV aberta são mencionados, afirmando-se a disposição de cantar em qualquer um deles. Com a separação em duas vozes, o que parece acontecer aqui é novamente uma retomada do poema de Leminski, pois essa segunda voz que canta o bolero foi “chocada” pelo próprio andamento da canção. Mais do que exatamente o que se diz na canção de Altemar, nos interessa entender o que pode significar inserir um bolero de sucesso dos anos 50 em uma canção cuja temática é, de um modo ou de outro, a indústria fonográfica e a sua inserção nela. Segundo o livro *A canção no tempo*, de Zuza Homem de Mello e Jairo Severiano, Altemar Dutra fez parte de um dos segmentos mais lucrativos da indústria fonográfica no período de 1958 a 1972, o da canção sentimental popularesca¹⁷⁹. “Sentimental Demais” foi gravada em 1965 pela Odeon, e marcou o auge da carreira de Altemar.¹⁸⁰ O cantor ficou conhecido como “o trovador romântico da Odeon”.¹⁸¹

Como podemos entender, então, um eu-lírico cantor popular que, ao afirmar que quer cantar na televisão, retoma não só um tipo de música que foi um dos carros-chefes de grandes gravadoras alguns anos antes, mas também um dos maiores sucessos dentro desse segmento? Chama atenção, também, que o que se “invoca”, ao querer cantar na televisão, é uma canção popular que passa longe de algum sentido ou proposta estética experimental autoral, como era o caso dos artistas tropicalistas ou até da própria *Vanguarda Paulista*. O que se tem é uma música romântica de mercado, que ocupava um lugar distinto nas grandes gravadoras em relação aos filões da MPB e que pode ser considerada um exemplo do que faziam aquele segmento de “artistas de marketing” que já citamos.

Retomando o trecho que dá início à “Prezadíssimos Ouvintes”, o que a canção “choca” é, no fim, “o mesmo novo”. O caminho para essa música popular chegar à televisão parece, portanto, um só: a sua transformação em uma música de mercado, que tenha como

¹⁷⁹ MELLO; SEVERIANO, 2015, p. 19.

¹⁸⁰ Idem, p. 103.

¹⁸¹ Idem, p. 110.

compromisso principal a sua venda como mercadoria. O que a canção apresenta é um engessamento da canção popular que, ao reivindicar a modernidade trazida pela televisão e o alcance a um público maior, acaba presa na repetição de uma fórmula já estandardizada de sucesso. Esse engessamento se materializa na canção na segunda voz de Itamar, que, além de cantar o trecho de Altemar, é a que também encerra e cita os canais de televisão. O engessamento dessa canção se apresenta, contudo, na forma de um duplo conflituoso. Se, por um lado, há a canção de Altemar Dutra, de outro, e ao mesmo tempo, é cantada ainda a canção principal, composta e gravada por Itamar Assumpção, como mostramos acima. O que parece haver aqui, novamente, é um eu-lírico consciente do funcionamento das regras dentro desse “jogo” fonográfico, mas que de alguma forma ainda aposta na sua própria música. A ideia do *vão*, ou do *entre*, que afirmamos ser a nossa hipótese principal em relação ao álbum, é manifestada aqui, pois há um cantor popular que se encontra entre essas duas coisas: a consciência da impossibilidade de que sua música exista fora das estruturas hegemônicas fonográficas e a insistência em fazer uma produção musical autoral, que, nessa canção, é contraposta à fórmula de mercado, aqui encarnada com a música de Altemar Dutra. Pretendemos demonstrar que essa ideia inicial trazida por “Prezadíssimos Ouvintes” se desdobra no restante do álbum, de forma que os outros temas que surgirão colaboram para o entendimento desse problema principal.

É claro que não podemos negar o tanto de ironia e de humor que há nessa canção. O recurso aparecerá outras vezes, também, durante o álbum. Não acredito, no entanto, que aqui o artifício seja empregado para dizer o contrário do que se pretende, como é mais comumente utilizada a ironia. Sobre isso, Ivan de Bruyn Ferraz, em sua dissertação de mestrado, faz uma consideração importante:

“Em Itamar Assumpção, no entanto, parece manter-se sempre certa irresolução, um riso que não concilia. Tem-se a impressão de que o intérprete nunca está realmente falando sério, mas o humor de seus trabalhos transparece ao mesmo tempo a seriedade da missão que julgava levar a cabo, com todo sacrifício por ela exigido. (...) 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.”¹⁸²

¹⁸² FERRAZ, 2013, p. 95-96.

Concordo com o autor e reconheço que essa seja uma faceta importante na obra de Itamar como um todo. No entanto, não pretendo dar destaque para o uso ou não da ironia nessas canções. Como já afirmei, meu objetivo é compreender o cantor popular eu-lírico presente no disco e a ideia do *vão* que, por si só, já é um espaço de ambiguidade. Se o humor de Itamar escancara a ambiguidade da sua obra, é nela que vamos nos debruçar durante as análises.

2.4.3 “Idéia Fixa”

Entendemos essa segunda faixa de *Sampa Midnight* como complementar à “Prezadíssimos Ouvintes”, trazendo um outro lado daquilo que foi cantado e afirmado na primeira. Se naquela pudemos notar o cantor popular dividido entre a música autoral e a fórmula de mercado, nessa entramos em contato com os dilemas mais íntimos desse artista que vive em meio a esse impasse. A angústia, a dor e os delírios são temas e sentimentos que parecem nortear a canção. Começemos pelas primeiras estrofes:

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!

Aqui, percebemos que o tema da primeira canção continua: o canto e o cantar, com a diferença de que, agora, ele é “desesperado” e “rasga”, ou seja, perpassa e fere a vida desse cantor popular. No segundo trecho, que inicia com “Pirou de vez”, notamos que parte desse desespero relatado na primeira estrofe é causado por críticas negativas direcionadas a ele. Diferentemente da primeira, que é cantada por Itamar, quem canta a segunda estrofe é Denise Assunção, ou seja, não há nesse trecho aquela dualidade de vozes de Itamar como apontamos na primeira faixa, o que nos leva a crer que não há aqui um tom de autocrítica, mas sim de comentários exteriores direcionados a esse cantor popular. São apontadas relações entre a

postura do cantor com a loucura (“pirou de vez”), com um “desvio” e com uma incapacidade, e a única explicação seria o uso de drogas e bebidas. O cantor reage: “mentira, mentira!”, frase cantada como um grito, como sendo mesmo um exemplo do “canto desesperado” mencionado no início da canção.

Tem noite sinto no peito (Diz a verdade)
 Uns dez balaaios de gatos, todos pretos!
 Ave maria, credo em cruz (Aaaah)
 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

Nessas duas estrofes há a imagem do peito que, ora com “dez balaaios de gatos pretos” (animal comumente associado à má sorte), ora em “chamas”, simboliza uma angústia sentida por esse eu-lírico. No primeiro caso, a saída encontrada não está no plano material, mas no religioso ou sobrenatural: esconjurar, rezar e clamar por Jesus. O canto, ainda, é inserido nesse trecho como uma forma de reza quando se canta “um hino ou um *blues*”, citando duas cantoras negras: Clementina de Jesus¹⁸³ e Alberta Hunter¹⁸⁴. A primeira do samba e a segunda do *blues*¹⁸⁵, que só foram reconhecidas pelo seu talento depois de muito tempo de carreira, já perto do fim da vida. A menção ao *blues* e ao samba também reforça o sentido do “canto

¹⁸³ Walter Garcia já chamou atenção sobre quando, em uma entrevista para o jornal *Folha de S. Paulo*, em 1997, Itamar compara-se à Clementina de Jesus e Cartola, “dois artistas negros que sobreviveram como trabalhadores braçais: ‘Clementina de Jesus foi doméstica 60 anos, Cartola lavou carros 25 anos, eu sou dessa ‘tchurma’. Mas estou dando um passo à frente deles, insistindo em viver de música’.” (GARCIA, Walter, 2016, p. 180).

¹⁸⁴ Alberta Hunter foi uma cantora de *blues* estadunidense. Começou a cantar nos anos 1920, chegando a ser conhecida mundialmente. Sua carreira entra em declínio nos anos 1950, quando decidiu ir trabalhar como enfermeira. Retoma seu caminho musical apenas em 1975. Esteve no Brasil nos anos 1980, se apresentando em São Paulo em outubro de 1983 e maio de 1984, apenas alguns meses antes de falecer. “Seu estilo incluía uma combinação de temas de forte erotismo, temas litúrgicos negros, baladas e as composições de jazz que expressavam amor, otimismo ou profunda tristeza” (SEM AUTOR, “A morte de Alberta Hunter”, *O Estado de S. Paulo*, 19/10/1984, p. 13).

¹⁸⁵ Em novembro de 2019, estreou no SESC Pompéia, em São Paulo, a ópera “Pretoperitamar - O caminho que vai dar aqui”, que homenageia e conta a trajetória de vida e artística de Itamar Assumpção. Nela, foi incluída uma citação de bell hooks sobre o *blues*: “Black men created the blues, articulating in song their pain, their sense of hopelessness, their lamentation. For those individual creators the blues was a way out of the pain. It let them express their sorrow without shame.” (HOOKS, 2004, p. 93.).

desesperado” anunciado no começo da canção, sendo duas expressões musicais da canção popular, uma norte-americana e a outra brasileira, ligadas ao passado escravagista desses dois países e surgidas como produção artística de negros africanos escravizados ou descendentes destes. Itamar, nesse álbum, faz poucas referências diretas à negritude e à experiência de ser negro — essa é uma das vezes em que remete a isso, diferente dos seus dois álbuns anteriores, nos quais essas questões aparecem de maneira mais clara nas canções. É como se esse eu-lírico estivesse, ao cantar e ao rezar, ou ao proferir o seu canto-reza, pedindo proteção, e ela viesse através da tradição da música popular negra. Alberta e Clementina são como “entidades” a quem se pede essa proteção.

Na outra menção a “peito”, que agora está “em chamas”, é novamente transmitida uma ideia de dor, pois, afinal, o peito deste eu-lírico queima - outra imagem que constrói um sentimento de angústia, assim como o peito com os balaíos de gatos da estrofe anterior. A pergunta “quem é que te destina ternuras?” pode ser lida como uma questão retórica, sem resposta, que aponta para uma solidão e um isolamento desse cantor popular. Toda essa dor, esse lamento e essa solidão “vai dar misteriosamente na mesma certeza”: a loucura, que é uma sina, ou seja, é o único destino possível que esse eu-lírico está fadado a ter.

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
 Sobre nada disso ou daquilo

Nem mel, nem fel
 Simples, sou o maior trivial de que se têm notícia
 Quem sou porém convém explicar muito bem

No primeiro trecho, vemos um eu-lírico que se coloca como preenchido das contradições do mundo: cheio de contras, “gregos e troianos”, elementos que simbolizam a discordância entre si. Para negar essas oposições, ele tenta se proteger vestindo um “sobretudo” que o afaste desses polos contrários. Porém, “sobretudo” possui um duplo sentido, pois, ao mesmo tempo que pode se proteger, como um escudo, a palavra também pode ser entendida como se esse eu-lírico estivesse colocando o peso de todas as coisas sobre ele: “sobretudo sobre mim”. Ou seja, na tentativa de se manter alheio, ele traz para si o peso do mundo ou do “tudo”. Se descreve como um sujeito comum, “nem mel, nem fel”, “o maior

trivial de que se tem notícias”, mas que, ao mesmo tempo, merece uma explicação bem feita. E ele o faz na estrofe seguinte:

Eu vou dizer de uma vez por todas:
 Já tive muitos critérios
 Hoje só vários delírios ativos cultivo em mim
 Resolvi levar a sério (ahahaha) o riso
 Ao sair de um cemitério e eu estava bem vivo (bem vivo, bem vivo, bem vivo...)
 Quem sou eu, eu ainda não sei
 Eu só sei que eu canto porque eu gosto talvez
 Negócio de quem não tem bom juízo

Nesse trecho temos, novamente, ideias que se contradizem. A primeira é a afirmação de “resolver levar a **sério** o **riso**”, que, contraditório por si só, acompanha uma gargalhada que é proferida em outra camada da música; seguido por “sair vivo do cemitério”, outra contradição. Outra é que, apesar de dizer na estrofe anterior que vai “explicar muito bem” quem é, aqui afirma que, na verdade, “ainda não sabe”. A última surge na frase “eu só sei que eu canto porque eu gosto talvez”: “eu só sei que” aponta para uma certeza sobre o assunto, mas que é cortada pelo “talvez”. Aquela “loucura” aparece novamente nessa estrofe em duas passagens: a primeira quando afirma que cultivava “vários delírios”, que contrapõe a “critérios”, e a outra é na ideia de que cantar só pode ser “negócio de quem não tem bom juízo”. O que temos nessa estrofe é novamente um cantor confuso, contraditório e com poucas certezas, mas consciente de que o ofício do cantar — apesar de, talvez, gostar — pode não ser um bom caminho.

Mas lembrem-se, heim
 Astronautas eram deuses
 Rola, existe disco laser¹⁸⁶
 Outros mundos, outras galáxias¹⁸⁷, outros seres
 Antena Parabólica
 Nunca foi a teoria (nevemore, jamé)

Bomba nuclear
 Pela primeira vez
 A humanidade
 Pode desaparecer

¹⁸⁶ *Laserdisc* era uma tecnologia na qual era possível armazenar em um disco óptico som e vídeo ao mesmo tempo, mais ou menos como seria com o surgimento do DVD alguns anos depois. Em entrevista para o *Estado de S. Paulo*, de abril de 1985, Itamar afirmou que a sua obra se adaptaria facilmente a esse formato, pois poderia mostrar todos os seus lados: cantor, compositor e ator. Mas, no entanto, era uma tecnologia inviável no momento, no sentido de que não conseguiria ter acesso a ela. (SEM AUTOR, “A metamorfose de Itamar Assumpção”, *O Estado de S. Paulo*, 26 de abril de 1985, p.14.)

¹⁸⁷ No documentário *Daquele Instante em Diante*, Itamar menciona “galáxia” em uma passagem, na qual ironiza o fato de não conseguir contrato com grandes gravadoras: “Eu ouvi falar que, por exemplo, nessa galáxia que descobriram agora tem uma [gravadora] interessada. Sei lá, nessa galáxia que descobriram aí, diz que tem uma interessada, de olho, falando que ‘talvez a gente entre em contato’”.

Idêntica com a prática

Nesse trecho, como está destacado, há duas letras que caminham juntas. E há, novamente, contradições. O eu-lírico afirma que os avanços tecnológicos, ou seja, a modernidade, pode ser uma saída: disco laser, astronautas, outros seres, antena parabólica. Porém, alerta: “a teoria nunca foi idêntica com a prática”. Se de um lado essa tecnologia pode ser uma solução, de outro ela pode levar à extinção da humanidade: bomba nuclear. Como em “Prezadíssimos Ouvintes”, aqui também há dois trechos que são proferidos ao mesmo tempo e que estão em contradição. A canção termina em um *fade out*¹⁸⁸, com a seguinte letra:

Som luz, luz som
Acendo com fósforos velas
Contra as forças ocultas
Nos vídeos, nos palcos

“Som luz, luz som” são termos que costumam ser utilizados em passagens de som, durante o teste de microfones e das luzes de palco. Sabemos então onde o eu-lírico encerra a canção: no palco, que pode ser tanto de uma apresentação ao vivo, quanto de algum canal televisivo (“nos vídeos”). A luz utilizada, no entanto, não é a dos holofotes, mas sim a de velas, que são acesas para proteger “contra as forças ocultas”. O palco é cantado, então, como um lugar ritualístico, no qual se pode pedir proteção. A ideia do canto como forma de reza é retomada aqui novamente.

“Ideia fixa” é o ato de pensar obsessivamente sobre algo durante muito tempo. A essa altura, já descobrimos qual é a desse eu-lírico nessa canção: cantar, ou melhor dizendo, ser um cantor popular. O canto é o fio condutor da canção, sendo retomado várias vezes durante ela, e sendo também como ela se encerra — no palco, sugerindo que não só se *pensa* sobre o cantar, mas a insistência da ideia fixa também está presente na prática. Afinal, como já dissemos, se trata de um cantor popular. Nesse sentido, a canção se liga diretamente à anterior, “Prezadíssimos Ouvintes”. Porém, se na primeira o “cantar na televisão” é visto como um percurso natural e um alcance de algum sucesso maior, em “Ideia Fixa”, a insistência no cantar é a responsável por gerar a angústia, a “loucura” e a contradição nesse cantor popular. O canto “rasga” esse eu-lírico e o leva à delírios. Mas, ao mesmo tempo, é

¹⁸⁸ Recurso por meio do qual a gravação diminui de intensidade, até finalizar.

sendo um cantor popular que ele consegue se proteger e se conectar com “outros mundos”. É por meio desse lugar ritualístico, do cantar no palco, por uma conexão com a tradição da música popular negra, que esse eu-lírico consegue uma espécie de liberdade para, ao menos, cantar a sua dor. Por fim, está, o tempo todo, coberto de contradições. Se vê na modernidade uma saída para sua crise, sabe que também está nela sua extinção. Se a sua ideia fixa é motivo de sofrimento e angústia, é também por ela que consegue pedir proteção.

Assim como em “Prezadíssimos Ouvintes”, temos novamente aqui a presença de um eu-lírico que está em um *vão*, coberto de ideias contrárias e conflituosas. Contradições, essas, que do modo como são afirmadas e cantadas na faixa, são insolucionáveis. E, mais do que isso, está *entre* duas consequências trazidas pela insistência nesse cantar: de um lado, o desespero e o delírio; de outro, o refúgio e a proteção. “Ideia Fixa”, portanto, contribui para o entendimento do problema principal que identificamos na faixa anterior, pois traz a ideia do *vão* para o próprio ofício do cantor, e, de certo modo, para aquela persistência na produção de uma música autoral que identificamos na canção anterior. Se esse cantor popular vive no limite entre a impossibilidade da existência de sua música e a persistência nesse caminho, nessa segunda faixa compreendemos que a própria escolha nesse *persistir* também está coberta de contradições.

Desse modo, portanto, demonstrei como a questão do *vão* está presente nesses três elementos principais de *Sampa Midnight*: na capa, com o título que remete à meia-noite e a criatura irreconhecível; no cantor popular que está *entre* a música autoral e a música comercial em “Prezadíssimos Ouvintes”; e, por fim, em “Ideia Fixa”, na qual se evidenciam as contradições presentes na insistência em *cantar*. Agora apresentarei as faixas que se seguem em blocos temáticos, nos quais pretendo evidenciar alguns padrões temáticos que se constroem no restante do álbum.¹⁸⁹ No primeiro, “Tentei”, trarei à discussão canções que apresentam rupturas e frustrações. No segundo, “O dia e a noite”, entenderemos como esse tema aparece na passagem do Lado A para o Lado B do disco. “Penso, que penso, que penso... e canto”, o terceiro bloco, destacará faixas em que está presente o cantor popular

¹⁸⁹ A escolha pela divisão das canções em blocos temáticos, ao invés de seguir a própria ordem das faixas, se justifica, pois, tenho como objetivo principal nessas análises compreender como a ideia do *vão* é construída ao longo do álbum. Concluí, portanto, que seguir a ordem das faixas não traria benefícios concretos dentro desse caminho escolhido. Tendo sempre em mente que uma canção pode ser analisada por diferentes perspectivas, a separação em blocos temáticos foi uma maneira de afinar o olhar e deixar em destaque na argumentação aquilo que eu pretendia discutir nessas análises.

hiper consciente e preocupado. E, finalmente, tentarei chegar a uma síntese na última canção do álbum, “E o quico”, compreendendo como esses temas se unem ao elemento principal que identificamos: *o vão*.

2.4.4 Tentei

Dentro desse bloco irei tratar de quatro canções, nessa ordem: “Cadê Inês”, “Tentei tentei”, “Movido à água”, e “Desapareça Eunice”. “Cadê Inês” é a única que está no lado B do disco, enquanto as outras estão no A. A seu modo, como tentarei demonstrar, as três primeiras faixas trazem em comum o tema da busca por algo que não se concretiza. A última, por sua vez, retrata um rompimento, que de alguma maneira também ajuda a entender as outras que a antecedem. Diferente do que fizemos até aqui, não pretendo, nesses próximos comentários, atentar à cada estrofe das canções, mas entender o sentido geral dos temas de cada uma. Isso porque acredito que “Prezadíssimos Ouvintes” e “Ideia Fixa”, assim como a capa do álbum, trazem a hipótese central que pretendemos demonstrar em *Sampa Midnight*: a existência de um eu-lírico que está em um *vão*, *entre* duas coisas. Por isso, para o caminho argumentativo que pretendo seguir, elencar os temas do restante das canções já se mostra suficiente para compor com os sentidos principais extraídos das análises que já fizemos, e que serão sintetizados na última canção do álbum. Importante dizer, por fim, que meu objetivo com esses comentários não é esgotar as possibilidades de sentidos trazidas por esse álbum, mas seguir por um caminho que nos ajude na compreensão da hipótese inicial, seguindo a perspectiva que construí até aqui.

“Cadê Inês” é uma canção que retrata uma busca incessante de um homem, o próprio eu-lírico, por uma mulher. Essa personagem afirma que busca por Inês desde que chegou à São Paulo, procurando minuciosamente pela cidade, até onde “Judas perdeu as botas”:

Desde que cheguei¹⁹⁰
 Vasculhando eu ando todo santo dia, toda noite
 Há um ano e um mês

Vasculhei, virei, fucei
 Revirei
 Os cafundós dos Judas em São Paulo

¹⁹⁰ Neste tópico e nos próximos, incluiremos no corpo do texto somente alguns trechos das canções que ilustrem a nossa argumentação. As letras completas das canções estão disponíveis no Anexo C desta dissertação.

Cada tim tim por tim
Só perdi as minhas botas
E tinham mais de sete léguas

Eu não achei Inês
Ondes estás Inês?
Onde raios será se meteu você mulher?
Fumaça virou de vez

A canção pode ser entendida como uma referência à “Apaga o fogo seu mané”, de Adoniran Barbosa, lançada em disco em 1974 pela gravadora Odeon.¹⁹¹ Nela, Mané, o eu-lírico, espera em casa por Inez, que “saiu dizendo que ia comprar um pavio/pro lampião”. Porém, anoiteceu e Inez não voltou, fazendo com que Mané buscasse por ela “na central/no hospital/no xadrez” e na “cidade inteira”. Por fim, descobre um bilhete deixado por ela: “pode apagar o fogo seu mané que eu não volto mais”. Em “Cadê Inês”, o eu-lírico parece reviver essa busca de Mané pela mulher. E, para além disso, a ideia de “retomar” também deve ser estendida: aqui, Itamar retoma não só a busca de Mané, mas também, na esteira de Adoniran Barbosa, a tradição da canção popular.

Para encontrar Inês, esse eu-lírico solicita ajuda através de outras culturas, como a indígena, e até por outras línguas: “Mandem-me a senha xavante/ Mande um toque em turco, banto, grego/ Gringo, chinês líbio, japonês”. Mas, por fim, Inês não é encontrada, e a canção termina com esse eu-lírico pedindo mais chances de encontrá-la, retornando à estrofe inicial:

Dê-me uma, dê-me duas, dê-me três
Dê-me quatro, dê-me cinco, dê-me seis
Dê-me sete, dê-me oito, dê-me nove, dê-me dez
Chances
Chances de encontrar Inês
Desde que cheguei...

O tema da busca também aparece de maneira semelhante em “Tentei tentei”. Nessa canção, a busca acontece por seguidas e incessantes tentativas de se encontrar um espaço dentro da produção musical, que parece passar tanto por se encaixar a estilos já conhecidos quanto por uma tentativa autoral:

Te te tentei fazer um bolero
Tentei moda de viola
Tentei desvendar mistério

¹⁹¹ BARBOSA, Adoniran. *Adoniran Barbosa*. Odeon. 1974.

Tentei dominar a bola
 Tentei um tango pra solo, dupla, trio
 Quarteto de trompas
 Varei mil noites a fio
 Tentei compor para flautas
 Tentei imitar a ema
 Tentei em vão criar clima
 Tentei nó em pingo d'água
 Tentei música latina

Te te tentei fazer um bolero
 Tentei moda de viola
 Tentei desvendar mistério
 Tentei dominar a bola
 Tentei musicar um drama
 Tentei inventar poemas
 Tentei música urbana
 Tentei mais do que imaginas
 Tentei centenas de temas, tentei fugir da rotina

Tentei Sampa e Ipanema
 Tentei desdobrar esquinas
 Tentei a mais linda cena
 Tentei fugir do esquema

Nessas tentativas, alguns gêneros musicais são elencados: música latina, erudita, regional, urbana, cancional (“fazer poesia”). Ao mesmo tempo, juntamente com essas tentativas musicais, se tem também a intenção de dominar o funcionamento desse “jogo”: “dominar a bola”, “desvendar mistérios”, “fugir da rotina”, e, mais importante, “fugir do esquema”, são elementos que apontam para uma busca por um caminho autoral dentre esses gêneros musicais elencados. E, mais importante, há uma busca pela liberdade quando se tentar fugir do esquema e da rotina, tentando, no fim, “dominar a bola” desse jogo e traçar as próprias regras. Relembrando “Prezadíssimos Ouvintes”, vale dizer que também nessa canção há uma referência ao “esquema” do mercado fonográfico e os requisitos limitantes impostos pelas grandes gravadoras, tema sobre o qual já discutimos na primeira parte dessa dissertação. Assim como a busca por Inês, essa em “Tentei tentei” também é incansável: passagens como “varei mil noites a fio” e “tentei mais do que imaginas” evidenciam essa insistência. Quando esse eu-lírico afirma, no entanto, que tentou “dar nó em pingo d'água” e “desdobrar esquinas” fica clara a consciência de que essas tentativas são, na verdade, impossíveis de serem de fato bem sucedidas. A contradição insolucionável, assim como em “Ideia Fixa”, está novamente aqui. A canção termina, assim, no fracasso de todas essas tentativas:

Depois disso só me restou estar
 Aqui tentando mímicas
 Depois disso só me restou estar
 Aqui tentando mímicas

Te te tentei
 Te te tentei

Te te tentei fazer um bolero
 Tentei moda de viola
 Tentei desvendar mistérios...

