

Marginal Popular Brasileiro: A Brasilidade Múltipla de Itamar Assumpção

Conrado Falbo

Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco
conradofalbo@gmail.com

Resumo

Em 1998, o compositor paulista Itamar Assumpção (1949-2003) lança o disco PretoBrás pelo pequeno selo Atração Fonográfica. O álbum representa um novo momento na carreira do compositor, até então associado ao rótulo de artista marginal, à complexidade de seu estilo de composição e às elaboradas performances cênicas que eram marca registrada em seus shows. Após gravar o premiado disco Para sempre agora, apenas com canções do sambista Aaulfo Alves, Assumpção retoma seu trabalho autoral aprofundando o diálogo com a tradição da música popular urbana do Brasil, sem deixar de expressar suas opiniões polêmicas sobre identidade, cultura e política nacionais. Em um disco conciso, com canções estruturalmente mais simples, Itamar mantém as marcas de seu estilo pessoal de composição: diálogos com o backing vocal, irreverência e aguda crítica social. Entra em cena o personagem PretoBrás (um anagrama de PETROBRAS, Petróleo Brasileiro S/A), que é uma espécie de síntese do Brasil contemporâneo, com suas idiossincrasias políticas e artísticas. Este trabalho procura analisar as maneiras pelas quais o artista constrói o discurso de suas canções neste disco, partindo de referências da tradição cultural da música popular brasileira para criar uma visão original da cultura brasileira contemporânea e de suas implicações políticas e artísticas.

Palavras-chave

Música popular; Canção; Identidade; Pretobrás; Itamar Assumpção

1. Marginalidade múltipla

Itamar Assumpção é habitualmente associado ao grupo de artistas surgido no início dos anos 1980 que ficou conhecido como Vanguarda Paulista, ou Lira Paulistana, em referência ao pequeno teatro onde muitos deles se apresentavam regularmente. O

historiador José Adriano Fenerick resgata a gênese destes termos:

a expressão Vanguarda Paulista foi uma criação da imprensa de São Paulo no início dos anos 1980, muito possivelmente imbuída deste espírito vanguardista que vem acompanhando a cidade há décadas. Sob este rótulo procurava-se aglutinar músicos com diferentes propostas estéticas e de trabalho, tais como: Arrigo Barnabé e Banda Sabor de Veneno; Itamar Assumpção e Banda Isca de Polícia; os grupos Rumo, Premeditando o Breque (Premê) e Língua de Trapo, além de mais alguns nomes a eles

ligados, como Ná Ozzetti, Susana Salles, Eliete Negreiros, Vânia Bastos, Tetê Espíndola [...] Essa geração de compositores e intérpretes, grosso modo, pode-se dizer que surgiu a partir de 1979, quando o teatro Lira Paulistana passou a funcionar como um agente catalisador da cultura universitária underground da época, abrindo espaço para vários novos músicos que ‘militavam’ na cidade já há algum tempo, como é o caso da grande maioria dos integrantes dessa geração pós-tropicalista. Nesse sentido, a idéia do novo, e o caráter vanguardista de que estavam imbuídos, tinha um sentido ligado com a contracultura (FENERICK, 2003: 2).

A reunião de um grupo tão heterogêneo sob um mesmo rótulo nem sempre foi bem recebida pelos artistas, mas apesar de não existir entre eles o caráter de “movimento”, no sentido de grupo organizado com objetivos comuns, as afinidades são numerosas. Além da forte identificação com a atitude vanguardista e experimental de inovação, este grupo de artistas também apresentava atitudes similares no que diz respeito aos meios de produção e circulação de seus trabalhos. O termo “independente” é constantemente aplicado a estes cantores e compositores, não apenas como referência a uma postura estética que não seguia padrões do mercado fonográfico, mas também aludindo a uma posição ativa frente a este mesmo mercado no sentido de tomar nas próprias mãos processos como a gravação, distribuição e divulgação dos discos, que tradicionalmente eram controlados pelas gravadoras.

O pesquisador Gil Nuno Vaz frisa a relevância da questão mercadológica dentro do panorama da produção independente na época: “o artista que pretendia, então, furar o boqueio da produção e distribuição, representado pela indústria fonográfica, e decide fazê-lo através do que se convencionou chamar produção independente, acaba se deparando na verdade não tanto com um esquema de produção independente, mas com vários níveis de dependência” (VAZ, 1988: 14. Grifo do autor). Estes “níveis de dependência” estariam baseados numa maior ou menor assunção de custos e responsabilidades por parte dos artistas no processo de produção e distribuição de suas obras. Assim, teríamos casos em que

o músico assume total responsabilidade financeira, casos em que se organiza em cooperativas, e ainda os casos em que se vincula a um selo ou gravadora negociando condições de trabalho.

