UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas
de Língua Portuguesa

Rita de Cássia da Cruz Silva

Singular e plural: os vários “eus” de Bebeléu
*Uma análise da performance como linguagem nos primeiros discos
de Itamar Assumpção*

São Paulo
2012

RITA DE CÁSSIA DA CRUZ SILVA

Singular e plural: os vários “eus” de Bebeléu
*Uma análise da performance como linguagem nos primeiros discos
de Itamar Assumpção*

Dissertação apresentada ao programa de Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Salles de Vasconcelos

São Paulo
2012

RITA DE CÁSSIA DA CRUZ SILVA

Singular e plural: os vários “eus” de Bebeléu
*Uma análise da performance como linguagem nos primeiros discos
de Itamar Assumpção*

Dissertação apresentada ao programa de
Estudos Comparados de Literatura de Língua
Portuguesa do Departamento de Letras
Clássicas e Vernáculas, da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da
Universidade de São Paulo, para a obtenção
do título de mestre em Letras.

Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Mauricio Salles de Vasconcelos
Instituição: Universidade de São Paulo - USP

Assinatura: _____

Prof. Dr. Antonio Vicente Seraphim Pietroforte
Instituição: Universidade de São Paulo - USP

Assinatura: _____

Prof. Dr. Jair Thadeu da Fonseca
Instituição: Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC

Assinatura: _____

*A Itamar Assumpção, que me ensinou
a ter cabelo duro sem ter miolo mole.*

*Aos meus pais, que, mesmo sem saber o que é uma dissertação de
mestrado, sempre foram meus maiores incentivadores.
Princípio do meu verbo.*

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Mauricio Salles de Vasconcelos, meu orientador, pela dedicação, pelo amor à pesquisa e, principalmente, pela paciência em me transmitir seus conhecimentos sem nunca se esquivar das minhas inquietações acadêmicas; agradeço especialmente pela paciência em esperar minhas demoras processuais e o meu amadurecimento como orientanda. Privilégio o meu de conviver com um intelectual de rara sensibilidade.

Ao Prof. Dr. Álvaro Faleiros e ao Prof. Dr. Antonio Vicente Seraphim Pietroforte, por terem participado da qualificação desta dissertação e – por meio de comentários honestos – terem me indicado caminhos melhores do que aqueles que eu mesma havia traçado.

Aos meus pais – a quem dedico este trabalho –, pelo apoio às minhas escolhas e pela confiança que sempre depositaram em mim.

A minha tia Maria Aparecida Alves da Cruz (*in memoriam*), pelo carinho e cuidado que sempre teve comigo até o último dia.

Aos meus amigos (que são os melhores que alguém poderia ter), pelo apoio incondicional. Agradeço especialmente aos amigos da Editora Moderna, que aguentaram minhas crises, e à Ivi Maiga da Costa e Bugrimenko – porto seguro nas horas mais difíceis –, com sua delicada capacidade de me salvar de mim mesma.

Por fim, agradeço de maneira especialíssima ao pesquisador musical Fabio Giorgio, sem o qual nada disso seria possível. Sou imensamente grata pela inteligência desconcertante (sempre sofisticando meus argumentos), pela generosidade em ceder materiais inéditos sobre Itamar Assumpção, pela disponibilidade em revisar minhas letras capengas, pelos conselhos, puxões de orelha, pelas inesquecíveis audições itamarianas, pelas noites tortas... Mas, principalmente, pela grande e eterna parceria de vida. A distância (ou a ausência) é mera poeira cósmica!

*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.*

*Canto logo existo, canto enquanto isso.
Canto o quanto posso, o quanto posso.*

Entre o sim e o não existe um vão.

Itamar Assumpção

RESUMO

SILVA, Rita de Cássia da Cruz. *Singular e plural: os vários “eus” de Beleléu*. Uma análise da performance como linguagem nos primeiros discos de Itamar Assumpção. 2012. 242 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, Universidade de São Paulo, 2012.

A proposta desta dissertação é analisar os aspectos relacional, performático e experimental na obra de Itamar Assumpção – músico, compositor, instrumentista, arranjador, ator e *performer* –, que chegou à cidade de São Paulo ainda na década de 1970 e trouxe à cena musical brasileira a desenvoltura do *showman*. Seu trabalho, ligado a uma atitude de renovação estética e de independência, ficou “conhecido” por romper com as formas tradicionais de compor, interpretar e, principalmente, de apresentar suas canções. Além de as diversas camadas de significação – que iam desde as textuais até às sensoriais –, sua obra apresentou também importantes aspectos cênico e performático, tornando marcante a presença de vários personagens em seu cancioneiro. Considerado inadvertidamente maldito por não se submeter às regras “disciplinantes” da indústria cultural, Itamar Assumpção permaneceu à margem e desconhecido do grande público durante toda a sua carreira, mas – graças à sua autonomia intelectual e criativa – pôde construir uma obra multiculturalista e polissêmica.

Na primeira parte desta dissertação, exploramos pontualmente os aspectos performáticos de seu trabalho – especialmente em seus primeiros três álbuns –, como sua voz, suas canções, sua banda e seus personagens, bem como a relação que estabeleceu com o público e a crítica. Na segunda parte, mapeamos algumas de suas principais influências culturais e artísticas, além de investigar como Itamar Assumpção se relacionava com a contemporaneidade e suas identidades em trânsito. Por fim, aproximamos seus trabalhos experimentais da década de 1980 às produções contemporâneas do movimento Afrofuturista.

Palavras-chave: Itamar Assumpção, performance, música, linguagem, contemporaneidade.

ABSTRACT

SILVA, Rita de Cássia da Cruz. *Singular e plural: os vários “eus” de Bebelêu*. Uma análise da performance como linguagem nos primeiros discos de Itamar Assumpção. 2012. 242 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, Universidade de São Paulo, 2012.

The purpose of this study is to evaluate the relational, performativity and experimental aspects of Itamar Assumpção's work as a musician, composer, instrumentalist, arranger, performer and actor. He arrived in São Paulo in the 1970s and brought the resourcefulness of the showman to the Brazilian music scene. His work is linked with aesthetic renewal and independent attitude. In addition, he has been known to break with the traditional ways of composing and interpreting especially the way in which his songs are represented. Besides various layers of meaning, ranging from the textual to the sensory, his work also presented important scenic and performative aspects, making a remarkable presence of several characters in his repertoire. Considered inadvertently cursed by not submitting to the "disciplinants" rules of the cultural industry, Itamar Assumpção remained uncovered by and unknown to the general public throughout his career, yet thanks to his creative and intellectual autonomy he could build multicultural and polysemic work.

In the first part of this study, we explore the timely performative aspects of his work, especially in his first three albums. In particular aspects of his voice, songs, band and his personality in addition to the relationship he established with audiences and critics. In the second part, some of the main cultural and artistic influences are mapped while investigating Itamar Assumpção in relation to contemporary times and identities in transit. Finally, we approach the experimental works of the 1980s to Afrofuturism movement's contemporary productions.

Keywords: Itamar Assumpção, performance, music, language, contemporaneity.

SUMÁRIO

Apresentação	10
Introdução	13

PARTE I – A PERFORMANCE COMO LINGUAGEM EM ITAMAR ASSUMPÇÃO

1. Performance como linguagem	24
1.1. Conceito de performance.....	24
1.2. A performance nas artes cênicas/plásticas	27
1.3. A performance na literatura/linguística	37
2. A performance em Itamar Assumpção	47
2.1. O <i>performer</i> Itamar Assumpção	47
2.2. O disco	54
2.3. A banda	68
2.4. O show	75
2.5. A voz	83
2.6. As canções	90
2.7. “Nego Dito” e “Denúncia dos Santos Silva Beleléu”	101
2.7.1. <i>Nego Dito</i>	101
2.7.2. <i>Beleléu e a escola da malandragem</i>	108
2.7.3. <i>Denúncia dos Santos Silva Beleléu</i>	118
2.8. Os personagens	125
3. Recepção e crítica - <i>A estética relacional em Itamar Assumpção</i>	132
3.1. Recepção da crítica e do público - aspectos problemáticos...	133
3.2. A arte relacional na obra de I.A.	140
3.3. Recepção da crítica e do público - novas perspectivas	147

PARTE II – INFLUÊNCIAS E CONFLUÊNCIAS EM ITAMAR ASSUMPÇÃO

4. Influências culturais e artísticas na obra de I.A - <i>American black do Brás do Brasil</i>	156
4.1. Identidades culturais em trânsito	156
4.2. O Atlântico Negro e as influências rizomáticas	163
4.3. A dupla consciência e a consciência <i>multiplex</i>	166
4.4. A influência do Candomblé na obra de I. A.	171
4.5. A influência musical na obra de I. A.	177
 5. O experimentalismo de I.A. na contemporaneidade - <i>Afrofuturismo e a cena atual</i>	198
 Conclusão	224
Referências bibliográficas	228
Bibliografia complementar.....	236
Anexos	239
Anexo 1 - Discografia de Itamar Assumpção	239

APRESENTAÇÃO

Há cinco anos, quando o mundo ainda era bem outro para mim, iniciei meus trabalhos de pesquisa sobre Itamar Assumpção – esse artista ainda pouco conhecido pelo grande público – com as perguntas mais primitivas possíveis: de onde veio? O que faz? De que maneira faz? Quando começou? Sob quais influências? Qual o lugar que sua obra ocupa atualmente e qual a importância de seu legado para novos trabalhos experimentais?

Isso porque – confesso – Itamar Assumpção era completamente desconhecido para mim. Antes do ano de 2006, quando tive meu primeiro contato com sua obra, nunca havia escutado suas músicas. Sequer tinha ouvido falar de seu trabalho. Foi na graduação – na disciplina de Literatura Comparada – em que fomos apresentados. Um encontro impactante.

Itamar Assumpção, com sua estética inovadora, me abriu uma nova perspectiva de sonoridade, colocando-me diante de uma maneira completamente diferente de ouvir, de receber e de *perceber* a música.

Depois de ouvir suas canções, observar alguns de seus trabalhos, ver imagens de suas apresentações, “devorar” – no sentido mais explicitamente antropofágico – seus relatos e entrevistas, minha percepção estético-musical ganhou novos contornos.

Instigada por conhecer e entender – se é que em se tratando de Itamar Assumpção esse último verbo pode ser literalmente aplicado –, foi que comecei a compilar todo o material que encontrava sobre sua obra. Estimulada por Maurício Salles de Vasconcelos, meu orientador, iniciei o trabalho de selecionar livros e artigos para uma futura pesquisa mais aprofundada.

Nesse tempo, conheci um dedicado pesquisador musical, cujo apoio foi determinante para prosseguir com as minhas descobertas: Fabio Giorgio. Suas pesquisas realizadas anteriormente me ajudaram a consolidar minhas buscas e tentativas de descobrir, dia a pós dia, o que Itamar Assumpção representava, não somente na música, como também – até certo ponto – na cultura, e, principalmente, na minha própria formação cultural e no meu percurso existencial. No meu mundo, Chico Buarque já não reinava mais absoluto. Tudo isso porque Itamar Assumpção, o

saudoso Nego Dito, invadiu minha vida e, através da porta pela qual ele passou, adentraram muitos outros considerados inadvertidamente “malditos”, que ampliaram deliciosamente meu universo musical.

Quando o volume de material sobre a obra de Itamar Assumpção tornou-se considerável e o trabalho evoluiu para uma possível dissertação de Mestrado, deparei-me com outra tarefa difícil: definir uma base teórica que justificasse um estudo acadêmico sobre o tema; a definição de uma base teórica que lançasse mão não somente da curiosidade, do encantamento com o objeto de estudo e do tom jornalístico/biográfico, mas que também pudesse se revestir de uma análise calcada sobre teorias que se mostrassem relevantes para a pesquisa de uma obra tão diversificada. E mais ainda: encontrar essa base teórica procurando me esquivar da tentação de “enquadrar” Itamar Assumpção e sua obra em parâmetros rigorosamente estabelecidos.

Aliás, enclausurá-lo em zona rigidamente delimitada não seria o caminho, certamente. Como “enquadrar” um artista que poderia, tranquila e sedutoramente, presidir o rol dos inclassificáveis?

Mas que tipo, então, de estudo eu poderia vislumbrar quando a figura humana e mesmo a biografia de Itamar Assumpção assumiam um caráter tão revelador quanto sua obra?

É sabido que uma crítica deve ao máximo se abster de dados biográficos e centrar-se tanto quanto pode no objeto analisado. Mas o que fazer quando vida e obra se imbricam de forma quase indissociável? A simples observação de suas composições pela via estritamente literária ou a análise de suas canções do ponto de vista reducionista, que as indicavam apenas como superposição de duas linguagens (texto + música), nos deixou à deriva, “*Por Itamares nunca dantes navegados*”.¹

Por esse motivo, passei a desenvolver uma visão mais ampla de suas composições e apresentações, que levassem em conta também o importante caráter performativo que elas encerram.

Assim, escolhi a *performance* para ser o eixo central de minha análise; uma possibilidade entre tantas de abordar a obra de um artista tão singular e plural,

¹ Título do texto de Paulo Leminski, parodiando Luís Vaz de Camões, em “Por mares nunca dantes navegados”, contido no encarte do quarto álbum de Itamar Assumpção - *Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!*, Gravadora Continental, 1988.

repleto de referências culturais que a todo tempo dialogam não somente com a música e outras artes, como a literatura e o teatro, mas também com a vida e o cotidiano urbano e com as novas identidades culturais da contemporaneidade. São referências que dialogam com a condição do homem negro, filho da diáspora, que não está interessado em se fechar em “sua” cultura, mas em “aproveitar” elementos de *todas* as culturas.

Para melhor compreender alguns pontos levantados nesta dissertação, será necessário fazer uso de imagens recolhidas na internet ou gentilmente cedidas de acervos pessoais. Embora o volume dessas apresentações não represente nenhuma “infinidade”, é possível, por meio delas, extrair elementos que contribuam para o embasamento visual de que necessitamos.

Espero que, com esta pesquisa, eu possa contribuir na divulgação do trabalho de Itamar Assumpção. Que esta dissertação possa instigar os leitores mais curiosos e ousados, despertando neles a voracidade que sua obra inspira.

Tamanha genialidade merece – sim – encontrar um público que anseie pela novidade que *ainda* vem do Nego Dito. Afinal, repetindo as palavras do (im)próprio Itamar Assumpção, “será que o Brasil vai ser para sempre Caetano e Gil?”²

² Fala de Itamar Assumpção, no documentário *Daquele instante em diante*, de Rogério Veloso, incluído na série *Iconoclássicos*, do Itaú Cultural, cuja intenção é a de evidenciar a obra de artistas brasileiros contemporâneos que tenham essa marca em suas obras, a de inaugurar novos paradigmas estéticos. Produzido em São Paulo, pela Movie&Art, em 2011.

INTRODUÇÃO

Em 21 de julho de 1982, Miguel de Almeida (1982, p. 32), repórter da Folha de S.Paulo, publicou um artigo com o seguinte título: “Pesquisa, um artifício para enquadrar Itamar.” Nesse relato, ainda não contaminado por uma espécie de crítica pasteurizada que chegaria até nós nos anos 1990 – com uma análise primordialmente preocupada em apenas emitir conceitos opinativos muito polidos, nos quais elimina-se o ruído e o confronto a fim de preservar não o objeto criticado, mas a própria fraqueza dos argumentos –, Almeida fez uma série de declarações polêmicas, desqualificando o festival musical MPB Shell, da Rede Globo. Para ele, o evento não passava de uma “droga mercadológica”, que servia apenas para a divulgação de alguns nomes em detrimento de outros que buscavam de fato promover a renovação do gênero artístico em questão. Mesmo assim – vislumbrando o esgotamento desse tipo de evento, ou seja, uma fórmula televisiva que apresentava mais do mesmo há anos –, o repórter não pôde deixar de citar a aparição de um talento inovador. Tratava-se de um negro esguio que remava na maré contrária da obriedade reinante: Itamar Assumpção.

Na ocasião, Itamar subia ao palco – com as lentes das câmeras inabitualmente apontadas para si, lançando mão de variadas linguagens artísticas como o teatro, a poesia e a performance – para apresentar a composição “Denúncia dos Santos Silva Bebeléu”, gravada posteriormente no disco *Às Próprias Custas S/A*, no mesmo ano. Com uma estrutura complexa, a canção apresentava uma narrativa faiscante, marcada pelo atrito com diversas artes e pela própria denúncia de uma competição “carimbada” há anos pela mesmice.

Apesar do “DNA” inovador de seu criador, e da própria criatura, a canção foi desclassificada, ficando apenas com o “prêmio-consolação” pela melhor *pesquisa*. Daí então a revolta de Miguel de Almeida, o repórter que esbravejava publicamente, declarando ser a pesquisa – um artifício – “nada mais, nada menos” que uma forma indecorosa de enquadrar Itamar Assumpção.

Mas quem era, afinal, esse artista que já no início de sua carreira, em suas primeiras aparições públicas, era comparável a um fio elétrico desencapado?

Inquieto, inventivo e instigante... Uma tríade de adjetivos perfeitamente cabível para qualificar Itamar Assumpção, mas, ainda assim, insuficiente diante de sua multiplicidade. Inclassificável – esse sim parece ser um termo mais apropriado para o músico, compositor, instrumentista, arranjador, ator, *performer* e outras “cositas más”, que chegou à cidade de São Paulo ainda na década de 1970 procurando espaço para exercer de forma plena sua criatividade.

Entre outras contribuições, Assumpção trouxe à cena musical brasileira a desenvoltura do *showman*, que ia do “rock de breque” ao bolero, do *rap* discursivo e virulento às “baladas” de amor, do samba de terreiro às vinhetas de rádio. Seu trabalho, ligado a uma atitude de renovação estética e de independência, ficou “conhecido” por romper com as formas tradicionais de compor, interpretar e, principalmente, de apresentar suas canções. Além das diversas camadas de significação – que iam desde as textuais até as sensoriais –, sua obra apresentou também, quase que de maneira indissociável, aspectos cênicos e performáticos. Outra característica marcante de seu cancioneiro é a presença de alguns personagens – frequentemente interpretados (ou vividos) no palco pelo próprio Itamar –, que apareciam e desapareciam dramaticamente em várias de suas apresentações.

Durante as quase três décadas de carreira, Assumpção desenvolveu um estilo próprio, ao qual foi fiel e pelo qual pagou um preço muito caro: permaneceu toda a vida praticamente à margem do sucesso, aquém do reconhecimento do grande público.

Mas isso não foi necessariamente o problema central de sua *persona* criativa. Prezando a sua condição de artista livre, alforriado enquanto negro e músico, Itamar não se permitiu em nenhum momento estar agrilhado às amarras do mercado cultural.

Para ele, a independência não significava somente a possibilidade de o artista produzir e distribuir seu próprio trabalho, mas representava alguém totalmente livre de quaisquer imposições, principalmente àquelas que comprometeriam sua liberdade criativa ou que colocariam em risco uma de suas marcas pessoais – que era sabidamente a não disposição de “terceirizar” decisões. Sobre isso, as palavras

da amiga, poeta e parceira Alice Ruiz: “Sabe as concessões que todo mundo faz? Que a gente faz? Ele não fazia.”¹

E não era fácil *não* fazer. Não era fácil ser Itamar Assumpção. Vivendo em um período no qual a maioria dos artistas fazia concessões, visando tornar-se palatável para a grande mídia – o que sistematicamente ao longo dos anos acabou por resultar em produtos culturais muito semelhantes –, Itamar disse “não”. No auge da cultura midiática e de outras dimensões produtivas e econômicas relacionadas à criação artística, que cooperavam para o solapamento das individualidades criativas, Assumpção – com sua atitude independente que beirava a rebeldia – teimou e tentou assegurar até o fim sua liberdade individual como artista. Talvez tenha sido por esse motivo mesmo que já em seu trabalho de estreia tenha criado o seu mais famoso personagem (para muitos, seu *alter ego*) Benedito João dos Santos Silva Beleléu, vulgo Nego Dito, Nego Dito Cascavé, o que caracterizava, de (in)certa forma, a necessidade de inserir um “eu absoluto”² no interior de suas composições.

Nascido em 13 de setembro de 1949, no interior do estado de São Paulo, na cidade de Tietê, foi lá que recebeu suas primeiras influências musicais: *tenho o sangue quente/ não uso pente meu cabelo é ruim/ fui nascido em Tietê/ pra provar pra quem quiser ver e comprovar*.³

Localizado a 145 quilômetros da capital, o município realiza anualmente uma das maiores manifestações culturais com temática negra do país. No mês de setembro acontece a celebração de um santo negro da tradição católica: São Benedito. A festa, que acabou se tornando um ritual sincrético e diversificado, era carregada da simbologia abolicionista; ela retomava algumas tradições ancestrais, como a umbigada dos escravos negros, e acabou por imprimir em Itamar suas primeiras marcas culturais.

Criado pelos avós até a adolescência, Itamar começou a se interessar desde criança pela musicalidade e, principalmente, pelo ritmo impresso nas canções que

¹ Alice Ruiz, em depoimento extraído do documentário *Daquela instante em diante*, filme de Rogério Velloso sobre Itamar Assumpção incluído na série *Iconoclássicos*, do Itaú Cultural. Produzido em São Paulo, pela Movie&Art, em 2011.

² Expressão utilizada pelo professor Luiz Tatit. A transmutação do artista. In CHAGAS, Luiz e TARANTINO, Mônica (Coords.). *PretoBrás: por que Eu Não Pensei Nisso Antes?* O Livro de Canções e Histórias de Itamar Assumpção. Vol. 1. São Paulo: Ediouro, 2006, p. 22.

³ Trecho da música “Nego Dito”, de Itamar Assumpção, gravada em seu primeiro disco *Beleléu Leléu Eu*, Lira Paulistana, 1980.

ouvira ainda menino.⁴ Porém, foi em outro estado que ele começaria o seu *approach* definitivo com a música: o Paraná, onde viveu dos 14 aos 24 anos, nas cidades de Paranavaí e Arapongas. No começo da década de 1970, passou a frequentar também a cidade de Londrina, palco – coberto pela terra vermelha – do seu “debute artístico”. Mais tarde, o terreno seria ainda outro, mais caótico, movediço e pulsátil: a cidade de São Paulo.

Na Pauliceia Desvairada, ao lado de outros “bruxos” da música, Itamar Assumpção adicionou ao seu “caldeirão de influências” o rock, o samba, o reggae, o funk, o jazz, o pop e o rap; inseriu harmonias e arranjos não convencionais, sonoridades e temas urbanos, performances teatralizadas e transformou todos esses ingredientes em uma proposta autoral inovadora, experimental e demasiadamente impactante, que estava inserida, no início dos anos de 1980, na chamada Vanguarda Paulista. Essa vertente cultural teve sua eclosão quando a ditadura militar começava a dar sinais visíveis de esgotamento e havia uma geração de criadores, marcadamente pós-tropicalista, que aspirava por inovações estéticas tão ou mais radicais quanto às que sacudiram o ambiente da música popular brasileira entre os anos de 1967 e 1968. Tal cenário artístico “revelou” nomes como os de Arrigo Barnabé e a Banda Sabor de Veneno, o Grupo Rumo – de onde “saíram” Luiz Tatit e Ná Ozzetti –, Língua de Trapo, Premeditando o Breque, Alzira e Tetê Espíndola, Suzana Salles, Vânia Bastos, Neuza Pinheiro e, evidentemente, Itamar Assumpção e sua banda Isca de Polícia.

Mesmo com temáticas e abordagens diferentes – o que impede a Vanguarda Paulista de ser considerada e chamada de “movimento” –, esses artistas e grupos tinham em comum o desejo de romper com as propostas estéticas já existentes, ou de, pelo menos, apresentar novas sonoridades, que não encontravam espaços na mídia convencional (e convencionada).

Também caracterizou alguns artistas dessa geração o fino entrosamento literário, o canto falado, a inovação técnica, o virtuosismo instrumental e o desenvolvimento de um trabalho amparado pela performance cênica, sendo que

⁴ “Meu avô tocava clarinete; em casa ele tocava saxofone e prato. Mas não foi por aí. Tietê sempre foi uma cidade muito musical. Havia a Banda de Música, e havia também batuque, uma dança de negros. Havia até um festival, para o qual vinham músicos de cidades vizinhas como Porto Feliz e Laranjal Paulista. Noite alta, eu era muito criança e não podia ficar vendo o festival. Mas, de minha cama, olhos arregalados, eu ouvia tudo. Lá fora os negros dançavam a umbigada característica do interior de São Paulo, mas importada diretamente da África.” Fala de Itamar Assumpção in GIORGIO, Fabio Henriques. *Na BOCA do BODE: Entidades musicais em trânsito*. Londrina: Atrito Art, 2006, p. 28.

nem mesmo as três décadas que nos separam dessa eclosão inicial foram suficientes para dissolver suas características e aspectos de novidade e “vanguarda”, no sentido mais estrito da palavra.

E foi apresentando uma música repleta de inovações técnicas e temáticas que Itamar Assumpção assumiu uma postura singular e plural dentro dessa nova vertente cultural chamada Vanguarda Paulista. *Singular* porque foi “pioneiro”, único e autoral ao extremo, tanto do ponto de vista da criação como da execução, quebrando uma série de códigos e paradigmas dentro da linguagem musical; e *plural* porque fez dialogar, por meio da utilização da performance, vários discursos e linguagens artísticas como a música, a poesia e o teatro, envolvendo seu público em uma experiência de celebração e de sensorialidade, para além do transe e da catarse. *Plural* também porque, além de “assumir” vários personagens, *alter egos* e “heterônimos” em sua obra, fez desse encontro de *personae* uma ode simultânea ao sagrado e ao profano, ao natural e ao cultural, ao possível e ao provável.

Essa chamada “inovação técnica e temática”, na obra de Itamar Assumpção, pode ser melhor compreendida numa eventual e específica relação de comparação que as composições do artista estabelecem com as músicas da atual MPB. Sem recorrer a juízo de valor cultural, podemos dizer que em vez de uma música de “fácil digestão”, com significados prontos, feita para o consumo imediato, suas composições quase sempre desconcertavam os ouvidos “menos atentos”. Sua música colocava fatalmente seus espectadores em situação de confronto, em uma zona instigantemente desconhecida, solicitando-lhes que criassem e estabelecessem conexões com o próprio autor; que utilizassem seu repertório de mundo para criar dentro de si as significações necessárias para a sua fruição, o que diferencia e afasta – irremediavelmente – a obra de Itamar Assumpção de grande parte das produções atuais.

Assumpção dialogava com a tradição sem se prender a ela, em oposição a uma atual MPB “de resguardo”, que se retrai e começa a ser identificada não como uma sigla representativa da diversidade da música brasileira, mas como um sinalizador de mesmices musicais e – pior – comportamentais.

Como dissemos anteriormente, além da inovação estética de suas composições, do ponto de vista da forma e da execução musical, Itamar Assumpção trazia a performance como parte essencial de sua linguagem artística, principalmente em seus três primeiros discos (*Beleléu Leléu Eu*, de 1980; *Às*

Próprias Custas S/A, de 1983; e *Sampa Midnight - Isso não vai ficar assim*, de 1985). Para o nosso trabalho, escolhemos priorizar esses primeiros discos – não descartando possíveis análises fora desse recorte – porque são neles que podemos observar a maior parte das canções mais complexas, com os elementos mais performáticos. Alguns críticos da época, inclusive, diziam que Itamar Assumpção ficou “reproduzível” apenas a partir do quarto disco; “coincidentemente”, o primeiro que foi realizado por uma grande gravadora. Diziam também que as canções do começo de sua carreira só poderiam ser tocadas e interpretadas por ele próprio, e que nenhuma apresentação jamais se repetiu. Exagero ou não, o fato é que Itamar interagiu de forma tão profunda com seu público, que imprimia nele também uma marca pessoal, além de lhe dar o “poder” de criar junto consigo, o que poderia não acontecer com outros intérpretes de suas canções.

Quando Itamar Assumpção subia ao palco declarando ser *Benedito João dos Santos Silva Bebeléu, Vulgo Nego Dito*, ele utilizava não somente letra e melodia, mas todo seu corpo para se expressar artisticamente, tornando a performance um referencial decisivo para compreender sua proposta estética.

A força de sua presença de palco era tão avassaladora que pode ser mensurada por meio da fala do DJ Zé Pedro, na ocasião do lançamento do documentário *Daquele instante em diante*, dirigido por Rogério Velloso, em julho de 2011:

De turbante de crochê e macacão branco ele tomou conta de tudo e todos: desceu do palco e me encarou com força, contou histórias, cantou letras quilométricas e desafiou harmonias em canções que sempre passavam de cinco minutos. Na saída peguei meu disco e voltei correndo pra casa. E foi uma decepção. Na minha vitrolinha aquela força não imprimia, as canções tinham perdido o brilho [...] ⁵

O depoimento de Zé Pedro – talvez até um pouco exagerado – não comprova nenhuma teoria; ao contrário: apenas exemplifica uma constatação pessoal de quem o emitiu. Mas o fato é que ao escolher a performance como mote de nossos estudos sobre Itamar Assumpção, uma das propostas deste trabalho se torna justamente a de defender a ideia de que as composições desse artista atuam em níveis múltiplos de significação, utilizando-se de elementos como sobreposições rítmicas, melódicas

⁵ Depoimento do DJ Zé Pedro na ocasião do lançamento do documentário *Daquele instante em diante*. Disponível em: <<http://djzpedro.uol.com.br/textos.php>>. Acesso em: 18 Jul. 2011.

e discursivas, além de linguagem cênica, teatral e poética. Essas composições desafiam qualquer análise reducionista que as vejam como simples colagem de linguagens artísticas (texto + música).

Com tamanha pluralidade de questões – estéticas, políticas e mesmo sociológicas –, a obra desse artista nos convida a uma abordagem mais ampla e que leve em consideração a íntima relação existente entre palavra, voz e movimento.

Mesmo diante da qualificada faceta de letrista de Itamar Assumpção, seria muito “estreito” estudar a sua obra exclusivamente pelo “viés literário”. Isso porque suas letras (bem como as de qualquer outro artista/compositor), por mais “poéticas” que nos pareçam, não podem ser estudadas como se fossem canções. Assim como somente a melodia musical também não. Melodia e letra são apenas *alguns* dos elementos que constituem a canção, assim como a performance.

Como sinaliza o professor linguista e compositor Luiz Tatit (2007a)⁶, uma análise estritamente musical da canção não é capaz de revelar toda sua riqueza de significados, o mesmo podendo ser dito de um exame que se restringe à letra.

Os registros escritos ou fonográficos das composições de Itamar Assumpção tendem a ser insuficientes para a compreensão dos seus significados. Isso porque “[...] se o texto é criado com a finalidade de ser cantado, e não para ser lido ou recitado, ele deve ser estudado na forma dentro da qual foi concebido”. (PERRONE, Charles, 2008, pp. 23-24).

Em nosso trabalho, ela, a canção, é encarada como uma arte expressiva que produz significados, e que apresenta entre *todos* os seus elementos constitutivos – seja letra, melodia, instrumentação – uma íntima e dinâmica relação.

Para Luiz Tatit (2007b, pp. 100-101), o cancionista não se considera um músico nem um poeta; ele mescla um pouco de cada coisa e não encontra muita orientação para sua atividade criativa, nem nos conservatórios, nem nos cursos de letras, dadas as especificidades de seu processo criativo, inclusive no que diz respeito ao registro escrito de suas composições, já que as canções são geralmente refratárias a um padrão único de execução.

Diante dessa fala, chegamos então ao ponto que parece ser central na escolha da performance como base teórica do estudo da obra de Itamar Assumpção: a

⁶ Informação verbal, anotada em palestra conferida pelo professor Luiz Tatit na biblioteca Alceu Amoroso Lima, em outubro de 2007.

necessidade do intérprete para conferir significado a uma canção. É fato que uma mesma canção interpretada por diferentes pessoas nunca soará de forma idêntica. Mas também é verdade que mesmo que todas as notações musicais sejam marcadas de igual maneira, cada artista as interpretará de uma forma, e essa interpretação poderá modificar – completamente – o significado de uma canção. A isso chamamos “performance”.

É importante destacar que a performance, mesmo podendo ser caracterizada como uma expressão livremente anárquica, que escapa de limites disciplinantes, não é uma linguagem artística regida somente pela criação improvisada, compulsiva e aleatória. Por esse motivo é que ela merece não apenas ser vista, “consumida” e apreciada, mas investigada e estudada como uma possibilidade de aproximar a arte da vida.

Como os conceitos, e o próprio entendimento, de performance são muito amplos e movediços, cumpre informar que nesta dissertação trabalharemos sobretudo com dois deles: 1) o conceito relacionado às artes cênicas/plásticas – com embasamento teórico do artista, *performer* e pesquisador de arte e tecnologia, Renato Cohen, e com amparo do artista, crítico de arte, curador e diretor do Museu Nacional de Belas Artes de Buenos Aires, Jorge Glusberg, e do crítico cultural Marvin Carlson –; e 2) o conceito de performance ligado à linguística e à oralidade, seara do pesquisador Paul Zumthor.

O primeiro conceito de performance citado está para a utilização das análises dos personagens e apresentações teatralizadas de Itamar Assumpção; o segundo, para o fato de a própria canção ser um ato de performance do artista.

Zumthor, diferentemente de Renato Cohen e Jorge Glusberg, encara a performance como uma “ferramenta” inerente e natural ao ser humano, na qual o estudo da voz e da oralidade tem lugar de destaque.

Evidentemente, nem todos os conceitos e estudos que mencionarmos sobre performance convergirão para um mesmo ponto. Mas o que importa para o nosso trabalho é que eles, todavia, não se anulem; ao contrário: possam, inclusive, dialogar e se complementar, dando-nos as chaves necessárias para abrir algumas das portas nas quais estão batendo insistentemente àqueles que começam a estudar uma obra tão profícua quanto labiríntica como a de Itamar Assumpção.

Além da performance, nosso trabalho visa a análise da recepção dessa linguagem artística pela crítica e, sobretudo, pelo público de Itamar, tendo como

base os estudos da Estética Relacional – teoria elaborada na década de 1990 pelo crítico e curador francês Nicolas Bourriaud –, cujo epicentro está principalmente na observação das interações humanas com o contexto social de uma produção artística, quer seja processual ou comportamental, que aparentemente se apresenta estilizada segundo os padrões tradicionais. A teoria relacional de Bourriaud traz ainda a perspectiva de uma arte que seja fundadora de diálogo, estreitando o espaço das relações e propondo um olhar para a ligação do artista com seu entorno, com seu público. Na arte relacional “[...] as experiências e repertórios individuais estão a serviço da construção de significados coletivos, o que faz com que a participação do público seja um fator-chave na ativação ou efetivação de tais propostas.”⁷

Assim, podemos também investigar como a arte da performance contribuiu para que o imenso repertório do artista se relacionasse com seu público, “ressignificando” determinados conceitos culturais, sociais e até políticos. Por meio de várias colagens artísticas como vinhetas de rádio, encenações teatrais, harmonias quebradas e até os espaços plenos de silêncios que o compositor talhou em sua obra, ele assumiu um rosto único e repudiou quaisquer rótulos que se lhe quiseram impor, rejeitando inclusive o papel limitador de “negro, vítima da sociedade”. Pelo contrário: com essa verve performativa, Itamar Assumpção buscou junto com seu público, incessantemente, a reinvenção de si mesmo, de sua música, do mundo da periferia, da cultura de borda, da cultura negra, do cotidiano na cidade grande, da figura do malandro, execrando qualquer coisa que significasse uma estagnação ignóbil e sem propósito.

No quarto capítulo, abordamos as possíveis influências que levaram Itamar Assumpção a utilizar a performance como linguagem artística: desde as musicais até as socioculturais; passando pelas influências étnicas e religiosas, como as do Candomblé. No sentido contrário, analisamos também, no quinto e último capítulo, como sua obra pôde dialogar com trabalhos experimentais da atualidade, em especial com os do Afrofuturismo.⁸

⁷ Glossário de Arte Contemporânea do Itaú Cultural, produzido e organizado pelo crítico e curador Guy Amado. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2720&cd_materia=861>. Acesso em: 2 Set. 2012.

⁸ O Afrofuturismo é um movimento que explora um novo futuro da cultura negra, a partir de vários elementos como a ficção científica, a música, os quadrinhos, o cinema, o grafite, a arte gráfica etc. Ele tenta registrar, recuperar, alimentar e desenvolver possibilidades múltiplas de matriz cultural dentro de um mesmo território, o *cyber* espaço.

De acordo com os estudos do sociólogo inglês Paul Gilroy (2001), um dos intelectuais mais ativos na construção do pensamento cultural negro, até há pouco tempo, a grande maioria das pesquisas sobre “tradições negras” estava fortemente inclinada a procurar as “raízes” do povo negro. Mas a ideia de raízes, por si só, já parece inconveniente quando se fala de uma longa travessia de negros que deixaram o continente africano e aportaram em diversas partes da América para construir uma nova história, realizando intensas trocas e hibridizações culturais.

Dessa forma, Gilroy (2001) cunhou o termo o “Atlântico Negro”, ou “Black Atlantic”, deixando de lado a procura da “raiz original” e passando a procurar pelo rizoma. O rizoma não tem uma raiz central, mas é alimentado por uma enorme rede de microrraízes, conceito que tão bem ilustra nossa percepção sobre a obra de Itamar Assumpção, que também não possui apenas uma raiz, uma única influência, mas várias e variadas sonoridades como o batuque do Candomblé, o funk dos anos 1970, a guitarra de Jimi Hendrix, o jazz de Miles Davis, o reggae de Bob Marley, a tradição da malandragem paulista... Influências constantes que geraram reflexos em toda a obra de Itamar Assumpção, que, ao se apropriar desses elementos, criou uma musicalidade *sui generis*, e que além de ser muito suingada retrata tão bem o caos e a poesia da condição humana.

Como método de explanação durante os capítulos desta dissertação, procuramos apresentar, em cada um deles, teoria e análise, esperando com isso dar conta da presença sempre avassaladora que é Itamar Assumpção. Um artista que utilizou a linguagem do corpo não somente em cenas teatrais vazias e feitas de meneios inexpressivos, mas, ao contrário, a tornou uma das mais legítimas manifestações de como pensava e reagia ao mundo contemporâneo.

Observando Assumpção pela tela do computador, em imagens que causam fascínio e uma estranha saudade do que não se viveu, temos a sensação de que, infelizmente, suas roupas coloridas e extravagantes e seus óculos divertidos não nos deram a exata dimensão de que entre nós estava um deus. Um deus meio Itamar, um deus meio Nego Dito.

Tudo isso porque jamais saberemos, entre Itamar Assumpção e *Benedito João dos Santos Silva Beleléu*, quem é cover de quem⁹.

⁹ “Quem é cover de quem”, verso da música homônima de Itamar Assumpção, inserida no álbum *Bicho de sete cabeças*, vol. 1, Baratos Afins, 1993.

PARTE I – A PERFORMANCE COMO LINGUAGEM
EM ITAMAR ASSUMPÇÃO

CAPÍTULO 1

Performance como linguagem

1.1. Conceito de performance

Para dar início às proposições deste trabalho, é importante definirmos o que é performance ou ato performativo. Porém, essa tarefa, que aparentemente é simples, torna-se muito complexa, quando, de acordo com o teórico Marvin Carlson (1999 apud Ensaio Geral, 2010, p. 37), o termo “performance” se tornou extremamente popular nos últimos anos em uma ampla gama de atividades, seja no âmbito das artes, da literatura ou no campo das ciências sociais.

A proliferação indiscriminada do uso de tal termo faz com que tanto acadêmicos como artistas tenham a tendência de considerar inadvertidamente todo e qualquer ato como performance. Além disso, o aumento vertiginoso da popularidade do termo nos últimos anos fez emergir uma complexa produção escrita sobre o conceito, na tentativa de se analisar e compreender que tipo de atividade humana ele encerra. Mas, como assinala Carlson (1999 apud Ensaio Geral, 2010, p. 37), “[...] para aqueles interessados em se debruçar sobre a performance, esses estudos podem parecer, à primeira vista, mais um obstáculo do que propriamente um esclarecimento.” Isso porque – pelo fato de tantos especialistas de diferentes áreas terem desenvolvido um vocabulário crítico e especializado, tornando-o tão complexo quanto variado –, para um iniciante, que procura se situar na discussão, é mais comum que esse excesso acabe por confundir e sobrecarregá-lo com tanta informação do que ajudá-lo.

No entanto, mesmo sabendo do risco que essa operação comporta – em trabalhar, inclusive, com áreas acadêmicas cuja nossa competência é limitada – utilizaremos em nossa dissertação os conceitos de performance relacionados com: 1) as artes cênicas/plásticas, representadas pelos estudos do brasileiro Renato Cohen, artista, *performer* e pesquisador teórico de arte e tecnologia, que retoma e relê as teorias de Richard Schechner, professor de Estudos da Performance da Universidade de Nova York; e também pelos fundamentos teóricos de Jorge Glusberg, artista, crítico de arte, curador e diretor do Museu Nacional de Belas Artes

de Buenos Aires; e 2) Paul Zumthor, pesquisador da performance relacionada aos estudos das poéticas da voz e da oralidade. Como aparato, utilizamo-nos ainda da contribuição do crítico e teórico americano Marvin Carlson, que polemiza o tema também nos grandes veículos de comunicação e no contexto cultural da pós-modernidade.

Tais polêmicas acerca do tema poderão, inclusive, ser retomadas aqui mesmo, nesta dissertação, já que – como advertimos anteriormente – nem todos os conceitos convergirão para uma mesma direção. No entanto, consideramos que esses conceitos, às vezes controversos, não se anulam e podem inclusive dialogar e formular novas possibilidades sobre a temática.

Em relação às inúmeras interpretações do conceito em comento, Paul Zumthor (2007, p. 29) chega a nos advertir que a palavra – performance – não é inocente e há mais de cinquenta anos se arrasta no uso comum. Convém encará-la de frente antes de nos aventurarmos no seu reemprego.

Ou, nas palavras de W. B. Gallie (1964, pp. 187-188), redimensionadas no livro *Performance: uma introdução crítica*, de Marvin Carlson, devemos aceitar que

[...] um dado conceito [...] essencialmente controverso implica o reconhecimento de seus usos antagônicos (o que geralmente resistimos em fazer) não apenas como algo logicamente possível e humanamente “provável”, mas como exercício constante de avaliação crítica do próprio uso ou interpretação que se faz do conceito em questão.

Mas, apesar de aceitarmos que o conceito de performance é ainda hoje controverso, podendo ser estudado por diversos ângulos e redefinido a todo momento, em nosso trabalho, temos como consenso que esta linguagem está profundamente ligada ao corpo, tanto nas artes cênicas/plásticas quanto nos estudos da voz e da oralidade. No entanto, mesmo sob esses pontos de vista, a arte da performance não deixa de ser complexa e variada.

Richard Schechner (2002, p. 28), um dos pioneiros no estudo do tema nos Estados Unidos, acreditava que, em um amplo aspecto, todos os movimentos da vida cotidiana estavam relacionados com a performance. Isso porque o simples fato de repetir uma ação rotineira já lhe significava *performar*. Embora não sejam exclusivamente os atos do cotidiano que nos interessam nesta dissertação, consideramos muito úteis as orientações do teórico para o *estudo* dessa linguagem.

Como Schechner já previa uma enorme possibilidade de atos performáticos, para auxiliar os estudiosos do tema a compreender melhor como classificar ou analisar essa atividade artística, ele sugeriu estabelecer uma distinção entre “sendo”, “fazendo”, “mostrar fazendo”, e “explicar ‘mostrar fazendo’”.

Nesse sentido, “sendo” seria a existência por ela mesma; aquilo que todos nós somos a qualquer instante. “Fazendo” estaria relacionado com a atividade que exercemos em algum momento. “Mostrar fazendo” se relacionaria com a demonstração da execução: apontar, sublinhar e exibir alguma ação. No “explicar ‘mostrar fazendo’” estariam, então, os fundamentos dos *estudos performáticos*. Este quarto termo seria um esforço reflexivo dos teóricos e estudiosos para compreender o mundo da performance e o mundo *enquanto* performance.

Em se tratando de ser o nosso objeto de estudo a obra de Itamar Assumpção, que a nosso ver não pode ser conferida simplesmente do ponto de vista da análise das letras de suas canções, por serem estas signos muito mais complexos que envolvem elementos como a própria performance, estaremos empenhados em desenvolver um trabalho no qual uma parte – pelo menos – precisará se amparar no quarto termo cunhado por Schechner, o “explicar ‘mostrar fazendo’”.

Tanto quanto se sabe, Itamar Assumpção, além de artista com grande potencial criativo, era também uma pessoa com uma subjetividade bastante peculiar, transferindo para sua obra sua complexa condição humana de ser/estar no mundo. Por esse motivo, um dos conceitos de performance que nos interessa é o das artes plásticas/cênicas, que, como vemos nos próximos parágrafos, evidencia a proximidade entre arte/artista e vida/obra. No conceito de performance relacionado com a linguística e oralidade encontramos uma forma de particularizar essa relação, já que passamos a entender a canção como a escritura de um texto que abrange *todo* o corpo do artista. Mas, embora a vida e a obra de Itamar Assumpção se apresentem de maneira tão imbricada, tentamos priorizar o “mostrar fazendo” de Assumpção e o nosso “explicar ‘mostrar fazendo’”, e assim excluimos a tentação de entrar por caminhos abertos exclusivamente à custa de achismos ou, pior, de “enquadrar” uma obra tão independente quando à de Itamar.

Mas, antes de entrarmos especificamente nas áreas cênica/plástica e linguística, verificando o que cada uma delas apresenta como performance e como elas se relacionam e contribuem para a análise da obra de Itamar Assumpção, podemos – já neste momento inicial do trabalho – nos concentrar em um conceito

que abrange e satisfaz a todas as áreas abordadas aqui, bem como à nossa própria concepção dessa arte. Embora a performance seja um fenômeno heterogêneo, do qual é impossível dar uma definição geral simples ou simplista, ela é em todas as instâncias uma linguagem que guarda íntima relação entre corpo, espaço, palavra, cotidiano e cena, em um movimento que instaura significado tanto para o artista como para o público.

1.2. A performance nas artes cênicas/plásticas

Renato Cohen – uma das bases teóricas de nosso trabalho – foi um *performer* brasileiro, diretor do grupo Orlando Furioso, que possuía “[...] como eixo de investigação a extensão do conceito de cena e teatralização, incorporando recursos da performance, das artes plásticas, do cinema e dos audiovisuais, almejando encontrar uma obra de arte total”.¹ Ele definiu a performatização nas artes cênicas/plásticas – área que nos interessa – como sendo “[...] basicamente uma linguagem de experimentação, sem compromissos com a mídia, nem com uma expectativa de público e nem com uma ideologia engajada.” (COHEN, 2002, p. 45)

Com seus estudos sobre essa linguagem e a direção de seu grupo teatral, Cohen recuperava e ampliava as ideias pioneiras de Schechner, que, a saber, propunham um “novo paradigma”, que deslocava o foco do teatro para a performance, considerada uma categoria mais abrangente, dentro da qual poderia estar compreendida a noção clássica de teatro, mas também os programas de estudo das universidades norte-americanas, que começavam a surgir e que contemporaneamente se denominavam *performance studies*. A abordagem proposta por Schechner (s/d apud BIAL, Henry, 2008, p. 8) tornava-se conhecida como *Broad Spectrum Approach* (abordagem de amplo espectro) e era definida pelo foco transdisciplinar na performance: “O pensamento performativo precisa ser visto como meio para análise cultural. Matérias de estudos de performance precisam ser ensinadas fora dos departamentos de artes de performance, como parte do núcleo do currículo.”

¹ Descrição do grupo teatral Orlando Furioso na enciclopédia do Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidade_s_biografia&cd_verbete=278>. Acesso em: 06 Abr. 2012.

Então, fora dos departamentos de artes – embora não completamente –, foi que Cohen começou a organizar novas experiências que beiravam o limite da linguagem performática, tornando-se o primeiro autor a se aventurar na incursão do tema no Brasil.

Em seu livro *Performance como linguagem*, lançado em 1989, ele cita que, como arte relacionada com o teatro e com as obras plásticas, a performance surgiu a partir dos anos de 1960, mas passou a se impor definitivamente como uma linguagem passível de amplos estudos científicos e observações mais rigorosas na década de 1980. Uma das possibilidades para esse “atraso” no estudo aprofundado da arte performativa está no fato de que, em geral, as pessoas a associam a um trabalho caótico e sem rigor estético. Mas esta é – evidentemente – uma maneira rasa de se aproximar de seus verdadeiros conceitos, mesmo que eles continuem controversos até os dias de hoje. O próprio Renato Cohen (2002, p. 22) afirma que este “[...] é um universo que é ao mesmo tempo mandálico, inesgotável e pouco conhecido e, ao contrário do que se pensa, não é somente regido pela criação impulsiva e aleatória”.

Apesar de ser uma arte caracterizada por uma expressão anárquica, que escapa a limites disciplinantes, a performance do teatro e das artes plásticas não deve ser entendida como um processo sem sentido, criado apenas para chocar ou comover.

Se levarmos em consideração o conceito maior – defendido por Schechner – de que todos os atos humanos são de alguma forma performáticos, podemos dizer que, a rigor, a performance nasceu juntamente com o aparecimento do homem na Terra. Podemos inclusive registrar seu caminho natural passando pelos “[...] primeiros ritos tribais, pelas celebrações dionisiacas dos gregos e romanos, pelo histrionismo dos menestréis e por outros gêneros”. (COHEN, 2002, p. 39). No entanto, como nosso foco não é avaliar esse processo em épocas remotas nem historicizá-lo, mas, sim, observar o seu uso dentro do teatro e das artes plásticas, é a partir dos anos de 1960 que ela passa a nos interessar primordialmente.

Na cidade de São Paulo, segundo Cohen (2002, p. 32), a difusão da performance como linguagem artística aconteceu ainda mais tarde. Foi “[...] em 1982, com a criação quase que simultânea de dois centros culturais: o Sesc Pompeia e o Centro Cultural São Paulo. Nesses dois locais, buscou-se

prioritariamente abrir espaço para as manifestações alternativas que não estavam encontrando local em outros circuitos”.

Mesmo assim, na década de 1980, esses centros aglutinadores ainda eram insuficientes para atender a demanda de bandas e artistas experimentais que começaram a surgir anos antes e que utilizavam a performance cênica como um dos elementos de sua obra. O próprio Itamar Assumpção, que na época estreava em Sampa com o repertório de seu primeiro álbum, *Beleléu Leléu Eu*, não chegou a apresentar-se imediatamente nesses locais.

Antes, porém, de a performance ser amplamente difundida como linguagem artística aqui no Brasil, ela começou a ser timidamente observada no final da década de 1950 nos Estados Unidos, quando surgiu também o chamado *happening*.

Em tradução livre, *happening* pode significar *acontecimento*, *ocorrência*, *evento*. Trata-se de um conjunto de manifestações – não necessariamente artísticas – que pode se utilizar da colagem de várias artes como a música, a dança e a poesia, misturando tudo em um exercício que se tornou uma verdadeira ode à improvisação e à espontaneidade. Jean Jacques Lebel (1969, p. 38), poeta, curador e crítico, afirmou que o *happening*

[...] é arte plástica, mas sua natureza não é exclusivamente pictórica, é também cinematográfica, poética, teatral, alucinatória, social-dramática, musical, política, erótica e psicoquímica. Não se dirige unicamente aos olhos do observador, mas a todos os seus sentidos.

Em termos gerais, e resumidamente, poderíamos dizer que o *happening*, anterior à performance, se diferencia desta principalmente por se tratar de um exercício “menos” elaborado.

Para Cohen (2002), a performance poderia ser considerada como uma “evolução” do *happening*, conceito que nos parece perigoso, pois apenas o fato de evocar uma ideia “evolutiva” no campo das artes conota-lhes algum julgamento de valor. Junto com essa concepção evolucionista nos vem também a sensação de algo que se movimenta de um ponto inferior para se chegar a outro ponto que seja superior; um “menos” que evolui para um “mais”, um “menor” para um “maior”, o que definitivamente não é o caso. O que podemos dizer, acertadamente, é que a performance envolve maior preparação do que vulgarmente se imagina; e ela o faz em detrimento da caotização tão estimulada no meio performático.

Mas o que nos interessa é que tanto a performance quanto o próprio *happening* são atividades que tiveram sua gênese essencialmente em movimentos que romperam com o formalismo. Em uma eventual e sucinta linha do tempo, poderíamos colocar seus antecessores como: Futurismo → Dadaísmo → Surrealismo.

De acordo com Jorge Glusberg (2003, p. 12), com o surgimento dessas novas artes de vanguarda do início do século passado, “[...] o que se buscava era uma vasta abertura entre as formas de expressão artística, diminuindo de um lado a distância entre vida e arte e, por outro lado, exigindo que os artistas se convertessem em mediadores de um processo social (ou estético-social)”.

Para Glusberg (2003, p. 13) – que em seu livro *A arte da performance* refaz todo esse caminho, desde as vanguardas europeias até à semiótica da performance –, com o rompimento do formalismo, os artistas eram convidados a ter uma visão mais livre da arte e da vida: “Cantar o amor ao perigo, o hábito pela energia e pelo destemor, e exaltar a ação agressiva, a insônia febril, o passo dos corredores, o salto mortal e a potência de uma bofetada.”

Essa liberdade irrestrita, tão anunciada e enunciada pelos vanguardistas do futurismo, amalgamando vida e obra de um artista, acabou por influenciar os movimentos, já citados, que vieram posteriormente.

No final da década de 1950, com o surgimento do *happening*, a ideia não era mais chocar ou escandalizar o público, como se observava em alguns movimentos do início do século, mas se apoiar no experimental e no anárquico. Jean-Jacques Lebel (1969 apud COHEN, 2002, p. 132) afirma que o *happening* buscava outras formas ainda mais eficazes e libertárias para externalizar o potencial criativo de uma geração. Alguns de seus conceitos fundamentais eram: 1) o livre funcionamento das atividades criadoras, sem consideração alguma sobre se agrada ou se vende, e 2) a superação da relação dualista entre sujeito e objeto (observador/observado, explorador/explorado, espectador/ator, colonizador/colonizado, alienista/alienado).

Ainda segundo Lebel (1969 apud COHEN, 2002, p. 132), no *happening* interessava mais o processo, o rito, a interação entre as pessoas que o resultado estético final. Não existia um superego crítico e os valores de julgamento eram constantemente abandonados.

Usada pela primeira vez pelo pintor americano Allan Kaprow², a expressão *happening* queria apenas – em um primeiro momento – evitar a separação entre a arte e a vida, entre a obra e o autor; tirar a arte das telas e dos palcos e trazê-la para a vida cotidiana, aproximando as pessoas em uma estrutura flexível, sem começo, meio e fim, conduzida pelas ideias de acaso e espontaneidade.

A partir do *happening*, que se nutriu fortemente das artes plásticas, foram então surgindo outros tipos de linguagem que acabaram co-existindo ou culminando na performance. Esse processo compreende a *action painting* (pintura de ação) – na qual o artista deve ser não somente o sujeito, mas também o próprio objeto de sua obra –; a *body art* (arte do corpo), em que o artista toma consciência da forma de utilização de seu corpo-instrumento, da sua interação com a relação espaço-tempo e da sua ligação com o público; e a *Live art*, que englobava, além da consciência de corpo, espaço e público, uma forma de abordar, acomodar e dar poder às novas práticas criativas, levando em conta todos os aspectos da vida do artista.

A partir da década de 1970, com experiências mais sofisticadas e conceituais, inclusive com a incorporação de instrumentos tecnológicos, o resultado estético passa a ser mais nítido e definido. É o início do que chamamos de arte da performance ou da performance como uma linguagem artística, nas artes plásticas e no teatro.

Na conceitualização de Cohen (2002, p. 134), podemos concluir que “[...] a partir da classificação em modelo mítico e modelo estético [...] a principal característica na passagem do *happening* para a *performance* é o ‘aumento de esteticidade’”.

Renato Cohen (2002, p. 134) acaba por definir o *performer* como um profissional mais “gabaritado”. Isso porque, nas palavras desse crítico, “[...] o *performer* em relação ao praticante do *happening* necessitará de uma maior habilidade de artista para ‘segurar a cena’”. A explicação, segundo ele, está no fato de que como no *happening* não havia esse sentido de “cena”, de “espetáculo”, o condutor deste funcionava mais como “[...] um xamã, um catalisador, um mestre de cerimônias do ritual”.

² Considerado como o pai do *happening*, Allan Kaprow estudou composição com John Cage; pintura com Hans Hofmann; e tinha um trabalho que visava, sobretudo, integrar arte e vida. Sua contribuição maior passa pela abertura de uma zona interdisciplinar entre as artes visuais e o teatro. Ele publicou proficuamente e foi professor emérito do Departamento de Artes Visuais da Universidade da Califórnia.

Na performance cênica, esse “improviso” deverá ser menor. O *performer* tem de obrigatoriamente colocar algum preciosismo de artista em cena, seja sua habilidade gestual, seja uma habilidade de compor quadros visuais, ou seja com uma voz surpreendente.

Nesse sentido, poderíamos dizer que a obra de Itamar Assumpção foi permeada pelas duas linguagens. Mas, caso nos dispuséssemos a uma análise quantitativa, ficaria evidente que o artista em comento, ao se mostrar extremamente preocupado com a busca de uma linguagem primordial e com o resultado de seu trabalho, se aproxima muito mais do conceito de performance que de *happening*. Quase nada era gratuito em Itamar Assumpção. Em algumas poucas ocasiões, podemos até admitir que ele não tivesse a menor ideia do evento e da celebração que aconteceriam em cima do palco, nem de que tipo de interação com o público iria estabelecer, mas a maior parte do tempo ele esteve bastante consciente sobre como conduzir esse processo, até mesmo baseado em suas experiências anteriores com o teatro.

Antes de chegar em São Paulo, no começo da década de 1970, Itamar Assumpção, estimulado pela carreira dos irmãos Narciso e Denise, que já eram atores, resolveu tentar a sorte e enveredar-se pelas artes cênicas. Começou, então, a frequentar Londrina, que, além de ter uma intensa vida universitária, era onde aconteciam os festivais mais movimentados da região. Foi nessa época que Nitis Jacon – grande fomentadora do teatro na região norte paranaense, especialmente no circuito universitário – chamou Itamar Assumpção para encenar um clássico do teatro político brasileiro, o *Arena conta Tiradentes*, com texto de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Tendo aceitado a proposta, foi aí que ele começou a atuar e a trabalhar melhor a expressividade corporal.

Embora não tenha permanecido dedicado exclusivamente ao teatro por muito tempo, certamente essa experiência lhe rendeu, além de conceitos estéticos sobre o processo de criação e experimentação em cena, a consciência de que tipo de artista ele queria se tornar, o que Cohen (2002, p. 16) considerava fator determinante para os entusiastas da performance cênica. O teórico explica que o *performer*, para compreender melhor a arte que desenvolve, deve estar ciente de quem é e do que o tornou quem seja: “Antes de o homem estar consciente da arte, ele tornou-se consciente de si mesmo. Autoconsciência é, portanto, a primeira arte.”

Na fala a seguir de Itamar Assumpção fica evidente essa consciência da busca de sua linguagem e da preocupação com seu processo criativo: “Quando pediam para cantar uma música minha, eu cantava, mas no começo achava que não tava com nada. Era só mais um, e se fosse pra ser ‘mais um’, eu não queria.”³

A partir da constatação de que não queria fazer um trabalho que não fosse diferenciado, Itamar Assumpção elaborou a criação de uma obra extremamente autoral, no qual pudesse se utilizar não somente das letras e melodias que compunha, mas também de uma linguagem visual. Isso incluía utilizar, entre outros objetos vindouros de seu mágico arcabouço, coisas como óculos “diferentosos”, roupas coloridas e inesquecíveis personagens, fazendo dialogar entre si diversas artes, nem sempre de maneira *tão* ordenada.

Desordem que, para Cohen (2002, p. 57), é absolutamente esperada, pois “[...] a performance não se estrutura numa forma aristotélica (com começo, meio, fim, linha narrativa etc.), ao contrário do teatro tradicional. O apoio se dá em cima de uma *collage* como estrutura e num discurso da *mise en scène*.”

Como pontua e acrescenta o teórico, a performance cênica é quase sempre híbrida. Em geral, há constantemente um tipo de mistura na arte performática:

[...] cabe lembrar, no tocante à concepção e atuação, que é impossível falar-se de uma linguagem pura para a *performance*. Ela é *híbrida*, funcionando como uma espécie de fusão e ao mesmo tempo como uma *releitura*, talvez a partir da própria ideia da arte total, das mais diversas — e às vezes antagônicas — propostas modernas de atuação. (COHEN, 2002, p. 108)

Em nosso entendimento, por ser uma arte de “fronteira”, é natural que a performance cênica dialogue e se deixe permear por várias formas e linguagens artísticas, especialmente as visuais. Cohen (2002, p. 28) a coloca justamente no limite entre as artes plásticas e as artes cênicas. Embora o autor não especifique, entendemos que no conceito de “artes cênicas” estão abrangidas também as linguagens da dança, da música, do vídeo, do cinema e da poesia, pois se trata – não se pode duvidar – de uma arte integrativa que cola, justapõe e relê muitas outras linguagens, e, por isso mesmo, se apresenta tão útil para estudar um artista multiculturalista, plenamente situado numa época multimidiática, na qual encontra

³ Fala de Itamar Assumpção em entrevista. In LOPES, Rodrigo Garcia. Itamar Assumpção: príncipe negro da música. *Jornal Nicolau*, Curitiba, jul. 1989.

campo para experimentação em vários vetores que envolvem mesmo cultura e as linguagens da arte, como Assumpção.

Escolher a performance cênica/plástica como um dos viés para estudá-lo é reconhecer que dentre as inúmeras possibilidades de abordagem que o termo possibilita essa é uma das que mais se aproximam do universo de Itamar Assumpção, que logo no início de sua carreira já começou a usar elementos de diversas artes, compondo e expondo o seu personagem mais famoso, o Nego Dito.

Analisando a obra de Assumpção, e mesmo algumas declarações do artista sobre suas performances – disponíveis na internet –, fica muito evidente que havia uma *intencionalidade* em suas consideradas “loucuras”. Como já dissemos, vestir-se com roupas coloridas e extravagantes⁴, utilizar óculos escuros pra lá de excêntricos, confrontar-se com o público durante suas apresentações, encenar personagens saídos de folhetins tipicamente “itamarianos” (um cronista apenas aparentemente tresloucado) não são – nunca foram – atitudes aleatórias. Tampouco um recurso para chocar gratuitamente seu público. Itamar Assumpção sabia exatamente onde queria chegar com toda sua *mise-en-scène*, mesmo que muitas vezes ela fosse considerada muito complexa do ponto de vista do signo da música.

Complexidade que, inclusive, intimidou muitos críticos da época. Por ser absolutamente densa, a obra de Itamar Assumpção esteve para alguns no limite da incompreensão e da loucura, o que contribuiu decisivamente para o seu relativo claustró. Com medo de uma exposição negativa ou de declarações equivocadas, muitos críticos preferiram o silêncio ou o julgamento apressado à análise contumaz de seu trabalho.