O que resta a esse eu-lírico, portanto, é somente se comunicar por gestos, ou seja, é como se estivesse mudo quando impossibilitado de seguir pelo seu caminho dentro da produção musical, tanto por gêneros já estabelecidos, quanto por um caminho autoral. Se em “Prezadíssimos Ouvintes” havia uma parcela de ingenuidade ao abstrair as “regras” hegemônicas, entendendo a televisão como apenas mais um próximo passo para sua produção musical, aqui em “Tentei tentei” a realidade desses processos, seletivos e restritivos da liberdade criativa, parece ter chegado à vivência e à consciência desse cantor popular. Por fim, assim como em “Cadê Inês”, o final da faixa retorna à primeira estrofe — mostrando que, embora se trate de uma busca pelo impossível, há uma persistência que não cessa.

Ao final dessa canção há, ainda, um elemento que se repete outras quatro vezes¹⁹² durante o álbum: a inserção de sons de aplausos, como se as músicas estivessem sendo apresentadas ao vivo, com uma plateia. Já discutimos anteriormente uma das características dessa “outra fase” de Itamar Assumpção: a falta dos *backing vocals* femininos, tão essenciais naqueles “debates” teatrais presentes tanto nos dois álbuns anteriores quanto nas apresentações com a banda *Isca de Polícia*. O que temos em *Sampa Midnight*, como vimos em “Prezadíssimos Ouvintes” e “Ideia Fixa”, é um *duplo* que, as vezes conflituoso, as vezes em concordância, acaba sendo um diálogo de Itamar com ele mesmo. Esse elemento, que também se repete em outras faixas do álbum, marca uma solidão profunda desse eu-lírico, sozinho entre suas reflexões e suas angústias. A inserção de aplausos, nesse sentido, nos indica uma tentativa de construção de um público empático, que receba e celebre as suas canções, atenuando essa solidão. Mas que é, no entanto, artificial.

¹⁹² Há também aplausos após “Prezadíssimos Ouvintes”, “Navalha na liga”, “Desapareça Eunice” e “Sampa Midnight”.

Essa busca de “Tentei tentei”, que acaba sendo frustrada, também é um dos temas de uma outra faixa, “Movido a água”. Desta vez, temos um eu-lírico inventor-cientista, que busca uma forma de resolver um problema presente em grandes centros urbanos, como *Sampa*: os combustíveis que alimentam os automóveis. Reflete sobre as formas de combustíveis disponíveis (gasolina, álcool, óleo diesel), e conta sobre uma de suas descobertas: “Eu descobri o carro movido a água/ Quase eu grito eureka /Eureca, Eurico”. No entanto, logo após descobrir esse carro movido à água, percebe que não é um invento possível de ser realizado, dentro das lógicas mercadológicas e econômicas as quais as criações são submetidas, e que levaria inclusive ao esgotamento desse recurso natural, em um cenário quase apocalíptico:

Aí saquei que a água ia ficar uma nota
E os açudes iam tudo Ceará
Os rios não desaguariam mais no mar

Nem o mar mais virar sertão
Nem o sertão mais virar mar
Banho nem de sol

Por fim, percebendo a impossibilidade de sua invenção ser concretizada, desiste e a “devolve ao infinito”, através de um anjo, alegando só ser realizável “por obra e graça do Santo Espírito”. Dedica-se agora a outro invento, um carro movido ao que possui, ao contrário da água, um valor inexistente: fezes e lixo. É a invenção genial que, em um mundo cujo funcionamento econômico transforma tudo e todos em mercadoria, visando sempre o lucro, precisa ser repensada para que se encaixe nessas relações.

Agora eu tô bolando um carro movido a bagulhos, dejetos, restos, detritos
Fezes, três vezes estrume
Um carro de luxo movido a lixo
Um carro pra sempre movido a bosta de gente

Nessas três canções, portanto, há a presença de uma busca que, de uma forma ou de outra, acaba se mostrando impossível de ser concretizada: por Inês, que não é encontrada; a busca interminável por um espaço na produção musical; e, por fim, pela invenção genial que resolveria um problema urbano, mas que se mostra impraticável. Se nessas três faixas o tema da frustração, nessas buscas irrealizadas, acaba sendo um sentimento presente, a última canção que abordaremos nesse tópico tem esse tema como o principal: “Desapareça Eunice”

é sobre um casamento que, apesar de toda a expectativa depositada nessa união, chega ao seu fim.

Eu já te disse trinta mil vezes, Eunice
Que sumisse e a palavra jamais mais me dirigisse
Mas você persiste, insiste
E se isso por si só já não bastasse
Também vem de dedo em riste

Não sei se é fácil, sei lá eu se é difícil
Suplico que gostaria que você me esquecesse
E agisse tal qual nada existisse
Nunca a gente se beijasse, nem sequer se conhecesse

Desapareça, você não passa de enguiço
Por isso, já tome
Chá
(suma!)
De achar
Antes que o mal cresça, melhor cortar a cabeça
Nós nos damos mal a beça
Eis aí a diferença entre saúde e doença

Foi mais que triste, super triste, hiper triste
Felicidade que é bom não trouxe
Trouxe-me nervosas crises
Esse lance não existe
De você querer que alguém se vá e ficar dizendo
“- Meu bem, fique”

Amor é cio, é sutil, míssil
Confesso que bom seria se a gente não mais se visse
E me mandasse de navio para o polo norte
Enquanto você voasse de Sampa pro Recife

E além disso, que desgraça, que tolice
Tenha a santa paciência
Adorar-te feito deusa teve sérias consequências
Não houve correspondência (nenhuma)
Vai daí eu preferir a tua ausência do que a tua presença

Me humilhaste como se eu merecesse
Ser chamado de canalha e o pior dos cafajestes
Eu te imploro, eu te rogo, eu te peço Eunice
Suma de vez
Antes que eu perca a cabeça

A canção retrata o fim de um casamento desse eu-lírico com uma mulher, que, ao contrário do esperado, não trouxe felicidade, mas somente “nervosas crises”, gerando arrependimento. O casamento chega a ser colocado como “doença”, em contraponto com

“saúde”, no qual não houve reciprocidade: enquanto o eu-lírico endeusa Eunice, ela o humilha e o chama de cafajeste. A esposa é classificada como “enguiço”, que pode significar mau-olhado, agouro, ou seja, o casamento é uma espécie de assombração na vida dessa personagem, que traz infelicidade. Aqui, vale a pena nos atentarmos para o significado do nome “Eunice”: de origem grega, *Euníke* significa literalmente “boa vitória”¹⁹³, ou seja, que em outras palavras também pode ser entendido como “sucesso”. Ou seja, o que essa canção narra é um divórcio dessa personagem com o “sucesso”, ou com uma ideia de “sucesso” – que tendo sido concretizada ou não, depois de ter sido “triste, super triste, hiper triste”, sabemos que chegou ao seu fim.

2.4.5 A noite e o dia

Como já discutimos a partir da capa do álbum, *Sampa Midnight* está situado na **madrugada**, *entre* o dia e a noite. Nas faixas, esse entremeio aparece no enredo das próprias canções. Em “Prezadíssimos Ouvintes”, “E o quico”, e “Totalmente à revelia”, por exemplo, a “noite” é um tema comum cantado por esses eu-líricos. Mas há, ainda, uma aparição interessante da “madrugada” na passagem do Lado A para o Lado B do disco, com as faixas “Vamos Nessa”, “Eldorado” e “Sampa Midnight”.

“Vamos nessa”¹⁹⁴ é a última faixa do Lado A. É uma canção em que se repetem a maioria dos versos, com os instrumentos acompanhando essa repetição, formando uma espécie de *looping*.

Vamos nessa, vamos nessa
 Vamos lá
 Vamos nessa, vamos nessa
 Vamos lá
 Vamos lá que aqui não dá, não dá
 Vamos nessa, vamos nessa
 Vamos lá
 E vamos nessa, vamos lá
 Vamos nessa
 Vamos lá
 Vamos lá que aqui não dá, não dá

¹⁹³ AZEVEDO, 1993, p. 214.

¹⁹⁴ Itamar citou essa canção em uma entrevista sobre *Sampa Midnight*, relacionando-a ao teatro Lira Paulistana e à cena musical independente: “Quero, com ele, [o disco] entrar nos canais convencionais e ir em frente. Para lembrar – vamos nessa, vamos lá, vamos lá que aqui não dá. Estou saindo para a briga mesmo, pois o Lira Paulistana já teve seu tempo”. (SEM AUTOR, “A metamorfose de Itamar Assumpção”, *O Estado de S. Paulo*, 26/04/1985, p. 14.)

Vamos nessa, vamos nessa
Vamos lá, parceiro

Não tem luz, não tem luz
Não tem luz, não tem luz
Não tem cheiro
Não tem luz, não tem luz
Não tem luz, não tem luz
Não tem cheiro

Estamos, mais uma vez, em uma escuridão, pois “não tem luz”. Trata-se, também, de um espaço bastante inóspito: além de luz, também “não tem cheiro” – por isso “aqui não dá”. “Vamos Nessa” é uma canção bastante fragmentada, sendo difícil extrair um significado único de seus versos, mas que colabora no sentido do *meio* que estamos tentando construindo sobre o álbum. A própria ideia de “vamos nessa, porque aqui não dá” está inserida naquela transitoriedade do *vão* que verificamos já no subtítulo, por exemplo. Além disso, sendo a última faixa do Lado A, ela também funciona como um tipo de vinheta que convida o ouvinte ao outro lado do disco – ou seja, é uma faixa que está no *meio*, uma passagem. Alguns de seus versos finais também chamam a atenção nessa direção:

Olha só meu bem como eu fiz
Olha só meu bem como eu fiz
Olha só meu bem como eu fiz
Pra ficar assim tão estrangeiro

Sorê de wa ikoka
Kotirá wa danekê
Sorê de wa
Kotirá wa danekê
Sorê de wa ikoka
Kotirá wa danekê
Sorê de wa
Sorê de wa
Sorê de wa

“Pra ficar assim tão estrangeiro”, esse eu-lírico passa a entoar versos em japonês. A tradução dessa última estrofe para o português é:

É isso
Não sei
É isso
Não sei
É isso
Não sei

É isso
É isso
É isso

O que vemos nesse eu-lírico, agora estrangeiro, é mais uma vez uma personagem confusa, contraditória, que afirma e nega ao mesmo tempo – ou seja, está no *meio*. Assim, o Lado A se encerra.

A primeira faixa do Lado B é “Eldorado”, a única do disco que não é uma canção, mas uma música instrumental. Em espanhol, “eldorado” significa “o dourado”. Nesse disco, dentro dessa perspectiva de “escuridão” e “madrugada” com a qual estamos trabalhando, podemos afirmar que esse título faça referência ao sol e, portanto, ao dia. É a única faixa do disco em que explicitamente não há escuridão. E é, também, a única faixa em que não *se canta*. Pensando principalmente no que discutimos em “Ideia Fixa”, qual seria um dos pesos dado ao *canto* em *Sampa Midnight*? O que significa, na única faixa em que estamos “à luz do dia”, haver uma suspensão do *canto*? Exploraremos essa questão mais adiante.

O “dia” de “Eldorado” (com apenas 55 segundos de duração) logo se encerra – a segunda faixa do Lado B é “Sampa Midnight”, e, portanto, estamos novamente inseridos na escuridão da madrugada. A narrativa da canção, que dá nome ao disco e é bastante carregada de humor, é sobre três amigos que, ao sair para comemorar “não lembro o que”, se deparam com um apagão elétrico em um dos espaços mais movimentados do centro da cidade de São Paulo, a Avenida Paulista. Os sujeitos são abordados por três “seres transparentes” e que, dado o estado de embriaguez das personagens, são retratados de uma maneira pouco objetiva: “brilhavam/não tinham dentes/traziam cortantes tridentes/incandescentes/nas frentes/três chifres”, além de também falarem “rapidamente/com gestos intermitentes/simultaneamente”. Até que, em certo trecho, juntamente com a letra da canção, Itamar cita o nome de todos os envolvidos na gravação do álbum, tanto músicos quanto produtores:

Sampa midnight	
Eu chumbado com mais dois embriagados	Vários, Élcio
Pitolomeu, Bartolomeu	Bocato
Quisemos levá-los prum bar, mas qual o quê?	Gigante
Tomamos cheque mate	Denise
	Rui
	Luiz raio laser

Paulinho Lepetit

Tenebrosa noite
Faltou light na Paulista, breu no Trianon
Cadê a Consolação? Escureceu o museu!
Meu deus do céu
Onde está o chão?

Tonho Penhasco

Esse trecho nos remete imediatamente à duas faixas de álbuns anteriores de Itamar: “Vinheta Radiofônica”, de *Beleléu, Leléu, Eu*, e “Denúncia dos Santos Silva Beleléu”, de *Às próprias custas S. A.* Nessas duas faixas, Itamar cita o nome de todos os músicos e inclui seus respectivos instrumentos. Isso nos aponta duas questões. A primeira é a proximidade do enredo de “Sampa Midnight” com a personagem Beleléu, presente não só nos dois primeiros discos como também relacionada com as duas faixas que destacamos. Assim como Beleléu, uma personagem baseada nas vivências de Itamar Assumpção em São Paulo, e que também “tomava umas e outras pra baratinar”¹⁹⁵, aqui em “Sampa Midnight” temos uma narrativa bastante próxima dessas duas coisas: sem a subjetividade que afirmamos acima, é possível dizer que os três amigos que perambulavam bêbados pela Avenida Paulista foram enquadrados por policiais. Contudo, a maneira de *narrar* esses acontecimentos passam aqui por uma mudança profunda: se em *Beleléu, Leléu, Eu* a personagem “matou um no Paraná” e ameaça “retalhar a canalha com navalha”¹⁹⁶, aqui em “Sampa Midnight” toda a violência contida numa situação de enquadro policial parece ter sido suprimida pelo humor contido na canção.

Outro elemento também suprimido nessa canção, quando a comparamos com aquelas outras faixas, é que não há menção ao instrumento tocado por cada um dos músicos, mas somente aos seus nomes. Esses dois componentes, a diminuição da violência e a não menção aos instrumentos, fazem com que a experiência ao ouvir “Sampa Midnight” remeta muito menos à materialidade dessas questões — bastante diferente do efeito produzido quando se ouve “se chama polícia/eu viro uma onça/eu quero matá”¹⁹⁷, por exemplo. Ou quando, ouvindo o disco e sem precisar recorrer à ficha técnica do encarte, temos revelado em uma

¹⁹⁵ Referência à letra de “Nego Dito”, de *Beleléu, Leléu, Eu*.

¹⁹⁶ Idem.

¹⁹⁷ Idem.

faixa do álbum um pouco do processo de gravação em estúdio, como em “Vinheta Radiofônica”. Isso tudo indica traços dessa “outra fase” de Itamar Assumpção, que já discutimos anteriormente. Voltarei nisso mais adiante.

2.4.6 Penso, que penso, que penso... e canto

Nesse tópico, abordarei um outro sentido recorrente encontrado em *Sampa Midnight*: um eu-lírico que se volta para si, trazendo à superfície das faixas reflexões, autocríticas e preocupações. A partir das canções “Isso não vai ficar assim”, “Z da questão, meu amor”, “Navalha na liga”, “Totalmente à revelia” e “Chavão abre porta grande”, discutiremos como esse eu-lírico autoconsciente se manifesta.

“Isso não vai ficar assim” é, além do título da canção, também o subtítulo do próprio álbum, como já dissemos. Por si só, é uma frase que remete à transitoriedade: algo já não pode mais continuar como está. Pode conter tanto uma ideia de revide, vingança, quanto à de um diagnóstico. Esse último parece ser o caso dessa canção:

Rosas, crisântemos, cravos e jasmins
 Brancas margaridas nos jardins
 Borboletas, mil cores, nos pólenes das flores
 Porém
 Isso não vai ficar assim, meu bem
 Isso não vai ficar assim

Bichos, bichas, punks, anjos, querubins
 Iansã, Deus Tupã
 Eu, tudo, enfim
 Peter Pan, pó de pirlipimpim
 Também
 Isso não vai ficar assim, meu bem
 Isso não vai ficar assim

Por isso, beije-me

Trata-se de um eu-lírico que, ao observar o jardim (rosas, crisântemos, jasmins, borboletas), a cidade (bichos, bichas, punks), elementos sagrados (anjos, querubins, Deus Tupã), figuras que remetem, ainda, à infância lúdica e eterna (Peter Pan, pó de pirlipimpim), e até “eu, tudo, enfim”, determina: isso não vai ficar assim. Mais adiante, a reflexão é estendida aos observar os filhos:

Nossos filhos, filhas
 Vidas individuais, mortais
 Nem menos também nem mais do que seus pobres pais
 Pintam, bordam, fazem quase tudo podem
 Porém
 Isso não vai ficar assim, meu bem
 Isso não vai ficar assim

Nesse trecho, ao olhar os filhos, esse eu-lírico parece refletir e se dar conta da finitude da vida (“vidas individuais, mortais”), e que, mesmo que “pintem e bordem”, não há saídas: algo está próximo de mudar. Só o que tem a fazer, portanto, é aproveitar o tempo que resta, remetendo mais uma vez à “noite”:

Por isso, beije-me
 Beije-me
 Beije-me
 Beije-me
 Beije-me muito
 Como se fosse esta noite a última vez
 Beije-me
 Beije muito

“Z da questão, meu amor” é uma canção que se desdobra em duas. Na primeira, o eu-lírico reflete sobre a canção que virá a seguir. O uso do pronome “esta” na primeira estrofe confirma essa análise: “Z da questão” é uma apresentação da canção seguinte, “Meu amor”.

Fiz esta canção
 Com versos vulgares
 Melhor não sei pra dar-lhes

(Sou poeta não)
 Sou poeta não
 Só vim entregar-lhe
 Só vim cantar-lhe

Eu não sou Romeu
 Nem Ulisses
 Nem de longe o mago de Oz

Nem Zeus, nem Jesus
 Nem um deus, nem Eros, nem Platão
 Ou Sócrates

Nas estrofes que seguem, é importante notar que esse eu-lírico apresenta uma elevada autocrítica em relação ao próprio trabalho como cancionista, trazendo uma racionalidade ao pensar a canção. Antes mesmo de ouvirmos, ele já defende a si mesmo e a canção: não é

poeta, nem Romeu, nem Jesus, nem Platão, ou seja, “é o maior trivial de que se tem notícias”, como em “Ideia Fixa”; e a canção, por sua vez, é feita de “versos vulgares”. Assim como a anterior, é uma canção marcada por uma forte preocupação do eu-lírico ao observar o mundo ao redor, que está em crise e marcado pela violência:

Às vezes me afundo
 Fico reclamando de todo mundo (de tudo, de todo mundo, de tudo, de todo mundo)
 Bate um desespero
 Ver alguém matar alguém
 Por meros trinta dinheiros
 Fato corriqueiro
 Mas não me acostumo e nem gosto do cheiro

Algumas estrofes depois, há uma mudança no andamento da instrumentação, quando, tem início a segunda canção, “Meu amor”.

Meu amor
 Por que que todo o tempo
 Você toma conta do meu pensamento?
 Até nos lugares que ando, frequento
 O teu cheiro chega indo com o vento

Fica ardendo, me comendo
 Lá no fundo
 Cada segundo, cada minuto
 Cada momento

Sei lá eu por que te quero tanto
 Só sei que vai dar pra lá do infinito
 (É bem parecido) É bem parecido com o fim do mundo
 (Aaah) O teu nome sobre os muros deixa escrito (é)

A “canção com versos vulgares”, como o próprio nome já adianta, é uma canção romântica – assim como “Sentimental demais”, de Altemar Dutra, contida em “Prezadíssimos Ouvintes”. No entanto, mesmo romântica, é marcada pela lírica autêntica de Itamar Assumpção. Ou seja: ainda que esse cantor popular tente fazer uma canção “com versos vulgares”, ela não é uma mera música de mercado, mas traz ali a singularidade do pensamento musical do artista.

“Navalha na liga”, única desse bloco contida no Lado A do disco, também traz traços dessa autocrítica e do eu-lírico reflexivo que vimos nas duas faixas anteriores.

Diferentemente das outras, essa é uma canção menos linear e, portanto, mais fragmentada, mas conseguimos identificar que se trata de uma disputa. Há um limite: “nada pode tudo na vida”; e, a seguir, o conflito e o eu-lírico que se protege: “valha a navalha na liga/nada na barriga”. Relembra o “desespero ao ver alguém matar por meros trinta dinheiros” da canção anterior. Há também a referência ao pensar demais (“tudo isso a gente pensa”), e uma afirmação que caminha no sentido da discussão sobre música autoral que elencamos em “Tentei tentei”, por exemplo: “vou dizer não tantas vezes até formar um nome”. E termina, por fim, novamente em uma racionalização e autocrítica do próprio trabalho (“falta de sorte/fui me corrigir, errei”).

Em uma outra canção, “Totalmente à revelia”, o eu-lírico é, novamente, esse cantor popular preocupado em relação ao futuro, como em “Isso não vai ficar assim”, trazendo também uma aflição em relação à finitude da vida – e tudo isso às três horas da manhã, ou seja, de madrugada:

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 quer que seja

Sono que é bom não me vinha
 Vinha-me somente dúvidas
 Por que será que 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, minha mulher, minhas filhas
 Minhas músicas, minhas lindas orquídeas
 Sono que é bom
 Eu não tinha
 Mas tinha bastante dúvidas
 Por que será que da morte não há caminho que torne?

Nessa canção, assim como nas que discutimos anteriormente nesse bloco, podemos retomar “Ideia Fixa” e “Eldorado” no sentido de entender o peso que o *cantar* possui na maior parte das canções em *Sampa Midnight*. Já vimos na segunda faixa que esse cantor popular presente no álbum vê, no *cantar*, duas possibilidades: um canto “desesperado”,

angustiante, e, também, uma forma de liberdade e proteção. O que a maioria das canções do Lado B do disco sugerem, a partir de “Eldorado”, é justamente esse primeiro sentido de *canto*: são canções que mostram, sobretudo, um cantor popular preocupado, angustiado e reflexivo. E, ao contrário de “Eldorado”, todo o restante dessas canções estão ambientadas na madrugada. Ou seja: na música instrumental, sem o *canto*, há a luz do dia; a noite, por outro lado, é completamente atravessada por esse canto desassossegado, inquieto. Esse é um dos sentidos dados ao *cantar* em *Sampa Midnight: o canto*, oriundo do *vão* e do breu da madrugada, é marcado pela preocupação e por esses sentimentos angustiantes trazidos por essas canções. Isso já está presente no primeiro bloco de canções que analisamos, mas fica mais evidente nesse último.

“Totalmente à revelia” traz todos esses elementos: a preocupação com o futuro que acontece às três da manhã e a inquietação sobre a vida “só ter caminho de ida”, ou seja, uma angústia insone em frente à inevitabilidade da morte. Esse eu-lírico, no entanto, encontra uma saída: ele poderia viver milhões de anos “totalmente à revelia”. “Revel” é, também, “rebelde”. Ou seja: a alternativa para a vida eterna é a rebeldia, mas que vem acompanhada da “loucura” (“de tanta alegria”):

Enquanto eu pensava nisso
Ocorreu-me o seguinte
Que também eu poderia viver
Oitocentos milhões de anos
Aqui neste planeta
Na gandaia e na folia
Totalmente à revelia
Louco de tanta alegria

A última canção que comentaremos nesse bloco é “Chavão abre porta grande”, que também traz esse pensamento excessivo e angustiado que comentamos acima:

Não adianta vir arreganhando os dentes para mim
Porque sei que isso não é um sorriso
Penso, logo existo
Penso que existo
Penso que penso que penso que penso

Canto, logo existo
Canto enquanto isso
Canto o quanto posso, o quanto posso

Nas duas primeiras frases, Itamar faz uma referência à canção “Let’s play that”, de Torquato Neto, gravada e lançada por Jards Macalé em seu primeiro álbum, lançado em 1972.¹⁹⁸ O pensamento angustiado e o canto são, mais uma vez, equivalentes: um existe porque o outro também existe. O pensamento acontece por meio do canto. Mas aqui se soma um outro significado: o canto como uma forma de existência. É somente por meio do canto que esse cantor popular pode se manifestar e, portanto, existir. Quando há luz e sol, como em “Eldorado”, ele não está presente. A *madrugada* marca, então, justamente a única possibilidade desse cantor popular existir. E ele está consciente de que se encontra nesse *vão*:

Entre o sim e o não existe um vão
 Entre o sim e o não existe um vão
 Entre o sim e o não existe um vão
 Entre o sim e o não existe um vão
 Você já portou luvas no porta-luvas?

Por fim, vale também nos atentarmos ao título da canção, que também é alguns de seus versos: “Chavão abre porta grande”. A frase pode seguir por dois sentidos. O primeiro é que uma chave grande, claro, abre uma porta grande. A segunda, mais interessante e afinada com a perspectiva desse trabalho, remete-nos a refletir ao que seria um “chavão” e uma “porta grande” em relação à música e à indústria fonográfica. “Chavão” pode ser entendido no sentido de “bordão”, ou seja, uma frase, palavra ou ideia clichê, lugar comum, vazia de sentido e, muitas vezes, repetitiva. “Porta grande”, por sua vez, nos leva inevitavelmente à indústria fonográfica e às grandes gravadoras. Pensando aqui naquele “o que existe é o mesmo ovo de sempre chocando o mesmo novo”, do início do álbum, o “chavão” é exatamente esse mesmo ovo chocado. Em outras palavras, é a música repetitiva, “o falso novo” e lugar-comum que tem o potencial de abrir as portas das grandes gravadoras. Nesta canção, o eu-lírico se mostra, novamente, consciente desses “jogos”.