Além da marginalidade com relação aos esquemas do mercado fonográfico, Itamar tinha consciência da marginalidade de sua situação até mesmo dentro do grupo da Vanguarda Paulista: além de não ter formação universitária, não deixava passar em branco sua negritude. Em entrevista à jornalista Patrícia Palumbo, declarou: “Esses caras - o Arrigo [Barnabé], o pessoal do Premê, o Luiz Tatit, o Zé Miguel [Wisnik] - eram todos acadêmicos, amigos da Universidade, e eu era o elemento estranho ali. Não havia outro preto no grupo. Só dava eu” (In. PALUMBO, 2002: 33). Sobre as múltiplas marginalidades de Itamar, convém citar um texto de seu amigo e parceiro musical, o poeta Paulo Leminski:

Desde o princípio, esse paulista de Tietê [...] sempre colocou sua produção sob o signo da marginalidade, marginalidade inscrita no próprio personagem-máscara do Nego Dito, vulgo Beleléu, dupla ou tripla marginalidade. Marginalidade enquanto negro na sociedade brasileira, onde toda uma raça que construiu o Brasil foi despejada e despedida do emprego com uma tragicômica Abolição. Marginalidade de músico, sobretudo de músico de vanguarda, de uma vanguarda onde a extrema criatividade nunca esteve afastada da mais ampla e funda capacidade de comunicação, uma vanguarda popular.

Por fim, marginalidade de consumo, Itamar tendo sido um dos nomes mais fortes naquilo que se chamou produção independente, fonte de toda uma renovação da MPB, viciada em esquemas fáceis e repetitivos de pronta aceitação e imediato esquecimento (In. ASSUMPCÃO, 1988).

Ironicamente, este texto foi escrito para o único disco de Itamar lançado por uma grande gravadora, a Continental, num malogrado acordo comercial com o selo independente Lira Paulistana. Nego Dito, vulgo Beleléu, o “personagem-máscara” citado por Leminski, dá nome ao disco de estréia de Assumpção, originalmente lançado em 1981. O disco é todo dedicado às peripécias deste personagem marginal, um violento criminoso acompanhado do seu “perigosíssimo bando”, que era também a sua banda, chamada Isca de

Polícia. Para completar, o personagem era encarnado pelo próprio Itamar em suas apresentações, levando para o palco um jogo cênico ambíguo entre ficção e biografia, criador e criatura. Este primeiro disco apresentou uma proposta musical e cênica sem precedentes na música popular brasileira, rompendo com todos os padrões estéticos em voga na época, tanto do ponto de vista formal como temático.

Ao mesmo tempo em que abordava um universo de violência e criminalidade, Assumpção mantinha um tom irreverente que passou a ser uma das principais marcas de seu estilo musical, que batizado por Luiz Tatit de “rock de breque”, que o definiu como “guitarra, baixo, bateria e a própria voz articulando frases interrompidas, o diálogo com o backing vocal, os acontecimentos musicais simultâneos e a força centralizadora dos refrãos” (TATIT, 2007: 214). O que Tatit chama de “acontecimentos musicais simultâneos” pode ser percebido na sobreposição de ritmos e de falas, recurso estilístico freqüentemente utilizado por Assumpção em suas canções. Em entrevista de 1985, citada por José Adriano Fenerick, Itamar comenta seu estilo: “É uma fusão de vários estilos. Não faço reggae, não faço samba. Minha música tem uma outra estrutura e uma outra linguagem que não é nada disso. Pode-se dizer que eu faço a música da independência. Ela é em alguns pontos mais complexa que o reggae, embora conserve sua influência, o seu gingado e a sua malícia” (In. FENERICK, 2007: 114).

Ao longo de sua carreira de mais de vinte anos, Itamar Assumpção assistiu sua obra sair dos circuitos alternativos e ser gravada por nomes de peso como Ney Matogrosso, Cássia Eller e Zélia Duncan. Apesar disso, continuou gravando seus discos de forma independente e conduzindo sua carreira à margem do sistema da indústria cultural.

2. Pretobrás: personagem-síntese

Pretobrás foi o último trabalho que Itamar Assumpção lançou em vida. Inicialmente planejado como a primeira parte de uma trilogia, no encarte do CD Itamar já faz uma dedicatória dos “três volumes do Pretobrás”. Algumas das faixas gravadas com o percussionista Naná Vasconcelos para o que viria a ser o segundo volume da trilogia foram lançadas sob o título Isso vai dar repercussão, em 2004, ano seguinte ao falecimento de Assumpção.

Mantendo sua prática de produção independente, o disco foi lançado em 1998 pelo pequeno selo Atração Fonográfica, pertencente ao empresário e produtor Wilson Souto Jr, que esteve à frente do projeto do teatro e do selo fonográfico Lira Paulistana, pelo qual Itamar lançou seus primeiros discos no início do anos 1980.