De fato, a *persona* criativa de Itamar Assumpção evoca até hoje as mais diversas interpretações e o coloca em um papel de demiurgo; de alguém que se mostra, mas que também se retrai, escondendo deliciosamente o significado exato de suas performances. O fato é que sempre haverá um excesso de significados no ato performativo. Na expressão performática, principalmente àquela ligada às artes cênicas/plásticas, há um excesso do significado sobre o significante, o que representa, mesmo, o mistério de toda atividade ligada à expressão. Torna-se quase inútil tentar apreender um significado *absoluto* sobre as performances dos artistas,

⁴ Para ver Itamar Assumpção em cena, verificar registros na internet. Vídeos disponíveis em: <http://www.itamarassumpcao.com.br/?page_id=16>. Acesso em: 01 set. 2011.

inclusive as de Itamar Assumpção. Sempre haverá, por exemplo, para cada ato do Beleléu, vulgo Nego Dito, muito mais significados que se possa imaginar.

E mesmo com essa abertura para a abundância de significados para o signo, não podemos nos furtar ao fato de que, apesar de representativa, a performance é também uma arte que rejeita o ilusório. Isso porque ela não é apenas tridimensional – aproximando-se assim muito mais da vida como ela é vivida –; ela apresenta um caráter polimorfo, combinado com recursos cênicos de “atemporalidade” (por meio de cenários, marcações, iluminação abstrata etc.), que permitem à arte cênica se completar enquanto arte de expressão do *discurso poético*.

Essa tridimensionalidade é fundamental para estudar um artista como Itamar Assumpção, que utiliza conscientemente seu corpo como um instrumento de arte, deslocando a análise de sua obra não apenas para o produto final, mas também, e principalmente, para o próprio processo de produzir essa arte.

Por fim, reiteramos que esses conceitos de performance relacionados com as artes cênicas/plásticas se prestam tão bem para ajudar na análise de uma obra como a de Itamar porque possuem – assim como o próprio artista – um histórico de ruptura com o formalismo e possui uma aproximação superlativa da vida com a obra do artista.

Para Cohen (2002, p. 100), como já citamos, a performance rejeita o ilusório. O que caracteriza, essencialmente, um *performer* é o fato de ele ser desvinculado de uma representação, pois ele se apresenta por ele mesmo – “[...] ele trabalha em cima de suas habilidades.”

No caso de Assumpção, tomando emprestada a fala do músico, linguista e pesquisador Luiz Tatit (2007a), podemos dizer que ele faz parte de uma safra de músicos que tornavam vida e obra praticamente um signo indissociável.⁵ Sua performance transformava não somente o sentido de suas canções, mas apresentava conceitos muito mais profundos e inexoráveis, como a sua própria visão de cultura e de mundo, confirmando o argumento de Glusberg (2003, p. 52), para quem “[...] o corpo é a mais plástica e dúctil das matérias significantes, a expressão biológica de uma ação cultural.”

Para o crítico de cultura Steve Connor, que estuda, entre outros assuntos, este tema na pós-modernidade, a performance funciona como uma das inúmeras

⁵ Informação verbal, anotada em palestra conferida pelo Professor Luiz Tatit na biblioteca Alceu Amoroso Lima, em outubro de 2007.

narrativas possíveis para se expressar o conhecimento. Dessa forma, o artista se vê livre para utilizar simultaneamente diversos discursos para retratar sua arte em contraposição a um conhecimento único, detentor das “verdades universais”, que prevalecia anteriormente, na modernidade: "O conhecimento pós-moderno não é apenas um instrumento das autoridades; ele refina a nossa sensibilidade a diferenças e reforça a nossa capacidade de tolerar o incomensurável." (LYOTARD apud CONNOR, 2000, p. 34)

Assim, Connor (2000, p. 127) – retomando as palavras de Lyotard⁶ – sugere que o conhecimento emanado dessas performances na pós-modernidade além de descentralizado, permeado por diversas contingências, desde as artísticas até às políticas, refina a nossa sensibilidade e capacidade de produzir experiências por meio de uma arte que fuja do convencional e que tenha como característica justamente o fato de “escapar ao museu, ao roteiro ou à gravação, sendo ela ao mesmo tempo a forma discursiva que legisla precisamente sobre as condições dessa fuga.”

Marvin Carlson (1999 apud Ensaio Geral, 2010, p. 43) também corrobora com a opinião de que o *performer* está livre para utilizar seu repertório de mundo na criação de seu trabalho. Ele afirma que, por definição, os profissionais da arte da performance não fundamentam seu trabalho em personagens criados de antemão por outros artistas; o foco do trabalho desses profissionais é o seu próprio corpo, a sua própria autobiografia, suas experiências particulares em uma dada cultura e no mundo, que adquirem caráter de performance em virtude da

[...] consciência do profissional, do *performer*, sobre esses elementos e do processo de levá-los ao público. Visto que a ênfase reside na própria performance e em como o corpo ou o eu se engendra na performance, o corpo do indivíduo constitui o centro desse tipo de apresentação.

Nas palavras da pesquisadora Lucia Santaella (2003, p. 261), esse tipo de arte se caracteriza por ser

[...] primariamente pessoal e privada. Seu conteúdo é autobiográfico e o corpo é usado como o corpo próprio de uma pessoa particular e não como uma entidade abstrata ou desempenhando um papel. O

⁶ Jean-François Lyotard, filósofo francês, foi um dos mais importantes pensadores da pós-modernidade.

conteúdo dessas obras coincide com o ser físico do artista que é, ao mesmo tempo, sujeito e meio da expressão estética. Os artistas, eles mesmos, são objetos de arte.

Quando a figura humana e mesmo a biografia de Assumpção assumem um caráter tão revelador quanto sua obra, não há dúvidas de que a performance se tornou essencial tanto para seus estudiosos quanto o foi para o próprio artista.

Itamar Assumpção, ao subir no palco e encenar personagens como Beleléu ou Pretobrás, encontrava uma maneira de dizer com arte das coisas que vivia. Embora se pudesse pensar que ali ele estivesse representando um papel, nossas observações nos levam à conclusão de que para ele esses personagens não representavam entidades abstratas. Ao utilizar seu corpo como sujeito e meio da expressão artística, ele se desviou do conceito de encenação e foi ao encontro de uma arte mais global, que é a performance cênica.

Assim, essa performance se destaca como uma espécie de redenção para o artista, que pode expressar sua arte e ainda assim compartilhá-la com seu público, fazendo daquele momento uma atividade transformadora, para ambas as partes. Segundo Renato Cohen (2002, p. 45), mesmo que em determinadas situações essa experiência celebrativa sacrifique a vida pessoal, pela constante exposição de suas vicissitudes, os artistas da performance não estão dispostos a abrir mão dessa ferramenta tão importante para a conexão vital com o seu público. Nas palavras do teórico: “[...] os praticantes da performance, numa linha direta com os artistas da contracultura, fazem parte de um último reduto que Susan Sontag chama de ‘heróis da vontade radical’, pessoas que não se submetem ao cinismo do sistema”.

1.3. A performance na literatura/linguística

Como pudemos observar até aqui, a expressão performática, em uma abordagem contemporânea, é uma linguagem que tem sido frequentemente estudada sob diferentes pontos de vista, em diversas áreas do saber, como, por exemplo, a sociologia e a antropologia. Além dessas – e das artes cênicas/plásticas, as quais acabamos de examinar –, um outro campo acadêmico em que ela vem sendo abordada, e que particularmente nos interessa no estudo da obra de Itamar

Assumpção, é o da linguística, mais especificamente quando relacionado com o uso da oralidade.

É evidente que, sendo Itamar Assumpção um compositor-intérprete, nossos estudos estejam centrados também no principal fruto de seu trabalho, que são suas canções. Voltando ao já citado exemplo, entendemos que elas – as canções – são signos muito mais complexos que apenas a superposição de duas linguagens (texto + música).

Se assim o fosse, uma partitura – na qual se inscreveria melodia e letra – garantiria que uma canção fosse executada sempre da mesma maneira. Acontece que podemos relatar inúmeros casos em que a canção é anotada da mesma forma, incluindo as indicações de acompanhamento instrumental e arranjos, e mesmo assim ser cantada/executada completamente diferente por seus vários intérpretes. Isso significa que letra e melodia são apenas *alguns* dos muitos elementos que compõem o signo da canção. Significa ainda que o que fica de fora do registro escrito – no caso da música, a partitura – também lhe é essencial, não podendo ser considerado como elemento secundário. Entre esses aspectos que não são escritos verbal ou musicalmente (como texto ou partitura), está a performance que, exercida pelo intérprete, como já dissemos, é capaz até mesmo de modificar o significado original de uma canção.

Esse tipo de performance também nos interessa no estudo da obra de Itamar Assumpção porque esta nos exige uma abordagem mais ampla, que leve em consideração a íntima relação existente entre palavra, voz e movimento. Novamente ponderamos: por mais “poéticas” que possam nos parecer algumas das canções desse artista, elas não podem ser estudadas como se fossem um texto literário. Se elas foram criadas com a finalidade de serem cantadas, e não para ser lidas ou recitadas, é mais conveniente que devam ser estudadas na forma dentro da qual foram concebidas, ou o mais próximo disso.

Ora, o mais próximo disso é considerar a oralidade e, em especial, as poéticas da voz, como elementos importantes na obra de Itamar Assumpção.

Walter Ong (1998, p. 42), especialista em oralidade, explica que uma expressão de base oral não deve ser analisada de acordo com critérios vindos de um pensamento de base letrada, pois há diferenças intrínsecas no modo de estruturação de cada expressão, e não é adequado traçar entre elas uma divisão hierárquica.

É comum encontrar no meio acadêmico, sobretudo na área de literatura, estudos sobre músicos ou compositores que levam em consideração apenas o viés literário de seus objetos, como se a canção fosse somente texto. É sobre que isso que – no parágrafo anterior – nos alerta Walter Ong: não podemos/devemos utilizar estritamente um pensamento de base letrada para estudar uma expressão de base oral, sob o risco de acabar preterindo uma forma em relação à outra.

Assim, para que déssemos conta de estudar parte do cancioneiro de Itamar Assumpção de maneira mais abrangente, que o levasse em conta como um signo complexo, foi que nos aproximamos do conceito de performance à luz das ideias de Paul Zumthor, para quem o tema está profundamente ligado à oralidade, à poesia vocal, a performance da voz e, também, à transmissão e à recepção artísticas.

Com sua bagagem de medievalista, analisando durante muito tempo um tipo de literatura na qual o registro oral era muito importante, Zumthor passou também a se debruçar com insistência nas poéticas orais, formulando algumas teorias como a noção de movência do texto falado e a ênfase na transmissão da força energética e teatralizante, a qual ele denominou como “performance”, no sentido bem definido de “texto em presença.”

Essa noção de movência do texto significa, na verdade, “libertar” o texto de padrões tão rígidos como os da base letrada e escrita. Significa admitir que pode haver texto mesmo que ele não esteja escrito. Movência é aqui entendida como uma possibilidade da espacialização da voz, dos sentidos, dos gestos, pois a transmissão dos textos poéticos não fica restrita à sua escritura.

Aliás, para Zumthor (2007), o “texto poético” significa muito mais que a noção que temos dele dentro do conceito de literatura; muito mais que poema. Para ele, a ideia de poesia se refere a uma linguagem humana, que todos utilizamos, e que independe de como está fundamentada. Toda e qualquer linguagem que comunique algo é considerada por Zumthor como texto poético. Pela tradição, nós temos a tendência de aprisionar o texto poético nas páginas dos livros, achando que ele não pode existir ou coexistir fora desse *locus*.

As ideias de Zumthor, no entanto, nos levam a considerar a abertura dessa prisão para a escritura da poesia.

Assim, com essa mobilidade do texto, o performador (ou o *performer*) abre-se para uma tomada de posição em que pode livremente dialogar com outras artes como o teatro e a dança. Na verdade, o *performer* tem a possibilidade de escrever –

com os gestos, com a dança, com a voz – um texto que já está escrito em si, em seu próprio corpo.

Ou seja, na escritura do texto em movimento, o *performer* – ao utilizar-se da ambientação e de seu corpo – tem a possibilidade de sempre acrescentar algo à sua própria obra, pois ela não está mais estagnada. Mesmo que a performance se repita, ela nunca será exatamente a mesma. Na verdade, a ela soma-se o conceito de “reiteração” – muito mais abrangente que o de “repetição” –, no qual o texto poético está sempre se movimentando.

Esse texto poético pode ser melhor entendido quando consideramos a percepção que se tem dele. Para ser considerado assim, um texto precisa imprimir alguma modificação no espectador em que é recebido:

Todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, ela está lá. Não se acrescenta, ela está. É a partir daí, graças a ela que, esclarecido ou instilado por qualquer reflexo semântico do texto, aproprio-me dele, interpretando-o, ao meu modo; é a partir dela que, este texto, eu o reconstruo, como meu lugar de um dia. E se nenhuma percepção me impele, se não forma em mim o desejo dessa (re)construção, é porque o texto não é poético. (ZUMTHOR, 2007, p. 54)

Com isso, Paul Zumthor amplia também a noção de texto literário. Nas palavras da professora Jerusa Pires Ferreira (2007, p. 146), uma das maiores especialistas da obra do autor no Brasil, esse texto passa a se tecer “na trama das relações humanas múltiplas e que, sem dúvida, na experiência vivida foram tão discordantes quanto contraditórias.” E ela acrescenta ainda: “Isso significa que ele [o texto] quer dizer muito mais que o escrito e compreende desde a parte física de sua emissão até o espaço material e corpóreo de sua realização íntegra e de sua acolhida.”

Essa “ousadia” em ampliar conceitos tão cristalizados como o do próprio texto literário e colocar a corporeidade para dialogar com a tradição escrita acontece porque, de acordo com a professora Jerusa (2007, p. 152), Paul Zumthor “[...] foi um pesquisador que não recebia imposições de sistemas fechados; para ele tudo era experimentação e travessia.” Assim como a “matriz” da nossa dissertação – Itamar

Assumpção –, Zumthor sentia-se constantemente impelido às novas experiências sem, no entanto, deixar de dialogar com o que já havia sido realizado:

[...] se de um lado se concentrava sobre o núcleo da tradição cultural europeia, ao mesmo tempo [...] empenhava-se na escuta do outro, que afinal não era tão outro assim, e se engajava na crítica das práticas culturais e no entendimento das relações humanas. (FERRREIRA, Jerusa, 2007, p. 152)

Mas Zumthor entendia que promover a aproximação da tradição literária com suas “novas” teorias sobre a ampliação do conceito de texto não seria tarefa simples, afinal, como teorizar sobre sensações? Mesmo que o discurso literário não seja absolutamente exato, fundir o texto escrito com a noção de corporeidade, criando uma teoria performática, poderia em algum momento parecer uma entrada no terreno escorregadio das suposições. Ou, nas palavras dele: “Introduzir nos estudos literários a consideração das percepções sensoriais, portanto, de um corpo vivo, coloca tanto um problema de método como de elocução crítica.” (ZUMTHOR, 2007, p. 27). E continua: “De saída, é necessário, com efeito, entreabrir conceitos exageradamente voltados sobre eles mesmos em nossa tradição, permitindo assim a ampliação de seu campo de referência.” (ZUMTHOR, 2007, p. 27).

Foi nessa “abertura de conceitos fechados” que Zumthor incutiu a ideia de corporeidade na análise do referido texto, que para si já não se encontrava parado, mas se movendo, se formando nas reentrâncias das relações humanas, na performatividade do discurso. Para Zumthor (2007), o corpo, enquanto dimensão espacial da condição humana, é nosso meio e nosso modo de ser e de estar no mundo. A voz é então uma extensão desse corpo, que revela características próprias de cada indivíduo, de cada intérprete. Ela desempenha um papel decisivo que agrega elementos de diversas naturezas (música, linguagem verbal e movimento), canalizando sua força expressiva para uma finalidade específica. Esta capacidade da voz de amalgamar tantos elementos em sua gênese é de extrema importância para a análise da canção que pretendemos empreender.

Nessa voz de que estamos falando está inscrito o corpo de quem a emite, pois a ela também está ligado o aspecto material, concreto, corporal da identidade individual, explicitando traços pessoais e culturais dessa mesma identidade.

Dessa maneira parece quase impossível não estudar a performance quando falamos de um texto ou de uma canção, pois é através do corpo que reagimos ao

contato saboroso com essas expressões. É o corpo que vibra, que é sentido na experiência que fazemos com o texto poético (no caso de nossa dissertação, com a canção). É o suporte da nossa vida subjetiva e psíquica.

Assim, os estudos de Zumthor buscam justamente promover esse resgate corporal – o peso, o calor, o volume –, no qual se estabelece a performance como elemento essencial.

Pensar a performance da canção seria então retornar ao início de um expressivo caminho, buscando reintegrar as linguagens corporais que ficam cada vez mais independentes e sofisticadas, mas que guardam entre si uma origem comum – a visão orgânica e não compartimentada do corpo humano.

Ora, se o intérprete-*performer* é um ser humano, ele deve ser visto como um todo, que utiliza não somente sua capacidade de escrever canções, mas todo o seu corpo para conferir significado ao repertório que comunica.

Pensando dessa perspectiva, embora não precisasse de nenhuma encenação teatral para conferir uma atitude performática, já que esta estava impressa também na sua voz, Itamar Assumpção criou personagens emblemáticos e utilizou seu corpo não somente para dar vida a eles, mas para comunicar algo que lhe era particular; uma significação única de sua obra que existe à imagem de seu ser.

Parece-nos apropriado então afirmar que uma obra pode se fazer compreender pela performance, em seus vários níveis. Segundo Zumthor (2007), um texto – ou uma canção – pode ter três níveis diferentes de performatividade: o máximo, no qual estamos diante da pessoa que fala/canta/interpreta, inclusive compartilhando das mesmas condições ambientais; o nível médio, no qual o texto/canção está sendo reproduzido por um aparelho sonoro; e o menor, no qual se está fazendo uma leitura silenciosa de um texto. No último caso, o leitor é ao mesmo tempo o intérprete/*performer* e o público. É por meio de sua interpretação única que o texto escrito, mesmo lido silenciosamente, acaba ganhando alguma performatividade.

Sobre isso, lembramo-nos da fala do DJ Zé Pedro, na introdução desta dissertação, na qual ele dizia que se decepcionou ao ouvir o disco de Itamar Assumpção em casa. Podemos concluir que ele estava sentindo falta da performance plástica, aquela relacionada com as artes cênicas, na qual Itamar Assumpção representava em cena a força de seus personagens. Ou, então, sentindo falta daquilo que Zumthor chamou de grau máximo da performance do

texto, que podia ser observado/sentido enquanto ele estava diante de Assumpção, comungando do mesmo ambiente. Mas, seguindo o raciocínio dos níveis de performatividade, também ali, na “vitrolinha” do DJ Zé Pedro, através da reprodução de um aparelho sonoro, havia um “texto em presença” nas canções de Itamar.

Outro exemplo da força do texto que se presentifica por meio da performance pode ser observado a partir da história contada pelo próprio Paul Zumthor, que comprou uma canção que ele ouvia quando era criança pelas ruas de Paris escrita em uma folha avulsa de papel:

Mas nem de longe essa operação trazia de volta o que se sentia naquele momento, pois já não havia o grupo, o riso das meninas, [...] os barulhos do mundo e, por cima, o céu de Paris que, no começo do inverno, sob as nuvens de neve, tornava-se violeta. (ZUMTHOR apud COSTA, Edil, 2001, p. 252)

Partindo disso, podemos constatar que o texto, muito mais que seu suporte verbal ou vocal, é também constituído por todos os aspectos que estão no seu exterior e que lhe conferem sentido. Aliás, para Zumthor, quando o texto “se movimenta” e abarca tais elementos exteriores, criando um aspecto performático, ele deixa de ser considerado apenas como *texto* e passa a ser visto como *obra*.

O importante papel desempenhado por elementos como a voz e a ambientação, na construção dos significados de uma nova literatura, fez com que Zumthor (1993, p. 220) propusesse essa divisão entre “texto” e “obra”: o primeiro seria então uma “[...] sequência linguística que tende ao fechamento, e tal que o sentido global não é redutível à soma dos efeitos de sentidos particulares produzidos por seus sucessivos componentes”, e a segunda, “[...] o que é poeticamente comunicado, aqui e agora – texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais; o termo compreende a totalidade dos fatores da performance.”

O texto mostra-se somente como um produtor de sequências de frases estabelecidas. A obra, no entanto, envolve a performance e seus elementos, tornando-se um conceito artisticamente mais amplo e conveniente. Segundo Zumthor:

É no nível da obra que se manifesta o sentido global, abrangendo, com o do texto, múltiplos elementos significantes, auditivos, visuais, táteis, sistematizados ou não no contexto cultural; o que eu denominaria o barulho de fundo existencial. (ZUMTHOR, 2007, pp. 75-76)

Se estivéssemos usando aqui os conceitos de performance empregados pelos teóricos das artes plásticas, poderíamos dizer que é na obra em que se percebe o apagamento da delicada linha que divide a “vida” da “produção” de um artista. Assim como na expressão performática das artes cênicas, que exige naturalmente uma grande aproximação do artista com a arte, no conceito de “obra” de Zumthor está o autor integral, que utiliza não apenas o seu corpo, mas também toda a sua ambientação e a noção de cultura que tem para criar um texto que não pode ser jamais separado de si, um texto que está escrito em sua própria existência.

Essas afirmações se revelam muito propícias para estudar Itamar Assumpção, pois, como já dissemos, a figura humana e mesmo sua biografia assumem sempre um caráter tão instigante e revelador quanto sua obra. Embora não quiséssemos fazer um estudo biográfico, não sabíamos que outro tipo de estudo daria conta de falar de sua obra excluindo sua vida dela. Depois das considerações de Zumthor, vislumbramos a possibilidade de analisar seus trabalhos de maneira que sua própria existência “convivesse” harmoniosamente com sua produção artística.

Assim como Renato Cohen (2002), que afirmava em sua teoria da performance para as artes cênicas que o *performer* tinha de ter algum virtuosismo, algum talento para “segurar” a cena, Zumthor (2007, pp. 30-31) explica que a performance exige alguma competência do intérprete. Mas um tipo diferente de habilidade. Nas palavras do teórico:

Mas o que é aqui a competência? À primeira vista, aparece como um *savoir-faire*. Na performance, eu diria que ela é o saber-ser. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um Dasein comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas encarnada em um corpo vivo.

Ao evocar um conceito heideggeriano para a existência – *Dasein* –, Zumthor (2000, p. 18) nos coloca diante da afirmação de que nosso corpo, como objeto no mundo, já comporta em si essa habilidade; já comporta em si as coordenadas para que sejamos, por natureza, seres performáticos. O que acaba por vaticinar o que estamos expondo nestas linhas: a performance evoca para o texto, lido ou cantado, um referente global que é da ordem do corpo. É sempre pelo corpo que o artista expressa o tempo, o lugar e a obra.

Por esse motivo é que a performance não pode ser considerada apenas uma arte ilusória ou representativa, carregada de meneios inexpressivos. Na verdade, ela passa a imprimir conhecimento e a gerar saberes, seja em qual arte ela esteja inserida. Ela se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional. Na cultura, a performance – por meio do corpo – realiza o ato de comunicar, de estabelecer a comunicação. Zumthor (2007, p. 50) afirma que a performance é definitivamente um momento da recepção: “[...] momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido.”

Assim, ela e o conhecimento daquilo que se transmite, necessariamente, estão ligados. A performance não é simplesmente um meio de comunicação: “comunicando, ela o marca”. (ZUMTHOR, 2007, p. 32)

Em nossos estudos, não há dúvidas de que Itamar Assumpção incutia seu próprio conhecimento de mundo em suas performances. Um exemplo disso é o próprio Nego Dito, que jamais comunicava algo desconhecido do universo do artista. Com a violência de Bebelê, Assumpção queria não apenas passar uma informação, mas promover alguma modificação subjetiva naquele que a recebia.

Por toda complexidade que essa obra apresenta, entendemos que ela só poderia ser estudada dessa forma integrativa: levando em consideração palavra, voz e movimento.

De outra maneira, poderíamos correr o risco de “partimentar” sua obra e acabar por hierarquizá-la. Ora, é possível dizer o que é mais elevado em Itamar Assumpção: suas letras ou suas melodias? Não é possível fazer essa separação, e ainda que fosse não seria conveniente, pois lembrando as palavras de Walter Ong (1998), cada linguagem artística guarda suas particularidades e não se deve abordar uma com os padrões de outra.

Os conceitos de Zumthor nos ajudam a adentrar o centro do universo de Itamar porque ele e sua obra se encaixam no conceito de “texto em presença”. A questão da movência do texto literário, dando-lhe maior liberdade de ser e estar, é muito pertinente para estudar suas canções. Quando algumas de suas letras – extremamente poéticas – flertavam com a literatura, mas não poderiam ser consideradas como texto, apresenta-se para nossos estudos um conceito no qual o texto se movimenta e leva em consideração aspectos como a música, a ambientação, o teatro e o próprio corpo. Uma ideia bastante confortável para as nossas pesquisas em relação a esse artista multifacetado.

Quem poderá dizer que Itamar Assumpção não usava conscientemente seu corpo em suas apresentações? Quem poderá dizer que ele não estava, com suas performances, escrevendo junto com o seu público um texto que já estava expresso em si, na sua existência?

É por isso que nos aproveitamos dos conceitos de Zumthor que, com essa abertura do signo do texto poético, nos dá uma chave quase que mágica para estudar as canções e apresentações de Itamar pelo viés duplamente performativo: ao mesmo tempo, permeadas por aspectos cênicos e plásticos, e ainda pelos aspectos da oralidade.

O texto das canções de Itamar Assumpção torna-se, a cada nova aproximação e leitura, muito mais que o escrito. É um texto tramado nas relações humanas desde as épocas em que morava com os avós em Tietê, ou com os pais em Arapongas. Desde quando frequentava Londrina e os festivais de teatro. É um texto que já está escrito em si e que vem à tona por meio do corpo.

O espólio artístico de Itamar, no sentido mesmo de “obra”, abrange tamanha quantidade de elementos não tão aparentes como letra ou melodia que só mesmo o conceito maior de corpo vivido, de um corpo que escreve, é podemos compreender o universo desse artista.

Assumpção soube fazer a essencial e delicada “leitura” daquilo que não estava nas partituras, inclusive nas de suas próprias músicas. Assim como Zumthor, ele considerou como essencial esses elementos performáticos que não podem ser registrados, mas que garantem o significado da obra, e promoveu uma importante renovação estética em um cenário artístico tão retraído quanto monótono.

CAPÍTULO 2

A performance em Itamar Assumpção

2.1. O *performer* Itamar Assumpção

A partir das considerações do capítulo anterior sobre a performance como linguagem nas artes plástico-cênicas e na literatura/linguística, analisamos neste capítulo elementos performáticos pontuais da obra de Itamar Assumpção. Como já citamos, vestir-se com roupas coloridas e extravagantes, utilizar óculos para lá de excêntricos, confrontar-se com o público, encenar personagens, utilizar vinhetas de rádio, suspensão sonora e coros inusitados em apresentações tragicômicas não eram atitudes aleatórias no percurso do cantor-compositor-performer paulista.

Embora suas apresentações – principalmente as do início da carreira – fossem sempre consideradas “muito loucas”, isso não significava que seus atos fossem produto do aleatório ou da falta de rigor estético.

Dessa forma, o primeiro desafio que temos neste capítulo analítico é o de encontrar uma linguagem textual que dê conta de esquadrihar alguns elementos da obra de Itamar Assumpção e que, ao mesmo tempo, possa dialogar com vários tipos de interlocutores: desde os que o conheceram bem até os que pouco ou nada sabem sobre ele.

Apesar de todo o aparato teórico que ora reunimos, ainda assim, consideramos bastante complexa a tarefa de analisar conceitualmente tais atos e elementos performáticos, porque, via de regra, acabou-se por criar um vácuo crítico para as produções imagéticas voltadas para o não verbal.

Sendo assim – diante da perspectiva de preencher tais lacunas –, é que analisaremos os elementos performáticos da obra de I. A. Baseados na teoria apresentada no primeiro capítulo, consideraremos que estes estavam fortemente ligados a duas possibilidades simultâneas e não excludentes:

- à *cênica/plástica*: possibilidade relacionada com a colagem de várias linguagens artísticas – inclusive a do teatro – e com a aproximação entre a vida e a obra do artista, rompendo com as estruturas mais formais; pautada principalmente nas considerações de Renato Cohen e Jorge Glusberg.

- à *literária/linguística*: possibilidade relacionada com a noção de Paul Zumthor acerca da ampliação do conceito de texto poético escrito. Tal dilatação conceitual nos apresenta as concepções de “movência textual” e de “texto em presença”; conceitos “zumthorianos” capazes de abranger mais adequadamente as relações entre elementos como o ambiente, a voz e a performance, considerando-os essenciais para a criação de canções.

Falar da performance na obra de Assumpção dentro dessa dupla abordagem significa – sobretudo e nesse primeiro momento de nosso trabalho – falar de *corpo*. No entanto, o conceito de performance aqui mencionado está ligado não apenas à simples dimensão do corpo humano; ele está ligado à linguagem do *discurso do corpo*, o que torna sua análise ainda mais desafiante, já que tal discurso ainda está sendo construído e solidificado por novas teorias. De acordo com a artista Gina Pane, citada por Jorge Glusberg,

[...] não é uma coisa fácil ocupar-se do corpo como linguagem, a menos para quem esteja ciente que o mesmo tem uma estrutura linguística. A mensagem corporal possui uma massa e um peso tão altos que ocupar-se de decifrá-los provoca dificuldades e assusta. (s/d apud GLUSBERG, 2003, p. 99)

Em geral, somente o fato de nos expressarmos por meio do corpo de uma forma direta – seja pela música, teatro, cinema ou outra arte – tem um significado polêmico, já que a sociedade, normalmente, vive de acordo com padrões corporais convencionais, rigidamente estabelecidos e limitadores, e se retrai diante de novas possibilidades de expressão e de sensação que não as conhecidas.

Dessa forma, podemos considerar as performances artísticas de Itamar Assumpção, relacionadas com a corporeidade e citadas neste trabalho – em última instância – como uma possibilidade de “resgatar” seu público de uma cultura em que o corpo, a partir das convenções vigentes, é alienado de si próprio. Uma operação

que exigia do artista a utilização de recursos cotidianos e evidentes para atingir os fins mais inéditos.

Vê-lo em cena novamente por meio de imagens disponíveis na Internet – ou pela primeira vez, como é o caso daqueles que não o puderam conhecer antes de sua morte – é sentir-se profundamente provocado. O jeito de cantar, a forma de se posicionar no palco, os personagens encenados, as roupas e os acessórios despertam – em um primeiro momento – uma sensação de desamparo frente ao desconhecido, mas também, e imediatamente, uma fundamental abertura ao novo e a necessidade de sair da superfície da não-reflexão. Sua obra acaba por transformar-se em um ponto-e-vírgula no nosso trânsito mental, tão condicionado ao automatismo intelectual.

Itamar Assumpção conseguiu tornar-se um ponto fora da curva, diferenciando-se enigmaticamente até mesmo daqueles que comungavam consigo o igual desejo de inserir profundas inovações estéticas no âmbito da canção e seus desdobramentos. Os elementos analisados neste capítulo mostram-nos que foi sobretudo na atividade criativa em cima do palco que Itamar se defendeu da pecha de maldito. A relação de corpo que estabeleceu para com seu público – para muito além dos gestos compulsivos e da voz bem impostada de negro paulista-paranaense-brasileiro-africano – ampliou até mesmo os conceitos de performance, já que estes, em Assumpção, podem ser balizados não somente pelo movimento, mas, inclusive, pelo valor dos contrastes e das pausas, dos silêncios eloquentes que amplificavam os significados das palavras na consumação dos atos.

Como já citamos, a utilização da performance como uma linguagem em sua obra nos interessa particularmente porque nos possibilita chegar a resultados que não levem em consideração unicamente à uma espécie de representação vazia de seus personagens, mas a uma maior aproximação com a própria vida do artista. Seus gestos estão ligados a uma experiência mais profunda, que pode ser comparada ao processo da companhia Living Theatre, na qual se “vive” teatro e não se “representa” teatro. Para o grupo off-Broadway¹, fundado na década de 1940 e que se tornou um dos mais resistentes na arte experimental dos Estados Unidos, e representativos na história da performance contemporânea, havia uma questão premente em sua existência, justamente a proposta de apagar as fronteiras entre

¹ O termo off-Broadway explica o fato de a companhia se apresentar fora do circuito dos teatros mais comerciais de Nova York, situados na famosa Avenida Broadway.

palco e plateia, entre arte e vida; uma tendência das produções pós-modernas que, segundo Steven Connor (1992), anuncia a “ruptura” com os conceitos tradicionais de arte.

Na verdade, com essa aproximação entre vida e obra, a performance acaba por penetrar caminhos, situações e processos anteriormente não reconhecidos ou valorizados como arte, renovando conceitos, diminuindo a sensação de que os artistas são seres intocáveis – posicionados estrategicamente a eras de distância do público – e demolindo a impenetrabilidade hierárquica entre alta cultura e cultura pop ou de massa. A arte performática se torna então capaz de “esteticizar” e “artificar” a própria vida vivida, retirando o estigma de que os objetos artísticos são tão elevados que só podem ser tocados pelos artistas enquanto demiurgos; a performance contemporânea quebra regras e indica a possibilidade de conceber tanto a vida quanto a própria arte de maneira diferente da habitual.

Tecnicamente falando, no caso da música de Assumpção, por exemplo, a melodia era feita pelo baixo com acompanhamento da guitarra, quando o convencional é o contrário disso. O canto de Itamar, muitas vezes beirando a fala, era cortado e sobreposto por um coro de vozes femininas, que, em geral, também encenavam personagens. O ritmo, um “swing negão” dos bons, apesar de manter ligações e influências com outras sonoridades, não podia ser classificado nem como samba, tampouco como reggae ou jazz. E, para temperar esse caldeirão de inovações, havia ainda as letras que, além de disparar dardos cheios de veneno, apresentavam acentuada e perturbadora mudança temática e prosódica em relação às canções tocadas no rádio.

Aliás, suas músicas continuam – 30 anos após suas primeiras incursões na cena brasileira – apresentando algumas das mesmas diferenças em relação ao que se costuma ouvir habitualmente na contemporaneidade, o que aparentemente não indica uma mudança substancial na audiência. Segundo Connor (1992), o momento contemporâneo prioriza (e viabiliza) principalmente os produtos culturais baseados na lógica da descartabilidade e da obsolescência programada, rejeitando aqueles que demandam maiores elaborações para serem entendidos e/ou apreciados.

No entanto, parece que essa lógica contemporânea apresentada por Connor não é tão contemporânea assim. Já na época de Itamar, a situação se configurava de maneira semelhante: a maior parte do público – comodamente acostumada com o mais do mesmo que há anos se repetia em festivais musicais de TV – também não

conseguiu vislumbrar a análise reflexiva que sua obra exigia; não conseguiu perceber o interstício entre o desconhecido e o novo.

Nos festivais da TV Cultura (em 1979, participando da banda de Arrigo Barnabé) e da TV Globo (em 1982, com a música “Denúncia dos Santos Silva Beleléu”), por exemplo, Assumpção foi vaiado e tachado de “esquisito demais”: em um primeiro momento, sua musicalidade não se encaixava em nada mais conhecido e identificável, que fosse capaz de “acolher” e “amparar” os anseios de um público muito mais acostumado com o movimento de retração que de expansão.

Para que esse público pudesse ter apreciado melhor sua musicalidade (o mesmo vale para ser aplicado às audiências atuais), teria sido necessário, segundo Connor, que a pós-modernidade fosse desmistificada, pensada e colocada como uma realidade ao alcance de todos: “O conhecimento pós-moderno não é apenas um instrumento das autoridades; ele refina a nossa sensibilidade a diferenças e reforça a nossa capacidade de tolerar o incomensurável.” (LYOTARD, 1974 apud CONNOR, 1992, p. 34)

No entanto, a história da carreira de I.A. nos mostra que não foi isso o que aconteceu. Tamanha complexidade gerou certa confusão até mesmo nos críticos da época, que, em sua maior parte, estavam bastante empenhados na análise de outro espectro de “produtos culturais”. Em suma, até mesmo boa parte da crítica especializada também não o compreendeu. Muito embora alguns o tenham incensado, outros sequer conseguiram identificar os principais elementos de seu universo musical, talvez por não compreender em absoluto o que poderia significar aquele negro esguio no palco, andando de um lado para o outro, simulando um bandido perigoso e despejando versos ruidosos em atuações frequentemente emblemáticas. Diante disso, houve quem escolhesse as vias mais rápidas, ora dando-lhe prêmios pela melhor “pesquisa”, ora classificando-o como maldito e marginal.

Na imprensa voltada para o universo específico da música, aconteceu também algumas situações diferentes, mas não menos vexatórias: ora alguns críticos diziam que seus shows eram grandes encenações meramente teatrais, ora reclamavam para ele algum espaço na mídia televisiva, justificando o pedido ao considerar suas apresentações como “geniais”. Mas poucos, de fato, entendiam como aqueles “atos do acaso” sugeriam uma atividade artística muito mais

complexa, revestida até mesmo de sentido existencial, que evidenciava a procura de uma linguagem autoral e diferenciada.

Segundo Renato Cohen (2002, p. 104), a busca do desenvolvimento pessoal é um dos princípios centrais da arte de performance e da *live art*, pois “[...] não se encara a atuação como uma profissão, mas como um palco de experiência ou de tomada de consciência para utilização na vida.” Nesse sentido, a performance se torna uma releitura contemporânea a partir de uma mixagem (*mixed-midia*) das ideias da modernidade.

Essa capacidade de reler ideias da modernidade à luz da contemporaneidade, inclusive de movimentos artísticos anteriores considerados esteticamente inovadores, como a Tropicália, foi justamente o que caracterizou – e ainda caracteriza – as atitudes de Itamar Assumpção como vanguardistas.

De acordo com o pesquisador musical Roy Shuker (1999, p. 284), o termo “vanguarda”, na música pop, é “[...] empregado para descrever movimentos artísticos novos ou inovadores, associados frequentemente à ruptura de tradições, estilos e convenções estabelecidos.”

Ora, se essa não era absolutamente a postura de Assumpção, também não deixava de ser. Em um momento especialmente importante no cenário brasileiro, com a abertura do processo de redemocratização do país, Itamar, mesmo não privilegiando o rompimento definitivo com as tradições, fazia música experimental, que, por vezes, dialogava com essa mesma tradição, mas sempre deixando evidente uma postura de entender o passado não como um peso morto, mas como um elemento dinâmico a ser reinventado e transformado a qualquer instante.

A alcunha de vanguardista, no entanto, poderia ser confirmada pela maneira como I.A. se tornou um criador “à frente de seu tempo”, modificando antigos padrões estéticos e ultrapassando as fronteiras do conhecido. Sua postura *avant-garde* ultrapassava o momento histórico em que estava inserido e até mesmo o universo de oportunidades que lhes eram oferecidas.

Contudo, é preciso ter cuidado ao designar Itamar Assumpção como vanguardista em nossa análise. Isso porque, à luz da contemporaneidade, o próprio conceito de “vanguarda” tem sido criticado por teóricos como Steven Connor e Linda Hutcheon. De acordo com os estudos de Connor (1992, p. 92), por exemplo, as transformações e avanços na maneira de pensar, acarretadas pelo pós-modernismo e especialmente na cultura contemporânea, “podem [apenas] ser vistas como uma

intensificação seletiva de certas tendências presentes no próprio modernismo." Em outras palavras, Connor sugere que, talvez, as atitudes consideradas inovadoras e vanguardistas da contemporaneidade sejam somente uma seleção de tendências contidas nos movimentos artísticos anteriores.

Já Hutcheon (1991, p. 274) sugere que o conceito de vanguarda perdeu seu efeito e está ultrapassado na contemporaneidade porque ninguém mais, virtualmente, precisa se preocupar com o futuro (pois ele já chegou).

No entanto, mesmo que consideremos as proposições de tais críticos, que afirmam o esgotamento do impulso utópico na atualidade, o questionamento e a problematização sobre as produções artísticas contemporâneas já se tornam uma espécie de posicionamento à frente de seu tempo, pois estabelece condições para a concepção de uma arte diferenciada.

Em verdade, podemos dizer que Itamar também se relaciona ao conceito mais atual do termo "vanguarda", proposto por tais críticos, que leva em consideração um experimentalismo que envolve todas as formas artísticas que não se adestram a ditames: sejam ditames desenvolvidos em nome de uma ideia de invenção – reconhecível em um dado repertório –, sejam aqueles submetidos a uma injunção mercadológica dos valores em vigência. Essa vanguarda aponta para um dado de historicidade que faz da vida presente um universo inesgotável de investigação e criatividade. Assim, o momento pós-moderno tem uma marca de revisão dos legados, mas sempre direcionado a um futuro incessante de inovações, que não se realizam como uma promessa superior ou imune à ação do tempo.

Quando um artista frisa a contingência, o efêmero – o que é próprio de uma época regida pela velocidade e pela multiplicidade de referenciais –, sua arte atua de modo atualizador e, simultaneamente, mapeador de possibilidades existentes, não ancoradas mais numa novidade intermitente, atemporalizada pelo ato único.

Itamar Assumpção representa, então, um tipo de experimentalismo sem adestramento aos postulados, o que configura uma vanguarda também diferenciada daquela consolidada modernamente ao longo do século XX. Um exemplo disso é a releitura que faz da negritude musical brasileira, na qual o compositor insere a marca da pesquisa e incorpora informações performativas ainda não realizadas, apontando para a direção do multiculturalismo e cultura multimidiática

Assim sendo, mesmo que a alcunha de vanguardista de I.A esteja em discussão, podemos dizer que sua atitude de releitura totalmente amplificada das

tendências anteriores já (e ainda) pode ser considerada como procedimento inovador diante das produções presentes que, em geral, ou se encontram estritamente normatizadas de acordo com as exigências da indústria cultural ou estão afastadas dos holofotes mais potentes.

É por esse motivo que temos – mesmo diante das inúmeras possibilidades da contemporaneidade, inclusive as tecnológicas – a constante sensação de escassez de novas e diferenciadas produções artísticas, seja como público, como pesquisadores ou como críticos. Aliás, tal escassez de produtos culturais diferenciados provocou sistematicamente – desde a época de Itamar Assumpção – a diminuição potencial da crítica, evidenciando a falta de análises especializadas mais contumazes.

No caso de Assumpção, na ocasião de lançamento de seus primeiros trabalhos, o que se via (ou lia), em geral, era fruto do choque, do pavor ou da incompreensão, mas quase nunca de uma observação criteriosa ou do estudo vigoroso que uma estreia como aquela merecia – principalmente em se tratando de seu primeiro disco, *Beleléu Leléu Eu*.

Diante de tal lacuna crítica, e certos de que ainda vamos ter de estudar por muito tempo essa música-poesia-ato, ousamos empreender a nossa análise de alguns dos elementos performativos das canções de seus primeiros álbuns, de apresentações e personagens da década de 1980, fazendo a nossa própria *mixed-media*, ou seja, a nossa própria mixagem do plano de ação criativa de Itamar Assumpção.

2.2. O disco

O primeiro elemento performático da obra de Itamar Assumpção a ser analisado neste capítulo é o disco, tanto em seu aspecto mais amplo de álbum, que compila algumas composições em torno de uma ideia comum, de um mesmo conceito, quanto em seu aspecto de objeto artístico; de signo, que revela inúmeras possibilidades de significações acerca de um determinado tema.

Seu disco de estreia, *Beleléu Leléu Eu*, foi produzido de forma independente pelo selo Lira Paulistana, com show de lançamento no teatro de mesmo nome:

“Desde o começo, a coisa ficou marcada como independente mesmo. Isso de manter meu trabalho independente é próprio da sua natureza. Não podia ser de um jeito onde eu encontrasse restrições.”²

Mas, no início dos anos de 1980, a opção em produzir LPs pelo caminho alternativo ou *underground* não era apenas um meio de garantir a liberdade criativa; em alguns casos, era a única forma de viabilizar um trabalho musical – que possivelmente não conseguiria encontrar seu público pelas vias convencionais, pois as grandes gravadoras estavam interessadas em investir em propostas artísticas mais rentáveis, como o pop-rock, por exemplo.

O próprio Itamar relatou, em algumas entrevistas, a experiência da busca de uma gravadora para consolidar o início de sua carreira: “Diziam: olha, isso não dá. Realmente dá trabalho, o novo dá muito trabalho, o novo está ligado a tudo.”³ E continuava Assumpção explicando o inexplicável: “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.”⁴

Assim, por conta da sistemática falta de espaço, foi que ele e muitos outros músicos do que se convencionou chamar de Vanguarda Paulista encontraram, na “independência”, uma maneira de existir artisticamente para o público. Porém, a fórmula independente utilizada por esses músicos – ou seja, por meios próprios ou diversos do estabelecido pela indústria, tutelados por ela – exclui completamente a visão romanceada do assunto. Mesmo diante da possibilidade de criar obras artísticas sem amarras mercadológicas, não era fácil produzir, executar e distribuir um trabalho sem ajuda ou investimentos externos. Talvez, por isso mesmo – pelo fato de ter sido feito sem aportes econômicos e/ou midiáticos –, é que seu disco de estreia tenha se revelado tão inovador.

² Fala de Itamar Assumpção em entrevista. In LOPES, Rodrigo Garcia. Itamar Assumpção: príncipe negro da música. *Jornal Nicolau*, Curitiba, jul. 1989.

³ Entrevista com Itamar Assumpção. In PALUMBO, Patrícia. *Vozes do Brasil*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002, p. 33.

⁴ Ibidem.

Figura 1 - Ingresso de show de Itamar Assumpção no Teatro Lira Paulistana

O álbum *Beleléu Leléu Eu* realmente “surgiu” como uma proposta inovadora, que começava na capa, continuava pelo repertório e terminava nos esquemas de divulgação e distribuição.

É interessante perceber que, nesse trabalho inicial de Itamar Assumpção, não são apenas as canções que operam a construção de significados. Desde a capa – e seu título sugestivo – até o encarte, podemos encontrar elementos que dialogam com a performance plástica e fazem com que as canções possam ser compreendidas em outros níveis de significação.

Mesmo em se tratando de um álbum inaugural, *Beleléu Leléu Eu* é muito provavelmente a experiência autoral mais ousada de Assumpção. Quase todo ele é permeado pela “existência” do personagem Beleléu, um bandido perigoso que aparece acompanhado por seu “bando” – ou de sua banda, a (in)suspeita trupe cujo nome é senha e alvo, a Isca de Polícia.

A trama que se desenrola durante as canções de *Beleléu Leléu Eu* também revela um ponto muito interessante na obra de Itamar Assumpção e que se repete em seus trabalhos posteriores: o *disco como unidade de sentido*, de significação. Cada álbum é concebido como um complexo conjunto, no qual as canções que o compõem dialogam entre si e podem ser complementadas por outros elementos, inclusive por aqueles que não são musicais, como a capa e o encarte, por exemplo.

Nesse sentido, achamos conveniente analisar também alguns desses aspectos gráficos, pois, como já citamos, quase tudo no artista era intencional. Além disso, segundo Renato Cohen (2002, p. 65), em consonância com Paul Zumthor, o texto poético, em alguns casos, chega a se transformar num “[...] texto paisagístico, adquirindo características de cenário, como uma cor, uma luz ou um efeito especial”. Assim, o texto poético – que a partir das proposições de Zumthor (2007) é todo aquele que serve para comunicar algo – pode ser escrito simultaneamente com uma série de outros elementos, como os aspectos gráficos das capas de seus discos, compondo o todo da *mise-en-scène*.

Itamar, ao fazer as escolhas gráficas para seus discos e encartes, assume o papel de narrador performático. Ele está contando uma história, encenando uma ação. A diferença desse narrador em relação ao convencional é que ele o faz lançando mão de um texto poético que não é exclusivamente verbal; é misto, acrescentado e enriquecido de linguagem imagética.

Isso nos revela que, para Assumpção, o disco é concebido como um objeto artístico que precisa ser complementado a partir do diálogo com outras artes. Inclusive, algumas de suas canções – principalmente as do período inicial de sua trajetória – são melhor compreendidas sob o signo da performance plástico-cênica, seja pela encenação que exigem, seja pela carga de significados que a observação atenta dos elementos gráficos do disco lhe confere.

De acordo com o pesquisador Gilberto Xavier (2004, pp. 40-41), a combinação desses elementos fazia com que a música oferecida pelos artistas da chamada Vanguarda Paulista tivesse um caráter intertextual, conversando “fatalmente” com diversas artes:

[...] os discos dos integrantes da Vanguarda Paulista eram como objetos estéticos a serem vistos, ouvidos e entendidos como produtos de caráter intersemiótico, uma vez que neles se projetavam e se entrecruzavam os códigos e as linguagens musical, verbal e visual, o que os diferenciavam das demais produções comerciais veiculadas na época.

Figura 2 - Capa do álbum Beleléu Leleu Eu

Analisando *Beleléu Leleu Eu* como um objeto artístico, percebemos que a performance plástica de sua obra começa já na capa do álbum. Para um artista praticamente iniciante e desconhecido do grande público, parece-nos muito estranho que Assumpção não quisesse colocar seu nome estampado no frontispício, com letras em destaque. No entanto, em vez de ostentar seu nome artístico, em tal capa aparece apenas uma gravura com parte de seu rosto, reproduzida três vezes, seguida das palavras “Beleléu Leleu Eu” e “Isca de Polícia” – este último, como já dissemos, o sugestivo nome de sua banda.

O perfil repetido – e a frase musical que as palavras do título evocam – sugere a “descamação” e a diluição do próprio nome do personagem-máscara que o acompanha em todo o disco – *Beleléu Leleu Eu* – até chegar no “eu” do artista; passando curiosamente do apelido ao pronome pessoal, na primeira pessoa do discurso. Para o pesquisador musical Fabio Giorgio (2007), a desconstrução realizada por Itamar Assumpção já no título de seu disco de estreia indicava que ele

pretendia depurar as dores de sua condição no mundo, assumindo – com nova e impactante roupagem – o malandro clássico delineado nos sambas antigos:

[...] Não por acaso, o título do seu primeiro trabalho, *Beleléu Leléu Eu*, gravado em 1980, desconstrói o nome do personagem, apontando sua agressiva modernidade e uma fratura evidente – o *alter ego* capaz de expiar as dores de nascer negro e pobre em um país mestiço onde o preconceito é velado até mesmo aos pés descalços do redentor.⁵

Em verdade, a predileção por colocar apenas o nome do personagem na capa de seu primeiro disco acabou por gerar um “mistério” em torno da autoria do trabalho, colocando-nos diante da inevitável dúvida: quem é o autor da obra? Itamar Assumpção ou Beleléu? Ou seriam os dois a mesma pessoa?

A própria técnica de gravação desse disco, com o vocal dobrado – característica constante em seus registros fonográficos, portanto, da estética de Itamar –, leva-nos à desconfiança de uma possível duplicidade entre narrador e protagonista. A voz solitária, tão presente na dupla banquinho e violão da MPB tradicionalista e principalmente na bossa-nova, apresenta-se multiplicada em sua obra; são várias, variadas e não uníssonas. *É um “eu” que nunca está ou existe sozinho.*

Na sequência da análise gráfica desse disco, percebemos outro fator que contribui para o instigante jogo entre biografia e ficção: a concepção do encarte. Em um de seus lados, temos a reprodução do título de eleitor de Itamar Assumpção encimada por uma navalha, sem a reprodução de sua fotografia. Na contracapa do disco, o retrato do título, que no encarte é suprimida, está ladeada pela mesma navalha, mas que agora traz o nome do criador (criatura?) gravado. O detalhe: essa é a única vez em que seu nome aparece no material gráfico do disco como o de um possível protagonista – apenas na indicação de autoria das músicas o nome se repete.

⁵ Fabio Giorgio, em entrevista para o blog “Nada será como antes”, em 2007. Disponível em: <<http://nadasercomoantes.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 2 Mai. 2012.

Figura 3 - Uma das faces do encarte do disco Beleléu Leléu Eu

Figura 4 - Detalhe da contra capa do disco Beleléu Leléu Eu

O documento com a navalha sobreposta também cumpre a função de denunciar o título de eleitor como um objeto decorativo, o símbolo-mor de uma cidadania inexistente no Brasil de João Figueiredo, ainda na ditadura militar. Um mero “embaraço” entre os cidadãos que o possuíam, mas que absolutamente não podiam votar.

A superposição dos dois “objetos” – a navalha e o título de eleitor – traz ainda a ideia de que eles conviviam lado a lado no universo do artista: o documento (representação do mundo das formalidades, mas que não garantia ao seu portador nenhum direito) e o instrumento de corte/arma (representação do mundo violento da malandragem e das ruas, que lhe conferia *status* e poder).

A contracapa apresenta um mosaico, repleto de imagens, no qual estão as fotos de Itamar Assumpção e seus músicos, e o Registro Geral de Helder Marques, um dos responsáveis pelo som das gravações do álbum. Dessa forma, “sutilmente” se explicita que uma das identidades fundamentais do disco – a sonoridade – passava pelas mãos do técnico, representado iconograficamente pela estampa de seu R.G.

Voltando à contracapa, mais uma vez nos chama a atenção o fato de o nome “Itamar Assumpção” estar gravado justamente na navalha, um objeto que reaparece dramaticamente na obra do artista, e sobre o qual ainda discorreremos neste capítulo. Porém, a utilização da navalha como um signo – um objeto afiado e cortante – pode ser assimilada como alegoria de uma transição: o objeto interliga o malandro clássico ao repaginado, além de expor a perda de sua cidadania, deixando-lhe apenas uma escolha: assumir-se à margem.

Em outra leitura, pode significar também o desejo de Itamar Assumpção em romper, cortar e se desligar de antigos padrões estéticos. A presença desse objeto – que fere e que mata – nos leva à associação, tanto graficamente, no encarte e na capa do disco, como também na letra de algumas de suas canções⁶, com o trecho da composição “A Palo Seco”, de Belchior: “E eu quero é que esse canto torto, feito

⁶ “Olha aqui Beleleú, tá limpo coisíssima nenhuma meu, não tô mais a fim de curtir a tua e nem ficar tomando na cara, essa de ficar na de que o brasil não tem ponta direita, o brasil não tem isso, o brasil não tem aquilo, que black *navalha* é você beleleú?”, trecho da música “Luzia”, inserida no disco *Beleléu Leléu Eu*, de 1980. “Valha a *navalha* na liga/ Nada na barriga/ Valha a *navalha/ Navalha* na liga.”, trecho da música “Navalha na liga”, feita em parceria com Alice Ruiz, do álbum *Sampa Midnight – Isso não vai ficar assim* (grifos nossos).

faca, corte a carne de vocês.”⁷ Uma livre associação semântica capaz de nos revelar um artista que pretende utilizar a violência da navalha – transmutada em música – em seu próprio público, para reforçar a mensagem do alto preço pago durante o aprendizado da existência: baby nada existe/ resguardando nossa vida.⁸

Itamar Assumpção, um autor-cantor-performer ainda desconhecido naquele momento, meio torto por não se enquadrar nos esquemas e expectativas do mercado, desejava tirar seu público de uma posição plácida, passiva, nem que para isso precisasse – tal qual um bandido perigoso – esfaqueá-lo com a navalha.

Figura 5 - Contracapa do disco Beleléu Leléu Eu

⁷ Trecho da canção “A palo seco”, composta por Belchior e gravada no álbum de mesmo nome, em 1974 e depois, em 1976, no álbum *Alucinação*.

⁸ Trecho da canção “Baby”, composta e gravada por Itamar Assumpção no álbum *Beleléu Leléu Eu*, Lira Paulistana, 1980.

Podemos dizer que em *Beleléu Leléu Eu*, certamente, as marcas mais fortes e contundentes são a atitude de ruptura e renovação estéticas, a interação com o público e a busca empreendida por uma linguagem que o permitisse seguir em frente realizando sua arte:

É um trabalho que segue sozinho seu próprio caminho. Por isso é independente, no sentido de ser uma linguagem que se define de modo diferente: da montagem do show, do estilo da banda à capa do disco. Me sinto bem com essa independência. Não estou preocupado com os rumos da MPB, e sim com os de minha música, já que é a única coisa que eu posso fazer.⁹

Para além dos conceitos gráficos já abordados neste tópico, em *Beleléu, Leléu, Eu* podemos citar também como características marcantes a interrupção dos padrões formais de composição e instrumentação; a ruptura com a temática das canções que tocavam no rádio – que, em geral, acabava se repetindo –, e, principalmente, a não sujeição à indústria fonográfica, que só dava espaço a quem se moldasse às regras preestabelecidas de comportamento e criação artística – a saber, aquelas que mais agradavam ao público, com letras que tivessem fácil poder de comunicação e identificadas quase que totalmente com o universo adolescente e pós-adolescente.

Em um jogo de cartas marcadas, essas “regras preestabelecidas” evidenciavam também uma mudança na relação com o consumo da nova classe-média brasileira. Aliás, o consumo passou – pejorativamente – a ser uma das únicas categorias para se medir a relevância ou importância de um determinado produto cultural. Se um disco vendia bem, era porque podia ser considerado bom; se não vendia, não tinha relevância artística. Dessa forma, as canções de um disco deveriam ser “planejadas” e “confeccionadas” sob medida para o mercado cultural.

No entanto, nem mesmo essa relação de consumo – bastante evidente na década de 1980 – parece explicar os impedimentos ao trabalho musical de Itamar Assumpção, já que ele foi recepcionado por um público, ainda que pequeno, composto principalmente por universitários oriundos dessa mesma classe média, concentrados nas grandes capitais do país. Talvez essa contradição seja explicada

⁹ Fala de Itamar Assumpção em entrevista. In LOPES, Rodrigo Garcia. Itamar Assumpção: príncipe negro da música. *Jornal Nicolau*, Curitiba, jul. 1989.

pelo fato de que a arte, por sua própria natureza, está sempre buscando formas de denunciar os conceitos maniqueístas em que é forçosamente inserida. Ou seja, a mesma classe média que pautava a qualidade de um produto cultural pela quantidade que ele vendia também se interessava por novidades estéticas como Itamar Assumpção. Talvez, isso pudesse ser melhor compreendido estudando conceitos como a fetichização do "novo" e do "diferente", mas o fato incontestável aqui é que a própria arte se esquivava de delimitações extremistas.

E mesmo que um uma parte dessa classe média pudesse se interessar por produtos culturais como Itamar Assumpção, a maior parte dela estava ávida em aderir ao *american way of life*, sem mensurar – no entanto – as consequências dessa velocidade em emular um comportamento diferente do nosso. A prova disso é que a máxima "se um disco vende bem, é porque é considerado bom; se não vende, não tem relevância" já havia se consolidado na década de 1980 e colocado em arenas opostas Itamar e a indústria fonográfica. Embora possamos dizer que com o passar do tempo Assumpção tenha se tornado menos “agressivo” às relações mercadológicas, em nenhum momento, em toda a sua carreira, ele se submeteu ou abriu mão de algum elemento de sua proposta criativa.

No entanto, como parte do amadurecimento artístico e da evolução de seu processo de mixagem das ideias da modernidade, uma mudança de temperamento em relação ao seu trabalho inicial pôde ser observada gradualmente em seus discos posteriores – inclusive, perceptível ao analisarmos a capa e o repertório dos outros dois álbuns que fazem parte do nosso recorte de estudos.

O disco *Às próprias custas S/A* – cujo título é uma feliz referência ao fato de ter sido concebido de forma independente pelo artista, ou seja, com recursos próprios, traz na capa a imagem de uma cascavel, com o nome da banda, "Isca", no chocalho.

Nesse segundo momento da carreira, novamente Itamar Assumpção não estampa seu nome na capa do álbum. Ao que (não) (a)parece, por mais uma vez ele abdica de publicidade para a sua imagem, enfatizando apenas o conteúdo de sua “cria” e o processo coletivo dessa “gestação”, já que nem mesmo sua fotografia estampa o frontispício do álbum. No entanto, embora não apareça uma imagem do artista ali, suspeitamos que a cascavel seja a própria alegoria de Itamar Assumpção. Isso porque ele já havia alertado em seu trabalho anterior: seu nome é *Benedito João dos Santos Silva Beleléu*, vulgo *Nego Dito*, *Nego Dito Cascavé*.

Figura 6 - Capa do álbum Às Próprias Custas S/A

Assim, podemos entender que a imagem do réptil, com a enorme boca escancarada, evoca sua presença, emulando a si mesmo e apresentando um canto aberto, ainda perigoso como o enunciado no disco anterior e terrível, feito o veneno de uma cascavel, que, apesar de ser peçonhenta, encanta com o som de seu chocalho. Apesar de continuar destilando a seiva mortífera de “bandido perigoso e marginal”, Beleléu se propunha a seduzir seu público com o ritmo – representado pelo chocalho –, justamente um dos pontos mais fortes da musicalidade de Assumpção e sobre o qual discorreremos ainda neste trabalho.

Figura 7 - Capa do álbum Sampa Midnight – Isso não vai ficar assim

Em *Sampa Midinight – Isso não vai ficar assim*, terceiro álbum de Itamar Assumpção, também feito de forma independente, mas então pelo selo Mifune Produções, já podemos vislumbrar uma capa menos figurativa e mais direta. Ainda assim, seu nome é preterido pela terceira vez. O próprio título do disco, evidentemente, remete-nos a uma atmosfera mais sombria, cercada pelas incertezas da noite e suas nuances.

Nesse momento da carreira, Assumpção provavelmente percebe que as coisas mudaram – o caminho que escolheu desnuda a crueldade da barganha para existir criativamente e o quanto é exaustivo ter de, simultaneamente a isso, produzir e distribuir seu próprio trabalho. A imposição do caminho independente começa a "pesar", inclusive, sobre o seu processo criativo. O resultado são canções cujas letras refletem, possivelmente, uma imagem que já está estampada na capa: um artista que parece estar perdendo sua forma, ficando apenas com o espectro, a sombra e a máscara. Ainda assim, Assumpção não pretende desistir de gestar uma obra artística livre. A sua música, sua musicalidade, em geral, pode ter vivido uma

noite de terror, mas *isso não vai ficar assim, meu bem!*¹⁰ – aqui, inclusive, fazemos alusão à música de Getúlio Cortes, “Noite de Terror”¹¹, composta cerca de vinte anos antes do álbum *Sampa Midnight* e regravada por Itamar Assumpção no disco *Às Próprias Custas S/A*.

Fazia noite fria
Eu logo fui dormir
Soprava um vento forte
E eu não pude mais sair.