2.4.7 “E o quico”: uma síntese

Eu andava certa noite, dia 13, sexta
 Triste, sozinho, desnortado, perdido, cabreiro, besta
 Resolvi sair por aí chutando pedras, contando estrelas, cometas
 Por dentro mil pensamentos, perguntas do tipo:
 Que vida é esta?
 Que vida é esta?
 Que vida é esta?

¹⁹⁸ MACALÉ, Jards. Sem título. Phonogram. Disco lançado em 1972.

Que vida é esta?

Uma voz dentro da noite respondeu-me
 Como assombração:
 Isso é tudo que te resta
 Isso é tudo que te resta
 Isso é tudo que te resta
 Isso é
 Isso é tudo que te resta
 Isso é tudo que te resta, ô meu!

Eu disse até amanhã (até amanhã)
 Tenho muitos compromissos
 De madrugada vou pra França, vou pra Nice
 Fazer um curso de dança

A voz decretou-me
 Você vai, mas você volta
 Você vai, zummm, mas você volta
 Você vai, mas você volta
 Você vai
 Mas você volta
 Você vai dançar, mas você volta aqui

Um disco voador
 Um disco voador
 De mim se aproximou
 De mim se aproximou
 De dentro dele uma voz
 De dentro dele uma voz
 Aconselhou-me
 Sabe o que você faz?
 Pergunta pra essa outra voz que parece assombração
 O seguinte:
 E o quico?
 E o quico?
 E o quico?
 E o quico?
 E o quico?
 E o quico?
 E o quico, e o quico, e o quico?
 E o quico?
 E o quico?
 E o quico tenho com isso, meu?
 E o quico tenho com isso?
 E o quico tenho com isso?
 E o quico tenho com isso, meu?

Essa canção, a última do álbum, é também a que consegue sintetizar a maior parte dos pontos que discutidos até aqui. Primeiro, temos o eu-lírico “triste, sozinho, desnortado, perdido, cabreiro, besta”, que, como tentei demonstrar, se manifesta, dessa mesma maneira,

em uma parte significativa de *Sampa Midnight*. Aqui, está assombrado pela **madrugada** e pelo azar de uma sexta-feira treze. Há também duas vozes de Itamar, que não se contradizem, mas, enquanto uma *canta*, a outra está mais próxima a um canto falado. Seguindo a narrativa da canção, descobrimos que ele se encontra *entre* duas vozes. A primeira, uma voz vinda do meio da noite, uma assombração, determina e impõe limites: “isso é tudo que te resta”. Limites muito parecidos, por exemplo, com os levantados pelas canções do primeiro bloco que analisamos: não consegue encontrar Inês e nem um espaço autoral no meio musical; não é possível realizar a “genial invenção” em “Movido à água”. Enquanto a personagem pretende apostar em uma, como analisado por Walter Garcia, “emancipação cultural”¹⁹⁹, indo fazer um curso de dança em Nice, a voz da assombração limita: “você vai, mas você volta”.

A outra voz vem pelo espaço, em um disco voador, e desafia a primeira: “sabe o que você faz?/ pergunta pra essa outra voz que parece assombração/ o seguinte:/ e o quico?”, sugerindo a esse eu-lírico a possibilidade de um caminho “à revelia”, ou seja, pela rebeldia. Pelo fim da canção, parece ser esse o rumo que a personagem segue: são cantadas repetidas vezes, até terminar, o trecho: “e o que que eu tenho com isso, meu? E o que que eu tenho com isso?”, indicando uma possível incorporação desse conselho pela personagem. Porém, ao mesmo tempo e como indicamos mais acima, o caminho pela liberdade e rebeldia vem acompanhado de delírios. Walter Garcia, em sua análise, também afirma que, devido à ambiguidade trazida pelas duas vozes, o conflito nessa canção não se resolve.²⁰⁰ Assim, o que temos ao final de “E o quico?” é, mais uma vez, aquele cantor popular que, entre a possibilidade de seguir por um caminho autoral, de um lado, e as limitações, de outro, segue ao meio: pensando, pensando, pensando... E, por fim, cantando.

¹⁹⁹ GARCIA, 2016, p. 194.

²⁰⁰ Idem.

III Itamar e o *vão*: algumas aproximações e conclusões

Como tentei demonstrar na segunda parte desta dissertação, a hipótese que acredito ser central em *Sampa Midnight* é a ideia do *vão*, e desse cantor popular que está em um *entre*: ao mesmo tempo que tem consciência da impossibilidade de sua música seguir pelo caminho alternativo aos meios hegemônicos de gravação e difusão, ainda aposta e insiste em uma produção musical mais livre, autoral, que não seja aquela “novidade repetida”. Podemos entender esse álbum como um registro desse momento – e isso é importante pois o momento, como já afirmei, é de transição e, portanto, efêmero. O que vemos nesse registro é um eu-lírico que está envolto e assombrado pela escuridão e pelo breu da madrugada, entre o fim de um dia e o início de outro. Em um *vão*. Lá, se vê limitado, relatando as buscas e os desejos que, em várias tentativas, não se concretizam. É fracassada a tentativa, inclusive, de procurar se encaixar em uma produção musical que siga tanto pela música dentro de moldes já estabelecidos quanto pela música autoral – restando o cantor popular mudo, fazendo mímicas, divorciando-se do sucesso. Daí, dentro da ambiguidade latente do álbum, aparecem também o *canto* e o *cantar* como a única possibilidade de existência desse cantor popular, mesmo que para isso ele tenha que viver nesse *entre*, em meios às sombras; um *canto* como forma de liberdade e rebeldia, mas que ao mesmo tempo também é fonte de sofrimento. E é pelo *cantar*, portanto, que esse eu-lírico *canta*, *logo*, *existe*, ainda que esse *existir* seja coberto de preocupações, contradições e sentimentos angustiantes. Ele pensa e reflete sobre o mundo à sua volta, sobre a violência, sobre a efemeridade da vida. Pensa sobre o seu lugar como cantor popular e sobre o lugar de sua obra. Pensa sobre como fazer uma “invenção genial” reaproveitando aquilo de mais podre que o ser humano produz, mas que, ainda no *vão*, afirma: “vou dizer não tantas vezes até formar um nome”. E, assim, segue no *entre* de “E o quico”....

Agora, portanto, retomamos o *nosso* cantor popular e, à luz de tudo o que já expusemos e refletimos sobre sua trajetória, sobre a indústria fonográfica e sobre a música independente dos anos 1980, perguntamo-nos: aonde, nesse *vão*, acontece o encontro entre esse eu-lírico de *Sampa Midnight* e Itamar Assumpção? Quais eram o “sim” e o “não” de Itamar?

Como começamos a discutir já na primeira parte desta dissertação, Itamar Assumpção entendia seu ofício de cantor popular como uma missão, praticamente espiritual, a qual tentou cumprir por toda sua vida. Quando definitivamente decide seguir por esse caminho, vem para São Paulo. Visita algumas gravadoras, mostra a sua música – inclusive, para o maestro Rogério Duprat – mas não tem sucesso nessas tentativas. Ao mostrar suas canções, autorais, junto ao violão, ouve “por que você não faz um sambinha? Ou um ponto de terreiro?”²⁰¹ Parte, então, para outras experiências: toca com Jorge Mautner, Nelson Jacobina, Arrigo Barnabé. Até que começa a se formar em São Paulo um grupo consistente de músicos que, assim como Itamar, tinham como referência a continuação da tradição da música popular brasileira e também persistiam em seguir um caminho musical autoral fora das grandes gravadoras. Surgia a chamada *Vanguarda Paulista*. Itamar Assumpção grava o seu primeiro álbum e o lança no teatro *Lira Paulistana*. A recepção é muito positiva. Itamar e outros artistas do movimento de música independente são tidos como a “salvação” da estagnação criativa da música popular do período. Os contratos com as gravadoras, que possibilitariam uma maior infraestrutura de divulgação e gravação para esses artistas, pareciam estar próximos.

É lançado o segundo álbum, *Às próprias custas S. A.*. O sucesso continua, o público cresce cada vez mais; seus shows, sempre lotados, são elogiados pela mídia impressa. Há a possibilidade de uma turnê pelo Rio de Janeiro, que poderia fazer com que essa música alcançasse outros públicos. Os shows, porém, não acontecem. A banda *Isca de Polícia*, fundamental para a proposta musical de Itamar até aquele momento, se separa. O teatro *Lira Paulistana*, um espaço importante para essa música independente de São Paulo, passa por uma crise interna e fecha as suas portas.

Do outro lado, as gravadoras, com a crise na venda de discos que se acirra na virada dos anos 1970 para os 1980, procura finalmente acertar o nicho de mercado da música jovem. Ali, em meados da década, encontra o seu produto ideal: o rock nacional. Uma música mais “jovem”, “ritmada” e “otimista”²⁰², que atendia àquela camada de jovens de classe média distanciados da vida política universitária. Se havia alguma chance das propostas musicais

²⁰¹ Já colocamos essa passagem de Itamar no primeiro capítulo, e Luiz Chagas também relata o episódio na entrevista que concedeu à essa pesquisa. Disponível no Anexo A2 desta dissertação.

²⁰² Estamos nos referindo aqui à matéria d’*O Globo* “Queda de 35% vai exigir uma reavaliação da canção popular”, a qual já expusemos e discutimos no primeiro capítulo.

de Itamar Assumpção serem aceitas e incluídas em esquemas comerciais maiores de difusão, ela passa a ser praticamente inexistente nesse momento – quando, inclusive, grandes artistas já consagrados da MPB também estão revendo e repensando as suas músicas de acordo com esses novos parâmetros da indústria fonográfica.²⁰³

É nesse momento que a fenda do *vão* começa a se abrir. De um lado, a aposta na produção pela via independente, após a separação da banda *Isca* e o fechamento do teatro *Lira Paulistana*, enfraquece. De outro, conseguir um espaço dentro de uma grande gravadora se mostra cada vez mais impossível. *Sampa Midnight* surge nesse momento. Gravado, produzido e lançado de maneira precária, o álbum é um exemplo máximo da instabilidade e do pouco acesso à estruturas de gravação e difusão satisfatórios, impossíveis de serem alcançados fora das grandes gravadoras naquele momento.

Se a grande questão do *vão*, para o eu-lírico de *Sampa Midnight*, está entre a impossibilidade de que sua música pudesse existir e ser produzida tanto dentro quanto fora dos meios hegemônicos, bem como persistir por esse caminho, como pensá-la na trajetória de Itamar?

“AA: O sucesso, agora está interessando a você?

Itamar: A transa do sucesso é complicada. E ao mesmo tempo é simples. Sucesso é apenas aquilo que você ouve e gosta. Quando eu ouvia Tim Maia cantando “Primavera” e pensava, “pô, mas esse cara canta demais”, isso é sucesso. E existe o que é sucesso fabricado. Agora, como é que vão fabricar um Itamar? Um Arrigo? Não dá. Mas dá pra fabricar um sucesso. Você pega uma moçada que está começando, que está afim de tocar, arruma uns empresários, muita grana e tal e fabrica um sucesso. Pra ficar uns dois ou três anos. Acontece que eu não tenho nada a ver com isso. Esse sucesso aí não me interessa. As gravadoras as vezes dizem: “Ah, as pessoas estão ligadas nisso agora. Se você fizesse uma música assim, faria sucesso.” Isso existe. É real. Só que não me interessa.”²⁰⁴

Como vimos, com o enfraquecimento da via independente e as precárias condições de gravação de *Sampa Midnight*, a impossibilidade de que sua música continue sendo produzida por esse caminho se mostra cada vez maior. De outro lado, nessa entrevista que colocamos acima, Itamar evidencia a sua incompatibilidade com esse “sucesso fabricado”, e

²⁰³ Idem. Estamos nos referindo à fala de Gilberto Gil incluída nesse artigo.

²⁰⁴ ASSUNÇÃO, Ademir. “Isto não vai ficar assim”, Caderno 2, *O Estado de S. Paulo*. 12/12/1986, p. 39.

atesta a autenticidade e a importância de sua contribuição autoral, que não se encaixaria nesses padrões.

Pensando nessa incompatibilidade, alguns trechos de entrevistas que coletamos para essa pesquisa podem nos elucidar nesse sentido. Quando perguntados sobre como era o modo de trabalhar de Itamar, relação com a banda, com os músicos e a rotina de ensaios, Paulo Lepetit e Vange Milliet responderam o seguinte²⁰⁵:

[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...

[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 junta um pouco do que um lembra, com o pouco que o outro lembra... Mas era isso, começava a ensaiar, tocava uma música... (...)

[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'"²⁰⁶. 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 / blablablablablablá /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 /

²⁰⁵ A entrevista está disponível no Anexo A1 dessa dissertação.

²⁰⁶ Nesse trecho, e até o final de sua fala, Vange se refere aos ensaios da música "Luzia", gravada no primeiro LP de Itamar Assumpção e a banda *Isca*. A cantora passou a fazer parte da banda de Itamar nos anos 1990.

Blablablablablablá / Deixa de conversa / Deixa de conversa /
 Blablablablá /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...

Nesses trechos selecionados, Paulo Lepetit e Vange Milliet descrevem o processo de funcionamento da rotina de trabalho musical junto de Itamar. Uma das coisas que mais chama a atenção e que é também mais evidenciada pelos dois é o quanto a música era construída pelo coletivo, pela convivência, pelo dia-a-dia dos ensaios. Havia o interesse, por parte de Itamar, de “formar” os músicos com os quais tocavam, tendo a paciência, como apontado por Lepetit, de acompanhar esse processo. Os arranjos das canções, de outro lado, nunca eram os mesmos. Itamar sempre apresentava uma nova versão de suas músicas em suas apresentações ao vivo. Como disse Paulo Lepetit, “Ele não queria tocar o mesmo arranjo, ele sempre queria criar alguma coisa diferente”. Fica claro, portanto, o quanto o trabalho de criação de Itamar com as suas canções era minucioso, detalhista e até um tanto exaustivo. Nesse sentido, era mesmo impossível “fabricar um Itamar”: o seu trabalho como um artista popular e com o que e como queria produzir a sua música era incompatível com a fórmula do “sucesso fabricado” e com os funcionamentos das grandes gravadoras naqueles anos de 1980. Vale lembrar a fala de Pena Schmidt que incluímos na primeira parte da dissertação, em que diz, sobre a produção de bandas de rock: “Chegávamos para os grupos e dizíamos: vamos escolher as músicas, eu escolho uma que eu acho que pode ser de mercado e outra vocês escolhem, como autores.”²⁰⁷ Era exatamente esse tipo de interferência em sua obra cancional autoral que Itamar não estava disposto a acolher. Para além de uma disparidade apenas em sua forma estética e musical, o desencontro estava mesmo naquilo que pretendia fazer e entendia como sua missão sendo um artista popular: sucesso é aquilo que você ouve e gosta, e não aquele que é “fabricado”. E isso, para ele e naquela época, não era possível de ser alcançado dentro das regras impostas pelo mercado fonográfico.

Nesse sentido, é interessante observar um trecho de uma entrevista de Itamar, concedida a Luiz Chagas em 1999:

“Tanto que eu tive o cuidado de ver o que estava acontecendo. Primeiro, fui ver o Rogério Duprat, mostrei as músicas e tal, Luzia, Fico Louco, Embalos e Beijo na Boca. Aí ele não falou que gostou, ele comentou as músicas. E eu perguntei: ‘Pô, mas e aí, você não vai

²⁰⁷ SCHMIDT, 1992 apud DIAS, 2008, p. 88.

fazer nenhum arranjo?’ E ele: ‘Não, você já veio acabar comigo, você é compositor arranjador.’ Me falou aquilo... então, não é só chegar numa gravadora e falar, você é filho da puta porque eu não posso me desenvolver artisticamente, e tchau, porque eu sou, porque eu preciso pensar, e como fazer um disco por ano e tal?... então, tem todo um raciocínio depois que Inês é morta, que eu fui alertado antes. Se tivesse entrado, estaria crau!... porque não sou o rei da cocada preta. Se fosse entraria lá e mudaria tudo. Como não sou estou aqui, onde estou. Resolvi andar, às próprias custas. Essa coisa de ficar de rabo preso não dá certo.”²⁰⁸

Vemos nessa entrevista uma mudança de discurso de Itamar em relação ao encontro com Duprat na década de 1970. Se em 1983, como vimos no texto do encarte do álbum *Às Próprias Custas S/A*, havia uma menção à um certo reconhecimento pelo maestro do valor da sua obra artística; em 1999, depois de já ter lançado praticamente todos os discos da sua carreira musical, Itamar se refere a esse encontro como o momento em que começou a entender o funcionamento do mercado fonográfico. Nesse trecho, há uma consciência clara de que o seu modo de trabalho musical e os seus objetivos quanto a ele não tinham espaço nas grandes gravadoras. E que o único caminho, portanto, seria “andar às próprias custas”, que foi o que fez em toda sua carreira como músico.

Sobre *Sampa Midnight*, acredito que o álbum revela o momento em que essa realidade acaba sendo sentida de forma tão latente que, elaborada artisticamente, podemos compreender os impasses presentes em quem pretendia preservar a sua autenticidade em uma época em que a música é escancaradamente apenas mais uma mercadoria. Ou seja, é percebendo essa incompatibilidade, esse *entre* a insistência na sua música autoral e as impossibilidades de fazê-la e produzi-la materialmente, seja pela via independente, seja pelos meios hegemônicos, que Itamar está no momento de *Sampa Midnight*. Não pretendo afirmar e pensar a aproximação entre o eu-lírico do álbum e Itamar de uma maneira estritamente autobiográfica, mas é interessante refletir sobre a potência de síntese de um momento, de uma confluência de diferentes fatores, que a ideia do *vão* carrega em si. As recorrentes tentativas de produção musical, que já discurremos no tópico anterior, e de como elas aparecem em “Tentei tentei” e “Movido à água”, por exemplo. O canto como a única fonte de refúgio desse cantor popular, ainda que marcado pelo sofrimento. O caminho à revelia, rebelde, que pretende seguir pelo caminho autoral, ainda que carregue consigo um tanto de “loucura”. Toda a ideia do breu, da noite e da **madrugada**, que marcam um momento de transformação, mas também de intensa reflexão sobre si mesmo e sobre a sua obra. Essas

²⁰⁸ CHAGAS, TARANTINO. 2006, p. 39.

questões presentes em *Sampa Midnight* ajudam a entender e iluminam esse momento não somente da trajetória de Itamar Assumpção, mas desse momento da música popular brasileira.

O *vão*, portanto, é esse lugar de preservação da singularidade e da autenticidade. É o lugar da precariedade, mas é também onde existe realmente a possibilidade da criatividade, da invenção, da artesanidade. É nesse lugar de ambiguidade em que creio que Itamar e sua obra musical sempre estiveram, mais do que à margem. Encontrando alguns limites, mas também aproveitando a ausência de outros. Entre o sim e o não.

Referências bibliográficas

ADORNO, T. W. *Sobre música popular*. In: Theodor W. Adorno. SP: Ática. Grandes Cientistas Sociais, n. 54, org. Gabriel Cohn, 1986, tradução de Flávio Kothe, p. 115 - 146.

_____. *O fetichismo na música e a regressão da audição*, in *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

AMOROSO, Maria Betânia, “*De óculos escuros pela cidade*”. In: CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Mônica (org.). Pretobrás: Por que eu não pensei nisso antes?, Volume 1.

BASTOS, Maria Clara. *Processos de composição e expressão na obra de Itamar Assumpção*. São Paulo, USP/ ECA, 2012. Dissertação de mestrado em Artes.

CALANCA, Luiz. “Depoimentos”, in *Pretobrás: Por que eu não pensei nisso antes?*, Volume 2.

CHAGAS, Luiz., “*Apresentação*”. In: CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Mônica (org.). *Pretobrás: Por que eu não pensei nisso antes?*, 2006. Volume 1

_____; TARANTINO, Mônica, “*Linha do tempo*”. In: CHAGAS, L.; TARANTINO, M. (org.). *Pretobrás: Por que eu não pensei nisso antes?*, volume 2. São Paulo: Ediouro, 2006

DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz*. 2ª ed. São Paulo: Boitempo/ Fapesp, 2008.

_____. “Quando o todo era mais do que a soma das partes: álbuns, singles e os rumos da música gravada”. *Revista Observatório Itaú Cultural*, n. 13, p. 63-74, 2012.

_____. “Singin’ Alone (1982) nas trilhas da música gravada brasileira”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 61, p. 39-55, 2015.

DINIZ, Sheyla Castro. *Desbundados e marginais: MPB e contracultura nos “anos de chumbo” (1969-1974)*. UNICAMP/IFCH. Campinas. 2017. Tese de doutorado.

FENERICK, José Adriano. *Façanhas às próprias custas: a produção musical da vanguarda paulista (1979- 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 Nego Dito: dois perigosos marginais?” In: *Da discussão é que nasce a luz': ensaios para uma revisão crítica da canção popular-comercial brasileira*. São Paulo, USP/IEB. 2016. Tese de livre docência.

GHEZZI, Daniela Ribas. *De um porão para o mundo. A vanguarda paulista e a produção independente de LPs do selo Lira Paulistana nos anos 80: um estudo dos campos fonográfico e musical*. Campinas: UNICAMP, Dissertação de Mestrado, 2003.

GIORGIO, Fabio Henriques. *Na Boca do Bode: Entidades Musicais em Trânsito*. Londrina: o Autor, 2005, p. 41.

GROPPO, Luís Antonio. “Gênese do rock dos anos 80 no Brasil: ensaios, fontes e o mercado juvenil. Música Popular em Revista, Campinas, ano 1, v. 2, p. 172-96, jan.-jun. 2013.

HOOKS, bell. *We Real Cool: Black Men and Masculinity*. Routledge, Nova Iorque, 2004.

MACHADO, Regina. *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a vanguarda paulista*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

MELLO, Zuza Homem de; SEVERIANO, Jairo. “A canção no tempo - 85 anos de músicas brasileiras, vol 2: 1959-1985”. São Paulo, Editora 34, 2015.

MORELLI, Rita de Cassia Lahoz. *Indústria Fonográfica: Um estudo antropológico*. Campinas/SP: Editora da UNICAMP, Série Teses, 1991.

MOTTA, Vera. “Obra do Acácio”, in *Pretobrás: Por que eu não pensei nisso antes?*, Volume 2. 2006.

OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista/ O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2013.

OLIVEIRA, Laerte Fernandes de. *Em um porão de São Paulo: o Lira Paulistana e a produção alternativa*. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2002.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 5ª ed., 3ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PALUMBO, Patricia. *Vozes do Brasil*, vol. 1. São Paulo: Dórea Books and Art, 2002.

SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. Ensaios. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

AZEVEDO, Sebastião Laércio de. *Dicionário de nomes de pessoas*. Civilização Brasileira. São Paulo. 1993.

TATIT, Luiz, “A transmutação do artista”. In: CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Mônica (org.). *Pretobrás: Por que eu não pensei nisso antes?*, volume 1, 2006.

VAZ, Gil Nuno. *História da música independente*. São Paulo: Brasiliense, 1988. Col. Tudo é História, v. 124.

Jornais, revista e internet

ALMEIDA, Miguel de. “Muitos disco do Lira, uma ótima notícia”, “Ilustrada”, *Folha de S. Paulo*, 27/12/1982, p. 01.

ASSUMPÇÃO, Anelis. Sem título. Texto publicado na página do Facebook “Itamar Assumpção 70”. Disponível em:

<https://www.facebook.com/itamarassumpcao70/photos/a.485592658139097/2632139246817750/>. Acessado em 01 de fevereiro de 2020.

ASSUNÇÃO, Ademir. “Isto não vai ficar assim”, Caderno 2, *O Estado de S. Paulo*. 12/12/1986, p. 39.

_____. “Surpresas na ponta da navalha”, *O Estado de S. Paulo*. 09/10/1986.

BARNABÉ, Arrigo. “No fim da Infância”, *Revista Piauí*, Janeiro/2012. Pode ser acessado em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/no-fim-da-infancia/>

KUBRUSLY, Mauricio. “A maldição do segundo disco”, *Folha de S. Paulo*, 23/10/1983, p. 05.

LEMOS, Jose Augusto. “Sampa Midnight - Isso não vai ficar assim”, *Revista Bizz*, edição 15. Outubro de 1986.

MARTINS, Eduardo. “A primeira proposta criativa de 1981”, *O Estado de S. Paulo*, 28/02/81, p. 14.

_____. “O segundo disco de Itamar prova que há salvação”, *O Estado de S. Paulo*, 07/05/1983, p. 16.

MEDEIROS, Jotabê. “O novo compasso de Itamar”, Caderno 2, *O Estado de S. Paulo*. 09/06/1988, p. 01.

MELLO, Zuza Homem de. “Entre os shows, destaque para Itamar e banda”, *O Estado de S. Paulo*, 22/05/1983, p. 40.

MOTTA, Nelson. “Os grandes e os novos artistas, juntos de novo, buscando a luz”, *O Globo*, 07/06/81.

OLIVEIRA, “Conheça a história de sucesso da Gravodisc”, disponível no link: <http://central-brasil.com/news/conheca-a-historia-de-sucesso-da-gravodisc/>. Acessado em 26 de janeiro de 2020.

PETTA, Rosângela. “Cida e Itamar: adeus à maldição independente”, *O Estado de S. Paulo*, 14/05/1986, p. 55.

POTUMATI, Mateus. “Itamar Assumpção 60 anos: um vão que persiste”, *Revista Soma*, edição 14, novembro de 2015, p. 23.

QUEIROZ, Rafael de. “GOEMON: cachaça rock banchá”, *Revista Outros Críticos*, 1ª edição. Janeiro de 2004. Link: <https://outroscriticos.com/goemon-cachaca-rock-bancha/> . Acessado em 31/01/2020

SEM AUTOR, “Itamar e banda inauguram projeto verão”, *O Estado de S. Paulo*, 31/01/84, p. 18.