Em 1996 Itamar havia lançado o disco Araulfo Alves por Itamar Assumpção - Pra sempre agora, interpretando apenas canções do compositor Araulfo Alves. Este disco representou um novo momento em sua carreira, até então completamente focada no trabalho autoral da composição de canções. Itamar comenta sobre a gênese deste projeto em entrevista à jornalista Patrícia Palumbo:

Fui cantar com a Tetê Espíndola e combinei de abrir o show dela com meu violãozinho. Peguei o violão e, de repente, veio: “Sei que vou morrer, não sei o dia. Levarei saudades da Maria...”. Todo mundo começou a cantar junto. Parei de cantar e fiquei só tocando, seguindo. Aí fiquei pensando ‘Caramba, como é que pode? Esse cara sim é compositor’. Compositor popular é aquele que deixa melodias que se tornam eternas, aquelas que não tem como esquecer [...] Não é preciso aprender isso formalmente. Está no inconsciente, esta é a única explicação para Araulfo. Para mim ele é único no Brasil, é nosso maior compositor popular, no sentido de ter alcançado todas as camadas sociais. Daí, toca levantar o repertório do cara (In. PALUMBO, 2002).

O depoimento de Itamar revela uma das preocupações centrais que orientaram seu trabalho criativo: a possibilidade de comunicação com o grande público através das canções. Suas palavras revelam, porém, uma nova maneira de articular esta preocupação em seu trabalho de composição. Desde sua estréia musical no início dos anos 1980, a tônica de seu trabalho de compositor tinha sido a busca de uma linguagem musical e cênica que representasse uma renovação no cenário da música popular brasileira da época. Com o projeto de se tornar intérprete das canções de Ataulfo Alves, Itamar parece redirecionar seus esforços criativos e reavaliar sua postura artística, até então identificada com uma atitude vanguardista e experimental, baseada na ruptura com os padrões estéticos vigentes. A partir deste momento, por meio das releituras que faz da obra de Ataulfo Alves, Itamar demonstra estar interessado em voltar-se para o diálogo artístico com a tradição da música popular brasileira, modificando sua posição notoriamente radical no que diz respeito ao estabelecimento de novos critérios estéticos em seu trabalho. Esta mudança pode ser observada em vários aspectos das composições do disco *Petrobrás*, que seria lançado dois anos depois.

Mesmo mantendo muitas características de seu estilo de composição - a irreverência e a visão crítica da sociedade e da cultura são dois exemplos marcantes -, o disco *Pretobrás* apresenta uma série de mudanças do ponto de vista formal das canções. A baixista Clara Bastos, que acompanhou Itamar na banda *As Orquídeas do Brasil*, formada apenas por mulheres, e realizou o trabalho de transcrição de suas canções para um *songbook* lançado em 2006, comenta que “Ouvindo os primeiros discos, podemos perceber que os arranjos das músicas são contundentes o suficiente para serem confundidos com a composição da canção propriamente dita [...] Nas fases seguintes, sem a banda *Isca de polícia*, houve

diferenças. Mais parcerias, tanto de letra quanto de música. O próprio caráter das letras mudou. As canções se tornaram mais sintéticas e introspectivas” (In. CHAGAS; TARANTINO, 2006: 79-80. Vol. 1). Luiz Tatit também se refere a estas mudanças estilísticas quando comenta Pretobrás, dizendo que “nesse disco de 1998, Itamar fez a triagem de seu estilo. O formato voz/violão assumiu de vez o centro de sua personalíssima concepção sonora” (TATIT, 2007: 226). As observações de Tatit acompanham a percepção de Clara Bastos no que diz respeito ao movimento de síntese que passa a ocorrer nas composições de Itamar, condensando os elementos cênicos da performance ao vivo na própria estrutura das canções: “O ‘eu’ contraventor de outros tempos encarnou-se definitivamente no significante da canção e, como já vinha acontecendo desde Intercontinental, os conflitos subjetivos se transformaram em contrastes entoativos de enunciação, em fricção entre palavras, idiomas, nomes próprios, mas todos os choques de conteúdo apaziguados por rimas, ressonâncias e sobretudo refrãos (básicos ou itinerantes) (TATIT, 2007: 226).

Passemos ao exame de algumas letras das canções do disco como forma de ilustrar e aprofundar a compreensão das maneiras pelas quais o compositor empreendeu seu trabalho de síntese dos procedimentos estéticos a partir da discussão de questões ligadas à(s) identidade(s) brasileira(s), ao papel da cultura no cenário do Brasil contemporâneo e suas relações no âmbito internacional.

