

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS ESTUDOS DA LINGUAGEM**

FELIPE AUGUSTO PASCUCCI

Itamar Assumpção: perto do coração absurdo

Mariana

2020

Felipe Augusto Pascucci

Itamar Assumpção: perto do coração absurdo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem, do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito final à obtenção do grau de Mestre em Letras.

Linha de pesquisa: Linguagem e Memória Cultural.
Orientador: Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel.

Mariana

2020

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

P281i Pascucci, Felipe Augusto.
Itamar Assumpção [manuscrito]: perto do coração absurdo. / Felipe Augusto Pascucci. - 2020.
158 f.

Orientador: Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel.
Dissertação (Mestrado Acadêmico). Universidade Federal de Ouro Preto. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem.
Área de Concentração: Estudos da Linguagem.

1. Assumpção, Itamar, 1949-2003. 2. Canções. 3. Cultura. I. Maciel, Emílio Carlos Roscoe. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 81'272(043.3)

Bibliotecário(a) Responsável: Michelle Karina Assunção Costa - CRB 6 - 2164



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
REITORIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE POS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



FOLHA DE APROVAÇÃO

Felipe Augusto Pascucci

"Itamar Assumpção: Perto do Coração Absurdo"

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos da Linguagem

Aprovada em 19 de outubro de 2020

Membros da banca

Prof. Dr. Emilio Carlos Roscoe Maciel - Orientador - Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP
Prof. Dr. Bernardo Nascimento de Amorim - Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP
Prof. Dr. Roniere Menezes - Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais - CEFET-MG

Prof. Dr. Emilio Carlos Roscoe Maciel, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito no Repositório Institucional da UFOP em 19/10/2020.



Documento assinado eletronicamente por **Emilio Carlos Roscoe Maciel, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 18/12/2020, às 11:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0117101** e o código CRC **BC0F2D55**.

À memória de Therezinha e Solange Pascucci, com amor.

À memória de Francisco Figueiredo, vulgo 'Xico' Night.

À memória de Itamar Assumpção e João Gilberto.

Aos professores.

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer imensamente às minhas irmãs Bruna e Fernanda Pascucci pelo apoio incondicional de todos os dias, desde o primeiro dia de todos. . À Mariana Queiroz, quem me acompanhou na escuridão dessas ideias – e em tantas outras – com os olhos abertos, sempre. Às minhas tias Iraci e Nilza Bastos, pelos gestos e jeitos que me afagam a memória. E a Alex Oliveira de Castro, o mano que me ‘aplicou’ Itamar Assumpção e outras coisas mais.

Ao professor Emílio C. Roscoe Maciel dedico minha gratidão pelos anos de desafiantes incentivos. Sem suas aulas esse trabalho sequer poderia ter sido esboçado, o que vale também para sua orientação. Junto a ele aproveito para agradecer aos professores do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Ouro Preto, em contato com os quais a vida, e depois a pesquisa, amadureciam. Em especial, meus agradecimentos ao professor Duda Machado, Cilza Bignotto, Victor da Rosa e Janaína Rocha de Paula. Além destes, minha gratidão ao querido Bernardo Amorim e ao carcamano Melliandro Galinari.

Agradeço ainda aos professores Roniere Menezes e Bernardo Nascimento de Amorim, que compuseram a banca examinadora e deram preciosas contribuições à versão final do texto, bem como aos trabalhos vindouros.

Sem a dedicação e empenho dos funcionários e técnicos administrativos do Instituto de Ciências Humanas e Sociais, nosso querido ICHS, nenhuma linha aqui poderia ter sido escrita. Aos queridos ‘Seu’ Toninho, Dona Francisca, Mazo, Malaquias, Chico, Silvia, Ana, Giane, Dirlei, Marcos, ‘Nativo’, Marcos, Charlena, Michelle e ao corintiano ‘Branco’ agradeço já com saudades.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, pela concessão da bolsa de estudos com a qual pude me dedicar integralmente à pesquisa.

Finalmente, aos companheiros que deram o ar da graça e dividiram suas dádivas comigo nesses anos todos. Agradeço com todo meu amor a Guilherme Oliva (vulgo Fanny) pelas tardes e noites e manhãs e tardes de novo de conversas e audições de sua interminável coleção de LP’s, junto do Vitor (Vitinho) Dias e da Camila Dias. Ao pessoal da pesada: ‘Xico’ Night (autodefinido como “o velho do rio vermelho”, em memória), Professor (Augusto, em memória), Dalton Sanches, ‘Tim’, Onésio (vulgo Capoteiro – o taco mais certo das redondezas), Antonio (Tonho), Som, Adir, Joabe Martins, Manoel Souza (Manel), Rosano Costa, Ana Malaco, Ronildo Silva (o “Mudo”), Rodrigo, Seu João, Ponte Nova,

“Gordo”, Sidney (o Sid), Eugenio Moraes, ‘Seu’ Geraldo, ‘Bacalhau’ e Baiano, com toda minha satisfação.