SEM Autor, “A melhor música da Feira da Vila”, *Folha de São Paulo*, 15/04/80, p. 08.

SEM AUTOR, “No LP de Itamar, humor e inovação”, *O Estado de S. Paulo*, 28/02/81, p. 14.

SEM AUTOR, “Hoje, o debate sobre os independentes na Folha”, *Folha de São Paulo*, 21/01/82, p. 06

SEM AUTOR, “Minha preocupação é tocar no rádio”. *Folha de S. Paulo*, 31/01/82, p. 06.

SEM AUTOR, “APCA escolha os melhores de onze gêneros da arte”, *Folha de S. Paulo*, 13/01/1982, p. 03.

SEM AUTOR, “Queda de 35% vai exigir uma reavaliação da canção popular”, *O Globo*, 05/01/1982, p. 25.

SEM AUTOR, “A metamorfose de Itamar Assumpção”, *O Estado de S. Paulo*, 26/04/1985, p. 14.

SEM AUTOR, “Música”, *O Estado de S. Paulo*, 31 de julho de 1985, p. 15.

SEM AUTOR, “Nossa História”, texto no próprio site do Gravodisc. Link: <https://gravodisc.com.br/nossa-historia/>. Acessado em 24 de janeiro de 2020.

SEM AUTOR, “Os últimos momentos de independência de Itamar”, *O Estado de S. Paulo*, 20/11/1985.

SEM AUTOR, “Polícia apreende lote de 400 fitas cassete ‘piratas’”, *Folha de S. Paulo*, 28/06/1985, p. 25.

SEM AUTOR, “A morte de Alberta Hunter”, *O Estado de S. Paulo*, 19/10/1984, p. 13.

SEM AUTOR, “Arrigo e Paulo Barnabé resgatam projeto com Itamar”, *Folha de S. Paulo*, 11/07/2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/06/arrigo-e-paulo-barnabe-resgatam-projeto-com-itamar.shtml>. Acessado em 02 de fevereiro de 2020.

TATIT, Luiz. *Itamar Assumpção e o rock de breque*. Revista Nicolau, nº12. Imprensa Oficial do Estado do Paraná. Secretaria de Estado da Cultura. Junho de 1988.

Referências discográficas

ASSUMPÇÃO, Itamar. *Beleléu, Leléu, Eu*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2-sI-CULy_o&t=17s. Acesso em 30 de janeiro de 2020. Disco lançado em 1981.

_____. *Às próprias custas S/A*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S4HmcwOTwM4&t=1136s>. Acesso em 30 de janeiro de 2020. Disco lançado em 1983.

_____. *Sampa Midnight – Isso não vai ficar assim*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=d-vmlifcmVM>. Acesso em 30 de janeiro de 2020. Disco lançado em 1986.

_____. *Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2O7MaznFdo8>. Acesso em 30 de janeiro de 2020. Disco lançado em 1988.

_____. *Box Caixa Preta*. 12 CDs. Lançado em 2010 pelo Selo SESC.

BARBOSA, Adoniran. *Adoniran Barbosa*. Odeon. 1974.

BARNABÉ, Arrigo. *Clara Crocodilo*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=co17YM3fVVE>. Acesso em 02 de fevereiro de 2020. Disco lançado em 1979.

GIL, Gilberto. *Luar - A gente precisa ver o luar*. Warner Music. Disco lançado em 1981.

LEE, Rita. *Rita Lee*. Som livre. Disco lançado em 1980.

RIGOR, Ultraje a. *Nós vamos invadir sua praia*. Warner Music. Disco lançado em 1985.

TITÃS. *Cabeça Dinossauro*. Warner Music. Disco lançado em 1986.

VÁRIOS, *Os adolescentes - Trilha sonora nacional*. Polydor. Disco lançado em 1981.

VELOSO, Caetano. *Outra Palavras*. Phillips Records. Disco lançado em 1981.

Referências Audiovisuais

ASSUMPÇÃO, Itamar. “Itamar Assumpção - Prezadíssimos Ouvintes”. Publicado em 29 de maio de 2009. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bMdaxDC4oH0> . Acesso em 18 de janeiro de 2009.

_____. “Itamar Assumpção - Movido à água/Prezadíssimos Ouvintes”. Publicado em 2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6DbeDAKm2u8>. Acessado em 18 de janeiro de 2009.

MOTTA, Nelson. Programa Mocidade Independente 1981 - Parte 2 - Itamar Assumpção (1/2). Publicado em 2015. URL: https://youtu.be/KYwe7D_d4PQ . Acessado em 22 de dezembro de 2019.

VELLOSO, ROGÉRIO (direção). *Itamar Assumpção: Daquele instante em diante*. São Paulo, Itaú Cultural, 2011. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=be2n1tpJjf0&t=6s>. Acesso em 30 de janeiro de 2020.

ANEXOS

ANEXO A: Entrevistas

1. Paulo Lepetit e Vange Milliet

Entrevistadoras: Gabriela Frias e Rosa Couto

[Rosa Couto] 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...

[Vange Milliet] Vamos lá, comece...

[Paulo Lepetit] 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)

[Gabriela Frias] 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. Comezinho 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 o *Intercontinental* nessa 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 em *loop*... 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

peessoa, 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 a *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 a *gig* não 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 quisesse.

[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 / blablablablablablá /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 / Blablablablablablá / Deixa de conversa / Deixa de conversa / Blablablablá /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 *Isca* e que nas *Orquídeas* um pouco se perdeu, porque... Eu fui pras *Orquídeas* também quando ele desfez a *Isca*... 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 vêm 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, a *Isca*, misturou, é...

[V.] Mas quando volta a *Isca*, a linguagem é outra. Esse é que é o negócio. São linguagens diferentes, isso que é interessante.

[P.] É, 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".

[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 a *Isca* desenvolveu 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* e 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: "Putaque... 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 uma *major*, 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... Preciso 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 a 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 o *Beleléu*, 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, por sinal.

[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 banda *Isca*... 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 da *Isca 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... Acharmos 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 governo militar.

[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 e pra cá, 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 *Continental* nessa 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 o *Meio Cão* e 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 contra si.

[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 da *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 na *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 *Beijos 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 de 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 de 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 de ver.

[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, convivia 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 fazer um... 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 Ataulfo 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 *Intercontinental* e *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, voltar a...

[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 blablablá 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 a gente 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 *napster* e 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, foi lá...

[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, quisesse regravar *Mama Africa* 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 atinge?

[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* e 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 sucesso vivo.

[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.

2. Luiz Chagas

Entrevistadora: Gabriela Frias

Entrevista realizada no dia 24/06/2019.

[Luiz Chagas] Então, é o seguinte: eu sou jornalista e lá naquela época, já anos 90, 95, eu comecei a fazer entrevistas para um livro que ia escrever sobre a Vanguarda Paulista e, naquela época, 95, eu desenvolvi uma teoria sobre o assunto que eu nunca levei adiante, mas é a teoria que eu notei através de entrevistas que eu até te apresento de bom grado. Se você pegar a indústria, o principal lance na segunda metade do século vinte é o rock. O rock, não o rock and roll, o rock como indústria cultural pintou nos anos 60 com os Beatles, os Rolling Stones, o Jimmy Hendrix, Pink Floyd. Ele se mostrou um produto rentável, foi levado para os anos 70 para ser um produto. Ele se tornou a indústria mais poderosa dos Estados Unidos, mais do que o esporte. Nos anos 80, teve uma dissolução disso, lá, nos Estados Unidos, na Europa, no primeiro mundo, e a distribuição para o mundo. Todas as gravadoras foram instruídas a encontrar seu reduto de rock e investir em rock. O Brasil tinha a maior grana. Todas as gravadoras, principalmente, na época, era a WE, a Warner, estavam minerando isso por um motivo que eu não sei qual é... Óbvio que pela competência e não sei o que... Quem mereceu o cargo de minerador foram dois caras dos Mutantes, o Liminha, o baixista dos Mutantes, que foi virar produtor da Warner, e o Peninha Schmidt que era o técnico dos Mutantes. Até o Peninha chegou a falar com Itamar. Então esses caras saíram com o que tinha, atrás do que tinha, e o que tinha era o Lira Paulistana, mas a Vanguarda Paulista não era a Vanguarda Paulista. Esse era um título que o Maurício Kubrusly e a imprensa em geral deu para o movimento... Era música independente, o barato deles era não ter gravadora e lançar seus próprios discos, com sua própria ideia de como veicular, de trabalho etc, eram anti gravadora... E sem contar a faixa-etária... Era todo mundo maduro. Eu tinha vinte e nove anos e Itamar tinha trinta e um.

[Gabriela Frias]: E esse pessoal do rock era mais novo, né?

[C.] Aí o Rock... os Beatles... o George tinha vinte! Tô falando que para você ser um ídolo você tem que ter vinte anos, que graça tem se você [tem] teu pai como ídolo? Não tem graça, tem que ter vinte anos e não era o caso dos Tatit, do Rumo, não era o caso do Premê, o Biafra tem minha idade - o Biafra é o Mário Manga -, mas, tipo assim, tinha que ter uma alternativa e a alternativa eram quem tava a nossa volta. Eram as pessoas que ensaiavam no Lira Paulistana, que era o Ira, o Titãs... não sei se o Traje ensaiava ainda, mas eram uns meninos que ensaiavam, como eles, gente no Brasil inteiro. E eles pegaram todo esse dinheiro e jogaram neles. É diferente, então, pois a Vanguarda é um negócio que surgiu por uma série de motivos que não é... Como eu digo, a Vanguarda... Eu tô usando esse título bestamente.

[G.]: Você acha que não faz sentido?

[C.] Não, não faz sentido. Faz sentido... Uma vez até conversei com o Zuza Homem de Mello, falei, mas é, não tem nada a ver uma coisa com a outra. Aí ele falou, mas os pintores de Paris? Vocês falam os pintores de Paris, e daí? O principais, o Miró e o Dali são espanhóis. Nem de Paris eles são, mas são os pintores de Paris. Então a Vanguarda Paulista, OK. Era uma coisa que não era deglutível, entendeu? Não era isso o que a indústria tava procurando. A indústria tava procurando uma coisa para vender, não a gente, que ficava questionando o sistema de vendas, o mundo, não era isso. Você pega todo mundo, o Luiz Tatit, o Itamar, eram pessoas que tinham opinião, não era um produto a ser vendido.

[G.] É, por isso que eu também escolhi o Itamar, que eu acho que essa questão aparece mais nele do que nos outros, essa persistência, sabe? É uma coisa que eu vejo muito no que o Itamar tava fazendo.

[C.] Então, eu nunca entrevistei o Liminha, nem o Peninha. Mas como eu adiei o livro vinte anos eu posso adiar a conversa quantos anos também for, mas, tipo, a minha ideia é essa, assim. O fato de não ter dado certo, isso é relativo. Para mim deu certo. Uma coisa que eu discordo de outras pessoas. Ela trazia dentro dela o não dar certo.

[G.] Já era uma contradição dentro.

[C.] Era um John Lennon ali no meio, a Vanguarda Paulista. Uma coisa que não tinha a ver com Chacrinha e ficar cantando a mesma música um milhão de vezes. Eu acho que a música do Itamar chegou a entrar em novela, mas felizmente não fez sucesso. Porque cê imagina ficar tocando trinta anos depois porque tocou na novela.

[G.] Foi uma novela da Band.

[C.] Na época a Band era alternativa!

[G.] Eu fiquei com essa impressão também, que tinha muito mais coisa na Band que na Cultura, nos anos 80, ali no começo.

[C.] Ah, sim, a Cultura tinha a “Fábrica do Som” etc e tal, mas dentro da programação a Band era...

[G.] Eu vi nos jornais várias coisas

[C.] E era o Festival de Iacanga, esse, o segundo, passou na Band. a Band cobriu. Teve um especial na Band.

[G.] Você tocou nesse?

[C.] Toquei. Eu toquei a vinda inteira com Itamar, menos no Sampa Midnight. Época que eu me afastei.

[G.] Esse eu não achei muita coisa no jornal. Eu vi que cê tocou naquele Contra a Baixaria em 83, que eu achei assim...

[C.] O que que é isso?

[G.] Esse nome é muito curioso.

[C.] Não, mas o que que é isso? Onde cê achou?

[G.] Foi uma temporada, eu vi no Estadão, eu acho...

[C.] Era um trio que não virou um quarteto porque eu entrei. Eu vi anunciado aí eu fui falar, ô Itamar... Desculpe... Porquê o Itamar tocava baixo. Tocava baixo de formação. Na banda do Arrigo ele tocava baixo. Então era uma conversa dele com o baixista da banda.

[G.] Ah, esse “Contra a Baixaria”?

[C.] É, por causa disso. Porque muito da música do Itamar é feito pelas frases do baixo. Que é uma coisa que é atraente, porque o jazz é assim, o metal é assim. Os Led Zeppelin, não sei o quê, tudo é um riff, que se chama. Você manja de música? Você toca alguma coisa? Sabe o que é riff? Aquele solinho que fica repetindo. Itamar fazia muito riff, apesar dele não ser roqueiro.

[G.] Mas o riff é na guitarra ou no baixo?

[C.] Ele fazia no violão. Como virava o arcabouço, a estrutura principal era no baixo, mas não necessariamente. Quando você ia fazendo o arranjo, ia incorporando. Inclusive a forma de montar a música tinha muito a ver com o baixo, a bateria composta, tinha uma guitarra que fazia o que o baixo fazia e eu que improvisava em cima de tudo, e a melodia não era concordante com nada e tinha o contracanto dessa música.

[G.] Contracanto?

[C.] Contracanto é uma melodia paralela. Você conhece a música *Eu sem você na na na...* que depois entram um *Ai que saudade...* e tem uma hora que os dois cantam junto... *Eu sem você e o ai que saudade* ao mesmo tempo.

[G.] São duas conversas, praticamente.

[C.] Quem inventou foi o Bach, não é novo. Já é da época do Bach. São duas conversas, duas melodias. E o negócio do Itamar é esse. Porque o vocal, as cordas, foi inventado para fazer o lá lá lá... o cara falava lá lá lá e o vocal lá lá lá... e na música deles, não, o vocal é uma outra coisa. O cara faz lá lá lá, o vocal faz si dó ré. Faz outra coisa.

[G.] Muito cabeçudo, não é?

[C.] Se você for analisar. Feito era naturalmente, tanto que ninguém sabe disso aí

[G.] Na hora de fazer era natural?

[C.] Naturalmente... Era proposto assim, inclusive tem alguns caras que aprenderam muito com o Itamar. Eu não aprendi nada com o Itamar, exceto fazer música, porque eu nem tocava as coisas dele. Eu fui contratado para tocar outras coisas.

[G.] Você já tocava fazia um tempo, não?

[C.] Há muito tempo. Eu tinha 29 anos, e comecei a tocar com 10.

[G.] Eu vi a história que você apareceu na televisão em 66, não foi?

[C.] 66... é! Porque tinha um programa chamado “Broto 66”. Não é que eu apareci na televisão. A primeira vez que eu apareci na televisão foi em 66, que era um conjunto de colégio.

[G.] E aí vocês tocaram aonde?

[C.] Na Record. Sabe o Cirquinho do Arrelia, você já ouviu falar disso? É da época dos seus pais. Era um cirquinho famoso que tinha domingo, e o palco era um cirquinho, e ficava no aeroporto lá perto da onde eu morava, mas não é por isso, era porque era um negócio de

sucesso. Eles usavam o palco do cirquinho para fazer esse programa. José Carlos Romeu o nome do jornalista que é até hoje o secretário do Roberto Carlos. Na época ele não era, hoje ele virou, hoje, que eu digo, assim, de 50 anos para cá. E era um programa, acho que ele era até meio prognata assim, "Ô eu adoro vocês", "Brotos 66" e tal, e era uma batalha entre colégios. O meu colégio era do Brooklyn, então a gente foi lá não lembro quando. E tinha, tocava, se classificava e voltava numa final, e a gente perdeu numa final, a gente foi classificado, a gente tocou duas vezes.

[G.] Deve ter sido super legal, você era super novo.

[C.] Em 66 eu tinha 14. A banda, a média da idade dos caras na banda era 14, 15, cara de ginásio, cê entendeu? Não é que eu era um profissional que apareci na televisão. Eu apareci na televisão, simplesmente, como qualquer criança, já tocando com um... Eu usava uma guitarra que eu tenho até hoje e quem usa é o Gustavo, no palco. Não tem nada a ver com ser minha, é um tipo de guitarra que ficou vintage. É legal, é uma Sonic Giannini, dos anos sessenta, que eu parei de usar porque era fraca para mim, mas hoje a sonoridade dela é incrível, porque os amplificadores são melhores do que a minha época. É outro som. Então eles conseguem tirar um som delas. Na época, ela que tinha que ter som e ela não tinha som nenhum. Tanto que tem isso, né? O som brasileiro de rock and roll, que é o brega, que é o Renato e seus Bluecaps, que é o Roberto Carlos, uma coisa brega, ele é brega daquele jeito ritmicamente porque as guitarras não tem sustentação igual dos Beatles, dos conjuntos. A guitarra é fraca, você não faz BREEEEEINNNN, você faz *blin blin blin blin* e não sustenta... *blin blin glin glin*... você tem que fazer mais vezes para... aí então vira esse negócio ritmado que é a música brasileira

[G.] Porque era uma coisa que era inspirada nesses caras, mas chegava aqui num outro formato de tecnologia. E aí não dá para fazer o mesmo som.

[C.] O rock brasileiro, da jovem vanguarda tem mais a ver com o ié ié ié francês e italiano do que o inglês, porque eles não conseguiram tirar o som do inglês. Inglês é um outro tipo de som, tanto que deu no metal no Iron Maiden, então virou uma coisa cada vez mais retumbante entendeu? E o nosso som é de latinha.

[G.] Sei bem esse som.

[C.] O Renato, do "Renato e os Bluecaps" fala que ele inventou o brega ao fazer isso, transformar a falta de som em ritmo. É um ritmo.

[G.] Mas aí, então, como é que o Itamar chegou em você.

[C.] Aí como eu tocava, tocava, tocava, eu toquei com várias pessoas. Aí é a fase já era os anos setenta, né, já tinha passado, os Beatles já tinha acabado em setenta, a jovem guarda acabou bem antes, em 68. Então já não era conjunto para tocar ié ié ié.

[G.] O que você tocava ali nos anos setenta?

[C.] Nenhuma [banda] conhecida, tinha um monte. Aliás, tem que ver, puseram uma foto no facebook, a banda chamava Nirvana, sessenta e seis.

[G.] Antes do...

[C.] Muito antes, vinte anos.

[G.] Era uma banda de amigos?

[C.] Era banda mesmo. Porque eu fiz o songbook do Itamar, dois volumes, você sabe qual que é? Foi eu e a minha mulher, a Mônica. A Mônica que coordenou e eu que fiz a linha editorial. Que é tudo feito em cima de mim, tipo, aí já teve briga na época, que era personalista. Eu falei: “desculpa, mas é uma imbecilidade”. É o seguinte. Eu sou jornalista e tenho um critério de ver. Olhando, minha vida é uma coisa impressionante, porque eu mexi... O tipo de pessoas com que eu andei misturou uma série de coisas, então eu estar no livro é uma desculpa para você ter uma série de coisas. Você não conhece muitos guitarristas jornalistas, você não conhece pessoas que transitam em várias áreas, e é muito mais fácil escrever sobre si próprio do que ficar inventando teoria, e eu não quero ditar a regra, eu tô contando uma história do jeito que eu... O Lira Paulistana é uma das coisas mais importante em São Paulo na época. O dono do Lira, o cara que inventou o Lira, foi meu calouro em Barretos, quando eu fui fazer engenharia. O Gordo, aí ele até hoje falou, “você era igual o Jimmy Hendrix, você era meu herói”. Pô, o cara era dono do Lira... esse tipo de vivência que eu coloquei.

[G.] Também porque não dá para negar a sua perspectiva.

[C.] Aí cê perguntou que música eu tocava. Então nos anos 80 já não tinha mais esse negócio de música para cantar amorzinho, sabe, pra menina”... Aí primeiro virou música do Yes, do Emerson Lake and Palmer... A música, metade era jazz, que era o chamado fusion, que é o jazz rock. Música progressiva, lembrei! Que é o rock com o erudito, e o fusion é o rock com jazz. E as subdivisões, que é a música latina, música dos balcões lá da Europa Oriental, eu ia tocando para esse lado. Eu gostava particularmente de guitarra, por causa do Elvis, tal.

[G.] Então você sempre tocou guitarra?

[C.] Sim. Eu gostava da guitarra, algumas pessoas gostam de guitarra. Aí entre elas o Jimmy Page, do Led Zeppelin, o Jeff Beck, que é o Jeff Beck, e gostam do Elvis. O Elvis não tocava guitarra, mas tanto eu quanto eles quando era criança achava que era o Elvis que tocava. Aí depois cê vai descobrindo que eram outros caras, você vai estudar. Porque antigamente não tinha ficha técnica nos discos, então você via o filme do Elvis lá posando, você achava que era o Elvis. E, coincidentemente todo mundo, que tá perdido em setenta e cinco, o Jeff Beck ,fez um disco chamado “Blow by Blow”, que unia jazz com rock mas de uma maneira ultra rock. Inclusive tinha uma música instrumental dos Beatles, porque o cara que tocava jazz negava os Beatles. Então era o meu elo perdido, era o que eu precisava para continuar a tocar. Aí eu me amarrei no Jeff Beck, eu e a torcida do flamengo, do mundo inteiro. O Jeff Beck virou a pessoa, e até hoje eu amo o Jeff Beck e é uma cara que também não virou mainstream, não virou um Michael Jackson, um Led Zeppelin, mas é uma coisa que eu gosto. Eu tinha conjunto que girava em torno disso, que era jazz rock, mas não era o jazz rock que tava sendo tocado, que aqui é forte porque a gente teve bossa nova, pessoal que veio atrás dos trios de bossa nova, pessoal que estudou, que vai para escola. Aí tem esse pessoal que nem eu, que nem o Jeff Beck, que gosta disso, mas é analfabeto musicalmente. Não fala assim, “vou tocar jazz”, para tocar jazz você tem que ser um grande músico, de teoria, e eu tinha um conjunto assim que era bem cópia do Jeff Beck. Que eu tinha não, eu tocava num conjunto assim, eu era o guitarrista do grupo. Era o baixo, bateria, teclado e guitarra, sem vocal. Compunham umas músicas ou outras. Por algum motivo que eu não vou saber explicar, mas acho que porque era uma pessoa mais presente, o tecladista foi convidado para tocar com o Itamar.

[G.] Quem que era?

[C.] Era o Luiz Lopes. Luiz Carlos Lopes, que era muito mais novo, um cara mais novo que eu, mas ele era o cara que era o dono da casa da onde a gente ensaiava, que era... Você conhece aqui esse bairro? Tem a Sabesp lá embaixo, perto do Sesc Pinheiros. A casa dele ficava lá porque o pai dele era vice diretor da Regional de Pinheiros. Tinha uma casona que ele começou a emprestar pro Arrigo ensaiar. Acho que foi isso, ele usou a casa para o Arrigo ensaiar aí fez a ponte com Itamar. Aí o Itamar precisou de um guitarrista, ele deu meu telefone. Foi assim que eu encontrei o Itamar. Eu entrei como guitarrista conhecido, que tocava bem, porque o conjunto dele, o outro guitarrista era um cara de conservatório, o Rondó. O Luiz Lopes é o que toca piano o disco inteiro, que fez os arranjos inteiros no disco. A Virgínia, que não canta no disco, era aluna do Rondó quando eu virei guitarrista. A Virgínia ensaiava com quinze anos, o Rondon tinha dezoito. Sim, eram novas. Bem nova. A Suzana é mais velha que ela. Mas você entendeu? Era tudo criança. Ele fez o primeiro disco e para lançar ele teve que telefonar para pessoas para montar um conjunto para lançar o disco.

[G.] Porque não tinha banda, né? Porque ele se apresentou lá no Festival da Vila Madalena.

[C.] Sim, ele tinha e não tinha uma banda. Com o Tonho Penhasco, depois tinha o Jean, que tocava com a Isca.

[G.] Ele vai mudando, é isso que eu queria entender.

[C.] E nessa época. Aí ele grava o disco, no disco, só tem um guitarrista, o Rondó.

[G.] Que também não era a mesma banda do festival, era outra.

[C.] Aí é que tá. Ele grava um disco, não tem show aí. Quando ele faz show é com a banda da Vila Madalena. Mas, assim, grava o disco, aí para lançar o disco, ele montou uma banda. Aí que ele me chama, aí que ele chama a Suzanna, a Vânia, aí que ele chama profissionais para tocar com ele. A gente vira a Banda Isca, que vai saindo vários, o baixista sai, aí o baterista sai, entra o Gigante, o baixista...

[G.] Por que essa mudança, uma coisa que eu fiquei pensando, do disco para o show, porque tinha que ser outras pessoas, se era uma outra forma?

[C.] Porque no disco não tem ninguém, só tem o Itamar e o Rondó. Eles gravaram todos os instrumentos. O baterista era o Paulinho, irmão do Arrigo. Quem canta, tinha o Gordo e o Turcão.

[G.] E tinha a mulher do Gordo, né?