“Cultura Lira Paulistana”, a canção que abre o disco já começa deixando bem clara a atitude crítica adotada por Itamar com relação à cultura brasileira contemporânea e suas implicações políticas. Vejamos:

Pobre cultura a ditadura pulou fora da política
e como a dita cuja é craca é crica foi grudar bem na cultura - nova forma de censura

pobre cultura como pode se segura, mesmo assim mais um pouquinho
e seu nome será amargura ruptura sepultura
também pudera coitada representada como se fosse piada
Deus meu por cada figura sem compostura
onde era Ataulfo Tropicália Monsueto Dona Ivone Lara campo em flor ficou tiririca
pura
porcaria na Cultura tanto bate até que fura (que droga/ que merda)
cultura não é uma tchurma, cultura não é “tcha tchura”, cultura não é frescura nem
mentira
a brasileira é uma mistura pura, uma loucura
a textura brasileira é impura mas tem jogo de cintura, se apura mistura não mata
cultura sabe que existe miséria existe fartura e partitura
cultura quase sempre tudo atura, sabe que a vida tem doce e é dura feito rapadura
porcaria na cultura tanto bate até que fura
cultura sabe que existe bravura agricultura ternura existe êxtase e agrura noites escuras
cultura sabe que existe paúra botões e abotoaduras que existe muita tortura
cultura sabe que existe cultura
cultura sabe que existem milhões de outras culturas
baixaria na cultura tanto bate até que fura
socorro Elis Regina
a ditadura pulou fora da política
e como a dita cuja é craca é crica foi grudar bem na cultura - nova forma de censura
pobre cultura como pode se segura, mesmo assim mais um tiquinho
coitada representada como se fosse um nada
Deus meu por cada feiúra, sem compostura
onde era Pixinguinha Elizeth Macalé e o Zé Kéti ficou tiririca pura
só dança de tanajura
porcaria na cultura tanto bate até que fura
Que pop mais pobre pobre pop (ASSUMPÇÃO, 1998).

É necessário complementar que a canção é introduzida pelas vocalistas, que cantam os famosos versos de “Luar do sertão”: “Não há, ó gente, ó não, luar como esse do sertão”. Em seguida, Itamar entra cantando, ou melhor, falando a letra. A canção pode ser encarada como uma espécie de manifesto, invocando nomes de artistas que representam a música popular brasileira do passado e combatendo a ditadura que “pulou fora da política para grudar na cultura”. Itamar também exalta a mistura como marca da cultura brasileira com um jogo de palavras e sons: “a [cultura] brasileira é uma mistura pura, uma loucura/ a textura brasileira é impura mas tem jogo de cintura, se apura mistura não mata”. O próprio título da canção, evocando o já citado teatro Lira Paulistana, faz uma ligação do universo

experimental dos artistas ligados ao grupo da Vanguarda Paulista com a MPB tradicional dos artistas do passado enumerados por Itamar.

“Abobrinhas não” é a segunda faixa do disco, um poema de Alice Ruiz musicado por Assumpção em que o tom de protesto da faixa anterior é retomado com acentuada ironia: Cansei de ouvir abobrinhas/ vou consultar escarolas/ prefiro escutar salsinhas/ pedir consolo às papoulas/ e às carambolas”.

A terceira canção é o samba intitulado “Vá cuidar da sua vida”, do compositor paulista Geraldo Filme, que trata do tema das relações raciais no Brasil de forma irreverente mas cáustica, com versos como: “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” ou “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”. Itamar interpreta a canção de Geraldo Filme, inserindo-a em um contexto sócio-cultural onde a questão das raças havia deixado de ser encarada como central na discussão da brasilidade. Como aponta Renato Ortiz, os conflitos raciais no Brasil foram obscurecidos pela configuração, a partir de fins do século XIX, de uma ideologia da “democracia racial” ou do “Brasil cadinho”, conforme a qual a mestiçagem passa a ser valorizada como marca característica da identidade nacional brasileira. Tal ideologia funciona como agente unificador desta identidade brasileira, encobrendo os conflitos raciais que ainda persistem no país. Conforme Ortiz:

O mito das três raças, ao se difundir na sociedade, permite aos indivíduos, das diferentes classes sociais e dos diferentes grupos de cor, interpretar, dentro do padrão proposto, as relações raciais que eles próprios vivenciam. Isto coloca um problema interessante para os movimentos negros. Na medida em que a sociedade se apropria

das manifestações de cor e as integra no discurso unívoco do nacional, tem-se que elas perdem sua especificidade. Tem-se insistido muito sobre a dificuldade em se definir o que é o negro no Brasil. O impasse não é a meu ver simplesmente teórico, ele reflete as ambigüidades da própria sociedade brasileira. A construção de uma identidade nacional mestiça deixa ainda mais difícil o discernimento entre as fronteiras de cor. Ao se promover o samba ao título de nacional, o que efetivamente ele é hoje, esvazia-se sua especificidade de origem, que era ser uma música negra(ORTIZ, 2008).