Em nosso entendimento, esses primeiros versos da canção estão em consonância com a provável disposição de Itamar Assumpção nesse momento de sua carreira. Talvez ele estivesse se sentindo espreitado por ter de rever suas escolhas, conscientizando-se da proximidade da noite fria – da possibilidade de não poder mais circular com sua arte. Embora a música tenha sido gravada no álbum anterior, é em *Sampa Midnight* que podemos ter a dimensão da noite escura e assombrada pela qual vinha passando Itamar e suas proposições artísticas.

A lembrança de Getúlio Cortes revisitado por Itamar Assumpção evoca também a similaridade entre o Negro Gato e o Nego Dito, afinal, o compositor da jovem guarda também esteve à margem, ou visitando-a frequentemente, com sua produção artística.

Autor de músicas antológicas como “O gênio”, “O sócia”, “Pega ladrão”, e as já citadas e conhecidíssimas “Negro gato” e “Noite de terror”, Getúlio Cortes se apresentou como o lado obscuro da jovem guarda. Aliás, apresentou-se também como um dos principais compositores de Roberto Carlos, que, além de Cortes, tinha outros parceiros de origem negra e pobre. Quem lia nos encartes do Rei nomes como Helena dos Santos, Nenéo e Pilombêta nem se dava conta da cor que eles tinham.

Entre eles, sem dúvida, o mais representativo foi Cortes, que escreveu canções com histórias aceleradas e temáticas urbanas, características que podem ser observadas também na obra de Itamar Assumpção. Nesse sentido, Getúlio Cortes já fazia uma música negra que dialogava com a linguagem dos quadrinhos e

¹⁰ Referência aos versos “Isso não vai ficar assim meu bem/ Isso não vai ficar assim”, da canção “Isso não vai ficar assim”, inserida no álbum *Sampa Midinight – Isso não vai ficar assim*, Mifune Produções, 1985.

¹¹ Música de Getúlio Cortes, composta em 1964, e regravada por vários artistas, incluindo Roberto Carlos.

do cinema, com um "quê" de pré-tropicalista, na esteira da cultura pop e da inovação.

Itamar Assumpção, ao regravar Cortes, evidenciava não somente a cumplicidade com o artista que também permanecia à margem, nos becos e telhados de zinco, comendo o mingau pelas bordas; ele mostrava claramente a predileção pelo diálogo com uma música negra que assumisse, tal qual a sua obra, um tom urbano e confessional, como podemos ver nos versos de "Noite de terror".

Mas, mesmo diante dessa terrível "meia-noite" que assolava não somente a cidade como seu próprio trajeto artístico, Assumpção – por meio das palavras de Cortes – dá sinais de que continuaria na ativa.

A prova de que não pretendia entregar-se ao *monstro sist*¹² é a qualidade e a maturidade musical atingida em *Sampa Midnight*. Se em *Beleléu Leléu Eu* existe um esmero no processo de gravação – apesar das dificuldades técnicas resultantes de uma produção enxuta, de baixo orçamento – e uma atitude profunda de ruptura com a estética vigente da MPB, e se em *Às Próprias Custas S/A*, seu único álbum gravado ao vivo, temos sublinhada a importância do teatro inserido na performance plástica do seu trabalho, *Sampa Midnight* nos fornece uma síntese dos discos anteriores complementada com a revisão e o refinamento da linguagem artística que Itamar Assumpção desenvolvera até ali.

2.3. A banda

Ouvidos atentos! Finalmente Beleléu e a banda Isca de Polícia resolveram se entregar depois de um longo período de resistência. Eis aqui, em primeira mão, as verdadeiras identidades deste perigosíssimo bando...

No trecho citado acima, extraído da faixa "Vinheta Radiofônica", do disco *Beleléu Leléu Eu*, depois de noticiar sua rendição e a do perigoso grupo que o acompanhava, Itamar Assumpção fez a apresentação dos músicos, um por um, que participaram das gravações em estúdio do referido álbum. A saber, um grupo diferente do que se apresentou na ocasião de lançamento do trabalho de estreia e

¹² Referência aos versos "O monstro SIST [o sistema] é retado/ E tá doido pra transar comigo/ E sempre que você dorme de touca/ Ele fatura em cima do inimigo", da canção "As Aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor", de Raul Seixas, inserida no álbum *Gita*, de 1974.

nos diversos shows que se seguiram. A configuração mais duradoura e consistente da banda, no entanto, foi a seguinte: Virgínia Rosa, Vânia Bastos e Suzana Salles como vocalistas; Gigante Brazil na bateria; no baixo, Paulo Lepetit, que entrou no lugar de Skowa (que por sua vez já tinha substituído Sérgio Pamps, um dos baixistas que gravara o LP); Luiz Chagas e Luiz Rondó nas guitarras.

Figura 8 - Alguns dos músicos da formação original da Banda Isca de Polícia.

Da esquerda para direita: Luiz Chagas, Suzana Salles, Gigante Brazil, Paulo Lepetit (agachado), (?), Itamar Assumpção, Virgínia Rosa, Neuza Pinheiro (que somente faria parte da banda depois da gravação do terceiro álbum), Luiz Rondó e Denise Assunção.

Figura 9 - Foto em que aparecem alguns dos músicos da banda Isca de Polícia.

Da esquerda para direita, agachados: Suzana Salles, Luiz Rondó, Virgínia Rosa e Itamar Assumpção. Em pé: Gigante Brazil, Paulo Lepetit, Denise Assunção, Neuza Pinheiro e Luiz Chagas.

Embora cada músico tenha desempenhado, evidentemente, um trabalho único e autoral na concepção da banda Isca de Polícia, as mudanças em sua formação não prejudicam a análise de seus aspectos performáticos mais relevantes.

Em um primeiro momento, é importante pensar que a banda não tinha apenas a função de aparato musical; em geral, ela participava ativamente das performances. Assim como o artista principal, seus músicos se transformavam em um conjunto de “relatores de seu tempo”. De acordo com Renato Cohen (2002, p. 87), isso significa uma espécie de contador ou narrador privilegiado que “[...] tem a condição de captar e transmitir aquilo que todos estão sentindo, mas que não conseguem materializar em discurso ou obra.”

Cohen (2002, p. 88) afirma ainda que os artistas, “relatores de seu tempo”, são capazes de observar de perto o que acontece a sua volta e transformar isso em arte; são aqueles capazes de transmutar o discurso da performance em *discurso radical*, o que, segundo o teórico, “[...] não se dá verbalmente, como no teatro

engagé, mas visualmente, com as metáforas criadas pelo próprio sistema da militância, do *underground*”.

Dessa forma, os músicos que compunham a banda, mesmo que não apresentassem um discurso verbal engajado, se utilizavam de metáforas para organizar elementos que revelavam sua ligação com a época, com o momento conjectural específico, e com sua própria condição no mundo.

Um dos exemplos da utilização dessas metáforas capazes de criar o sentimento de resistência *underground* está nas apresentações que Itamar e banda realizavam, cujo palco encontrava-se “ornamentado” com detalhes cenográficos que lembravam uma cela de prisão, uma clara alusão ao nome da banda. Em algumas apresentações, segundo o pesquisador Laerte Fernandes de Oliveira (2002, p. 74),

[...] 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.

Mas as cordas que simulavam a prisão eram apenas uma das metáforas utilizadas pela banda visando o fortalecimento do discurso do subterrâneo, ou seja, do discurso iniciado nos ambientes culturais que fugiam aos padrões comerciais; iniciado nas catacumbas de pequenos teatros, entre poucos “cúmplices” e sem visibilidade midiática. Outra metáfora importante na Isca de Polícia estava justamente no nome da banda, altamente sugestivo. Essa peculiar denominação já evidenciava que os músicos se tornariam parceiros fundamentais na composição da performance cênica desempenhada pelo artista. Ora, se Assumpção é “confundido” com um bandido perigoso – vulgo Nego Dito –, então os músicos de Benedito João dos Santos Silva Bebeléu, em livre associação com o artista, só poderiam mesmo ser considerados como uma isca, um catalisador e chamariz de polícia.

O nome inusitado faz menção, mesmo que indiretamente, à prisão arbitrária que Itamar Assumpção sofrera quando ainda residia em Arapongas, no Paraná.

Por ocasião do show NA BOCA do BODE, que aconteceria na cidade de Londrina, em 1973, Assumpção percorria todos os dias trechos de 80 km (percurso de ida e volta), aproximadamente, para participar dos ensaios e retornar a sua casa. Justamente nesse trânsito, aconteceu certa vez de ele ser preso com um gravador que tinha emprestado do amigo, o escritor Domingos Pellegrini, idealizador e diretor

do espetáculo musical coletivo e também parceiro de Itamar Assumpção na música “Prezadíssimos ouvintes”¹³. Como não tinha nota fiscal – afinal, quem portaria uma para confirmar a propriedade do que fosse? –, não podia provar que não havia roubado o objeto. Sendo assim, acabou ficando alguns dias na cadeia, incomunicável. Mais tarde, já artista de longa data, comentou o ocorrido: “Eu estava esperando o ônibus com uma bolsa, ingênuo, coitadinho, santinho... Só que pretinho, né? São Beneditinho ali.”¹⁴ A experiência, mesmo que hedionda, teve alguma “serventia” para a vida de Itamar: “Aquilo me fez virar gente. Eu era anjo demais. Passei 23 anos numa boa, mas em cinco dias virei gente.”¹⁵

Obrigado a olhar para um mundo injusto, preconceituoso e cheio de mazelas, Itamar Assumpção conscientizou-se de que, sendo negro, ele – e quem mais o acompanhasse – estaria sempre na mira das patrulhas ideológicas – nesse caso, representada sarcasticamente pela polícia.

No entanto, nem mesmo os possíveis sensores de uma arte livre não foram capazes de abafar a característica de “relatores de seu tempo” da Isca de Polícia. Pois Itamar e seus músicos, em geral, pareciam sempre apresentar coisas inovadoras, forjadas no palco ou no estúdio. Com os recursos que possuíam na época, utilizaram em canções e apresentações a *collage*, a imagem subliminar, o som eletrônico e a performance cênica como instrumento de releitura do mundo, inclusive como releitura dos meios midiáticos – instrumentos de comunicação social que deveriam servir como potencializadores da novidade, mas que, raramente, cumpriam essa “função”, e, portanto, eram passíveis de crítica –, e sobre os quais eles (a banda e o artista principal) propunham uma revisão.

Embora Itamar Assumpção e seus músicos fossem severos no julgamento às grandes mídias que não lhe davam espaço, por outro lado, eles também não abdicaram da oportunidade de aparecer em rede nacional na TV Globo, em 1982, com “Denúncia dos Santos Silva Bebeléu”. Isso, no âmbito performático, poderia significar não um afrouxamento de ideologia, mas a capacidade de transformar um signo mudando sua polaridade. Segundo Cohen (2002, p. 88), “[...] da mesma forma que a mídia ‘cria realidades’ com a tecnologia, na arte de performance é possível se

¹³ Inserida no disco *Sampa Midnight – Isso não vai ficar assim*, Mifune Produções, 1985.

¹⁴ Itamar Assumpção, entrevista (inédita) concedida a Robinson Borba, em novembro de 1993, no Estúdio Be Bop, e transcrita pelo pesquisador musical Fabio Giorgio.

¹⁵ Entrevista com Itamar Assumpção. In PALUMBO, Patrícia. *Vozes do Brasil*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002, p. 31.

recriar realidades através dela, só que de outro ponto de vista”. Cohen (2002, p. 88) explica que se trata de um jogo em que “[...] vai se jogar, sensivelmente, com as armas do sistema. A linguagem da performance é uma reversão da mídia.”

Ou seja, nesse caso, a Isca de Polícia – sob a regência de Itamar Assumpção – utilizou a chamada performance de reversão midiática para “aparecer na TV” sem se tornar pasteurizada ou modificando características fundamentais.

Além das releituras transformadas em metáforas, que evidenciavam o discurso e a postura de resistência e de reversão midiática, a banda participava ativamente das próprias performances cênicas criadas por Itamar. O compositor-cantor-performer montava esquetes teatrais que contavam, inclusive, com a atuação marcante da irmã, a atriz Denise Assunção¹⁶, nas quais ele organizava/liderava coros inusitados, sempre com o auxílio das cantoras e parceiras musicais – as bandas que Itamar montou ao longo de sua trajetória sempre contaram com duas vocalistas, no mínimo. Ele posicionava os músicos de forma a introduzi-los na teatralização e tornava-se uma espécie de “mentor espiritual” em cima do palco, regendo afetos e múltiplos talentos.

Assumpção e o seu grupo, frequentemente, agiam como “coladores” de linguagens artísticas. Segundo o crítico literário J. C. Ismael (s/d apud COHEN, 2002, p. 61), aquele que faz a colagem das performances

[...] enfraquece os deuses do Olimpo, separando uns dos outros, rearranjando-os à sua maneira, agindo como um Deus supremo capaz de impor sua vontade sem admitir a menor contestação. Para o colador a harmonia preestabelecida leva ao delírio. Cumpre-lhe buscar uma nova ordem para essa harmonia, resgatando-a das amarras prosaicas do cotidiano.

Como demiurgos, a Isca de Polícia e o Nego Dito tentavam estabelecer essa nova posição, na qual a arte não estivesse vinculada a uma ordem preestabelecida.

A oportunidade que a linguagem artística de Itamar proporcionou foi tão reveladora para os músicos da banda que, quase 30 anos depois, alguns deles ainda se recordam de como o processo criativo tornou-se uma experiência quase orgânica; até mesmo de enunciação coletiva. Segundo o baixista Paulo Lepetit (2010): “Foram tantos anos trabalhando junto e se envolvendo, que a linguagem foi

¹⁶ Assunção, assim mesmo, grafado diferentemente do sobrenome do irmão: Itamar Assumpção.

sendo construída nesses anos. Só de ouvir o violão dele, a gente já enxergava os arranjos: o ritmo... as frases já estavam lá.”¹⁷

Além da banda Isca de Polícia, outra formação de elenco musical marcante na carreira de Itamar Assumpção foi a concebida a partir de 1993, para a trilogia *Bicho de 7 cabeças*: uma banda composta exclusivamente por mulheres chamada Orquídeas do Brasil.

A escolha de trabalhar exclusivamente com mulheres, depois de um longo percurso com o “perigosíssimo bando” Isca de Polícia, prova efetivamente que para Itamar Assumpção os músicos que o acompanhavam não eram apenas aparato ou apoio instrumental. Ao deparar-se em meio a uma nova fase de sua carreira – após os três primeiros discos, nitidamente mais plástico-performáticos, e depois do quarto e único disco produzido por uma grande gravadora, *Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!* (1988) –, Itamar impunha-se o desafio de renovar sua linguagem. Para isso, reuniu Tata Fernandes, voz e violão; Miriam Maria, voz; Renata Mattar, voz e acordeom; Nina Blauth, percussão e voz; Lelena Anhaia, contrabaixo (4 cordas) e cavaquinho; Clara Bastos, contrabaixo elétrico e acústico (5 cordas); Simone Soul, bateria e sampler; Geórgia Branco, guitarra; Adriana Sanches, teclado; e Simone Julian, flauta, sax, clarone e voz. Com a sensível diferença desenvolvida no trabalho com o time de mulheres das Orquídeas do Brasil, Itamar Assumpção inaugurou uma nova maneira de compor e de apresentar suas canções, mais “chã”, mais impregnada de forças telúricas, como se a polaridade contrária e complementar então se impusesse – saía de cena o eu-marginal (Beleléu), potencializava-se o eu-lírico: “Em matéria de mulheres, sou privilegiado. Se não fosse essa força, eu não teria resistido.”¹⁸

¹⁷ Paulo Lepetit, em entrevista para a revista eletrônica + SOMA. Disponível em: <<http://maissoma.com/2010/10/13/entrevista-isca-de-policia-fala-sobre-o-show-caixa-preta>>. Acesso em: 2 Mai. 2012.

¹⁸ Entrevista com Itamar Assumpção. In PALUMBO, Patrícia. *Vozes do Brasil*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002, p. 31.

2.4. O show

Antes de analisarmos o "show" como elemento performático, ousamos dizer que antes de Itamar Assumpção surgir com seu rock-reggae-de-breque os palcos de São Paulo estavam levando uma vida relativamente pacata. Exageros à parte, o fato é que eles nunca mais seriam os mesmos depois de receber Nego Dito e sua banda. O homem de sangue quente subia ao palco com toda a energia para realizar shows que se transformavam em missões de alma. Uma vez, questionado sobre como se sentia ao subir no palco, Itamar declarou: "Aí é que está a consciência da missão. Ali eu estou sob ordens superiores, ali eu sou artista, o que atrai a atenção, o que tem habilidade para enrolar a plateia, enrolar numa boa; para isso tem que cantar muito."¹⁹

As imagens disponíveis na internet das apresentações da primeira fase de sua carreira mostram o vigor explosivo do artista e de seu grupo, então no auge da ousadia e da criatividade. Apesar de as canções serem basicamente as mesmas, os espetáculos não se repetiam. Os críticos da época chegavam a dizer que era impossível Itamar Assumpção fazer duas apresentações iguais. E era mesmo. Principalmente porque, além de costumar refazer todos – ou boa parte – dos arranjos de seu repertório a cada nova estreia de show, sua obra conserva o que Renato Cohen (2002, p. 80) chamou de *work in progress*. Essa característica, de acordo com o teórico, consistia no processo de a criação e a apresentação se organizarem dentro de uma estrutura na qual são montadas e vão sendo retransformadas para futuros espetáculos, a partir de um *feedback*. Resposta essa que poderia vir tanto das demonstrações do público, no sentido de guiar e estimular novos experimentos, quanto da própria necessidade subjetiva do compositor-cantor-performer.

Dessa forma, reconhecemos em sua obra a característica moldada pela performance plástica que concebe o trabalho como *em processo*, como algo nunca acabado. É importante dizer que isso não significa – dentro das teorias performáticas – que a obra em questão seja *mal-acabada*, mas, sim, que ela está em ressonância com o espírito de época (*Zeitgeist*), podendo ser relida, modificada e ampliada a qualquer tempo, inclusive, elaborando o que chamamos de *mixed-*

¹⁹ Itamar Assumpção em entrevista para Zélia Duncan. In DUNCAN, Zélia. O bendito Itamar Assumpção. *Jornal do Brasil*, sem indicação de caderno, 22 fev. 1999.

midia. Ou seja, um tipo de obra que não apenas se coloca em consonância com as ideias contemporâneas, mas que faz delas uma releitura conceitual.

Um exemplo da característica de *work in progress* nos shows de Itamar Assumpção é a própria criação do Nego Dito. Está claro que em sua primeira aparição pública, no show da feira de artes da Vila Madalena, Beleléu – embora já apresentasse traços de personagem marcante, forjado pelas experiências anteriores do artista, inclusive às relacionadas com preconceito e injustiça – não possuía ainda o vigor das apresentações que se seguiriam ao lançamento do disco. O personagem-máscara ficou mais elaborado a partir da interação com o público. Além dessa aproximação do artista com sua audiência, Itamar Assumpção teve a oportunidade de reler seu personagem mais importante à medida que mudanças socioeconômicas e culturais aconteciam, sistematicamente, influenciando, inclusive, a maneira de como se fazia arte no país.

Para além do Nego Dito, podemos dizer mesmo que toda a elaboração performática de Itamar Assumpção se aproxima do conceito plástico de *work in progress* porque ela estava sempre para ser atualizada, avizinhandose de zonas fronteiriças como o teatro e a poesia. No entanto, podemos dizer também que sua incompletude passa a ser uma espécie de virtude, pois transforma essa arte em uma matéria que pode ser permeada pelo próprio discurso e que, mais que isso, é composta de um *agora* que é soberano, mas que também é carregado de *passado* e *futuro*.

Na mesma esteira do *work in progress*, o crítico Steven Connor (1992, p. 46) afirma que o *performer*, no momento da sua apresentação, deve privilegiar o experimento, a sensação, a vivência, a experimentação de novas linguagens, o instante – o que ele qualifica, de uma forma geral, como “estética da impermanência”.

Mas isso não significa, absolutamente, que as apresentações do *work in progress* fizesse parte de uma estrutura caótica ou sem critério; era exatamente o contrário: ela privilegiava a *singularidade* mais do que a *memória*, e daí o aspecto ritualístico das performances. Evidentemente que, ao trazer o conceito de *work in progress* para suas apresentações, Itamar Assumpção – um obcecado pela estética de seu trabalho e que ensaiava à exaustão com seus músicos – abria as portas para a possibilidade do imprevisto. Mas desenvolvia também novas habilidades. Até porque errar, sair do *script*, fazer diferente e improvisar não têm valor negativo para

o espetáculo performático. O *performer* cria por meio da experiência – e tem consciência de seus atos imprevistos e de seus fracassos (porque em algum momento da trajetória eles fatalmente acontecem). Segundo Jorge Glusberg (2003, p. 46), o discurso do *performer* está cheio de buracos e fissuras, mas isso só serve para enriquecer ainda mais o espetáculo, pois “[...] a arte da performance é o resultado final de uma longa batalha para liberar as artes do ilusionismo e do artificialismo.”

Embora não fossem usuais em Itamar Assumpção, esses imprevistos e improvisações faziam com que algumas de suas apresentações se aproximassem do *happening* – que, como já vimos, teoricamente possui um aspecto menos elaborado do que a performance.

Nesses casos, como se sabe, não havia um texto de domínio público tal qual no teatro ou, em outras artes, a partir do qual se pudesse pressupor o que ia acontecer. Sem ele, a expectativa do público acaba por reforçar a condição de participante ativo, e o faz despertar para o que está acontecendo ali no palco.

Mesmo que estivesse isento de preocupação com o gosto popularesco, Itamar Assumpção, nos shows em que era protagonista, indicava uma postura de alguém concentrado em despertar o público para novas realidades. Mas nem sempre isso resultava em entendimento, em resposta consciente, afinal, “[...] pouca coisa em Itamar mostrava-se regular a ponto de justificar seus anseios de popularidade.” (TATIT, 2006, p. 26). Porém, em geral, o artista conseguia atingir seu objetivo: “[...] na primeira meia hora, as pessoas ficam meio quietas, observando. Depois, começam a se soltar, e aí gostem ou não, elas reagem.”²⁰

Muito embora Itamar Assumpção vivesse em cima do palco a experiência ritualística da performance com seu público, ele passava a impressão de que jamais perdia o controle do jogo cênico. E isso aparentemente fazia parte da sua proposta artística, que o impedia entrar em transe absoluto, ou coisa do tipo. Isso porque, segundo Jorge Glusberg (2003, p. 76), o *performer* é antes um observador, pois, “[...] na realidade, ele observa sua própria produção, ocupando o duplo papel de protagonista e receptor do enunciado”. Lembrando que, para a conversão do objeto em signo, exige-se de quem utiliza esse recurso também a observação, a fim de provocar no espectador uma atitude similar.

²⁰ Itamar Assumpção em entrevista. In SERVA, Leão. Itamar Assumpção, a todo vapor. *Folha de S. Paulo*, sem indicação de caderno, 29 Ago. 1984.

Assim, o *performer* transforma-se, ao mesmo tempo, segundo Jorge Glusberg (2003, p. 83), em ator e agente de sua performance, pois “[...] o elemento inesperado no show não é só inesperado para o espectador. É também para o *performer*. Não há cópia carbono na performance”. Ou seja, mesmo que não exista caos na arte performática, suas poucas estruturas fixas e invariantes podem assumir as mais diversas formas e conotações – o que confirma o conceito de *work in progress*, pois, apesar de haver algumas mudanças controladas em sua dinâmica, o restante estará sempre por ser feito.

Um exemplo que pode ser observado é a complexa apresentação da canção “Denúncia dos Santos Silva Beleléu”, na qual, se compararmos apenas dois de seus registros, encontraremos muitas diferenças entre eles. Apenas para ilustrar, citamos a apresentação dessa composição no show realizado na Sala Guiomar Novaes²¹ e ainda a apresentação no programa da TV Cultura Fábrica do Som, em 1984²². Na primeira, temos um Itamar mais sensualizado, pulsando ao ritmo do som instrumental, com o coro feminino menos agressivo. Na segunda, ele já se mostra mais hostil, inclusive com o público, além de haver uma participação mais invasiva e “midiática” das *performers* femininas. Essas diferenças entre as apresentações de um mesmo espetáculo, na produção artística de Itamar Assumpção, nos dão a noção de obra aberta e prenunciam como ele trabalha com o *work in progress*.

Citar a apresentação da música “Denúncia dos Santos Silva Beleléu” como exemplo de observação nos parece precisamente adequado, porque – como já citamos – trata-se sempre, mesmo em todas as suas variantes, de um momento extremamente performático. Nesse sentido, as apresentações dessa complexa canção acabam por incorporar as vicissitudes do trajeto do artista, a incompletude dos significados e o trespasseamento de multiplicidades, que produzem uma cena diferente a cada espetáculo, na qual o acidente configura uma realidade existencial, uma coexistência não linear e não hierárquica de imagens e sons, que não precisam se explicar ou se traduzir mutuamente; só precisam acontecer.

Em geral, nas apresentações dessa canção, Itamar se transformava naquilo que Jorge Glusberg (2003, p. 111) definiu como “[...] um acaso de vários sujeitos

²¹ Apresentação da sala Guiomar Novaes, que pode ser vista a partir do 3’05 min do vídeo. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=kybX7FjRqhM&feature=relmfu>>. Acesso em: 2 Mai. 2012.

²² Apresentação do Programa Fábrica do Som, que tem um trecho disponível a partir do 0’27 seg do vídeo. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=IPreoH-jsns>>. Acesso em: 2 Mai. 2012.

que se desconectam e se justapõem num mesmo palco.” Utilizando fortemente a linguagem do teatro – talvez mais do que em qualquer outra música do início de sua carreira –, Assumpção desconstrói o sentido de show convencional e instaura, mesmo, uma espécie de crise na plateia. São muitos elementos novos e combinados de forma não comum, o que coloca o público diante de uma experiência estética radical.

De acordo com Glusberg (2003, p. 57), é por esse motivo que o artista tem necessidade de uma prática mental e ao mesmo tempo física para a realização da performance, pois, da mesma maneira que o espectador,

[...] necessita de um certo treinamento para encarar o novo. Muitas imagens são oferecidas a um público que vive a ficção de seu próprio corpo, que se apresenta de uma forma imposta por rituais sociais estabelecidos. Frente a essa ficção, os artistas vão apresentar, em oposição, um corpo que dramatiza, caricaturiza, enfatiza ou transgride a realidade operativa.

De fato, dançando sobre o palco como um feiticeiro, com a pele retinta contrastando com as roupas coloridas, Itamar Assumpção comandava exhibições nas quais o calor, a sensualidade e o riso ficavam suspensos no ar durante o espetáculo, evocando a transgressão em detrimento do automatismo social – essas performances, que quase sempre eram amparadas pela colagem de várias linguagens artísticas, aproximam definitivamente Assumpção da linguagem teatral: “Eu sou um ator, embora meu trabalho não seja teatral. Minha música é minha dramatização. É um tipo de trabalho novo, que não vem sendo feito por outras pessoas no Brasil.”²³

Para o crítico Steven Connor (1992), exuberância e irreverência de palco fazem parte do jogo cênico que os artistas devem empreender atualmente para saciar a ânsia do público, que não mais se contenta com apenas uma única faceta por parte de seus ídolos – as coletividades precisam dessa multiplicidade –, o que ele chama de performance pós-moderna. Para Connor (1992, p. 52), a atitude de exagero visual durante um show oferece ao fã, ao ouvinte mais atento e ao curioso “[...] a oportunidade de estar na presença de uma figura mítica, [de] fruir de certa

²³ Itamar Assumpção em entrevista. In SERVA, Leão. “Itamar Assumpção, a todo vapor.” *Folha de S. Paulo*, sem indicação de caderno, 29. Ago. de 1984.

proximidade erótica, vivendo naquele momentâneo um encontro real com um espaço que emociona, ensurdece, dispersa, alivia e fornece prazer.”

Em nosso entendimento, Itamar Assumpção – com suas performances – tinha pretensões de ordem mais subjetivas, como as de decodificar os movimentos, os gestos, os comportamentos, as distâncias, e colocar simultaneamente o espectador no tempo próprio do artista, mas não descartamos a faceta ritualística que Assumpção imprimia a seus shows. Mesmo que não estivesse propriamente preocupado em agradar o gosto popular, como artista, ele queria proporcionar uma experiência de proximidade com seu público. Como pontua o artista multimeios Aguillar (s/d apud COHEN, 2002, p. 50): “A performance utiliza uma linguagem de soma: música, dança, poesia, vídeo, teatro de vanguarda, ritual. Na performance o que interessa é apresentar, formalizar o ritual. A cristalização do gesto primordial.”

É claro que, ao exaltar as novidades estéticas levadas ao palco por Itamar, não pretendemos dizer que nunca se fez ou se fará nada semelhante no cenário musical brasileiro, pois isso seria adotar uma postura determinista. Mas é inevitável pensar: era no palco, na ocasião de seus shows, que realmente se podia (re)conhecer a grandeza artística de Assumpção. Nos espetáculos, o seu legado criativo ampliava em muito o alcance simbólico e expressivo do cancionário que gestou nos estúdios.

A nosso ver, ele estava em busca daquilo que os teóricos da performance chamam de obra de arte total, que desafia “[...] qualquer classificação porque inclui todas as artes...” (BANES, Sally apud COHEN, 2002, p. 55).

Mas a obra de arte *total* de Itamar Assumpção não se aproximava do conceito da *Gesamtkunstwerk*, de Richard Wagner, que apresentava uma ópera na qual se podia apreciar simultaneamente música, teatro, canto, dança, poesia e artes plásticas. Wagner acreditava que era preciso dar novas roupagens às óperas, que apresentavam muita qualidade musical, mas pouca dramaticidade. Com isso, ele pretendia se aproximar do conceito grego de arte, no qual todos esses elementos apareciam sempre muito próximos. No entanto, o conceito de arte total de Wagner se distancia do conceito utilizado pela performance, porque, na sua *Gesamtkunstwerk*, os elementos convivem harmoniosamente. Na arte performática, porém, há um constante atrito entre eles. Na própria colagem reside o estranhamento. Um choque que, às vezes, ultrapassa a barreira entre artista e plateia e é expresso verbalmente pelo público.

No próprio documentário de Rogério Veloso (2011), que tem Itamar Assumpção como tema, é possível perceber alguns divertidos desentendimentos entre o artista e seus “espectadores”. Em um determinado momento, Itamar responde violentamente ao comentário de um deles: “Cê sabe porra nenhuma, cê vai ficar quieto aí até o fim do show.”

Mas se era no palco que acontecia esse choque, era também no palco que ficava evidente o alto teor inventivo de seus músicos-parceiros – acrescidos da presença da atriz e irmã Denise Assunção, que dava ao grupo o peso exato da “loucura-consciência” necessária que aquelas apresentações nada ortodoxas exigiam. Na verdade, a atuação de Denise acontecia sempre no sentido de interferir dramaticamente durante espetáculo. O espaço físico em que ela atuava abrangia o palco e a plateia, e, ali, ela podia interpretar os textos escritos por Itamar, além de encenar as canções do irmão juntamente com os outros músicos.

Em certa ocasião, uma fã chegou a declarar que aquela movimentação toda no palco era “Rolling Stones”, fazendo alusão ao quarteto instrumental masculino original da banda Isca de Polícia. A comparação, apesar de ser reducionista e injusta com as excelentes cantoras Vânia Bastos, Suzana Salles e Virgínia Rosa, serve para demonstrar que nem todos se esquivavam da novidade trazida por Assumpção. Havia também, uma pequena parcela que fosse, bastante entusiasmada com a coisa toda.

Analisando mais profundamente as matérias jornalísticas especializadas e os registros bibliográficos e videográficos daquela época, parece até que Itamar Assumpção tenha alcançado alguma visibilidade de crítica e público, mas isso, como se sabe, não foi revertido em penetração mercadológica. Em depoimento do filme *Daquele instante em diante*, o próprio Luiz Chagas – guitarrista da Isca de Polícia e um dos organizadores de *Pretobrás: Por que que eu não pensei nisso antes? O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção* – admitiu ter pensado, após o show *Vertigem*, que “ficaria rico”. Esse espetáculo, um especial que a TV Bandeirantes de São Paulo produziu em 1981 reunindo os principais nomes da chamada Vanguarda Paulista, foi realizado com casa lotadíssima.

Outra apresentação antológica foi a participação de Itamar no festival MPB Shell, da TV Globo, de 1982, no qual, como já citamos, ele e sua banda interpretaram a teatral e complexa música “Denúncia dos Santos Silva Beleléu”. Ali, na frente das câmeras da toda-poderosa emissora, Itamar Assumpção interrompeu a

apresentação e comandou a banda em um silêncio sepulcral de alguns segundos, o que, para o jogo rápido da televisão, pareceu durar uma eternidade. Quando a suspensão sonora cessou, eles voltaram emulando de modo debochado a melodia da vinheta de abertura do festival. Diante disso, claro, a Globo não poderia mesmo morrer de amores por um artista tão pouco domesticável.

Mas talvez o show mais marcante de sua carreira tenha sido o realizado na Sala Guiomar Novaes da Funarte, entre os dias 11 e 15 de novembro de 1982, com a banda Isca de Polícia, no qual o objetivo era gravar seu primeiro – e único – álbum ao vivo, *Às Próprias Custas S/A*. O desejo de gravar um disco em meio a shows não significava que Itamar Assumpção fosse chegado a chiados e ruídos inconvenientes, portanto, ele teve de trabalhar duro para adaptar sua linguagem aos meios; para pensar e repensar os arranjos e na maneira como a música mudava de efeitos ao trocar de ambiência.

Mesmo assim, Assumpção queria realizar seu segundo disco independente com essa textura. Sua maior preocupação era a de tornar audível um disco feito durante um espetáculo, distante da “sofisticada” tecnologia de estúdio. Mas, ao que parece, tudo aconteceu a contento. A evolução artística de Itamar Assumpção permitiu que os registros dos shows soassem potentes, como podemos verificar na audição desse álbum: “Eu não iria subir no palco se não tivesse amadurecido o trabalho. [...] Fiz e refiz todos os arranjos, vendo melhor as soluções, resolvendo algumas ideias”.²⁴

Foi também na mesma sala Sala Guiomar Novaes, já em 1983, que Itamar Assumpção e a banda Isca de Polícia realizaram um longo show, que reuniu o repertório dos dois primeiros discos do compositor, *Beleléu Leléu Eu* e *Às próprias custas S/A*, e onde mais uma vez eles contaram com a presença da atriz Denise Assunção no palco, cantando e realizando intervenções cênicas pontuais.

Para mencionar um exemplo de como as canções de Assumpção interpretadas “ao vivo e a cores” poderiam apresentar grandes diferenças em relação às gravações dos discos, podemos citar a música “Beijo na boca”²⁵, que, por ocasião desse mencionado show de 1983, quase pode ser considerada como outro trabalho, tamanha performatividade que apresenta. Além da mudança de arranjos,

²⁴ Itamar Assumpção em entrevista para Miguel de Almeida. In ALMEIDA, Miguel. Itamar Assumpção troca o estúdio pelo palco. *Folha de S. Paulo*, sem indicação de caderno, 11 nov. 1982.

²⁵ A apresentação pode ser vista pela internet. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=yTGUKfFE2z0&feature=relmfu>>. Acesso em: 2 Mai. 2012.

são inúmeras as improvisações desempenhadas pelo grupo. A apresentação tem início com Denise Assunção, Virgínia Rosa e Suzana Salles cantando e dançando acompanhadas pela banda Isca de Polícia.

Depois, entra Itamar sem camisa – extremamente dinâmico e sensual – para dividir o microfone com Suzana, que, por sua vez começa a abraçá-lo e a beijá-lo. Antes de a apresentação terminar, Assumpção simula mandar um recado para as patrulhas ideológicas olhando diretamente para a câmera da TV Cultura: “Fala pro seu editor soltar essa imagem lá, hein, cara! Se eu não ver isso na tevê você vai se ver comigo!” – e incita o público a bater palmas e a participar da celebração festiva que se instaurou no teatro.

Sendo uma figura absolutamente carismática, o compositor-cantor-performer paulista poderia ter tido outra trajetória se o momento fonográfico brasileiro não se mostrasse tão desfavorável. Itamar, segundo Tatit, “[...] seria irresistível se tivesse oportunidade de entrar na TV aberta. Fez força para isso, mas sua época foi marcada por uma forte barreira entre produção independente e produção de massa [...]”.²⁶

2.5. A voz

Dono de uma poderosa voz, Itamar Assumpção soube bem aproveitar o que a natureza lhe conferiu. Com um timbre grave, voz de “veludo quente”, ele conseguiu imprimir à interpretação de suas canções também essa marca – clara dicção, consistência rítmica e intenção dramática.

Mas neste capítulo não estamos falando apenas de uma voz bonita ou comovente; estamos nos aproximando da análise dessa voz como um instrumento de performance, seja na abordagem plástica ou linguística. Isso porque o corpo humano – enquanto meio de existir no mundo – nos dá ferramentas de percepção e interação com o ambiente e com os outros indivíduos a nossa volta. Nossos órgãos e tecidos podem captar estímulos externos, filtrá-los e permitir que elaboremos novos estímulos sensoriais, em uma espécie de ciclo de comunicação que se

²⁶ Luiz Tatit, em entrevista para a revista *Quem Acontece*, n. 306, jul. 2006. Disponível em: <http://revistaquem.globo.com/EditoraGlobo/componentes/article/edg_article_print/1,3916,1238286-6139-1,00.htm>. Acesso em: 2 Mai. 2012.

estende até o final de nossas vidas. E entre os sinais produzidos pelo corpo com o objetivo de comunicar, a voz torna-se um dos mais importantes da performance. Ora, ela é um dos resultados da emissão de energia de todo o corpo. Em consonância, Paul Zumthor (1985, s/l) reitera que a voz é a extensão desse corpo, que, por sua vez, é o nosso meio de ser e estar no mundo. Ela é, então, “[...] uma forma arquetípica no inconsciente humano, imagem primordial e criadora, energia e configuração de traços que predisõem as pessoas a certas experiências, sentimentos e pensamentos [...]”, sendo um dos elementos fundamentais nas ações comunicativas da espécie humana.

Ainda segundo o pensamento de Zumthor (2000, p. 73), podemos dizer que três são os aspectos essenciais para que a comunicação entre os homens se estabeleça: a voz, a performance e a recepção. Nesse sentido, a voz pode ser entendida como o único instrumento oral e sonoro que já é inerente ao corpo humano; ela, por meio da performance, tem a possibilidade de garantir o processo de comunicação quando atinge o receptor, produzindo nele o resgate de fatos – informações – armazenados em sua memória. A voz – como emissão do corpo – para produzir a performance, se liga ao gesto, e promove na audiência uma experiência carregada de poderes sensoriais. Evidentemente que, em alguns casos, os interlocutores de uma ação comunicacional substituem a voz oralizada (no caso dos surdos, por exemplo) por *outro tipo de voz*, impresso no discurso das libras ou dos gestos. Mas ela – a voz –, tal como a concebe Zumthor, nunca é suprimida da ação comunicativa.

Essa performance linguística da qual estamos falando não pode prescindir da voz porque nela está inscrito – registrado – o corpo de quem a emite, mesmo que em última instância ela não seja emitida oralmente. Dessa forma, nela também está o aspecto material, concreto e corporal de uma identidade, explicitando traços culturais e, principalmente, pessoais dessa mesma identidade, que não podem ser emulados por outra personalidade.

É por esse motivo que o estudo da performance do ponto de vista linguístico também se torna tão elementar na análise da obra de Itamar Assumpção. Se a voz é individual, revelando características únicas dos intérpretes que a emitem, incluindo aspectos culturais e contribuindo para a realização de apresentações também únicas, então, de fato, nunca poderíamos analisar suas canções sem levar em consideração seu corpo – e sua voz, como extensão dele – como elemento de

extrema importância ao cancionero que gestou. Ainda que pretendêssemos analisar suas canções pela via estritamente literária, levando em consideração somente os aspectos escritos, não poderíamos deixar de lado sua presença corporal – a voz que é emitida até mesmo quando não é oralizada ou verbalizada. O corpo jamais poderá ser excluído ou considerado irrelevante na análise de sua obra; em verdade, da obra de qualquer intérprete musical.

Esse corpo – que existe enquanto relação do “eu” para com o “outro” – é da ordem do indizivelmente pessoal. (ZUMTHOR, 2000, p. 45). Portanto, toda performance acontece sempre individualmente, partindo do corpo do sujeito que a faz para o corpo de quem a observa, mesmo que na ação se apresentem mais de uma pessoa. É então – e somente – por meio dessa performance que o ouvinte encontra a obra, apresentada de maneira pessoal e intransferível pelo intérprete. Mesmo que o signo de uma música esteja expresso de forma idêntica – numa partitura por exemplo –, ao ser lido pelo intérprete nunca será comunicado da mesma forma. Isso porque, por intermédio da performance, o intérprete sempre aplicará seus próprios filtros tradutores. Quanto a isso, Zumthor (1993, p. 143) já explicava que “[...] duas leituras públicas não podem ser vocalmente idênticas nem, portanto, ser portadoras do mesmo sentido, mesmo que partam de igual tradição.”

Um exemplo inusitado está na apresentação de Itamar Assumpção cantando a música “Boa Noite”, de autoria de Djavan. Ao analisar esse registro, em comparação com um vídeo do próprio Djavan interpretando essa canção, ambos disponíveis na internet²⁷, podemos perceber a enorme diferença que a performance de cada artista expressa. Excetuando-se as diferenças de arranjo musical, podemos dizer que em Itamar temos uma interpretação mais dramática, com inflexões mais acentuadas, revelando uma canção com uma carga emocional mais elevada, na qual o personagem ainda espera que algo possa ser feito ou revertido em relação a história que narra. Em Djavan, o sujeito da canção parece claramente mais resignado e menos emotivo em relação ao que se passa na letra, dando a ela uma tônica irremediável de despedida. Dessa forma, podemos verificar o quão impressionante é uma mesma canção assumir caráter diversificado por meio exclusivo da performance.

²⁷ Vídeo de Itamar Assumpção interpretando “Boa Noite”, música de Djavan. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=OppMV6Y7NMg>>. O próprio Djavan cantando sua composição também pode ser visto pela internet. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=17Blbwmt96Y>>. Acessos em: 29 Mai. 2012.

Como o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso – e não há dois corpos iguais –, ele realmente se torna imprescindível no processo de transmissão do texto poético, que, como já vimos, é entendido em Zumthor (1993) como algo que ultrapassa a simples condição de poesia, considerando todo discurso, palavra, canção ou ação que comunica ou quer comunicar algo. Assim, o corpo do intérprete passa a ser visto como um suporte “simbólico” que, por meio da voz, fornece suportes alternativos e excepcionais para a realização desse mesmo texto poético, que por sua vez pode ser expandido e ampliado.

A performatividade é uma das grandes responsáveis por esta dilatação do espaço literário. Aqui, voltamos ao conceito de texto em movimento de Zumthor (1993). Ou seja, a performance é a possibilidade de libertar o texto poético de enquadramentos tão rígidos como a escrita, por exemplo. Quando a voz é o instrumento pelo qual será recuperada a tradição, ela se torna também, por natureza, o domínio da variante; a possibilidade de sempre transformar e atualizar uma produção, aquilo que, em muitas obras, Zumthor (1993, p. 144) denominou de *texto em movimento*. Ora, aqui podemos também relacionar a teoria de Zumthor – um texto que se move e está sempre se atualizando – com o conceito de *work in progress*, de Cohen (2002), no qual a obra sempre está aberta a novas possibilidades, nunca fechada.

Para Zumthor (2005, p. 87), é na performance que acontece uma realização poética plena: as palavras nela são tomadas em um conjunto gestual, sonoro e circunstancial tão corrente (em princípio) que, mesmo na eventualidade de mal distinguirmos palavras e frases, esse conjunto, como tal, ainda faria sentido.

Em outras palavras, ele nos diz que as “palavras”, ainda que não possam ser configuradas como tal por meio da voz, continuam *escrevendo* esse texto poético que não está mais enquadrado em espaçamentos tão limitados. É importante ressaltarmos que, na concepção de Zumthor, essa voz não é sinônimo de oralidade, pois ultrapassa o sentido linguístico de comunicação por meio da *fala*. Os fundamentos para o estudo da voz não estão apenas nos aspectos biológicos, mas na própria história do homem, desde os primórdios. É uma voz que está ali, oralizada, escrita ou encenada, emergindo do silêncio primordial, perfurando os espaços e expandindo-se para além do corpo de quem a emitiu.

É uma voz que, mesmo sendo atualizada em diferentes situações de performance, nunca poderá ser apreendida completamente, pois é sempre passageira; possui um movimento líquido e promove um encontro que dura apenas um instante, para depois se deslocar, mover-se e se transformar dentro do receptor.

É por meio dela que o intérprete pode experimentar e romper a clausura do corpo, pois ela atravessa o seu limite sem rompê-lo, representando o lugar de um sujeito que não se reduz à sua localização espacial. Assim, a voz desaloja delicadamente o homem de seu próprio corpo, operando um deslocamento vibracional do ser.

Itamar Assumpção compreendia tão bem a importância da voz, – ultrapassando o entendimento de que ela seria apenas um instrumento para o intérprete – que deu a ela novas possibilidades dentro de seu cancionário. Assumpção não a utilizou somente para interpretar canções de maneira convencional. Por serem suas composições pensadas e realizadas, inicialmente, pela linha do contrabaixo, mostrando-se mais como notas soltas do que como uma série de acordes, Itamar fez da voz – sua e de seus parceiros – mais um “instrumento musical” no seu processo de compor e organizar ideias sonoras. Quem já escutou suas canções sabe que a sobreposição de vozes e o coro feminino fazem parte da construção de significados dessas composições. O jogo de vozes, sempre presente em sua obra, não se estabelece apenas como aparato musical, mas como a própria engrenagem de muitos de seus trabalhos.

Um exemplo que podemos citar é a canção “Adeus Pantanal”²⁸ – que deve ser vista e ouvida, ainda que o registro da Internet não esteja com uma boa qualidade para que se possa melhor compreender o que diremos a seguir. Abaixo, um trecho de sua letra:

Eu nasci e vivo no Brasil, então
Eu fui a Corumbá pra no Pantanal olhar
A bicharada, eu fui pra ver não vi
Que decepção senti, vi quase nada.

Eu não vi bem-te-vi, beija-flor nem juriti
A passarada eu não vi, jabuti, não vi coral
Sucuri vi quase nada, eu não vi o quati, não vi

²⁸ Trecho da música “Adeus Pantanal”, inserida no álbum *Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!*, Gravadora Continental, 1988. Visualização disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=u9TYTxsPMnQ>>. Acesso em: 2 Mai. 2012.

Anta nem sagui, onça pintada eu não vi
O saci não vi, o grilo cri-cri vi quase nada

Na simples análise temática desse fragmento *escrito*, podemos denotar apenas a decepção de alguém que foi ao Pantanal e pretendia encontrar um cenário completamente diferente do que viu. Mas, ao ouvir esse texto na canção, interpretada por Itamar Assumpção e Tetê Espíndola, temos uma grande e agradável surpresa. A música torna-se complexa e entranhada de significados com a concepção dos arranjos vocais. A sobreposição e os agudos da voz de Tetê criam a ambiência perfeita, simulando os sons da bicharada. Nesse caso, percebemos que Assumpção a concebeu para que a voz da convidada-parceira pudesse, além de sonorizar a canção, dar significados construídos por meio da performance – é sabido que além de Tetê ter nascido em Campo Grande, no Mato Grosso do Sul, o timbre peculiar de sua voz foi descoberto ao mimetizar os pássaros da Chapada dos Guimarães.

Assim, a utilização da voz – tanto por Itamar Assumpção como por seus parceiros musicais –, feita, às vezes, de uma maneira nada convencional para os padrões da música popular, possibilitou que o artista em comento pudesse escrever seu texto poético por meio do corpo como um todo.

Com a performance, acontecida na voz e por meio dela, Assumpção ia construindo seu estatuto de sujeito. Isso porque podemos também apontar para o fato de que a voz tem um caráter arquetípico que é interligado ao conceito de sociabilidade. Quando ouvimos uma voz ou emitimos a nossa própria, já não estamos mais sozinhos, mesmo que não o façamos de forma oralizada, mesmo que ela se estabeleça por intermédio de um texto, por exemplo. Ou seja, a voz, quando podemos percebê-la, estabelece ou restabelece uma relação de alteridade, que inaugura a palavra do sujeito, e que pode reconhecer o outro como sendo realmente “o outro”.

Mas é interessante perceber que, no caso de Itamar Assumpção, não era apenas a voz – oralizada, que irrompe em palavras – que se tornava capaz de inscrever saberes e estabelecer a relação com o outro. O próprio silêncio (às vezes, feito de forma abrupta), a pausa, a suspensão sonora e o uso de elementos vocais não facilmente identificáveis eram recursos artísticos e performáticos utilizados pelo compositor-cantor-performer.

Assumpção também se utilizou do que Paul Zumthor (1997) chamou de vocalises, ou seja, componentes da língua cultural que emergem da voz, do elemento vocal, mas que não são palavras. Os vocalises, embora não sejam palavras formalmente oralizadas, e sim sons dispersos, possuem sentido enquanto presença corporal, portanto, performática.

Eles seriam como "acordes" não linguísticos, porém criadores de presença e de sentido. Esses elementos, mesmo que não sejam palavras, suscitam uma presença no vazio e no silêncio e também contribuem para construir o estatuto de sujeito.

Nesse sentido, um dos exemplos que podemos suscitar é novamente a apresentação da música "Beijo na boca"²⁹, que, como já citamos, por ocasião do show na sala Guiomar Novaes, da Funarte, praticamente se transforma em outra canção tamanha são as modificações de arranjos instrumentais e vocais, em relação à gravação do álbum *Beleléu Leléu Eu*.

Exatamente por conta desses aspectos vocais é que podemos perceber como as cantoras que compunham o coro – Denise Assunção, Virgínia Rosa e Suzana Salles –, e que tinham em seu poder o microfone, geravam uma perspectiva muito mais sensualizada do que a do registro fonográfico. Ora, se a música se chamava "Beijo na Boca", nada mais apropriado para o espetáculo que superlativar a sensualidade.

Além disso, percebemos também, a partir dos 4 min da gravação, a utilização dos vocalises onomatopeicos como criadores de presença e sentido: o "tchu, tchu, tchururu/ titichu, titichu, titichu" expresso pelas vocalistas vai contribuindo, de maneira crescente, para a criação do ambiente descontraído e sensualizado, tão necessários para o aguardado *beijo na boca* que a letra enuncia. Embora Suzana Salles não estivesse usando palavras oralizadas e inteligíveis, ficava claro, por meio da repetição de seu "titichu" – dirigido especialmente a Itamar – o que ela estava sugerindo com sua sensualidade irresistível ao personagem-interlocutor... Ela queria um beijo, mesmo que ele – na letra da canção – estivesse dispensando tal carinho.

Dessa forma, observar as peculiaridades do uso da voz – oralizada ou não – nas apresentações e também nos registros fonográficos de Itamar Assumpção, percebemos a importância que ela teve em seu cancionário. Essa voz torna-se,

²⁹ A apresentação pode ser vista pela Internet. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=yTGUkfFE2z0&feature=relmfu>> Acesso em: 2 Mai. 2012.

então, um elemento performático que, além de se revelar como traço marcante, capaz de distingui-lo e identificá-lo como artista, mostra-se também como um importante instrumento relacional, capaz de aproximar, ambientalizar e dialogar em vários níveis de significação com seu público.

2.6. As canções

Neste tópico, falaremos, de um modo geral, das características das canções de Itamar Assumpção, lembrando que nosso recorte de estudo se concentra principalmente nos três primeiros discos de sua carreira: cronologicamente, *Beleléu*, *Leléu Eu*; *Às próprias custas S/A*; e *Sampa Midnight – Isso não vai ficar assim*.

Em geral, nos concentraremos ainda mais nas canções do disco de estreia, por serem estas o "cartão de visitas" de um artista que nunca chegou realmente a emplacar trabalhos no rádio ou no circuito das grandes casas de shows do Brasil.

Do ponto de vista musical – que não é a nossa área de estudos –, podemos dizer que elas apresentavam, de uma maneira abrangente, harmonias simples, com linhas melódicas que quase não tinham ornamentos. Eram canções compostas em cima de poucos acordes, em cadências básicas. O grande diferencial de suas composições, no entanto, tornando-as muito mais complexas, estava na utilização de uma base rítmica extremamente forte. Não é à toa que o disco *Beleléu Leléu Eu* seja – em boa parte de sua concepção musical – fruto da parceria entre Itamar Assumpção e o compositor, arranjador e baterista Paulinho Barnabé –, na qual ambos priorizaram o ritmo na configuração sonora das canções.

Tanto na elaboração de composições quanto na linguagem corporal – na concepção de performances teatrais –, as capacidades criativas de Itamar Assumpção estavam alicerçadas em uma profunda consciência rítmica, que provavelmente foi despertada ainda em sua adolescência, quando foi ogã do terreiro de Candomblé de seu pai, tocando atabaque e realizando o batuque – assunto que trataremos com mais detalhes no capítulo 4 desta dissertação.

Embora suas composições, de um modo geral, não possam ser classificadas por nenhuma sonoridade específica, se tivéssemos de dar a elas, obrigatoriamente, uma ascendência, talvez devêssemos dizer que elas se aproximam mais do reggae

e do funk – especialmente as dos primeiros trabalhos. Isso porque nessas duas sonoridades encontramos a escolha do ritmo como prioridade entre os elementos constitutivos da canção. O funk, essa mistura de rhythm and blues, soul, blues, jazz e músicas gospel, propôs, ainda na década de 1970, o ritmo à frente das harmonias e das melodias, tornando estas mais simples. Já o reggae dava ênfase à repetição rítmica e às pausas sincopadas. Mas esses assuntos, como já citamos, serão tratados mais detalhadamente em capítulo específico.

Por ora, é importante saber que um dos méritos musicais da maior parte de suas canções – se assim podemos dizer – estava calcado no ritmo e no manejo das pausas, ou seja, na suspensão articulada desse mesmo ritmo. Isso porque, além de compor canções extremamente suingadas, Assumpção reestruturava a ordem convencional com músicas que apresentavam paradas bruscas, compassos quebrados, seguidos de silêncio, nos quais o susto da novidade para o público era inevitável.

Num movimento ousado, podemos aproximar Assumpção de outros expoentes da arte performática que trabalham com a música, como Satie, Stockhausen e, especialmente, John Cage. Como é sabido, a performance plástica no âmbito da música também promoveu uma atitude de ruptura com o formalismo. Artistas como os citados acima passaram a considerar “silêncios” e “ruídos” em suas obras. Cage, especialmente, introduz o conceito de aleatoriedade nos seus “concertos”, reforçando a ideia de uma arte não intencional.

Embora Itamar Assumpção não apresente traços de não intencionalidade em sua obra, sua estética experimental pode ser aproximada às proposições de Cage, principalmente no que tange à observação do cotidiano e à elevação das formas musicais em elementos como os vocalises, por exemplo.

Em contrapartida, há um afastamento entre esses dois criadores, pois Cage evoca o indeterminismo como parte do seu processo de composição, o que consistia em incluir a participação da audiência em seu trabalho criativo, destronando o artista da posição de herói – superação do mito romântico da genialidade – da sua própria obra. Mesmo que Itamar apresentasse muitos momentos de interação com o público, e que sua obra tivesse um profundo aspecto relacional, ele nunca se esquivou das responsabilidades criativas inerentes à sua obra. Quem conviveu com ele como parceiro musical afirma que sua postura era, sim, centralizadora em seus trabalhos, não terceirizando nem delegando determinadas tarefas na ação criativa.

Mais que isso: ele gostava de controlar todo o processo, delimitando bem especificadamente as principais características de suas canções.

Além disso, outra importante base estrutural de suas músicas, como já citamos, eram as articulações que fazia entre a sua e as demais vozes da banda.

Somada à sua atuação como vocalista principal, em seu cancioneiro havia quase sempre a intervenção de um coro feminino, que fazia o contracanto, assim como os instrumentos e a superposição de vozes, tornando suas canções muito distintas daquelas a que se acostumaram os “prezadíssimos ouvintes” – mesmo aqueles já iniciados em trabalhos experimentais.

Podemos dizer que Itamar Assumpção instalou uma “crise” na prosódia de sua obra. Ou seja, em suas canções ele modificava conscientemente – e constantemente – a vocalização das palavras segundo as leis de acentuação, entonação e duração. Com suas modulações prosódicas diferenciadas, algumas até completamente “malucas” e desconcertantes, ele chegava com um canto que, em um primeiro momento, “incomodava” os mais desavisados.

Talvez esse tenha sido um dos principais motivos pelos quais ele nunca chegou a ser realmente aceito pelo grande público. Essa mudança prosódica relacionada com o realinhamento da entonação e demais atributos correlatos à fala – ainda que não a empregasse em todas as canções – acabou por causar um estranhamento que não foi superado pela grande maioria. Ou, como afirmou Luiz Tatit (2006, p. 26):

Aquilo que, a princípio, parecia dispersivo, logo se revelava pleno de significados convergentes, mais acessíveis aos que firmavam uma espécie de comunhão ideológica. Os breques e as frases instrumentais dialógicas sugeriam e, ao mesmo tempo, abortavam as respostas corporais da juventude dançante. Era um rock até certo ponto... jamais completamente. A melodia da voz principal nunca se definia como curva estável, pois a entoação, o modo de dizer, se sobrepunha invariavelmente à forma musical. Da mesma maneira, alterava-se o número de sílabas dos versos e deslocavam-se seus acentos [...].

Para aqueles que se aventuraram a ultrapassar a sensação inicial de choque, suas composições revelaram ligações construídas em um tecido muito sutil, que a primeira vista não saltavam aos olhos, mas que, posteriormente, apresentavam poder e força transbordantes, antecipando-se ao entendimento, mesmo que essas canções se mostrassem muito diferentes das mais convencionais.

E as canções que estavam sendo feitas na década de 1980 – e tocadas exaustivamente nas rádios – eram realmente muito diferentes das composições de Itamar Assumpção. O som do pop/rock brasileiro – considerado a expressão da juventude do período – era muito mais simples do ponto de vista musical. De acordo com o pesquisador musical Júlio Naves Ribeiro (2008, p. 365), “[...] os novos artistas que buscavam se afirmar estariam dispensando fórmulas estéticas rebuscadas e/ou já gastas [...] em prol do uso de uma linguagem simples, coloquial, espontânea – das ruas –, de espírito sobretudo jovem.”

Sem criar juízo de valor – já que o penhor do julgamento enuncia uma inequívoca hierarquização das artes –, não há como negar que a Vanguarda Paulista e seus expoentes não encontraram na mídia o mesmo tratamento que o pop/rock dos anos 1980.

Com letras muito mais “fáceis” de cair no gosto popular, diferentemente das composições feitas por Itamar Assumpção e os demais músicos da geração intitulada Vanguarda Paulista, o pop/rock teve mesmo um massivo investimento das gravadoras – e aqui o problema não é o “investir”, mas a dimensão “massiva” desse investimento. Alguns exemplos de estrondosos investimentos foram a criação do festival internacional *Rock in Rio*; os recursos aplicados por gravadoras em rádios FMs (a padronização do gosto via corrupção, o chamado “jabaculê”, ou seja, a gratificação pela escolha de um – predeterminado – repertório em detrimento de outro); e a entrada triunfal desses grupos no *mainstream* do disco e da indústria fonográfica brasileira.

Historicamente, podemos dizer que o início da década de 1980 estava profundamente marcado pela mercantilização das artes, sobretudo na música. Tanto o artista como a obra passaram a ser encarados como um produto que poderia ser consumido. Ou seja, deveriam estes ser confeccionados sob medida para o mercado consumidor.

Para o crítico Steven Connor (1992), a cultura teria se tornado um campo de atuação de extrema importância para o modelo de economia capitalista. Com o aumento da esfera da cultura para outros âmbitos, houve a estetização generalizada do cotidiano, onde qualquer coisa se transformava em uma mercadoria em potencial, alimentando a indústria cultural e o consumismo desenfreado. Fredric Jameson (1995, p. 14) explica que, na pós-modernidade, a própria “cultura” se tornou um produto e o mercado tornou-se seu próprio substituto.

Como Itamar Assumpção não estava nem um pouco interessado em endossar o paladar cultural da maioria – nem em produzir uma música “gastronômica” que, nos dizeres de Umberto Eco (s/d apud CAMPOS, Augusto, 1993, p. 256), pudesse corresponder àquela que dá ao público “[...] o que ele já sabe e espera inconscientemente ver repetido [...]” –, suas canções não poderiam mesmo obedecer em nada à fórmula ortodoxa de composição e de sucesso daquela época.

Obedecer a essa imposição seria como “[...] declarar a morte da linguagem e o emudecimento dos homens [...]”, justamente aquilo que Itamar Assumpção estava combatendo com suas canções para lá de criativas. (ADORNO, 1989, p. 79). Ele tentava de alguma forma subverter a ordem estabelecida, o imperativo de que aquilo que mais tocasse no rádio ou aparecesse na TV, independentemente de sua qualidade musical, tivesse maiores chances de ser eleito pelo grande público como “boa música”. De acordo com as proposições de Connor (1992), essa “eleição” tornava-se muito suspeita, pois, na verdade, a *liberdade de escolha* havia sido transformada em *liberdade de escolher sempre a mesma coisa*.

Dessa forma, os hábitos de audição contemporâneos foram se tornando totalmente regressivos, não havendo, pois, neles reflexão sobre a música predominante, que acabou sendo aceita sem resistência. Em alguns âmbitos da música na pós-modernidade, até os improvisos seguem por uma linha “normalizadora”. Como não é preciso fazer esforço para ouvir as músicas padronizadas, é a distração que orienta os hábitos de audição. (ADORNO, 1994, p. 136). O que pode se tornar permissivo, limitador. Nos dizeres do compositor Karlheinz Stockhausen (1979, pp. 34-35),

Um estrondoso mal-entendido surge atualmente com muita frequência: as pessoas pensam “aquilo que não compreendo não deveria existir”. É uma concepção geral que provém da uniformização. [...] É uma tendência terrível que existe nos nossos dias [...] que tudo se encontre no nível mais baixo [...] o que excita somente o corporal: tem de divertir os preguiçosos ou os que estão cansados e nada mais.

Sem incorrer em generalizações, podemos dizer que parte do público ia consumindo uma música orientada pela distração, quando na verdade o período poderia ter sido muito mais profícuo sob todos os pontos de vista. Contra essa

preguiça e estagnação intelectual, Itamar Assumpção administrava pequenas pílulas de sabedoria: Ouvidos Atentos!

Ele remava contra a maré das obviedades, mesmo sabendo que os padrões foram ao longo dos anos se cristalizando e que quem ousasse não seguir as regras poderia ser terminantemente excluído *da(s) parada(s)*.