[C.] É, a mulher do Gordo e a mulher do Turcão, que na época elas já tavam meio aposentada. Elas eram a mulher do dono. Já tinha uns dez anos de carreira, de tocar em barzinho, também não iam entrar no grupo do Itamar, não tinha cabimento. Eu não entendi porque ele não gravou com a Virgínia, acho que ele não confiou mesmo, ela era muito criancinha, era aluna do Rondó. Então o primeiro conjunto, que sou eu na guitarra, o Luiz Lopes, o irmão do Arrigo na bateria, um cara chamado Pamps no baixo, que nesse disco toca uma faixa, e o Jean toca uma faixa também, mas tipo convidado sabe, em "Baby" né. E cantora tinha a Suzana, a Vânia, que ele tirou do Arrigo, a Virgínia e tinha um cara, um tal de Jorginho Mateus, que

era um negão de trancinha, que era meio de Campinas ou mora em Campinas hoje. Foi o que ganhou o Festival da Vila, foi o primeiro lugar, o Itamar foi o terceiro. Nunca me toquei disso, acho que foi o Gordo [que fez ele gravar o disco]. Mas logo o Itamar chutou o Luiz Lopes, tanto que a banda nunca teve teclado, só nessa época. O que eu acho gozado disso, acho que o Luiz deve ficar chateado com isso até hoje. Ele me pôs lá e eu fui um dos caras que votei para tirar, porque eu nunca suportei teclado. Eu não tenha cultura do teclado, o cara tem que ser um gênio para tocar comigo, porque eu não tenho cultura. O Itamar também. Pra você usar bem o teclado, você tem que ser um bom músico, não é assim. Ou o cara tem que ser um gênio. Não é que o Luiz Lopes não era gênio, tanto que ele saiu do itamar e foi tocar com o Toquinho, com o Chico Buarque. Quadrado, né? É profissional, mas você não vai tocar nada estranho, era um código.

[G.] O Itamar parece que era muito rigoroso, né? Tem essa conversa.

[C.] Com o tempo eu aprendi o que era a personalidade dele. Além da personalidade dele, a música era muito rigorosa. Não é que era difícil, era diferente, então ficava difícil você não fazer o fácil. Mas não que você queira ser diferente, é porque o que é novo é novo. Se você pegar todas as músicas da época dos Beatles é totalmente diferente, é como se fosse um monte de criança e de repente chega um adulto. Apesar que tinha um *rockinho*, letra de amor, sabe, uma coisa assim para agradar, é diferente o apoio, e ninguém fez antes. O Itamar também, era uma coisa assim que era radicalmente diferente.

[G.] Acho que era muito novo pra todo mundo que estava lá.

[C.] Você fazer era, tocar era... Cê manja o Brecht, que o distanciamento... Então, você tocava com distanciamento, você tinha uma atitude crítica. Você era um guitarrista no palco, mas você não era um guitarrista, você fazia o papel do guitarrista. Você tava consciente o tempo inteiro, não tinha a ilusão do príncipe encantado e seus súditos. Não é isso, você tá fazendo música e tá sendo decupado, sabe? O tempo inteiro era assim. Relaxadamente, não tinha intelectual, a gente não se reunia para discutir isso.

[G.] Era uma coisa que era mais a música do que a teoria guiando, parece, né? Não tinha uma teoria, era pela música e o que ela pedia.

[C.] E se você pegar o Gigante, por exemplo, não era para ter sido profissional, mas era um dos maiores bateristas que já teve. Mas ele não era um profissional, aquele assim que a Marisa Monte ouviu e pegou, ela podia pegar os melhores do Brasil. Ele era um dos melhores do Brasil, mas não era aquele cara que você vai pôr para tocar jingle, tocar em qualquer situação. Ele não é de qualquer situação, e o Itamar era uma coisa assim

[G.] É um rigor muito técnico, eu acho, mas é por fora do profissional.

[C.] No livro eu falo, que era igual o Miles Davis, que é complicado parecer ousado por isso. Não, não é, se você olhar tecnicamente, é um cara que é brilhante mas se cerca de pessoas brilhantes e deixar as pessoas tocarem. O lance é esse. O Chick Corea que toca com ele, sei lá quem que toca com ele, o Kenny Garrett, não são o máximo porque tocam com o Miles. Não, eles são o máximo porque eles são o máximo e tocam com o Miles. Sabe? Era uma coisa, todo mundo brilhava por si só. Era um barato.

[G.] Era o conjunto, o grupo.

[C.] O barato é esse. Por isso que a banda do Itamar era... Você pega a banda do Arrigo, tinha músicos obviamente melhores, mas que tocavam o que o Arrigo escolhia, ninguém era individual.

[G.] Nossa, é verdade, essa diferença, porque a obra do Arrigo é muito mais o Arrigo e a do Itamar é o Itamar com a Isca.

[C.] A charada é essa, Itamar com a Isca. Não é só o Itamar.

[G.] Aí mudou muito também quando foi fazer o show, do disco para o show.

[C.] Aí que nasceu o show. Acho que até aí eram informações inconstantes, porque estavam com ele porque ele participou do Festival da Vila, então eram meio que músicos profissionais. Aí quando a gente entrou virou a banda do Itamar, que começou a trabalhar junto e viver junto, entre aspas, não era os Novos Baianos.

[G.] E muito ensaio?

[C.] Muito ensaio, mas depois que a gente fez sucesso, que gravou o “Às próprias custas”, virou rotina, ensaio o tempo inteiro.

[G.] Depois do *Às próprias custas* começou a ensaiar muito mais do que antes.

[C.] Muito mais. Aí tem a música do festival, né, “Denúncia [dos Santos Silva Beleléu]”. Porque no primeiro ano teve esse festival, que é o “Beleléu via Embratel”. Não sei se você ouviu, a gente gravou agora, mas foi feito no primeiro ano, logo após o *Beleléu*, só que a gente não foi classificado.

[G.] Qual que era esse festival?

[C.] “Beleléu Via Embratel”.

[G.] Mas qual festival era?

[C.] Festival da Globo. Não sei se chamava “Abertura” ou “Metrônomo”. Festival da Globo de 81. E “Denúncia” é o Festival da Globo de 82. Mas em 81 o Arrigo foi, acho que o Premê foi. Eu lembro que eu participei de uma reunião, que até foi aqui na Igreja do Calvário, em frente à praça do Lira. Tinha uma discussão que o Premê já tava, porque era a Bia Aidar a empresária, o Premê já tava classificado, o Arrigo já tava classificado, era se o Itamar aceitava ou não. O Itamar até compôs a música, até a gente toca, e aí, na última hora, não deu certo. Aí no ano seguinte...

[G.] O Itamar aceitava, como assim? Participar do Festival?

[C.] Eu não lembro... É. Porque a gente foi colocado. É óbvio que é assim. Não existe essa de “ah, mandem fitas, não sei o que”. Não, eles colocam as coisas que eles querem. Eles vão buscar as coisas.

[G.] Mas em 82, porque você acha que foi? Porque a Globo se interessou?

[C.] Porque a gente era um sucesso. Porque o Arns se interessou, porque todo mundo se interessou, a gente era o sucesso. Mas a gente era o sucesso. Só que não deu tempo de ter

sucesso. Nosso sucesso era na Vila Madalena e o Lira Paulistana tinha 150 pessoas, 150 lugares.

[G.] Mas era sempre show lotado.

[C.] 150!

[G.] E mais de um por noite, às vezes.

[C.] Um Tom Brasil significa quanto? 40 “Liras”, um show do Tom Brasil. Você entendeu? Cabe 5 mil pessoas no Tom Brasil. Marisa Monte lota um mês. A gente lotava um teatro de 150 lugares, é claro que lotava. Não é que é claro, era um delírio, a gente saía no jornal todo dia. Um delírio, assim, mas de quem tava perto. A imprensa. Vila Madalena. Só tinha cara de imprensa. Tinha o Cinema. Você sabe que as produtoras de cinema são daqui.

[G.] Então vocês faziam show mais para cá? Fora o Lira, onde mais?

[C.] Nos teatros da prefeitura, né?

[G.] Ah, na FUNARTE.

[C.] Na FUNARTE. Não tinha... Tinha umas casa noturnas de vez em quando. Tinha uma lá no Paraíso que eu nunca vou me lembrar o nome. Não consigo lembrar.

[G.] No Bixiga também tinha um teatro.

[C.] No Bixiga tinha, mas não lembro da gente ter tocado. Se tocou foi um episódio. Mas o barato era mesmo Vila Madalena, então a gente tocava era aqui. Aqui logo o Itamar... O Itamar fez o disco e brigou com o Lira.

[G.] O Beleléu, né?

[C.] Durante o disco ele já tinha brigado. Quando a gente lançou já era meio brigado. O "Às próprias custas" é às próprias custas, não é do Lira. Produção independente.

[G.] O que que aconteceu que brigou, você sabe?

[C.] O quê?

[G.] Essa briga... foi depois do Beleléu?

[C.] Com o Lira?

[G.] É. Mas vocês continuaram se apresentando aqui, também.

[C.] Sim, continuamos. Mas tipo, o Itamar queria as coisas no nome dele. Não queria ceder nada. Não queria ceder fonograma, não quer ceder, sabe? Esse tipo de briga, assim, não pode ter nenhuma injunção sobre o trabalho dele, então não pode ter nenhum palpite. Sabe? Aí... não sei te dizer.

[G.] E aquela história que o Lira tentou fazer aquele selo com a Continental?

[C.] Fez.

[G.] Tinha alguma coisa com o Itamar... Alguma conversa com o Itamar para lançar alguma coisa, ou não?

[C.] Tinha! O Gordo convidando toda hora. Não sei o que, mas o Itamar não quis.

[G.] Mas o Itamar não...

[C.] Acho que fez um. Fez o *Intercontinental*. Por isso que chama *Intercontinental*.

[G.] Ah, mas o *Intercontinental* o Lira já tinha fechado.

[C.] Mas aí era o Gordo. O Gordo era presidente da continental.

[G: Foi pelo Gordo, né?]

[C.] Ele virou presidente da Continental e da Warner. Foi presidente da Warner!

[G.] Ali nos anos 80, já?

[C.] É! Sabe quem foi o... O Gordo que descobriu a Daniela Mercury. E ele que fez dupla caipira, o Leandro e Leonardo, esses rolê. Foi ele que vendeu pro... Então ele virou presidente da Warner. Não é da Continental... Mas aí, entrando lá, comeram ele vivo. Ficou presidente um tempo, aí ele voltou para gravadora dele. Mas tipo, ele que lançou axé music e música sertaneja.

[G.] Que loucura, né? O cara do Lira Paulistana...

[C.] Com a mesma ideia que ele fez o Lira. Tem coisas que ele já admitiu para mim. Não foi tão importante a Vanguarda Paulista.

[G.] É?

[C.] Na certa não foi para ele.

[G.] Pensando em carreira, né?

[C.] Produto. Sabe? Ganhar uma grana. Não tem cultura nisso. Cultura tinha com o Itamar, com o Arrigo. O Lira não tava ali para isso. Tava para ganhar dinheiro. É outro papo. Inclusive tem uma história do Lira. Não lembro quem me contou isso. Um deles. Eles estavam procurando um lugar para abrir uma floricultura. Ele e o Turcão.

[G.] Antes de abrir o Lira?

[C.] Não era o Lira, era uma floricultura. Aí olharam e espaço e: “mas pô, aqui dava um teatro, por que que a gente não faz um teatro?” Então abriram um teatro. Entendeu? Aí que estreou com “Vozes” não sei o que, que era com Almir Sater, Tetê Espíndola, Alzira Espíndola, Paçoca. “Nozes e Vozes”, alguma coisa assim. Era para ser teatro, aí tinha esse negócio. Antes da Tetê conhecer o Arrigo, vê se pode. Foi premonitório.

[G.] Então era mais um negócio, uma oportunidade de negócio.

[C.] Um negócio! O Gordo já tinha feito esse conjunto com a mulher dele, com o Turcão, com a mulher do Turcão durante anos, chamava, “Macuco”. Sabe? Um cara com violão e outro com atabaque, as mulheres cantando, não sei o quê. Canta umas do Chico.

[G.] Ainda tem uns grupos assim na faculdade de humanas, viu?

[C.] Sempre, sempre vai ter. A vida inteira.

[G.] Não muda.

[C.] Aquele maldito tamborzinho. Ele artista. Viajou o Brasil inteiro. Então ele tava querendo abrir uma floricultura.

[G.] Então foi uma coincidência ter essa coisa que ficou conhecida como a Vanguarda.

[C.] Coincidência, não. Aí teve quatro sócios. Um dele era o Plínio, que já morreu. Sabe o Plínio Chaves?

[G.] Ele morreu?

[C.] O Plínio Chaves morreu.

[G.] Acho que eu tô confundindo com o Pardal.

[C.] O Chico Pardal, não. O Chico Pardal, o Plínio Chaves, o Gordo e o Ribamar. O Plínio Chaves foi o cara que trouxe o Rumo, que pagava os shows da Ná. O Plínio era gay, morreu de AIDS. E era o garoto prodígio, assim. O Plínio tinha uma história incrível, ele era aqueles caras que se formou em primeiríssimo lugar no Bandeirante, sei lá o quê. Aí o Objetivo pagavam para ele prestar o vestibular e dizer que era aluno, para sair na televisão. Entra na Poli em primeiro lugar. Ele era geninho, assim.

[G.] Aí foi abrir esse negócio.

[C.] Eu adorava ele. E era o cara que segurou a onda do Rumo e era um dos quatro sócios dele. A visão dele era super artística e tanto faz se o Gordo era aquilo. E eu lembro do Gordo, meu amigo, então eu via, ele era meio ausente, assim. Ele era mais o cara que cuidava da bilheteria.

[G.] Dá uma impressão que o Lira Paulistana no começo era uma coisa, foi ficando outra, e ali, para fechar já era outra, completamente diferente.

[C.] No final era rock, né? Reduto de rock and roll. Que nem eu te falei, eu tinha 29 anos, eu não tava nisso. Não tinha idade. Tinha aquele frisson. E foi gozado que justamente eu entrei pela porta da frente. Uma coisa que eu não conhecia e de repente fui lá tocar com o principal produto, o disco 001 do Lira. Disco um do Lira. Eles criaram um selo para lançar o disco do Itamar.

[G.] Você não morava para cá, então?

[C.] Não. Eu morava nessa época na Vila Mariana.

[G.] Mas vocês continuaram tocando no Lira até ele fechar.

[C.] Para você ver porque é que eu fiz o livro. A mãe da Tulipa, minha ex-mulher, fez EAD, Escola de Arte Dramática. E aí em 77, 78, o Arrigo vai fazendo ECA, aí ele fazia uns *happenings* e precisava de artista, de ator, atriz. Aí ele pegava da EAD, aí ele pegou a mãe da Tulipa uma época, aí eu fiquei amigo do Arrigo. Conhecia o Arrigo, tocava junto, tocava “Clara Crocodilo”, mas não dava certo, porque ele só tocava lendo e eu não sei ler. Então a gente improvisava muito. A gente ficou amigo, assim, de tomar porre. Aí ele sumiu. Aí um dia eu vi ele na televisão, quando ele foi classificado.

[G.] No festival?

[C.] É! “Cê lembra aquele cara? É! Que ela tinha saído uma vez.” Aí passou um tempo e me convidaram para tocar com o baixista dele, que era o negão, que apareceu. É o que eu tô falando. Quem é que teve essa experiência? A maior parte dos amigos, dos sete do grupo, não andava em Pinheiros. Quem é de Pinheiros não andava naquele. Coisa de caipira. Você não andava na sua cidade, não? Tem coisa que acanha. Se você mora numa cidadezinha e você não sair, tudo bem. Você mora numa metrópole, meu, cê tem que ter interesse. Pegar bicicleta, andar.

[G.] Eu sou de Barueri, meu pai sempre foi de lá também. E ele conhecia o Lira Paulistana, ele veio assistir também.

[C.] Veio assistir. Para você ver que interessante. Eu quando era moleque, eu fui assistir o “Divino Maravilhoso”, que era do Caetano e do Gil. Que era aqui onde eu almocei hoje, na Padaria Real, ali na Alfonso Bovero, do lado da MTV. Então, eu morava com meus amigos. Ninguém veio, todos viram pela televisão. Eu peguei o ônibus e vim até aqui, sabe? Perdizes, era a linha de ônibus. Em 67 eu tinha 15. Pô, me interessava. Eu fui ver, entendeu?

[G.] Sei bem que é a minha história também, ficar se deslocando. Agora que eu moro aqui em São Paulo, mas...

[C.] Cê mora aonde?

[G.] Na Bela Vista. Mas eu também ficava sempre vindo pra cá. E deslocamento intermunicipal ainda. Tem que se deslocar para ver as coisas, não tem jeito... Você participou do projeto Pixinguinha?

[C.] Não, eu saí nessa. Por causa disso, eu saí nessa época. Teve o projeto Pixinguinha e tipo, a gente tava desconfortável porque a gente não fez sucesso. A gente fez muito sucesso em São Paulo. Na hora de ir pro Rio, o Itamar brigou com o empresário. Aí deu uma quebrada no ânimo porque quando a gente foi fazer o show de fim de ano no SESC Pompéia, a principal atração de São Paulo, não foi aplaudido de pé, a gente não foi ovacionado. Sabe? Foi meio esquisito. Aí no dia seguinte o Rondó saiu da banda. Todo mundo ficou... Por causa de um show, vê se pode. Por causa da reação da platéia. Porque a gente tava muito óbvio que ia estourar.

[G.] Era 84, eu acho, né?

[C.] Não, 81.

[G.] 81? Eu acho que é mais pra frente.

[C.] ou 82? É o final do ano do "Às próprias custas", que é 82.

[G.] E aí vocês iam fazer esse show no Rio e não rolou.

[C.] Mas não rolou porque ele brigou com o empresário. Mas o empresário era enrolado.

[G.] Mas quem era esse cara?

[C.] O Butika.

[G.] Mas ele era da onde?

[C.] Ele é mineiro e ele se meteu com o Hermeto Pascoal, John Mclovin, não sei o quê, bá bá bá e deu chapéu em todo mundo. Tem um histórico disso. Ele foi empresário daquele "Som nosso de cada dia", "O terço", ele era muito louco. Não é que, sabe assim, mal caráter. Ele era um completo louco, ele era um louco que era empresário. Então ele fazia umas loucuras, mesmo. E o Itamar não concordou muito, assim.

[G.] Mas ele ficou sendo empresário do Itamar por um tempo ou foi só nessa, pra ir pro Rio de Janeiro.

[C.] Ele foi empresário esse tempo todo que a gente fez sucesso. O auge foi o show d[o Teatro da] GV, aquele que tem a foto. Que tava todo mundo de preto. Foi lá. Dois, três dias na GV foi todo dia uma manchete de jornal. Aí ia pro Rio na semana seguinte, aí brigou. Foi meio assim, ficou meio desbundado... Aí teve o festival da Globo. Festival da Globo foi normal. A gente tava meio desbundado. Aí vai pro Pixinguinha, era tudo complicado, um monte de viagem para o Norte, um monte de cidade no Norte, aí eu falei se dava para ver hotel, porque eu ia com a minha mulher na época. Aí disse que não dava, que tava ocupado, aí disse, "como é que...? Cê tá louco? Se for nessa eu não vou." Aí a cara dele, "eu duvido que você não vai, que cê vai perder." Aí não fui. Eu fui até abril. Eu fui continuar a vida. E nessas, eu não fiz Pixinguinha por isso. Aí me xingaram anos, que a culpa foi minha. Sabe, *whatever*. O negócio tava indo pra um lado errado e eu precisava me valorizar profissionalmente, entendeu? Eu fiquei quatro anos trabalhando na Abril e isso é importante. Ganhei prêmio Abril, não sei o quê. E logo que ele fez *Sampa Midnight*. E logo ele fez o *Intercontinental*, a primeira coisa que ele fez foi me chamar. Eu toco em duas três músicas lá, como convidado. E logo depois o Luizinho, sabe quem é? O Luiz Waack, ele saiu porque foi tocar com a Marisa Monte, aí eu voltei para banda. Ele que tinha me substituído.

[G.] No Intercontinental? Que você voltou?

[C.] É. Ele gravou o Intercontinental e saiu. Ele o Gigante foram tocar com a Marisa Monte. Cê conhece a música do Gigante? "Ensaboa mulata, ensaboa", aquela voz é o Gigante. Nesse disco eles tocam. Ela viu um show do Itamar no Rio, que eu não toquei também, era o Luizinho. Ela viu e roubou o Gigante e o Luizinho.

[G.] Foi aí que eles foram para o Rio, então?

[C.] Foi aí que o Marquinhos entrou na banda e eu voltei.

[G.] O Marquinhos que tá na Isca hoje, né?

[C.] É, não existe mais *Isca*. O Marquinhos... a gente tá meio lá meio cá.

[G.] Então até você sair, dava algum dinheiro?

[C.] Nunca deu.

[G.] Nunca nada?

[C.] Nunca. Nunca deu dinheiro. Acho que mesmo no show da GV. Até que dava um dinheiro, tipo, menos que o aluguel.

[G.] Você trabalhava como jornalista nessa época?

[C.] Eu trabalhava como jornalista... É. Você não tinha tanta necessidade assim, sei lá, como é que se diz, não era brutal que nem hoje. Você morava bem mais barato, o transporte era bem mais barato. Lembro que tinha uma época que eu tinha dois três empregos e não tinha carro. Eu ia nos três empregos. Hoje você não consegue chegar em nenhum lugar. Na época não tinha metrô. E eu em três empregos. Dava um jeito.

[G.] E o Itamar só fazia isso. Só tinha a banda. Ou ele fazia outras coisas?

[C.] A mulher dele trabalhava e ele não. Ele trabalhava, mas ele parou quando começou a gravar. Ele chegou a entregar imposto predial.

[G.] Quando ele veio para cá, né? Essa história eu sei.

[C.] Mas a primeira coisa que ele fez quando começou a ganhar dinheiro... Acho que ele ganhava de direitos autorais né, essas coisas, que era dele as músicas. Ele não cedia para gravadora, então ele recebia integral. Ele tirou a mulher dos Correios. A primeira coisa que ele fez foi ela parar de trabalhar.

[G.] A mulher dele?

[C.] A Zena;

[G.] E como que foi o "Às próprias custas?", como que era se processo? Você podia opinar, optar, palpitar nas coisas, como que é era?

[C.] Sim. Tanto que o que eu fazia era improvisado. Quer dizer, não: eu improvisava o tempo inteiro no que eu gostava, no que o Itamar gostava... A gente ia incorporando. Então tudo o que eu faço e o que eu repito partiu de uma improvisação que cristalizou.

[G.] Que era muito o que vocês faziam dos shows. Acabou indo para o disco também. Bom, o disco é um show, né?

[C.] Tem um monte de coisa na verdade. Inclusive, uma das coisas que eu sempre sofri foi com a falta de qualidade. A gente não tinha. Não tinha como. Quero dizer, foi bem gravado, mas como era independente o master foi regravado em cima, igual. Perdeu-se o original. Aquele show era maravilhoso.

[G.] É muito, né? É o disco que eu mais gosto.

[C.] Quem gravou ele, um cara, por isso que eu volto no meu ponto, porque eu me sinto o tempo inteiro. O cara que gravou é o maior técnico de som do Brasil, Egídio Conde. E era o

cara que tinha uma unidade móvel que gravou tudo o que você pensar. O Gil, a Gal... Agora, o Egídio Conde foi o cara que quando eu saí de engenharia, vim fazer comunicação na FAAP aqui em São Paulo. Aí eu conheci o Egídio numa festa que foi de artes plásticas, na FAAP. E ele tinha um puta conjunto no Bixiga e era guitarrista. Aí ele me convidou para ver o conjunto dele, que ele tocava guitarra, aí ele colocou na outra guitarra. Então eu tocava com ele. Então eu saí de um guitarrista do bairro para ser um guitarrista do Bixiga, da Bela Vista ali. A partir daí que eu comecei a me tornar conhecido por outras pessoas. Dá a volta no mundo, aí lá na frente, no Itamar, eu encontro com ele gravando "Às próprias custas". Era meu amigo na época... quinze anos! Ele e o Peninha, dos Mutantes. Eu lembro do Peninha, saindo do show, do ensaio e na frente tinha uma padaria, foi gravado na FUNARTE. E a gente foi lá tomar uma cerveja, comer, sei lá o quê e o cara vem falar com ele, "Pô, o som de vocês é incrível! Eu nunca tinha me tocado o quanto vocês são legais." Fiquei pensando, "pô, o técnico dos Mutantes falando isso para mim", sabe? E nessa época a gente tinha tocado com o Arnaldo, também, dos Mutantes.

[G.] Você tocou com o Arnaldo Baptista?

[C.] Toquei. Aí tipo, antes do *Loki*. Toquei as músicas do *Loki* antes dele lançar o disco. Aliás, aqui. Quando ele foi para Iacanga, ele não tocou.

[G.] Ah! Não sei dessa história.

[C.] Tem no filme. Ele ficou.. Tomou uns ácidos, ficou subindo em árvore. Três dias. Mas tipo assim, é um negócio que ninguém fala. Fui falar um dia, o Arnaldo não lembra, a mulher dele diz que não lembra. Aí o Peninha na época tomava ácido, não sei quê, não lembra. Falei, "não vou ficar falando para não passar por doido".

[G.] Tentando provar seu ponto, né?

[C.] É. Mas tipo, sabe, umas coisas assim, então é legal falar disso. Porque é você, eu já tava casado, eu fui num show os Mutantes na Aclimação e o Liminha viajando de ácido, o Sérgio batia nele o tempo inteiro porque ele ficava vendo bicho no palco... Sabe? Aí passou um tempo eu tava tocando com o Arnaldo, entende? Aí passou um tempo eu tava tocando com o Peninha, sabe, aquele negócio, assim. Como é louco você mudar as coisas. Mas o que eu tô falando, era maravilhoso, ninguém nunca tinha visto aquilo e eu lembro que na época eu era casado com uma produtora da TV Cultura e os técnicos que trabalhavam com ela, técnico de som e câmera, me conheciam. "Ah, você é o cara da guitarra da bomba, lá, do relógio", porque eu fazia som de relógio. Então, sabe, era umas coisas totalmente novas, sabe? Muito legal! E foi gravado no dia que o PT ganhou.

[G.] Isso é uma coisa que você fala no texto, né? Uma coisa que eu fiquei pensando. Você acha que bastante relação com esse momento a Vanguarda, as coisas que vocês faziam, ou... de existir esse grupo mesmo, né?

[C.] Porque você fala PT, hoje, é complicado.

[G.] Ah, é, mas eu imagino na época.