A canção é, neste sentido, paradigmática ao retratar a mistura cultural que tem lugar no Brasil, mas sem deixar de colocar a questão em termos de raça: o preto, ou negro, e o branco. O próprio título do disco, Pretobrás, já estabelece a negritude como parâmetro a partir do qual o artista vai construir seu discurso e expor sua visão de mundo. O anagrama de PETROBRAS (Petróleo Brasileiro S/A) dá o toque irônico ao título, ao evocar a empresa estatal de exploração de petróleo considerada por muitos um dos símbolos da modernidade e do avanço econômico do país. O atraso simbolizado pela questão racial, hoje desprezada em nome de um multiculturalismo ou mestiçagem que muitas vezes não passam de um discurso vazio, é unido a um dos símbolos da modernidade e prosperidade do país, no nome do personagem que é a encarnação das contradições brasileiras - o “Pretobrás”, título da quarta canção do disco:

Quando acordei tava aqui
Entre São Paulo e o mangue
Brasil via MTV
Num clip de bang bang

Nem bem cheguei me feri
Foi bala na cidade grande
Compondo sobrevivi
Cantar estancou o meu sangue

Nasci moleque saci
Daí que eu nunca me entregue
Mando um recado pra ti
Certeza que noite chegue

Assim que te conheci
Ardi no fogo da febre

Deus sabe o quanto sofri
O resto o cão que carregue

Um belo dia parti
Cumbica Deutschland
Na volta num duty free
Comprei um bom bumerangue

Sou pretobrás e daí
Eu rezo cantando reggae
Sou Cruz e Sousa Zumbi Paulo Leminski
Mas samba is another bag

Percebemos nesta canção a semelhança com o discurso em primeira pessoa que aparece no primeiro disco de Itamar, mais especificamente na canção “Nego Dito”, na qual o personagem Beleléu se apresenta: 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 João dos Santos Silva Beleléu/ Vulgo Nego Dito, Nego Dito cascavé” (ASSUMPÇÃO, 1981). Entretanto, a identidade expressa de forma radical e até agressiva por Beleléu, parece ser ressignificada a partir da mistura com elementos provenientes de culturas diversas: MTV, filmes de bang bang, o duty free etc. Ao dizer “Sou Cruz e Souza Zumbi Paulo Leminski”, as referências raciais também são misturadas, colocando lado a lado o poeta simbolista, o legendário quilombola e o poeta curitibano, que era mestiço filho de branco polonês e negra brasileira. A própria marginalidade, antes fortemente ligada ao universo suburbano, agora aparece reconfigurada de acordo com uma dimensão global: “Um belo dia parti/ Cumbica Deutschland”. Uma marginalidade que já não se pauta pela tensão entre centro e periferia, mas que, sem negar esta tensão, está em constante movimento.

Este procedimento de mistura e ressignificação parece ser uma das chaves para a compreensão do disco *Pretobrás*. O músico e compositor Arrigo Barnabé, também ligado ao grupo da Vanguarda Paulista, escreve o seguinte texto no encarte do CD:

Ouvir 'Pretobrás' foi provocando em mim uma sensação quase de um filme. E nesse filme eu via um quintal de terra no interior do Paraná, um quintal de casa de madeira, um quintal de chão de terra, com suas peculiaridades, os seus matos e criações, os seus utensílios. O meu olhar-câmera perseguia alguma coisa nessa paisagem, o âmago da sensação causada pela música. Então vi, do lado do tanque de lavar roupa, a lata de óleo de cozinha transformada em vaso de plantas. Era essa a imagem que eu procurava. O uso da embalagem industrial desvinculada do seu sentido de mercadoria. Hoje, quando a embalagem mostra-se como o grande trunfo da indústria musical, Itamar transforma latas vazias em vasos de flores. Ele utiliza as embalagens abandonadas para criar um trabalho de uma originalidade extrema (extrema por não evidente) sem nunca adaptar-se ao 'gosto' indicado pela indústria. Essa talvez a marca indelével da diferenciação neste CD de Itamar Assumpção. Assim, ouvimos em 'Pretobrás' tanto o 'ruído branco' que separa as faixas, como a 'música preta' (preta é palavra de carinho) forjada por ingredientes raros por Itamar e sua confraria neste ano de 1998 (In. ASSUMPÇÃO, 1998).

O texto de Arrigo Barnabé destaca na obra de Itamar este processo de criação artística baseado na mistura, na apropriação e transformação de elementos de várias procedências para construção um discurso novo e contundente. Ele vai mais além, ligando este processo ao panorama da indústria cultural, sem o qual não poderia ser plenamente compreendido. De forma muito sutil, ele não deixa de fazer referência às tensões raciais que Itamar traz para o centro da discussão em muitas de suas canções.