De acordo com Adorno (s/d apud COHN, Gabriel, 1994, p. 136), a música popular – a verdadeiramente pop no sentido de atingir um grande número de pessoas – precisava atender a duas demandas: primeiramente, oferecer estímulos que provocassem a atenção do ouvinte; depois, oferecer um material que pudesse ser reconhecido por todos como música “natural”, ou seja, tonal. Aquilo que fugisse dessa lógica era barrado – o extravagante só era tolerado se pudesse ser enquadrado de alguma forma como “linguagem natural”.

Nesse sentido, a música de Itamar Assumpção atende aos requisitos da suposta fórmula: ela era altamente estimulante, principalmente no que tange ao visual e às artes plásticas, e não era atonal. Mas, mesmo assim, suas canções não atingiram o grande público. Dessa forma, voltamos à nossa suspeita de que embora sua música não fosse atonal, como a de Arrigo Barnabé, essa “crise” na prosódia instalada em grande parte do seu cancioneiro – e que o retirava de alguma forma do conceito de “linguagem natural” – o tenha tornado por demais extravagante, quase “impossível” de ser apreciado pela maioria.

Outra “crise” instalada por Itamar Assumpção – que possivelmente também influenciou o estranhamento do grande público em relação ao seu cancioneiro – foi a *temática*. Diferentemente do que se costumava cantar na década de 1980, e do que aparecia nas FMs nesse período, ele buscou temáticas completamente fora do “circuito comercial”. Ora, com isso, não estamos dizendo que Itamar não tenha nunca enveredado pelas músicas de “amor” ou de “abandono”, temas tão comuns no cancioneiro brasileiro. Mas o fez, certamente, de uma ótica muito particular. Afinal, quem é que fala de amor e tenta conquistar seu par dizendo que está “muito louco”, “fazendo cara de mau” e que é um “bandido perigoso”?

A seguir, um trecho da letra de “Fico Louco”.

Fico louco, faço cara de mau
Falo o que me vem na cabeça
Não digo que com tudo isso eu fique legal
Espero que você não se esqueça

Espero ver você curtindo o reggae deste
rock comigo
Grite forte, dê um jeito, cante,
permaneça comigo

(...)

Espero ouvir você dizer que gosta de
viver em perigo
Considerando que eu não seja nada mais
além de bandido

Fico louco, faço pelo sinal
me atiro ao chão de ponta cabeça
Me chamam de maluco etc e tal,
espero que você não se esqueça
Eu quero andar nas ruas da cidade
agarrado contigo
Vivendo em pleno vapor, felicidade
contigo³⁰

Nesse trecho de “Fico Louco”, no qual o perigoso bandido tenta convencer seu par de que a felicidade está nas ruas, com seus perigos e surpresas, está uma característica geral de seus três primeiros álbuns: além da mudança prosódica, elas evocam cenas cotidianas, as peripécias dos malandros, como as do próprio Beleléu, e, principalmente, deflagram uma ótica demasiadamente urbana, prova de que a grandeza multidimensional da cidade de São Paulo exerceu eloquentemente fortes influências no seu pensamento.

Essas canções, que trazem “Beleléu Leléu” como herói e anti-herói, simultaneamente, além de se caracterizarem pelo tom irreverente e irônico, acabam por deflagrar o Brasil contemporâneo em sua multiculturalidade, além de “re-situar” o negro e a discussão sobre a negritude na música brasileira.

Ao apresentar uma voz que se multiplica, sem ser didática ou demagógica, Itamar Assumpção apresenta, já nesse primeiro momento de sua

³⁰ Itamar Assumpção, trecho da música “Fico louco”, do álbum *Beleléu Leléu Eu*, Selo Lira Paulistana, 1980.

carreira, um personagem que ressoa e amplifica suas posições políticas, sociais e culturais, e demonstra uma posição diferenciada em relação à cultura de borda e ao discurso dos excluídos que paira sobre a sociedade contemporânea. Isso porque, apesar de apresentar crescente inquietação com a música e a cultura brasileiras, Itamar não escolheu a via mais óbvia para demonstrar sua preocupação. Por meio de suas canções, ele assumiu um novo paradigma, dialogando com diversas possibilidades e rechaçando o caminho de mão única. Na questão do multiculturalismo, a música de Itamar, especialmente o personagem de Beleléu, nos trouxe uma nova discussão sobre o negro e a negritude.

Antes de Assumpção, a imagem do negro na música brasileira era a representação do malandro clássico, que, via de regra, estava associada ao samba.

Ele foi um dos poucos que na década de 1980 colocou em questão – por meio de uma estética que misturava referências pop como os quadrinhos e referências tradicionais como o jazz – o papel do artista negro que tem consciência de sua condição no mundo. Sua criatividade, expressa "logo de cara" com as peripécias de Beleléu, foi capaz de – musicalmente – dar respostas ao samba consagrado, à música pop, ao experimentalismo erudito. Mas não foi só isso.

"Nego Dito" – sua primeira canção de "sucesso" –, apesar de não levantar explicitamente nenhuma bandeira, pode ser considerada uma das mais calorosas discussões acerca da negritude e do racismo no Brasil. E Beleléu, apesar de não demonstrar envolvimento com nenhum movimento racial pré-concebido nem traços de discursos ideológicos, pode ser considerado um dos personagens negros mais "conscientes" de sua condição na música brasileira.

Isso porque, ao rejeitar trabalhar com uma espécie de música negra ligada exclusivamente à tradição, Itamar inaugura a possibilidade dialogar não apenas com uma sociedade compartimentada, mas com toda ela. Suas canções apresentam uma estética da plurissignificação, mostrando um negro que não está marginalizado, mas que se encontra apto a debater sobre cultura e política no país – e não apenas no papel de vítima, mas também no de produtor de saberes.

Mesmo que possamos ver em Benedito João dos Santos Silva Beleléu, vulgo Nego Dito cascavel, influências musicais africanas, surgidas do contato de Itamar com a cultura da ancestralidade, temos certamente um personagem negro que integra em si não apenas diversos estilos musicais, mas também os diversos

discursos da cultura, da arte e da liberdade estética; uma novidade no cenário musical brasileiro, e, em especial, na cena da música negra.

Como negro, Itamar Assumpção fez surgir afirmativamente personagens com vozes irônicas, tal qual Beleléu, que não tinham respostas prontas ou soluções fáceis. Para além da análise dos gestos convulsivos do malandro, Beleléu era uma *persona* existencialmente perigosa por se articular fora dos lugares-comuns. Era de se esperar que Itamar Assumpção levantasse bandeiras ou se associasse a movimentos de exaltação a uma das identidades fixas do sujeito pós-moderno, como a étnica, por exemplo. Mas ele não o faz. Foge do óbvio e do subserviente e constrói um caminho próprio e muito peculiar da crítica política e social.

Em consonância com o professor Tatit, podemos mesmo dizer que Beleléu e a banda Isca de Polícia eram "[...] a antítese da Banda do Sargento Pimenta do quarteto mais famoso de Liverpool: música negra, de cabelo ruim, que 'não transa parente' e passa longe de tudo que use uma farda."³¹

Além de mudanças prosódico-temáticas e personagens que inauguraram um novo paradigma da significações, as canções de Assumpção – embora nem todas apresentassem exatamente a mesma estrutura – possuíam também algumas características literárias comuns, que dão unidade ao seu trabalho. Entre as principais semelhanças estavam as poucas metáforas empregadas e o uso informal da língua.

No primeiro disco, *Beleléu Leléu Eu*, são treze faixas que “trabalham” de maneira interligada. Elas formam uma espécie de corpo narrativo, que conta as aventuras de um malandro perigoso chamado Beleléu e de seu bando, a Isca de Polícia, composto pelos músicos que então o acompanhavam.

Em *Às próprias custas S/A*, lançado por selo próprio e gravado ao vivo na sala Guiomar Novaes, da Funarte de São Paulo, estão mais onze canções, que transitam entre a rebeldia do disco anterior e a consciência tranquila de se saber quem é no mundo.

Sampa Midnight – Isso não vai ficar assim traz quinze canções, que flertam diretamente com o fazer musical e pontuam a dificuldade que o autor encontrava por

³¹ Luiz Tatit, entrevista para a revista eletrônica + SOMA. Disponível em: <<http://maissoma.com/2009/12/8/itamar-assumpcao-60-anos-o-vao-que-persiste>>. Acesso em: 10 Jul. 2012.

trabalhar de forma independente. Algumas canções como “Prezadíssimos ouvintes” e “Ideia fixa” são emblemáticas do ponto de vista metalinguístico.

Para exemplificar, na primeira canção citada, temos um artista que já cantou em muitos lugares, já rodou muita estrada e passou por inúmeras dificuldades, mas que agora quer cantar na televisão, manifestando o desejo de se apresentar para grandes públicos. Nessa canção, evidentemente, estão expostas as vicissitudes de um Itamar que, apesar de realizar com intrepidez seu trabalho independente, começa a se questionar sobre o caminho escolhido: “Sorte não haver o que segure Som/ senhores e senhores/ Mas quem é que me garante/ Que mesmo esses microfones/ Sempre funcionarão?”³²

A seguir, outro trecho dessa mesma canção:

Muito prazer
Prezadíssimos ouvintes
Pra chegar até aqui 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 jogo baixo, guitarras, violão e percussão e vozes
Ligadas numas tomadas elétricas e pulmão
Já cantei num galinheiro
Cantei numa procissão
Cantei ponto de terreiro
Agora quero cantar na televisão³³

Vale ressaltar que “Prezadíssimos ouvintes” é justamente a canção de abertura do disco *Sampa Midnight*, o que já revela a pressa de Itamar Assumpção em mandar seu recado: ele está cansado. Depois do seu terceiro trabalho viabilizado de maneira independente, talvez ele quisesse abrir-se ao diálogo com as novas formas de produção – um questionamento que, embora pudesse parecer sábio e sensato, não deixava de ter um gosto amargo em sua boca.

A prova disso está em “Ideia Fixa”, uma composição extremamente rica do ponto de vista do texto, da letra. Nela, percebemos um Itamar indignado pelo fato de o considerarem complicado ou indigesto, enquanto ele apenas se coloca como um artista querendo fazer seu trabalho de maneira livre: “Um canto desesperado/ Vai

³² Trecho da música “Prezadíssimos Ouvintes”, do álbum *Sampa Midnight – Isso não vai ficar assim*, Mifune Produções, de 1982, parceria de Itamar Assumpção e Domingos Pellegrini.

³³ Idem.

rasgando minha vida/ Não posso ficar calado/ Permitindo que se diga/ Assim de mim por aí.”³⁴

Na íntegra da canção, podemos perceber que ele prossegue com seus versos amargos, dizendo que há um balaio inteiro de gatos pretos tomando conta de seu coração e que a dor vai acabar onde sempre acaba: na certeza de que cantar é uma sina de loucura.

A seguir, o trecho que evidencia a “tristeza” de não ser ainda um cantor popular e de saber que talvez esse “negócio de cantar” não o leve a lugar nenhum:

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 aqui os cultivo em mim
 Resolvi levar a sério (ha, ha, ha)
 O riso ao sair de um cemitério eu estava bem vivo
 Quem sou eu ainda não sei
 Eu só sei que eu canto porque gosto talvez
 Negócio de quem não tem bom juízo³⁵

Embora esses sejam alguns exemplos apenas transcritos de suas letras, nos quais não se é possível dimensionar o aspecto performático que emblemizou sua obra, talvez sirvam para mostrar o tom das canções que foram apresentadas nos seus primeiros discos e, principalmente, para evidenciar a mudança gradual desse tom e seu amadurecimento como artista nos discos subsequentes.

Se antes – no início, com *Beleléu Leléu Eu* e *Às Próprias Custas S/A* – as canções mostravam um artista mais rebelde, no terceiro disco elas evidenciam um artista cansado de fazer música de forma independente, cansado de ter que dividir sua energia entre a criação, a produção e a distribuição de sua arte. Cansado de ser taxado inadvertidamente de maldito e incompreensível. Mas, sobretudo, canções que inauguravam paradigmas “itamarianos” a respeito de política, cultura e estética.

Por meio dessas canções, que revelavam não apenas as vicissitudes de um artista insurreto, mas toda a importância da *persona* de uma nova cultura para o Brasil, Itamar Assumpção expunha em letras o que o crítico musical Alex Ross

³⁴ Trecho da música “Ideia Fixa”, do álbum *Sampa Midnight – Isso não vai ficar assim*, Mifune Produções, 1982.

³⁵ Idem.

(2001) chamou de “magia da música”. Segundo o especialista, são esses contingentes – expressos nas canções por meio de uma natureza inerentemente abstrata, como uma sequência de acordes e frases – que dão aos críticos a oportunidade de ver impresso em um trabalho a personalidade de um artista, reconhecendo até mesmo nesses aspectos peculiares uma proximidade existencial.³⁶

2.7. “Nego Dito” e “Denúncia dos Santos Silva Beleléu”

Depois de verificarmos, no item anterior, algumas características gerais do cancioneiro de Itamar Assumpção, partimos para a análise pontual de duas de suas canções mais emblemáticas: “Nego Dito”, de *Beleléu Leléu Eu*, e “Denúncia dos Santos Silva Beleléu”, do álbum *Às Próprias Custas S/A*. Na primeira, faremos uma análise mais textual, pela via literária, levando em consideração a íntegra da letra como um elemento acessível, visto que não temos imagens disponíveis na internet do artista interpretando essa canção. Na segunda, por meio de uma apresentação gravada na Sala Guiomar Novaes, da Funarte, com imagem disponível na internet, poderemos fazer um estudo que leve também em consideração outros elementos da canção, como a performance plástica, por exemplo.

2.7.1. *Nego Dito*

Dentre as músicas escolhidas, a primeira análise a ser feita é a da canção “Nego Dito”, justamente a música mais representativa da carreira de Itamar Assumpção. Como já foi exposto anteriormente, foi a partir dela que o compositor-cantor-performer ficou conhecido no circuito alternativo de São Paulo, no cenário intitulado Vanguarda Paulista, no começo da década de 1980.

³⁶ Entrevista com Alex Ross, no blog da Editora Companhia da Letras. Disponível em: <<http://www.blogdacompanhia.com.br/2011/07/escuta-so-do-classico-ao-pop/>>. Acesso em: 29 Mai. 2012.

A seguir, a letra da canção:

Meu nome é
Benedito João dos Santos Silva Beleléu
Vulgo Nego Dito, Nego Dito cascavé

Eu me invoco eu brigo
Eu faço e aconteço
Eu boto pra correr
Eu mato a cobra e mostro o pau
Pra provar pra quem quiser ver e
comprovar

Me chamo
Benedito João dos Santos Silva Beleléu
Vulgo Nego Dito, Nego Dito cascavé

Tenho o sangue quente
Não uso pente, meu cabelo é ruim
Fui nascido em Tietê
Pra provar pra quem quiser ver e
comprovar

Me chamo Benedito...

Não gosto de gente, nem transo parente
Eu fui parido assim

Apaguei um no Paraná, pá, pá, pá, pá

Meu nome é Benedito...

Quando tô de lua
Me mando pra rua pra poder arrumar
Destranco a porta a pontapé
Pra provar pra quem quiser ver e
comprovar

Me chamo Benedito...

Se tô tiririca
Tomos umas e outras pra baratinar
Arranco o rabo do satã
Pra provar pra quem quiser ver e
comprovar

Se chamá polícia
Eu viro uma onça
Eu quero matar
A boca espuma de ódio
Pra provar pra quem quiser ver e
comprovar

Me chamo Benedito...
 Se chamá polícia
 Eu vou cortar tua cara
 Vou retalhá-la com navalha³⁷

Antes de iniciarmos propriamente a análise de “Nego Dito”, estabeleceremos um parâmetro explícito de adesão ao conceito de Renato Cohen (2002, p. 107) que diferencia *persona* de “personagem”. De acordo com o teórico, *persona* “[...] é uma galeria de personagens que surge no processo de criação e pode tomar qualquer rumo (ela surge de uma ideia, não de um texto prefixado).”

Nesse sentido, Bebeléu é, a partir daqui, “promovido” a *persona*, pois, além de ter surgido de um texto que não estava preestabelecido e tomar rumos inesperados, ele aparece na obra de Itamar Assumpção como representação de vários personagens: o malandro, o bandido, o rebelde, o sedutor... Embora as *personae* que contemplam muitos personagens, em geral, não sejam muito realistas, de acordo com a teoria plástica, quase sempre elas mantêm “[...] uma energia própria, que guarda uma verossimilhança com o modelo original [...]”, explica Cohen (2002, p. 108). Como podemos perceber, tal afirmação pode ser aplicada no caso de Bebeléu, que, ao amalgamar vários papéis em si, pode até ser tomado como um personagem não muito real – de tão cruel e perigoso –, mas aparenta possuir conexões com as experiências de vida do próprio autor.

Na canção “Nego Dito”, já nos primeiros versos (Meu nome é/ Benedito João dos Santos Silva Bebeléu/ Vulgo Nego Dito, Nego Dito cascavé), Bebeléu assume-se múltiplo, pois admite que é conhecido por diversos nomes ou alcunhas – seria essa uma primeira estratégia que logo evidenciaria a fratura imposta pela pós-modernidade?

Aliás, Itamar Assumpção inicia sua composição dizendo que seu nome é Benedito João dos Santos Silva Bebeléu. *Benedito* por questões “óbvias”, relacionadas ao santo negro da tradição católica, tão presente nas comemorações de Tietê, cidade onde nasceu. “João dos Santos Silva” por representar o “apenas mais um”, o “um qualquer” de nome simples e comum no meio da multidão, que é reproduzido aos montes e sem distinção. E “Bebeléu”, acertadamente, para expressar um sujeito fracassado, sem possibilidade nenhuma de êxito, acachapado

³⁷ Letra da canção “Nego Dito”, do álbum *Bebeléu Leléu Eu*, Lira Paulistana, 1980.

pelas circunstâncias. Mas Assumpção não para por aí. Seu personagem-máscara tem nome, sobrenome e apelido. E este codinome está expresso em “Nego Dito” – *Nego Dito Cascavé*. Um negro que nega o que diz ou que diz o que nega? Um bandido perigoso cheio de meneios que pode ser comparado a uma cascavel que, enquanto seduz usando e abusando do delicioso ritmo do seu “chocalho”, destila um poderoso e plurissignificativo “veneno” em suas audições?

Assumpção continua seus versos dizendo que Beleléu *se invoca, que briga, que faz e acontece, que mata a cobra e mostra o pau* etc. – um evidente “aviso” de que não chegou para brincadeira. A *persona* Beleléu tem de fato o *sangue quente* correndo nas veias, *não gosta de gente, não transa parente*.

Na sequência da canção, o Nego Dito afirma que *apagou um no Paraná* – versos que em nosso entendimento se referem a ele mesmo, um discurso autorreferente, portanto. Talvez tenha o Itamar-Beleléu, depois do episódio da prisão arbitrária em Londrina, apagado aquele rapaz ingênuo que levava uma vida pacata no interior do Estado. Ali, impulsionado pela experiência do racismo e da humilhação, ele virou gente, matou o menino e virou homem. Um homem que se viu circunstancialmente como perigoso e resolveu assumir essa *persona* para seu próprio benefício e sobrevivência.

Na canção, percebemos ainda um Beleléu que *destranca as portas que estão fechadas para si a pontapé, arrancando o rabo do satã*. E torna a avisar, em tom ameaçador: *se alguém chamar a polícia sua boca espumará de ódio* etc. Mais do que isso, tal qual um marginal, promete *cortar com navalha* o rosto de quem, mesmo que indiretamente, lhe impuser mais algum tipo de prisão, seja ela de que ordem for.

Essas referências, inseridas na narrativa que Itamar Assumpção desenvolveu para Beleléu, funcionam como uma releitura ficcional – por meio de uma galeria de personagens – de seu próprio caminho como artista.

Ele não chega à cena independente paulista para brincadeiras. Suas expectativas iniciais são altas. Mas, na impossibilidade de encontrar as portas abertas, receptivas para gravar seu disco, chega como que num pontapé abrindo-as, impondo seu trabalho, que fora gestado sob o signo da autonomia. E avisa que se ainda assim – depois de comprovar tamanha periculosidade – alguém tentar impor algum tipo de limitação a seu trabalho criativo, se alguém tentar “chamar a polícia”, censurá-lo, seu ódio será expresso na atitude mais violenta que pode ter: ferir com

uma navalha o rosto, macular e desfigurar a identidade daqueles que buscam lhe aprisionar – seu discurso é de poder.

A *persona* de Beleléu, como já expusemos, chega para mostrar um novo tipo de poder: o negro como o próprio mediador de sua condição, não precisando ser defendido ou vitimizado pela sociedade; um negro capaz de debater sobre cultura, política e estética, sem ter de recorrer a respostas pré-fabricadas sobre sua origem e conjuntura.

Em termos da performance plástica, infelizmente, não temos imagens para analisar o quão contundente era Beleléu incorporado em cima do palco, mas sabe-se que nas apresentações que se seguiram ao lançamento do disco, o Nego Dito-Itamar levava ao palco um jogo cênico/performático ambíguo entre ficção e biografia, criador e criatura, no qual o público ficava estarecido. A imagem do malandro, do marginal, era tão intensa que chegava realmente a confundir e amedrontar alguns dos espectadores mais desavisados.

Mas – questionamo-nos – tamanha virulência era característica exclusiva da *persona* Beleléu ou provinha também de Itamar Assumpção? Ao nos fazermos essa pergunta, voltamos, inclusive, à dúvida que paira ao evocarmos a imagem da capa de seu primeiro disco – pela qual não se pode saber exatamente quem é o autor daquela obra. E, então, nos deparamos com questões que são ainda mais abissais e anteriores, formuladas exaustivamente nos estudos das humanidades – qual o desígnio da arte: representar o real? Recriar o real? Ou criar outras realidades? Mas o que é o real?

De acordo com o filósofo Gilles Deleuze (2000, p. 162), a realidade é composta pela subjetividade, um sistema aberto e vivo, *pulsátil*, em constante movimento na medida em que se conecta com a multiplicidade de fatores que compõem essa mesma realidade. Ou seja, ainda que pudéssemos definir a realidade, isso de nada nos adiantaria, pois essa suposta definição poderia ser completamente modificada a qualquer momento, por qualquer interferência ou movimento ou lapso.

No caso analisado aqui, entre Beleléu e Itamar, entre realidade e ficção, tomamos como referência a explicação de Renato Cohen (2002, p. 58) – que é próprio da performance existir uma ambiguidade entre a figura do artista *performer* e de um personagem que ele representa.

Um exemplo que talvez sirva para compreender melhor essa ambiguidade é o caso clássico de Joseph Beuys, que em 1974 foi para os Estados Unidos apresentar uma obra na qual se trancafiaria uma semana em um espaço fechado convivendo com um Coyote. A princípio, quem protagonizou a instalação, além do animal, foi o próprio artista e não algum personagem de sua lavra.

Porém, à medida que Beuys ia mimetizando os gestos e metaforicamente reproduzia alguns dos comportamentos do Coyote, quem poderia estar ali talvez fosse o "Beuys ritual", que estava preparado para realizar aquela performance, e não o "Beuys artista em seu cotidiano". E, salvo análise mais minuciosa, não se poderá desfazer tão facilmente essa ambiguidade ao longo dos tempos...

Já no caso das apresentações da música "Nego Dito", podemos supor que ali, em cena, poderia estar tanto a *persona* Beleléu como o indivíduo Itamar Assumpção.

Para se aprofundarmos ainda mais na questão, de acordo com Cohen (2002, p. 58), é interessante recorrermos à *teoria de papéis*. Segundo o especialista, "[...] os papéis que estão presentes não ficam apenas [na] dicotomia ator-personagem. O que existe é uma multifragmentação, isto é, existem vários níveis de 'máscaras'".

No momento em que atua, o *performer* está polarizado entre o papel de ator e o de encarnar a própria "máscara" que representaria o personagem. Só que o papel do ator também é uma máscara. Em relação a isso, Cohen (2002, p. 58) afirma que "[...] quando um *performer* está em cena, ele está compondo algo, ele está trabalhando sobre sua 'máscara ritual' que é diferente de sua pessoa do dia a dia." Nesse sentido, não podemos falar nem que o *performer* apenas "interpreta a si mesmo", nem que ele não representa algum personagem. O melhor entendimento dessa questão está em outra fala de Cohen (2002, p. 58):

De fato, existe uma ruptura com a representação, [...] mas este "fazer a si mesmo" poderia ser melhor conceituado por representar algo em cima de si mesmo. Os americanos denominam esta autorrepresentação de *self as context*.

Em outras palavras, podemos dizer que Beleléu *simboliza* algo que apenas pode ser feito/representado por estar apoiado na figura humana/real de Itamar Assumpção. Se fosse representado por qualquer outro artista, mesmo que apresentasse iguais trejeitos, não simbolizaria a mesma coisa, da mesma maneira e

com igual alcance e potência. Assim, o contexto essencial do personagem é o próprio Itamar Assumpção, que, por sua vez, representa Beleléu a partir de si mesmo. O *performer* torna-se o seu próprio signo. E as idéias acerca de um *sujeito* e de um *eu* se mostram plurais, complexificando as noções de identidade e realidade, já que estas se encontram permeadas por um compósito estético-político nos modos de se conceber subjetividade.

Como já expusemos neste trabalho, nem sempre as pessoas interagiam ou mesmo se identificavam com a simbologia de Beleléu, tamanha era a tensão gerada pela performance de Itamar Assumpção. Mas, como a arte performática não tem nenhum compromisso específico e nem existe para “agradar” o público, a apresentação do Nego Dito funcionava mais na dimensão do que Glusberg (2003, p. 65) chamou de

[...] uma fonte de numerosos fantasmas psicológicos que tocam a interioridade do sujeito e põe em crise sua estabilidade; estabilidade – literalmente falando – que se fundamenta na repetição normalizada de convenções gestuais e comportamentais.

Ora, podemos concluir, na questão plástica, que o signo Beleléu, com sua marca polimorfa e metamórfica apresentado nas performances itamarianas, não apenas desestabilizava o público em relação ao seu próprio corpo como também lhe retirava a sensação de estabilidade que eventualmente tivesse, fazendo com que necessitasse encarar seus próprios fantasmas e sombras, principalmente as relacionadas a sentimentos como o medo e a insegurança.

Além disso, para além dos atributos plásticos, Beleléu não desestabilizou o público apenas em relação ao seu próprio corpo. O personagem-máscara inaugurou novos paradigmas ao repensar o papel do negro na sociedade e na arte brasileira. Como já dissemos, se antes o senso comum colocava o negro – criador ou criatura; artista ou personagem – como figura central apenas de uma tradição específica e limitada, agora, a partir de Beleléu, o público era obrigado a repensar conceitos como centro, margem, periferia e negritude. Nego Dito não estava refazendo passos de nenhum outro negro, embora, vez ou outra, aceitasse dialogar com a tradição. Assumpção estava, sim, abrindo novas discussões a partir de sua performance, o que, em termos estéticos e culturais, representava grande inovação na cena contemporânea brasileira. Isso porque, por meio de Beleléu, o público podia ver que

o novo não estava sendo feito necessariamente no centro e que o marginal também não era necessariamente aquele do discurso da vítima, que apenas reclama, mas não produz. Daí a conclusão de que Beleléu se tornou um dos mais potentes símbolos de plurissignificação na obra de Itamar Assumpção.

2.7.2. Beleléu e a escola da malandragem

Assim como enunciou o pesquisador musical Fabio Giorgio (2007), também acreditamos que Beleléu, *com nova e impactante roupagem, faz uma releitura do malandro clássico delineado nos sambas*. De nossa parte, depois de analisarmos uma ampla gama de espectros da *persona* mais notória e notável de Itamar Assumpção, torna-se impossível deixar de associá-la ao tema da malandragem.

Além de rebelde desde nascença, Beleléu apresenta-se como um sujeito valente que “faz e acontece”. Mas quando é que ultrapassa a linha do cronista da violência para se transformar, ele mesmo, em um bandido perigoso?

De acordo com Antonio Candido³⁸, em seu famoso ensaio intitulado “Dialética da Malandragem”, o malandro seria uma espécie bem brasileira de crítico da ideologia capitalista do trabalho. Ou seja, ele não é bem um vagabundo. Pelo menos, não é *somente* um vagabundo. É um indivíduo que critica a lógica capitalista e para isso utiliza a própria vida como principal instrumento de reivindicação. Isso porque, via de regra, o malandro é um personagem dissimulado que se utiliza de algumas máscaras para viver em uma sociedade adversa, mas contra a qual sabe que não adianta medir forças em confronto direto.

Nesse sentido, Beleléu se distancia imensamente da característica de sagacidade que existe no malandro clássico, pois, além de mostrar-se como inimigo número um da polícia, ele bate de frente o tempo todo com a sociedade. Em Beleléu, vemos sua figura trocar a “adaptabilidade” e a “lucratividade” do jeitinho brasileiro, tão enunciado nas escolas de uma suposta malandragem, pela radicalidade de um discurso que não aceita meio-termo. Mas, se nesse ponto ele se desvincula da malandragem, já diluída e descontextualizada, ou até mesmo clichê,

³⁸ Para mais detalhes, ver CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem (caracterização das Memórias de um sargento de milícias). In *Revista do Instituto de estudos brasileiros*, n. 8. São Paulo: USP, 1970. pp. 67-89.

em outros muito se assemelha: aparece como figura de resistência ao sistema imposto pela sociedade que aí ou aqui está. Na impossibilidade de ser senhor, nega-se a ser escravo.

Voltando ao crítico Antonio Candido (1970, p. 69) – ele identifica inúmeros tipos de malandragem e algumas características reiteradas: em comum os malandros sempre têm a origem, que é humilde, vivem largados no mundo, são leais a outros malandros e não circulam pela sociedade além do seu campo restrito, da sua área e freguesia.

Candido, em seu ensaio, está mais voltado para a ocorrência da malandragem na literatura, inclusive, seu foco de análise é o romance *Memórias de um Sargento de Milícias*. Porém, apesar de a figura do malandro estar também presente em muitos textos literários, foi principalmente pelo cancionário que o malandro se eternizou no imaginário nacional.

E, dentro da música, é especialmente no samba que ele aparece como figura elementar; na ligação da malandragem com o ritmo, cuja origem inclui o resgate de uma tradição trazida pelos escravos. Ou seja, no Brasil evoca uma relação de proximidade com a negritude. Embora não seja exclusiva – vide os muitos malandros cantados por sambistas brancos –, em um primeiro momento, quase sempre se associava o malandro do samba ao negro preguiçoso.

Uma possível explicação para essa aproximação entre a malandragem sambista e a negritude pode estar no fato de que, traumatizados por anos de trabalho compulsório, tais indivíduos teriam, ao se verem livres, abdicado do trabalho regular para não permitir qualquer identificação com a condição anterior de escravo. Aliás, exatamente por terem vindo de um regime no qual o trabalho se apresentava de forma negativa e dominadora, a liberdade concedida significava bem mais que a suspensão do trabalho compulsório. Passando a viver entre os contingentes marginalizados, os negros recém-libertos encontravam seu meio de expressão no samba e tinham como mote o fato de que a liberdade representava, sobretudo, “o viver para si” e a “não submissão” a uma disciplina de trabalho.

Um exemplo disso pode ser percebido no diálogo que a letra da canção “Cocorocó”, uma composição de Paulo da Portela, revela:

Cocorocó, o galo já cantou
Levanta nego, tá na hora de ir pro batedor

Oh nega, me deixa dormir mais um bocado

Não pode ser
Porque o senhorio está zangado com você
Ainda não pagaste a casa esse mês
Levanta nego que só faltam dez pra seis

Nega me deixa dormir
Eu hoje me sinto cansado
O relógio da parede talvez esteja enganado
Nega me deixa dormir
Eu hoje me sinto doente

Deixa de fita malandro
Você não quer ir pro batente

Clementina de Jesus, cantando esse samba, encarna a mulher que tenta acordar o marido, que supostamente precisa trabalhar, pois o “senhorio” não tem clemência e virá cobrar o aluguel. Mas seu companheiro negro, livre da escravidão, quer dormir mais um pouco, afinal, o trabalhado é duro, e o salário, baixo.

A pesquisadora Maria Quintero-Rivera (2000, p. 129) explica que a ligação da malandragem com a negritude, assim como no samba, ocorreu em várias outras tradições musicais de origem africana nas Américas. Essas outras expressões musicais, por exemplo, podem ser interpretadas como se estivessem ligadas ao “[...] relaxamento dos princípios morais, ao álcool e ao submundo [ao] caráter supostamente anárquico e estrepitoso da tradição africana.”

Mas o fato é que se Beleléu se aproximava dos malandros negros pelo caráter anárquico que destilava nos palcos, ele se distanciava consideravelmente quando o assunto era o temperamento. Em geral, os malandros do samba – e os malandros cantados nos sambas – eram figuras carismáticas, mas menos enérgicas, pois almejavam apenas fugir do trabalho e viver na boemia.

Beleléu, como pudemos observar, não é exatamente um malandro que vive na malemolência, locupletando-se por meio de falcatruas ou pequenos trambiques. Ele faz parte de outra categoria de malandragem, mais discursiva, imagética, mas amplamente virulenta, pois questiona o tempo todo o *status quo*, põe o dedo na ferida do simulacro social e pouco se importa com o cultivo do ócio e com a

elaboração de artimanhas para enganar as pessoas. Ele faz parte de uma malandragem visceral e feroz que exerce o papel de crítico da sociedade, ampliando essa percepção a ponto de sentir na própria carne, como feridas que não cicatrizam, as agruras de um sistema injusto.

Esse poder retórico só se relativiza pela interlocução da personagem Luzia, que é interpretada-performatizada pelas cantoras Suzana Salles e Virgínia Rosa, que interagem com o malandro Beleléu espinafrando-o, intimando-o, humanizando-o, até. Talvez um tributo de Itamar Assumpção ao aspecto matriarcal de seus antepassados, dos povos da matriz africana, no qual a mulher dita as regras do jogo social – o texto que deflagra essa aparente contradição, uma espécie de prólogo da música “Luzia”, que, aliás, abre o álbum *Beleléu Leléu Eu* depois de uma vinheta, é este:

olha aqui, beleleú, tá limpo coisíssima nenhuma meu,
 não tô mais afim de curtir a tua e nem ficar tomando na cara, essa de
 ficar na de que o brasil não tem ponta direita, o brasil não tem isso, o
 brasil não tem aquilo,
 que black navalha é você beleléu? tá mais é parecendo
 chamariz de turista e isca de polícia, onde tá tua malícia
 meu, onde tá tua malícia...³⁹

Mas, retomando as características do malandro clássico, era de conhecimento público que em relação à aparência eles eram extremamente zelosos: trajavam ternos de linho, sapatos exóticos e portavam sempre uma navalha no bolso.

Embora Beleléu, vulgo Nego Dito Cascavé, não estivesse exatamente preocupado com a vaidade, ele cita a navalha como uma arma de defesa e ataque. Aliás, como já expusemos neste trabalho, a imagem da navalha aparece como um forte signo no processo de criação artística de Itamar Assumpção.

No imaginário popular evocado pela música, o instrumento cortante é frequentemente associado à malandragem. Apenas para ilustrar, podemos citar dois rápidos exemplos. O primeiro em Jorge Ben, com os versos da música “Cadê Tereza?”:

³⁹ Introdução da música “Luzia”, de Itamar Assumpção, gravada no álbum *Beleléu Leléu Eu*, Selo Lira Paulistana, em 1980. Note que o texto fora transcrito do encarte com fidelidade absoluta. A falta de pontuação e a absoluta ausência de caixa-alta sinalizam o jorro verbal que a personagem-título direciona ao malandro-mor – o gesto inquiridor que a *persona* Beleléu tem que encarar logo de início. O perigoso bandido é desmoralizado, mas depois argumenta e ameaça. E depois torna a ser zombado, e nesse duelo verbal a música se desenvolve.

Eu juro por Deus
 Se você voltar
 Eu vou me regenerar
 Jogo fora o meu chinelo
 Meu baralho
 E a minha navalha
 E vou trabalhar

No segundo caso, temos a canção “Homenagem ao Malandro”, de Chico Buarque, na qual o compositor narra o seguinte fato:

Mas o malandro para valer, não espalha,
 aposentou a navalha, tem mulher e filho e tralha e tal.
 Dizem as más línguas que ele até trabalha,
 Mora lá longe e chacoalha, no trem da central

Coincidentemente, as duas músicas falam de malandros arrependidos, que querem aposentar a navalha, regenerar-se. Fica, no entanto, muito evidente, observando-se as duas composições, o hábito que os malandros possuem de portar esse objeto que é, ao mesmo tempo, simples instrumento cortante e uma poderosa arma, mas que acima de tudo simboliza uma filosofia de vida.

Porém, em nossas considerações, a figura de malandro que mais se aproxima do par Beleléu-Itamar está no sujeito cantado por Wilson Batista na letra da música “Lenço no pescoço”, reproduzida a seguir:

Meu chapéu do lado
 Tamanco arrastando
 Lenço no pescoço
 Navalha no bolso
 Eu passo gingando
 Provoco e desafio
 Eu tenho orgulho
 Em ser tão vadio

Sei que eles falam
 Deste meu proceder
 Eu vejo quem trabalha
 Andar no miserê
 Eu sou vadio
 Porque tive inclinação
 Eu me lembro, era criança
 Tirava samba-canção
 Comigo não
 Eu quero ver quem tem razão

E eles tocam
E você canta
E eu entoou.

Wilson Batista, na vida real, era a própria escola da malandragem, com cadeira cativa nesse *métier*. O compositor fluminense nascido em Campos incorporava essa figura tanto na vida como na sua obra. Relatos afirmam que ele vivia isso de corpo e alma, reproduzindo no seu linguajar e nos gestos as emoções e artimanhas dos grandes malandros. Porém, parece que ele nunca chegou às vias de fato na utilização da navalha. Mas, como todo bom contraventor, portava-a "estrategicamente" no bolso de trás, como canta Silvio Caldas, na gravação de 1933, do samba "Lenço no pescoço"⁴⁰: "[...] e uma navalha que eu tenho no meu bolso [...]" – provavelmente referindo-se ao fato de o compositor da música que interpretava ter esse hábito.

Além do lenço e da navalha, o malandro de Wilson Batista – que coloca o "chapéu de lado" e tem seu "tamanco arrastando" – se aproxima de Bebelêu pela postura nada discreta, pelo passo gingado e, principalmente, por "provocar" e "desafiar" qualquer forma de autoridade, evidenciando a opção e o "orgulho em ser tão vadio."

Ora, o "Itamar-Nego Dito-Bebelêu" também parece exaltar sobremaneira as características pungentes de sua figuração malandra e socialmente combativa, afinal, ele é quem "puxa o rabo do satã", "destranca a porta a pontapé" e tem a boca espumando de ódio se for chamada a polícia... Sua anarquia e seu *phatos* transgressor não conhecem limites.

Enquanto outros compositores sambistas, como o saudoso Noel Rosa, procuravam não associar o malandro com a figura do criminoso, Wilson Batista via o malandro como uma figura excluída da sociedade, sedenta por justiça e possuidora de um espírito extremamente inquieto.

Em Noel Rosa, por exemplo, o malandro não é violento, não é um revolucionário ou um rebelde que pega em armas para defender seu estilo de vida e sua honra. O malandro de Noel utiliza a caneta e o violão como suas únicas armas para compor e tocar seus sambas e também para disseminar um estilo de vida

⁴⁰ Audição disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=rxhnKulyKu4>>. Acesso em: 30 Mai. 2012.

boêmio. Já em Batista, o malandro é boa-vida e malicioso; em Assumpção, muito cruel.

Outro sambista importante que canta a malandragem, até mesmo por representar a tradição paulista do gênero, é Geraldo Filme. Mas, embora Assumpção o considere como uma de suas referências musicais, e tenha gravado uma composição sua – “Vá cuidar de sua vida” –, a gênese de malandro de Filme também não se aproxima daquele delineado inicialmente no álbum *Beleléu Leléu Eu*.

Vejamos a letra da canção “Mulher de Malandro”, do sambista de São João da Boa Vista que fez história participando da ala de compositores da Vai-Vai:

Meu bem eu vou me embora,
não fique triste mulher de malandro não chora.

Eu fiz de tudo para ser bom operário,
veio a crise financeira eu perdi o meu trabalho.
Vou com o Sol, volto com a luz da Lua.
Oh, meu bem, não fique triste, dinheiro se ganha na rua.

[...]

Dê um beijo nos negrinhos, vou ganhar o nosso pão.
Carregar algumas malas lá na porta da estação.
Engraxar sapato e bota, carregar cesto na feira.
Alugar uma casaca, ser garçom de gafeira.

[...]

Hoje vou jogar no bicho, minha jura quebrarei,
quero ver se aumento um pouco sobre aquele que eu ganhei.
Oh, meu bem, não tenha medo pois o jogo não dá nada,
para tudo da-se um jeito, a polícia é camarada.

[...]

Vou vender bala de coco, barbatana e rapadura.
Oh, meu bem, só tenho medo do fiscal da prefeitura
pra arrumar algum dinheiro, garantir nossa gordua,
vou em algum velório de rico, vou chorar na sepultura.

Ora, vejamos: esse é o malandro mais suingado, aquele que tem o jeitinho brasileiro cultuado em sua própria existência. Cheio de meandros, é muito interessado em tirar proveito da sociedade de alguma forma. Mas, principalmente, é aquele que não se rebela contra as estruturas de poder, mostrando-se até mesmo

“parceiro da polícia”. Beleléu, muito pelo contrário, não quer melhorar de vida se para isso tiver de se sacrificar, tornando-se parte da sociedade que tanto rechaça. Nego Dito cascavé tem “sangue nos olhos”, ou, como diria o malandro em tempo integral, e por toda a vida, Madame Satã, quando indagado por Millôr Fernandes, em entrevista para *O Pasquim*, em 1971, se tinha raiva da opressão policial, “Sempre tive e morro com ela.”

Considerado um dos maiores compositores do samba paulistano e difusor da cultura negra paulista, Geraldo Filme apresentava uma visão mais amena do malandro. Mas, se nisso não estava em consonância com Assumpção, apresentava outro fator maior e mais pungente que os aproximava: tal qual Itamar, seu samba também nunca chegou a ser mediado pelo rádio nem pelas grandes mídias vigentes de sua época, os anos 1970.

Ainda no quesito de proximidade, existe outra figura de malandro que pode avizinhar-se a Beleléu, embora não completamente. É o caso da malandragem gestada por Bezerra da Silva, na qual seus personagens são sempre aqueles que preferem os valores e as normas locais em detrimento da lei que vem de fora, estabelecida como oficial, criando, dessa forma, uma outra e nova moral.

O malandro entronizado por Bezerra não é uma figura amável; é sim, na realidade, sobrevivente de um mundo hostil que não o inclui, assim como Beleléu. Mas, ao contrário do malandro de Assumpção, esse não tem o sangue quente. Ele é bem comedido e toma somente as decisões corretas, para não “rodar” – as gírias são um caso a parte em Bezerra, pois seu linguajar reflete o criativo poder retórico das quebradas e morros cariocas.

Ainda nesse jogo de aproximações, chegamos a uma figura que se aproxima ainda mais, e definitivamente, do perigoso Nego Dito. Trata-se de Madame Satã, que – desta vez, reiterando, um personagem da vida real – frequentemente enfrentava a polícia, inclusive, tendo sido detido por desacato à autoridade várias vezes. Considerado ótimo capoeirista, lutou inúmeras e repetidas vezes contra mais de um policial, geralmente, em resposta a ataques e insultos que tinham como alvo prostitutas, travestis, negros e mendigos.

Satã, cozinheiro negro, garçom e estrela da vida noturna e marginal da década de 1930, ficou extremamente famoso no meio da malandragem carioca por ter temperamento explosivo. Pobre e homossexual, ele enfrentou as mazelas do preconceito, mas deu um jeito de reinventar-se e de criar uma *persona* altamente

combativa; no entanto, pagou um preço muito caro por isso: em seus 76 anos de existência, passou mais de um terço, 27 anos e oito meses, para sermos mais exatos, "em cana". Tal qual Bebeléu, que "apagou um no Paraná" e tinha ojeriza à polícia, Satã também não topava as autoridades, vide comentário transcrito anteriormente para uma entrevista para *O Pasquim*. A diferença é que, em relação ao pernambucano que se tornou figura mítica da Lapa carioca, a rebeldia rendeu-lhe, no "mundo real", 29 processos, 19 absolvições, 10 condenações, 3 homicídios e 9 agressões registradas, entre outras milhares de brigas e confusões – mais uma vez, segundo dados que o próprio Satã transmitira na entrevista supracitada.

Aliás, também durante essa entrevista, questionado sobre uma navalhada que teria dado na traseira de um sargento que lhe havia alvejado com balas, respondeu da seguinte maneira: "Eu não dei navalhada na traseira do sargento, não [...] parece que ele passou por uma cerca de arame farpado, sei lá, e se rasgou todo."⁴¹

A dissimulação e a extrema crueldade vistas em Madame Satã evocam uma outra faceta de Bebeléu, expressa na canção "Luzia". O malandro Nego Dito recusa a utilizar-se da consciência moral e ameaça gravemente uma de suas mulheres – nos shows, como falamos anteriormente, a personagem é defendida por duas cantoras-performers.

Vejamos a letra:

Deixa de conversa mole Luzia
 Deixa de conversa mole
 Deixa de conversa mole Luzia
 Deixa de conversa mole
 Porque senão eu vou desconsertar a sua fisionomia
 Porque senão eu vou desconsertar

Você quer harmonia, mas que harmonia é essa Luzia
 Só me enche o saco (só chia, só chia)
 Você quer harmonia mas que harmonia
 Só me enche o saco (só chia, só chia)
 Me obriga à mais cruel solução
 Desço pro porão da vil covardia, mas te meto a mão

Chega de conversa mole, Luzia
 Chega de conversa mole
 Eu sei que tua mãe já dizia, é mais um

⁴¹ Entrevista com Madame Satã. In *As grandes entrevistas do Pasquim*, v. 2. Rio de Janeiro: Codecri, 1975, s/p.

Malandro talvez ladrão
Já não chega a sogra e agora a cria, que decepção

Além da suposta aviltante ameaça de desconsertar a fisionomia de Luzia, revelando extrema crueldade e dando pouca importância ao fato de ela ser uma mulher, e que, por isso mesmo, não poderia se defender com igualdade de forças, Beleléu se mostra dissimulado ao fingir uma decepção pelo fato de Luzia o chamar de malandro. No entanto, mesmo com as ameaças de agressão física, e das queixas da própria Luzia, o tom da canção é, nesse caso, mais irreverente que violento. Porém, nosso malandro, com seus trejeitos e afetações, se mostra, sim, impetuoso e acaba por assumir em si, no seu aspecto simbólico, a própria consciência de mundo de Itamar Assumpção. A isso Jorge Glusberg (2000, p. 58) chamou de *desalienação do corpo*. Isso porque, segundo o crítico, “[...] o tema do corpo na arte é um fenômeno com valor desalienante, que une a produção a seu produto, ou seja, liga o corpo humano a seus comportamentos.”

Ora, Beleléu, como malandro, era um “poço” de comportamentos humanos, revelando raiva, ódio, revolta e até certa ingenuidade. Assim, transformou-se como que em um espelho capaz de desalienar tanto o atuante (Itamar Assumpção) como o público, devolvendo ao artista e à plateia o *status* de construtor de saberes ao seus corpos, não de empecilho a esse fim.

Pensar o corpo dentro da arte da performance, especialmente no que tange ao malandro Beleléu, faz com que seja possível potencializar, inclusive, sua condição de ser humano, pois, como tal, produz comportamentos que funcionam como ponte entre produtos e produtores artísticos, entre vida e obra, entre o palco e a plateia.

Com o passar do tempo, a faceta e a intrepidez da malandragem vai sendo apaziguada e relativizada na obra de Itamar Assumpção. Retomando as considerações de Tatit, podemos dizer que as canções do Nego Dito, que eram altamente comprometidas com a *persona* de Beleléu e que assinalavam a presença da voz e do corpo de Itamar Assumpção como indispensáveis para o entendimento daquilo que se lhe apresentava, foram adotando uma tônica diferenciada. A forte personalidade extramusical transformou-se em traços de estilo sonoro no interior das canções. (TATIT, 2006, p. 21).

Podemos até mesmo dizer que a partir do álbum *Intercontinental! Quem diria! Era Só o Que Faltava!!!*, o primeiro disco lançado depois do nosso recorte de pesquisa – e único produzido por uma grande gravadora na trajetória fonográfica de Itamar Assumpção –, ocorre gradativamente a morte simbólica de Beleléu. No entanto, mesmo que as composições de Assumpção tenham assumido uma linguagem diferenciada a partir dali, seu personagem-base já estava suficientemente impregnado em sua obra e estilo; em suma, em seu fazer artístico. Talvez, até mesmo fora dele.

2.7.3. *Denúncia dos Santos Silva Beleléu*

Para a análise da canção “Denúncia dos Santos Silva Beleléu”, cujas imagens estão disponíveis na internet⁴², pretendemos fazer um estudo de personagem que leve também em consideração seus movimentos no palco, no ato da performance cênica. Portanto, para melhor acompanhamento dos pontos que abordaremos a seguir, sugerimos a visualização do vídeo – ainda que ele não seja autoexplicativo, dada a complexidade da apresentação, servirá como aparato da teoria e da interpretação empreendidas neste tópico.

A música, que chegou a ir ao ar em horário nobre, selecionada que fora para o festival MPB Shell 82, da Rede Globo de Televisão, gravada ao vivo na Sala Guiomar Novaes, em São Paulo, faz parte do repertório do álbum *Às próprias custas S/A*. Vale destacar que esse disco foi todo concebido como um programa de rádio. Dessa forma, na audição do álbum, entre uma faixa e outra, podemos observar algumas vinhetas radiofônicas, elementos de uma linguagem bastante inovadora para a época.

Eis a íntegra da letra:

Arghhhhhhhh!!! Beleléu!?...
Cortaram a luz lá de casa,
E agora sabe o que eu vou fazer?
Vou ficar aqui e não vou sair mais hoje!

⁴² Imagens da apresentação a partir do 3 min e 05 seg do vídeo. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=kybX7FjRqhM&feature=relmfu>>. Acesso em: 1º Set. 2011.

(Beleléu)

Pode parar de gritar, saravá! deixa comigo.
Eu quebro, faço, aconteço,
Digo o que penso agito...
O meu nome é Beleléu,
O que é que foi? O que é que se passa...

(Coro)

Espumou! Ficou possessa!
Tua mulher teve um troço!
Enroscou, logo enrolou, não deu Beleléu!
Divagou, vagou ao léu.
Rolou de ponta cabeça.
Hoje você é nosso réu.
Comporte-se bem, entendeu?
Aguarde tua sentença!

(Beleléu)

Mas é tudo cena...
É falsa denúncia!
Ela sabe tão bem quanto eu
Que o que aconteceu, teve nenhuma importância...
E apesar de dar nisso que deu,
Nenhum de nós dois morreu,
Não fez qualquer diferença...
É fruta que apodreceu.
Dançou. Despencou do céu, caiu...

(Coro)

Psiu black, feche o bico, fique frio!
Silêncio no tribunal.
Olha a camisa de força!
Redobrem a vigilância!
Hoje aqui você é nosso réu.
Comporte-se bem, entendeu!
Aguarde tua sentença!...
Aguarde tua sentença!

(Beleléu)

Mas eu nem desmaiei de volúpia
E nem mesmo a maçã do amor eu mordi.
Nem sequer sangue suguei.

(Coro)

Cala a boca, fique quieto, nem um pio!
Mais respeito no local.
Preparem a carapuça.
Ponham o capuz na cabeça.
Reforcem a segurança!

(Beleléu)

Mas não feriu, não doeu, não fez, não teve presença.
Trafegou noutra frequência,
Aliás... nem teve graça.

(Coro)

Psiu black, feche o bico, fique frio!
Mau caráter, cale a boca, fique quieto, nem um pio!

(Itamar apresenta...)

O nome dessa atriz aqui é Denise Assunção.
O nome dela é Vânia. Hoje estou formal.
O nome dela é Virgínia Rosa.
O nome dele é Paulinho "le petit paul".
O nome dele é Gigante, e esse guitarrista aqui é o Chagas, e aquele
outro guitarrista é o Rondó... Suzana.
My name is Benedito João dos Santos Silva Beleléu
Vulgo Nego Dito
Mas eu votei, e muita gente votou, e, daí...
Fico louco assim ó! arghh!
Groerregiu parrioinc sgluft!!! às próprias custas s/a.

Na apresentação visual que indicamos anteriormente, e que tomamos como referência, existem pequenas mudanças no início e final da letra em relação à gravação fonográfica, disponível no álbum, mas nada que possa comprometer os principais dados performáticos da análise que desejamos empreender neste tópico.

Em primeiro lugar, ressaltamos o forte aspecto de *collage* da composição, que se torna muito próxima do sentido de obra total sugerido pela teoria performática. Isso porque essa composição, mais do que qualquer outra da obra de Itamar Assumpção, foi construída com base na linguagem teatral. Dessa forma, em sua apresentação não existe linearidade temática, mas sim um *leitmotiv* que justifica o encadeamento das ações. Como não apresenta sequência linear e ainda justapõe elementos de variadas linguagens artísticas, essa performance, em geral, causava um estranhamento tanto de ordem visual como musical.

Segundo Cohen (2002, p. 61), esse estranhamento não pode ser visto como algo negativo pelo *performer*, pois ele teria pelo menos duas importantes funções: a primeira, idealizada por Brecht (s/d apud COHEN, op. cit.), que é a de, ao “destacar” um objeto de seu contexto original, impor melhor campo de observação às suas nuances; e a segunda, colada na proposta dos surrealistas, a de criar novas utilizações para o objeto em destaque, além da função inicialmente definida.

Considerando essa sensação de estranhamento expressa pelo público, Itamar Assumpção tinha a possibilidade de – por meio de um universo metafórico em constante construção, calcado nas bases do *work in progress* – destacar a própria denúncia de um sistema que não aceitava o novo. Ou seja, Itamar Assumpção aproveitava para destacar ao seu público o próprio ato de denunciar, "jogando" sobre ele novas reflexões, que sempre podiam ser atualizadas a partir de uma performance.

A cada nova apresentação de "Denúncia dos Santos Silva Beleléu – temos disponíveis o registro de pelo menos três delas –, Itamar Assumpção podia atualizar seu conteúdo metafórico e reforçar o principal escopo dessa composição, que, a nosso ver, é mesmo a delação de um circuito cultural ensimesmado e reducionista.

No vídeo, já em seus primeiros momentos, podemos constatar a necessidade de se fazer tal acusação. A apresentação começa com a voz dramática e queixosa da atriz e irmã de Itamar, Denise Assunção, que aparece ao fundo, chamando a atenção do público para sua existência no palco. Depois de atrair os olhares para si, ela se apresenta como Denúncia dos Santos Silva Beleléu.

Trata-se da mulher – ou de uma das mulheres – do malandro Beleléu, aquele mesmo que, como *persona* da obra itamariana, possui nome, sobrenome e apelido. Tal qual seu marido, ela também segue o esquema de nomenclatura *sui generis*. *Denúncia* porque pretende “delatar”, “expressar” alguma coisa com intensa gravidade; *Dos Santos Silva Beleléu* porque, evidentemente, além de tratar-se de “mais uma”, uma indistinta, também carrega o sobrenome do “marido”. Condição essa que a coloca, de alguma maneira, sob o crivo da crítica, pois apenas o fato dessa união voluntária com o “bandido perigoso” Beleléu a torna uma desclassificada.

Embora Denúncia, assim como Beleléu, não seja digna de credibilidade, ela tem algo importante a dizer, sugerem os primeiros versos da canção. Mas parece, no entanto, que ela não poderá levar adiante seu intento. O motivo da desistência/impossibilidade está expresso em sua fala, quando avisa Beleléu de que cortaram a luz de sua casa e não sabe o que vai fazer; ela *não* poderá sair de casa.

Daí, podemos depreender que Denúncia precisa da luz, da claridade – uma metáfora para necessidade de reflexão – para pode “sair” e concretizar seus planos. Se não há luz, não há denúncia que possa ser feita, não há propagação de sua queixa. Se não há reflexão, não há consciência contra o que se rebelar.

No palco, a única coisa que ela pode denunciar – gritando convulsivamente – é que é esposa de um marginal, um bandido perigoso. Ou seja, ela está associada a uma pessoa que vive irremediavelmente às margens da sociedade.

Logo após a primeira “fala” da personagem principal entra o coro feminino composto pelas cantoras-*performers* Virgínia Rosa e Suzana Salles. As duas estão vestindo apenas roupas íntimas e querem chamar a polícia, pois Denúncia não se sente bem e pede por socorro. Mas quem poderia acudir uma Denúncia tão desclassificada? Quem poderia dar ouvidos a uma Denúncia que está tão à margem, amalgamada com o seu marido, outro perigoso desclassificado?

Quando as cantoras/*performers* começam a gritar, na tentativa de chamar a atenção, fosse da polícia ou do próprio Beleléu, existe no palco uma confusão sonora. As vozes se sobrepõem fazendo com que a apresentação beire o caos. Esse momento é particularmente convulso e gera uma sensação de desordem no público. Nesses instantes, a plateia é obrigada a abandonar a perspectiva racional e se embrenhar por caminhos outros. De acordo com Renato Cohen (2002, p. 66), “[...] a eliminação de um discurso mais racional e a utilização elaborada de signos diversos fazem com que o espetáculo de *performance* tenha uma leitura que é antes de tudo uma leitura *emocional*.” Nesse sentido, muitas vezes o espectador não “entende”, mas “sente” o que está acontecendo no palco. Quando o público deixa de reconhecer os elementos que dão a ele uma segurança, ele se vê obrigado a lançar mão de outros mecanismos a fim de “sobreviver” à apresentação. Dessa forma, “[...] a intenção da performance vai passar do *what* para o *how* (do *que* para o *como*). Rompendo o discurso narrativo, a história passa a não interessar tanto, e sim como ‘aquilo’ está sendo feito.” (COHEN, 2002, p. 66)

E o “como” está expresso no gesto criativo de Itamar Assumpção, pois ele, por meio de sua performance, nomeia e faz emergir pensamentos e sentimentos que já existem na subjetividade coletiva, mas que, via de regra, ainda não têm forma.

Enquanto isso, a banda continua no palco da Sala Guiomar Novaes realizando um jogo constante e ambíguo entre ficção e realidade – a atuação dos atores-cantores e também dos instrumentistas amplificam a cena principal, o conflito entre marido e mulher. O grupo musical é ao mesmo tempo elenco e plateia.

A princípio, tudo não passaria de mais uma apresentação, com data marcada e hora para acabar. Mas – durante o espetáculo –, a cena, a performance e a interpretação se imbricam a todo momento. Analisando mais detidamente o vídeo,

percebemos que Itamar-Beleléu, ao entrar no palco, pergunta o que está se passando no *teatro*. Nesse momento ocorre uma interrupção da representação, ou pelo menos de um ponto dela, da perspectiva da realidade, pois o artista cita o teatro como *locus* do acontecimento. Ou seja, embora se trate de uma pendenga com sua suposta esposa, ele não está na sua casa, o hipotético lar de Denúncia e Beleléu, mas naquele teatro ali mesmo.

O coro feminino, então, adverte o artista-personagem de que Denúncia, sua mulher, está “espumando de ódio”, “possessa”. Enquanto as cantoras-*performers* explicam o ocorrido para Beleléu, Denúncia, representada pela atriz Denise Assunção, está envolvida em um lençol no qual é projetada somente a sombra de seus movimentos. Ela representa com gestos – cobertos pelo pano iluminado – a narração dos acontecimentos feita pelo coro das vocalistas.

As cantoras avisam Denúncia que seu homem será julgado pelos atos de sua vilania. Nesse momento sai a “realidade” e entra o mundo da ficção, pois aquele local deixa de ser um palco e se transforma em um tribunal. Beleléu, correndo de um lado para o outro, vai ao encontro da sombra projetada de Denúncia, dizendo insistentemente: “ela é atriz, é falsa a denúncia”. Ora, nesse ponto voltamos ao jogo realidade *versus* ficção, pois Itamar-Beleléu fala de uma característica real da irmã, que é atriz e está representando a personagem Denúncia.

Esse trânsito entre ficção e realidade contribui sobremaneira para que o estranhamento e a confusão se instaurem definitivamente na plateia. De acordo com as teorias da performance cênica, o que dá a característica de representação a um espetáculo é o “caráter ficcional”. Nele, segundo Cohen (2002, p. 96),

[...] o espaço e o tempo são ilusórios (se reportam a um outro instante), da mesma forma que os elementos cênicos (incluindo os atores) se reportam a uma outra coisa. Os atores “representam algo” e o público é colocado no papel de quem assiste a uma “história”. Tudo remete ao imaginário.

Mas o problema é que, na apresentação da canção “Denúncia dos Santos Silva Beleléu”, nem tudo se reporta à imaginação. Daí a incerteza e a crescente expectativa do público em relação à sequência de ações que acontecerão no palco.

Voltando para o registro da apresentação realizada na Sala Guiomar Novaes, prosseguimos com a tentativa do malandro em se defender, dizendo tranquilamente que o que aconteceu (seja lá o que for) não teve importância nenhuma, pois ambos,

ele e Denúncia, estão vivos. Nesse momento, não existem pistas concretas que atestem se aquilo é realidade ou ficção.

Como podemos perceber, Itamar Assumpção entra e sai da realidade, a todo o momento, expressando a mesma sensação de deslocamento que há no espectador. Isso pode ser explicado pelo fato de que “[...] o atuante à medida que não tem, como no teatro convencional, somente um personagem para mostrar, terá também de se ‘mostrar’”, argumenta Cohen (2002, p. 103). Ora, se além da *persona* Beleléu, Itamar também precisa mostrar-se, parece-nos normal que, assim como o público, ele também sinta sobre si o jogo entre realidade e ficção. No entanto, é a dupla exibição – de si e do personagem (ou *persona*) – que torna a performance um verdadeiro e singular espetáculo. Pois, de acordo com Cohen (2002), tem a possibilidade de mostrar a habilidade do atuante.

É lidando com as peculiaridades da performance que o atuante vai desenvolver e apresentar suas habilidades pessoais, sua *idiossincrasia*. Nesse jogo de mostrar a si mesmo e o personagem, ele vai criar um vocabulário próprio, uma marca pessoal, um estilo. No caso de Itamar Assumpção, esse estilo – como temos visto até aqui – está fortemente delineado não apenas nas suas canções, mas nos elementos extramusicais de sua obra.

Na visualização do vídeo, detendo-nos apenas nos movimentos corporais, temos em cena um sujeito negro, vestindo roupas pretas e portando óculos escuros. Ele adentra ao palco de forma extremamente sensual, e podemos notar que, no começo da apresentação, ele parece completamente conectado com o ritmo produzido por seus músicos. Seu corpo pulsa na mesma batida em que o som se dá. Ele está totalmente imerso no universo sonoro e rítmico daquele ambiente. E permanece assim por muitos minutos até o momento de começar a interagir com as mulheres no palco; parece um instante de transe, de catarse, exatamente como nos tempos de ogã do terreiro de Candomblé do seu pai biológico, na época da adolescência. Depois de sua primeira interação com o coro, ele passa a fazer gestos calculadamente comedidos, até delicados, incomuns para o malandro Beleléu. Tudo muito ao “estilo” Itamar, que, como observamos na teoria da performance cênica, foi construído não somente por ideias preconcebidas e meticulosamente testadas. Foi gestado principalmente pela habilidade desenvolvida nos próprios palcos, encenando e segurando a cena, revelando e confirmando a característica de *work in progress* de sua obra.