[C.] Mas era o PT da época. Era um movimento jovem, de música independente, de negros, periferia. Itamar é muito influenciado sabe pelo quê? Pelo punk... Mas ele tirou a ideia de disco independente de punk. Punk que...

[G.] Ele falava isso, é?

[C.] ... feito em casa. “Não, Antonio Adolfo, feito em casa”. Foi nada. *Do it yourself*.

[G.] Quando você vai ler a história da Vanguarda Paulista, sempre o Antônio Adolfo começou com essa ideia do disco independente. Mas eu fico pensando mesmo na coisa do *Do It Yourself*, né?

[C.] Tem a ver, claro. Mas é que metade da música independente é o Eduardo Gudin, Janga Fu, são os caras de música careta, mas que tavam juntos em música independente. Se você pegar os vinis de música independente, é o Itamar, Arrigo, Gudin, não sei o quê... É o símbolo da caretice, era casado com a Vânia.

[G.] Com a Vânia Bastos?

[C.] É. Eduardo Gudin foi vinte anos casado com a Vânia.

[G.] Ah, eles tem um disco juntos, né? É verdade...

[C.] A Vanguarda... E ele é... incrível, maravilhoso. Sou fã dele. Tocando ele é careta. Música de universitário. Chico Buarque repetido. Mas o Chico Buarque dos anos sessenta.

[G.] Uma fórmula, né?

[C.] Igual aquela que o Chico Buarque tava na FAU.

[G.] No primeiro e segundo disco, assim, né?

[C.] O Itamar é pós Caetano. Então, sabe, não tem nada a ver. O Itamar falava de igual para igual com o Macalé e com o Melodia.

[G.] Tem uma história que ele gravou com o Duprat. Você sabe alguma coisa disso?

[C.] O primeiro.

[G.] O primeiro disco?

[C.] Não. Ele tinha as músicas dele, que ele começou a tocar percussão com...

[G.] Com o Jorge Mautner...

[C.] ...com o Mautner. E aí ele tocava “Luzia”, não sei qual daqueles... do *Beleléu*. “Luzia”, várias daquelas músicas. Aí ele foi gravar isso no *Vice-Versa*.

[G.] Sei, no estúdio.

[C.] Com o Duprat. O Duprat era o dono do estúdio.

[G.] E parece que ele [o Duprat] gostou, né?

[C.] Sim. Mas... Aí que tá. É o maior aeroporto. São minha turma de infância. Tem um dos meus amigos de infância, que tocava comigo, toca nesse disco.

[G.] Nessa gravação?

[C.] Nessa gravação... Com o Itamar.

[G.] Qual que é o nome dele?

[C.] Reinaldo.

[G.] Porque é uma coisa que fica... é uma ponta muito solta do Itamar e que eu acho muito curiosa. Ele ter gravado com o Duprat. Não tem muita gente que fala sobre isso. Ele não fala muito.

[C.] Acho que eu tenho até o telefone do Reinaldo.

[G.] Legal, se puder me passar.

[C.] E tipo, o Itamar não... sabe. Muito fraco.

[G.] Esse cara?

[C.] O cara, não é que ele é fraco, é que ele não era músico. Ele tinha uma guitarra importada, tal, aquela geração de rock que era meio metidinha. Todo mundo meio metido.

[G.] Ah, era outra ideia, né?

[C.] Sim, mas eu pertenci a tudo isso. Então eu conheci o pessoal da Pompéia, o cara era metido. Sabe? "Você não toca música do *Yes!*?"... "Não!"... "Então você não sabe nada.". Como assim, tá ligado?

[G.] Na Pompeia já tinha essa cena, né?

[C.] "Cê conhece Itamar Assumpção?", "Não!...", "Mas como, não?" Cê entendeu? Não tem como ligar uma coisa com a outra. E para mim tanto faz. Eu tocava com os caras da Pompeia e tocava com o Itamar. Sabe? E o máximo que cê pode fazer é ficar velho e escrever um livro sobre o assunto. Mas é inconvivível. Por isso que eu escrevi a primeira versão. É impossível. "Ah, Itamar era... ele não manja jazz..." Sabe? Ninguém precisa manjar jazz para fazer... Uns quatro ou cinco, tão careta.

[G.] Que era mais esse pessoal da Pompeia.

[C.] E que tem até hoje. O Carlinhos, que tocou guitarra com a Rita Lee. Puta, eu sou fã dele, acho ele demais, mas isso é ridículo. Se veste como o Keith Richards... Que isso, bicho, cê tá na Pompéia. Cê não tá em Londres.

[G.] Tem essa história de ser a Liverpool brasileira, né?

[C.] Foi o Roberto Carlos que falou isso... o Roberto Carlos. Que é um grande intelectual brasileiro, igual a Valesca. Por isso que eu sempre fui fã do Erasmo. Roberto é careta. Mesmo na época eu era fã do Erasmo. E mesmo hoje, o China, é meu irmão, que tem o Del Rey, que toca no...

[G.] Ah, sei.

[C.] Você não curte rock. Você... Você que é da época, você não curte. Falo, “China, eu sou da época”. Tinha o Roberto e tinha o Revolver dos Beatles, pergunta o que que eu ouvia. Compara o Revólver com "Namoradinha de um Amigo Meu". Ele tem toda simpatia, meu, tipo...

[G.] E foi muito um produto, muito formatado.

[C.] Cê sabe de que ano é o disco do Chico, virou meme, com as duas caras.

[G.] O ano? É de... 67?

[C.] 66. Em 66, os Beatles já tinham feito Revolver.

[G.] Nossa, muito...

[C.] O Chico não tinha feito "A Banda", ainda. Sabe?

[G.] É por isso que a Tropicália deve ter sido, né? Pra quem... Você curtiu?

[C.] Eu pegava o ônibus e vinha aqui, com quinze anos. Liberdade total, isso. Eu era os Mutantes, assim, sabe? Óbvio que eu não entendia o Rogério Duprat como hoje eu entendo.

[G.] Isso aí demora, também.

[C.] Não. Eu entendia, mas por outros motivos. Hoje cê vê o Rogério Duprat com a influência dos Mutantes. A gente odiava a música. Então qualquer coisa que levasse comigo, era legal. Ele era um ultra-músico, ele era pós Schoenberg, não é que ele era roqueiro, e na época a gente achava que ele era roqueiro. Não, era coisa de vanguarda. Aliás, eu entrevistei o Júlio Medaglia, foi o cara que fez a Tropicália. Ele fez a tropicália e ele convidou o Duprat, não foi o contrário. O Duprat entrou depois. Disco "Tropicália" é do Júlio Medaglia. O Júlio Medaglia estudou na Alemanha, não lembro em que cidade, mas tem uma praça do Frank Zappa, e ele falando que o Brasil é um país muito específico. Então ele estudou com o Frank Zappa. Frank Zappa voltou para os Estados Unidos e é o cara do rock até hoje. Ele voltou para o Brasil e fez tanto a Sinfônica, quanto foi para o Chacrinha com o Caetano. Nos Estados Unidos não existe isso. O Zappa jamais ia tocar numa sinfônica. Ele é de rock e não vai sair disso. E se ele fosse sinfônica, jamais ele iria tocar rock. Aqui no Brasil, que nem ele falou, "fui maestro tanto do Chacrinha quanto no Municipal". Respeitado. Só no Brasil, sabe? Que consegue por Mutantes e Duprat junto. Isso é muito especial.

[G.] E ele era um dos caras que falavam como que a Vanguarda era esse novo movimento, sabe?

[C.] Tem muito de Vanguarda porque o Arrigo é Vanguarda. Agora a Vanguarda do Itamar não...

[G.] Sim, mas pensando nesse movimento como novo... Porque tem aquela história da linha evolutiva, né? Da música, que o Arrigo falava disso. E aí parece que o Júlio apostava um pouco nisso também, porque teve...

[C.] Eu não sei se eu gravei ou se eu escrevi, ou se eu esqueci... Mas o Itamar falou uma coisa que o Caetano falou para ele ou falou para o Arrigo, que era uma coisa, assim, louca, que o...

Caetano falou, que o João Gilberto fazia a voz e o violão, a Tropicália transformou num grupo.

[G.] Essa revolução...

[C.] É. A voz, o som, o conjunto, é o quê o João Gilberto fazia sozinho com o violão. E que a Vanguarda Paulista, o Itamar e esses caras, tinham transformado isso não lembro no quê, mas ele faz isso, de linha evolutiva, usa isso tudo que a Tropicália transformou do João Gilberto como um elemento para uma outra coisa, uma leitura crítica. A Elis Regina, eu lembro que eu li numa revista de mulher, *Capricho*, um pouco antes de morrer. Ela morreu em 81... 82. Sairia no Festival da Globo. Falou que ninguém queria assistir porque tinha o Itamar e o Arrigo cantando coisas muito interessantes. A Elis Regina chega a citar... E ela era chata... Casada com música, entendia de música. Que nem uma cantora de Jazz.

[G.] Quem que é essa?

[C.] A Elis...

[G.] Ah, A Elis Regina. Ah, sim! Tem uma última entrevista dela, né? Não sei se você já viu, mas ela fala da Vanguarda da Paulista... assim, fala do Arrigo e do Itamar.

[C.] Mas eu lembro que eu li... Ah, na Cultura.

[G.] É, a última entrevista. Uns dias antes.

[C.] Ela fala nessa entrevista?...

[G.] Fala. Ela fala que acha interessante, mas aí ela fala que ela não consegue mais fazer aquilo de gravar uma música do Itamar, por exemplo, que a gravadora não deixa mais. Ela não tem mais esse tipo de liberdade que ela tinha quando ela começou. Que o negócio muda mesmo, ali, na indústria dos anos 80.

[C.] É isso que eu te falei do rock. Tanto que cê pega todos esses caras. Não. Tem Paralamas, o Lulu que fazia novela. Paralamas fazia bailinho, que eu me lembro. O resto, meu, saiu do nada para a Globo. Não tinha dinheiro. Agora, o Kid Abelha, esses negócios, Titãs, era uns meninos aqui, no... E de repente os caras estão na Globo.

[G.] É muito rápido. Eu tenho essa impressão, também.

[C.] Não, mas é isso, não tem nenhum demérito.

[G.] Não. Também acho que não.

[C.] Mas eles não ralaram e foram consagrados, assim, eles foram colocados lá em cima. Negócio... bom. E olha que o Itamar nunca reclamou disso. Ninguém nunca reclamou. Para nós... Gravadora é para isso. Tanto que a gente era contra.

[G.] Mas sabe que tem uma história. Uma matéria acho que no Estadão ou na Folha. Aí, uma coisa que eu tô em dúvida ainda. Porque, oficialmente, parece que o Sampa Midnight saiu em 85, mas, lendo essas matérias, em 85 ele gravou, aí teve o show de lançamento e o disco só saiu em 86, porque ele tava esperando. Isso ele fala numa entrevista, ele tava esperando uma proposta de uma gravadora, ou ele tava um pouco

em negociação com uma gravadora, mas esperando para lançar esse disco, e depois ele sai pelo selo do Rui Mifune, né? Que é aquele cara.

[C.] Foi o Rui Mifune que pagou.

[G.] É isso mesmo? Você lembra? Você sabe de alguma coisa dessa história?

[C.] Eu não lembro, mas... quem sabe disso é o... Mas... ele devia tá chutando.

[G.] É? Não tinha nada concreto.

[C.] Ele tinha que falar alguma coisa. "Tô em negociação com gravadora, não sei quê.", mas cê vê que logo depois o Gordo oferece para fazer o "Intercontinental" e ele faz.

[G.] É.

[C.] Sem titubear.

[G.] Ah, porque é isso, né?

[C.] Claro! Você tem que chegar em algum lugar.

[G.] Você quer também um meio melhor de poder gravar sua música, né? Cê quer que ela chegue em outras pessoas, também. Acho que isso o Itamar tinha muito...

[C.] Agora não sei se você sabe disso, mas o Rui Mifuni era totalmente escuso né?

[G.] Então, ele lançava uns piratas, né?

[C.] Tudo. Beatles, Frank Zappa... Aí quando a polícia invadiu a casa dele, levou o *Sampa Midnight* junto.

[G.] Putz! Sei. Ah, alguém foi resgatar, eu acho! Acho que na Polícia Federal os discos. É verdade.

[C.] Levou tudo junto. Era pirata também. Que ele fazia igual. E ele não era bandido, o cara. Ele era... Tem que ter disco.

[G.] As pessoas tem que ouvir, né?

[C.] Tinha dos Beatles, imagina! E a Polícia Federal...

[G.] Então nunca teve nada. Ah, O Lepetit me falou de algum convite mais formal, um jantar, com alguém de uma gravadora.

[C.] Foi o Peninha. Eu acho isso besta, porque conversar com o Peninha era isso. Totalmente absurdo. Não é que é absurdo, né. Pode ser que sim, pode ser... O Itamar não ia sozinho.

(Chagas atende o telefone)

[C.] Mas o que que a gente tava falando?

[G.] Dessa... Que eu tava perguntando se teve alguma coisa concreta de proposta para o Itamar, assim...

[C.] Então, sim. Admitindo-se que isso seja verdade, é verdade. Mas, tanto faz. O Peninha não ia conseguir pôr só o Itamar. O Itamar não iria, porque ele foi várias vezes convidado na minha frente pela Globo, pelo Augusto César Mesquita, que era o diretor da... não, Augusto César Roti, que era o diretor de shows da Globo. "Cê vem, não sei o quê...Tira a banda", Tira a banda, não.

[G.] Ah, queriam levar só ele.

[C.] Ah, várias vezes... Dono da Globo, sabe? "Eu quero você!", "Eu não, ou vai todo mundo... ou então não quero". Sabe, ele falava isso pro dono.

[G.] Porque eu acho que era muito mais fácil você pedir uma coisa só para o Itamar... Colocar essas condições.

[C.] Não, mas tipo assim, se fosse, a semana seguinte ele estaria na Xuxa, ele e o violão. Tipo, iam pôr ele para cantar samba, cantar ponto de macumba, "não canta essas músicas não." Sabe? Ele nem foi. Falava isso para qualquer um. E isso ele sempre fez e deve ter acontecido com o Peninha também. O outro fala o que, que ele ficou... de ser técnico? Não é só isso. Mesmo que... Tem uma hora que o Itamar fala não e os caras não iam querer. Ele ia enfiar tudo no ar, a família inteira, todo mundo. Ia ter que mudar o sistema de gravação no Brasil que não é possível. Mesmo lá, eu não sei o que te dizer, assim, quem ainda tava aguentando quem. O pessoal do Rumo, que fez o show agora. O Gal, que é o baterista, o fotógrafo, todos eles me encostam na parede e ficam falando sem parar, "Mas era você que tinha que dá certo". A gente tinha estudado, sabe? e comentava na USP, "tem tudo para indústria aceitar", LP eu sei... Ficam reclamando que não deu certo. Eu falo, "Eu tava lá, eu não tô reclamando. Para!" Eles não se conformam com isso. Você de nós tinha que dar certo. Vocês eram... Era o que o sistema queria.

[G.] Era muito mais forte gravadora, né? Naquela época não tinha mesmo... Porque eu acho que essas condições ficaram muito mais restritas nos anos 80 pelo que eu percebo.

[C.] O negócio que eu tento, que eu vou provar algum dia, que a coisa era tão séria, que o Liminha nunca tocou no assunto.

[G.] Nunca o quê?

[C.] Tocou no assunto. Nunca falou sobre isso. O Peninha, agora que tá fazendo um documentário, acho que eles devem ter uma cláusula de sabe... Confidencialidade, que deve ter vencido agora. Porque eles começaram a dar entrevista e fazer... O próprio Liminha naquele programa, cê já viu, na TV Brasil, com as gravações dele: Lulu Santos, Kid Abelha. Mas ele nunca tocou nesse assunto. E agora ele tá fazendo esse programa e o Peninha também. Deve ter vencido essa cláusula. Mas tipo, é óbvio que o Peninha era empregado. Mas empregado, assim, num nível muito degradante. Sabe, assim, porque ele nunca tocou no assunto. É mais ou menos que nem os Beatles, assim, sabe, o George Martin? O George Martin, do nada, fez os Beatles. Ninguém queria os Beatles. Aí ele tinha um selo que gravava só música de humor. Aí ele, "traz esses caras aqui". Aí ele trouxe e falou, "mas é muito careta, tira esse baterista, não sei o quê, vamos gravar assim". Gravou, aí eles estouraram. Aí estouraram, estouraram mais! E mais! E o George Martin lá. Aí chegou uma hora que ele viu

que... Chegou uma hora! Qualquer um vê que ele não é funcionário dessa porra dessa gravadora. "Eu fiz os Beatles". Aí ele pede demissão e se terceiriza, em 65. É, porque os caras eram quatro caipiras, aí de repente... Ele lançou os caras para o mundo, aí ele era técnico da EMI e continua técnico da EMI? O que que é isso? Não existe isso. É a mesma coisa que o Liminha. O Liminha passou muito tempo como Liminha. Que hora que ele virar todo poderoso? Ele não virou. É porque ele tinha um contrato ali, muito restrito. Devia ganhar por salário. Tanto faz quanto ganhava e ele não conseguia sair disso. E ele não toca no assunto. E agora ele tá falando dos grandes sucessos. Ele fala do Lulu, do não sei o quê, mas sabe. Entrevistando um por um dos Titãs, um por um dos Paralamas, mas que ele fez tudo isso. Então ele era para tá *bilharnário* e com a gravadora dele. E não tá. É esquisito. E ele não é burro. Ele é uma pessoa legal.

[G.] Era uma máquina muito maior que esses produtores, né?

[C.] Não, sim. E se acontecia isso com o Liminha, imagina com o Itamar. Que que iam fazer com ele. Entendeu? Iam fazer um disco, ia vender mais ou menos e nunca mais cê ia ouvir falar do Itamar. [G.] Que foi um pouco o Arrigo, né? Quando ele grava o *Suspeito*.

[C.] Aquilo: tinham mágoa. Sem comentário. Aquilo foi ridículo até com ele. Eu trabalhei com o Hermelino que fez o... Sabe quem é? O Hermelino Neder. Ele era totalmente equivocado. Era um cara super legal, não sei o quê, mas tipo, ele tem uns sonhos, uns delírios.

[G.] Que não vendeu nada também, né?

[C.] Nada! E ele deu entrevista. "Agora que eu aprendi a fórmula, eu vou usar essa fórmula?"

[G.] O Hermelino?

[C.] O Arrigo. "Eu sei qual é a fórmula para fazer sucesso."

[G.] E não foi, né?

[C.] Claro que não.

[G.] Então, tinha muito essas cartas marcadas.

[C.] Posso falar uma coisa sincera. Sabe se ele tivesse futuro ele sabia disso. A primeira vez que os Beatles foram para os Estados Unidos, primeira o John Lennon falou no aeroporto JFK. Kennedy tinha acabado de morrer. Qual o segredo do sucesso dos Beatles? E ele fala: "Se eu soubesse ia ser empresário."

[G.] Quem sabe não são os produtores, não são as pessoas que fazem, né?

[C.] Ele falou isso para Veja, tipo, sabe, entendeu? Nossa, eu tenho... eu morro de vergonha dele. O Hermelino morava, aliás mora num prédio aqui do lado. Morava. Tipo, toquei com ele e eu achava... falavam para ele, tinham um som brilhante, mas cê não pode levar a sério, cê não é um... É uma coisa que se leva com humor e com elegância. Aí o Arrigo gravou com as meninas, sabe, QuartaBê, Mariá, aí chamou a banda. "Neurótico e suas histéricas". Gravou as músicas do Hermelino. Pô, mó sucesso. Aí falei, tá vendo? Para de ser intelectual. Não é intelectual. Sabe?

[G.] Não dava para conviver as duas coisas ali, no meio dos anos 80, o intelectual fazendo as músicas na indústria. Qual é que foi? Radiola?

[C.] Rogério Duprat foi um só, e ele não falava que era um intelectual. A gente soube depois. Eu conheci uma menina que fez a monografia do Rogério Duprat. Pô, tem coisas incríveis. Por uma série de motivos, os quais já citei várias vezes. Eu conheci o Lanny. Quanto ele tinha dezessete anos eu tinha dezessete também. Depois a gente se reencontrou. O Itamar era ídolo dele. Aí quando ele soube que eu era amigo do Lanny ele falou, "pô, mano..." E tipo, ele ficou com fama de ser um cara que tomou tanta droga que se perdeu, que hoje ele é louco, tá doente, inclusive, hoje em dia. E eu convivi com ele. Não é. Não foi isso. E o Duprat fala isso. Falou para essa menina. Não tem nada a ver com as drogas, tem a ver com... que hoje ele toca um monte de coisa e se distrai as coisas, mas na época também. Quando ele entrava no estúdio ele tocava um monte de coisa que eles gravavam tudo e editavam as melhores partes. E isso a gente nunca soube. Isso nunca foi contado para gente. Então eu achava e todo mundo acha, "Pô, o Lanny tocava muito e hoje ele é pirado." Que nada. Era igualzinho.

[G.] Ele era editado.

[C.] Do que eu conheço, é que ele é esquizofrênico. Aí tem um amigo que fez FAAP comigo, que estudou com ele no Mackenzie... que o Lanny na classe era loucura. Ele era louquinho. Ele era esquizofrênico. Aí ele tomou droga. Desembestou. E tipo, ele era esquizofrênico, é diferente. Então fica uma coisa... A minha briga com a Pompéia é que tudo é uma coisa, um delírio que algum jornalista escreve e gerações seguem.

[G.] É um pouco a ideia da Vanguarda Paulista também, como esse movimento. Uma coisa de jornalista, o termo Vanguarda Paulista.

[C.] Não. Dá para você provar porque é vanguarda, por uma série de motivos. Mas a gente não se chamava "vanguarda". Era música independente. Aí fez sucesso "Vanguarda Paulista", aí se fala. E tem uma coisa, o Arrigo não tem nada a ver com o Lira, assim como o Itamar não tem nada a ver com a USP. Itamar não passou nem na porta. Ele só foi lá tocar. E o Arrigo não suportava o Lira. No começo dos anos 2000 teve um show "Lira Paulistana", acho que no SESC Vila Mariana, a principal atração foi o Arrigo.

[G.] E ele nunca tocou aqui, né?

[C.] Ele não suportava o Lira. Ele era contra.

[G.] É, por quê?

[C.] Comerciais. Ele era de um lado... a gente e tal, e o Lira é um selo que surgiu, sabe... Concorrência. Selos independentes. Mas como tô falando, não impediu dele fazer show no Lira, que hoje se confunde: Lira Paulistana, Vanguarda Paulista.

[G.] A coisa ficou cristalizada, acho, agora com essa ideia.

[C.] Teve os "Líricas" agora. Até falei pro Gordo, não quero nem saber, não me convidaram, não quero nem saber. Não tenho menor interesse em falar, nem nada, mas tipo, um cara que vai falar sobre esse assunto e não fala comigo tá por fora. Só aquele songbook já passava.

[G.] E só o Itamar não era universitário, né?

[C.] Não, não sei se só. Mas ele não era.

[G.] Mas boa parte era, desse grupo.

[C.] O Rumo inteiro era de uma classe só e o Premê também. E o Arrigo fazia FAU, passou para ECA.

[G.] Cê acha que isso tinha uma diferença, marcava alguma diferença na época? Do Itamar ter uma outra origem.

[C.] O Itamar era negro! Negro, pobre, não-universitário. Tinha tudo para ser diferente.

[G.] Mas como era isso lá na Vanguarda.

[C.] Não sei. Aí eu... Aí quem delira sou eu. Que nem o Jimmy Hendrix. O Jimmy Hendrix era, não tinha cor. Nunca ninguém falou que o Jimmy Hendrix era negro. Ele fez sucesso antes. Que é o bacana. E mesmo depois, quando a banda dele fica negra, que é o Buddy Miles e o Billy Cox, o Buddy Miles, o baterista negro, entrou porque o baterista tava com estafa, aí ele chamou o mais próximo, não é porque ele era negro. O Itamar era muito bonito, assim, também. Ele era esguio. Foi jogador de futebol, blábláblá, tal, então era uma coisa.

[G.] Normal, ali.

[C.] Você entendeu que transcende... Ninguém lembrava que Itamar era negro. É uma atitude racista, cê entendeu. O que eu tô te falando é uma atitude racista, que eu tô te descrevendo. Que ele era tão especial, que ninguém lembrava que ele era negro, que ele era tratado como branco.

[G.] Mas ele tava sempre lembrando de algum jeito. Mas "Isca de Polícia" já é uma coisa.

[C.] Depois... Mas tipo, ele era folgado, né? É que nem o Jimmy Hendrix. Não bastava ser negro. Tinha que usar roupa de astronauta. Então era um absurdo o Itamar aqui na Vila Madalena. 40 graus passava o Itamar de casaco de pele, óculos escuro, chapéu. Aí você olhava pro Itamar, "que que é? Tá olhando o quê?", "Olha o que você tá vestindo!". E ele era mais alto que eu. É uma coisa impressionante. Magro!

[G.] Mas cê acha que era mais difícil para ele sustentar esse lugar? De uma certa maneira?

[C.] Eu não sei dizer. Mas, tipo, ele era casado com branca. E ele era especialíssimo, o Itamar.

[G.] E ele sabia disso.