A questão racial, encarada pelo viés da mistura cultural brasileira aparece de forma mais sutil em outras três canções do disco. Duas delas são vinhetas que pontuam o discurso das canções do disco com um tom irônico que também funciona como uma espécie de homenagem a personagens famosos da vida pública brasileira.

A primeira delas é a vinheta "Extraordinário", quinta faixa do disco: "Extra! Extra! Extra!/ Extraordinário!/ Antes da Lei do Ventre Livre/ Hermeto já era livre/ Antes da lei

dos sexagenários”. A ironia da letra é explícita ao relacionar o lei do ventre livre e a lei dos sexagenários, episódios históricos que remetem diretamente ao passado escravista do Brasil, ao músico, compositor e arranjador Hermeto Pascoal, que é albino. A segunda vinheta homenageia atriz, cantora, apresentadora e ex-modelo Elke Maravilha, uma figura extremamente difícil de ser classificada, dada a profusão de elementos que mistura em seu estilo de se vestir e que terminou se tornando sua principal característica pessoal. A canção, uma parceria de Itamar e Zé du Rock, traz versos como: “Elke Maravilha/ Uma negra alemã, um radar” ou “Elke mulher maravilha/ Uma prenda ogã, um pilar”. A terceira canção, intitulada “Deus te preteje”, é de autoria de Arrigo Barnabé e tem como tema as (conflituosas) relações raciais no processo de colonização do Brasil:

Deus te preteje curumim
Mim fala língua de pingüim
Nem sim nem não nem nim nem são
Mim fala língua macarrão

Deus te preteje teu irmão
Mim fala língua de crivão
Crivão que vem do carabono
Onde é que tá o meu cambono
Onde é que tá o meu cambono

Ce deu tanta martelada
Que eu não fala portugás
Se mi fala inventada numa frágua
Num zás trás
Gil Vicente é mi ferreiro
Puruquê me fez primeiro
Mi chamando Furunando
Ele foi inventando
Mi sá negro de crivão
Hoje Gigante Negão!

Neste caso, a mistura de raças é vista sob o aspecto da violência do conflito cultural, ainda que encarado de forma irreverente: “Ce me deu tanta martelada/ que eu não fala

portugás”. As falas do indígena e o do negro são apresentadas de forma bastante caricatural, falando a língua portuguesa de Gil Vicente com seus sotaques próprios.

O aspecto lingüístico da mistura cultural aparece em outros momentos do disco. Além de palavras na língua inglesa, a presença de frases e expressões em alemão é digna de nota em canções como “Ich liebe dich” e “Pöltlingen”. Na contra-capla do CD, o subtítulo Por que que eu não pensei nisso antes, que é também o título da décima faixa, aparece escrito em francês e alemão. As referências que o compositor faz às línguas estrangeiras talvez possa ser interpretado como uma ampliação das questões que envolvem a identidade brasileira, encarada no plano da globalização e das relações internacionais. Este ponto de vista é ratificado pelo discurso da canção “Reengenharia”, parceria de Itamar e Sérgio Guardado:

Meu amor eu tive uma idéia genial
Que tal inserir nosso lar na economia global
É muito simples não tem filosofia
É só fazer a tal reengenharia
No mundo todo vai que é uma beleza
Por que não fazer igualzinho lá em casa, hein princesa?
É só jogar no lixo o que não precisa
A tua mãe, por exemplo, a gente terceiriza
Não se preocupe com a culinária
Agora ficou chique comer porcaria
Ter urticária o que que há de mal afinal?
É só um bocadinho de mesquinaria
Meu bem não vejo a hora de fazer economia de escala
O mala do nosso vizinho pegamos botamos fora
A mulher dele a gente incorpora
Vamos acabar com todo desperdício
Afinal qual é o mal é só a beira do precipício
Os amigos a gente elimina
E traz só de brinquedinho baratinho lá da China
Vamos criar um lar bem competitivo
Um lar que seja voltado só para um objetivo
Ente o ativo e o passivo
Vamos ver qual de nós dois ainda continua vivo
Vamos cair de boca no pragmatismo
Afinal qual é o mal, é só a beira do abismo
Querida vamos acabar com todo sossego

Dar um basta nos sentimentos e nos momentos de aconchego
Pulmão otimizado coração desativado no seguro desemprego
Nosso lar vai virar uma operação enxuta
Com muito mais inveja, com muito mais disputa
Afinal qual é o mal em ser só um tiquinho filho da puta?
Vamos concentrar nossa vocação meu bem
Ficar querendo o que a gente não tem
Oh! Meu amor eu quero detonar o quarteirão o mundo o bairro
Só pra comprar nosso segundo carro
Oh! Meu amor quando tudo der certo
Ficaremos só nós dois num lindo deserto
Vai ser legal ser moderno aqui no meio do inferno
Poderemos gravar tudo isso em vídeo
Afinal qual é o mal é só um pouquinho de suicídio
Teu irmão eu aniquilo teu pai jogamos no asilo
É, só vamos comer por quilo