2.8. Os personagens

Como pudemos observar ao longo de todo este capítulo, estudar a obra de Itamar Assumpção do ponto de vista da performance, seja ela plástico-cênica ou linguística, implica falar sobre *personas* e personagens que permeiam parte do seu cancionário. Inclusive, já analisamos aqui, em especial, dois deles: "Beleléu" e "Denúncia".

A presença dessas figuras em sua obra é tão relevante que, mesmo na fase em que Itamar Assumpção já apresentava mudanças estéticas em sua produção musical, ele intitula um álbum com o nome de outro personagem: Petrobrás.

É bem verdade que, além da mudança de rumos em relação à sua arte, seu estado de saúde tenha contribuído – ao longo dos anos – para a adoção de um estilo mais econômico. Ao lutar durante anos contra um câncer, Itamar Assumpção viu seu estado físico ficar debilitado a ponto de tornar suas apresentações bastante dificultosas. Mas, como já expusemos, nesse momento de sua carreira, seus personagens-base já tinham sido suficientemente entronizados como característica de sua obra, mesmo que não fossem evocados performaticamente a cada nova apresentação.

Mesmo assim, torna-se impraticável encerrar este capítulo sem nos perguntar por que ele *precisava* criar performaticamente *personas* e personagens como Beleléu, Pretobrás e Denúncia da Silva. Sabemos que esse tipo de questionamento poderia nos levar por caminhos suspeitos, que tentassem forçosamente – e de maneira equivocada – devassar sua subjetividade, criando teorias suspeitas. Mas, mesmo nos esquivando de tal erro, é impossível não nos questionar sobre a necessidade de criar dramaticamente em seu próprio corpo, ou no corpo de seus parceiros, personagens saídos de seus folhetins.

O que temos visto até aqui nos deu algumas pistas, mas ainda assim existem questões que podemos pautar sobre o assunto. A primeira delas se relaciona diretamente com o poder que o jogo entre realidade e ficção – criado a partir das performances de Beleléu e Denúncia – tem de materializar os conflitos da alma e do espírito, tanto de Assumpção quanto do próprio público. Isso porque a representação performática possui o poder de fundir o que é e o que não é, o possível e o que já existe, gerando novas potências simbólicas.

Jorge Glusberg (2003, p. 39), ao citar Merleau-Ponty, também nos dá pistas sobre o porquê de Itamar Assumpção ter utilizado o corpo como suporte principal e ponto de partida para criar seus personagens. Ele poderia apenas criá-los em suas letras, optando por não dar a nenhum deles corporeidade. Mas, segundo Merleau-Ponty, um pensador da fenomenologia,

[...] em se tratando do meu próprio corpo ou de algum outro, não tenho nenhum outro modo de conhecer o corpo humano senão vivendo-o. Isso significa assumir total responsabilidade do drama que flui através de mim, e fundir-me com ele.

Merleau-Ponty (s/d apud GLUSBERG, 2003, p. 39) explica que o corpo não realiza apenas os gestos que são essenciais à conservação da vida, mas manifesta-se como um núcleo de significações que dá sentido àquilo que ainda não tinha sentido. Isso porque, antes do pensamento de existir, há o próprio existir; antes do pensamento do mundo, o próprio mundo existe. Ou seja, antes mesmo de Itamar Assumpção pensar sobre um mundo desigual, repleto de preconceitos e malandragens, ele percebe – e exterioriza – esse sentimento de mundo por meio de seu corpo, ainda que não haja uma pré-reflexão sobre isso. Seus personagens, vivificados por meio da voz e da performance, também se tornam necessários para que possa realizar o exercício da alteridade. Em outras palavras, o seu “eu-individual” só é possível de existir quando interage e estabelece contato com o outro, seja por meio de si ou dos personagens que se manifestam por meio de seu corpo.

Assim sendo, os significados revelados pelo corpo nas performances acontecem porque a nossa existência não se reduz à consciência que temos de existir, mas ela é aquilo que vivemos; ela revela um mundo primordial, enigmático, vivenciado pelo corpo e dotado de uma intencionalidade operante e espontânea, que nos possibilita comunicarmo-nos com o mundo e com os outros, antes mesmo de qualquer análise reflexiva. A isso atribuímos o fato de que a carne evoca uma sensibilidade geral, anterior à diferenciação e separação de sentidos como a visão, a audição, o tato, o olfato e o paladar. O homem – em qualquer circunstância – não está cindido. Ele é um todo que está no mundo por meio do corpo, essa unidade complexa e não fragmentada de sentidos.

Sobre isso, também a pesquisadora de estudos culturais Diana Klinger (2007, p. 55) argumenta. Embora encontre diferenças entre as práticas de elaboração do

ator e do *performer*, ela ressalta a importância do corpo nos processos criativos de ambos e enfatiza essa não divisão entre “vida” e “obra” na atividade artística. Para ela, o ator não pode construir um “outro ser” quando entra na cena. Por isso ele passa a “significar”, a virar um signo realmente, desdobrando-se em ator e personagem. O *performer* é um signo de si mesmo.

Nesse sentido, poderíamos concluir que Beleléu, por exemplo, criado a partir da performance itamariana, não é uma ilusão. Não é um artifício, *apenas*. Mesmo que suas apresentações não agradassem a todos, ele se mostrava como um potente símbolo que carregava sobre si muitos dos conflitos do próprio público.

Esse estranhamento causado pela máscara que é o bandido Beleléu – signo da marginalidade e da música negra que reencena novos códigos culturais, valores e signos da arte por meio do corpo – pode estar relacionado com o fato de Itamar propor esquemas e estruturas de comportamentos frente a um receptor que mantém expectativas relacionadas com a sua própria imagem corporal, a qual entra em crise nesse confronto. De acordo com Glusberg (2003, p. 90), “[...] as relações que o homem mantém com o seu próprio corpo são estáveis em cada período histórico.” Assim, as performances da pós-modernidade atuam para quebrar a estabilidade que proporciona segurança e identidade ao receptor, convertendo-se “[...] num elemento perturbador: nem todos os gestos e movimentos são identificáveis, nem toda transformação é imediatamente suscetível a uma leitura.” (GLUSBERG, 2003, p. 90)

Talvez a única leitura que pudesse ser feita, na ocasião de seu lançamento – o arco de tempo que os três primeiros álbuns analisados cobre é de aproximadamente cinco anos –, era mesmo a de que a estética de Assumpção fosse muito inovadora. Embora não seja reducionista, essa leitura é vaga, pois dentro do conceito de “inovação” muitas coisas podem estar contidas. Porém, na impossibilidade de haver uma definição mais precisa para sua musicalidade, Itamar aceitava ser identificado como um inovador. No entanto, reivindicava também para si o papel de *transformador*, que, a rigor, caracteriza melhor as contribuições do *performer*.

Nas palavras de Cohen (2002, p. 46):

A performance é basicamente uma arte de intervenção, modificadora, que visa causar *uma transformação no receptor*. A performance não é, na sua essência, uma arte de fruição, nem uma arte que se proponha a ser estética (muito embora, como já

levantamos, se utilize de recursos cada vez mais elaborados para conseguir aumentar a significação da mensagem).

Bem, não há mais dúvidas de que a criação de uma trama de signos na qual a voz performática se multiplicava, apresentando histórias e personagens que perpassavam o tempo todo realidade e ficção, serviu para transformar também os espectadores de Assumpção. Mesmo que não compreendessem completamente o ritual de suas performances, e até ignorasse o sentido de algumas delas, o público era transformado ao ver o *performer* modelar seu corpo e suas atitudes como um mago “[...] cujos caminhos são incompreensíveis para os profanos.” (GLUSBERG, 2003, p. 120). Contudo, a gestação dos movimentos corporais em Itamar-Beleléu era uma verdadeira experiência coletiva de profanação: “[...] a fenomenologia dos movimentos secretos entra em domínio da arte universal e da arte conhecida.” (GLUSBERG, 2003, p. 120).

O fato é que o ponto alto da criação desses personagens por Itamar Assumpção talvez tenha sido o de – por meio de uma estrutura rapsódica, com personagens extraídos do cotidiano, criados e delineados paulatinamente ao longo de sua produção – alcançar estruturas simbólicas no receptor, demonstrando como esse sujeito contemporâneo sente e organiza suas sensibilidades. Embora a contemporaneidade – a partir de pressupostos estéticos e culturais balizados, a início, pelo conceito de pós-moderno, contando-se com certas configurações estudadas entre os anos 1960 e 1990 – esteja longe de tornar o homem moderno e suas angústias obsoletas, ela nos oferece outras interpretações, fazendo-nos operar em novas perspectivas.

Dessa maneira, os personagens de Itamar Assumpção, com suas rapsódias reprodutoras de cotidiano, eram capazes de provocar momentos singulares nessa plateia formada por sujeitos contemporâneos; nesse público que passava a pensar questões da cultura por meio de metáforas de linguagem, de textualidade e da significação; foram capazes de reconhecer a heterogeneidade e a multiplicidade dos significados e do simbólico como fonte de identidade.

Ao constituir uma espécie de crônica rapsódica, no sentido de que as rapsódias evocam sempre justaposição de linguagens artísticas, escassa unidade formal, improvisos e fortes variações de tema, sem a menor necessidade de seguir

uma estrutura pré-definida, Assumpção nos apresentava, assim, uma multiplicidade de significados para a sua obra. Daí a sua característica polissêmica.

Essa estrutura, na qual o signo – nesse caso, representado pelo personagem – tem sempre muito mais significantes que significados, é possível porque, como afirma o linguista Luiz Tatit (2007), consoante com o conceito de *work in progress*, Itamar Assumpção possui uma obra “transbordante”⁴³, que se apresenta em constante evolução.

Partindo dessa afirmação, podemos evocar também o conceito de movência, de Zumthor (1993), já que nele o texto é sempre ampliado, nunca restrito.

Ora, Itamar Assumpção apresentava o caráter transbordante não apenas no aspecto geral de sua obra, mas também nas particularidades de cada elemento dela. Apenas para exemplificar, podemos citar o fato de que algumas de suas canções reafirmam características transbordantes em suas letras, quando estas eram interpretadas em mais de cinco minutos, com extensas listas de substantivos, adjetivos, nomes de lugares e expressões estrangeiras. Entre outras particularidades, isso revela o quanto Itamar Assumpção não queria *conter*, pelo contrário, queria de fato transbordar, transmutar-se em vários códigos e signos artísticos, evocando a plurissignificação.

Verbos como *reter*, *segurar*, *restringir* parece que não tinham mesmo muito apelo para Assumpção. Podemos dizer que ele era – segundo Walter Benjamin (1986, pp. 187-8) – aquele fascinante indivíduo que possui um caráter devastador, que tudo destrói, porque acredita que nada é estático ou permanente, mas que acredita, com a mesma convicção, que há saídas por outras direções:

O caráter destrutivo é o inimigo do homem-estojo. O homem-estojo busca sua comodidade, e a caixa é sua essência. O interior da caixa é a marca, forrada de veludo, que ele imprimiu no mundo. O caráter destrutivo elimina até mesmo os vestígios da destruição.

Tal “caráter devastador” citado por Benjamin (1986, pp. 187-8), longe de ser apenas um comportamento negativo, “[...] não tem o mínimo interesse em ser compreendido [...]”, ao contrário, “[...] provoca mal entendidos, assim como o faziam os oráculos – essas instituições políticas destrutivas [...]”.

⁴³ Informação verbal, anotada em palestra conferida pelo Professor Luiz Tatit na biblioteca Alceu Amoroso Lima, em outubro de 2007.

Ora, essa descrição do sujeito que possui o tal “caráter devastador” é a própria descrição de um Itamar-Beleléu, que absolutamente não alimentava um ideário romântico, querendo fazer-se autoexcluído ou expoente de uma “marginalidade”, mas que não deixava de problematizá-la, inclusive em seu próprio corpo.

Ao fazê-lo, como já citamos, tornava-se um *persona*-máscara que, por narrar suas façanhas de herói e anti-herói, simultaneamente, despertava confusão entre as identidades de Beleléu e do próprio artista. A verdade é que, em meio ao transbordamento dramático que sua obra protagoniza, nunca teremos total certeza de quem é quem entre os dois.

Ainda sobre a famigerada e desconcertante ambiguidade existente entre as figuras, Tatit (2006, p. 23) comenta que

[...] a negritude, a marginalidade musical, a loucura descrita em muitas passagens das letras, tudo isso convocava a figura magra e enigmática do autor que, por sua vez, nada fazia para dissociar o personagem do ser de carne e osso [...] os desatinos explícitos de Beleléu se misturavam às idiossincrasias do compositor, pouco ou nada afeito a concessões.

Uma mistura que chegou a confundir até mesmo os seus interlocutores mais “chegados”. Certa feita, durante uma de suas apresentações, Itamar Assumpção conseguiu a proeza de amedrontar alguns de seus amigos, como recorda a cantora Suzana Salles (apud FALBO, 2009, p. 52):

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

Certamente, essa confusão acontecia porque – retomando a fala de Tatit (2007) – Itamar vinha de uma leva de artistas que não distinguiam a sua obra da vida real.

Acertadamente, o parceiro e amigo Arrigo Barnabé definiu o fazer performático de Itamar Assumpção como uma elaboração ritualística, na qual o

corpo (e o sacrifício) era utilizado em uma espécie de oferenda aos deuses. E sendo Itamar virginiano-perfeccionista, sempre envolto por expectativas de beleza e superação, não poderia gestar uma obra qualquer, de qualquer maneira, afinal, “[...] o indizível, os deuses (e os pagãos) são exigentes. Como poderiam aceitar uma oferenda fácil, vulgar?” (BARNABÉ, 2006, p. 18).

Itamar Assumpção e Bebeléu, muito longe da vulgaridade, mas, ao contrário disso, próximos do sublime – com sua performance complexa, mesclada entre as idiossincrasias de regente e regido –, apresentaram o poder de alterar até mesmo paradigmas culturais. Daí dizer que a obra do artista era realmente inovadora e experimental, numa acepção inventiva situada depois das vanguardas.

Ora, não é nenhuma falácia afirmar que, mesmo depois de 30 anos da sua eclosão, ainda são poucas as propostas tão singulares quanto a apresentada por Assumpção; principalmente se levarmos em conta a multiplicação de possibilidades surgidas ao longo dos anos por meio da tecnologia e que não são aproveitadas. Possibilidades dilapidadas também por conta da incapacidade das instâncias críticas em refletir e problematizar o silêncio criativo que paira na contemporaneidade; um silêncio que revela, sobretudo, obras carentes de sinais vitais potentes o suficiente para empreender grandes impactos (como a força de uma bofetada) seja nos criadores, seja nas criaturas que frequentam a complexa e volumosa produção musical dos anos 2000-2010.

CAPÍTULO 3

Recepção e crítica

A estética relacional em Itamar Assumpção

Este capítulo – inserido depois da análise plástico-literária de alguns dos principais elementos performáticos em Itamar Assumpção – tem como objetivo verificar mais detidamente como tal obra foi recebida e criticada. Nesse sentido, identificamos aqui quais relações – e de que tipo – ela estabeleceu com o seu público. Como já expusemos neste trabalho, trata-se de uma produção artística *sui generis* que, além de já ter eclodido como uma proposta diferenciada das demais à época, foi geradora de novos paradigmas de crítica social, concebidos, inclusive, a partir da elaboração de metáforas performáticas.

Por ter se apresentado com um complexo espectro comunicativo – no qual os significados não estavam prontos para serem dados ao público ou a quem fosse, mas, ao contrário, precisavam ser construídos a partir de referências multiculturais –, a obra de Itamar Assumpção esteve para alguns no limite da incompreensão, o que contribuiu para o seu relativo desconhecimento.

No entanto, um negro esguio no palco, andando de um lado a outro, encarnando (ou emulando) um bandido perigoso e despejando versos ruidosos em atuações frequentemente emblemáticas representava, talvez, o fator menos enigmático de seu processo criativo. O mais desafiante em seu trabalho não estava na superfície, na casca emoldurada pelos trejeitos dramáticos de suas apresentações; o mais ousado não podia ser depreendido apenas pela audição ou visualização passiva de suas performances.

Embora suas apresentações pudessem ser apreendidas "satisfatoriamente" apenas pelo aspecto plástico, elas entronizavam também o próprio sujeito enunciador e atuante, evidenciando sua visão estética, política e social. Por possuir várias camadas de significações, essa obra revelava também a visão de um sujeito contemporâneo e como esse criador se relacionava com o público por meio de suas criações.

3.1. Recepção da crítica e do público - aspectos problemáticos

Tamanha complexidade na elaboração dos espetáculos, inclusive com a criação de metáforas que algumas vezes pareciam cifradas, gerou "desconforto" não apenas nos espectadores mais resistentes a produtos culturais diferentes/diferenciados; gerou desconforto também nos críticos. Para além das mudanças formais propostas – como a prosódica e/ou temática –, Itamar trouxe à baila uma musicalidade que apresentava também a sofisticada elaboração de novos conceitos culturais, novos pensamentos para substituir antigos paradigmas e a exigência de uma participação ativa do público na construção de significados. *A priori*, suas inovações causavam mesmo um sentimento de espanto. No entanto, esperava-se que com o tempo tanto as audiências quanto a crítica pudessem superar tal impressão e adentrassem ao campo reflexivo de suas novas proposições.

Evidentemente, nem todo público se retraía dessa maneira. Algumas de suas plateias – formadas principalmente pelos jovens universitários da classe média da cidade de São Paulo, que se espremiavam, entre outros poucos locais, no lendário teatro Lira Paulistana para ver e ouvir os mandos e desmandos do Nego Dito – consideravam suas performances altamente estimulantes.

Embora não pretendamos nos aprofundar nas diversas possibilidades que podem ter levado uma parcela do público a aceitar a obra de Itamar Assumpção e a outra, não, a Teoria da Recepção em Literatura, que estabelece o leitor como soberano na construção de significados do texto, nos ajuda a entender algumas das razões dessa dicotomia.

Além, é claro, de se tratar de indivíduos diferentes entre si – que divergem em nível socioeconômico, de escolaridade, faixa etária e outras identidades culturais da contemporaneidade capazes de ampliar, balizar ou restringir a tolerância para o "novo" –, temos de levar em consideração o que essa Teoria da Recepção indica: qualquer obra de arte só será de fato efetiva, só será recriada ou “concretizada”, quando o espectador a legitimar como tal, relegando a um plano secundário o trabalho do autor e a própria arte.

Ora, não estamos querendo dizer que o artista deixa de importar na equação das relações entre ele, o público e a obra. Pelo contrário: queremos ampliar o papel insuficiente que é relegado ao público.

Na mesma direção, no início do século XIX, Marcel Duchamp (informação verbal) havia indicado que “[...] é o espectador quem faz a obra.”¹ Na verdade, o público pode até não ser o responsável sozinho pela obra de arte, como enuncia Duchamp, mas é ele que faz o arremate final do objeto artístico. Sendo assim, é ele também que decidirá o que vai se tornar arte e o que vai ser descartado. Ou seja, uma obra de arte só se constituirá como tal depois desse parecer – consentimento, por sua vez, que só é dado a partir de uma conjunção de fatores.

Em geral, é preciso que, na hora da recepção desse novo signo artístico, seja estabelecido um acordo tácito entre espectador e criador, no qual esteja subentendido que *nenhum* texto (no sentido proposto por Zumthor, no qual “texto” pode ser considerado como tudo o que serve para comunicar algo, inclusive os que não são escritos verbalmente) irá *dizer apenas* aquilo que deseja dizer. Ou seja, ambos devem ter a licença de criar significados para além do que está sendo dito. Além disso, esse acordo deve preconizar que o “sujeito da produção” e o “sujeito da recepção” não devem ser pensados ou considerados como sujeitos isolados, mas como social e culturalmente mediados, como sujeitos transsubjetivos.

É nesse acordo, no qual o mais importante é o “espaço” entre objetos e não propriamente os “objetos” – e no qual subsiste a possibilidade da leitura do heterogêneo (do outro), e não do homogêneo (o mesmo) – que acontece a aceitação de uma obra.

Caso esse acordo, estabelecido na hora da recepção, não seja feito satisfatoriamente, ou mesmo seja feito de maneira frágil ou insuficiente, de forma que uma das partes se sinta desprivilegiada ou desconsiderada, o novo signo artístico gestado poderá ser sumariamente rejeitado. Nas palavras de Mikhail Bakhtin: “[...] todo signo resulta de um consenso entre indivíduos socialmente organizados no decorrer de um processo de interação [...] que não deve ser dissociado da sua realidade material, das formas concretas da comunicação social”.² Ou seja, transferindo as acepções bakhtinianas para o momento dessa recepção artística, todo signo aceito (no caso, toda música, toda canção aceita) seria resultado de um *consenso* que leva em consideração as identidades culturais de todos os sujeitos envolvidos.

¹ Frase amplamente divulgada e atribuída a Marcel Duchamp.

² Mikhail Bakhtin, citado por Júlio Plaza no artigo eletrônico Arte e interatividade: autor-obra-recepção. Disponível em: < <http://www.cap.eca.usp.br/ars2/arteeinteratividade.pdf> >. Acesso em: 2 Set. 2012.

Além disso, temos ainda de considerar as questões relacionadas com as expectativas individuais da audiência. Uma das possíveis diferenças entre os que *não aceitaram* e os que *aceitaram* (parcela menor) a novidade trazida por Itamar Assumpção ao cenário intitulado Vanguarda Paulista está no fato de que, para alguns, tal "originalidade" não atendia seu "horizonte de expectativas" em relação ao fazer artístico. Tais expectativas, como citamos, são geradas a partir das características de identidades culturais, que, na contemporaneidade, estão sempre em movimento. Dessa forma, aqui, podemos fazer uma ressalva: os indivíduos sempre têm expectativas ao participar de atividades artísticas, principalmente pelo condicionamento trazido de experiências já realizadas. No caso em comento, quando nos referimos a aqueles que *não aceitaram* a "novidade itamariana", podemos afirmar que eles possuíam expectativas de audições muito semelhantes às que já tinham feito outrora, às mesmas de sempre, ligadas a uma MPB de resguardo que era divulgada exaustivamente nas rádios.

Diante disso, precisamos observar ainda que a música é produto de um *modo de ouvir*, de um pacto comunitário acerca daquilo que poderá ser considerado/aceito como música ou como "boa música". Portanto, torna-se evidente que tudo o que em algum momento histórico se apresenta diferente daquilo que o acordo coletivo estabeleceu pode ser estranhado, e, até mesmo, rejeitado pela maioria. O problema – evidentemente – não está no *estranhamento* em si, mas na paralisia absoluta diante dele.

Voltando, então, à rejeição parcial de Itamar, o fato mais insólito que podemos observar sobre ela é o de que não apenas o público encontrou dificuldades em prosseguir diante do novo. As apresentações performáticas de Assumpção geraram confusão e resistência também entre os críticos, que, em grande parte, estavam empenhados na análise de outro tipo de produto cultural.

Com medo de uma exposição negativa de seus argumentos ou de potencializar declarações equivocadas, muitos críticos preferiram o silêncio ou o julgamento apressado às análises mais contumazes da obra de I. A. Embora alguns poucos o tenham incensado, recorrendo sempre aos clichês adjetivantes, chamando-o de gênio, de *isto* ou *aquilo*, reivindicando maior espaço nas mídias convencionais para seu trabalho ou apressando-se em lhe conferir prêmios como o de "melhor pesquisa", a maioria não conseguiu nem mesmo visualizar a

possibilidade de estabelecer um diálogo com as novas proposições estéticas que não conseguiam apreender.

E houve ainda quem escolhesse classificá-lo como maldito e incompreensível, sem se dar conta de que esses termos/conceitos estavam carregados de significados vagos e incapazes de elucidar qualquer personalidade, ainda mais a de Itamar Assumpção.

Poucos críticos, de fato, se debruçaram sobre sua obra da maneira como ela exigia – e na de outros artistas igualmente considerados difíceis. Isso acontece porque, em geral, parece que nas artes e nas humanidades existe certa relutância entre os filósofos e críticos em abordar as práticas contemporâneas. Assim, tais elaborações artísticas vão se mantendo essencialmente ilegíveis (e ininteligíveis), pois não é possível perceber sua originalidade e importância a partir de análises superficiais, que jogam sobre elas os mesmos holofotes de luz – e com a mesma intensidade – já colocados em propostas artísticas anteriores. (BOURRIAUD, 2009, p. 9).

Em geral, é sempre mais fácil para a atividade crítica superficial partir de uma análise que já tenha sido traçada ou, ao menos, elaborada, no passado, excluindo de si o risco de adentrar por caminhos "equivocados". Se não houver como partir de uma tradição já estabelecida, a superficialidade desse tipo de crítica passa a realçar timidamente alguns elementos pontuais da obra em comento, mas sempre os ligando com experiências artísticas já conhecidas. Dessa forma, a *praxis* contemporânea já "nasce envelhecida", pois, via de regra, os críticos superficiais sucumbem à tentação de relacioná-la ou ampará-la a algo anterior, conceitualmente delimitado e, às vezes, ultrapassado.

O grande problema da crítica, ao insistir sobremaneira nas ligações com o passado, está em pressupor que não se pode conceber música de qualidade sem que se faça referência a um modelo, o que parece não apenas ilegítimo como absurdo. De fato, ao analisar uma espécie de música que já está inserida em um contexto criativo e referencial evidente, poupa-se o crítico do esforço intelectual acerca de negociações de significação sociocultural que, porventura, tenha que suscitar. É por isso que se torna muito mais fácil para a crítica superficial recorrer sempre e indistintamente ao passado. E, em geral, quando não consegue de maneira nenhuma fazer a ligação de uma determinada obra com algo que tenha surgido anteriormente a ela, considera a *praxis* "inapreensível" e tendem a rejeitá-la

– o que parece ter sido um dos problemas com os quais o trabalho de Itamar Assumpção resvalou no início de sua projeção.

Especialmente porque sua produção performática – sobretudo na década de 1980, com o lançamento de seus três primeiros álbuns – foi calcada fortemente nas bases do *work in progress*; ou seja, possuía característica que a tornava essencialmente "mutante". Tratava-se de uma produção artística não ensimesmada, mas, ao contrário, aberta para novos códigos, prenhe de novos significados, podendo ser alterada a qualquer momento. Tratava-se ainda de uma obra que – mesmo em fase de gestação – já remetia à polissemia, à multiplicidade de leituras e à riqueza de sentidos, características que geralmente costumam amedrontar os críticos mais despreparados.

Aliás, analisando tal panorama, parecia mesmo bem arriscado e desgastante para um crítico superficial se debruçar com afinco sobre as novas propostas estéticas de um artista desconhecido – propostas tão novas quanto mutantes. Como o próprio Itamar já havia confessado – “Diziam: olha, isso não dá. Realmente dá trabalho, o novo dá muito trabalho, o novo está ligado a tudo [...]”³ –, sua obra era mesmo "trabalhosa", e não apenas do ponto de vista da execução, mas também da perspectiva crítica e analítica.

Na verdade, o que acontece é que se impõe aos críticos (e aos pesquisadores) um caminho dialético no qual devem "abandonar" as seguranças do passado e olhar para a *praxis* contemporânea sob um novo ângulo, sob outro viés, mas sem, contudo, deixar de entender as práticas anteriores, que devem *apenas* iluminar – e não guiar – seus comentários. Afinal, compreendemos que, para se entender novas produções artísticas aparentemente inapreensíveis, quer sejam processuais ou comportamentais – em todo caso, "estilhaçadas" segundo os padrões tradicionais –, exigir-se-á uma visita à história da arte, sobretudo às performáticas, das décadas anteriores. (BOURRIAUD, 2009, p. 20).

Ou seja, o crítico pode – e deve – se sentir seguro e amparado por meio de sua bagagem intelectual, bem como por meio de seus variados saberes nas mais distintas escolas da arte, mas sua tarefa, seja como for, é a de estudar e analisar a obra – qual seja ela – no presente, no "seu" presente, com as ferramentas mais atuais possíveis.

³ Entrevista com Itamar Assumpção. In PALUMBO, Patrícia. *Vozes do Brasil*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002, p. 33.

Equivale dizer que, no caso de Itamar Assumpção, seja qual o tipo de abordagem estabelecida com sua obra – pesquisa, produção textual, documentário e até mesmo dissertação –, o *approacching* tem de estar sempre atualizado pelo presente, pelo momento atual, marcado pela contemporaneidade do escritor, pesquisador, crítico etc. E estes não devem recuar diante da sua característica de obra aberta, mas, ao contrário, devem se sentir estimulados, pois, de acordo com Mikhail Bakhtin, a primeira condição do diálogo nas artes é a de que as obras se deem sempre por inacabadas, isto é, que permitam e peçam para ser prosseguidas. O “inacabamento de princípio” e a “abertura dialógica” são sinônimos.⁴

Daí considerarmos a importância de percorrer tal caminho dialético: para os críticos que desejam sair da superficialidade é preciso apreender as transformações atualmente em curso no campo social – e o que vai continuar a mudar –, sem deixar de captar o que já mudou, principalmente quando o objeto criticado possuir características do *work in progress*.

Isso porque o artista, ao criar sua obra, habita e habilita as circunstâncias dadas pelo tempo presente para transformar o contexto de sua vida (sua relação com o mundo sensível ou conceitual) em um universo duradouro. Ele toma o mundo em andamento, o modifica e se transforma, segundo as palavras de Michel de Certeau (s/d apud BOURRIAUD, Nicolas, 2009, pp. 18-19), em um “locatário da cultura”. Sendo assim, o crítico também deve agir dessa maneira. Tal qual o artista, ele habita as circunstâncias dadas pelo (seu) presente, e é por meio delas que ele poderá balizar suas análises, sejam de obras atuais ou anteriores. De tal forma, o crítico precisa conscientizar-se de que o mundo está em constante transformação (assim como a obra que deseja analisar) e de que, como um locatário da cultura, ele precisa “se expor” para que seu próprio tempo/espço estabeleça conexões com essa obra. Apenas dessa forma a atividade crítica conseguirá captar ângulos desconhecidos, lançando sobre eles olhares provocativos e desafiantes, mostrando sua capacidade de ir além do que é apenas vulgarmente exposto. Revelando, inclusive, a aptidão de atualizar, de promover uma releitura crítica de uma obra à luz da contemporaneidade.

Essa capacidade de releitura se revela particularmente interessante porque ela ajuda a ampliar e a tornar flexível o conceito de tradição, antes visto como

⁴ Mikhail Bakhtin, citado por Júlio Plaza no artigo eletrônico Arte e interatividade: autor-obra-recepção. Disponível em: < <http://www.cap.eca.usp.br/ars2/arteeinteratividade.pdf>>. Acesso em: 2 Set. 2012.

estático e firme como as paredes de um museu. A partir de tais releituras críticas, podemos chegar ao que professor Georg Otte (1999, p. 14) considera como “reconstrução da experiência”: “A ininterrupta reconstrução da experiência pelas gerações sucessivas evita que ela caia em *“des-uso”* e que ela passe a fazer parte de um cânone autoritário, tornando-se um corpo estranho para uma determinada atualidade.”

Ou seja, é por meio do trabalho de reconstrução da experiência, realizado com base em uma consistente e inovadora releitura crítica, que podemos evitar que uma obra deixe de ser aproveitada ou que se torne um corpo estranho na contemporaneidade. Ainda mais quando estamos falando de artistas cujas obras apresentam uma intrínseca complexidade; obras que, exatamente por serem contemporâneas, não estão apenas mudando a si mesmas e exigindo constantes releituras, mas dialogando com as mudanças do mundo e dos sujeitos que compõem o mundo.

Também por esse motivo, em geral, tais obras apresentam ainda uma profunda carga emocional – que amplifica a melancolia e a angústia da pós-modernidade –, tornando-se ainda mais difíceis de serem analisadas pela crítica.

No entanto, Italo Calvino (s/d apud PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 285) – na qualidade de escritor-crítico moderno – tenta dissipar essa indisposição da categoria valorizando as múltiplas e dinâmicas dimensões de significados que uma produção pode conter: “[...] o que deve contar para nós, nas obras, em absoluto, é sempre a possibilidade de continuar a desfolhá-la como uma alcachofra infinita, descobrindo dimensões de leitura sempre novas.”

Para Calvino, poder sempre descobrir uma nova dimensão em uma obra de arte não deve desestimular a crítica; ao contrário, deve servir como estímulo primordial, pois tais obras da contemporaneidade já não perseguem mais a meta de formar realidades imaginárias, mas sim procuram constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente – o que as tornam muito mais interessantes.

Sendo assim, torna-se necessário repensar não apenas o modelo crítico ou o modelo de recepção dessas produções contemporâneas – que já não se preocupam mais em fundar uma nova realidade ou negar uma realidade opressora, mas sim em “ser, durar e permanecer” dentro da realidade existente –; é preciso também

repensar as relações que elas estabelecem com o público, ou seja, reconsiderar seu aspecto relacional.

3.2. A arte relacional na obra de I. A.

Nesse sentido, podemos afirmar que tal propriedade de se relacionar com seu entorno se mostra como uma forte característica do fazer criativo de Itamar Assumpção. Ele, como criador, não apresentou apenas fissuras melancólicas contra uma dura realidade imposta por razões sociopolíticas, econômicas e até mesmo étnicas. Ele ressignificou dentro dessa realidade aparentemente inalterável – por meio das relações que estabeleceu com sua arte – conceitos como cultura, periferia, malandragem, negritude etc.

Ao fazer essas novas conexões e ressignificações dentro de uma realidade já dada, podemos afirmar que Itamar Assumpção criou metáforas interessantes e canções incomuns, além de estabelecer com o seu público uma espécie de ligação que nos permite caracterizar sua obra como *arte relacional*.

O centro da teoria da Estética Relacional, elaborada na década de 1990 pelo crítico e curador francês Nicolas Bourriaud – e que ganhou *status* de movimento depois da adesão de muitos artistas –, está localizado principalmente na preocupação com as relações estabelecidas dentro da arte. Isto significa que foi preciso lançar um olhar verdadeiramente crítico para a relação do artista com seu entorno e seu público, pois na arte relacional “[...] as experiências e repertórios individuais estão a serviço da construção de significados coletivos, o que faz com que a participação do público seja um fator-chave na ativação ou efetivação de tais propostas.”⁵

Ora, podemos dizer então que dentro da perspectiva relacional as experiências de Itamar Assumpção – dotado da corporeidade necessária para o suporte e o contexto da criação de personagens e metáforas performáticas – estavam a serviço da construção de significados coletivos.

⁵ Glossário de Arte Contemporânea do Itaú Cultural, produzido e organizado pelo crítico e curador Guy Amado. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2720&cd_materia=861>. Acesso em: 2 Set. 2012.

Suas músicas, que muitas vezes eram consideradas "difíceis", podiam até não dar aos ouvintes nenhum significado pronto, mas também não tinham nenhuma mensagem oculta ou obscura. Os significados estavam para ser criados e rearranjados, de acordo com a maneira em que a obra fluía; de acordo com o *progress* do trabalho, o que nos parece muito mais interessante e desafiador em termos de audição. Isso porque a abertura do signo – as múltiplas possibilidades interpretativas que Peirce e Derrida (s/d apud ECO, Humberto, 1995, p. 279) denominaram de princípio da "pluriinterpretabilidade" – acaba por se tornar uma das condições determinantes da fruição estética. Assim, toda fruição é efeito de uma execução e de uma interpretação, e em cada uma dessas etapas a obra se relaciona com a subjetividade do público, revivendo uma perspectiva original.

Roland Barthes (2005, p. XIV), em seus ensaios sobre Sade, Fourier e Loyola, foi ainda mais radical, dizendo que nada seria mais *deprimente* que imaginar o texto (aqui voltamos ao conceito de Zumthor, no qual tudo o que comunica algo torna-se "texto") apenas como um objeto intelectual – de reflexão, de análise, de comparação etc. Para ele, o texto deveria ser sempre um objeto de prazer, e, para isso, precisava da participação do leitor/espectador para lhe dar/complementar as significações.

Essa ligação com o público, na estética relacional, assume mesmo contornos muito estreitos. Não se trata de "enclausurar" o objeto artístico ao bel-prazer das expectativas do público, como acontece atualmente com alguns tipos de música, que servem apenas para estimular uma dimensão do homem; mas também não se trata de ignorar a participação desse público na construção de significados. Nicolas Bourriaud (2009) explica que esse vínculo não se remete apenas à "mera" diminuição espacial entre o artista e o público; trata-se de efetuar uma arte que seja de fato colaborativa. Ou seja, uma arte na qual a relação entre artista e público é tão profunda que o objeto artístico só pode ser dado como concluído quando estão os dois unidos ou em colaboração um com o outro.

A rigor, toda arte pode ser considerada relacional, pois estabelece de alguma forma conexão com o seu público – mesmo que em diferentes graus –, tornando-se fator de sociabilidade e fundadora de diálogo. Toda arte é, em geral e ao mesmo tempo, "resultado das relações humanas" (pois concretiza o trabalho social) e "produtora de relações humanas" (pois organiza modos de sociabilidade e regula encontros entre os homens) (BAURRIAUD, 2009, p. 66). No entanto, as artes

plástico-performáticas acabam por sintetizar muito bem – e de maneira explícita – esse abeiramento que o crítico francês chama de “utopia de proximidade”. (BAURRIAUD, 2009, p. 8). Ou seja, nas artes plástico-performáticas podemos perceber mais claramente como esses artistas têm criado alternativas eficazes de fuga ao *modus operandi* do capitalismo mundial, como opção válida à "mínima troca de experiências" e à "massificação dos afetos", que o ambiente competitivo impõe.

Dessa forma, a tal arte relacional vai muito além de aproximar artista e público (seja pela via geoespacial, seja pelo avizinhamiento ideológico); ela preenche um espaço que está vazio na contemporaneidade – espaço este produzido por conta da padronização de comportamentos que, apesar de serem tão iguais, não são capazes de criar novos paradigmas, nem de evoluir conscienciosamente para uma criação/produção artística coletiva. Em outras palavras, a arte relacional nos apresenta como horizonte teórico a esfera das interações humanas e de seu contexto social, mas, mais que isso, ela é fundadora de um diálogo que questiona o espaço simbólico autônomo e privado e propõe uma nova forma de se fazer e consumir arte, utilizando para isso as relações que se estabelecem entre os homens – artistas e não artistas.

Por isso é que, em nosso entendimento, a teoria relacional pode ser aplicada à obra de Itamar Assumpção; ele, com suas performances, não se aproximou apenas "fisicamente" de seu público. Está muito claro que as peripécias de Nego Dito não eram somente uma forma de criar "ambientação" entre o artista e o público. Tampouco eram maneiras diversas de dizer com ações – numa espécie de "teatro da realidade" – o que Itamar Assumpção estava cantando em cima do palco.

Tratava-se, em primeiro lugar, de uma forma expressiva encontrada para questionar junto ao público comportamentos sistemáticos, como o de compor convencionalmente e o de assistir a um show sempre da mesma maneira. Assumpção questionava a maneira autônoma e privada de consumir e produzir música no Brasil. Por que deveriam assistir a seu show sempre da mesma maneira? Por que deveriam ouvir suas músicas da mesma forma? Por que deveriam captar sempre as mesmas mensagens? Por que não poderiam criar suas próprias significações? Itamar não queria que as pessoas estabelecessem padrões repetitivos de audiência ou se apartassem de seu processo criativo.

Com a criação de Beleléu, ele conseguiu "quebrar" uma espécie de sequência no comportamento da plateia – pelo menos nas apresentações que evocavam a

presença do personagem Nego Dito. Se antes os espectadores eram capazes de entrar e sair estáticos de seus shows – muitas vezes envoltos em uma atmosfera de distração, realizando movimentos automáticos –, com o surgimento e a consolidação de Beleléu como uma de suas marcas mais fortes, Itamar Assumpção conseguiu desarmar tais dispositivos de abstração. A relação que tentava estabelecer com o público por meio das performances de Beleléu, logo de cara, propunha uma arte que interagisse também com o cotidiano de seus espectadores, dando a eles – mesmo que na qualidade de apenas "observadores" – a oportunidade de participar efetivamente na elaboração de significados. Dessa forma, não havia mesmo jeito de participar de seus shows e sair completamente incólume. Ainda que algum espectador não quisesse, a experiência coletiva estava armada. As relações estabelecidas.

Para ilustrar tal proposta artística, no âmbito musical – de uma arte que fosse coletiva não apenas no consumo, mas também na criação – podemos citar um trecho do Manifesto Música Nova, que, anterior à obra de Itamar Assumpção, elaborado na década de 1960, já preconizava esse tipo de diálogo. O documento apresentado pelos participantes do movimento, que trazia a mesma denominação que o grupo formado por nomes como Rogério Duprat, Gilberto Mendes e Willy Correia de Oliveira, enunciava que “[...] a música é arte coletiva por excelência: já na produção, já no consumo.”⁶ Seus idealizadores caracterizavam a "música nova" como aquela que apresentasse uma linguagem direta, utilizando os vários aspectos da realidade (física, fisiológica, psicológica, social, política, cultural) para confrontar seu público. Para eles, as velhas estruturas – lógicas e dedutivas – da organização musical deveriam ser substituídas por uma coisa mais orgânica, em que se levasse em consideração o homem, sua posição no mundo e seu entorno. Do movimento também surgiu a orientação da “teoria dos afetos”, para se contrapor às novas condições do binômio criação-consumo, exatamente da mesma forma com que Nicolas Bourriaud (2009), três décadas depois, anunciava a estética relacional, como uma alternativa ao modo de funcionar do capitalismo refletido no consumo da arte. Em comum, Bourriaud e os integrantes do Música Nova tinham em mente a evidência de que a arte produzida em grupo – respeitando e relevando as singularidades individuais – é uma experiência facilitadora para a ambiência social

⁶ Trecho do Manifesto Música Nova citado em GIORGIO, Fabio Henriques. *Na BOCA do BODE: Entidades musicais em trânsito*. Londrina: Atrito Art, 2006, p. 38.

de colaboração e afeto, e, também, para a abertura de um diálogo político profícuo. Por evocar constantemente a coletividade, é impossível que esse tipo de arte não manifeste questionamentos sociais. Isso porque, segundo Nicolas Bourriaud (2009, p. 23), "[...] a arte contemporânea realmente desenvolve um projeto político quando se empenha em investir e problematizar a esfera das relações."

Nesse sentido, podemos dizer que a obra de Itamar Assumpção – embora nunca tenha levantando nenhuma bandeira ou sido panfletária ou partidária de ideologias –, por se apresentar como arte relacional, não podia se furtar às características políticas que ela suscitava, especialmente às que envolvem questões de identidade e etnia. No caso da *persona* Beleléu, por exemplo, o projeto político desenvolvido está no fato de que, por meio de características prosaicas, Assumpção reagrupou e rearranjou elementos comuns para dar novos significados a conceitos amplamente divulgados.

A partir de elementos "comuns" do cotidiano de qualquer cidade, como a violência, a periferia e o preconceito, Beleléu deflagrava um Brasil contemporâneo fragmentado, cheio de fissuras, no qual o negro e o pobre precisavam ocupar um novo lugar na discussão de sua condição. Beleléu, embora pareça um personagem caricato, construído em cima de um molde pré-fabricado pela sociedade – o dos excluídos, logo, rebeldes – não está preocupado apenas em engrossar o coro dos descontentes. Ao rechaçar o discurso repetitivo, compõe uma crítica sagaz (e até irônica) à sociedade brasileira, à indústria cultural e à condição "vitimista" do negro.

Vale ressaltar que essa crítica aguda só é possível de ser feita graças ao aspecto relacional de sua arte. Suas proposições não teriam tamanha força se não estivessem ligadas de alguma forma à realidade do público; se fossem apenas palavras vazias de significação para os espectadores.

Definitivamente, sua produção artística utilizava o que já estava pronto no mundo da realidade (pois não tinha a intenção de criar realidades imaginárias ou utópicas) para construir novos significados. Sendo assim, o conceito aplicado a Itamar Assumpção – de "inovador" – não deve ficar restrito apenas à apresentação de elementos novos, como, por exemplo, a mudança temática ou prosódica, mas deve ser ligado também à capacidade de fazer novas coisas com elementos já debatidos e utilizados sistematicamente.

Por exemplo: muitos artistas já tiveram a "negritude", o "preconceito", a "periferia" como tema de suas canções. Muitos artistas negros já falaram sobre a

realidade do preconceito e da sensação de uma "marginalização compulsória". Mas Itamar Assumpção, com a criação performática de Beleléu e a relação de seu personagem com o público, assumiu um tom inédito para abordar tais assuntos, inaugurando um diálogo social diferenciado.

A característica de criar novos significados a partir dos mesmos signos é uma das principais propriedades da arte relacional. Mesmo sendo uma forma artística muito peculiar, ela não se propõe à criação/invenção de objetos e situações para produzir essa experiência celebrativa de colaboração e produção coletivas. Ela – a arte relacional – se utiliza de objetos, situações, pessoas que *já* existem (o repertório, o entorno e o momento conjectural de um artista, por exemplo) e rearranja esses elementos para criar, aí, sim, uma experiência de alteridade; criar a partir da “redefinição de situações e encontros já existentes”, e também a partir da “[...] redistribuição dos objetos e das imagens que formam o mundo comum já dado [...]”, para produzir um novo mundo. (RANCIÈRE, 2005, p. 46)

No ato performativo de Itamar Assumpção – com seus personagens –, percebemos que, em geral, não são criados novos elementos para construir a conexão com o público. Esses elementos já estão dados: sua música, propondo mudanças formais e temáticas; o aparato humano de seus parceiros musicais; o preconceito como realidade social; o sentimento de marginalização e exclusão; as novas identidades culturais da contemporaneidade; os aspectos teatrais etc. Todos esses elementos já estão postos e, geralmente, carregam sobre si conceitos previamente estabelecidos pela sociedade. O que Itamar-Beleléu faz é “apenas” uma redistribuição de tudo isso, no sentido de que esses elementos possam criar novas significações, que escapam às fórmulas prontas, constituindo assim um novo objeto artístico.

Observando a obra de Itamar Assumpção e as principais "denúncias" que ela faz, percebemos que, se tais elementos não fossem ressignificados, chegaríamos a resultados muito pobres em termos de significação, como por exemplo: "todo negro é coitado", "todo marginal é bandido", "todo bandido é ignorante". Na realidade, foi contra essas fórmulas prontas e de fácil digestão que a obra de Itamar se posicionou o tempo todo. É muito fácil – mediados que estamos por comportamentos tão iguais e tão sistemáticos – chegar a essas conclusões na atualidade. Existe mesmo um caráter simplista e óbvio na análise de novos produtos culturais. A maior parte das

obras contemporâneas até parecem estabelecer relações, mas não o fazem. E se o fazem, quais tipos de relações estabelecem?

Em geral, as pessoas apenas *parecem* estar conectadas com seus artistas e suas proposições estéticas, mas como poderiam estar de fato se tais obras não apresentam nem resquícios de aspectos relacionais? Essas relações, quase sempre, são de ordem comercial e mercadológica.

A obra de Itamar Assumpção, no entanto, acabou por estabelecer relações mais profundas e duradouras que essas; suas características relacionais criaram formas de interação que forjavam as experiências da própria vida, catalisavam acontecimentos e ampliavam a visão e o conhecimento de quaisquer temas a partir de estratégias que reinventavam o cotidiano.

Essas ressignificações, em Itamar Assumpção, significavam o cumprimento de um dos papéis mais importantes do artista relacional na arte performática, que é o de criar condições para que experiências comunitárias se exteriorizassem. Nas palavras do filósofo francês Jacques Rancière (2005, p. 52), cabe ao artista relacional “[...] desenhar esteticamente as figuras de comunidade, recompondo deste modo a paisagem do visível: a relação entre o fazer, ser, ver, dizer.”

Ora, voltando à criação performática de Beleléu, podemos afirmar que ela responde às exigências de Rancière: por meio de uma figura relativamente comum da realidade periférica, que é o bandido perigoso, o negro marginalizado, Itamar recompôs e redesenhou a paisagem da sociedade brasileira; uma sociedade multicultural, formada por identidades culturais fragmentadas, que ainda procura respostas para questionamentos antigos – como o preconceito – e antídotos para o comportamento retrógrado e quase provinciano em relação às liberdades individuais e às artes alternativas.

Com a criação performática de Beleléu e a relação que tal personagem estabeleceu com o público, Assumpção realmente se mostrou como um artista inovador: primeiramente, fez com que um tipo específico de público – formado prioritariamente pela classe média – se deparasse obrigatoriamente com o aspecto da alteridade, tendo que se relacionar com a periferia, com o pobre, com o negro, com o preconceito...; depois, gerou nesse mesmo público um questionamento sobre as implicações do trabalho criativo, mostrando que é possível sim fazer uma arte clara e honesta com todos os envolvidos, capaz de debater questões importantes sem ser pedagógica ou demagógica. Ou seja, Itamar mostrou que é possível

estabelecer relações profícuas com o meio e também com a mensagem, e não apenas o que o mercado diz e anseia algo do tipo: "eu produzo um CD com boa qualidade e você compra"; "eu faço uma turnê com equipamento de alta tecnologia e você paga um preço muito caro por um ingresso"; "eu gravo um DVD ao vivo, em Hollywood, e você paga uma fortuna por ele".

Definitivamente, a relação de Itamar Assumpção e sua arte para com o público era bem outra. Mesmo que não estivesse absolutamente interessado em problematizar a teoria e a funcionalidade das relações artísticas, dentro da estética relacional, ele não abria mão de estabelecer uma conexão com o seu público, um canal honesto e direto de comunicação; mesmo que não estivesse em pauta a discussão da gênese e da destinação de sua música, por exemplo, ele fazia questão de discutir a *forma* que sua arte poderia assumir e como ela se relacionaria com o mundo.

3.3. Recepção da crítica e do público – novas perspectivas

Mas o que, especificamente, estamos chamando de *forma* na estética relacional? Segundo Nicolas Bourriaud (2009, p. 26), "[...] a forma é uma unidade coerente, uma estrutura que apresenta as características de um mundo [...]", tal qual podemos distingui-la na música – objeto artístico – de Itamar Assumpção. Ainda de acordo com o crítico francês, a forma pode ser definida como um encontro fortuito, porém duradouro, pois na arte atual ela só existe na relação dinâmica de uma proposição artística com outras formações, artísticas ou não. Em outras palavras, a forma de um objeto artístico somente pode ser definida se este estiver se relacionando com outros elementos. Isso porque, "[...] nossa 'forma' é apenas uma propriedade relacional que nos liga aos que nos reificam pelo olhar." (BOURRIAUD, 2009, p. 30)

No conjunto da obra de Itamar Assumpção percebemos essa *forma* ao observar que suas performances eram sempre um encontro (fortuito e duradouro) de diversos elementos do mundo artístico, político e social. Era o encontro de suas proposições criativas – gestadas pela subjetividade – com o momento contemporâneo, com o tempo histórico, com as mazelas sociais do seu próprio

cotidiano, com as peculiaridades políticas da década de 1980, com as relações estabelecidas a partir de uma "indústria cultural" de resguardo, com as relações familiares, com outras artes, como o teatro e a poesia... Enfim, tratava-se de um encontro que poderia ser definido – de acordo com os filósofos Deleuze e Guattari (s/d apud BOURRIAUD, 2009, p. 27) – como um "bloco de afetos e perceptos", pois a arte é capaz de manter juntos, unidos, momentos de subjetividade e experiências singulares.

Assim, pensar a obra de Assumpção – posta em um "bloco de afetos" no qual os momentos de subjetividade estavam ligados às experiências singulares do autor-músico-performer – significa ligar suas experiências às experiências do público. Por esse motivo é que logo no primeiro álbum criou seu personagem mais contumaz: para que suas experiências singulares, de ordem pessoal, com o preconceito racial e social, por exemplo, pudessem se conectar com seu público, ainda que ele, ou parte dele, nunca tivesse experimentado tais vivências.

Podemos dizer ainda que essa obra itamariana vai além de sua presença material: "[...] ela é um elemento de ligação, um princípio de aglutinação dinâmica. Uma obra de arte [que] é sempre um ponto sobre uma linha." (BOURRIAUD, 2009, p. 29)

Em outras palavras: uma obra que é mais do que sua forma concreta, expressa nas canções e apresentações performáticas e teatralizadas. Ela é uma forma que aglutina sentimentos, afetos e, principalmente, novos paradigmas, e que para ser captada precisará mais do que o uso dos sentidos da audição ou da visão. Daí a importância de se olhar criticamente para essa produção artística de uma maneira mais ampla.

Sobre isso, Nicolas Bourriaud, retomando as palavras do crítico Serge Daney, explica que "[...] toda forma é um rosto que nos olha". (s/d apud BOURRIAUD, 2009, p. 29)

Ora, se toda forma é um rosto que nos olha, então como devemos olhá-la?

Assim, voltamos a um dos pontos centrais deste capítulo que é a crítica artística, mas – desta feita – trazendo novas perspectivas para os problemas da prática. Se a obra de arte relacional é uma forma e se esta forma está a nos olhar, como devemos olhar para ela? Mais ainda: como devemos olhar para a obra de um criador como Itamar Assumpção sem, no entanto, adotarmos posturas maniqueístas que colocam seu espólio artístico numa espécie de tudo ou nada? Como olhar para

a produção desse *showman* surgido na década de 1980 sem sermos tendenciosos, ensimesmados, cruéis ou indulgentes?

Para responder tais questões – que parecem ser não apenas desconcertantes, mas fundamentais para a compreensão de complexas produções artísticas da contemporaneidade –, Nicolas Bourriaud (2009, p. 33) nos dá uma resposta simples, mas contundente: se essa forma é um rosto, ela, fatalmente, nos chama para dialogar. O crítico francês explica ainda que

[...] uma boa obra de arte sempre pretende mais do que a sua mera presença no espaço: ela se abre ao diálogo, à discussão, a essa forma de negociação inter-humana que Marcel Duchamp chamava 'o coeficiente de arte' – e que é um processo temporal, que se dá aqui e agora. (BOURRIAUD, 2009, p. 57)

Ora, se a forma sempre nos chama para tal diálogo, então, o papel do crítico (tanto quando deveria ser o do apreciador) é o de olhar para essa forma – seja ela qual for, e ainda que seja muito inconveniente – com a maior abertura possível, pois é exclusivamente por meio dela que o artista inicia um diálogo, tanto com o público quanto com a sociedade, em termos políticos e/ou culturais.

Não existe outra maneira de o artista iniciar um diálogo sem que ele passe por tal *forma*, que é seu próprio trabalho. Assim, voltamos a dizer que, a rigor, toda obra de arte pode ser definida como um objeto relacional, pois ela sempre é "[...] o lugar 'geométrico' de uma negociação com inúmeros correspondentes e destinatários." (BOURRIAUD, 2009, p. 37). Na obra de Itamar Assumpção, especialmente na criação performática de Nego Dito – signo complexo –, encontramos uma forma que nos permite vislumbrar o lugar exato em que ocorrem as negociações entre o próprio artista, sua audiência e a sociedade. Itamar negocia o papel do negro, do pobre e do malandro na sociedade; negocia a questão da negritude, abrindo caminhos para um diálogo que não seja autopiedoso e socialmente excludente; ele também negocia a estética de ruptura ao fazer canções que quebram os paradigmas de composição; negocia a estética dos seus shows, ao se apresentar de maneira completamente diferente de outros artistas da década de 1980; negocia os significados de música independente e alternativa ao questionar as relações comerciais dentro da cultura, entre outras questões tão relevantes quanto essas.

Ao fazer tais negociações, Assumpção abre precedentes para uma discussão que se estendeu até o fim de sua carreira, e continua reverberando após sua morte. Embora ele não estivesse disposto – jamais – a negociar termos pontuais como a liberdade em seu processo criativo, ele, por meio de sua arte relacional, negociava significados o tempo todo com seu público; significados profundos de assuntos/motivações que fazem parte da vida vivida por todos e que não podem ser apenas passivamente aceitos, como queriam/querem algumas esferas da cultura de consumo.

Itamar Assumpção não esperava que seu público aceitasse todas as suas proposições (até porque elas poderiam mudar a qualquer momento), mas que ao menos ele – seu público – se sentisse provocado o suficiente a ponto de questionar os antigos e cristalizados arquétipos sociais.

Não podemos saber se Assumpção nutria a pretensão – ou a esperança – de mudar a opinião de seu público acerca dos temas que eram evocados o tempo todo em suas metáforas performáticas, mas está muito claro que, ao subir ao palco para encenar seus personagens, ele estava sempre pronto para uma espécie de embate com sua audiência, premeditando ações que conseguissem fazer despertar os espectadores da distração, uma característica muito comum no consumo contemporâneo das artes em geral, pela excessiva (e monótona) oferta de produtos.

Da mesma maneira que o público não deveria (podia) aceitar apaticamente suas novas propostas de significações (pois se relacionava ativamente com elas), o crítico – ao observar essa forma estética que retribui o olhar e espera uma resposta – não deveria aceitar e enaltecer tudo o que o artista propunha. Mas também não deveria temer inaugurar um diálogo no qual tivesse de lidar com novos paradigmas, que escapassem do seu rol de conhecimento ou do cânone estabelecido. Em suma, não deveria elogiar sem bases concretas de sustentação, apenas para proteger paternalmente um novo artista em um cenário já tarimbado, nem deveria afagar pateticamente ou exaltar brios para estimular um circuito – muito conhecido na contemporaneidade – de autorreferências, autossatisfação e troca de favores, no qual um artista se vangloria ou a seus pares, tirando proveito de situações públicas para si e não para o gênero que desenvolve.

Também não deveria incorrer na tentação de realizar uma atividade crítica condescendente apenas para não se tornar *persona non grata* no meio em que atua. Afinal, o que pode ser mais vexatório que um crítico que acata a síndrome dos

artistas fragilizados que não aguentam o calor de uma crítica contumaz e preferem a mornidão, por serem incapazes de causar embaraços a ambas as partes? Quando pensamos na crítica atual, nada disso seria um problema incurável se ao menos fosse visto como um problema.

Mas o fato é que há um silêncio velado e sistemático sobre a pequenez da crítica de artes na contemporaneidade, especialmente a crítica musical, e isso prejudica não apenas aos artistas e suas obras, mas especialmente ao público.

A crítica contundente precisa verdadeiramente encontrar-se com essa forma relacional, retribuir seu olhar e começar honestamente a propor negociações. Não apenas resvalar o problema, como insistem alguns "pseudos"; a atividade crítica precisa vivenciar o encontro relacional.

Mesmo que a obra de Assumpção pareça muito complexa ou incomum, não existe nenhum outro jeito relevante de analisá-la que não estabeleça um mergulho nas proposições do artista para, a partir daí, gerar reflexão sobre elas. Como citamos, não significa concordar com os novos paradigmas estabelecidos por ele, por meio de suas metáforas, imagens e jogos cênicos. Significa apenas estar disposto a olhar para uma obra que pensa o Brasil a partir de novos pontos de vista e que considera absurdo o "ensimesmamento", quando o momento atual indica exatamente a necessidade do oposto: a abertura e a conscientização de que tudo pode ser considerado como uma possibilidade, dentro de uma contemporaneidade na qual todas as identidades culturais se encontram fragmentadas, e a maneira mais inteligente de se pensar e criticar a arte não é limitando, especificando ou enquadrando o objeto artístico analisado, mas, ao contrário, abrindo-se ao diálogo e às infinitas negociações de significados que podem ocorrer com diversas esferas da sociedade.

Acertadamente, Itamar Assumpção utilizava suas performances para atingir tal nível de comunicação, porque ele sabia que "[...] qualquer posição crítica 'direta' contra a sociedade é inútil, se baseada na ilusão de uma marginalidade, hoje impossível e até mesmo reacionária." (BOURRIAUD, 2009, p. 43). Ou seja, ele mesmo questionava já na década de 1980 a noção de margem e marginalidade, que utilizada equivocadamente pode suscitar ideias reacionárias.

O que poderia ser mais ultrapassado do que o isolamento – ou uma restrição ideológica – em um momento em que tudo converge para o amplo diálogo e para a fusão de identidades culturais? Afinal, como é possível manter-se à margem

deliberadamente, e querer levar adiante um discurso de que se pretende continuar "marginal", em um momento contemporâneo no qual as relações mais profícuas são aquelas em que podemos fazer um mix de ideias; em que podemos juntar a multiculturalidade de todo um país – e mesmo do mundo – a despeito de novos e instigantes produtos culturais?

No caso de Itamar Assumpção, é necessário ainda ao crítico não superficial entender de que se trata de uma obra não vulgar – no sentido de não ser comum –, e que ela tem abertura para ser ressignificada e modificada não apenas agora, mas ao longo do tempo. Cabe ao crítico atual fazer a *mixed midia* das proposições de Itamar Assumpção, percebendo como essa obra resistiu ao tempo e quais as ligações (e negociações) que se podem fazer atualmente a partir dela. Ou por um acaso os versos de Nego Dito – "Se chamá polícia/ Eu viro uma onça/ Eu quero matar/ A boca espuma de ódio/ Pra provar pra quem quiser ver e comprovar" – já foram totalmente esgotados e nada têm a nos dizer na contemporaneidade?

Se assim o fosse, poderíamos mesmo dizer que a obra de Itamar Assumpção teria assumido não mais do que um caráter efêmero, mas não é o que corresponde à realidade. A prova de que sua obra atravessou muito bem o tempo é que ela não estava baseada em uma ilusão de marginalidade nem desesperada para ser incluída no *mainstream*, mas sim, e verdadeiramente, empenhada na construção de uma linguagem na qual o artista pudesse investigar os meandros de seus caminhos e descaminhos, chegando a uma fala articulada, inteligente e satisfatória para um público que – embora não estivesse acostumado com o novo – demonstrava anseios de não mais ser títere nem cópia-carbono de um sistema repetitivo e contaminado pela própria engrenagem; um sistema decrépito de pensamento que invalida as diferenças e condena as tentativas de autonomia.

Quando parece que hoje – com o século XXI já caminhando a todo vapor – vamos finalmente conseguir entender, à luz dos Estudos Culturais, a importância de não nos encerrarmos em estruturas reducionistas, nem em identidades fechadas em si mesmas, sob o risco de não vivenciar a riqueza de significados que a interseção de culturas nos proporciona, Itamar Assumpção já tinha entendido e colocado em prática essa premissa lá atrás, no início de sua carreira, no final dos anos 1970.