[C.] Ele sabia, mas ele nunca foi mascarado. Ele era ousado. Não tinha espaço para ele. O cara foi preso. A banda só chama Isca de Polícia porque ele foi preso. Sabe da história? Que ele tava com gravador. O gravador que era isca de polícia. Domingos Pellegrini, escritor, que batizou. Mas eu convivía com ele e não tinha esse negócio de ser preto. Qualquer guarda que cê passava, pedia documento, parava carro, mão na parede, não sei o quê, mas não tem um pessoal que nem hoje em dia, que tem nojo do PT? Tem nojo do pobre? Tem nojo... Não tinha isso com o Itamar. Tinham reverência pelo Itamar. Então, qualquer um tinha reverência pelo Itamar. E também ninguém folgava não. E ele também não precisava brigar, quanto mais

isso assim, não era uma pessoa belicosa. Então era diferente. Ele era tão especial que o pessoal esquecia que ele era negro. Não tô tentando endeusar, tô tentando descrever. É uma coisa super esquisita. A mulherada toda era atraída por ele, sabe? Os maridos respeitava isso. Nunca teve "pô, negão!". Itamar não era negão. Mas se você ver na história dos estados unidos, também. O Elli Belafonte, quem era o outro? o Sidney Poitier. Eles eram super lindos. Se eles fossem brancos ele não iam ser tão bonitos. Não era o negão estereótipo, o negro que fez sucesso. Então tem um certo racismo embutido nesse negócio de gostar das pessoas. Mas.. é era verdade. Total *colorless*, assim. Tinha maior passismo, assim, sabe o cara. Blindado. Não passava. Não passa no Itamar, assim, não tem essa.

[G.] Parece uma... não é uma casca, né? É mais uma armadura, assim.

[C.] Ele era esse tipo de preto, que a irmã dele é. Eu acho que a raça, eles eram nobres, né? Tipo, o porte. São todos altos e altivos. Eles são assim, a mãe era assim. É o tipo de região que eles vêm. É uma coisa cultura. Meio, sei lá o que que é. É diferente daquele que veio ser servente. O cara que não se curva. E, como eu disse, eu era íntimo do Itamar principalmente porque era o único que tinha filho, né. Nós dois tínhamos filho. Dois filhos. Nunca teve reclamação de racismo. Tinha coisa que atingia todo mundo. Tinha aquela "Ah, meu vizinho..." E eu lembro de uns papos, a gente falava de Mike Tyson, Miles Davis, Jimi Hendrix, assim, tinha toda uma discussão do que é ser preto num mundo branco, realmente você não vence. Você vai até um certo lugar. Myke Tyson, cê vai até um certo lugar. Miles Davis vai e sempre é preso, com droga. Cê nunca... Cê não pode ser tudo. Cê pode seguir até um certo ponto.

[G.] Eu fico pensando como deve ter sido para ele. Tipo, vindo lá do Paraná, um negro, não-universitário, tá nesse lugar aqui de que todo mundo é universitário, cê tem umas propostas muito cabeçuda, tipo a do Arrigo e do Grupo Rumo, sabe? Como que era para ele tá ali e parece que foi natural, até, né?

[C.] Eu lembro de levar papo com ele lá nos últimos anos... Eu gravei um pouco ele. Ele não gostava de ser gravado, para esse meu livro aí. Aí tipo, "Mas o Arrigo disse isso, isso e aquilo...", "Ah, o Arrigo é branco, né?". Sabe, "vamos mudar de assunto". Sabe? "Ele não raciocina bem, ele branco, não entende bem, assim." E é. Sabe, negro é diferente.

[G.] É outro ponto de vista, total, né, que o Itamar tinha. Eu sinto isso, também.

[C.] E eu não... Tinha um puta amargor nesse negócio de falar de negro, mas não era assim de... do não-reconhecimento.

[G.] Amargor de não fazer sucesso?

[C.] É. Não tinha esse amargor. Ele tinha o amargor de não terem reconhecido o trabalho, não de fazer sucesso.

[G.] De não ter estourado, né?

[C.] Não, de saber que ele ia morrer e as pessoas iam dizer, "puta!... brilhante!" Sabe? Só, depois, que é o que acontece... Quinze anos que o cara morreu, os caras discutem hoje, sabe? Isso, pô, devia ter sido com ele vivo. A Alice Ruiz que fala isso, né? No filme do Rogério. Que a inteligência dele era muito brilhante e como deve ser horrível, você ver tudo claro. Se você vê tudo claro é um sofrimento que não para, se você entende tudo. E era o caso do

Itamar. Ele ficava o tempo todo, sabe? Sabia até onde podia ir, porque dali não vai passar mesmo.

[G.] Pelo menos não vai passar do jeito que ele queria, né? ou do jeito que ele precisava que fosse.

[C.] Do jeito que ele precisava... Negócio complicado. Quando ele morreu, a Rita Lee ia comprar a casa dele.

[G.] Lá da Penha?

[C.] É. Dar para ele. Mas não era assim. Ele ia fazer um trabalho todo, que envolvia o songbook. Que era como existia as masters do disco. Que que ele ia fazer? Ia regravar todos.

[G.] Ah, eu vi essa história em algum lugar.

[C.] Então ele encarregou a Clara Bastos, que fez as partituras do songbook que lançou a tirar todas as... os detalhes de todos os discos e passar para partitura, para eles serem regravados.

[G.] Como que a “Baratos Afins” relançou tudo depois, se não tinha master?

[C.] Copiaram de...

[G.] Copiou do vinil.

[C.] Procura um vinil menos ruim, limpa, limpa, limpa. Mas não foi a Baratos Afins, teve agora o negócio do SESC, a Caixa Preta.

[G.] Ah, não. É que a Baratos e Afins lançou no começo dos anos noventa, ali, em vinil, de novo.

[C.] O Calanga é legal, mas tipo, é, indie grude, também, né?

[G.] Ah, é precário, também, né?

[C.] Total precário. Tanto que o do SESC é melhor. E tem umas coisas guardadas ainda que nunca saiu. Na caixa do SESC, o *Às próprias custas* tem uma faixa extra, que não é do *Às próprias custas*, mas é do show que a gente fez lançando *Às próprias custas*.

[G.] No CD? Eu não lembro.

[C.] Tem. "Não vou ficar".

[G.] Ah, tá lá no CD. Putz, é muito boa. Essa versão é muito boa!

[C.] Que é a música do Tim Maia com Roberto Carlos. Então, essa é na GV, não é da FUNARTE. Tem o show da GV inteiro. É demais isso aí. E não tá separado. Tá em série. Não é fácil... instrumento por cima.

[G.] E vai lançar?

[C.] Não sei onde é que tá o... Deve tá com a mulher dele, com a Zena. Tava super emocionado, passando mal e tal. Sabe, a Zena, a mulher dele. Elizena.

[G.] Eu ia perguntar o que que ficou de tudo isso, depois, mas acho que a gente falou tanto, né?, daquela época e hoje. E sua vida é atravessada disso.

[C.] Nunca se interrompeu. Nunca ficou. É uma estrada que tá aí. Como eu fui contratado para tocar, eu continuo tocando. E tinha muita parte do Itamar que era, que fala assim, no final, depois que saiu o computador. Ele fazia muita coisa que era trecho que ficava repetindo no computador e a gente ia desenvolvendo. Depois que morreu, tem muita coisa que ficou gravada, quer dizer, o processo continua o mesmo, é um trecho que repete e a gente desenvolve acima, que era como ele tava vivo, depois. Que ele começou a ver as coisas de uma maneira mais técnica. Que ele, "Põe aí um trecho que vai repetindo". Ele ficava tocando. Isso falando tecnicamente, né? Continuo bem depois, assim. E, emocionalmente, é o tempo inteiro batalhando, crescendo, isso não muda. Não tenho nenhuma mágoa, assim. Eu acho um puta barato... o Premê tocar, eu não fui ver, eu fui ver o Rumo duas vezes. O Paulinho achava que tinha ter aquele show Vertigem, quando a Isca acabou.

[G.] Eu assisti esse show, o ano passado.

[C.] Eu tô falando do original. Que era o Rumo, o Premê, o Arrigo e o Itamar no teatro bandeirantes.

[G.] Ah, não. Eu tô confundindo. É outra coisa.

[C.] Cê assistiu o da Isca.

[G.] O que eu vi foi... que eles tentaram fazer um pouco dessa cena de Londrina.

[C.] Não era "Vertigem", era outro nome.

[G.] Ah, não, era outro nome, era outro nome...

[C.] "Vertigem" era na Bandeirantes. Mas é, eu fui lá. Porque eu sou fã do Paulinho, da Patife.

[G.] Ah, é muito bom, né?

[C.] Paulinho era o baterista do Isca, depois que o Gigante entrou. Não, eu acho um barato.

[G.] Mas quando você tocava era o Paulinho, ainda.

[C.] Quando eu entrei era o Paulinho. Era o Paulinho, aí entrou o Gigante na Percussão, aí inverteu, ele foi para percussão e aí depois ele saiu e foi fazer a Patife. "Amanticida" é dele, né, a música, é do Paulinho com o Itamar. Cê sabe dessa história, né? Que eles moravam juntos em Interlagos.

[G.] Era Interlagos? Eu não sabia onde era.

[C.] Eu nunca fui lá... Bom, eu não conhecia ele. Foi depois de eu conhecer o Arrigo e antes de eu conhecer o Itamar. O Arrigo fazendo o lance dele, o festival, e preparando para gravar o disco. Gravou o disco. E o Itamar morava em outro quarto, ficava o dia inteiro tocando violão no quarto e improvisava o dia inteiro com o Paulinho. Aí lançou *Clara Crocodilo*, em

80, aí o Itamar foi gravar o disco dele. E o Arrigo, "Mas cê vai gravar o quê?", ele (o Itamar), "Umas músicas minhas". Aí gravou o Beleléu. O Arrigo ficou louco! "Eu não vi isso". Ele não viu. Foi composto na casa dele e ele nunca tinha visto.

[G.] Nossa, mas acho que ele devia tá muito dentro do processo dele, lá do Clara.

[C.] Sim, mas tipo, nem o Paulinho... O Paulinho falou, "Eu tocava essas coisas com ele, mas não tava me tocando que ele tava..."

[G.] Sozinho...

[C.] Ele tava sozinho. Sabe? Nem contava direito. Ficava pensando no baixo. Tanto que ele chamou o Luiz para fazer teclado em tudo, porque, para dar uma cola.

[G.] Porque acho também que era uma coisa que ele tava fazendo desde lá de Londrina, né?, pensando...

[C.] Mas o Arrigo não viu. Ninguém viu...

[G.] Mas só dentro dele mesmo, né?

[C.] Ele tocava com o Mautner, diz que ele tocava "Luzia", tocava umas músicas, mas era descosturado. Eles não viram que era um trabalho. Que tem vinheta... a música vai e volta.

[G.] Aí saiu apenas o Beleléu, depois, né?

[C.] O Arrigo não previu nada. E morava na... E o Itamar sempre falou que ele que fez o "Diversões Eletrônicas" e o outro, qual é?... "Sabor de Veneno"? Ele que fez o arranjo.

[G.] O Itamar?

[C.] É, que era uma peça erudita. Aí ele falou no... "Tem que ter cara". Aí ele fez um riff e a Vânia, "Sabor de quê?"... tun dun dun dun... "Sabor de quê?". Diz que ele que fez o formato para virar uma canção. Que o Arrigo fez tudo erudito.

[G.] Mas isso é muito importante. Não sabia disso também. Porque é um pouco onde ligou o Clara Crocodilo com o popular, mais, né? Dele ser popular.

[C.] Sim. E tem a coisa essencial, né? Clara Crocodilo é um marginal, Beleléu também. Os dois enalteciam bandidos. Na época era complicado isso, assim.

[G.] Mas o Beleléu é mais...

[C.] Tipo, eles não iam para gravadora mesmo. A proposta é outra.

[G.] E o Beleléu ainda era esse bandido com cara, porque era o Itamar, assim. Clara ainda era um *monstro*.

[C.] Que o Luiz Gê desenhou, até. Mas é, ele era o Beleléu.

[G.] E como vocês todos também reforçaram essa coisa do bandido, depois, com a Isca, aquele show que tinha as grades. Então era a ideia do bandido muito radical mesmo. Era o bandido mesmo.

[C.] Mas Isca de Polícia, sabe? Mas era o pacote inteiro. Tanto que depois de *Sampa Midnight* virou outra coisa. Que a maior influência de *Sampa Midnight* que cê tem que falar é a Alzira, né? Porque foi a Alzira que fez o Itamar largar essa história do Beleléu, que era... Tinha o personagem e tinha vida dele e os figurantes ali, a "Luzia", não sei o quê, a banda Isca. *Sampa Midnight* para frente ele faz canções, não faz uma ópera. Não tem mais personagem, nada. São canções. E foi a Alzira que levou ele a fazer canções.

[G.] Eu não sabia que ele tinha essa relação com ela, já.

[C.] Ele passa de canções para esse negócio que eu te falei. Ele só gravava trechos minimalistas e a gente que ia desenvolvendo. Por isso que a banda Isca ficou tão forte. 100% é banda Isca. Itamar fazia flash, sabe? Coisas pequenas. Alzira com a Alice, né?

[G.] Tem coisa dele, lá, né?

[C.] É. Mas a partir do *Sampa Midnight*, né?, começa a parceria como as duas, a Alzira e a Alice.

[G.] De como vai mudando muito depois do Sampa Midnight.

[C.] Vira canção. Ele começa fazer canções.

[G.] De pensar mais nessa forma da canção.

[C.] "Luzia" é uma mulher... São pessoas dentro de um universo. Depois ele começa a fazer canção... normal. Canção.

[G.] Que era mais independente, né?

[C.] É. Não precisa de figurino, não precisa de história, não precisa de nada.

[G.] Tem uma coisa que o Luiz Tatit fala, no texto que saiu no Pretobrás, que depois as canções vão tendo mais autonomia, que você não precisa mais do Itamar porque não tem a ver, não é o Beleléu, não é ele que tá cantando exatamente, então isso pode fazer com até a Ná Ozzetti grave uma música, igual foi com "Sutil", né? Essas coisas assim. Como que essas canções vão tendo mais essa autonomia, mesmo. E mesmo com a ideia...

[C.] Que nem esse negócio de Luzia, diz que ele ouviu. Luzia que ele... ele passava fim de semana, às vezes, em São Paulo com a Zena. Aí começaram a dormir em motel no centro da cidade. Luzia é uma briga no quarto do lado. Ele ouviu e... várias das frases o cara falou. "Eu vou desconcertar a sua fisionomia", tal. Diz que ele ouviu. Tem várias coisas que são reais. Cê tem o disco *Às próprias custas*?

[G.] Tenho só o da Caixa Preta.

[C.] Ah, você nunca leu o que tem atrás?

[G.] Então, vou tentar lê naquele encarte do disco.

[C.] Eu tenho. Eu tenho escrito, mas tá no meu computador, em casa. Se eu montar o computador, te mando.

[G.] Tá, tá bom.

[C.] É enorme, inclusive.

[G.] Eu acho que isso não tem no que saiu no SESC.

[C.] Não, não tem em nenhum lugar. Ninguém nunca transcreveu.

[G.] Ah, eu quero sim. Eu quero.

[C.] Não. É demais. Ele conta tudo. E ele escreveu aqui duas vezes. Ele foi até a metade aí saiu do... Aí começou de novo. Escreveu. Aquilo é feito à mão.

[G.] Putz, é muito bom.

[C.] E o Augusto de Campos, sabe quem é?, chegou e falou para ele que o negócio era brilhante. Aí o Itamar falou, "Então, aqui fala de você". Ele falou, "Ué, mas tem significado?", ele achou que era grafismo.

[G.] E é um texto enorme, né?

[C.] O texto explicando... "Eu toquei com Mautner em tal música... depois vim pra São Paulo..." História da banda Isca.

[G.] Você acha que essa mudança do Itamar tem a ver muito com a dissolução da Isca, ali? Depois que...

[C.] Tem a ver com o encontro com a Alzira. Eu acho. E com a ida para Curitiba conhecer o Leminski e a Ruiz. Tem a ver com isso. Com o encontro dele.... fisicamente, eu não sei. Sei que a história. A Alzira saiu daqui e foi para... Como eu falei, a Alzira abriu o Lira, antes de tudo, teve o show da Alzira, da Tetê, do Almir Sater. Ela casou, teve um monte de filha, tal, não sei quê, e foi morar em Ubatuba, sei lá... ali, numa daquelas cidades. E o Itamar foi lá. Acho que ele tava com o Plínio, inclusive. Passar fim de semana. Aí olhou num bar, tá "hoje, Alzira Espíndola". Ele não acreditou, ficou a tarde inteira, esperou a Alzira chegar. Diz que a Alzira chegou... toda maltrapilha, tocando num bar. Falou, "cê não pode ser assim, cê tem que voltar para São Paulo." Voltou com ela e eles começaram a compor. E a partir daí que pinta a história. A história a Alice eu não sei qual é. Sei que ele foi, pra lá, lendo "Navalha na liga", livro dela, aí juntou frases e fez a música. Que a música não é aquilo... o poema não é aquilo, aquele são vários poemetas. Aí ele chegou lá, se deu super bem. Mas do encontro dele com a Alice, do encontro dele com a Alzira, que vira um novo Itamar. Não foi o Itamar que mudou de ideia. A Isca acabou...

[G.] E ele teve que fazer outra coisa.

[C.] Ele teve que fazer outra coisa que era a coisa complicada do Luizinho e do baixista. Era complicado. Não serve de muita coisa, mas é uma outra fase. Aí ele tenta voltar para Isca. Acho que ele chama a Isca de Polícia... o Intercontinental. Acho que tem Isca de Polícia. Tá escrito no encarte. Ele retoma a Isca de Polícia. Aí tem as canções que ele já faz com a Alzira e com a... com esse tipo de canção. Não tem personagem.

[G.] Mas cê acha que dava para Isca ter feito Sampa Midnight nessa mesma ideia que acabou sendo? Ou era uma ideia muito divergente que tinha antes...

[C.] Não. Foi feito na falta de banda, né? Foi feito à falta de banda e... Porque o Luizinho era muito entrosado com o baixista. Os dois eram vizinhos de infância. Eles aprenderam com o mesmo professor. Uma dupla. Então tem a ver com o trabalho deles. Que ele se juntou ao do Itamar, que tem a ver com o baixo. Mas é uma coisa especial, específica. A Isca não ia para esse lado nunca. A partir do momento que eu saí, o Luizinho entrou e começou...

[G.] Outra coisa?

[C.] É. E o Itamar ficou sem banda. Todo mundo saiu.

[G.] Então foi mais...

[C.] E você sabe que... Te contaram que é um trio o disco. Gigante e o Bocato entraram depois, né?

[G.] Essa história é doida, né?

[C.] A bateria e o trombone era um canal só.

[G.] Mesmo canal. Sei. Então foi mais com as condições que ele tinha, que ele conseguiu gravar o Sampa Midnight.

[C.] Sim. Foi... Era para ter dado tudo errado. Ele tá sem banda. Tá sem gravadora. O japonês é doido. Sabe? Só esquisitice.

[G.] Mas precisava gravar, né?

[C.] Total. Muita gente acha que é o melhor disco dele. E se você pensar, tecnicamente e musicalmente, é melhor deles. O entrosamento do baixo com o violão é incrível.

[G.] Eu tinha mais uma pergunta, mas esqueci.

[C.] Vê se tem mais alguma coisa da sua tese.

[G.] É. Vamos ver o que vai sair.

[C.] Então. Esse negócio que cê falou do... fazer sucesso. Como é que você falou?

[G.] Dessa aposta.

[C.] Da aposta. Então, não tem aposta. Aposta era no que desse certo. E não ia sair nada de Arrigo e Itamar. Movimento de música independente, não ia sair nada. Itamar era totalmente contra. Tanto que a música que vem depois é um rock, né?

[G.] Mas é que isso me incomoda um pouco, pensando nessa história, porque não teve mais música brasileira. Música brasileira não era mais jovem, nos anos oitenta. Sabe? Essas músicas igual a dos festivais, igual a Tropicália ou, sei lá, o Belchior e o Fagner, ali nos anos setenta. Aí cê vai para os anos oitenta, cê precisa ter uma música jovem que seja outra.

[C.] Mas em 79 teve o festival da Cultura que o Arrigo fez “Diversões Eletrônicas”.

[G.] Sei. Que o Itamar tocou.

[C.] Que o Itamar tocou e o Premê fez "Brilhando na Lua", eu não lembro quem ganhou. Engraçado. Tinha um cara que infelizmente morreu. Chico de Assis. Foi diretor de cinema, diretor da cultura, foi diretor desse júri que tinha o Tom Zé, tinha umas pessoas assim. Ele falou para mim, assim, chega na final, tinha assim, ou você votava no Arrigo e ia contra a plateia. A plateia não queria o Arrigo. Ou você votava pela plateia e era uma música careta, que o júri e o Tom Zé era meio contra. "Que que a gente faz? Vamos bancar o júri? vamos!", aí votaram no Arrigo. Eles votaram pela novidade. Então quem decretou a Vanguarda Paulista foi a tevê cultura com esse festival. O resto veio na esteira. O novo é o Arrigo. Foi decretado isso: chega de música brasileira! Cançãozinha, valsinha, modinha, sambinha, entendeu? Vamos fazer uma coisa nova. Foi uma atitude pensada, mas por meia dúzia de intelectuais paulistas.

[G.] Muito restrito, né? Parece que tinha um pouco dessa aposta, mas ela era muito restrita.

[C.] Como a gente ia falar, mas, pô, mas um negócio que o Chico de Assis me seguiu. O júri dele. Se o Arrigo não tivesse ganhado esse festival, não ia ter essa projeção que teve. Que ele foi igual o Walter Franco, essas pessoas que o auditório ficou vaiando em pé, pô. Foi igual "É proibido proibir".

[G.] Não. É muito doido esse vídeo desse festival, mesmo. Plateia ensandecida.

[C.] A plateia, como sempre, era careta. sabe? Cê dá um pouquinho de democracia, eles votam no Bolsonaro. Duro!

[G.] Eu acho que, no fim, o que eu tô tentando entender um pouco é... porque tem muitos poucos estudos, na academia, sobre a Vanguarda, sobre o Itamar tem menos ainda. Eu sei, acho, que de duas coisas. Tem da Maria Clara Bastos, né? Que ela fez o mestrado na ECA.

[C.] Não sei quem é.

[G.] A Clara Bastos!

[C.] Então. Não sei o que ela fez.

[G.] Ela fez...

[C.] Eu vi. Até quando ela colocou grau, me agradeceu, assim...

[G.] Foi um tempo, já, mas foi a partir dessa transcrição que ela fez, também.

[C.] A parte de música que ela estudou.

[G.] E tem outra coisa que eu não lembro. Mas é um pouco entender e não ficar numa posição meio rancorosa, numa mágoa que eu percebo às vezes, quando se fala sobre a Vanguarda, dessa coisa que não deu certo.

[C.] Para mim deu super certo, como eu já te disse. Sabe qual era o barato? Não se vender. O Itamar morreu sem se vender. Ontem eu tava com a Ava Rocha, lembro do pai dela, "se entrega, Corisco", "não me entrego, não". Ele não se vendeu. Para isso valeu. Você assistiu o filme do Rumo?

[G.] Assisti.

[C.] Então. Abre com... Qual a importância da música do Rumo? O Luiz Tatit, "Nenhuma." E é isso. Assim... Não é novela das oito. Não vamos lembrar do "Ursinho blau blau" que fez sucesso em 87. O Rumo é muito maior que isso, cê entendeu? Não tem...

[G.] É, mas esse... Essa coisa que tem muito no documentário, não só do Tatit também, de que não tem colaboração para música popular, alguma coisa assim. Quando fazem essa pergunta em todo documentário, para os outros integrantes além do Tatit. Acho que vai aparecendo mais no final. "Qual que você acha que foi a colaboração do Grupo Rumo para a história da música popular?", aí eles falam, "Ah, nenhuma!", "Acho que não, acho que depende da sociedade o reconhecimento...", não sei, né?

[C.] Mas acho que o tom é irônico... O tom é irônico. Porque quando cê fala em contribuição na forma da canção popular... pensa em grana. Pensa em grana. E nenhuma. Não tem como você auferir grana usando isso. Tudo que é cantora, até Anitta, deve ter ouvido Ná Ozzetti na vida. Que que significa Ná Ozzetti na música da Anitta? Nada. Uma tossida da Madonna é mais importante.

[G.] Esse dá certo parece que é muito relacionado com o fazer sucesso e ganhar dinheiro, né?

[C.] Pensa muito nos Beatles, pensa na máfia. Pensa em música. O que que é música? Música é um cara de terno, atrás de uma mesa, com uma máquina de calcular. Tem nada a ver com inspiração, com morro, com suor, nada. É um cara... Desde que começaram a vender partitura, no fim do século XVIII, é um judeu, um mafioso italiano...

[G.] É um negócio.

[C.] É um negócio. Coitado do músico, que é sempre o alcoólatra, o coitado, o derrotado. Não sei como sair disso. Pode ser do jeito Bob Dylan, que é ser arrogante até o ponto de quê ganha um Prêmio Nobel. Você conhece alguém que ganhou um Prêmio Nobel? O Bob Dylan ganhou! E eu vou fazer o quê? Sabe? É o cúmulo da arrogância? Como isso é possível? É. Influenciou em tudo. A influência do Itamar é incomensurável. Coloca no... Fala com um cara de marketing. O cara não tem como mensurar isso.

[G.] É um valor que tá em outra coisa que não é o dinheiro.

[C.] Influenciou mil gentes, né? Influenciou pelo jeito de tocar. Que nem você falou, era muito novo. Não foi a Zélia Duncan, que foi gravar esse disco dela, como é que é? "Tudo certo"...

[G.] "Tudo tanto", eu acho.

[C.] Não, "Tudo tanto" é a Tulipa.

[G.] Ah, é!

[C.] "Tudo..." disco que ela só canta Itamar.

[G.] Sei, sei.

[C.] Os músicos nunca ouviram Itamar. São amigos de um amigo do Gustavo e tal. Aí um deles ainda falou, "você improvisavam o tempo inteiro?". Não, aquilo era tocado. Eles não entendem, eles acham... como não é igual músico normal, eles acham que era improvisado.

[G.] É era tanto ensaio, né?

[C.] É que não tinha nenhum músico. Mas, se você pensar bem, quem que é músico carioca? Músico de onde tem as gravadoras. E o que as gravadoras fazem? Música comercial. Música comercial, o que que é? É tudo igual. Então tudo o que for diferente, eles não conhecem. Sabe, é uma coisa simples e brutal. É música comercial, cara! Itamar não fazia música comercial.