O vocabulário da economia do mercado globalizado é aplicado de forma irônica ao âmbito doméstico, revelando o ridículo de sua gritante inadequação dentro deste contexto. As tensões entre as esferas macro (economia global) e micro (casa, família) refletem também as tensões entre centro e periferia na sociedade internacional, já que a maioria dos termos econômicos que são citados na canção (otimizar, terceirizar, etc.) são importados. Talvez seja interessante traçar um paralelo entre a crítica feita à sociedade global por meio da canção e o conhecido ensaio de Roberto Schwarz, “As idéias fora do lugar”, em que ele critica a maneira brasileira de importar idéias completamente inadequadas à conjuntura político-econômica nacional. A partir de uma crítica à exaltação do liberalismo europeu no contexto de um Brasil ainda escravista, Schwarz aponta as características de uma “ideologia de segundo grau”, ressaltando sua orientação pelo modismo ligado a uma pretensa superioridade cultural européia: “Neste contexto, portanto, as ideologias não descrevem sequer falsamente a realidade, e não gravitam segundo uma lei que lhes seja própria - por isso as chamamos de segundo grau. Sua regra é outra, diversa da que

denominam; é da ordem do relevo social, em detrimento de sua intenção cognitiva e de sistema” (SCHWARZ, 2005: 68).

Ainda se reportando às tensões entre centro e periferia, desta vez no plano nacional, temos a canção “Outras capitais”, em que Itamar dá voz à própria cidade de São Paulo: “Quem quiser sanar a dor vá sanar em Salvador/ Quem quiser mapa da mina descambe pra Teresina/ Quem quiser só viajar a lógica é Macapá/ Quem quiser entrar no embalo que venha pra mim São Paulo/ Eu já estou cheia demais, quem quiser dormir em paz/ que vá pra outras capitais”.

Por fim, citamos a canção “Vida de artista”, como outro exemplo do notável poder de síntese de Itamar Assumpção, traduzindo em letra e música sua condição de compositor popular brasileiro:

Na vida sou passageiro
Eu sou também motorista
Fui trocador motorneiro
Antes de ascensorista
Tenho dom pra costureiro
Para dactiloscopista
Com queda pra macumbeiro
Talento pra adventista
Agora sou mensageiro
Além de pára-quedista
Às vezes mezzo engenheiro
Mezzo psicanalista
Trejeito de batuqueiro
A veia de repentista
Já fui peão boiadeiro
Fui até tropicalista
Outrora fui bom goleiro
Hoje sou equilibrista
De dia sou cozinheiro
À noite sou massagista
Sou galo no meu terreiro
Nos outros abaixo a crista
Me calo feito mineiro
No mais vida de artista

Luiz Tatit comenta a canção sob uma perspectiva estética, comparando-a com os trabalhos anteriores de Assumpção:

foi com ‘Vida de artista’ que Itamar assinalou em tom discreto, apenas com voz e violão, o desenlace de seu processo de transmutação [...] O Itamar-Beleléu era cantor quase exclusivo de suas composições . O Itamar-Pretobrás se diluía em ‘passageiro’, ‘motorista’, ‘costureiro’, ‘dactiloscopista’, ‘macumbeiro’, ‘adventista’, ‘mensageiro’, ‘para-quedista’ e outras numerosas identidades que podiam ser assumidas com facilidade e entusiasmo por outros cantores. A marca do Nego Dito continuava presente, agora não tanto pelo inconfundível timbre da voz, mas pelo engenho de construção da letra e de adequação melódica, de tal maneira que por mais que os novos intérpretes modificassem os arranjos, era inevitável o comentário: ‘esta canção só pode ser do Itamar’. Acho que ouviremos isso para sempre (TATIT, 2007: 229).

Nesta canção estão presentes todos os temas já abordados ao longo do disco. Assim como o Pretobrás é a personificação e a síntese de um país de misturas contraditórias e conflituosas, esta canção amplia o foco temático, saindo da esfera individual para falar de toda uma categoria profissional que, por sua vez, também encarna estas contradições e as vivencia cotidianamente: os artistas. Equilibrando o fazer artístico e várias outras ocupações, o artista se desdobra em vários talentos para conseguir seu sustento, refletindo um quadro geral de desvalorização das profissões ligadas à arte no Brasil. O artista é apresentado como produto de uma mistura que precisa assimilar o maior número possível de elementos para que aumentem suas chances de sobrevivência. Assim como os artistas mambembes do passado, o artista contemporâneo é um ser híbrido no sentido de ter que possuir talentos variados para viver da arte que produz; talentos que não apenas o obrigam a atuar em várias modalidades de expressão e em vários estilos ou gêneros, mas que também extrapolam o domínio artístico e o levam a outros campos de atividade.