Essa é, sem dúvidas, uma de suas grandes contribuições para o cenário artístico brasileiro, a de pensar as relações a partir de sua produção artística. Reside aí a grande e incontestável importância da arte relacional: em primeiro lugar,

produzir encontros e relações entre as pessoas e o mundo, e, assim, possibilitar que as pessoas tenham uma visão crítica desse mesmo mundo baseada na sua própria experiência, mas sem prescindir da arte. No caso de Itamar Assumpção, está claro que ele tentava produzir relações nas quais conceitos como preconceito, violência e melancolia urbana parecessem os mais verossímeis possíveis, e não como a mídia convencional queria fazer parecer. Beleléu reproduzia em si as relações com a família (*Não gosto de gente, nem transe parente*); com a sociedade (*Se chamá polícia/ Eu viro uma onça/ Eu quero matar/ A boca espuma de ódio*); com a malandragem (*Eu me invoco eu brigo/ Eu faço e aconteço/ Eu boto pra correr/ Eu mato a cobra e mostro o pau*); com a negritude (*Não uso pente meu cabelo é ruim*); com a violência (*Eu vou cortar tua cara/ Vou retalhá-la com navalha*) etc.

Muito embora sua obra – a partir dessas relações estabelecidas – tenha se revelado tão instigante "logo de cara", na época de sua eclosão muitos dos críticos não estiveram dispostos a inaugurar as negociações de sentido e significado com ela; preferiram ignorar o desconhecido ou fazer observações rasas e apressadas de suas propostas estéticas a arriscarem perder-se nesse labirinto. Ainda bem que Assumpção não estava (ou, pelo menos, não esteve a maior parte do tempo) preocupado com isso. Certa vez ele declarou: "[...] se o Milton [Nascimento] já complicou, por que você quer que eu facilite?"⁷

E ainda bem que Itamar Assumpção não facilitou. Nem para o público, nem para a crítica. Nem mesmo cedeu às pressões para se tornar mais "palatável" ou parecido com o "mais do mesmo". Nicolas Bourriaud (2009, p. 77), em consonância, afirmou que

[...] a arte contemporânea não tem nada a invejar do monumento clássico, no tocante aos efeitos de longa duração. A obra contemporânea, mais do que nunca, é essa demonstração, para todos os homens futuros, da possibilidade de criar a significação habitando à beira do abismo.

Talvez essa seja mesmo uma das melhores definições aplicáveis à obra de Itamar Assumpção: a possibilidade de demonstrar – tanto para os críticos e público da época quanto para os da atualidade – que é possível criar significações à beira de um abismo. Da condição precária e prosaica do cotidiano – especialmente do seu

⁷ Fala de Itamar Assumpção em entrevista. In LOPES, Rodrigo Garcia. Itamar Assumpção: príncipe negro da música. *Jornal Nicolau*, Curitiba, jul. 1989.

cotidiano de negro e pobre –, e a partir de suas metáforas performáticas e da criação de personagens emblemáticos, ele criou profundas significações, capazes de falar inteligentemente com o homem da década de 1980 e com o homem da atualidade; capaz de abrir um diálogo que suportou e superou as ranhuras e ruídos do tempo.

A partir das considerações feitas neste capítulo chegamos à conclusão de que a maneira mais adequada de se olhar para essa forma estética, e poder lançar sobre ela a luz da análise crítica contundente, é mesmo a composta pela seguinte tríade: abertura verdadeira para o diálogo, questionamento amplo de seus meneios e bases conceituais e negociação de significados.

Isso porque, de acordo com Nicolas Bourriaud (2009, p. 61), "[...] a arte relacional não é o *revival* de nenhum movimento, o retorno de nenhum estilo; ela nasce da observação do presente e de uma reflexão sobre o destino da atividade artística."

Os críticos e pesquisadores que querem estudar sua obra devem então partir sempre do ponto de vista mais atual possível, percorrendo seus próprios precipícios e esgueirando-se dos estilhaços de seu próprio tempo. Pois não dá para aprofundarmos a percepção da obra de I. A. – esse artista que cria à beira do abismo instigantes signos culturais capazes de resistir ao tempo – sem enfrentar a quebra de nossas próprias seguranças.

E se alguém estiver realmente disposto a adentrar o universo plural, singular e particular de Itamar Assumpção, fundamentalmente será necessário abandonar a estabilidade da visão crítica "limpinha e muito polida", do entendimento tedioso e limitado, e percorrer os mesmos passos dados à beira do caminho perigoso. É preciso segui-lo de perto, sob o risco de perdê-lo de vista.

PARTE II – INFLUÊNCIAS E CONFLUÊNCIAS EM ITAMAR ASSUMPÇÃO

CAPÍTULO 4

Influências culturais e artísticas na obra de I. A.

American black do Brás do Brasil

4.1. Identidades culturais em trânsito

Que a obra de Itamar Assumpção assumiu um caráter inovador – do ponto de vista estético e até mesmo sociopolítico quando de sua eclosão no cenário brasileiro no começo da década de 1980 –, já pudemos observar nesta dissertação; bem como já pudemos destacar, no capítulo anterior, o quanto – sob todos os pontos de vista – ela foi subaproveitada, em geral, pelo público e pela crítica. Neste capítulo, porém, nos interessa verificar quais foram as principais influências para que Assumpção criasse uma obra em muitas acepções inaudita, que, no entanto, sempre emergiu às superfícies do ambiente cultural de forma provocativa e desafiadora.

Cabe esclarecer que as influências investigadas neste tópico não são aquelas que pretendem retomar ou reciclar antigas formas (ou formas estéticas anteriores à sua produção), no sentido de emular ou simular, ou ainda na direção de fazer referências a modelos já consagrados apenas para justificar o labor criativo de Itamar Assumpção. Como mencionado neste trabalho, compreender as práticas precedentes serve – principalmente – para *iluminar*, e não para *guiar* as considerações acerca de uma produção artística contemporânea.

Dessa forma, procuramos o esquadramento de influências como nos aponta a professora Leyla Perrone-Moisés (1990, p. 94), ao afirmar que elas – as influências – são sempre produtos de um "[...] confronto produtivo com o outro, ou seja, são frutos de leituras e interpretações que ocorrem em vários sentidos e direções, e que geram uma nova rede de autores e obras, em um processo contínuo de produção de novos 'mosaicos'".

Perrone-Moisés (1990, p. 95) – que, neste caso, fala particularmente da literatura – retoma os ensinamentos do crítico russo Tiniánov afirmando que a obra se relaciona com um conjunto de séries culturais, como também com as outras

obras literárias – ou artísticas –, anteriores e contemporâneas. Ou seja, de acordo com Perrone-Moisés (1990, p. 95), Tiniánov estimula uma nova forma de análise, redimensionando – e ampliando – a concepção de tradição. Além disso, o crítico retoma e amplifica a noção de “influência”, trazendo à baila o que parece ser mais abrangente e interessante para a análise de produtos culturais: a noção de “convergência” que, além de discutir as influências de escolas e modelos artísticos anteriores, debate também as *influências* das condições contemporâneas ou de um determinado momento histórico.

Afora a importância de indicar algumas das influências artísticas pontuais na obra de Itamar Assumpção, para que a compreensão desse itinerário criativo amplifique o sentido da própria obra, interessa-nos, sobretudo, evidenciar neste capítulo a questão da construção de uma subjetividade moldada a partir das características da contemporaneidade, na qual o sujeito pós-moderno – como o chamam alguns – apresenta uma identidade cultural que está em constante transformação. Particularmente, queremos entender como essa identidade cultural fragmentária e movediça pôde romper com rígidas estruturas e lançar novos paradigmas, transferindo algumas de suas características contemporâneas para a materialidade de uma obra diferenciada.

Embora não tenhamos a pretensão de encontrar respostas exatas e definitivas para perguntas que apresentam, inclusive, um fundo de caráter existencial, é inevitável fazer alguns questionamentos como: “de que forma as transformações ocorridas na sociedade contemporânea influenciaram a criação da obra de I. A.? De que maneira as mudanças estruturais dessa sociedade – que vivia nas décadas de 1960 e 1970 o fenômeno da diáspora africana¹ – influenciaram a composição de canções marcadas pela complexidade estrutural e pela riqueza de significados? De que maneira a condição de mundo do sujeito contemporâneo contribuiu para a criação de metáforas polissêmicas?” Como a transformação sistemática das relações de consumo levou Itamar Assumpção ao extremo da atitude experimental, recusando-se sumariamente a seguir os padrões estéticos impostos pela indústria do entretenimento? E, principalmente, como esse conjunto

¹ Do ponto de vista histórico, *diáspora* define o deslocamento, geralmente forçado ou incentivado, de grandes massas populacionais originárias de uma zona determinada para outras áreas de “acolhimento.” No entanto, na perspectiva do sociólogo Stuart Hall, o termo *diáspora negra* se presta a dar conta especialmente dos fenômenos relativos a migrações humanas do povo negro dos ex-países coloniais para as antigas metrópoles, ou para as direções que essas metrópoles indicavam.

de características da contemporaneidade contribuiu para a criação de uma obra aberta e relacional, na qual a ligação entre o artista e o público transcende as especificidades formais?"

Como citamos em parágrafo anterior, sabemos que respostas exatas para perguntas tão complexas não poderão ser dadas como definitivas neste trabalho, mas podemos investigar algumas características da contemporaneidade que nos ajudarão a entender e a formular algumas dessas possibilidades. O fato é que Itamar Assumpção nasceu, cresceu e começou a fazer arte em um período no qual o mundo passava por profundas mudanças estruturais, delineando – para artistas e não artistas – uma nova realidade. A sociedade contemporânea, ou pós-moderna, como querem alguns, começava a se configurar, e junto com ela o processo que mais tarde viria culminar na chamada globalização, que – para o nosso trabalho – não é apenas um fenômeno observável do ponto de vista político-econômico. Muito pelo contrário. Trata-se de um sistema que envolve e coopta todas as dimensões do homem, sobretudo as culturais.

Para além dos chavões e das opiniões fatalistas, trata-se – de acordo com sociólogo Zygmunt Bauman (1999, p. 7) – de um processo irremediável e irreversível², no qual podemos observar algumas características bem marcadas como o apagamento das fronteiras naturais, rapidez absurda no trânsito de informações, unificação de mercados, políticas neoliberais, mundialização do capital etc. Características essas que, se observadas historicamente, não são tão novas quanto parecem. Isso porque, se quiséssemos prosseguir com a análise meramente do ponto de vista político-econômico, é sabido que desde o período colonial desejava-se integrar vários mercados em um único império. O que parece ser mais novo e surpreendente, sobretudo no âmbito das artes, é a tentativa – “bem sucedida”, diga-se de passagem – que acontece no campo da integração cultural dos homens. Essa sim já tinha sido uma tentativa repetida à exaustão em diversos momentos históricos, mas quase sempre fracassada. Recentemente, da metade do século XX para cá, quando adentramos ao que é chamado de contemporaneidade (ou pós-modernidade), o que temos observado é uma convergência gradual na qual

² “É um processo irreversível [...] que nos afeta a todos na mesma medida e da mesma maneira. Estamos todos sendo globalizados – e isso significa basicamente o mesmo para todos.” Ver BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as consequências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, p. 7.

essa unificação “cultural” (nociva ou não, abstermo-nos de julgamento) passa a ser uma realidade perfeitamente factível.

Na prática – e no que interessa particularmente ao nosso trabalho –, Itamar Assumpção pôs-se a fazer arte em um período tão complexo quanto à própria arte que propunha no início da década de 1980.

Isso porque um tipo diferente de mudança estrutural estava transformando não apenas as sociedades modernas em sua macroestrutura, mas também, e principalmente, seus agentes modificadores, os sujeitos contemporâneos (artistas ou não). Ou seja, essa mudança estrutural contribuía também para a desfragmentação de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, classificações essas que anteriormente nos davam “sólidas” localizações como indivíduos sociais; que nos “diziam” quem éramos, onde deveríamos estar e que tipo de arte deveríamos fazer. E tal mudança estrutural não transformava somente essas “classificações”, que nos faziam – ao menos geograficamente – mais resolutos e confortáveis, mas também a forma de como esses sujeitos (todos nós?) se viam no mundo, a forma de como eles pensavam a sua identidade e, *principalmente*, a maneira como eles “transferiam” todas as idiosincrasias dessas novas identidades fragmentadas para a arte que produziam.

De acordo com o teórico Stuart Hall (2006, pp. 11-12), as velhas identidades culturais, que por muito tempo permaneceram íntegras e estabilizaram o mundo social, estão em uma espécie de declínio, fazendo surgir novas identidades transitórias e capazes de fragmentar o indivíduo moderno, até então visto como um sujeito unificado.

Se antes a identidade cultural era pensada como um preenchimento entre o espaço “interior” e o “exterior”, entre o mundo pessoal e o mundo público, e se ela evocava uma espécie de linha que costurava o sujeito à estrutura, estabilizando tanto os sujeitos quanto os mundos culturais em que eles habitavam, tornando ambos reciprocamente mais unificados, hoje – no mundo contemporâneo –, podemos dizer que essa estrutura está sendo paulatinamente modificada e o sujeito está se tornando fragmentado, composto não de uma única, mas de várias (e variadas) identidades, algumas até contraditórias entre si.

Isso porque, de acordo com Hall (2006, p. 13), a nossa identidade “[...] é definida historicamente, e não biologicamente. [...] O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos; identidades que não são unificadas ao redor de

um ‘ser’ coerente [...].” Dentro de nós – os protagonistas da contemporaneidade – há identidades contraditórias empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Ainda mais quando estamos falando de um sujeito contemporâneo como Itamar Assumpção, que aparece na cena cultural brasileira como um artista multifacetado – instrumentista, compositor, intérprete, ator e “poeta não”³ – e que afirma ter cabelo duro, mas não ter “miolo mole”, e que evidencia um profundo paradoxo étnico dizendo que é afro-brasileiro “puro”, mas que possui uma descendência mulata.⁴ Ora, nessa afirmação do cancionário de Assumpção já está pressuposta uma das teorias dos Estudos Culturais, a questão étnica: da mesma forma que não é possível construir uma identidade negra apenas baseando-se na cor da pele, não é possível manter essa identidade unificada do nascimento até a morte – o que, se factível fosse, significaria apenas construir uma história linear e cômoda, sem questionamentos sobre nós mesmos.

Dessa forma, entendemos que as particularidades do momento contemporâneo trouxeram à superfície a necessidade de pensar a música, a literatura, a dramaturgia (e outras artes), como produtos culturais produzidos por sujeitos que apresentam(ram) e dialogam(ram) com várias identidades; produzidos por sujeitos que, de acordo com Hall (2006, p. 15), são “produtores” e “consumidores” de cultura ao mesmo tempo, inseridos em um sistema que nos permite, ainda que precariamente e não de forma igualitária, consumir e produzir produtos culturais, nos esquivando de uma experiência passiva e unilateral, e dando-nos a possibilidade de criar obras que se relacionem mais intimamente com o público.

Nesse sentido, a cultura não se resume à tradição e ao folclore (como querem alguns), nem ao que mais se consome ou vende (como querem outros); não se

³ “Poeta não” é expressão cunhada por Alice Ruiz e Paulo Leminski ao se depararem com a resistência do próprio Itamar Assumpção em se considerar como poeta. No entanto, Ruiz – em seu artigo “Grande Poeta Não” – afirma que não havia outra maneira de se referir a Itamar, “afinal, que é a poesia senão dizer o absolutamente contemporâneo, de forma simples e clara; nomear o que grassa no movimento do pensamento e do sentimento de todos, mas que ainda não foi nomeado? Ou ainda dizer de forma rara o que é simplesmente humano, mas que por ser recém-nascido ainda não teve sua expressão registrada.” In CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Mônica (Orgs.). *Pretobrás: Por que que eu não pensei nisso antes? O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção*. Vol. I. São Paulo: Ediouro, 2006, p. 71.

⁴ “Eu tenho cabelo duro/ Mas não o miolo mole/ Sou afro brasileiro puro/ É mulata minha prole”, versos da música “Cabelo Duro”, inserida no disco *Naná Vasconcelos e Itamar Assumpção – Isso vai dar repercussão*, Elo Music, 2004.

define por seu conteúdo nem por qualquer espécie de "programa político popular" preexistente. Sua importância reside em ser um terreno de consentimento e resistência populares, abarcando, assim, elementos da cultura de massa, da cultura tradicional e das práticas contemporâneas de produção e consumo culturais, inclusive para quem a produz.

É importante entender – especialmente em nosso trabalho – que as transformações na identidade do sujeito contemporâneo compõem um momento conjuntural, e que é essa combinação – do que é semelhante com o que é diferente – que define não somente a especificidade do contemporâneo, mas também a especificidade da questão e, portanto, da forma e estilo da(s) teoria(s) e da(s) crítica(s) cultural(is) que precisa(m) acompanhar essa combinação.

Ou seja, trata-se a contemporaneidade de um momento especialmente diferente, plural, não apenas por promover mudanças em seus sujeitos – porque, a rigor, toda época o faz de alguma forma –, mas porque temos, mais do que em qualquer outro tempo, a consciência e os instrumentos para lidar de forma profícua com essas mudanças. De acordo com o crítico Édouard Glissant (s/d apud GILROY, Paul, 2001, p. 33), a própria noção de modernidade é desconcertante:

[...] toda era não seria 'moderna' em relação à precedente? Parece que pelo menos um dos componentes de 'nossa' modernidade é a expansão da consciência que temos dela. A consciência de nossa consciência (a dupla, o segundo grau) é a nossa fonte de força e nosso tormento.

Parece-nos que, desse ponto de vista, podemos justificar Itamar Assumpção como sendo um artista plenamente "consciente da sua consciência", na qual buscava sua força para produzir uma obra diferenciada, mas que a partir disso também vivia as agruras de se saber um díspar ou de se sentir vilipendiado por um sistema faccioso. Isso porque ele era um artista que – como temos visto ao longo deste trabalho – não estava disposto a se fechar em conceitos restritivos e limitadores para a criação de sua obra; ao contrário, demonstrava que não iria encarnar fixamente nem esgotar os significados de nenhuma identidade cultural – como a da negritude ou a do marginal. Ele não estava interessado em um tipo específico de cultura, mas, sim, em aproveitar todas as culturas – o quanto fosse possível – que, a partir da globalização e das modernas diásporas, se encontravam em franco processo de hibridização.

A prova do anseio que Itamar Assumpção tinha em se tornar um agente provocador dessa mescla cultural pode ser encontrada em diversas músicas de seu cancionário. A seguir, um trecho da canção "Cabelo Duro":

Eu tenho cabelo duro
 Mas não o miolo mole
 Sou afro brasileiro puro
 É mulata minha prole
 Não vivo em cima do muro
 Da canga meu som me abole
 Desaforo eu não engulo
 Comigo é o freguês que escolhe
 Sushi com chuchu misturo
 Quibebe com ravióli
 Chopp claro com escuro
 Empada com rocambole
 Tudo que é falso esconjuro
 Seja flerte ou love story.⁵

Em seus versos podemos perceber claramente que para Itamar a identidade negra não é mais a única forma de classificar o sujeito, mas *uma* das suas *diversas* identidades, que deve servir para agregar e não para demarcar, restringir ou segregar. No trecho citado da música *Cabelo Duro*, por exemplo, é possível perceber que ele possui – como um típico sujeito pós-moderno – a consciência de não ter uma identidade fixa, essencial ou permanente. Ele é *afro brasileiro puro*, mas, paradoxalmente, possui uma prole mulata. Mesmo sendo negro, não está mais preso ou escravizado, pois a música e sua individuação o “libertaram”. E, a partir dessa liberdade construída, adquirida ou conquistada, ele não precisa/quer estar delimitado a uma única cultura ou etnia: ele pode misturar-se à cultura japonesa (*Sushi*), à cultura nordestina (*Quibebe*) ou à cultura italiana (*Ravióli*). A identidade, na sua obra, torna-se então uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação à maneira como é representada ou interpelada nos sistemas culturais que as rodeia.

Outro exemplo dessa celebração da identidade cultural em trânsito está nos versos de "Pretobrás":

⁵ Trecho da música "Cabelo Duro", inserida no disco *Naná Vasconcelos e Itamar Assumpção – Isso vai dar repercussão*, Elo Music, 2004.

Sou pretobrás e daí
 Eu rezo cantando reggae
 Sou Cruz e Sousa Zumbi Paulo Leminski
 Mas samba is another bag⁶

Nesse trecho da música, percebemos mais uma vez como Itamar Assumpção se coloca tranquilamente diante das múltiplas possibilidades de fragmentação cultural do sujeito: ele é negro, possui suas próprias crenças religiosas, gosta de *reggae*, dialoga com a poesia contemporânea de Paulo Leminski sem desprezar a tradição em Cruz e Souza, e ainda menciona a existência de outra "bolsa de referências", na qual provavelmente carrega o samba e outras "coisas" e conteúdos do seu *métier*.

Dessa forma, podemos afirmar que a identidade "preferida" de Assumpção – como sujeito e artista da contemporaneidade – é mesmo aquela que não pode ser considerada fixa. Ou seja, aquela que é múltipla, pluricultural, polissêmica e que não pode ser enquadrada em parâmetros rigidamente estabelecidos; ela é cambiável e *multiplex* – um conceito que analisaremos nos próximos parágrafos.

4.2. O Atlântico Negro e as influências rizomáticas

Exatamente pela característica *multiplex* da identidade de Assumpção é que, antes de analisarmos propriamente influências como as religiosas (do Candomblé) e as artísticas (como a de alguns músicos e sonoridades específicos) em sua obra, não poderemos nos esquivar de falar de conceitos como o de *identidade cultural*, de Stuart Hall (2006), citado no tópico anterior, e de *Atlântico Negro*, cunhado pelo sociólogo Paul Gilroy (2001). Isso porque, a nosso ver, eles nos ajudam a compreender teoricamente a ramificação de influências culturais presente na produção artística de Itamar.

O termo "Atlântico Negro" refere-se metaforicamente às estruturas transnacionais criadas na sociedade moderna, sobretudo nas sociedades diaspóricas que se desenvolveram e deram origem a um sistema de comunicação

⁶ Trecho da música "Pretobrás", inserida no disco *Pretobrás - Por que não pensei nisso antes?*, Atração Fonográfica, 1998.

global marcado por fluxos e trocas culturais entre os negros dos continentes africano e americano.

O autor do termo – que também escreveu um livro com o mesmo nome em meados da década de 1990 – inicia, a partir de sua significação, um intenso debate contemporâneo no qual repudia as perigosas obsessões com a pureza racial e cultural. Assim, temos de pensar o *Black Atlantic* como um importante espaço de trocas – em ambos os sentidos – entre os emigrantes e os imigrantes de tal conjuntura.

O Atlântico Negro torna-se também uma espécie de espaço contracultural, que não está organizado por absolutismos étnicos, mas por um aglomerado “rizomorfo e direcionado” de vetores e permutas: navios, migrações, mulatos, toca-discos, miscigenações europeias, fugas de exilados, sonhos de repatriação...⁷

A imagem do oceano Atlântico cruzado e percorrido é essencial para desfazer a noção equivocada de tradição e de uma única e definitiva cultura negra. Para isso o autor evoca, acertadamente, a imagem do navio como um símbolo pan-africano. Isso porque os navios eram os meios vivos pelos quais se uniam os pontos naquele mundo atlântico de transição – elementos móveis que representavam os espaços de mudança e êxodo entre os lugares fixos que eles conectavam. Gilroy evoca ainda a opinião do historiador Peter Linebaugh, ao afirmar que o navio fosse “[...] talvez o mais importante canal de comunicação pan-africano antes do aparecimento do disco long-play.” (s/d apud GILROY, Paul, 2001, p. 54)

O fato é que ambos – tanto o navio como símbolo da comunicação entre os negros de lá e de cá quanto o próprio termo “Atlântico Negro” – questionam a definição absolutista de cultura nacional e etnia, além de explorar as relações entre raça, nação, nacionalidade e etnia para colocar em xeque o mito da identidade fixa.

Paul Gilroy (2001), assim como Itamar Assumpção o fez em sua obra, rechaça a ideia de uma identidade enraizada, supostamente autêntica, natural e estável. O próprio conceito de raiz parece despropositado quando estamos falando de culturas que tanto se misturaram ao longo dos séculos. Até recentemente, a maioria dos estudos sobre “tradições negras” era “prisioneira” dessa ideia equivocada de “raízes”. Os pesquisadores tentavam encontrar no continente

⁷ DAVIS, Erik. Raízes e fios - Ciberespaço Polirrítimico e Eletrônica Negra. In *Cadernos Afrofuturistas - Rizoma.net/Afrofuturismo*. Disponível para download em: <<http://pt.scribd.com/doc/46875356/Afrofuturismo-Rizoma-net>>. Acesso em: 22. Set. 2012.

americano, e onde mais as comunidades negras tivessem se estabelecido, as “sobrevivências” de costumes de povos africanos, que seriam julgadas autênticas ou não a partir do grau de fidelidade com que a “origem” fosse preservada. O conceito de Atlântico Negro de Gilroy deixa de lado a procura dessa “raiz original” e cai no fluxo e refluxo intercontinentais.

Inspirado na desterritorialização deleuziana, Paul Gilroy (2001) define o *Black Atlantic* como uma formação rizomática e fractal. Isso porque o rizoma – diferentemente da raiz – não tem um eixo central, mas, sim, é alimentado por uma rede descentralizada de microrraízes.

O ponto mais importante da explanação sobre o termo de Gilroy está justamente aqui: a observação de como a música afro-americana, em geral, não possui uma única raiz fincada em algum descampado subsaariano. Da mesma forma, a música de Itamar Assumpção também não possui uma única ou nuclear influência. Sua produção artística criou, tal qual a música pan-africana, uma malha de fluxos culturais interconectados e permeados por novidades estruturais e com tantos curtos-circuitos internos que fez com que qualquer influência inserida em si seja simultaneamente mãe, pai, filho e avô de todas as influências.

Dessa forma, podemos pensar que o modelo do Atlântico Negro realmente nos remete ao sentimento deleuziano de desterritorialização, especialmente quando estamos falando de uma noção de cultura tão ampla que chega quase a ser antropofágica, e que se dá em oposição à ideia de uma cultura essencialmente territorial e fechada.

De acordo com Gilroy (2001, p. 208),

a complexidade sincrética das culturas expressivas negras por si só fornece poderosas razões para resistir à ideia de que uma africanidade intocada e imaculada reside no interior dessas formas, operando uma poderosa magia de alteridade a fim de acionar repetidamente a percepção da identidade absoluta.

Isso vaticina – absolutamente – o fato de que não existe uma cultura negra essencialista, como querem alguns. Uma vez que as particularidades de uma cultura são construídas social e historicamente, e a pluralidade se torna inevitável nessa construção, a busca de qualquer estrutura rigidamente unificadora pode se tornar uma prática extremamente mal sucedida.

4.3. A dupla consciência e a consciência *multiplex*

A experiência de unificar forçosamente culturas negras pode ser um grande equívoco porque o próprio conceito de raça é, segundo o sociólogo W. E. B. Du Bois, antinatural. Assim, de acordo com ele, "[...] a raça parece ser uma concepção dinâmica e não uma concepção estática, e as raças típicas estão em contínua mudança e desenvolvimento, mistura e diferenciação..." (s/d apud GILROY, Paul, 2001, p. 223).

Foi a partir de considerações acerca do dinamismo étnico – e não da estagnação – que Du Bois desenvolveu, entre o final do século XIX e o início do século passado, a teoria da dupla consciência, na qual os negros sempre se viam atrelados a duas identidades. Segundo ele,

[...] todos sentem alguma vez sua dualidade – um lado americano, um lado negro; duas almas, dois pensamentos, dois esforços inconciliáveis; dois ideais em guerra em um só corpo escuro, cuja força tenaz é apenas o que o impede de se dilacerar. (s/d apud GILROY, Paul, 2001, p. 224).

No Brasil, especificamente na obra de Itamar Assumpção – objeto do nosso estudo – podemos perceber claramente, em algumas de suas composições ou interpretações, essa dupla consciência aguçada, de ser simultaneamente negro e latino-americano (*american black* do Brás do Brasil). A canção "Negra Melodia", que, embora tenha sido composta por Jards Macalé e Waly Salomão e integra o repertório do segundo álbum⁸ de Itamar, expressa um pouco desse sentimento:

Um, dois e lá vão os três
Negra melodia que vem do sangue do coração,
I Know how to dance, dance like a black young black
American black do Brás do Brasil⁹

Assim, ao interpretar musicalmente tais versos, Itamar Assumpção expõe a consciência de sua etnia, mostrando que se interessa em cantar uma negra melodia gestada nas entranhas de um “negro jovem negro” – *black young black*. Porém,

⁸ *Às Próprias Custas S/A*, produção independente, 1983.

⁹ Trecho da música "Negra Melodia", inserida no álbum *Às próprias custas S/A*, produção independente, 1983.

além de duplamente negro e de jovem, ele é brasileiro e precisa "dançar conforme a música"; um brasileiro de um Brás qualquer ou hipotético, mas plenamente factível, apenas mais um "tupiniquim" no meio da multidão de misturas inusitadas. Daí a importância e a relevância da dupla consciência em seu trabalho artístico.

Considerado inadvertidamente como artista maldito, com certeza Assumpção estava acostumado a se ver inserido nessa dupla via, na qual tinha de conviver com a sensação conflitante de ser parte, de integrar algo, e de não ser ao mesmo tempo. Segundo Du Bois, isso gera "(...) uma sensação peculiar, esta dupla consciência, este sentido de sempre olhar para o próprio eu por meio dos olhos de outros, de medir a própria alma pela fita métrica de um mundo que o olha com divertido desdém e pena." (s/d apud GILROY, Paul, 2001, p. 263).

Sobre isso, ainda podemos ir mais adiante: além de negro, jovem e brasileiro, Itamar Assumpção foi artista. Além de negro, jovem, brasileiro e artista, nasceu pobre. Portanto, não é gratuita a necessidade de se entender esse momento conjectural da contemporaneidade, no qual são contempladas as várias identidades culturais de um mesmo sujeito, e ampliar as considerações feitas por Du Bois.

Se antes pensar sua teoria da dupla consciência era suficiente para falar ou mesmo refletir sobre os conflitos internos dos negros, hoje, um século depois, estamos vivendo o que Paul D. Miller, o DJ Spooky, chama de consciência *multiplex*. Ele, que é um dos teóricos mais destacados do Afrofuturismo na atualidade, eleva o conceito da dupla consciência a uma etapa posterior, defendendo a tese de que no momento contemporâneo já não se pode viver uma consciência limitada a dois lados, mas, sim, uma consciência *multiplex*.

De acordo com Spooky (apud ROSAS, Ricardo.), "[...] afirmar uma consciência *multiplex* não é negar a opressão racial que inspirou o interesse inicial de Du Bois pela dualidade"¹⁰. Trata-se, apenas, de reconhecer que hoje – observando os padrões subjacentes do próprio processo social, informacional, cultural em que se deu a inserção de uma população cujas dualidades sobrepostas formam camadas onde há múltiplos fios narrativos e identitários – é impossível enxergar com mais acuidade essa questão apenas pela ótica da dupla via.

¹⁰ ROSAS, Ricardo. Daniel Lima - Lançando um raio de consciência multiplex?. In *Cadernos Afrofuturistas - Rizoma.net/Afrofuturismo*. Disponível para download em: <<http://pt.scribd.com/doc/46875356/Afrofuturismo-Rizoma-net>>. Acesso em: 22 Set. 2012.

Existem muitas outras vias para os negros, principalmente para os artistas negros da contemporaneidade que desejam produzir arte com diversas camadas de complexidade, inspirados até mesmo no exemplo da música que – seja pela cultura do DJ, do hip-hop ou pela prática do *sampling* –, atualmente, não se prende a identidades fixas nem cultiva raízes, mas, antes, remixa técnicas em ações desestabilizadoras de conceitos. No entanto, o Afrofuturismo será assunto do último capítulo de nossa dissertação, no qual poderemos falar com mais profundidade sobre as novas produções artísticas da comunidade negra, em um estudo comparativo com as criações de Itamar Assumpção.

Por ora, devemos apenas compreender que o Afrofuturismo, como um movimento relativamente novo, desestabiliza o que as pessoas pensavam que cultura e identidade negra fossem. Exatamente como Itamar Assumpção o fez em sua obra. Com metáforas elaboradas e quebra de paradigmas estéticos e comportamentais, Assumpção mostrou que música e cultura negras poderiam ser muito diferentes das coisas que já se tinham feito até aquele momento no cenário brasileiro; mostrou suas múltiplas identidades como sendo uma flutuação intermitente, como um foco de vetores diversos que se cruzam numa consciência multipolar, *multiplex*; mostrou também que rejeitaria sumariamente o papel do negro, pobre e coitado. Ao contrário disso: suas composições sugeriam a posição que um negro consciente de si precisava ocupar – um novo lugar na discussão de sua própria negritude.

Como vimos no capítulo anterior, por meio de sua obra relacional, Assumpção negociava o tempo todo com o público e a crítica o papel do negro, do pobre e do malandro na sociedade; abrindo caminhos para um diálogo que, sobretudo, não fosse autopiedoso. E, ao fazer isso, evidentemente assumia não apenas a identidade da negritude, mas a identidade do artista, do brasileiro, do homem urbano, do homem da periferia...

De volta à canção "Pretobrás", percebemos a "rapidez" e a perspicácia com que ele conjecturava essa identidade *multiplex*:

Quando acordei tava aqui
 Entre São Paulo e o mangue
 Brasil via MTV
 Num clip de bang bang¹¹

Nestes versos, Itamar Assumpção deixa evidente a percepção de já estar entronizado em uma sociedade peculiar que oscila entre o urbano e o agreste, e que olha para si mesma exatamente da forma como Du Bois preconizava: por meio da lente alheia, do olhar do outro, com a fita métrica de um mundo que não está necessariamente interessado nas suas particularidades; de um mundo que as alveja e se diverte com isso. Itamar tenta se sair sobrevivente assumindo e dialogando simultaneamente com essas identidades e não lutando, rejeitando ou tirando a legitimidade de alguma delas.

Na canção "Vamos Nessa" – parceria sua com Paulo Leminski – temos mais um exemplo da utilização da consciência multiplicadora de focos e relações:

Vamos nessa, vamos lá
 Vamos lá que aqui não dá
 Não tem luz não tem cheiro
 Pra fazer o que se faz
 Quando se nasce
 Bandido e brasileiro
 Chegar em casa
 Oi, tudo bem?
 Estou inteiro
 Olha só meu bem
 Como eu fiz pra ficar
 Assim tão estrangeiro
 Lorê de wa ikoka kotirá wa danekê¹²

Itamar Assumpção e Paulo Leminski começam falando da consciência de ser um artista brasileiro que não tem a possibilidade de criar livremente ou de fazer uma arte verdadeiramente livre das amarras mercadológicas – e ideológicas – porque não encontra ambiência adequada. Ambiente controverso, especialmente quando se nasce "bandido" (ou quando te fazem acreditar ser você um bandido apenas porque é negro, pobre e que diz o que bem entende sobre isso ou aquilo), fazendo clara referência ao seu personagem mais emblemático, o Nego Dito. Na sequência, os

¹¹ Trecho da música "Pretobrás", inserida no disco *Pretobrás - Por que não pensei nisso antes?*, Atração Fonográfica, 1998.

¹² Letra da música "Vamos Nessa", inserida no álbum *Sampa Midnight – Isso não vai ficar assim*, Mifune Produções, 1986.

autores falam metaforicamente de se chegar à própria casa – a qual podemos aludir ao nosso país multicultural – inteiro. Chegar íntegro porque se conseguiu sobreviver aos vilipêndios de sentir-se medido com a fita métrica alheia e ainda assim poder/conseguir fazer uma arte que não exige nenhuma identidade fixa nem uma confissão de estrangeirismo por se abeirar de outras culturas, como a africana, por exemplo.

Percebemos ainda nos versos de "Vamos Nessa" que Itamar Assumpção estava muito mais preocupado com a criatividade e com a liberdade de seu processo criativo do que com a preservação de possíveis "africanismos" ou "brasileirismos".

Até porque, mesmo se estivesse disposto a levantar a bandeira de algum movimento negro ou a panfletar sobre a "pureza" dessa cultura, isso não seria possível devido às profundas diferenças que existem dentro da própria comunidade negra. De acordo com Paul Gilroy – e como poderemos ver mais detidamente no próximo capítulo sobre Afrofuturismo –, a negritude é hoje

[...] um significante aberto e busca celebrar representações complexas de uma particularidade negra *internamente* dividida: por classe, sexo, gênero, idade, etnia, economia e consciência política. Não há aqui nenhuma ideia unitária de comunidade negra, e as tendências autoritárias dos que policiariam a expressão cultural negra em nome de sua própria história ou prioridades particulares são corretamente repudiadas. (GILROY, 2001, pp. 86-87).

A partir da visão mais plural do homem negro e do artista Itamar Assumpção – esse sujeito da contemporaneidade que dialogava com várias identidades culturais e que conseguia transmitir tantos contrastes para a criação de uma obra aberta e essencialmente polissêmica –, podemos, enfim, seguir para a análise de algumas referências pontuais de sua obra, como a ancestralidade, a religiosidade e a importância do corpo evocada pela presença do Candomblé, e a influência musical que alguns artistas exerceram sobre ele.

4.4. A influência do Candomblé na obra de I. A.

A primeira influência pontual na obra de Itamar Assumpção que analisaremos neste capítulo talvez seja a mais antiga em sua trajetória dentre aquelas já citadas: o Candomblé.

Quando sua avó – que criava a ele e seus irmãos – faleceu, o adolescente Itamar teve de deixar a cidade de Tietê, no Estado de São Paulo, para viver com seus pais no interior do Paraná; o impacto pela troca de ambiente foi imenso, como declarou certa vez: "Fui parar num outro cenário, completamente novo. Fui para Paranavaí de cara, e não tinha nem asfalto, nada... era aquela estradeira."¹³

Logo depois, Itamar e família se mudaram para a cidade de Arapongas, também no interior do Paraná; foi lá que ele começaria efetivamente uma aproximação com o pai e, conseqüentemente, com a religião do Candomblé: "Foi aí que comecei a ver o lado externo de casa. Meu pai tinha saído de casa para trabalhar em Santos como estivador. Era pai de santo. Já tinha feito a cabeça. Onde ele chegava abria um terreiro, essa era a sua missão."¹⁴

Certamente, foi nesse momento que Itamar Assumpção teve um importante encontro não somente com a espiritualidade e com a ancestralidade, mas também com a arte da representação, o que – como já vimos – o ajudaria a compor futuramente seus atos performáticos.

No terreiro, Assumpção, assim como seu pai anteriormente havia feito, assumiu uma missão: ser Ogã três vezes por semana. Ogã, na terminologia do Candomblé, é uma espécie de ajudante, responsável por "comandar" os atabaques e fazer o batuque, produzindo um tipo de som que é – segundo os conceitos da religião – capaz de chamar à Terra as divindades e os guias espirituais.

Dentro dessa perspectiva, evidentemente, o atabaque não se configura como mero instrumento musical. Antes, serve como elemento *essencial* no terreiro. Acredita-se que, além de chamar as divindades à Terra, sua batida tenha a função de ajudar o corpo na emissão de sinais que facilitam o transe mediúnico. Em geral,

¹³ Itamar Assumpção, entrevista (inédita) concedida a Robinson Borba, em novembro de 1993, no Estúdio Be Bop, e transcrita pelo pesquisador musical Fabio Giorgio.

¹⁴ Fala de Itamar Assumpção em entrevista. In LOPES, Rodrigo Garcia. Itamar Assumpção: príncipe negro da música. *Jornal Nicolau*, Curitiba, jul. 1989.

os pais de santo afirmam que o som dos atabaques atua de forma eficaz para criar as condições mais favoráveis para a prática da incorporação.

De acordo com o sociólogo e especialista em religiões afro-brasileiras Reginaldo Prandi (1991, p. 171), o transe no Candomblé, "[...] pelo menos em suas primeiras etapas, é uma experiência religiosa intensa e profunda, pessoal e intransferível. Como a dor e as paixões não religiosas experimentadas, não pode ser mensurado nem descrito, a não ser metafórica e indiretamente."

Dessa forma, parece-nos bastante claro que experimentar precocemente uma sensação corporal tão avassaladora, que não se pode nem ao menos descrever ou nomear, tenha se configurado como uma das forças-motrizes para seus experimentos teatrais e performáticos.

Como Ogã, responsável pelo som encantatório do batuque, Assumpção podia observar as manifestações mediúnicas que se expressavam pela dança dos corpos no terreiro. Além da questão rítmica que certamente influenciou sua obra – como sabemos, Itamar compunha grande parte de suas canções em cima de uma estrutura na qual os acordes tinham pouca complexidade, mas o ritmo, sim, era muito elaborado –, o Candomblé funcionara como uma escola que o levou a perceber o quanto era absolutamente possível a construção de uma nova identidade, fundamentada na experiência corporal; como era possível também atingir o conhecimento acerca das coisas do mundo por meio da experiência sensível, e não apenas pela racionalidade do pensamento lógico.

Isso porque, no Candomblé, a pessoa – o praticante – é pensada como um todo, como um resultado polimorfo de todas as partes de seu corpo, diferentemente da noção disjuntiva que acarreta o pensamento metafísico.

Todos os sentidos do corpo – olfato, tato, visão, audição e paladar – são considerados centros de força que podem entrar em equilíbrio por meio do processo de iniciação e ritualização religiosas.

Sendo assim, o corpo – para a atividade "ágrafa" do Candomblé – assume o papel de um texto no qual se pode ler, por meio dos gestos e da dança, as histórias e as múltiplas identidades culturais/sociais em jogo, em processo. A ausência da palavra, nos rituais do Candomblé, não é considerada um problema; antes, é suprida pelo corpo que, com seus movimentos, gesticulações e coreografia, possibilita a quem estiver no ritual uma realística leitura do que ali se apresenta.

O corpo no Candomblé não pode, portanto, ser considerado apenas veículo da alma ou receptáculo que contém algo etéreo – o espírito, por exemplo –, mas, como ressaltou a pesquisadora Juana E. dos Santos (2001, p. 44), “[...] no Candomblé, ele é concebido como um verdadeiro altar vivo, e em comunicação contínua com o mundo da natureza que o abrange. A sua forma, as suas cores, a sua postura o ligam à natureza e ao conhecimento.”

Ora, sem dúvidas, essa foi uma das grandes influências para as criações performáticas de Itamar Assumpção. Isso porque – como sabemos – seus gestos convulsos nunca se trataram de meneios inexpressivos em cima do palco. Pelo contrário: era possível ler em seu corpo um texto que, embora fosse construído sem palavras, dizia muito sobre sua arte e sobre sua visão de mundo como sujeito contemporâneo.

Segundo o filósofo Maurice Merleau-Ponty (1995, p. 122), a explicação está no fato de que podemos organizar com o nosso corpo uma compreensão de mundo, já que ele – o corpo – não está apartado do mundo. Habitando o nosso corpo podemos, por meio dele, habitar as coisas.

Dessa forma, Merleau-Ponty (1995, p. 122) rompe com o paradigma da tradição cartesiana ao afirmar que “[...] não há mundo inteligível, há mundo sensível”. Para ele é apenas por meio da experiência do sensível – na qual a arte tem um papel fundamental –, e, por conseguinte, dos sentidos corporais, que o homem pode conhecer as coisas.

Pois foi ali, no terreiro de Candomblé, ainda rapaz, que Itamar Assumpção percebeu seu corpo como o lugar de sua existência; mais que isso: percebeu seu corpo como uma página em branco na qual poderia escrever o texto que quisesse, de acordo com o seu devir criativo. Podemos afirmar que foi, *a priori*, no terreiro de Candomblé que Assumpção descobriu *organicamente* o conceito desenvolvido por Merleau-Ponty do corpo reflexionante: de maneira natural, a partir de uma atividade prosaica de seu cotidiano, que ele compreendeu – a consciência racional perdia seu monopólio de subjetividade transcendental.

Ele poderia – tal como o fez – falar de conceitos importantes e quebrar paradigmas culturais/sociais limitados e limitadores a partir e por meio de seu corpo.

Outra importante influência perceptível do Candomblé na obra Assumpção pode ser constatada no aspecto relacional que ela encerra. Ao participar de rituais no qual a interação entre as pessoas era aspecto fundamental, Itamar aprendia a

rearranjar os elementos dados pela situação circunstancial para criar uma nova realidade de significados.

Essa experiência relacional no momento ritualístico é possível porque o Candomblé ainda guarda em suas tradições o princípio de *festa* proposto por Durkheim e Burke, que é, a saber, a superação das distâncias entre os indivíduos, a produção de um estado de efervescência coletiva e a transgressão das normas coletivas, subvertendo a ordem contemporânea¹⁵ – exatamente como Itamar Assumpção moldou e assumiu sua atividade criativa dentro de sua obra, promovendo constantemente a diminuição da distância entre si e seu público, produzindo apresentações emblemáticas e fugindo do *status quo* imposto pela indústria mercadológica do entretenimento.

Por meio de suas experiências precoces com o Candomblé, Itamar aprendeu – e não com a assimilação de um texto escrito ou de dogmas rigidamente estabelecidos, mas com uma experiência real – que é possível, com o "corpo em presença", se conectar intelectualmente com o seu público, com os seus espectadores.

No terreiro, talvez a primeira experiência mística de Itamar Assumpção, ousamos dizer que ele entrou em profundo contato com o mundo das sensibilidades. Além de sentir uma espécie diferente de música que funcionava como elemento terapêutico para a incorporação dos espíritos, os gestos dos corpos deram a ele a percepção aguda de como a sua manifestação pode criar entre os participantes uma ligação que vai além da experiência bruta; torna-se mesmo uma linguagem artística na qual atividade e passividade não se distinguem no campo da percepção.

Ver e ser visto, tocar e ser tocado... Com essas experiências no Candomblé, Assumpção percebeu na prática que passividade e atividade imbricam-se e implicam-se reciprocamente.

Outras influências do Candomblé refletidas na obra de Itamar Assumpção podem ser depreendidas pelo fato de que ele – a partir dos rituais acontecidos no terreiro, nos quais o chamado do orixá à incorporação significava a suspensão da identidade cotidiana e o afastamento do mundo – conseguiu transmitir para sua arte performática a noção de alteridade e de diálogo com novas realidades. Ou seja, a

¹⁵ Émile Durkheim e Edmund Burke, citados em SANTOS, Tadeu dos. O corpo como um texto vivo: a festa e a dança no Candomblé. Disponível em: <<http://www.sepq.org.br/IIIsipeq/anais/pdf/gt2/05.pdf>>. Acesso em: 02 Set. 2012.

incorporação no Candomblé o ajudou na composição de um trabalho no qual ele podia vivenciar – com a ajuda de seus personagens – novas possibilidades e suspender a noção de uma realidade unilateral ou chapada; no qual ele podia dialogar com uma realidade tridimensional, que apresentasse diversos níveis, nuances, reentrâncias, sem, contudo, deixar de ser realidade.

Além da possibilidade de vivenciar tal multiplicidade de experiências, os ritmos compostos para as cerimônias do Candomblé eram acompanhados por uma experiência sensual contínua, o que ajudou Itamar Assumpção a desenvolver uma linguagem corporal de palco que se refletiu em um artista consciente do uso da sensualidade em suas apresentações. Prova disso pode ser revista na apresentação da música "Denúncia dos Santos Silva Beleléu", na qual podemos perceber um Itamar extremamente "sensualizado", pulsando ao ritmo da música.¹⁶ Essa sensualidade se dá porque Assumpção realiza em cima do palco movimentos que mudam a experiência do olhar (principalmente em se tratando da apresentação de canções). É uma sensualidade evocada então pelo despertar dos sentidos que normalmente não são utilizados em audições musicais – um desejo que ocorre no público ao nível da sensação, sem ligação direta com a sexualidade.

Uma última possível influência do Candomblé na obra de Itamar Assumpção – menos explícita, mais dedutiva, mas não menos importante – poderia estar relacionada com a figura de Zé Pelintra, essa entidade muito conhecida nas religiões de origem africana. Trata-se, segundo as crenças, de um negro forte e ágil, nascido no interior de Pernambuco que, além de jogador, era bebedor, mulherengo e brigão. Tinha enorme destreza e manjava instrumentos tal qual a faca ou a navalha como ninguém. Daí, a fama de que quem o enfrentasse em uma peleja assinava prontamente um atestado de óbito.

Sobre o perigo que Zé Pelintra representava para a ordem, os policiais e demais protetores da lei já estavam alertados e dificilmente o encaravam sozinhos. O malandro, por sua vez, gostava de usar lenço no pescoço e a famosa navalha no bolso. Quando observado do ponto de vista da entidade religiosa, costuma se manifestar em rituais de incorporação na linha dos "pretos velhos", que, na terminologia do Candomblé, estão sempre fumando cigarros de palha, bebendo

¹⁶ Apresentação da sala Guiomar Novaes, que pode ser vista a partir do 3'05 min do vídeo. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=kybX7FjRqhM&feature=relmfu>>. Acesso em: 2 Mai. 2012.

cachaça, dançando e cercados por mulheres. Ora, essas características podem ser facilmente relacionadas ao malandro Beleléu, criado performaticamente por Itamar Assumpção. Podemos, inclusive, ao aproximar Zé Pelintra do Nego Dito, recuperar as facetas de outro personagem – neste caso, da vida real e já citado no presente trabalho –, e que também se conecta às características da entidade, que é Madame Satã. Mais que Beleléu, sua extrema crueldade e dissimulação faziam-no enfrentar destemidamente a polícia na defesa de prostitutas, mendigos e toda a sorte de marginalizados, considerados como escória social, na qual ele estava perfeitamente encaixado.

Não dá para saber exatamente se foi nos terreiros de Candomblé que Assumpção encontrou os elementos essenciais para a composição de Nego Dito, mas o fato é que Zé Pelintra e seus signos, como o lenço no pescoço e a navalha no bolso – que deflagram conceitos muito mais complexos como a própria noção de violência e marginalidade –, contribuíram para que Itamar atravessasse a linha do cronista da violência para se tornar ele mesmo um "malandro perigoso", mas completamente sedutor, ao molde exato da entidade religiosa.

Uma das provas de que a mística criatura fazia mesmo parte do imaginário de Itamar Assumpção – ao menos no quesito "interpretação" – é a canção "Zé Pelintra", do álbum *Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!*, que, embora seja uma parceria com Waly Salomão, revela a influência das características da entidade na criação de um personagem igualmente malandro e sagaz.

Vejamos a letra:

Zé Pelintra desceu, Zé Pelintra baixou
É ele que chega e parte a fechadura
Do portão cerrado
Zé Pelintra desceu, Zé Pelintra baixou
É ele quem chamega, quem penetra
Em cada fresta e rompe o cadeado

E quando Zé Pelintra pinta na aldeia
O povo todo saracoteia
Aparta briga feia, terno branco alinhado
Cabelo arapuá de brilhantina besuntado
Ele do ovo é a porção gema, bebe sumo de jurema
Resolve impossível demanda
Homem elástico, homem borracha
Desliza que nem vaselina
Saravá à sua banda
(Saravá, saravá)

Na letra desta música temos um homem que aparta brigas, ao invés de provocá-las (*Aparta briga feia*), que se preocupa com o visual (*terno branco alinhado/Cabelo arapuá de brilhantina besuntado*), e que, visivelmente, é mais "matreiro" e "engenhoso" que "agressivo" (*Homem elástico, homem borracha/ Desliza que nem vaselina*). Aparentemente é um malandro mais flexível que Beleléu, que, ao contrário, não quer contemporizar nem apaziguar nada (*Tenho o sangue quente/ não gosto de gente/ não transo parente*), não se preocupa com a aparência (*Não uso pente/ meu cabelo é ruim*), e é muito mais violento (*Eu vou cortar tua cara/ Vou retalhá-la com navalha*).

Mas, mesmo que estes versos não representem fielmente o Nego Dito – que é nitidamente mais visceral e impetuoso que o Zé Pelintra da letra e que o da própria entidade religiosa –, ainda assim, podemos dizer que o Candomblé também influenciou Assumpção na criação de seu personagem mais famoso. Isso porque já foi de essencial importância somente o fato de tal religiosidade trazer para Itamar a percepção do corpo como uma página em branco na qual poderia escrever o texto que quisesse, como um importante instrumento na construção de significados. Sem essa consciência de que o corpo era o lugar exato de sua existência, e que, somente por ele, seria/é possível criar performativamente, talvez Nego Dito, nem Pretobrás, nem Denúncia dos Santos Silva Beleléu, nem qualquer outro personagem teria sido criado.

4.4. A influência musical na obra de I. A.

Depois de verificarmos as principais contribuições do Candomblé para a obra de Itamar Assumpção, passamos à análise da segunda influência pontual que analisaremos neste capítulo: a música e a musicalidade de alguns artistas específicos, principalmente quando estes não estão subordinados a nenhum sentido de emulação ou de restauração de antigos paradigmas ou comportamentos.

Sabemos, a partir das considerações feitas no primeiro tópico deste capítulo, que Itamar Assumpção – como um sujeito contemporâneo – possuía uma identidade

cultural múltipla e não estava "preso" em uma busca essencial de raízes ou tradições, na qual pudesse se apoiar, para desenvolver sua arte.

A maneira como ele se influenciou musicalmente por meio algumas sonoridades, e a até de alguns artistas específicos, está mais ligada ao conceito polimórfico – o rizoma citado na teoria do "Atlântico Negro" e que não tem um eixo central, mas, antes, é alimentado por uma rede descentralizada de microrraízes – do que em qualquer outro tipo de influência fechada ou doutrinante. Essa postura multicultural também refletida na hora de consumir a assimilar outros produtos culturais foi, certamente, uma das grandes responsáveis para a criação de sua obra, essencialmente aberta e polissêmica, capaz de dialogar com tantas referências sem perder a sua própria, multifacetada, força identitária.

Isso porque a disposição de Itamar para examinar o papel da música – e dos músicos – no mundo contemporâneo, a partir das trocas culturais, significava também disposição suficiente para se autocompreender como artista. O que precisamos ressaltar aqui, no entanto, é que apesar dessa aguda compreensão social e da autocompreensão de suas próprias identidades culturais fragmentadas e em trânsito, Itamar Assumpção não procurava alimentar seu processo criativo – que era constantemente motivado por meio de influências com as quais entrava em contato – com propostas musicais doutrinárias ou demagógicas. Isso seria completamente equivocado considerando os verdadeiros propósitos da arte e, sobretudo, da música. Propósitos esses que escapam a fórmulas disciplinantes, pois, de acordo com Gilroy (2001, p. 163), "[...] pensar sobre música – uma forma não figurativa, não conceitual – evoca aspectos de subjetividade corporificada que não são redutíveis ao cognitivo e ao ético."

Dessa forma, ao analisarmos algumas influências musicais específicas na obra de Assumpção, o mais importante não está em captar a relevância política e/ou social de um tipo de música, como a negra ou quaisquer outras, em seu processo criativo. O mais relevante, a nosso ver, é entender como a disseminação, nacional e internacional, de alguns espectros musicais – como o *funk*, o *rock*, o *samba* e o *reggae* – se refletiu em possibilidades múltiplas dentro da sua obra.

Mais uma vez ressaltamos a necessidade de não relacionar essas referências musicais, na obra de Assumpção, com um tipo de influência estática. Devemos considerar, principalmente a partir dos estudos do Atlântico Negro, que, ao fazermos este tipo de estudo comparado, torna-se imprescindível ficar atento à possibilidade

equivocada de avaliar a música como uma continuidade da tradição cultural de alguma identidade específica. Isso porque muitos pesquisadores – bem como muitos artistas – acabam por transformar essa aparente "louvável preocupação" com a relação entre música e passado em um conservadorismo disfarçado e completamente desnecessário.

Além de desnecessário, descompassado com as forças atuantes, revigoradoras das criações locais, étnica e culturalmente contextualizadas por obra de um poder múltiplo de relações e trocas (não-hierarquizadoras, nem redutoras).

Itamar Assumpção lidava nitidamente bem com essa questão, pois não classificou em momento algum sua obra como continuidade de nenhuma proposta anterior. Embora dialogasse com a tradição da considerada música negra nacional – interpretando nomes como Gêtúlio Cortes, Geraldo Filme e Ataulfo Alves, por exemplo –, ou com movimentos como a Tropicália, ele buscava com essas interações a capacidade de uma releitura à luz da contemporaneidade. Ou seja, fazia a *mixed midia* das ideias de outros artistas, mas sempre incorporando nessa releitura suas próprias visão e experiência contemporânea, o que, definitivamente, o impossibilitava de fazer uma obra com qualquer traço de conservadorismo.

A característica autônoma de mixar e utilizar referências musicais em Itamar Assumpção torna-se particularmente especial no sentido de que ele não se deixou cooptar por uma das formas mais opressoras para os negros da modernidade. De acordo com as teorias do *Black Atlantic* (GILROY, 2001), artistas negros – sobretudo os da música – têm a tendência de responder ao racismo estrutural e sistemático com uma reação defensiva, mostrando uma arte ávida da mesmice e da simetria (inclusive, para ser aceita) a partir dos discursos do opressor. Em outras palavras, o racismo moderno colocou o artista negro em uma posição de defesa e fechamento, o que é constantemente refletido em uma arte de resguardo (GILROY, 2001, p. 201).

Itamar Assumpção, no entanto, escapou dessa mutilação causada pelas fissuras da modernidade. Desde os primórdios de sua carreira, quando ainda não sabia direito que tipo de arte iria desenvolver, ele se colocou em uma postura de abertura, indo contra qualquer posição conservadora ou trivial, mesmo que isso significasse permanecer por toda a vida à margem. “Quando pediam para cantar

uma música minha, eu cantava, mas no começo achava que não tava com nada. Era só mais um, e se fosse pra ser 'mais um', eu não queria.”¹⁷

E, de fato, Itamar Assumpção empreendeu um caminho muito peculiar para a produção de sua arte, dialogando e justapondo simultaneamente duas possibilidades teóricas: às relacionadas ao Atlântico Negro – nas quais a música e as expressões artísticas se tornam vitais para um povo que precisa substituir as liberdades que lhe são negadas – e às relacionadas com a *invenção* de um caminho criativo realmente livre, mas elucidativo, capaz até mesmo de esclarecer tanto ou mais que os discursos políticos. De acordo com a professora Leyla Perrone-Moyses (1990, p. 101), *inventar* uma obra

[...] é também a criação de uma coisa nova, mas não de modo divino e absoluto. Inventar é usar o engenho humano, é interferir localizadamente no conjunto dos artefatos de que o homem dispõe para tornar sua vida mais rica e mais interessante. [...] Chamada de invenção, a obra de arte é comparável à pólvora ou ao avião.

É por esse motivo, especialmente, que se torna tão interessante para nós pensar como, e a partir de que, Itamar Assumpção inventou – forjou, não como um Deus, mas como um homem – sua obra. "Estéticas itamarianas" que se refletiam – apenas para ficarmos no primeiro plano das formas – em composições com mudanças prosódicas e temáticas e em performances completamente excepcionais no cenário musical da década de 1980.

Evidentemente que, para realizar tais feitos em seu processo criativo, além da aguda observação conjectural da contemporaneidade, Itamar contou com uma importante característica: a autonomia – quando era ainda adolescente e passou a se interessar mais pela música como linguagem artística, teve de desenvolver prontamente seu potencial autodidata, já que não teria como contar com uma instrução formal.

Eu queria entrar na Banda. Tinha um amigo que tocava Tuba, que é o equivalente do contrabaixo. Ele era mais velho, tinha dezessete anos, tocava num conjunto de baile e tinha um carrão ao estilo Al Capone. Ele me convidava e eu ficava lá assistindo. [...] Aí fui a casa dele e falei: 'você me ensina a tocar violão?' Ele pegou o violão,

¹⁷ Fala de Itamar Assumpção em entrevista. In LOPES, Rodrigo Garcia. Itamar Assumpção: príncipe negro da música. *Jornal Nicolau*, Curitiba, jul. 1989.

tocou alguma coisa e disse: 'Olha, isso é fácil.' Mas não me disse mais nada, e eu fiquei ali pensando: 'Bom, isso é fácil.'¹⁸

Mas, inquieto e questionador, não se convenceu apenas com as "aulinhas" que recebia de alguns amigos. Ele ficou obstinado em treinar o seu ouvido, e logo percebeu que era bom nisso. Ouvia alguma coisa e logo conseguia "tirar" no seu violãozinho capenga:

Meu professor era o rádio! Televisão nem pensar... Sei que o meu método de aprendizado foi muito estranho, porque comecei a fazer isso sozinho, sem ter nenhuma noção, orientação. Minha mãe tinha um rádio portátil, daqueles que tinham umas antenonas e funcionavam com oito pilhas *deste* tamanho. Eu saía de manhã e só voltava à noite, com aquele rádio a todo volume pelas ruas.¹⁹

Mais tarde, já na cidade de São Paulo, transformou a curiosidade da juventude e as primeiras experiências autodidatas na busca por uma linguagem fundamental. Essa busca foi balizada, inclusive, pelas trocas intelectuais e afetivas que começava a desenvolver com vários amigos e parceiros musicais, com os quais descobriu a possibilidade de fazer uma sonoridade com muitos outros elementos que não fossem apenas os convencionais – e convencionados.

Um exemplo de como esses encontros, acontecidos ainda na década de 1970, tiveram grande influência na sua obra pode ser observado pelo período em que viveu numa chácara alugada na cidade de Diadema, na qual moraram, além do próprio Itamar, Arrigo e Paulinho Barnabé e Antonio Carlos Tonelli. Após criarem o grupo Navalha (mais uma referência ao objeto na carreira de Assumpção), eles passaram seis meses no local, ensaiando e dedicando-se integralmente à música. Mas, como explicou certa vez Arrigo Barnabé, as coisas não prosperaram exatamente como eles queriam: "Ficamos ensaiando, ensaiando, ensaiando, só músicas minhas nessa época. Mas não deu certo, a coisa era muito difícil."²⁰

Nesse momento, provavelmente, Itamar ainda não estava amadurecido como artista nem encontrado o caminho de uma linguagem primordial que, embora nunca tenha se esgotado ou estagnado, deu a ele bases mais sólidas da arte que queria

¹⁸ Entrevista com Itamar Assumpção. In PALUMBO, Patrícia. *Vozes do Brasil*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002, p. 29.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Arrigo Barnabé, no artigo eletrônico Itamar Assumpção, 60 anos: o vão que persiste, *Revista Soma*, publicada em dez. de 2009. Disponível em: <<http://www.maissoma.com/2009/12/8/itamar-assumpcao-60-anos-o-vao-que-persiste>>. Acesso em: 25 Mar. 2011.

desenvolver. Ele mesmo explica como, aos poucos, foi encontrando as gradações dessa linguagem artística que tanto buscava: "Não sabia tocar contrabaixo – então fui aprender. Ouvi todos os baixistas e comecei a situar o baixo na música, e a tocar um pouco de todos os instrumentos, para ter uma noção particular e global do que estava acontecendo."²¹

Além disso, Itamar Assumpção foi conhecendo e se relacionando com importantes nomes da cena cultural brasileira, como, por exemplo, Jorge Mautner:

Fui tocar com ele como músico. E ele: "Tu compõe?" "Eu componho". Mostrei uma musiquinha pra ele. Ele falou: "você vai cantar lá no meu show". Eu falei: "não, não quero cantar não. Quero trabalhar só de músico". "Não, você vai, você vai, você vai." "Não, não quero." Aí chegou no meio do show, ele parou, fez aquele discurso dele lá, me jogou no negócio e saiu fora.²²

Apesar da experiência inusitada e extravagante, Itamar Assumpção finaliza a descrição desse encontro relatando a importância de se relacionar com determinados artistas e como isso influenciou sua música: "Foi trabalhando com o Jorge Mautner, me exercitando como músico e organizando as coisas sonoramente, tocando violão de base, guitarra, contrabaixo, percussão, que resolvi procurar definitivamente minha linguagem."²³

Uma linguagem que, como temos visto, se mostrava essencialmente dialética, pois, apesar de ser considerada "inovadora" diante das propostas preexistentes, levava em consideração (com sua forma peculiar de *releitura* e não de *emulação*) elementos multiculturais e ideias de movimentos musicais anteriores como a Tropicália, que, no final da década de 1960, era o que havia de mais experimental e aberto ao diálogo e à miscigenação cultural, aparecendo mesmo no cenário artístico-cultural-musical brasileiro como um movimento de ruptura com matiz antropofágica, que trazia à luz do momento uma revisão cultural de tudo o que já havia sido feito artisticamente desde o começo do século.