Às companheiras de mestrado Leilane Mota, Dâmares Carla, Natasha Castro e Daiane de Oliveira agradeço pelas trocas ao longo dessa jornada. Sou grato a João Alberto Duarte Lopes, sua luz e simpatia, pelo carinho.

Com amor – embebido em saudade – agradeço a estes no meio dos quais me sinto em casa: Raul Dario (Rául), Rodolfo A. S. Oliveira, Carol Peres, Thiago Perona, Fernando Dias, Mênara Menegusso, Fumaça, Marcelo Abreu, Natalia Kammer, Evandro Souza, Ilana Vaz, Tamyres Maciel, Rafael Moro, Jonas Silva, Amanda Ribeiro, Maria Valéria, Camila Kézia, Xisto Siman, Danilo Ribeiro, Elder Natan, Luiz Tomaz, Henrique Silva, Jean Xavier, Guilherme Tedesco (Quejão), Tainára Tavares (e família), Nádia Ribeiro, o violeiro José Teófilo, Jorge (o camisa dez da Gávea) Moutella – àquela nossa casa “Mocada”, Felipe Poli (Felipança), Melissa de Assis, ao casal Wellington Gusmão (Cebolinha) e Joyce Afonso e Reginaldo Rodrigues (Regi), por tudo.

Além destes, deixo fraternalmente meu agradecimento a Milza e Reinaldo Queiroz.

RESUMO

Composta por três eixos temáticos globais, e contíguos, a presente dissertação deixa-se levar pela audição dos três primeiros discos do cantor e compositor paulista Itamar Assumpção (1949 – 2003): *Beleléu, Leléu, Eu* (Lira Paulistana, 1981), *Às próprias custas S/A* (Isca Gravações Musicais LTDA, 1982) e *Sampa Midnight* (Mifune Produções, 1985). Nessa rota, memória, música e política confluem e traçam a cartografia de um país atormentado, mas pulsante.

PALAVRAS-CHAVE: Itamar Assumpção; *trickster*; canção crítica; Atlântico Negro; democracia.

ABSTRACT

Composed by three global thematic axis, the present research let itself go by the hearing of the three first records of the singer Itamar Assumpção (1949 - 2003): *Beleléu, Leléu, Eu* (Lira Paulistana, 1981), *Às próprias custas S/A* (Isca Gravações Musicais LTDA, 1982) and *Sampa Midnight* (Mifune Produções, 1985). In this route, memory, music and politics come together and trace the cartography of a tormented but pulsating country.

KEY- WORDS: Itamar Assumpção; *trickster*; critical song; Black Atlantic; democracy.

SUMÁRIO

1.	Introdução.....	9
2.	Do <i>trickster</i> , ou a dialética das negativas.....	12
2.1	As síncopes fora do lugar.....	33
2.2	A dialética das negativas.....	47
3.	“Eis aqui um bicho de sete cabeças, eis aqui um sim, eis aqui também um não” . 62	
4.	A canção crítica.....	76
4.1	Vinheta.....	76
4.2	A música <i>do</i> Brasil.....	76
4.3	A música <i>no</i> Brasil:.....	88
4.4	A canção crítica.....	96
4.5	A “traição atraente” 🎵.....	101
4.6	Storm music 🎵.....	113
5.	A beleza de um ‘fracasso’.....	125
5.1	- “Parece futebol mas é música”.....	125
5.2	O paradigma do chefe.....	131
5.3	O fascismo dos bons homens.....	134
5.4	A democracia em Assumpção.....	141
6.	Conclusão, ou “das armas brancas, químicas quentes”.....	147
7.	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	151
8.	DISCOGRAFIA.....	156
9.	FILMES CITADOS.....	157

1. Introdução

Em um dos dois livros de canções e histórias de Itamar Assumpção (1949 – 2003), a amiga, e antropóloga, Marta Amoroso nos presenteia com o seguinte relato ¹:

De seu escritório, localizado por um tempo no final dos anos 1970 em minha casa – praça de portas abertas por onde meio São Paulo passou –, Itamar gestava um plano apoiado nas certezas emanadas de um pré-desenho do mundo traçado pela “Diretoria”, do qual era instrumento: atacar a indústria cultural no seu cerne, de forma a repor a criação artística no centro da cena, devolvendo aos criadores, músicos e artistas plásticos o lugar de destaque surrupiado pela lógica e regras da distribuição. A pecha de “maldito” e “marginal”, assim como outros tantos trapos com os quais tentaram encobrir meu compadre, são os vestígios da guerra sangrenta que enfrentou nos anos seguintes, ao tentar realizar seu plano, em nome do luxo, da elegância e da altivez.