[G.] E tinha bastante essa diferença de Rio e São Paulo, né?

[C.] Mas tem. As gravadoras estão lá. Agora tem... a diferença tocante, sabe qual é? Os diretores são paulistas. A partir do Liminha. Diretor artístico da maior gravadora, era dos Mutantes. Da Pompeia. Então tem aquele sotaque de carioca, mas o produtor era o Liminha.

[G.] O Liminha era do Lulu Santos, né? Sabe que tem uma entrevista do Lulu Santos, que eu achei, dele falando do Arrigo e do Itamar, aí ele falando assim, "bom, eu não sei para quem eles estão tocando". Uma coisa meio de crítica, deles fazerem essa música muito restrita. Que eu acho assim... Lulu Santos aquela época, né. 83.

[C.] Lulu Santos foi produtor do Premê.

[G.] Ah, é?

[C.] Porque acho que tentaram colocar o Premê...

[G.] Ah, na EMI, né?

[C.] Produtor do Premê... Lulu Santos virou meu amigo, assim, por causa da Tulipa. Um cara que eu nunca entrevistei, fui conhecer ele depois e ele conhecia minha música.

[G.] É, mas acho que era uma coisa daquela época incentivada pelos jornais, também, né? De ter uma coisa Rio, São Paulo, essa diferença, sabe? Esse pessoal do Rio fazendo muito sucesso e o de São Paulo não.

[C.] Total. Nossa. E esse negócio dos produtores serem todos paulistas reforça minha ideia de máfia completamente. São Paulo é uma máfia assim, horrorosa. Onde se ganha dinheiro, onde se decide as coisas. Agora, se grava no Rio. Com músicos do Rio. Que são músicos que tocam igual qualquer músico de Los Angeles. O que pode parecer um elogio, mas na prática é a morte do artístico. É o comercial levado às últimas consequências. Que é uma negócio que eu descobri, assim... Por isso eu gostava de Jeff Beck. Eu descobri isso naquela época, quando eu tinha 20 anos, 25. Quê que adianta você ser um grande músico? Cê vai abrir um estúdio? Para que você vai ter estúdio? Em última instância, para fazer jingle.

[G.] Isso é o que sempre deu dinheiro.

[C.] Cê entendeu? Não é para isso que eu sou músico. Não é para fazer jingle.

Parte 2:

mais nada de novo sob o sol e que existe é o mesmo ovo de sempre chocando o mesmo novo. Tudo pra ser pre-
loação. Morita e aqui tá eu o novo com vinte e quatro colheres o coço seixo, quitandas ligadas rebolando.
sua canton na televisão. Meu irmão o resêco e o seguinte é pura fúria de foile, um gogo de empurra em
quem é que me garante que mesmo este microfone sempre funciona. Bratêi tal qual senestêno contêi
desesperado vai passando minha vida não posso ficar calado permitindo que se diga além de mim por aí
presulza, sem noite finto no peito um dos bálbidos de gato. Tudo novo? (me mata, tudo em eu). O conju-
to em chamar arde tanto quem é que te destina. Tenuis a der vaidas. misteriosamente na mesma certeza
terranas. Coloco meu silêncio sobre um lufar quero saber sobre nada disso ou daquilo. Item me não
dizer de uma vez por todas. Opa, tive muito brutesco hoje po vários defuros o tipo culto um mir. Resolvi
colocar talvez depois de algum não tem bom quizo. Mas lembrem-se, quitandas e um deus não existe dis-
cretos no vídeo no pedestal. Navalha na liga (Hanan/Alice Ruiz) Nada mais tudo na vida, por que toda
tá se ligando. Navalha na liga, navalha na liga, navalha na liga, navalha na liga, navalha na liga. Mas se
foram um nome. Falta de sorte fui re corrigir erro. Morido a água (Hanan/Galvão) Be desce-
cheira os rios não desaguam mais no mar, nem o mar mais vinca. Então nem o desce mais para mar -
por obra e graça do Santo Espírito. Agora tá falando um carne morido a bagulhos dejetos, fizes destrito, fizes
desce- (Hanan/Galvão) Eu já te disse trinta mil vezes Eunice que se- se e a galera romão não me desistisse nos láti
simpatia que gostava que você me esquecesse, e agora tal qual nada desisti. Nunca a gente se desiste, nem sequer
collega. No nos demor mais a brega si aí a diferença. Já soude e dança. Se não que trê se super trê
de vá e ficar dentro meu bem fique amor e cio te sutil um mistil colosso que bom se- se a gente nos
gracia que talce de-cha Santa. Indência adora- te feito deusa tive serias conjuências no nome conjuência
de tinte moda de viola. Tentei desvendar mistérios. Tentei gominar a bola. Tentei um tango pra solo dupla-
elina. Tentei no em pingo d'água. Tentei música latina. Tentei misturar um drama. Tentei imitar poemas
e drama. Tentei desdobrar asquimas. Tentei desdollar asquimas. Tentei a mais linda cana. Tentei fugir do
meio da vampa. Lá que aqui não dá não tem um na- tem choro pra fazer o que se faz quando se nasce
estrangeiro. Doré de wa. itôka. sêstira wa danê. Im do lado ent.

Tonho Penhasco. Zéiro-Paulinho le petit - quitandas - Luis Wack - Tonho Penhasco - percussão - bateria - Stamen - Gigante
Tonho - Baixo. Teelato - Itamar. III. NAVAHAHA Lora - me violão - Stamen - Baixo - Paulinho le petit - quitandas -
viedo - Hanan - Baixo - Paulinho le petit, quitandas - Luis Wack - Trombone - Baixo, percussão - Itamar - Gigante.
Gigante, Baixo, Paulinho le petit. quitandas - Luis Wack. III. TÔTÔ ESTUOLAT TOUTE - voz - violão - Hanan - Baixo - Paulinho
Paulinho le petit, quitandas - Luis Wack. VOZES - Baixo - Itamar - Paulinho, Luis, percussão - Gigante - Im violão -
Baixo - Itamar - Gigante. III. ZÉRO-QUESTAS - voz - violão - Itamar - Violão - Paulinho - Luis - Itamar - Gigante. III. TÔTÔ-QUESTAS - voz -
voz - Paulinho - Luis - quitandas - Tonho - Trombone - Baixo - Bateria - Gigante e ufa!!! Baixo e bateria - Stamen.

Prezadíssimos ouvintes	Eldorado
Itamar - Domingos Pellegrini	A.C. Tonelli
Ideia fixa	Sampa midnight
Itamar	Itamar
Navalha na liga	Isso não vai ficar assim
Itamar - Alice Ruiz	Itamar
Movido a água	Z da questão, meu amor
Itamar - Galvão	Itamar
Desapareça Eunice	Totalmente à revelia
Itamar	Itamar - Paulo - Luiz - Mariene
Têti tentei	Cadê Inês
Itamar	Itamar
Vamos nessa	Chavão abre porta grande
Itamar - Paulo Leminski	Itamar - Guara
	E o quico
	Itamar
Itamar: Vozes - Percussão - Piano (Isso não vai ficar assim) - Baixo (Sampa midnight)	
Gigante: Bateria e vocal	
Tonho Penhasco: Guitarra - Violão e piano	
Paulinho Le Petit: Baixo - Violão - Vocal	
Luiz L.B. Raio Lazer: Guitarra - Violão - Vocal	
Denise Assunção: Vocal - Percussão	
Baixo: Tonho	

ANEXO C: Letras completas de *Sampa Midnight*

Prezadíssimos Ouvintes

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

Muito prazer!

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

Noite, e aqui tô eu novo de novo
Com vinte e quatro costelas
O gogó, baixo, guitarras (trombone)
Violão e percussão - e vozes!
Ligadas numas tomadas elétricas e pulmão

Já cantei num galinheiro
Cantei numa procissão
Cantei ponto de terreiro
Agora eu quero é cantar na televisão

Meu irmão, meu irmão
O negócio é o seguinte
É pura briga de foice
Um jogo de empurra-empurra
Facão, tiro, chute, murro
Chamam mãe de palavrão

Sorte não haver o que segure
Som
Senhoras e senhores
Mas quem é que me garante - heim, quem é que me garante?
Que mesmo esses microfones
Sempre funcionarão?
Sempre funcionarão?
Microfones, jamais falharão? Vai saber, vai saber

Cantei tal qual seresteiro	Sentimental eu sou
Cantei paixão, solidão	Eu sou demais
Cantei canto de guerreiro	Eu sei que sou assim
Agora eu quero cantar na televisão	Porque assim ela me faz

Treze, onze, nove, sete, cinco, quatro (dois!)
 TV Pirata
 Qualquer uma!

Idéia Fixa

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 balaíos de gatos, todos pretos!
 Ave maria, credo em cruz (Aaaah)
 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
 Sobre nada disso ou daquilo

Nem mel, nem fel
 Simples, sou o maior trivial de que se têm notícia
 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 (ahahaha) o riso
 Ao sair de um cemitério e eu estava bem vivo (bem vivo, bem vivo, bem vivo...)
 Quem sou eu ainda não sei
 Eu só sei que eu canto porque eu gosto talvez
 Negócio de quem não tem bom juízo

Mas lembrem-se, heim
 Astronautas eram deuses
 (Bomba nuclear)
 Rola, existe disco laser
 Outros mundos, outras galáxias, outros seres (Pela primeira vez)
 Antena Parabólica
 Nunca foi a teoria (A humanidade)
 (Nevermore, jámé)
 (Pode desaparecer)
 Idêntica com a prática

Som luz, luz som
 Acendo com fósforos velas
 Contra as forças ocultas
 Nos vídeos, nos palcos

Navalha na liga

Sabe o que que é?
 Nada pode tudo na vida
 Nada pode tudo na vida

Porque toda estrela pisca no céu e um cometa risca? (zzzzz)
 Porque você não se arrisca, meu bem, vem
 Belisca e petisca
 Porque teu beijo faísca
 Porque teu beijo faísca

Valha a navalha na liga
 Nada na barriga
 Valha a navalha
 Navalha na liga valha

Valha a navalha na liga
 Nada na barriga

Valha a navalha
Navalha na liga valha

Não se escandalize, não (não, não não, não, não)
Tudo isso a gente pensa quando entra em transe
Quando sai da crise

Não se escandalize, não
Tudo isso a gente pensa quando entra em transe
Quando sai da crise

Vou dizer não (não!)
Tantas vezes até formar um nome
Até formar um nome
Até formar um nome
Até formar um nome
Até formar um nome

Vou dizer não (não, não, não, não...)
Tantas vezes até formar um nome
Até formar um nome
Até formar um nome
Até formar um nome
Até formar meu nome

Vou dizer não (vou dizer não, não, não...)
Tantas vezes até formar um nome
Até formar um nome
Até formar um nome
Até formar um nome
Até formar seu nome

Valha a navalha na liga
Nada na barriga
Valha a navalha
Navalha na liga valha

Valha a navalha na liga
Nada na barriga
Valha a navalha
Navalha na liga valha

Nada pode tudo na vida
Nada pode tudo na vida

Falta de sorte, falta de sorte
Falta de sorte, fui me corrigir, errei
Falta de sorte, fui me corrigir, errei
Falta de sorte, fui me corrigir, errei
Falta de sorte, fui me corrigir, errei

Falta de sorte, fui me corrigir, errei
 Falta de sorte, fui me corrigir, errei
 Falta de sorte, fui me corrigir, errei
 Falta de sorte, fui me corrigir, errei

Movido à água

Existe o carro movido a gasolina
 (gas - so - li na)
 Existe o carro movido a óleo diesel
 (óóóleo diesel)
 Existe o carro movido a álcool
 (álcool! álcool! álcool!)
 Existe o carro movido a eletricidade
 (eletricidadzz!)
 Existe o carro movido a gás de cozinha
 (gáss de cozinha, mas)

Mas
 Eu descobri o carro movido a água
 Quase eu grito eureka
 Eureka, eurico

Aí saquei que a água ia ficar uma nota
 E os açudes iam tudo Ceará
 Os rios não desaguariam mais no mar

E os açudes iam tudo Ceará
 Os rios não desaguariam mais no mar

Nem o mar mais virar sertão
 Nem o sertão mais virar mar
 Banho nem de sol

Chamei o anjo e devolvi a descoberta para o infinito
 Aleguei ser um invento inviável
 Só realizável por obra e graça do Santo Espírito

Agora eu tô bolando um carro movido a bagulhos, dejetos, restos, detritos
 Fezes, três vezes estrume
 Um carro de luxo movido a lixo
 Um carro pra sempre movido a bosta de gente

Desapareça Eunice

Eu já te disse trinta mil vezes, Eunice
 Que sumisse e a palavra jamais mais me dirigisse
 Mas você persiste, insiste
 E se isso por si só já não bastasse
 Também vem de dedo em riste

Não sei se é fácil, sei lá eu se é difícil
 Suplico que gostaria que você me esquecesse
 E agisse tal qual nada existisse
 Nunca a gente se beijasse, nem sequer se conhecesse

Desapareça, você não passa de enguiço
 Por isso, já tome
 Chá
 (suma!)
 De achar
 Antes que o mal cresça, melhor cortar a cabeça
 Nós nos damos mal a beça
 Eis aí a diferença entre saúde e doença

Foi mais que triste, super triste, hiper triste
 Felicidade que é bom não trouxe
 Trouxe-me nervosas crises
 Esse lance não existe
 De você querer que alguém se vá e ficar dizendo
 “- Meu bem, fique”

Amor é cio, é sutil, míssil
 Confesso que bom seria se a gente não mais se visse
 E me mandasse de navio para o pólo norte
 Enquanto você voasse de Sampa pro Recife

E além disso, que desgraça, que tolice
 Tenha a santa paciência
 Adorar-te feito deusa teve sérias consequências
 Não houve correspondência (nenhuma)
 Vai daí eu preferir a tua ausência do que a tua presença

Me humilhaste como se eu merecesse
 Ser chamado de canalha e o pior dos cafajestes
 Eu te imploro, eu te rogo, eu te peço Eunice
 Suma de vez
 Antes que eu perca a cabeça

Me humilhaste como se eu merecesse
 Ser chamado de canalha e o pior dos cafajestes
 Eu te imploro, eu te rogo, eu te peço Eunice
 Suma de vez
 Antes que eu perca a cabeça

Me humilhaste como se eu merecesse
 Ser chamado de canalha e o pior dos cafajestes
 Eu te imploro, eu te rogo, eu te peço Eunice
 Suma de vez!

Tete tentei

Te te tentei
 Te te tentei
 Te te tentei

Te te tentei fazer um bolero
 Tentei moda de viola
 Tentei desvendar mistério
 Tentei dominar a bola
 Tentei um tango pra solo, dupla, trio
 Quarteto de trompas
 Varei mil noites a fio
 Tentei compor para flautas
 Tentei imitar a ema
 Tentei em vão criar clima
 Tentei nó em pingo d'água
 Tentei música latina

Te te tentei fazer um bolero
 Tentei moda de viola
 Tentei desvendar mistério
 Tentei dominar a bola
 Tentei musicar um drama
 Tentei inventar poemas
 Tentei música urbana
 Tentei mais do que imaginas
 Tentei centenas de temas, tentei fugir da rotina

Tentei Sampa e Ipanema
 Tentei desdobrar esquinas
 Tentei a mais linda cena
 Tentei fugir do esquema

Depois disso só me restou estar
 Aqui tentando mímicas
 Depois disso só me restou estar
 Aqui tentando mímicas

Te te tentei
 Te te tentei

Te te tentei fazer um bolero
 Tentei moda de viola

Tentei desvendar mistérios...

Vamos nessa

Vamos nessa, vamos nessa
 Vamos lá
 Vamos nessa, vamos nessa
 Vamos lá
 Vamos lá que aqui não dá, não dá
 Vamos nessa, vamos nessa
 Vamos lá
 E vamos nessa, vamos lá
 Vamos nessa
 Vamos lá
 Vamos lá que aqui não dá, não dá
 Vamos nessa, vamos nessa
 Vamos lá, parceiro

Não tem luz, não tem luz
 Não tem luz, não tem luz
 Não tem cheiro
 Não tem luz, não tem luz
 Não tem luz, não tem luz
 Não tem cheiro

Pra fazer o que se faz
 (Pra fazer o que se faz)
 Quando se nasce, quando se nasce
 Quando se nasce, quando se nasce
 Bandido, bandido brasileiro

Entrar em casa
 (Oi, tudo bem? Eu estou)
 Estou inteiro (estou inteiro)

Olha só meu bem como eu fiz
 Olha só meu bem como eu fiz
 Olha só meu bem como eu fiz
 Pra ficar assim tão estrangeiro

Sorê de wa ikoka
 Kotirá wa danekê
 Sorê de wa
 Kotirá wa danekê
 Sorê de wa ikoka
 Kotirá wa danekê
 Sorê de wa
 Sorê de wa
 Sorê de wa

Vamos nessa, vamos lá
 Vamos nessa, vamos nessa
 Vamos lá
 E vamos lá que aqui não dá, não dá
 Vamos nessa, vamos nessa

Sampa Midnight

Sampa midnight
 Eu assessorado de mais dois chegados
 Bartolomeu, Pitolomeu
 Partimos pra comemorar, não lembro o que
 Numa boa boate

Escabrosa noite, deu blecaute na Paulista
 Breu no Trianon
 Cadê o vão do museu?
 Sumiu meu deus do céu!
 Escuridão
 Escuridão

Três seres transparentes baixaram não sei de onde
 Imobilizando a gente, 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	Vários, Élcio
Pitolomeu, Bartolomeu	Bocato
Quisemos levá-los prum bar, mas qual o quê?	Gigante
Tomamos cheque mate	Denise
	Rui
	Luiz raio laser
	Paulinho Lepetit

<p>Tenebrosa noite Faltou light na Paulista, breu no Trianon Cadê a Consolação? Escureceu o museu! Meu deus do céu Onde está o chão?</p>	<p>Tonho Penhasco</p>
--	-----------------------

Intri, intrigante (transparentes)
 Desceu do céu num instante
 Chegou intimando a gente e berrando (gritando)
 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 do breque chiques
 Bastante pique
 Sambas de roda
 Chocantes

Sampa midnight
 Eu assessorado de mais dois chegados
 Bartolomeu, Pitolomeu
 Partimos pra comemorar
 Não lembro o que

Isso não vai ficar assim

Rosas, crisântemos, cravos e jasmims
 Brancas margaridas nos jardins
 Borboletas, mil cores, nos pólenes das flores
 Porém
 Isso não vai ficar assim, meu bem
 Isso não vai ficar assim

Bichos, bichas, punks, anjos, querubins
 Iansã, Deus Tupã
 Eu, tudo, enfim
 Peter Pan, pó de pirlipimpim
 Também
 Isso não vai ficar assim, meu bem
 Isso não vai ficar assim

Por isso, beije-me
 Beije-me
 Beije-me

Tudo se for bom, necas se for ruim
 Colibris, carnavais, vocais, corais, capim
 Rês, camponês, vocês, cobras e cupins
 Porém
 Isso não vai assim, meu bem
 Isso não vai ficar assim

Nossos filhos, filhas
 Vidas individuais, mortais
 Nem menos também nem mais do que seus pobres pais
 Pintam, bordam, fazem quase tudo podem
 Porém
 Isso não vai ficar assim, meu bem
 Isso não vai ficar assim

Por isso, beije-me
 Beije-me
 Beije-me
 Beije-me
 Beije-me muito
 Como se fosse esta noite a última vez
 Beije-me
 Beije muito

Z da questão, meu amor

Fiz esta canção
 Com versos vulgares
 Melhor não sei pra dar-lhes

(Sou poeta não)
 Sou poeta não
 Só vim entregar-lhe
 Só vim cantar-lhe

Eu não sou Romeu
 Nem Ulisses
 Nem de longe o mago de Oz

Nem Zeus, nem Jesus
 Nem um deus, nem Eros, nem Platão
 Ou Sócrates

Às vezes me afundo
 Fico reclamando de todo mundo (de tudo, de todo mundo, de tudo, de todo mundo)
 Bate um desespero
 Ver alguém matar alguém
 Por meros trinta dinheiros

Fato corriqueiro
Mas não me acostumo e nem gosto do cheiro

(Complicado o que?!)
Complicado o que, sou assim aqui, Viena ou Milão
Na Penha, São Paulo
(Na Penha, São Paulo, n'algum lugar)
Na estrela Vésper
N'algum lugar do Japão (do Japão!)

Shyiwacê wa shita ni teral no rana no chita ni
Ser ou não feliz
Existe um ditado por aí que diz
A felicidade fica bem debaixo do nosso próprio nariz

Meu amor
Porque que todo o tempo
Você toma conta do meu pensamento?
Até nos lugares que ando, frequento
O teu cheiro chega indo com o vento

Fica ardendo, me comendo
Lá no fundo
Cada segundo, cada minuto
Cada momento

Sei lá eu porque te quero tanto
Só sei que vai dar pra lá do infinito
(É bem parecido) É bem parecido com o fim do mundo
(Aaah) O teu nome sobre os muros deixa escrito (é)

Fica ardendo, me comendo
Lá no fundo
Cada segundo, cada minuto, cada momento

Quanto mais eu te evito mais eu te encontro
Quanto mais eu fujo
Mais eu te desejo
Posso até estar ficando louco
Mas meu coração está bem lúcido

Fica ardendo, me comendo
Lá no fundo
Cada segundo, cada minuto, cada momento

Totalmente à revelia

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 quer que seja

Sono que é bom não me vinha
 Vinha-me somente dúvidas
 Porque será que 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, minha mulher, minhas filhas
 Minhas músicas, minhas lindas orquídeas
 Sono que é bom
 Eu não tinha
 Mas tinha bastante dúvidas
 Porque será que da morte não há caminho que torne?

Enquanto eu pensava nisso
 Ocorreu-me o seguinte
 Que também eu poderia viver
 Oitocentos milhões de anos
 Aqui neste planeta
 Na gandaia e na folia
 Totalmente à revelia
 Louco de tanta alegria
 Louco de tanta alegria
 Totalmente à revelia

Cadê Inês

Desde que cheguei
 Vasculhando eu ando todo santo dia, toda noite
 Há um ano e um mês

Vasculhei, virei, fucei
 Revirei
 Os cafundós dos Judas em São Paulo
 Cada tim tim por tim
 Só perdi as minhas botas
 E tinham mais de sete léguas

Eu não achei Inês
 Ondes estás Inês?
 Onde raios será se meteu você mulher?
 Fumaça virou de vez

Eu digo please
 Mandem me a senha xavante
 Mande um toque em turco, banto, grego
 Gringo, chinês, líbio, japonês
 Dê-me dez chances
 Dê-me uma, dê-me duas, dê-me três
 Dê-me quatro, dê-me cinco
 Dê-me seis
 Dê-me sete
 Melhor se puder dar mais
 Dar-me oito, dar-me nove, dar-me dez
 Chances

Inês, que tal irmos à Ásia?
 (à Europa badalarmos?)
 Áustria?
 Eu quero convidá-la assim que encontrá-la
 Que tal emendarmos
 A Áustria na Itália? (E ficar)
 Austritália

Dê-me uma, dê-me duas, dê-me três
 Dê-me quatro, dê-me cinco, dê-me seis
 Dê-me sete, dê-me oito, dê-me nove, dê-me dez
 Chances
 Chances de encontrar Inês
 Desde que cheguei...

Chavão abre porta grande

Não adianta vir arreganhando os dentes para mim pois sei que isso não é um sorriso
 Penso, logo existo
 Penso que existo
 Penso que penso que penso que penso

Canto, logo existo
 Canto enquanto isso
 Canto o quanto posso, o quanto posso

Entre o sim e o não existe um vão
 Entre o sim e o não existe um vão
 Entre o sim e o não existe um vão
 Entre o sim e o não existe um vão
 Você já portou luvas no porta-luvas?

Lembre-se
 Quem não vive tem medo da morte
 Quem não vive tem medo da morte

Quem não vive tem medo da morte

Lembre-se
Chavão abre porta grande
Chavão abre porta grande
Chavão abre porta grande

Não sei se gosto de mim
Não sei se gosto de você
Mas gosto de nós

Non so se me amo
Non so se te amo
Pero amo a noi due

O real é a rocha que o poeta lapida
Doando à humanidade mal agradecida
Poeta, talvez seja melhor
Afinar o coro dos descontentes

De repente, o amor de sempre
Não era mais suficiente
O amor de sempre, de repente
Não era mais suficiente

Je ne sais se je me plais
Je ne sais se tu me plais
Mais nous deux me plais

E o quico

Eu andava certa noite, dia 13, sexta
Triste, sozinho, desnordeado, perdido, cabreiro, besta
Resolvi sair por aí chutando pedras, contando estrelas, cometas
Por dentro mil pensamentos, perguntas do tipo:
Que vida é esta?
Que vida é esta?
Que vida é esta?
Que vida é esta?

Uma voz dentro da noite respondeu-me
Como assombração:
Isso é tudo que te resta
Isso é tudo que te resta
Isso é tudo que te resta
Isso é
Isso é tudo que te resta
Isso é tudo que te resta, ô meu!

Eu disse até amanhã (até amanhã)
Tenho muitos compromissos
De madrugada vou pra França, vou pra Nice
Fazer um curso de dança

A voz decretou-me
Você vai, mas você volta
Você vai, zummm, mas você volta
Você vai, mas você volta
Você vai
Mas você volta
Você vai dançar, mas você volta aqui

Um disco voador
Um disco voador
De mim se aproximou
De mim se aproximou
De dentro dele uma voz
De dentro dele uma voz
Aconselhou-me
Sabe o que você faz?
Pergunta pra essa outra voz que parece assombração
O seguinte:
E o quico?
E o quico?
E o quico?
E o quico?
E o quico?
E o quico?
E o quico, e o quico, e o quico?
E o quico?
E o quico?
E o quico tenho com isso, meu?
E o quico tenho com isso?
E o quico tenho com isso?
E o quico tenho com isso, meu?