²¹ Fala de Itamar Assumpção em entrevista. In LOPES, Rodrigo Garcia. Itamar Assumpção: príncipe negro da música. *Jornal Nicolau*, Curitiba, jul. 1989.

²² Itamar Assumpção, Revista *Graffiti*, entrevista concedida a Pablo Pires, entre 1996 e 1997. Disponível em: <http://www.graffiti76.com/entrevista_03.htm>. Acesso em: 19 Mar. 2011.

²³ Fala de Itamar Assumpção em entrevista. In LOPES, Rodrigo Garcia. Itamar Assumpção: príncipe negro da música. *Jornal Nicolau*, Curitiba, jul. 1989.

Augusto de Campos – tradutor, ensaísta e poeta –, ao explicar essas características aglutinadoras e *mixed midia* dos tropicalistas, ressalta a importância de ter ouvidos livres e, a partir deles, celebrar a criação do novo:

Os baianos estão usando uma *metalinguagem* musical, vale dizer, uma linguagem crítica, através da qual estão passando em revista tudo o que se produziu musicalmente no Brasil e no mundo, para criarem conscientemente o novo, em primeira mão. Por isso seus discos são uma *antiantologia* de imprevistos, onde tudo pode acontecer e o ouvinte vai, de choque em choque, redescobrimdo tudo e reaprendendo a 'ouvir com ouvidos livres', tal como Oswald de Andrade proclamava em seus manifestos: "ver com olhos livres" (CAMPOS, Augusto, 1993, pp. 261-262).

Ora, apesar de Augusto de Campos estar, em citação, referindo-se aos artistas do movimento Tropicalista, pensamos que as mesmas características poderiam ser relacionadas com a Vanguarda Paulista e, em especial, com Itamar Assumpção, que – ao privilegiar as microrraízes rizomórficas, e não a busca de uma raiz central, juntando musicalidades daqui e dali, ora do Brasil, ora da África ou da América – acabou por criar uma sonoridade completamente nova, sem o ranço do conservadorismo e sem o rastro do medo causado pelo racismo.

Evidentemente, nem todos os artistas negros – fossem eles nacionais ou internacionais – se pautavam por essa linha da arte comezinha e encabulada, feita sob medida para ser aceita ou agradar a uma sociedade estruturalmente racista. Nesse sentido, podemos dizer que Itamar Assumpção escolheu suas influências mais diretas e significativas dentre alguns dos artistas negros mais ousados e apartados dessa nociva ordem estabelecida. Em nosso trabalho, para citarmos um exemplo nacional e outro internacional, analisaremos a importância de Jimi Hendrix e Geraldo Filme em seu cancionário. Antes, porém, de falarmos sobre a influência desses dois artistas negros na construção de uma linguagem primordial em Assumpção, é necessário falarmos sobre as características de duas sonoridades que igualmente influenciaram de maneira pontual sua obra: o *funk* e o *reggae*.

Como vimos neste trabalho, Assumpção chegou ao cenário musical brasileiro ligado a uma atitude de renovação estética e de independência, e que ficou “conhecido” especialmente por romper com as formas tradicionais de compor, interpretar e apresentar. Sua musicalidade misturava o rock, o samba, o reggae, o

funk e o pop, além de apresentar harmonias e arranjos não convencionais em frequentes temas urbanos que flertavam com a *pólis* e o caos da vida na cidade. Por conta de tamanha "miscigenação", o professor Luiz Tatit (2006, p. 22) convencionou chamar a música de I. A. de "rock de breque". Para ele, a música de Itamar Assumpção se configura dessa forma porque utiliza guitarra, baixo, bateria – instrumentos comumente utilizados no gênero musical do rock –, mas também apresenta a própria voz articulando frases interrompidas, o diálogo, o backing vocal, os acontecimentos musicais simultâneos e a força centralizadora dos refrãos. Sendo assim, era possível encontrar em sua musicalidade características essenciais do rock, mas não somente isso: "Era rock até certo ponto... Jamais completamente."²⁴

Sem discordar de Luiz Tatit, pensamos que talvez um termo mais apropriado para "classificar" a espécie de som que Assumpção fazia – se é que podemos fazer isso sem enquadrar ou reduzir sua obra – seria o de "reggae-funk".

Isso porque, a nosso ver, Itamar possuía um estilo de compor que aglutinava uma concepção harmônica simples, mas com arranjos contundentes, repletos de breques e de pausas que se alternavam e se ajustavam perfeitamente com seu fraseado bastante original. No caso da presença dos acordes simples, mas com arranjos fortes, nos quais se privilegiava o ritmo, podemos perceber a influência do funk; para o movimento de pausas/breques/silêncios intercalados com frases longas e jogos de vozes entre si e seus *backing vocals*, temos a influência do reggae. Como bem sintetizou o músico Lelo Nazário – com uma justa comparação ao silêncio cageano (do músico e teórico John Cage) –, podemos dizer que sua obra era “o suingue da pausa”.

Esse "suingue-negão" – com o qual o *nosso* Nego Dito era capaz de sacudir plateias – seguramente apresenta traços de influências do funk, que surgiu como um fenômeno localizado e atravessou o globo terrestre ainda na juventude de Itamar. O ano era 1964, e o funk aparecia no cenário planetário elevado a novo gênero musical, especialmente nos EUA, com James Brown e seu disco *Out of Sight*, realizado com uma concepção rítmica completamente nova para os padrões da época.

²⁴ Luiz Tatit, em entrevista para a revista eletrônica + SOMA. Disponível em: <<http://maissoma.com/2009/12/8/itamar-assumpcao-60-anos-o-vao-que-persiste>>. Acesso em: 10 Jul. 2012.

O ritmo era forte e as harmonias, simples. Em outras palavras, podemos dizer que o *funk* colocava à frente das melodias e harmonias o ritmo. Na base desse novo som havia bateria, baixo elétrico e guitarra. James Brown, como um verdadeiro *showman*, comandava a banda cantando, dançando e eletrizando a plateia.

A definição do *funk* pode ser resumida na frase do historiador e musicólogo Robert Palmer (1986, p. 240):

Os elementos rítmicos se tornaram a música. Havia pouca ou nenhuma mudança de acordes, mas havia muitos truques rítmicos de interlúdios e suspensão [...] Brown e seus músicos começaram a tratar todos os instrumentos e vozes no grupo como se fosse uma bateria. Os metais tocavam explosões de notas simples que eram contra o tempo.

Ora, é sabido que na música de Itamar Assumpção, assim como no *funk*, existe a prioridade do ritmo sobre a harmonia. Embora não pretendamos fazer aqui um estudo técnico-formal de sua música – até porque tal seara escapa ao nosso conhecimento –, já expusemos neste trabalho que Itamar pensava e realizava canções inicialmente pela linha do contrabaixo, o que quer dizer que elas apresentavam uma estrutura na qual havia mais notas soltas que uma série de acordes, desenvolvendo assim uma sonoridade bastante ritmada. De acordo com o parceiro do criador de Nego Dito, o baixista e arranjador Paulo Lepetit: "[...] as harmonias das músicas dele eram muito simples, tinham de dois a quatro acordes, mas ele desenvolvia a frase em várias células até ela completar."²⁵

Também já observamos nesta dissertação que em muitas das suas composições, a sobreposição de vozes e o coro feminino faziam parte da construção de significados da canção, tornando-se mesmo como uma espécie de mais um “instrumento musical” no processo de compor e organizar ideias sonoras, tal qual no processo de consolidação do funk executado pela banda de James Brown, explicado pelo historiador Robert Palmer e afirmado pela parceira e amiga, a cantora Suzana Salles: "A música dele é em cima do baixo. As linhas do baixo e o coro das mulheres. É isso que é o som dele."²⁶

²⁵ Paulo Lepetit, em depoimento retirado do documentário *Daquele Instante em Diante*. Direção de Rogério Velloso. São Paulo: Movie&Art, 2011, in 26'01" - 27'05".

²⁶ Suzana Salles, em depoimento retirado do documentário *Daquele Instante em Diante*. Direção de Rogério Velloso. São Paulo: Movie&Art, 2011, in 25'17" - 25'23".

Evidentemente que não foi apenas a musicalidade do *funk* que despertou em Itamar Assumpção a vontade de priorizar o ritmo em seu cancionário; também atribuímos a isso a sua experiência como Ogã, no terreiro de Candomblé, onde tocava o atabaque – um objeto sagrado para os iniciados na religião, chegando a ser considerados por alguns como um Orixá – três vezes por semana. Ao tocar constantemente um instrumento que tinha como principal função estabelecer e manter a vibração e energia harmonizadas em rituais celebrativos, Itamar assimilou a possibilidade de o ritmo ser a melhor forma de se conectar com seu público. O que aparentemente poderia servir para dispersar a audiência, na verdade, atuava como poderoso instrumento de concentração, permitindo ao público a oportunidade de participar de uma experiência catártica.

Para além do ritmo, o *funk*, com sua figura mais emblemática – James Brown –, contribuiu também para o aspecto performático em I. A. Com suas danças vigorosas, roupas extravagantes e cabelos perfeitamente cortados, Brown fazia o estilo "rei do palco". Durante muito tempo, suas turnês foram consideradas as mais extravagantes produções da América. Ora, como sabemos, Itamar Assumpção igualmente se apresentava com roupas exuberantes e óculos coloridos, compondo personagens e performances que pareciam verdadeiras epifanias em cima do palco.

Mas – ao que parece – não era apenas nesse aspecto que Assumpção se aproximava de James Brown. Segundo relatos de seus músicos, o pai do funk – assim como o brasileiríssimo Black Navalha – exigia extrema disciplina, perfeição e precisão de seus músicos e dançarinos. Durante uma entrevista, Maceo Parker, um antigo saxofonista da banda de Brown, contou sua experiência em relação às exigências que ele fazia da banda:

Você tinha que ser pontual. Tinha que ter seu uniforme. Suas coisas tinham que estar intactas. Tinha que ter sua gravata borboleta. *Você tinha que tê-la.* Você não podia aparecer sem a gravata borboleta. E os sapatos deveriam estar engraxados.²⁷

Da parte de cá, temos o relato de Suzana Salles revelando que Itamar Assumpção também fazia suas exigências e que esperava ser prontamente

²⁷ Terri Gross entrevistando Maceo Parker na Fresh Air WHYY-FM audio interview. Referência eletrônica. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/James_Brown>. Acesso em: 2 Set. 2012.

atendido, caso contrário poderia até mesmo encerrar a questão à revelia dos partícipes: "Mas ele era difícil...! Mandava todo mundo embora no ensaio..."²⁸

Idiossincrasias de gênios a parte, podemos concluir que o *funk* realmente influenciou a obra de Itamar Assumpção, assim como o *reggae*, outra sonoridade de matiz negra que também surgiu na profícua década de 1960.

O gênero jamaicano – que apresenta a ênfase na repetição rítmica e nas pausas sincopadas –, mesmo que tenha sido influenciado pela música africana e caribenha, bem como pelo *rhythm and blues* americano, traça sua origem como uma alternativa entre o *ska* e o *rocksteady*. O primeiro combinava elementos caribenhos com o jazz e possuía uma "batida" mais rápida; o segundo era mais harmonioso, com a "batida" mais lenta. O reggae, então, começou a enfatizar o uso de linhas complexas do contrabaixo e os tempos mais "fracos" nas composições, o que se refletia em pausas ritmadas, exatamente como Itamar Assumpção organizava as ideias sonoras em torno das suas composições – em especial às do início da carreira.

Serena Assumpção, filha de Itamar, por ocasião do documentário *Daquele Instante em Diante*, declarou que o pai foi fortemente influenciado por essa sonoridade: "[...] eu lembro de uma fase, em que eu devia ter, sei lá, uns dez, onze anos, que ele ficou obcecado... era uma coisa de quase todo santo dia, a gente não aguentava mais. Ele ficou estudando profundamente Bob Marley."²⁹

A partir da declaração de Serena, percebemos que além da questão musical, talvez o *reggae* o tenha influenciado também por meio da *persona* de Bob Marley, o maior expoente do gênero que, além de flertar com a cultura rastafári – apregoando a paz, o amor e a liberdade –, foi o primeiro pop star negro do terceiro mundo.

Afora todos esses aspectos, ainda podemos associar a influência do *reggae* na obra de Itamar Assumpção também em relação à questão temática. Esse gênero musical, comumente, apresenta letras que – em sua maioria – falam de preconceito racial, desigualdade e problemas sociais. Ora, mesmo tendo escolhido uma maneira peculiar de lançar suas críticas para a sociedade, Itamar não deixou de trazer à luz aspectos que ele considerava importantes, como, por exemplo, uma nova discussão

²⁸ Suzana Salles, em depoimento retirado do documentário *Daquele Instante em Diante*. Direção de Rogério Velloso. São Paulo: Movie&Art, 2011, in 46'14" - 46'19".

²⁹ Serena Assumpção, em depoimento retirado do documentário *Daquele Instante em Diante*. Direção de Rogério Velloso. São Paulo: Movie&Art, 2011, in 26'53" - 27'05".

sobre o negro e a negritude, além da flagrante intenção de assumir uma identidade multicultural aberta.

Aliás, nesse aspecto, Assumpção se coaduna mais uma vez a Bob Marley, que, mesmo tendo sido partidário de ideologias políticas e adepto religioso do rastafarianismo, não se limitou à busca essencial de raízes étnicas ou nacionalistas, aceitando até mesmo mudar-se de continente e continuar fazendo uma arte que dialogasse com outras influências, inclusive as europeias. Em um sentido mais amplo (e místico), podemos afirmar que Bob Marley desejava entrar em comunhão com todos os povos e culturas, característica que – de certa forma – também podemos atribuir a Itamar Assumpção. Sobre isso, o amigo e parceiro musical Luiz Waack afirma: "Ele era um receptor de todas as influências da vida dele e do mundo, da grande cidade... não cabia numa palavra."³⁰

E da mesma forma que ele não cabia em uma palavra, também não podemos fazê-lo caber em apenas duas sonoridades musicais que o influenciaram. Ao destacar o *reggae* e o *funk* – mesmo sabendo que a música de Itamar não era, em termos absolutos, nem uma coisa nem outra –, queremos somente confirmar que, dadas as características de ambos os gêneros, é impossível não associá-los à sua linguagem musical. Uma linguagem que, em todo caso, sempre se mostrou capaz de dar “[...] respostas ao samba consagrado, à música pop e ao experimentalismo erudito dos anos 1980.” (BASTOS, Clara, 2006, p. 25).

Para além do *funk* e do *reggae*, essa linguagem foi construída também a partir da observação da obra de alguns artistas específicos, como Jimi Hendrix. O jovem negro de Seattle foi tão relevante na construção de seu arquétipo musical, que, certa vez, Itamar Assumpção chegou a declarar que foi por meio das questões elaboradas sobre o som que o canhoto guitarrista americano fazia que ele começou a se formar como um verdadeiro músico:

Ouvi, então, muita música e tentava reproduzir o que ouvia, com Paulinho [Barnabé] no violão e eu no baixo. Em 1974, nós descobrimos Jimi Hendrix e percebemos que não entendíamos nada. Foi aí que começamos a tomar consciência do processo musical em si. Até então tinha sido tudo na base da intuição, mas eu tinha um espírito crítico forte e sabia que aquilo que eu fazia não era bom. Eu era um autodidata no violão e resolvemos destrinchar tudo. Minha

³⁰ Luiz Waack, em depoimento retirado do documentário *Daquele Instante em Diante*. Direção de Rogério Velloso. São Paulo: Movie&Art, 2011, in 44'21" - 44'30".

formação musical começou com as dúvidas que tivemos ouvindo Hendrix.³¹

A partir dessa aproximação com Hendrix – que, embora fosse norte-americano, mantinha uma postura bastante aberta em relação às novas referências culturais e à mistura de gêneros –, Itamar conseguiu vislumbrar não somente dúvidas, mas também novas possibilidades para a construção de uma sonoridade diferenciada: “[...] foi ouvindo Jimi Hendrix, um ano sem parar, que eu me apaixonei pelo contrabaixo. Ouvi aquele som e disse para mim mesmo: preciso destrinchar isso aqui. Foi aí que eu mergulhei nessa coisa de arranjo musical.”³²

Certamente, a aparição meteórica e a ascensão de Hendrix, em um momento no qual Itamar Assumpção e seus parceiros viviam a transição da juventude para a vida adulta e o início da vida artística, foram altamente impactantes para a sua produção. Isso porque era impossível – principalmente para músicos que utilizavam influências e sonoridades do rock e do pop – permanecer imune ao jovem que era frequentemente citado por críticos e outros músicos como o maior guitarrista de todos os tempos, tendo sido influenciado por nomes do alto “cânone musical”, como B.B. King, Muddy Waters, Howlin' Wolf, Albert King e Elmore James, e por seus contemporâneos, como Curtis Mayfield e Steve Cropper.

Canhoto e autodidata, Hendrix usava a tecnologia para a distorção de sons, inaugurando o “virtuosismo” nas canções de rock. Somado a isso, fazia o público delirar com apresentações de contorcionismos com a guitarra e com seu visual extravagante. Sua presença de palco, seu magnetismo e sua técnica apurada fizeram com que se tornasse uma referência para músicos de diversos gêneros musicais, sob todos os pontos de vista.

No caso de Assumpção, com certeza, aquele rapaz que também era negro e fazia magia com as guitarras influenciou não somente a sua percepção sonora, no sentido da construção de uma musicalidade diferenciada; suas aparições e performances em cima do palco contribuiriam também para o espólio performático que Itamar utilizou em sua arte, além de instigá-lo para o exercício do preciosismo.

Outro fator importante na obra de Hendrix – que possivelmente influenciou Itamar Assumpção – foi o fato de ele ter igualmente gerado uma obra que dialogava

³¹ Itamar Assumpção, *Jornal do Brasil*, 16 jun. 1981, *apud* GIORGIO, Fabio Henriques. *Na BOCA do BODE: Entidades musicais em trânsito*. Londrina: Atrito Art, 2006, p. 35.

³² Itamar Assumpção, entrevista (inédita) concedida a Robinson Borba, em novembro de 1993, no Estúdio Be Bop, e transcrita pelo pesquisador musical Fabio Giorgio.

com a tradição sem se prender a ela, e que não estava interessado em rótulos como o de "autor de música negra". Jimi, assim como Itamar, queria fazer uma música livre, com abertura suficiente para não ser enquadrado a uma identidade fixa; ao contrário, aspirava uma identidade que pudesse ser constantemente redefinida pela troca de símbolos culturais e negociação de significados.

Paul Gilroy (2001, p. 195), em seu *Atlântico Negro*, explica que essa oposição criativa entre *tradição* e *novidade* no trabalho de Hendrix se dava por conta da reverência óbvia que ele tinha das tradições do blues e do soul, mas também por conta de uma espiritualidade agressivamente *high-tech* e futurista.

Da mesma forma, podemos atribuir tal comportamento a Itamar Assumpção, que se relacionava com grandes nomes da música negra – como Ataulfo Alves, por exemplo – sem deixar de ser um demiurgo que, tal qual um deus inventivo, fazia e desfazia as mais ousadas experimentações estéticas.

Para o astro negro das guitarras, essa escolha pelo caminho do meio o fez ser duramente criticado por movimentos negros. De acordo com Gilroy (2001, p. 194),

[...] a relação instável de Jimi com as formas culturais e os movimentos políticos negros provocou problemas substanciais quando ele voltou a se apresentar nos Estados Unidos e foi denunciado como "negro de alma branca" por alguns ativistas do Poder Negro.

Essa reação revela a dificuldade que os próprios negros da década de 1960 tinham em assimilar sua opção artística por cultivar, digamos, uma estética pop – isso não tinha a ver apenas com a sua etnia, mas com a sua música; para o guitarrista, sua musicalidade deveria "tocar e trocar" com todos, e não apenas com os negros.

Hendrix, ao se mudar para a Europa e mesclar ainda mais influências ao seu mosaico pessoal, elaborando uma sonoridade sem fronteiras, misturando na mesma audiência brancos e negros, fez com que sua música alcançasse sucesso meteórico, algo que também o colocou na mira de ativistas negros, que não aceitavam seu posicionamento multiculturalista. No caso de Itamar, que aqui no Brasil teve postura semelhante, o efeito foi diverso. Embora nenhuma crítica o tenha mencionado como um "negro de alma branca", ele não conseguiu alcançar tamanha popularidade; sua abertura cultural e a obra polissêmica que gestou não foram entendidas/apreciadas pelo grande público.

Mesmo que alguns ativistas dos movimentos negros mais radicais o tenham condenado, o fato é que Jimi Hendrix se tornou uma lenda também nos EUA. Para Gilroy (2001, p. 193), o triunfo europeu foi o que facilitou o caminho para o sucesso americano. Inclusive, foi ao se apresentar para as plateias inglesas que ele se forjou como um aclamado ícone impetuoso, sexual, hedonista e perigoso.

Ao evocarmos essa faceta visceral de Hendrix, relacionada aos movimentos que realizava com o corpo, podemos aproximá-lo ainda mais de Itamar Assumpção, que, como sabemos, possuía extrema consciência corporal, tendo sido capaz de realizar em cima do palco movimentos que convocavam o público a adentrar em sua atmosfera absolutamente ritualística e sensualizada. Mais uma vez, citamos apresentação de "Denúncia do Santos Silva Bebeléu"³³.

Nesse sentido – o da concepção do *showman* que orquestrava talentos e afetos em cima do palco –, podemos dizer que tanto Hendrix quanto James Brown teriam influenciado a obra de Itamar Assumpção, ajudando-o a valorizar o corpo como um vetor propositivo e gerador de conhecimentos.

Mas, evidentemente, não foram apenas os artistas internacionais que influenciaram sua obra. Em termos nacionais, dos muitíssimos exemplos que poderíamos citar aqui, ficaremos com Geraldo Filme, que, embora tenha sido regravado por Itamar Assumpção apenas em uma canção ("Vá cuidar de sua vida"³⁴), costumava ser citado como uma de suas principais referências.

Geraldo Filme, assim como Itamar, nunca chegou a ser conhecido pelo grande público, embora sua obra tenha grande importância para a considerada música paulista. Nascido no interior de São Paulo, mas criado na capital paulista, ele começou a participar de manifestações culturais populares da cidade, principalmente na região da Barra Funda, reduto dos primeiros cordões e agremiações de samba.

Assim como Itamar, Geraldo era autodidata e não possuía instrução formal de músico; no entanto, priorizava a autonomia criativa às especificidades categóricas: "Samba tá no sangue, por isso sou compositor. Eu conheço umas poucas notas.

³³ Apresentação da sala Guiomar Novaes, que pode ser vista a partir do 3'05 min do vídeo. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=kybX7FjRqhM&feature=relmfu>>. Acesso em: 2 Mai. 2012.

³⁴ Inserida no álbum *Pretobrás - Por que não pensei nisso antes?*, Atração Fonográfica, 1998.

Agora, se eu tiver que acompanhar, eu não sei. Minhas músicas são consideradas sem praxe, mas tenho criatividade bastante.”³⁵

Desde menino, quando ainda participava das rodas de tiriricas, cujos instrumentos musicais eram improvisados nas palmas das mãos, nas latas de lixo e nas caixas de engraxar sapato, Geraldo Filme se interessava por conhecer e pesquisar a história de São Paulo, o que, a nosso ver, pode ser considerado também como uma das influências na obra de Assumpção.

Como sabemos, Itamar possuía uma relação profunda – e simultânea – de liberdade e asfixia com a cidade, deflagrada em constantes questionamentos acerca de conceitos como *centro*, *periferia*, *margem* e *marginalidade*.

Ora, Geraldo Filme em sua obra também refletia criticamente sobre a modernização do país e, principalmente, da metrópole em que habitava. Dessa forma, assim como Assumpção se tornaria mais tarde, Geraldo foi um cronista da cidade, e – de maneira especial – da vida cultural de São Paulo.

Ao dialogar com as mazelas e as vicissitudes de uma cidade repleta de possibilidades como a Pauliceia Desvairada, Geraldo cantava sambas que eram capazes de revelar as “Áfricas” diversas que coexistiam nas terras *brasilis*.

O termo “Áfricas” é utilizado neste trabalho, a partir daqui, para sinalizar as inúmeras formas de viver e de resistir dos grupos negros na redefinição de seus valores culturais no espaço urbano. Essas formas diferentes de viver emergiram, sobretudo, dos ritmos, vocábulos, cantos com significados históricos, na memória e no imaginário, e também no modo concreto das atitudes culturais das diferentes comunidades negras dispersas pela metrópole. A obra de Geraldo, assim como pensamos ser a obra de Assumpção, permitiu esse olhar para as Áfricas, onde elas eram ressignificadas, do lado de cá do Atlântico, em certos territórios de São Paulo, como os bairros do Bixiga e Barra Funda. Em outras palavras, podemos dizer que Geraldo Filme, antes de Itamar, também fazia uma releitura da “África Perdida” à luz da sua contemporaneidade.

Tal como em Itamar Assumpção, as “Áfricas” de Geraldo Filme foram pensadas a partir de sua memória e vivência pessoal, que o permitiram

³⁵ A fala de Geraldo Filme, colocadas entre aspas, contida neste trabalho, é um trecho do depoimento arquivado no MIS – Museu da Imagem e Som - de São Paulo, colhido em 1981. Disponível em <http://antropologias.descentro.org/seminarioppgas/files/2011/10/PRADO_bruna-queiroz-_trabalhocompleto.pdf> Acesso em: 2 Set. 2012.

compreender a música, a prática artística em diálogo, conflitando, misturando e negociando significados com outras experiências culturais da cidade.

No caso do artista da Barra Funda, o samba – como projeto de vida – foi a chave principal para refletir sobre essas conexões com o mundo Atlântico ligado à África. Já em Itamar, temos uma sonoridade variada. No entanto, em ambos, podemos visualizar – por meio de algumas composições de seus cancioneiros – a capacidade de ser, perceber-se e estar negro sob a ótica urbana.

Vejamos um trecho da letra da canção "Embalos", composta por Itamar:

Tentando de cabo a rabo
São Paulo de ponta a ponta
Na batalha de sossego
Alívio ou mesmo a morte.³⁶

Nos versos deste trecho da canção, surge um indivíduo que não vê *saídas*, só *ruas, viadutos e avenidas*³⁷. Trata-se de um sujeito pobre, negro e artista, tentando duplamente manter-se vivo: fosse à procura de um emprego formal, fosse em busca de uma oportunidade para a sua verve criativa ou para a arte que pretendia desenvolver. Esse sujeito negro – mantido à margem de uma sociedade que nega veementemente o racismo e a discriminação social, mas que não consegue avançar na direção da solução de nenhum dos dois problemas – sente e pulsa junto com a cidade; experimenta o que Du Bois chamou de dupla consciência: saber-se parte e alheio (interno e externo) a uma estrutura, ao mesmo tempo.

Mas, surpreendentemente, essa sensação de ser parte da cidade, mas de ser ao mesmo tempo apartado dela – ou de alguns de seus domínios – por ser negro não é o cerne dos conflitos que aparecem na música de Assumpção. Seu principal conflito está na impossibilidade de fazer uma arte culturalmente aberta e polissêmica que não tenha necessidade de nenhum rótulo para subsistir. Infelizmente, Itamar sabia: uma sociedade que ainda é capaz de valorar a arte por conta da etnia ou condição social de quem a realiza não pode – em geral – entender nem incentivar posturas pluriculturalistas: "Culturalmente confuso/ Brasileiro é aculturado/ Líbio,

³⁶ Trecho da canção "Embalos", inserida no disco *Beleléu Leléu Eu*, Lira Paulistana, 1980.

³⁷ Referência aos versos da canção "Não há saídas", parceria de Itamar Assumpção com Régis Bonvicino e inserida no álbum *Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!*, Gravadora Continental, 1988.

libanês, árabe turco/ Acha tudo farinha do mesmo saco [...] Não saca sueco, luso/ Egípcio, tchecoslovaco/ Kafka, Freud, Confúcio/ Não saca que russo é cossaco."³⁸

Em sua obra, Geraldo Filme também se questionava sobre as contradições dessa sociedade. Vejamos como ele se manifesta sobre isso na letra de "Vá cuidar de sua vida", regravada posteriormente por Assumpção:

Vá cuidar da sua vida
Diz o dito popular
Quem cuida da vida alheia
Da sua não pode cuidar

Crioulo cantando samba
Era coisa feia
Esse é negro é vagabundo
Joga ele na cadeia
Hoje o branco tá no samba
Quero ver como é que fica
Todo mundo bate palma
Quando ele toca cuíca

Vá cuidar...

Negro jogando pernada
Negro jogando rasteira
Todo mundo condenava
Uma simples brincadeira
E o negro deixou de tudo
Acreditou na besteira
Hoje só tem gente branca
Na escola de capoeira

Vá cuidar...

Negro falava de umbanda
Branco ficava cabreiro
Fica longe desse negro
Esse negro é feiticeiro
Hoje o preto vai à missa
E chega sempre primeiro
O branco vai pra macumba
Já é Babá de terreiro

Vá cuidar...³⁹

³⁸ Trecho da música "Aculturado", inserida no álbum *Naná Vasconcelos e Itamar Assumpção: isso vai dar repercussão*, Elo Music, 2004.

³⁹ "Vá cuidar de sua vida", música inserida no disco *Pretobrás - Por que não pensei nisso antes?*, Atração Fonográfica, 1998.

Aparentemente, em um primeiro momento, os versos da canção podem insinuar um artista "indignado" com o fato de elementos "típicos" da "cultura afro", como o samba, a capoeira e a Umbanda, terem sido "apropriados" pelos brancos, tornando-se popular entre eles. No entanto, um olhar mais atento sobre a letra dessa composição revela que o conflito se dá exatamente pela via contrária: o problema – em absoluto – não é o branco poder fazer/participar de atividades comumente atribuídas aos negros; o problema é essas atividades serem consideradas exclusivamente para os negros, e, por isso mesmo, serem consideradas inferiores, marginais, perigosas e contraventoras.

Evidentemente, a canção também não se presta à crítica aos brancos que realizam tais atividades, mas, sim, à crítica ao comportamento condenável dos que acham que a cultura de uma etnia não pode/deve ser vivenciada de maneiras diversas, inclusive realizando trocas e negociações de significados e gerando novos produtos culturais e outras possibilidades.

De acordo com Paul Gilroy (2001, p. 195), esses conflitos acontecem porque se trata de uma questão muito mais ampla, relacionada com a ideia equivocada de que para ser autêntica uma cultura deve permanecer "pura" – como se isso fosse realmente possível em um mundo contemporâneo e globalizado, no qual as fronteiras sócioeconômico-espaciais estão sendo a cada dia mais apagadas.

Defensor de uma identidade *multiplex*, podemos afirmar que Itamar Assumpção, ao regravar a música de Geraldo Filme, não estava criticando os brancos que eram introduzidos à cultura afro; sua intenção era a de inaugurar um diálogo acerca da necessidade de se pensar o momento contemporâneo, no qual as identidades – inclusive as etnoculturais – estão fragmentadas e em trânsito; no qual culturas que antes eram consideradas autênticas estão se miscigenando e formando novos e interessantes produtos culturais.

Não se trata de apagar "tradições" nem de querer "branquear" grandes artistas negros como Itamar Assumpção ou Geraldo Filme. Trata-se de reconhecer que eles – com certeza – estavam à frente de seu tempo, carregando sobre si essas Áfricas vivas, mas batalhando uma guerrilha para que elas estivessem inseridas na experiência social, não como recorrência a um passado, mas como forças ativas na projeção do futuro, fazendo-as inclusive dialogar com outras culturas e tornando-as mais interessantes exatamente por esse motivo.

Significa que Geraldo Filme e Assumpção tiveram o mesmo impulso que levaram muitos artistas negros a solidificar a decisiva atuação da negritude nas mudanças da música e cultura contemporâneas no Brasil e no mundo. Com certeza, um humanidade global – em termos musicais – passa pelos terreiros e pelos porões dos navios negreiros. Não é nenhum exagero afirmar que a movimentação cultural que está na origem da maioria esmagadora de todas as sonoridades mais populares do mundo tem centros irradiadores como uma *Congo Square*, em Nova Orleans, EUA, por exemplo, onde pais e mães de santo do “voodoo” estabeleciam seus terreiros e podiam, ao contrário de em outros lugares do país, tocar tambor, bater lata, manter o “beat” vivo. (VIANNA, 1997)

De acordo com o crítico Hermano Vianna (1997), durante todo o século XX, esse “beat”, essas sonoridades negras, com todo o complexo cultural que elas implicam, contaminaram toda a música popular do planeta. Hoje até a trilha sonora dos filmes de Bombaim são produtos do encontro da dessas musicalidades. Isso é sem dúvida uma grande vitória africana, no sentido de que hoje todos somos “escravos do ritmo”. A cultura da diáspora africana – segundo Vianna (1997) – vai, aos poucos, dando esse presente para o mundo: a possibilidade de entrarmos em transe, numa experiência coletiva, e de nos libertamos de nossas identidades fixas. Nem que seja por um instante.

A diáspora africana aprendeu a usar a tecnologia ocidental à sua maneira e colocou as máquinas para dançar e produzir “diversão e arte”, sacudindo todo o planeta por força desse compósito *black-preto* total.

Daí a importância de ter examinado neste capítulo as influências culturais e artísticas na obra de Itamar, bem como a postura de alguns artistas negros como Jimi Hendrix e James Brown. Assumpção – ainda que não tenha sido conhecido como deveria – faz parte dessa força black que contaminou as sonoridades do mundo; no entanto, existiram influências fundamentais para que ele continuasse na mesma linhagem daqueles que queriam com sua arte promover a abertura vivencial e conceitual, e ao diálogo com os elementos *multi* e *transculturais* da contemporaneidade.

Itamar Assumpção, ao capturar o devir dialógico, o íntimo estranho do convívio entre os diferentes, o miúdo amplificado pela poesia, o não estabelecido, o não dominante que existe nas vivências negras e populares, produziu uma obra que, mais do que dar respostas, gerou inquietações. De todo modo, uma obra que foi

capaz de criar alternativas aos desassossegos que despertou e que sempre existiu em zonas alheias ao enquadramento e à normatização da cultura.

Assim, podemos afirmar que a música de Itamar Assumpção, ao insinuar outras possibilidades, projetou-se, com estética própria, como ruptura e projeção de novos rumos, em direção ao tempo vindouro, quiçá aos novos públicos – especialmente como tem ocorrido com uma nova geração de artistas do Afrofuturismo, tema do nosso próximo capítulo.

CAPÍTULO 5

O experimentalismo de I. A. na contemporaneidade

Afrofuturismo e a cena atual

Durante o caminho que percorremos até aqui, nesta dissertação, nosso trabalho se concentrou principalmente na apresentação e na discussão das características da obra de Itamar Assumpção, no sentido de recuperar o que ele fez, como o fez e que importância tal devir criativo teve para a cena musical brasileira. Falamos do caráter performático de sua obra, bem como de seu aspecto relacional e de como a crítica recebeu esse novo produto cultural que se mostrava muito diferenciado dos que se apresentavam no momento de sua eclosão. Destacamos, inclusive, a forma como Assumpção foi influenciado tanto pelo momento conjuntural da contemporaneidade como por algumas sonoridades e músicos específicos. Um momento que se mostrava particularmente especial no Brasil que, com o fim da ditadura e a passagem para a redemocratização, entrava em sintonia com as discussões mundiais sobre o legado da modernidade, levando em conta as transformações históricas e culturais que influenciavam diretamente as artes e seus produtores.

Agora, no entanto, chegamos ao ponto em que nosso trabalho converge para uma necessária atualização crítica e conceitual da obra de I. A. à luz da nossa própria contemporaneidade – assim como destacamos no quarto capítulo, torna-se imprescindível fazer a nossa própria *mixed media* dela, elaborando, inclusive, um pequeno estudo comparativo com algumas das produções artísticas mais ousadas da atualidade.

Para isso, escolhemos falar sobre o movimento chamado Afrofuturismo, que, a nosso ver, é uma das coisas mais interessantes em termos de inventividade e experimentalismo na contemporaneidade, podendo até mesmo ser considerado "equivalente" à aparição de Itamar Assumpção nos idos da década de 1980.

Trata-se, na verdade, de um movimento crítico, com maior projeção internacional, associado a artistas como Greg Tate, Samuel R. Delany, Tricia Rose e DJ Spooky, que usa os paradigmas históricos da diáspora africana – tais como isolamento, dispersão, abdução, assimilação, alienação e hibridização cultural –

para imaginar, reproduzir e reinventar, por meio da arte, as vidas das gentes negras na atualidade e, também, em projeção futura.

A zona afrofuturista apresenta, entre outras aproximações e possibilidades, aspectos muito peculiares como a discussão acerca da ocupação do ciberespaço e a comparação entre a "diáspora negra" e a "ficção científica". Para quem, desapercebidamente, não consegue enxergar conexão entre esses dois últimos termos/itens, John Akomfrah, roteirista inglês, explica: "[...] estas questões não estão simplesmente relacionadas; a experiência negra é a própria ficção científica!"¹ Para ele, o gênero em questão é a expressão de uma metáfora contumaz, tanto para o sentimento de "outridade" do negro em relação ao mundo branco quanto para certos discursos sobre a liberação cultural negra.

De acordo com os escritores Samuel R. Delany e Octavia Butler (apud SKOLLER, Jefrey), a história de deslocamento físico e cultural da diáspora africana – na qual ocorreu a transferência de populações inteiras para partes do mundo antes desconhecidas – levou o povo negro, tal qual como acontece com os personagens da ficção científica, para uma espécie de "Novo Mundo", ou melhor, de "Outro Mundo."² Em seus escritos, Butler e Delany também se posicionam sobre o fato de os negros sentirem-se como "mutantes" sociais e culturais, não podendo mais alegar serem puramente europeus, americanos ou africanos.

Apenas para darmos um exemplo de como o movimento afrofuturista pode ser audacioso em termos de elaboração e reflexão crítica na arte, continuamos falando sobre a conexão que ele faz entre a diáspora negra e a ficção científica, mas ampliamos a questão, chegando à ousada conexão do corpo humano negro com o corpo-máquina do *cyborg*. Isso porque – de acordo com os escritores supracitados – é impossível não se perguntar se o escravo era um homem ou uma "máquina semelhante ao homem"?

Pensar que o negro era – ao mesmo tempo – humano, mas impedido de reivindicar seus direitos à vida, à liberdade, à educação e ao voto, e obrigado a realizar constantemente árduos trabalhos, fez com que esses pensadores do Afrofuturismo estabelecessem para tal realidade uma profícua discussão acerca da

¹ John Akomfrah citado em SKOLLER, Jefrey. O último anjo da história. In *Cadernos Afrofuturistas-Rizoma.net/Afrofuturismo*. Disponível para download em: <<http://pt.scribd.com/doc/46875356/Afrofuturismo-Rizoma-net>>. Acesso em: 28 Set. 2012.

² Samuel R. Delany e Octavia Butler citados em SKOLLER, Jefrey. O último anjo da história. In *Cadernos Afrofuturistas-Rizoma.net/Afrofuturismo*. Disponível para download em: <<http://pt.scribd.com/doc/46875356/Afrofuturismo-Rizoma-net>>. Acesso em: 28 Set. 2012.

dicotomia homem/máquina. Com certeza, relacionar a experiência da escravidão do corpo negro com o *cyborg* maquinificado coloca o movimento afrofuturista – entre outras perspectivas – em uma espécie de vanguarda artística, pois é impossível negar o ineditismo da questão na atualidade.

Embora Itamar Assumpção não tenha utilizado a mesma metáfora, podemos afirmar que ele também esteve fortemente relacionado a uma atitude de vanguarda artística por utilizar as proposições do corpo em sua arte. Como sabemos, ele utilizou a performance – consequentemente, o corpo – também para gerar uma discussão sobre a negritude. Aliás, sob esse ponto de vista, é interessante perceber que, em geral, a reflexão e a necessidade de teorização sobre a utilização do corpo funcionam como um "forte chamado" para os artistas negros, que, evidentemente, trazem registrados em si uma espécie de memória ancestral sobre os horrores da escravidão revertidos em sofrimento corporal. Para Butler e Delany, escritores do Afrofuturismo e comentaristas da relação entre o corpo negro e a máquina *cyborg*, a necessidade de pensar e realocar o corpo também aparece como central em suas elaborações artísticas.³

De qualquer forma, esse foi apenas um dos inúmeros exemplos que poderíamos citar sobre como as proposições do Afrofuturismo podem ser consideradas experimentais na atualidade. Em verdade, devemos pensar a zona afrofuturista como um lugar no qual as questões que vieram a ser definidas como aspectos essenciais da etnicidade afro-euro-americana estão agora, inclusive, habitando um espaço de interações eletromagnéticas (o ciberespaço) – no ambiente virtual também é possível promover simulações artísticas, trocas codificadas de ideologia, discutir sobre legados de exílios, cultura urbana e fluxos transitórios de identidade na contemporaneidade.

A cultura afrofuturista discute não apenas o ciberespaço, mas também os aspectos e limites dos territórios físicos. A partir de suas proposições, passamos a entender que não basta pensar a África como "[...] território mítico da origem, Éden negro, reserva de exotismo e resistência"⁴; é preciso vê-la ainda como um território de transculturalismo – espaço de integração político-cultural, territórios luso-afro-

³ Samuel R. Delany e Octavia Butler citados em SKOLLER, Jeffrey, O último anjo da história. In *Cadernos Afrofuturistas- Rizoma.net/Afrofuturismo*. Disponível para download em: <<http://pt.scribd.com/doc/46875356/Afrofuturismo-Rizoma-net>>. Acesso em: 28 Set. 2012.

⁴ BENTES, Ivana. Afryka teórica. In *Cadernos Afrofuturistas - Rizoma.net/Afrofuturismo*. Disponível para download em: <<http://pt.scribd.com/doc/46875356/Afrofuturismo-Rizoma-net>>. Acesso em: 28. Set. 2012.

tropical, euro-latino-americano ou pan-americano –, no qual temos observado a passagem do âmbito nacional para o planetário, promovendo estéticas desenraizadas, multiculturais e transnacionais, tal como fora anunciada nas teorias do Atlântico Negro.

É exatamente por esse motivo que o Afrofuturismo – de forma pouco ou nada convencional – envereda pela transdisciplinaridade e atravessa campos tão diversificados quanto a ficção, a cibernética, a música ou o cinema.

Já em sua origem esse movimento é multicultural, apresentando um diálogo vigoroso e negociações de significados entre si, não apenas com as diferentes culturas negras que o compõem, mas também com toda a sorte de acepções que o termo "cultura" pode oferecer. Esse diálogo é dado em um constante movimento gerador de novos produtos culturais. Isso porque, como bem definiu o sociólogo Orlando Patterson (2002): "Cultura não é um conjunto fixo de valores de um povo. Prefiro considerá-la como um sistema de informações herdado por pessoas que fazem parte de uma estrutura social viva e em constante transformação."⁵ E, aos moldes do Afrofuturismo, ele finaliza: "[...] é algo parecido ao *software* de um computador, que fornece informação sem imposições e permite diferentes interpretações e reações".⁶

Por conta de tal característica multiculturalista e de sua abertura para o diálogo, torna-se evidente porque o Afrofuturismo serve tão bem para algumas comparações com a obra de Itamar à luz da nossa própria contemporaneidade. Assumpção, há 30 anos, muito antes de o movimento se formar, já se questionava acerca do papel limitado que era imposto ao negro na cultura, fosse como consumidor ou como produtor.

À maneira dos afrofuturistas de hoje, Assumpção levantou questões que – mesmo não sendo novas – apresentavam uma abordagem inovadora, trazendo a polissemia, o diálogo transcultural e a reflexão sobre a negritude para um necessário debate.

Seguramente, ele não estava interessado em discussões polidas nem em colóquios extensos e formais, muitas vezes nascidos em mesas fartamente recheadas de argumentos históricos que discorriam sobre a trajetória negra (talvez

⁵ Trecho de entrevista concedida para texto de Charo Quesada, e publicada eletronicamente em 2002. Uma herança cultural em constante evolução. In *BIDAmérica*, Disponível em: <<http://www.iadb.org/idbamerica/index.cfm?thisid=683>>. Acesso em: 10 Mai. 2011.

⁶ Ibidem.

ênfatizando o ponto de vista dos vencedores, dos mais fortes...). Itamar Assumpção, pelo contrário, empreendia uma arte capaz de colocar o dedo na ferida e de provocar reações não-pasteurizadas como as que estava habituado a presenciar sobre música e negritude.

Ora, para conseguir "arrancar" do público reações diferenciadas daquelas que sucediam às audiências pasteurizadas, ele também precisava desenvolver uma linguagem artística que fosse diferenciada. Dessa maneira, ele teve de dialogar cada vez mais com as formas não convencionais e experimentais de produzir, exatamente como tem acontecido com os afrofuturistas.

Trabalhos como o do angolano Kiluanji Kia Henda, que na Bienal de São Paulo de 2010 apresentou uma maquete repleta de referências à ficção científica, mostram como podemos mesmo associar o ineditismo do Afrofuturismo ao ineditismo de Assumpção, pois ambos tentavam/tentam promover mudanças em seu público por meio de uma arte não comum. No exemplo supracitado, Kiluanji Kia Henda utilizou a projeção de um homem em um foguete, partindo em direção ao sol. A obra recriava o icônico, propondo uma nova imagem da África, tentando digerir o passado, mas ainda sem saber delinear o futuro. Dessa forma, sua maquete tentava transformar a herança do domínio português e resquícios da presença russa em Angola numa fábula de conquista espacial, de ficção científica africana, feita por africanos, na qual o país levaria o primeiro homem ao Sol – utilizado aqui como uma metáfora da "luz", do "conhecimento" e da "iluminação" –, "superando" com larga vantagem a viagem sessentista à Lua. Sem dúvida, um estímulo inédito, uma imagem para se pensar problemas como a recuperação da autonomia de cidadãos de um país que esteve recentemente mergulhado em guerra civil.

Mas, voltemos a Itamar Assumpção, aqui do outro lado do Atlântico, em quem podemos igualmente visualizar aspectos vanguardistas. Sem desconsiderarmos a tradição da música negra – especialmente no âmbito nacional –, não há como negar que a maneira encontrada por Assumpção para reconfigurá-la foi realmente *sui generis*, com resultados muito positivos, como o reposicionamento do negro como protagonista de sua própria história – e isso feito sem demagogia ou paternalismo; sem se exaltar ou se rebaixar por conta de sua classe social e sua cor; sem considerar sua etnia melhor ou pior que as outras, apenas reivindicado e reavendo para si a condição de agente autônomo de sua vida, de sua arte.

Mesmo tendo sido influenciado por músicos negros de primeira grandeza como Ataulfo Alves e Geraldo Filme, podemos afirmar que antes de Itamar Assumpção não houve linguagens artísticas propositadas por um negro – e levadas a conhecimento público – que fossem tão explícitas no anseio da abertura para o multiculturalismo. Enquanto o pop-rock da década de 1980 concentrava sua energia na autoafirmação de uma linguagem exclusivista, normativa ou padronizadora, que fosse capaz de reconhecer seus adeptos até mesmo pelas roupas que vestiam – opinião que emitimos sem nenhum julgamento de valor –, Itamar Assumpção já considerava como equívoco elaborar uma arte ensimesmada, enclausurada na ideia ilusória de pureza.

Nesse sentido, como não considerar que Itamar Assumpção – ao compor músicas como "Ei, você aí" – não estava à frente de seu tempo, dialogando não apenas com o seu momento contemporâneo, mas com a futura vida das gentes negras?

Vejamos a letra composição mencionada:

Ei você aí não é me dá um dinheiro aí
Escute aqui vamos para lá vamos por ali vamos por aqui
Para o Canadá para o Hawaí, para o Pará Piauí
Vamos indo sem parar eu me separar jamais hei de ti

Hei tu psit niente de da me due spicioli daí viene qui
Andiamo di quá facciamo così andiamo via
Per Marabá qui in Birigui nel Tamanduateí
In questo mondo lo sai que felicità poter amar ti

Ei você aí não é me dá um dinheiro aí Cunhatãtaí
Vamos bla bla blar na língua tupi tupi-guarani
Coy moabá coyré coty cori cori Coritey
Catupeí nhemimá tereju angá coé ejory

Hi! You psiu don't give your money to me
Listen only come on kiss me now and let be
To think is free I'm a naked bard and you a sea poetry is
Poetry everyday mad is a hare I need you fire with celerity⁷

Já em seu título, tal música faz alusão a uma famosa marchinha carnavalesca, relevando a suposta intenção de Itamar em misturar grandes

⁷ Música "Ei, você aí", do álbum *Bicho de sete cabeças*, vol. 3, Baratos Afins, 1993.

referências culturais nacionais – o carnaval, por exemplo – com a política, a economia, a etnicidade e a liberdade criativa e artística.

As línguas portuguesa, inglesa, italiana e tupi-guarani se misturam no sentido de não sermos mais capazes de distinguir quem é atualmente colonizado por quem, afinal, por meio da cultura (especialmente da música negra), é possível fazer um trânsito reverso, subvertendo a ordem histórica. Itamar Assumpção cria um espaço virtual no qual as diversas culturas se imbricam tornando-se parte da paisagem existencial do artista. Ora, quem fazia tais proposições de maneira tão contundente na cena musical da década de 1980? Quem perverte a ordem estabelecida pelo discurso dominante, utilizando, inclusive, o aspecto performático para ressignificar e modificar antigos paradigmas culturais?

Com essa mistura – que para Assumpção nunca foi predatória, mas, ao contrário, simbiótica –, ele conseguia vislumbrar até mesmo a consolidação de um processo socioeconômico-cultural que se apresentaria com força total na década seguinte: a globalização. A antecipação de tal cenário mostra, inclusive, Itamar também possuía seu "devir afrofuturista."

A aproximação do universo de Assumpção com as ideias do movimento afrofuturista se dá ainda mais se concebermos que ambos – para produzir e promover sua arte, guardadas as proporções de cada momento histórico – "precisaram" se inspirar no conceito deleuziano de desterritorialização. Não seria possível para Itamar, assim como não é possível atualmente para os afrofuturistas, produzir uma arte livre e com forte impacto intelectual sem se deslocar de um lugar aparentemente seguro para um outro no qual as balizas ainda estão em negociação, e onde, provavelmente, o caminho seja dado por múltiplas vias, e não por um sentido de mão única.

Sobre tal disposição em sair da zona de conforto e percorrer caminhos desconhecidos para produzir uma arte diferenciada, podemos evocar novamente o conceito de subjetividade cunhado por Deleuze e Guattari, no qual essa capacidade humana nunca é ou está estática. De acordo com os filósofos, a subjetividade pode ser concebida como um sistema aberto e vivo, *pulsátil*, que está em constante movimento, pois se conecta com a multiplicidade de fatores que compõem a realidade. Essa multiplicidade, segundo Deleuze (2000, p. 62), é denominada *equipamentos coletivos de subjetivação* ou *componentes de subjetivação* e interfere diretamente na vontade de construir novos caminhos.

Ao se relacionar com outros artistas, com culturas e em outras esferas, tanto Itamar Assumpção quanto os artistas do movimento afrofuturista, passaram a compreender e a transferir para sua obras aquilo que Guattari e Deleuze afirmaram em seus estudos: a subjetividade não é uma essência ou uma realidade já dada, muito menos uma estrutura sempre idêntica. Ele precisa se colocar como resultado da convergência de vetores de subjetivação. (GUATTARI, 2000, p. 162). Em outras palavras, podemos dizer que tanto os artistas do atual Afrofuturismo quanto outros que queiram por ventura engendrar uma arte verdadeiramente experimental – assim como o fez Assumpção no passado recente – precisam se dispor, como produtores e como sujeito contemporâneo, num eterno processo de produção de si mesmo. Sobre isso afirmaram Guattari e Rolnik (1999, p. 26):

Tais mutações da subjetividade não funcionam apenas no registro das ideologias, mas no próprio coração dos indivíduos, em sua maneira de perceber o mundo, de se articular com o tecido urbano, com os processos maquínicos do trabalho, com a ordem social, suporte dessas forças produtivas.

Podemos dizer, então, que é somente a partir de uma autonomia intelectual forjada nessa subjetividade resistente e pulsátil que artistas como Itamar Assumpção ou o DJ Spooky – que, surpreendentemente, aproxima a filosofia da música eletrônica – podem realizar obras multiculturalistas tão distintas daquelas que se encontram disponíveis para "consumo" na atualidade.

Na busca de uma linguagem essencial – perseguida incansavelmente por Itamar –, a construção da subjetividade passa a funcionar como uma usina produtora e propulsora de sensibilidades, emoções, modos de ser, pensamentos, desejos, posturas políticas, relações de interação social etc. Tudo devidamente refletido nas obras que elaboram (ou elaboraram) Spooky ou Assumpção; obras essas que podem ser consideradas, de acordo com o conceito de *work in progress*, como produtos culturais não finalizados, mas não como mal acabados.

Para Assumpção, especialmente, as transmutações nos processos de subjetivação que viveu o impulsionaram na criação de uma linguagem que não pudesse ser facilmente enquadrada ou limitada. Entre a convivência com diversos parceiros musicais, a dedicação ao aprendizado e ao aprimoramento do contrabaixo e as experiências que acumulava vivendo na periferia de São Paulo, ele foi se "formando" como artista e sujeito negro contemporâneo, tendo optado por uma obra

que não falasse apenas sobre as misérias e anseios de determinada etnia ou classe social. Ao contrário: seu cancionero versou – com eloquência e para todos os públicos, embora ele não fosse adepto da panfletagem cultural – sobre as pulsões e o cerceamento das elites brasileiras em relação aos sujeitos da margem; falava também sobre a importância de se pensar a cultura negra como um símbolo rizomático, capaz de se conectar com várias outras culturas e que, exatamente por isso, a torna mais forte e mais valiosa, e não o oposto, como querem alguns.

Isso porque Assumpção rejeitou – desde o início – uma África "*national geographic*", na qual os sujeitos deveriam vestir a carapuça do exotismo despropositado ou se sentirem satisfeitos apenas pelo o fato de o mundo os apontar como vítimas de processos históricos. Evidentemente que os negros foram, sim, vítimas de terríveis circunstâncias, mas seu interesse como artista ia muito além disso. A obra musical e performática que criou materializou-se também como um território de conceitos no qual a cultura euro-americana branca não era o mal a combater, mas uma possível aliada no combate aos terrores irracionais do preconceito.

De acordo com Paul Gilroy (2001, p. 40), podemos dizer que a ética artística de Itamar Assumpção – assim como a dos afrofuturistas da contemporaneidade – está "[...] bastante fundamentada, entre outras coisas, em um comentário contínuo sobre as relações sistemáticas e generalizadas de dominação que condicionam sua existência." Essa reflexão contínua acerca das relações de dominação tornou-se uma verdadeira luta – travada sobretudo pela arte – para tornar os negros percebidos como agentes, como pessoas com capacidades cognitivas e mesmo com uma história intelectual – atributos negados pelo racismo moderno. (GILROY, 2001, p. 40).

Itamar – insistimos – não queria com sua arte se referir aos negros como os mais "vulneráveis" de um processo histórico reconhecidamente injusto; ele queria dar voz e vez a eles e elas, mostrar que eram capazes de refletir sobre si mesmos e sobre seus lugares no mundo, sem que para isso precisassem recorrer ou se utilizar das lentes alheias. Exatamente como os artistas do Afrofuturismo têm feito na atualidade.

DJ Spooky, por exemplo, não aceita nem endossa os rótulos culturais:

Meu maior prazer é fazer da 'divisão' entre alta e baixa culturas algo completamente obsoleto. Sons, samples, batidas, scratches e pedaços de informações que me rodeiam são formas de arte criadas com pedaços invisíveis de cultura. É aí que as fronteiras entre baixo e alto se dissolvem. Não é alta nem baixa, é apenas cultura.⁸

Essa disposição em não criar – ou reproduzir – rotulações, em trabalhar com toda sorte de produtos culturais que dialoguem entre si, gerou na obra de Spooky interessantes sonoridades, escambos e aproximações:

O CD que acompanha meu livro tem uma grande mistura de ritmos [...]: "Gertrude Stein" é mixada com uma batida à Wu-Tang Clan; Antonin Artaud lê um manifesto sobre samples de funk; Marcel Duchamp discute sua relação com o texto por cima de um riff eletrônico minimalista.⁹

Tamanha engenhosidade criativa na elaboração e execução, na obra de Spooky, são explicadas pelo fato de o movimento afrofuturista ter realmente *precisado* adentrar na seara das novidades radicais. Como já citamos neste capítulo, assim como Itamar Assumpção, o Afrofuturismo se propõe a gerar produtos culturais diferenciados para também alcançar reações diferenciadas do público. Inseridos nesse momento contemporâneo, no qual estamos todos lidando com as dores e as delícias das identidades culturais em trânsito, os afrofuturistas precisam aproveitar as "zonas-fantasmas" criadas pela saturação da mídia e pelo colapso das narrativas convencionais prevalecentes. Essas novas morfologias sociais e psíquicas – que no Afrofuturismo discutem as áreas limítrofes das identidades, etnias e culturas – exigem que se reimagine o espaço, e isso seja feito de maneira ilimitada.

Uma coisa parece-nos bastante clara para se pensar as produções artísticas experimentais do momento atual: o sistema de coordenadas cartesianas não conseguirá mais ser o principal modelo conceitual ou tático para balizar os espaços que nos rodeiam e nos dão forma. Precisaremos de desdobramentos mais complexos, de ambientes mais flexíveis e permeáveis, de "desorientações" mais eficientes. Precisaremos de obras que apresentem imagens e alegorias que, de

⁸ Entrevista de DJ Spooky à *Folha de S.Paulo*. Disponível em português no site do artista: <http://www.djspooky.com/articles/rhythm_science_portuguese.php>. Acesso em: 29 Set. 2012.

⁹ Ibidem.

algum modo, possam sugerir as inúmeras multiplicidades e as complexas redes que nos espreitam no horizonte do pensamento e da experiência contemporânea.

Itamar Assumpção, como temos dito ao longo deste trabalho, sentiu essa necessidade há mais 30 anos, quando seus processos de subjetivação o levaram à construção de uma linguagem artística diferenciada. Organicamente – à moda gramsciana –, ele rejeitou a estreiteza de visão que se contentava com o meramente nacional. Isso porque, corroborando o pensamento de Gilroy (2001, p. 37), podemos dizer que Assumpção fazia parte dos

[...] pensadores da comunidade negra que estavam dispostos a renunciar as afirmações fáceis do excepcionalismo africano-americano em favor de uma visão global e de coalizão na qual anti-imperialismo e anti-racismo poderiam ser vistos em interação, se não em fusão.

Em algumas das composições de Assumpção, podemos perceber claramente como ele se posicionava não apenas contra o racismo, mas contra a opressão gerada por todo e qualquer imperialismo. Algumas de suas músicas falavam sobre como resistir à engrenagem viciada e onipresente da indústria cultural – que tenta impor, a seu modo, parâmetros sociais e (a)políticos na arte e no comportamento – e sobre como é instigante misturar e se relacionar com diversas culturas.

Ao promover essa resistência ao sistema e ao racismo estrutural, Itamar Assumpção criou um lugar "virtual" dentro de sua obra artística, no qual podia desenvolver uma força livre e interventiva sobre os problemas da negritude e da miscigenação cultural sem se contaminar pelas redundâncias ou por discursos vazios.

Na observação de um trecho da canção "Isso não vai ficar assim", podemos dimensionar o alcance de algumas de suas proposição:

Bichos bichas punk anjos querubins
 Iansã deus tupã eu tudo enfim
 Peter-Pan pó de pirlimpimpim
 Também isso não vai ficar assim, meu bem
 Isso não vai ficar assim

(...)

Nossos filhos, nossas filhas
 Vidas individuais mortais
 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
 Como se fosse esta noite a última vez¹⁰

Na análise de tal letra, temos de considerar, em primeiro lugar, que seu título – Isso não vai ficar assim – já é uma referência a uma característica de resistência de Itamar Assumpção. Isso porque trata-se do subtítulo do disco *Sampa Midnight*, no qual o artista reverbera que mesmo sob as difíceis condições de criar um trabalho independente continuará produzindo. O subtítulo do disco e o nome da canção demonstram que tal situação desprivilegiada – seja lá qual for – não irá permanecer por muito tempo da mesma forma.

No trecho que selecionamos, podemos perceber que Itamar faz suas costumeiras misturas culturais, com referências à cultura africana (lansã), à cultura indígena (deus Tupã), à cultura imperialista norte-americana (Peter Pan) e a si próprio (eu). Porém, ele avisa: nada vai ficar assim. Tudo pode ser misturado e re combinado, formando novos signos, inclusive ele mesmo pode se tornar outro tipo de artista a qualquer momento. Bichas (referência a identidade de orientação sexual), punks (referência à identidade musical e comportamental), anjos e querubins (referências à identidade religiosa), tudo deverá – ou deveria – ser modificado pela força de novas propostas artísticas da contemporaneidade.

Na segunda estrofe, sobre o racismo, Itamar Assumpção evidencia que os filhos (negros) "que não são mais que seus pobres pais" continuarão pintando e bordando – produzindo arte e sobrevivendo –, mas que também isso deverá ser modificado, amplificado e enriquecido quando da complementação com outras propostas culturais. Não é à toa que ele termina a canção fazendo a alusão de que sempre pode(deve) ser a última vez que realizamos coisas de maneira repetida. Mais uma vez fica evidente que ele não quer se fechar em proposições restritivas.