Podemos fazer uma leitura desta canção sob o ponto de vista da indústria cultural, com seu modo de funcionamento excludente e anti-criativo no sentido de transformar a arte

em mercadoria e marginalizar os artistas que não se enquadram em seus critérios de produção. Mesmo interpretando as palavras de Itamar neste contexto, percebe-se que ele não faz uma crítica direta a este sistema. Não há nesta canção o tom de denúncia nem a agressividade tão característica de seus primeiros trabalhos, e isto é notado sobretudo nos últimos versos: “Sou galo no meu terreiro/ nos outros abaixo a crista/ Me calo feito mineiro/ No mais vida de artista”. Uma atitude algo resignada, mas que não deixa de representar uma grande inovação estética em seu trabalho: a síntese de toda uma carreira de compositor, cantor, músico e personagem.

3. Considerações finais

Dada a pluralidade de questões - estéticas (textuais, musicais, performáticas), políticas, sociológicas etc. - levantadas a partir das canções de Itamar Assumpção, sua obra convida a múltiplas abordagens analíticas, desafiando o ouvinte a lidar com um verdadeiro labirinto de possibilidades de interpretação. Consideramos o disco Pretobrás especialmente rico neste sentido, por também representar um novo momento na articulação entre os temas abordados por Assumpção e a maneira utilizada por ele para desenvolvê-los nas canções.

Em seus primeiros trabalhos, a performatividade era um aspecto central de seu processo de criação musical, a ponto de tornar quase impossível a análise das canções desvinculadas de sua execução ao vivo no palco, onde contavam com uma série de elementos extra-musicais que estavam ausentes da gravação fonográfica. Em Pretobrás, a performatividade cede lugar às canções propriamente ditas, que se tornam mais simples em termos de estrutura, sem tantas sobreposições rítmicas e discursivas. A diferença é notada também do ponto de vista temático. Persiste a marginalidade como eixo central, mas

ressignificada de acordo com uma dinâmica global, sem tanto enfoque na questão da criminalidade e violência urbanas.

Também acreditamos que, com o disco Pretobrás, a questão da identidade nacional brasileira é elaborada de uma maneira original, sutil e que foge às abordagens panfletárias muito comuns quando se trata um tema como este. As canções trazem de volta temas que vinham perdendo espaço no debate intelectual do país, como as relações raciais e as tensões de poder entre centro e periferia, reelaborando-as em um contexto contemporâneo. Acreditamos que Itamar Assumpção demonstra em seu trabalho, com ironia e engenho, a pertinência que estas questões ainda conservam nos dias de hoje.

Por fim, ressaltamos que várias canções do disco Pretobrás tem sido gravadas por outros artistas brasileiros, provando que as composições de Itamar Assumpção possuem sim um poder de comunicação que transcende o próprio artista e seu universo pessoal. Durante muitos anos, devido às dificuldades da produção fonográfica independente e ao seu estilo de composição considerado complexo, a obra de Assumpção esteve restrita a um público pouco numeroso, situação que começa a mudar. Reconhecido por intérpretes e músicos como um dos principais compositores da música popular brasileira contemporânea, Itamar mistura as fronteiras entre o centro e a margem com sua música simples na estrutura, mas complexa em substância artística e linguagem estética.

REFERÊNCIAS

Discos

ASSUMPCÃO, Itamar. CD. Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!! São Paulo: Continental, 1988.

_____. CD. Beleléu leléu eu. São Paulo: Atração Fonográfica, 2003 [Lira paulistana, 1981].

_____. CD. Pretobrás - Por que que eu não pensei nisso antes... São Paulo: Atração Fonográfica, 2003 [1998].

Referências bibliográficas

CHAGAS, Luiz; TARANTINO Monica (org.) Pretobrás - por que que eu não pensei nisso antes? - O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção. 2 vols. 1 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

FENERICK, José Adriano. Outros fins e outros sons: a metrópole e a vanguarda paulista. In. MNEME Revista de humanidades. V 4. N 8. Abr/Set, 2003.

_____. Façanhas às próprias custas: a produção musical da vanguarda paulista (1979-2000). 1 ed. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2007.

ORTIZ, Renato. Cultura brasileira e identidade nacional. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 2008.

PALUMBO, Patrícia. Vozes do Brasil. 1 ed. São Paulo: DBA, 2002.

SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In. _____. Cultura e política. 2 ed. São Paulo: Paz e terra, 2005.

TATIT, Luiz. A transmutação do artista. In. _____. Todos entoam. 1 ed. São Paulo: Publifolha, 2007.

VAZ, Gil Nuno. História da música independente. 1 ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.