De fato, Itamar Assumpção entronizou precocemente a impossibilidade da concepção de uma arte essencialista. Atualmente, no caso do Afrofuturismo – especialmente em relação à arte negra –, esse entendimento se dá no sentido de que falar a sério sobre a política e a estética das culturas negras "[...] exige um

¹⁰ Música inserida no álbum *Sampa Midnight – Isso não vai ficar assim*, Mifune Produções, 1985.

confronto com diferenças intra-raciais substantivas dentro da própria etnia, que tornam simplesmente insustentável o essencialismo cômodo, a partir do qual a maioria das apreciações críticas são construídas. [sic]" (GILROY, 2001, p. 93)

Como citamos anteriormente nesta dissertação, a crítica – em geral, mas não exclusivamente – não conseguiu entender as proposições artísticas itamarianas, tampouco se dispôs a fazer uma releitura de suas ideias culturais à luz de sua contemporaneidade. Ousamos dizer que talvez – tal qual há 30 anos – a crítica ainda não esteja preparada para considerar os novos produtos artísticos do Afrofuturismo, porque, como afirmou Gilroy, o essencialismo é sempre mais cômodo; especialmente para quem critica e analisa aspectos culturais.

É sempre mais cômodo e seguro pensar a cultura como um produto essencial – que não possui várias e variadas camadas de significações para serem desveladas e/ou recriadas – do que adentrar em um universo tão labiríntico quanto instigante como o é a obra de Assumpção ou as produções contemporâneas do Afrofuturismo. Também é mais confortável para uma crítica normativa e padronizadora estabelecer regras irracionais – como a de que quando um produto cultural não é puro, não é autêntico nem verdadeiro – do que ter de elaborar novos argumentos, que até poderiam/podem ser considerados equivocados.

Ora, além de não fazer sentido, racionalmente falando, tal tese não contribui para o enriquecimento cultural. Alguns movimentos étnicos ainda insistem em identificar como autênticas e avaliar positivamente apenas as manifestações consideradas puras, como, por exemplo, o movimento do "100% negro". Gilroy (2001, pp. 199-200) chega a afirmar que existem manifestações "[...] hemisféricas ou globais que têm sido consideradas como inautênticas e, por isto, carentes de valor cultural ou estético, precisamente por causa de sua distância (suposta ou real) de um ponto de origem prontamente identificável."

Mas, embora essa seja uma prática bastante comum na atualidade – o discurso da autenticidade tem sido uma presença notável até mesmo no marketing das massas –, há movimentos artísticos que tentam expor exatamente o contrário, como o Afrofuturismo. (GILROY, 2001, pp. 204-205)

Contra essa corrente – desnecessariamente conservadora e expoente do protecionismo cultural – que os afrofuturistas têm de lutar na contemporaneidade; contra os que entendem inadvertidamente a miscigenação cultural e a abertura ao diálogo como algo ameaçador. Essa postura essencialista no mundo das artes

parece tão inadequada e vexatória que artistas como Itamar Assumpção e os afrofuturistas sequer chegaram a considerá-la como viável em suas obras.

Isso porque, de acordo com Paul Gilroy (2001, p. 93), mesmo que os processos culturais estejam atualmente dilacerados, ora como expressão de um eu racial essencial, imutável e soberano, ora como efluente de uma subjetividade constituída que emerge casualmente do jogo interminável da significação racial, existem artistas negros fazendo coisas realmente inovadoras e surpreendentes, fugindo de uma nociva ordem preestabelecida.

Nesse sentido, podemos – contra todas as previsões sombrias – acreditar que existe, sim, "saída pela tangente". Embora tenhamos constantemente a sensação de estarmos vivendo uma lacuna – até mesmo pela carência de artistas considerados "heróis da vontade radical"¹¹, como o foi Assumpção –, não podemos nos esquivar da análise de produções tão impactantes como as do Afrofuturismo, que dialoga com várias esferas artísticas, sobretudo com a música negra experimental.

Faz-se mesmo necessário voltar o olhar para essas produções no sentido de ao menos permitir as condições adequadas para que elas evoluam. Mesmo que a crítica não as entenda ou que o grande público, em um primeiro momento, não as aprecie, é muito importante – socioeconômico, política e culturalmente – assegurar que esses artistas consigam realizar e viabilizar sua arte, especialmente os que estão relacionados à música. Isso porque faz-se necessário que exista uma rotatividade de produtos culturais em evidência ou, pelo menos, exista a alternativa de o público se deparar com algo diferente dentre as *mesmas* e inúmeras possibilidades.

Stockhausen (1979, p. 35), certa vez, ao ser questionado sobre os hábitos das audiências de seu tempo, chegou a declarar o desânimo que sentia em relação a essa nociva padronização:

É uma tendência terrível que existe nos nossos dias e que pretende que tudo se encontre ao nível mais baixo. Por "baixo" entendo o mais inconsciente, o mais primitivo, o que excita somente o corporal: tem de divertir os preguiçosos ou os que estão cansados e nada mais.

¹¹ Susan Sontag chama de 'heróis da vontade radical' pessoas que não se submetem ao cinismo do sistema. In COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 45.

Essa importância em assegurar a viabilização de uma arte negra diferenciada, especialmente a viabilização de uma musicalidade negra distinta, não paramentada no exótico, pode ser explicada pelo fato de que, de acordo com Paul Gilroy (2001, p. 164), a música, esse dom relutante que supostamente compensava os escravos que eram privados da sua liberdade, tem sido aprimorada e desenvolvida de maneira a proporcionar um modo melhorado de comunicação para além do "insignificante" poder das palavras – faladas ou escritas. Ou seja, essa música – ao longo dos tempos – acabou por se tornar, em alguns casos, mais eficiente que os discursos.

Ao serem exilados e tolhidos dos legados da razão prática, os negros tiveram de apurar sua linguagem musical para que ela pudesse dizer com a mesma potência, ou ainda com mais força, sobre as mazelas de um mundo no qual não tinham voz. Se os negros não eram aceitos pela sociedade como agentes produtores de conhecimento, pelo menos suas sonoridades o eram, como o blues, o jazz, o funk etc. Daí a importância de reinventar e sofisticar constantemente sua linguagem, para que ela pudesse atingir seus objetivos.

Itamar Assumpção levou essa questão a sério desde o início de sua trajetória artística, e, por isso mesmo, optou por fazer uma obra mais ampla, com aspectos performático e relacional. A importância da liberdade que adquiriu em fazer tal tipo de sonoridade pode ser expressa pelos versos da canção "Cabelo Duro": Não vivo em cima do muro/ Da canga meu som me abole."¹²

Embora não tenha feito arte panfletária, Assumpção entendia que o aprimoramento do povo negro – pensado sempre no macro pela sociedade, de forma geral – precisava começar pelo aprimoramento individual, iniciado nos microaspectos, como os processos de produção e audição musicais; o aprimoramento do povo negro definitivamente passaria pelo aprimoramento das artes, sobretudo da música.

Daí a importância da recepção e análise de novos movimentos culturais como o Afrofuturismo, que preconiza, entre outros aspectos, que as formas musicais negras precisam se empenhar em fugir ao *status* de mercadorias e da posição determinada pela indústria cultural; precisam, cada vez mais, ser produzidas por artistas cujo entendimento de sua própria posição em relação ao grupo racial, e do

¹² Versos da música "Cabelo Duro", inserida no disco *Naná Vasconcelos e Itamar Assumpção – Isso vai dar repercussão*, Elo Music, 2004.

papel da arte na mediação entre a criatividade individual e a dinâmica social, seja moldado por um sentido autônomo, e não condicionado. (GILROY, 2001, p. 159).

De acordo com Gilroy (2001, p. 159), dar à música – especialmente à música negra – esse status de porta-voz do pensamento crítico dos negros que não encontram outra maneira de se posicionar é uma "[...] refutação dinâmica das sugestões hegelianas de que o pensamento e a reflexão superaram a arte e que a arte é menor que a filosofia, como forma inferior, meramente sensual."

Ora, a música definitivamente não é apenas um instrumento de sensualidade e deleite, embora, como arte, talvez essas sejam algumas de suas principais funções. A música também é realidade racional, expressão crítica e discurso vigoroso e que, por isso mesmo, precisa ser produzida e criticada de maneira que a considere como tal, nada menos que isso.

Em relação a essa "função" da música, o crítico Édouard Glissant (s/d apud GILROY, 2001, p. 162), afirmou que

[...] não é nada novo declarar que para nós a música, o gesto e a dança são formas de comunicação, com a mesma importância que o dom do discurso. Foi assim que inicialmente conseguimos emergir da *plantation*: a forma estética em nossas culturas deve ser moldada a partir dessas estruturas orais.

Dessa forma, os músicos da atualidade, sejam os do Afrofuturismo ou de outros movimentos, negros ou não – assim como o fez Itamar Assumpção há 30 anos, quando de sua eclosão –, precisam mesmo fazer parte de um reduto no qual a vontade radical não possa ser extirpada; precisam permanecer rígidos na não-aceitação das concessões que deturpam suas propostas estéticas.

Nesse aspecto, dizem que Itamar era irreduzível, e que, por conta de seu comportamento "rebelde", tenha perdido várias oportunidades. "Acho que o sucesso bateu na porta dele diversas vezes, e ele não atendeu", declarou o amigo e parceiro Paulo Lepetit.¹³

Ainda assim, apesar de não ter alcançado o grande público, as circunstâncias da contemporaneidade demonstram que Itamar Assumpção estava certo em tentar manter-se firme à sua linguagem; caso contrário, provavelmente, ela teria se transformado em um produto cultural muito semelhante aos que são veiculados

¹³ Paulo Lepetit, em depoimento extraído do documentário *Daquele instante em diante*, filme de Rogério Velloso sobre Itamar Assumpção incluído na série *Iconoclássicos*, do Itaú Cultural. Produzido em São Paulo, pela Movie&Art, em 2011, in 35'25" - 35'31".

atualmente e que, via de regra, nada ou pouco acrescentam, principalmente na elaboração de um discurso intelectual.

Paul Gilroy (2001, p. 165), apoiando a atitude radical nas artes, chega a declarar que esses "subversivos" músicos e usuários de música representam um tipo diferente de intelectual, porque possuem, principalmente, uma auto-identidade e uma prática da política cultural que permanecem fora desta dialética entre devoção e culpa.

Como temos citado ao longo desta dissertação, tais músicos ampliam o espectro reflexivo de seus trabalhos, chegando mesmo a esquadriñar seu posicionamento para além da arte que ora expressam – e se põem a pensar sobre seu lugar no mundo e a pensar profundamente a arte que realizam – por meio das próprias lentes, recuperando para si uma autonomia que prontamente os coloca fora dessa nociva dialética; não é mais necessário viver sob o crivo maniqueísta de ideias que sugerem a devoção e o culto a um passado sem recriá-lo, nem é preciso alimentar um sentimento de culpa e inferioridade por ser negro e, a partir dele, criar um discurso de vitimização, realizando uma arte estritamente panfletária ou limitada por uma segregação tautológica.

É necessário que a arte negra – em especial, a música – continue seu processo de expansão, ganhando novos espaços e trazendo à tona material com capacidade de alimentar novos "processos de combustão." Ora, apesar de a musicalidade negra ser base para quase *todas* as sonoridades mais ouvidas no planeta, é preciso ir além. Apesar de tudo o que já foi feito, ousamos dizer que *tudo* ainda estar por fazer. A nosso ver, não podemos nos dar por satisfeitos quando o momento conjuntural sugere infinitas possibilidades de novas criações.

Sabemos que o *hip hop* (antecessor do *trip hop* e do *acid jazz*) nasceu nos guetos negros de Nova York, ou antes, nos *sound systems* jamaicanos. O *house* (antecessor do *acid house* e do *garage*) nasceu nos guetos negros (e gays) de Chicago. O *tecno* (que antecedeu o *trance*) nasceu nos guetos negros de Detroit (EUA). E o *jungle* nasceu nos guetos negros de Londres. Se fôssemos desenhar a árvore genealógica de todas essas batidas, esses vários e variados "beats", chegaríamos aos antepassados do rock, do funk, do soul, do blues, do jazz.

É fato que durante todo o século 20, essa batida, esse ritmo gerado no seio da música negra, com toda a complexidade cultural que ele implica, contaminou a música popular do planeta.

A cultura da diáspora africana foi, aos poucos, dando esse "presente" para o mundo. Retomando o pensamento de Hermano Vianna (1997), pode haver maior dádiva que recebermos uma sonoridade capaz de nos fazer entrar em transe e nos libertar – nem que seja por alguns minutos – de nós mesmos?¹⁴

Segundo o antropólogo, a diáspora africana aprendeu a usar a tecnologia ocidental à sua maneira, com finalidades nunca imaginadas por seus inventores: "[...] os negros colocaram as máquinas para dançar, para produzir 'diversão e arte' contra a ordem da produtividade industrial." (VIANNA, 1997).

Porém, mais que diversão, a cultura da diáspora africana colocou todos em seu entorno para exercitar o pensamento; colocou seus artistas e os consumidores de suas possibilidades estéticas para refletir sobre os processos contemporâneos e propôs novas possibilidades. A frase "Pense. Ainda não proibiram"¹⁵ reflete com precisão seu *zeitgeist*.

Diante de toda essa explanação acerca das tentativas de se produzir e consumir um tipo diferenciado de arte, não é possível "engolir" qualquer coisa – que seja feita exatamente sob esse prisma, o de "qualquer coisa" – na contemporaneidade. É preciso renovar o espírito da vontade radical e continuar reinventando uma arte que vá até os limites das possibilidades, explorando todos os caminhos possíveis de reflexão. Em outras palavras, não dá para se contentar com o produto cultural "meia-boca" ou "qualquer nota" que tentam nos empurrar sob o disfarce da novidade.

Itamar Assumpção, há mais de 30 anos, não se contentou. Os afrofuturistas da contemporaneidade também não se contentam. Daí, a feliz comparação entre um e os outros.

Atualmente, os integrantes do Afrofuturismo têm "inventado a si mesmos e a seus múltiplos eus" enquanto prosseguem construindo o "novo mundo."

DJ Spooky, por exemplo – que, assim como Itamar Assumpção, pode ser considerado um multiartista –, é compositor, músico, artista multimídia, escritor e acadêmico. Entre outras coisas, Spooky nutre um profundo interesse por *reggae* e *dub*. Mas suas pesquisas não se limitam a esses gêneros. Apenas para citar como

¹⁴ VIANNA, Hermano. Tecnologia do transe. In *Folha de S.Paulo*, caderno Folha+, 6 de abril de 1997.

¹⁵ Afrika Bambaataa, citado em entrevista para Alexandre Matias. Disponível em *Cadernos Afrofuturistas - Rizoma.net/Afrofuturismo*. Disponível para download em: <<http://pt.scribd.com/doc/46875356/Afrofuturismo-Rizoma-net>>. Acesso em: 28. Set. 2012.

ele transita em diversos campos da arte e do conhecimento, citamos alguns de seus projetos, como o *Optometry* (2002), no qual trabalha com o jazz da cena alternativa de Nova Iorque; o *Dubtometry* (2003), ponto de partida para uma intensa pesquisa sobre batidas eletrônicas; além da contribuição para o material do álbum mais recente de Yoko Ono, *Yes, I'm a Witch*.

Além das produções estritamente musicais, DJ Spooky também trabalha com outras esferas da arte. Em 2009, ele criou a performance multimídia "Terra Nova: Sinfonia Antártica." Essa exibição – de linguagem híbrida – apresentava projeções de vídeo, sons pré-gravados e um quarteto de cordas tocando ao vivo composições de Spooky que, por meio de uma viagem sensorial, retratavam as rápidas transformações que têm marcado o continente Antártico.

Ora, a partir da observação dessa gama de atividades desenvolvidas por Spooky, podemos afirmar que uma das principais características que o une a Itamar Assumpção é a da multiplicidade. Ambos tentam/tentaram aproveitar a fundo todas as possibilidades que a arte fornece; ambos estão/estavam dispostos a experimentar *tudo* o que estivesse ao alcance para produzir um espólio diferenciado. Assim como Spooky utiliza a tecnologia da atualidade para construir uma linguagem autoral, Itamar Assumpção – guardadas as proporções tecnológicas – também o fazia. Na verdade, I. A. – que não contava com tanta tecnologia assim – teve de desenvolver sua linguagem primordial fazendo com que as principais características estivessem mesmo inseridas na canção e na apresentação delas.

Ora, um dos exemplos dessa "projeção tecnológica" internalizada na própria obra é o álbum *Às próprias custas S/A*, gravado ao vivo como se fosse um programa de rádio – nele Itamar Assumpção utiliza várias linguagens artísticas, inclusive vinhetas radiofônicas. Com certeza, um feito bastante inovador para as produções da época, o que sinaliza, inclusive, o aproveitamento de outros espectros da arte, e não apenas a sonoridade; sinaliza ainda como Assumpção estava em busca da "arte total".

DJ Spooky hoje, 30 anos depois do surgimento de Nego Dito, também empreende a busca por essa arte completa, ampliando seus interesses para as esferas políticas e sociais. Em 2010, ele se apresentou no Rio de Janeiro com o já citado espetáculo "Terra Nova: Sinfonia Antártica" e foi questionado sobre o porquê de relacionar sua música com o meio ambiente. Sua resposta refletiu a preocupação que o multiartista tem em fazer uma arte conectada com o todo, com tudo:

[...] com a música, vejo esses fragmentos da mídia, da cultura, e faço uma colagem que conta uma história. O uso de samples é isso: um jeito moderno de contar histórias colando fragmentos. É a arte da edição. E a partir dessa edição você tem um discurso. E isso ajuda todo mundo. Quero mostrar como a arte reflete o cotidiano, e vice-versa. Quero fazer as pessoas nos EUA pensarem globalmente, não localizadamente apenas.¹⁶

Sobre as principais características dessa obra em particular, podemos dizer que ela se configura como uma verdadeira ode aos multimeios, convidando o público para uma experiência de imersão. Na ocasião, DJ Spooky usava um *Ipod* para complementar sua intervenção artística: "É um trabalho lírico de som e imagens, criando uma instalação multimídia que o público absorve como um show, feito de composições e samples meus."¹⁷

A partir da fala de Spooky, podemos perceber que os multimeios funcionam, na atualidade, como multiplicadores de relações e combinações. Esse encontro de meios técnicos e tecnológicos com as visões de artistas como os afrofuturistas é capaz de redefinir uma cena artística e a colocar numa dimensão global. Juntos – tecnologia e experimentalismo – suscitam o que a pesquisadora Ana Mafalda Leite (2005, p. 185) chama de “mestiçagem de paisagens, tempos, espaços e culturas”.

O século XXI e suas infinitas possibilidades revelam mesmo uma espécie de explosão de fontes disponíveis e aumenta a quantidade de temas potenciais que podem ser refletidos, discutidos e redimensionados. Em termos estéticos e artísticos, são muitas coisas acontecendo ao mesmo tempo; no entanto, em número menor se considerarmos apenas as propostas mais ousadas como as do Afrofuturismo.

Segundo o professor Mauricio Salles de Vasconcelos (2012, p. 92), diante de tamanha oferta cultural, é preciso mesmo repensar o modelo crítico, porque, em alguns casos, "as artes estão sendo mapeadas e circundadas pelo intuito conservador institucionalizado e sistematizado por corporações (jornais, editoras) e entidades legitimadoras (como a universidade)." Com isso – alerta Vasconcelos – "o gesto da descoberta, o pacto com a diversidade e a heterogeneidade das fontes, são sacrificados em favor de um endereçamento, de algum desígnio já garantido".

Era exatamente isso que Itamar Assumpção rechaçou durante toda a sua carreira: um compromisso com um desígnio já especificado ou garantido. DJ

¹⁶ Entrevista de DJ Spooky concedida para o jornal *O Globo*. Disponível em <<http://www.aarffsa.com.br/noticias1/17091065.html>>. Acesso em: 14 Out. 2012.

¹⁷ Ibidem.

Spooky, quando rejeita rótulos e a divisão entre alta e baixa cultura, também se posiciona contra o jogo de caras marcadas, no qual o novo já nasce velho. Ambos estavam mais interessados nos benefícios das relações que poderiam estabelecer com o seu público – mesmo que esse processo não fosse garantido – que nas recompensas mercadológicas.

Isso porque – explica Vasconcelos (2012, p. 94) – é preciso criar relações que imponham "um outro corte do conhecimento em vigor, tendo-se em mira um ambiente em expansão através de elos cognitivos e culturais, [...] em que a corporeidade e os afetos [não sejam] desafios para a inteligibilidade."

Ora, Spooky e Assumpção podem mesmo ser aproximados por diversos aspectos, inclusive por este devir de criar e envolver seu público em uma experiência celebrativa. Para isso, ambos utilizam – e gostam muito dessas técnicas – a colagem e a sobreposição de linguagens. Spooky, na atualidade, se utiliza da tecnologia para criar colagens geradoras de metáforas tão substanciais quanto as criadas por Itamar Assumpção, que se utilizou da performance musical, do teatro, da poesia e até mesmo do design gráfico (na capa de seus discos, por exemplo).

Sobre isso, podemos perceber que a colagem acabou se tornando ao longo do tempo – para ambos – uma linguagem primordial. Na ocasião de sua vinda ao Brasil, Spooky declarou o porquê de preferir tal prática e acabou citando algumas de suas referências artísticas no país:

É como montar e desmontar um gigantesco quebra-cabeças. Comunismo, opressão, liberdade, cinema, hipocrisia, racismo, heavy metal e hip-hop. Vivemos num mundo de misturas. O Brasil é um pouco isso: escravidão, ditadura, democracia, quilombos, Brasília, Villa-Lobos, Vik Muniz, Gilberto Gil e Tom Zé. O Brasil é a essência do mash-up. Não consigo imaginar lugar mais fascinante. Talvez só a Antártica. Ou o Ártico.¹⁸

Talvez Spooky não conheça Assumpção, porque, se o conhecesse, certamente o incluiria em sua seleção. Afinal, Itamar utilizava bastante – à sua maneira – o *mashup*, que corresponde à criação de composições que tenham várias camadas de vozes e sonoridades. Frequentemente, esse tipo de música também apresenta várias camadas de significações, dialogando com diversas culturas a partir do hibridismo.

¹⁸ Entrevista de DJ Spooky concedida para o jornal *O Globo*. Disponível em <<http://www.aarffsa.com.br/noticias1/17091065.html>>. Acesso em: 14 Out. 2012.

Sobre a intensa hibridização cultural que acontece aqui no Brasil, citada por Spooky, o antropólogo Hermano Viana afirma que isso impossibilita até mesmo à batucada do Olodum ser compreendida com base em argumentos musicais essencialmente nacionalistas.¹⁹

Retomando a importância da diáspora negra na construção de uma musicalidade rizomórfica e não enraizada, entendemos que assim como o Olodum não pode ser pensado como estritamente brasileiro, também o *rap* não pode ser pensado como algo estritamente norte-americano ou o reggae, como absolutamente jamaicano. Embora suas origens geográficas não possam ser negadas, tais sonoridades são consequência da combinação de vários elementos dessa diáspora – incluindo a chegada ao novo mundo e a relação estabelecida com as culturas locais. E isso, como temos insistido neste capítulo, não as empobreceu.

Na verdade, o que poderia empobrecer tais ritmos e culturas é o pensamento de que essas sonoridades são puras. De acordo com Paul Gilroy (2001, p. 170), a insistência na essencialidade e pureza dessa música

"empobrece a história cultural negra moderna, pois as estruturas transnacionais que trouxeram à existência o mundo do Atlântico negro também se desenvolveram e agora articulam suas múltiplas formas em um sistema de comunicações globais constituído por fluxos."

Ou seja, se essas estruturas se desenvolveram e temos atualmente inúmeros fluxos para serem explorados, é preciso que o pensamento crítico também se desenvolva e passe a considerar essas culturas como frutos de processos híbridos. E, mais importante ainda, é preciso que essas culturas não sejam desvalorizadas por tais características.

Um exemplo de sonoridade enriquecida pela troca cultural citado por Gilroy é o do reggae, que, ao cruzar o atlântico com os migrantes caribenhos e chegar ao Reino Unido, acabou por se tornar um produto no qual podemos perceber uma cultura conscientemente sintética, que sustenta inclusive algumas identidades políticas igualmente novas e interessantes ao ritmo de sua batida. (GILROY, Paul, 2001, p. 174).

¹⁹ VIANNA, Hermano. O Atlântico Negro. In *Cadernos Afrofuturistas - Rizoma.net/Afrofuturismo*. Disponível para download em: <<http://pt.scribd.com/doc/46875356/Afrofuturismo-Rizoma-net>>. Acesso em: 28. Set. 2012.

Podemos, no entanto, dizer que essa troca foi mútua. Isso porque não somente a sonoridade negra que chegava no continente europeu era influenciada pela cultura local; também a Europa foi "contaminada" com uma sonoridade que, por sua vez, já chegava lá hibridizada pelas trocas do Atlântico Negro. Nesse sentido, a ideia purista de fluxo de mão única da cultura africana do Oriente para o Ocidente deve ser imediatamente considerada como improdutora.

Para exemplificar como o continente europeu foi beneficiado por essas sonoridades vindas das "Áfricas", Gilroy (2001, p. 180) afirma que, por exemplo, as culturas britânicas negras deixaram de simplesmente "imitar ou reproduzir formas, estilos e gêneros por atacado, que haviam sido afetuosamente tomados de empréstimo, respeitosa ou descaradamente sequestrados dos negros de outros lugares." Elas passaram a fazer suas próprias experimentações, internalizando a hibridização e produzindo coisas realmente interessantes, tanto nos estudos culturalistas, como na arte, inclusive com a formação de artistas expoentes do Afrofuturismo.

Ou seja, a partir da relação com outras culturas – e da aceitação de que isso era bom, e não o contrário – eles criaram sua própria linguagem, que também não pode ser considerada fixa ou essencial diante da realidade contemporânea.

Processo semelhante se deu com Itamar Assumpção que, em nenhum momento rejeitou ou desvalorizou sua condição de sujeito negro ou a cultura de sua etnia. Queremos apenas – com este trabalho – defender a tese de que ele, ao se relacionar com diversas culturas diferentes, viu que isso era bom e apropriado para o tipo de linguagem que o satisfazia como artista e que o levaria à concepção de uma obra aberta. E, ao mesmo tempo, conferia à negritude uma atuação mais incisiva, amplificada, afinada com seu potencial de atualidade na transformação pela qual tem sido responsável na música e na multiplicação de elos renovados com as diferentes culturas.

Da mesma forma têm agido os afrofuturistas da contemporaneidade ao se relacionar com diversas influências. No entanto, estes têm encontrado um agravante para dificultar seu processo criativo: surpreendentemente, já no século XXI, têm surgido uma corrente crítica "nostalgista" que, pior que a conservadora, desaprova tudo o que é feito na atualidade, dizendo que o que havia antes é que era bom. Para disfarçar o conservadorismo nostálgico, acabam dizendo que a tecnologia e o surgimento de várias sonoridades diferentes estão diluindo a música.

Ora, a fragmentação e subdivisão – irreversíveis – da música negra em uma proliferação cada vez maior de estilos e gêneros torna absurda essa oposição polar entre progresso e diluição. Somente porque essas sonoridades progridem, isso significa que elas têm de necessariamente se diluir e perder seu vigor inicial? Isso nos parece, acima de tudo, uma posição intransigente e absolutista.

Paul Gilroy (2001, p. 201), contra essa corrente saudosista, defende que os processos de desenvolvimento considerados pelos conservadores como contaminação cultural podem ser de fato muito enriquecedores e/ou fortalecedores.

Isso porque o caráter "desavergonhadamente" híbrido dessas culturas do Atlântico Negro constantemente confunde todo entendimento simplista (essencialista ou antiessencialista) da relação entre identidade racial e não-identidade racial, entre a autenticidade cultural popular e a traição cultural pop. Tal confusão do entendimento simplista torna-se, então, muito importante porque nos obriga a sair da zona do pensamento superficial; somos mesmo obrigados a desenvolver novas alternativas e ir além daquilo que é visto. (GILROY, 2001, p. 201).

Um exemplo afrofuturista "desavergonhadamente" híbrido que pôde ser visto recentemente na cidade de São Paulo (setembro de 2012) é a obra do inglês Isaac Julien. Na ocasião, ele trouxe à cidade a exposição *Geopoéticas*, na qual quatro instalações em múltiplas telas, criadas ao longo da última década de seu trabalho, compunham o seu segmento central. A mostra revelava ao público brasileiro o duplo caráter de seu trabalho: dava relevo tanto à profunda preocupação do artista com os temas de identidade cultural, afirmação social e questões de gênero, e priorizava a construção de narrativas multifacetadas e sobreposições visuais e sonoras.

Outro exemplo de hibridização afrofuturista da atualidade é a obra do cineasta Jeffrey Skoller que flerta – simultaneamente e o tempo todo – com a tecnologia e a ancestralidade. Um exemplo de suas produções está no filme *The Last Angel of History*, no qual o artista trabalha a história da música e da literatura negras e a atual teoria cultural pós-colonial e pós-humanista, conectando o folclore africano antigo e o "Afrofuturismo" contemporâneo na vanguarda negra e nas culturas populares para

criar o que o cineasta inglês John Akomfrah chama de “memória racial digitalizada”.²⁰

Ao perpassarmos por esses exemplos, é perceptível que em todos os artistas que podem ser chamados de afrofuturistas existe uma abertura para o signo; uma abundância de significados que podem ser evocados para cada ato criativo, exatamente como na obra de Itamar Assumpção que, a seu tempo e com suas limitações tecnológicas, conseguiu realizar aquilo que o professor Luis Tatit (2007) chamou de "obra abundante"²¹, com várias camadas de significações.

Como sabemos, não foi fácil para ele ter se tornado arbitrariamente – e por conta de suas proposições artísticas – um "baluarte" da rebeldia ou receber rótulos como o de "maldito", assim como também não será fácil para os afrofuturistas da contemporaneidade enfrentarem as críticas acerca de uma suposta diluição resultante do processo de hibridização. Mesmo que as pessoas estejam naturalmente mais abertas em termos de experimentações tecnológicas, ainda prevalece um ranço da audição reacionária.

Observando então a obra de Itamar Assumpção, bem como a desses "novos" artistas do Afrofuturismo, chegamos à conclusão de que realmente a arte negra – especialmente a música negra – não pode ser reduzida a um diálogo fixo entre um eu racial pensante e uma comunidade racial estável. Como afirma Gilroy (2001, p. 221) em suas teorias sobre o Atlântico Negro, "afora tudo o mais, a globalização das formas vernaculares negras significa que nossa compreensão das antífonas terá de mudar."

Nesse sentido, a real importância de se pensar a música neste trabalho, em especial a música de Itamar Assumpção, é mudar paradigmas críticos e analíticos do cancionário tradicional, e conceber a existência de formas diferentes de artes que, exatamente por ter um aspecto experimental, são capazes de inaugurar novas formas de diálogos estéticos e sociais. Exatamente como o fez Assumpção que, com Beleléu, trouxe, à sua maneira, uma das mais calorosas discussões acerca da negritude e do racismo no Brasil.

²⁰ John Akomfrah citado por SKOLLER, Jeffrey. O último anjo da história. In *Cadernos Afrofuturistas-Rizoma.net/Afrofuturismo*. Disponível para download em: <<http://pt.scribd.com/doc/46875356/Afrofuturismo-Rizoma-net>>. Acesso em: 28 Set. 2012.

²¹ Informação verbal, anotada em palestra conferida pelo Professor Luiz Tatit na biblioteca Alceu Amoroso Lima, em outubro de 2007.

Podemos também que outra das proposições mais importantes desta dissertação está em libertar a música do seu status de mera mercadoria e instigar em seus leitores o desejo de utilizá-la para investigar a reconciliação entre arte e vida; está em transformar a música no que Gilroy (2001, p. 245) chamou de "veículo preferido para o autodesenvolvimento." Acima de tudo, ficamos satisfeitos em pensar que este trabalho pode ter contribuído de alguma forma como um convite à fuga dos códigos fechados de *todo* entendimento restritivo ou absolutista, seja da arte, seja das etnias, seja da identidades culturais.

Depois de ter contato com obras como a de Itamar Assumpção e DJ Spooky, defendemos realização de uma arte que seja capaz de escapar aos papéis disciplinantes e tenha como objetivo transformar o mundo. Parece utópico, ingênuo e clichê, mas não nos parece nenhum exagero tal afirmação. De acordo com Gilroy (2001, p. 164), é mesmo necessário classificar tais artistas como especiais, pois eles têm desempenhado papéis que fogem à de legisladores ou intérpretes e, em lugar disso, têm se apresentado como guardiões temporários de uma sensibilidade cultural distinta e enrincheirada que também tem operado como um recurso político e filosófico.

Sem dúvidas, Itamar Assumpção e os afrofuturistas contemporâneos tornaram suas obras especiais porque conseguiram fazer uma arte – uma música – tão forte e marcante quanto os discursos, sem ser pedagógica, ou, pior ainda, demagógica.

Suas grandes contribuições estiveram (e ainda estão) na vontade de revolucionar sem querer ser reformista. Dessa forma, apresentaram verdadeiras produções tridimensionais, com pluralidade de questões estéticas (textuais, musicais, performáticas), políticas e sociológicas; promoveram obras que nos convidam a múltiplas abordagens analíticas, e que – a partir de sua multiculturalidade – são capazes de desafiar o público, o crítico e o pesquisador, convidando-nos para o contínuo diálogo e para a negociação de significados e, principalmente, nos demovendo da vontade de parar no superficial e aceitar as significações que já veem prontas na atualidade, sejam sobre música, sejam sobre negritude, sejam sobre arte independente ou sejam sobre as identidades culturais.

CONCLUSÃO

Chegamos ao final desta dissertação certos de que a análise da obra de Itamar Assumpção não pode se encerrar aqui. Este trabalho constitui apenas um primeiro passo para adentrar suas proposições artísticas. No entanto, sabemos que é preciso ir além na tentativa de diminuir a escassez de estudos acadêmicos que tenham seu espólio como objeto de investigação.

Realmente, não poderíamos esgotar todas as possibilidades de um trabalho que esteve todo o tempo fortemente ligado a uma atitude de renovação estética e de independência, tendo ficado “conhecido”, sobretudo, por romper com as formas tradicionais de compor, interpretar e, principalmente, de apresentar canções.

Diante da pluralidade de questões que suscita a obra de Itamar Assumpção – desde as estéticas (textuais, musicais, performáticas) até às políticas e sociais –, escolhemos abordar sua produção por meio da performance e dos aspectos culturais.

Por se tratar de uma obra essencialmente polissêmica, que nos remete a uma variada gama de interpretações, achamos que, em um primeiro momento, essa seria a via mais apropriada para as múltiplas abordagens analíticas que tal produção exige. Mas sabemos da impossibilidade de com esta dissertação chegarmos a conclusões absolutas – até mesmo porque o trabalho artístico de Itamar Assumpção não está paralisado nem estático; continua em constante transformação, sendo relido à luz das ideias contemporâneas.

Um trabalho que passou a ser observado na Pauliceia Desvairada, ainda na década de 1980, quando, ao lado de outros músicos da chamada Vanguarda Paulista, Itamar Assumpção adicionou ao seu “caldeirão de influências” o rock, o samba, o reggae, o funk, o jazz, o pop e o rap; inseriu harmonias e arranjos não convencionais, sonoridades e temas urbanos, performances teatralizadas e transformou todos esses ingredientes em uma proposta autoral inovadora, experimental e demasiadamente impactante.

Essa chamada “inovação” na obra de Itamar, sem dúvidas, pode ser confirmada numa eventual e específica relação de comparação que as composições do artista estabelecem com as músicas da atual MPB. Como dissemos ao longo

deste trabalho, não podemos recorrer a juízo de valor, mas é impossível não observar que as músicas de Assumpção – ao contrário das canções mais tocadas na atualidade – não são de “fácil digestão”, com significados prontos ou feitas para o consumo imediato; suas composições quase sempre desconcertavam (e continuam desconcertando) os ouvidos “menos atentos”.

Vaiado em alguns dos “principais” festivais televisivos de música da época, Itamar Assumpção foi tachado de “esquisito demais”, pois, em princípio, sua musicalidade não se encaixava em nada mais conhecido e identificável, que fosse capaz de “acolher” e “amparar” os anseios de um público muito mais acostumado com o movimento de retração que de expansão.

Hoje, trinta anos depois, existe um movimento contrário, mas não menos vexatório, que visa enaltecer – sem analisar – seus gestos e composições pela via estritamente fetichista (a fetichização do novo e do diferente).

A nosso ver, um fato que pouco contribui para a análise contumaz de um trabalho tão instigante quanto a obra de Assumpção. É preciso – além da recuperação da audição de suas músicas e de imagens de seus shows emblemáticos – realizar uma apreciação crítica abrangente, que leve em consideração os vários aspectos que lhe são relevantes, como a estrutura formal das canções e performances, a instrumentação diferenciada, o posicionamento frente ao mercado fonográfico, os discursos, a autonomia intelectual e, sobretudo, a articulação de questões étnicas, sociais, políticas e culturais situada na contemporaneidade.

Como artista negro que era, apresentou uma obra – já na década de 1980 – capaz de dialogar com as teorias dos Estudos Culturais, evidenciando a não possibilidade de construir uma identidade negra apenas baseada na cor da pele, além de demonstrar não ser possível manter essa identidade unificada do nascimento até a morte, e que, ao fazê-lo, no âmbito artístico, significaria apenas construir uma história linear e cômoda, sem questionamentos sobre si.

Ele sabia que encarnar o papel de excluído e pobre-coitado – esse papel vitimista tão estimulado pela sociedade da divisão – não adiantaria absolutamente nada; não serviria para enriquecer nenhum diálogo nem engrandecer ou aprimorar sua produção, tampouco para melhorar as condições da arte independente no Brasil.

Ele não queria se fechar em conceitos restritivos e limitadores para a criação de sua obra; ao contrário, demonstrava que não iria encarnar fixamente nem esgotar os significados de nenhuma identidade cultural – como a da negritude ou a do marginal. Ele não estava interessado em um tipo específico de cultura, mas, sim, em aproveitar todas as culturas quanto fosse possível.

No entanto, é importante ressaltar que com essas afirmações não estamos querendo "embranquecer" as raízes negras de Itamar Assumpção nem enfraquecer essa identidade étnica que carrega sobre si. Tampouco queremos negar o racismo estrutural que nocivamente perdura no Brasil. Apenas não queremos estimular ou manter posicionamentos maniqueístas sem fundamento ou sem nenhum proveito. Itamar era negro com "N maiúsculo", tinha orgulho de suas origens, dialogava com sua ancestralidade o tempo todo, mas não estava interessado em se apartar do mundo por isso. E aí está a grande importância de seu trabalho artístico: ter feito uma arte honesta, que fugiu completamente aos códigos fechados de *todo* entendimento absolutista.

Como vimos nesta dissertação, sua obra já foi gestada sob o signo das influências multiculturalistas, como o reggae de Bob Marley, o jazz de Miles Davis, o funk de James Brown, o rock de Jimi Hendrix, o samba de Geraldo Filme, a popularidade de Atila Iório, a novidade da Jovem-guarda e, depois, a novidade dos Tropicalistas, e até a ancestralidade e a espiritualidade dos terreiros de Candomblé, onde, inclusive, ele descobriu *organicamente* o conceito desenvolvido por Merleau-Ponty do corpo reflexionante: de maneira natural, a partir de uma atividade prosaica de seu cotidiano, Itamar compreendeu que a consciência racional perdia seu monopólio de subjetividade transcendental.

Ora, se o próprio Itamar Assumpção preparou o terreno para que sua obra pudesse ser germinada de maneira essencialmente aberta; pudesse se tornar uma forma que nos olha e nos convida para dialogar, então, nós só podemos retribuir a esse convite com uma postura de real interesse no diálogo e na negociação de significados.

Com uma maneira sofisticada de questionar e discutir sobre problemas da contemporaneidade, ele foi capaz de falar tanto com o homem da periferia quanto com o homem da classe média. E isso sem imbecilizar sua audiência nem preparar para ela uma "caminha" capaz de suavizar a queda que invariavelmente acontecia com alguns ao se depararem com a força de seus argumentos.

Essa capacidade de diálogo com diversificadas audiências, a partir dos mesmos comportamentos, evidencia o amadurecimento das relações que manteve com o seu entorno, com o seu público e com as metáforas performáticas que criou para pensar coletivamente a estética, a cultura e a política. Ele compreendeu que o melhor caminho para falar sobre determinados assuntos, que via de regra estão postos, mas não são debatidos pela sociedade, não era o do embate nem o da politicagem, mas sim o da capacidade inteligível de decodificação dos anseios de um público que, para isso, só precisa estar desperto.

Então, à sua moda, enfiava o dedo ferida aberta pela modernidade esperando reação. Depois, esfriava os ânimos com um lirismo incomum – o belo também foi contemplado em seu cancionero –, mostrando as possibilidades de negociações plurissignificativas e deixando seus espectadores livres para construir seus próprios significados.

Usando roupas coloridas e óculos extravagantes, dançando em cima do palco, despejando versos ruidosos ou encarnando Beleléu, Itamar Assumpção provou que era mesmo um artista diferenciado. Estávamos, de fato, diante de um multiartista que, com sua performance, produziu uma obra forte o suficiente para transcender todo tipo de obstáculo e fugir à pecha de legisladora; uma obra que, em lugar disso, tornou Itamar Assumpção guardião temporário de uma sensibilidade cultural distinta e entrincheirada, e que operou – na contracorrente da obviedades – como um poderoso instrumento político e filosófico.

Itamar Assumpção, ao capturar o devir dialógico, o íntimo estranho do convívio entre os diferentes, o miúdo amplificado pela poesia, o não estabelecido, o não dominante que existe tanto nas vivências artísticas quanto em outras áreas, produziu uma obra que, mais do que dar respostas, gerou inquietações. Mas, de todo modo, uma obra que foi capaz de criar alternativas aos desassossegos que despertou e que sempre existiu em zonas alheias ao enquadramento e à normatização da cultura.

Uma produção que, ao insinuar outras possibilidades, projetou-se como ruptura e ofereceu novos rumos, sempre em direção a um futuro e a outros públicos, porque, de fato, acabou por se configurar, essencialmente, como uma obra que nunca terminou de dizer aquilo que tinha inicialmente para anunciar. E é exatamente isso que a torna – atualmente – tão instigante, seja para o público, para o crítico ou para os pesquisadores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. W. O fetichismo na música e a regressão da audição. *Os Pensadores: Horkheimer/Adorno*. Tradução de José Lino Grünnewald et al. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

ADORNO, T. W. Sobre a música popular. In: COHN, Gabriel. (Org). *Adorno: Sociologia*. 2. ed. Tradução de Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1994.

ALICE RUIZ. Grande Poeta Não. In: CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Mônica (Orgs.). *Pretobrás: Por que que eu não pensei nisso antes? O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção*. São Paulo: Ediouro, 2006. 1 vol.

ALMEIDA, Miguel de. Pesquisa, um artifício para enquadrar Itamar. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 jul. 1982, sem informação de caderno, p. 32.

ASSUMPÇÃO, Itamar. In: PALUMBO, Patrícia. *Vozes do Brasil*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002, p. 33.

_____. Itamar Assumpção, a todo vapor. *Folha de S. Paulo*, 29 ago. 1984. Depoimento a Leão Serva.

_____. Itamar Assumpção: príncipe negro da música. *Jornal Nicolau*, Curitiba, jul. 1989. Depoimento à Rodrigo Garcia Lopes.

_____. Itamar Assumpção troca o estúdio pelo palco. *Folha de S. Paulo*, 11 nov. 1982. Depoimento a Miguel de Almeida.

_____. O bendito Itamar Assumpção. *Jornal do Brasil*, 22 fev. 1999. Depoimento à Zélia Duncan.

_____. Entrevista realizada em novembro de 1993, no Estúdio Be Bop. Depoimento (inédito) concedido à Robinson Borba. Transcrito pelo pesquisador musical Fabio Giorgio.

BARNABÉ, Arrigo. A oferenda. In: CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Mônica (Orgs.). *PretoBrás: Por que que eu não pensei nisso antes?* São Paulo: Ediouro, 2006. 2 vol.

_____. Itamar Assumpção, 60 anos: o vão que persiste. *Revista +SOMA*. São Paulo, n. 14, dez. 2009.

Disponível em: <<http://www.maissoma.com/2009/12/8/itamar-assumpcao-60-anos-o-vao-que-persiste>>. Acesso em: 25 Mar. 2011.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Prefácio. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BASTOS, Clara. Os critérios da transcrição. In: CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Mônica (Orgs.). *Pretobrás: Por que que eu não pensei nisso antes? O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção*. São Paulo: Ediouro, 2006. 2 vol.

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as consequências humanas*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BENJAMIN, Walter. O caráter destrutivo. In: *Documentos de Cultura. Documentos de Barbárie* (Escritos Escolhidos). Tradução de Celeste H. M. Ribeiro de Sousa (et al.). São Paulo: Cultrix, 1986.

BENTES, Ivana. Afryka teórica. In *Cadernos Afrofuturistas - Rizoma.net/Afrofuturismo*. Disponível para download em: <<http://pt.scribd.com/doc/46875356/Afrofuturismo-Rizoma-net>>. Acesso em: 28. Set. 2012.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem (caracterização das Memórias de um sargento de milícias). In *Revista do Instituto de estudos brasileiros*. n. 8. São Paulo: USP, pp. 67-89, 1970.

CARLSON, Marvin. Introdução: o que é a performance. In: *Performance. A critical introduction*. London; New York: Routledge, 1999, pp. 1-9. Publicado no Brasil em *Ensaio Geral*. Tradução de Cíntia Silva de Moura. Belém, v. 2, n. 4, ago./dez. 2010.

CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Mônica. (Coords.). *PretoBrás: por que Eu Não Pensei Nisso Antes?* O Livro de Canções e Histórias de Itamar Assumpção. São Paulo: Ediouro, 2006. 1 vol.

_____. *PretoBrás: por que Eu Não Pensei Nisso Antes?* O Livro de Canções e Histórias de Itamar Assumpção. São Paulo: Ediouro, 2006. 2 vol.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CONNOR, Steven. *Cultura Pós-moderna: Introdução às teorias do contemporâneo*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.

COSTA, Edil Silva. A leitura como performance: a lição de Paul Zumthor. In *Revista Galáxia*, n. 1, 2001, p. 252.

DAVIS, Erik. Raízes e fios - Ciberespaço Polirrítimico e Eletrônica Negra. In *Cadernos Afrofuturistas - Rizoma.net/Afrofuturismo*. Disponível para download em: <<http://pt.scribd.com/doc/46875356/Afrofuturismo-Rizoma-net>>. Acesso em: 22. Set. 2012.

ECO, Humberto. *Os Limites da Interpretação*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1995.

FALBO, Conrado Vito Rodrigues. *Beleléu e PretoBrás: palavra, performance e personagens nas canções de Itamar Assumpção*. Recife: Dissertação de Mestrado em Letras, UFPE, 2009.

FERREIRA, Jerusa Pires. O universo conceitual de Paul Zumthor no Brasil. *Revista do IEB*, n. 45, set. 2007, p. 146.

GALLIE, W. B. *Philosophy and the historical understanding*. New York: Schocken Books, 1964.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro - modernidade e dupla consciência*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora 34/Universidade Cândido Mendes, 2001.

GIORGIO, Fabio Henriques. *Na BOCA do BODE: Entidades musicais em trânsito*. Londrina: Atrito Art, 2006.

_____. Nas quebradas do Nego Dito e Cia. Entrevista para o blog *Nada será como antes*. Disponível em: <<http://nadasercomoantes.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 2 Mai. 2012.

Glossário de Arte Contemporânea do Itaú Cultural, produzido e organizado pelo crítico e curador Guy Amado. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2720&cd_materia=861>. Acesso em: 2 Set. 2012.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2000.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Tradução de Suely Rolnik. Petrópolis: Vozes, 1999.

GURALNICK, Peter. *Sweet soul music: rhythm and blues and the southern dream of freedom*. Tradução de Carlos Palombini. New York: Harper & Row, 1986.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUTCHEON, Linda. *Poéticas do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevalco. Rio de Janeiro: Ática, 1995.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro*. Rio de Janeiro: Editora 7 letras, 2007.

LEBEL, Jean Jacques. *Happening*. Tradução de Beatriz Danton Coelho e Antônio Teles. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1969.

LEPETIT, Paulo. Isca de polícia fala sobre o show Caixa Preta. *Revista + SOMA*. Disponível em: <<http://maissoma.com/2010/10/13/entrevista-isca-de-policia-fala-sobre-o-show-caixa-preta>>. Acesso em: 2 Mai. 2012.

LEITE, Ana Mafalda. O que sou de sobrepostas vozes. In PATRAQUIM, Luís Carlos. *O osso côncavo e outros poemas*. Posfácio. Lisboa: Caminho, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

OLIVEIRA, Laerte Fernandes de. *Em um porão de São Paulo: o Lira Paulistana e a produção alternativa*. 1. ed. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2002.

ONG, W. J. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Tradução de Enid Abreu Dobranszky. Campinas: Papirus, 1998.

OTTE, G. A obra de arte e a narrativa – reflexões em torno do cânone em Walter Benjamin. In: OLIVEIRA, S. (Org.). *Mosaico crítico: ensaios sobre literatura contemporânea*. Belo Horizonte: Autêntica/UFMG, 1999.

PERRONE, Charles. *Letras e letras da MPB*. 2 ed. Rio de Janeiro: Boolink, 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivainha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PLAZA, Júlio. Artigo eletrônico Arte e interatividade: autor-obra-recepção. Disponível em: <<http://www.cap.eca.usp.br/ars2/arteeinteratividade.pdf>>. Acesso em: 2 Set. 2012.

PRANDI, Reginaldo. *Os candomblés de São Paulo*. São Paulo: Edusp, 1991.

QUESADA, Charo. Uma herança cultural em constante evolução. In *BIDAmérica*. 2002. Disponível em: <<http://www.iadb.org/idbamerica/index.cfm?thisid=683>>. Acesso em: 10 Mai. 2011.

QUINTERO-RIVERA, Maria. *A cor e o som da nação: a ideia de mestiçagem na crítica musical do Caribe Hispânico e do Brasil (1928-1948)*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2000.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

RIBEIRO, Júlio Naves. Alguns contornos semânticos da categoria "autenticidade" no "rock" brasileiro dos anos 80. In GIUMBELLI, Emerson et al. (Orgs.). *Leituras sobre música popular – reflexões sobre sonoridade e cultura*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.

ROSAS, Ricardo. Daniel Lima - Lançando um raio de consciência multiplex?. In *Cadernos Afrofuturistas - Rizoma.net/Afrofuturismo*. Disponível para download em: <<http://pt.scribd.com/doc/46875356/Afrofuturismo-Rizoma-net>>. Acesso em: 22 Set. 2012.

ROSS, Alex. Trecho do prefácio do livro *Escuta só*. No blog da Editora Companhia da Letras. Disponível em: <<http://www.blogdacompanhia.com.br/2011/07/escuta-so-do-classico-ao-pop/>>. Acesso em: 29 Mai. 2012.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTOS, J. E. *Os nagô e a morte*. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

SANTOS, Tadeu dos. O corpo como um texto vivo: a festa e a dança no Candomblé. Artigo eletrônico. Disponível em: <<http://www.sepq.org.br/Isipeq/anais/pdf/gt2/05.pdf>>. Acesso em: 02 Set. 2012.

SATÃ, Madame. In *As grandes entrevistas do Pasquim*, v. 2. Rio de Janeiro: Codecri, 1975, s/p.

SCHECHNER, Richard. Performance studies: the broad spectrum approach. In BIAL, Henry (org.). *The Performance Studies Reader*. London: Routledge, 2008.

SHUKER, Roy. *Vocabulário da música pop*. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999.

SKOLLER, Jeffrey. O último anjo da história. In *Cadernos Afrofuturistas-Rizoma.net/Afrofuturismo*. Disponível para download em: <<http://pt.scribd.com/doc/46875356/Afrofuturismo-Rizoma-net>>. Acesso em: 28 Set. 2012.

SPOOKY, DJ. Sons e imagens que vêm do frio. *Jornal O Globo*. Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 2007, p. 1. Disponível em <<http://www.aarffsa.com.br/noticias1/17091065.html>>. Acesso em: 14 Out. 2012.

_____. Entrevista à *Folha de S.Paulo*. Disponível em português no site do artista: <http://www.djspooky.com/articles/rhythm_science_portugeuse.php>. Acesso em: 29 Set. 2012.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. *A música contemporânea*. Tradução de Luís Amaral e Irineu Garcia. Rio de Janeiro: Salvat, 1979.

TATIT, Luiz. A transmutação do artista. In CHAGAS, Luiz e TARANTINO, Mônica (Coords.). *PretoBrás: por que Eu Não Pensei Nisso Antes? O Livro de Canções e Histórias de Itamar Assumpção*. Vol. 1. São Paulo: Ediouro, 2006, p. 22.

_____. PretoBrás Popular Brasileiro. *Revista Quem Acontece*. São Paulo, n. 306, jul. 2006. Disponível em:

<http://revistaquem.globo.com/EditoraGlobo/componentes/article/edg_article_print/1,3916,1238286-6139-1,00.htm>. Acesso em: 2 Mai. 2012.

_____. *Todos entoam*. São Paulo: Publifolha, 2007b.

_____. Itamar Assumpção, 60 anos: o vão que persiste. *Revista +SOMA*. São Paulo, n. 14, dez. 2009. Disponível em: <<http://www.maissoma.com/2009/12/8/itamar-assumpcao-60-anos-o-vao-que-persiste>>. Acesso em: 25 Mar. 2011.

_____. Palestra realizada na biblioteca Alceu Amoroso Lima. 2007a.

VASCONCELOS, Mauricio Salles. *Espiral Terra - Poéticas contemporâneas em língua portuguesa*. Tese de Livre-Docência (Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa). Universidade de São Paulo/Faculdade De Filosofia, Letras E Ciências Humanas, 2010. No prelo.

VELOSO, Rogério. *Daquele instante em diante*. Documentário sobre a vida e obra de Itamar Assumpção. São Paulo, Movie&Art, 2011.

VIANNA, Hermano. O Atlântico Negro. In *Cadernos Afrofuturistas - Rizoma.net/Afrofuturismo*. Disponível para download em: <<http://pt.scribd.com/doc/46875356/Afrofuturismo-Rizoma-net>>. Acesso em: 28. Set. 2012.

_____. VIANNA, Hermano. Tecnologia do transe. *Folha de S.Paulo*, caderno Folha+, 6 de abril de 1997.

XAVIER, Gilberto da Silva. *Sabor de Veneno: a Vanguarda Paulista na cena artístico-musical brasileira dos anos 1980*. Belo Horizonte: Tese de Doutorado em Letras, UFMG, 2004.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. 1 ed. Tradução de Amálio Pinheiro & Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Escritura e nomadismo*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sônia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

_____. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Educ, 2000.

_____. Permanência da Voz. Trad. Maria Inês Rolim. *Revista O Correio*, n. 10 ("A palavra e a escrita"), Unesco, 1985, s/l.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

A) Obras

BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

CALDAS, Waldenyr. *Luz Neon: canção e cultura na cidade*. São Paulo: Studio Nobel/Sesc, 1995.

CHAVES, Xico; CYNTRÃO, Sylvia. *Da pauliceia à centopeia desvairada - as vanguardas e a MPB*. Rio de Janeiro: Elo Editora, 1999.

FENERICK, José A. *Façanhas às próprias custas: a produção musical da Vanguarda Paulista (1979-2000)*. São Paulo: Annablume, 2007.

GHEZZI, Daniela Ribas. *De um porão para o mundo: a Vanguarda Paulista e a produção independente de LPs através do selo Lira Paulistana nos anos 80 – um estudo dos campos fonográfico e musical*. Campinas: Dissertação de Mestrado em Sociologia, Unicamp, 2003.

LATORRE, Maria Consiglia. *A estética-vocal no canto popular do Brasil: uma perspectiva histórica da performance de nossos intérpretes e da escuta contemporânea, e suas repercussões pedagógicas*. São Paulo: Dissertação de Mestrado em Artes, Unesp, 2002.

MEDAGLIA, Júlio. *Música impopular*. São Paulo: Global, 2003.

MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais – uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.

MELLO, Zuza Homem de; SEVERIANO. *A canção no tempo. 85 anos de músicas brasileiras*. Vol. 1 (1901-1957). São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *A canção no tempo. 85 anos de músicas brasileiras*. Vol. 2 (1958-1985). São Paulo: Editora 34, 1997.

MOTTA, Nelson. *Memória musical*. Porto Alegre: Editora Sulina, 1990.

OLIVEIRA, Fátima Amaral Dias de. *Trilha sonora: topografia semiótica paulistana nas canções independentes das décadas de setenta e oitenta* (Dissertação de Mestrado). Campinas/SP: Dissertação de Mestrado em artes, IFCH/Unicamp, 1990.

ROSZAK, Theodore. *A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. 2. ed. Tradução de Donaldson M. Garschagen. Petrópolis: Vozes, 1972.

SOUZA, Tárik de. *Tem mais samba – das raízes à música eletrônica*. São Paulo: Editora 34, 2003.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

VAZ, Gil Nuno. *História da música independente*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

B) Artigos

ALMEIDA, Miguel. Itamar, salada paulista bem servida. *Folha de S. Paulo*. 01/05/1981.

_____. Negritude como substância poética. *Folha de S. Paulo*. 09/08/1981.

ANDRADE, Castilho de. Um novo caminho para Itamar. *Jornal da Tarde*. 7(?) / 03/1988.

ARAGÃO, Diana. Itamar Assumpção, som Paulista no Circo Voador. *Jornal do Brasil*. 25/01/1985.

ARAÚJO, Celso. A navalha sutil do último dos malditos. *Correio Braziliense*. 30/07/1988.

ASSUNÇÃO, Ademir. Itamar Assumpção. *Folha de S. Paulo*. 14/04/1996.

CALADO, Carlos. Os ritmos negros de Itamar em LP original. *Folha de S. Paulo*. 16/12/1986.

CARDOSO, Tom. Arrigo e Itamar estão de volta à cena musical. *O Estado de S. Paulo*. 30/06/1998.

FENERICK, José Adriano. Outros fins e outros sons: a metrópole e a Vanguarda Paulista. *MNEME - Revista de Humanidades*, v.4 - n.8 - abr./set. de 2003.

FURTADO, Marba. As surpresas sonoras de inéditas propostas. *Correio Braziliense*. 08/03/1986.

L.L.G. Itamar e Arrigo, enfim juntos. *O Estado de S. Paulo*. 30/04/1991.

LOPES, Maria Amélia Rocha. Itamar Assumpção: não há nada de semelhante na cidade. *Jornal da Tarde*. 20/05/1983.

_____. O intérprete e o inventor, num marco (marginal) da MPB. *Jornal da Tarde*. S/d.

LORI, Cristina. Itamar, Bebelêu sinfônico. *Jornal da Tarde*. 28/06/1988.

MEDEIROS, Jotabê. O novo compasso de Itamar. *O Estado de S. Paulo*. 09/06/1988.

MUGNANI JR., Ayrton. Itamar Assumpção. *Folha da Tarde*. 06/03/1992.

NEDER, Hermelino. Itamar reafirma originalidade em seu melhor "LP de autor". *Folha de S. Paulo*. 25/05/1988.

ODRI, Cláudio. Sensibilidade exilada. *O Estado de S. Paulo*. 16/07/1987.

PUTERMAN, Paulo. Itamar, radical e instigante. *Folha de S. Paulo*. 02/08/1985.
_____. Itamar Assumpção: chega de independência! *Folha da Tarde*. 14/05/1986.

RIBEIRO, Alfredo. Acima dos porões. *Jornal do Brasil*. 01/08/1987.

ROCHA, Janaina. Itamar Assumpção investe contra a mesmice. *O Estado de S. Paulo*. 13/06/2001.

SANCHES, Pedro Alexandre. Itamar Assumpção vence adversidades e volta ao palco. *Folha de S. Paulo*. 1(?) /07/2002.

SANTOS, Raquel do Carmo. Historiadora dá voz a mulheres da chamada Vanguarda Paulista. *Jornal da Unicamp*. 19/03/2006.

SATO, Nelson. Itamar Assumpção lança Pretobrás. *Folha de S. Paulo*. 12/01/1999.

SOARES, Dirceu. De olho na Europa (Itamar Assumpção, com novo LP, viaja em outubro). *O Estado de S. Paulo*. 19/07/1988.

SOARES, Vladimir. Itamar Assumpção pecando por modéstia. *Jornal da Tarde*. 24/02/1981.

SOUZA, Tárík de. O discreto "charme" de Sampa. *Jornal do Brasil*. 12/05/1981.
_____. O humor enviesado de "Sampa Midnight". *Gazeta de Pinheiros*. 18/11/1983.

WISNIK, José Miguel. A música popular de São Paulo. *Folha de S. Paulo*. 29/07/2001.

ANEXO 1

Discografia de Itamar Assumpção

Título do Disco	Gravadora	Formato	Ano
Beleléu Leléu Eu	Selo Lira Paulistana	LP	1980
	Baratos Afins	CD	2000
	Atração Fonográfica	CD	S/D
	Selo Sesc	CD	2010
Às Próprias Custas s/A	Independente	LP	1983
	Baratos Afins	CD	1994
	Selo Sesc	CD	2010
Sampa Midnight - Isso Não Vai Ficar Assim	Selo Mifune Produções	LP	1985
	Baratos Afins	LP	1989
	Messidor Musik GMBH (Alemanha)	LP e CD	1990
	Baratos Afins	CD	1998
	Selo Sesc	CD	2010
Intercontinental! Quem Diria! Era Só o Que Faltava!!!	Continental	LP e K7	1988
	Messidor Musik GMBH (Alemanha)	LP e CD	1988
	Baratos Afins	CD	2000
	Selo Sesc	CD	2010

<i>Bicho de Sete Cabeças</i> Vol. I	Baratos Afins	LP	1993
	Baratos Afins	CD	1994
	Baratos Afins	CD	2003
	Selo Sesc	CD	2010
<i>Bicho de Sete Cabeças</i> Vol. II	Baratos Afins	LP	1993
	Baratos Afins	CD	1994
	Baratos Afins	CD	2003
	Selo Sesc	CD	2010
<i>Bicho de Sete Cabeças</i> Vol. III	Baratos Afins	LP	1993
	Baratos Afins	CD	1994
	Baratos Afins	CD	2003
	Selo Sesc	CD	2010
<i>Ataulfo Alves por Itamar Assumpção - Pra Sempre Agora</i>	Paradoxx Music	CD	1996
	Selo Sesc	CD	2010

<i>Pretobrás - Por que que eu não pensei nisso antes?</i>	Atração Fonográfica	CD	1998
	Atração Fonográfica	CD	2004
	Selo Sesc	CD	2010
<i>Naná Vasconcelos e Itamar Assumpção - Isso vai dar repercussão</i>	Elo Music	CD	2004
	Selo Sesc	CD	2010
<i>Pretobrás II - Maldito Vírgula</i>	Selo Sesc	CD	2010
<i>Pretobrás III - Devia ser proibido</i>	Selo Sesc	CD	2010