Essa restituição, levada a cabo em seus três primeiros discos, confere um estatuto especial ao compositor paulista na presente dissertação. Não um estatuto sem volta, como se determinado por qualidades resistentes à ação do tempo, mas sim um substancialmente comprometido com a inquietação criativa. Sob essa condição, *Beleléu, Leléu, Eu* (Lira Paulistana, 1981), *Às próprias custas S/A* (Isca produções musicais, 1982) e *Sampa Midnight* (Mifune, 1985) compõem uma trilogia construída como o ponto de voragem em que o sagrado participa do poder, o horror da arte e a beleza da política, etc. Por isso, quando falamos em trilogia é menos, quase nada, em função da sequência entre os discos do que da transitividade desse estado de coisas que evoca, ficando aí subentendido que seu nexos é articulado por essas passagens de nível.

Somente agora, escolhendo as palavras de introdução, tomamos consciência de um fato que insiste com a ideia de um estatuto especial para Itamar; é que em praticamente todos os seguimentos em que é abordado, ao músico é atribuída uma condição diferenciada. “Para algumas pessoas, ele é um compositor marginal da música paulista, para outros, ele é um delicioso maldito, para outros, expressão de vanguarda na música popular brasileira”, disse Antonio Abujamra num programa de entrevistas. Mesmo para o mais polêmico estudioso de música popular no Brasil Itamar era especialmente “diferente dos ídolos disciplinados, conseguia dar uma aura a seu trabalho” (TINHORÃO *apud* CHAGAS; TARANTINO, 2006, p. 41). Se nos acompanhar no primeiro capítulo a seguir o leitor terá oportunidade de arriscar conosco a razão de ser dessa condição, bem como a nebulosa de fatos que mobiliza.

¹ In: CHAGAS; TARANTINO. *PretoBrás: Por que que eu não pensei nisso antes?* São Paulo: Ediouro, 2006, p.41.

Embora não estejamos alinhados com as posições de José Tinhorão, vem bem ao caso pensarmos em uma “aura” para a música de Itamar. Ela assinala a ausência da cisão ontológica entre ‘pessoa’ e ‘coisa’, o traço de abstração distintivo das sociedades ocidentais, como também teremos oportunidade de constatar adiante. O que não haverá lá, mas que introduz essa dimensão ‘espectral’ da obra de Itamar é a maneira como foram produzidos os três discos. É que atuando dentro de uma cultura na qual “o princípio do ‘estrelato’ tornou-se totalitário” (ADORNO, 1999, p. 74) Itamar foi dos pioneiros a organizar e dar fôlego a um verdadeiro ‘submercado’ de música *independente* no Brasil. *Beleléu Leléu Eu* (1981) é tanto seu disco de estreia quanto o do selo Lira Paulistana, a frente musical do coletivo de arte em torno do Teatro Lira Paulistana, em São Paulo.

Com o apoio estratégico do palco/porão do ‘Lira’ diversos músicos puderam produzir e escoar trabalhos para um público relativamente coeso. Aliás, pondo em prática uma espécie de “comunismo de base”² que envolvia o ‘Lira’, os artistas e o público (em boa conga formado por outros artistas) a cena da música independente na metrópole se notabilizou por fomentar o surgimento de um movimento sem manifesto que ficou conhecido por *Vanguarda Paulista*. Como foi praxe naqueles anos de agitação em torno da redemocratização do país, boa parte da razão de ser da *Vanguarda Paulista* se nutria na experiência da aproximação entre diferentes segmentos, neste caso entre a tradição da música popular e a juventude acadêmica, que oferecia o público e, na maioria das vezes, os próprios artistas. De suas figuras mais destacadas, apenas Itamar Assumpção não frequentou às cátedras universitárias, principalmente as da Universidade de São Paulo (USP), como o fizeram Arrigo Barnabé, o Premê (Premeditando o breque) e o Grupo Rumo, do qual participa o então professor Luiz Tatit. De um ponto de vista objetivo, todos estes artistas ligados à *Vanguarda* se associam em função da abordagem criativa e renovadora dos padrões de composição, produção e distribuição em música popular, mas, sem juízo de valor, o que para Arrigo Barnabé, Rumo e Premê se assemelhava a uma espécie de laboratório multidisciplinar de pesquisas em música popular, algo próximo às incursões nessa área que fizera nos anos 1960 o maestro Rogério Duprat – um dos responsáveis pelos arranjos de *Tropicália ou Panis et circencis* (Philips Records, 1968) – para Itamar Assumpção era uma estratégia de sobrevivência; é que dentre todos os companheiros que se alçavam às cátedras, Itamar foi o único submetido ao cárcere³.

² Tomo de empréstimo a expressão de David Graeber em *Dívida: os primeiros 5.000 anos* (2016). Com ela o autor faz menção a um tipo de sociabilidade manifesta em situações de solidariedade cotidiana, como emprestar um isqueiro a quem precisar acender um cigarro.

Como veremos adiante, o volume de memória que esse dado mobiliza fundamenta o estatuto especial de que goza Itamar na presente dissertação. Apenas por esse motivo, é lícito imaginar que o que a ala universitária do grupo vivia como um compromisso de segunda ordem, por assim dizer, Itamar transformava num rito de passagem para mundos novos possíveis. Julgamos, pois, aceitável a ideia de que em seu caso os meios e fins da produção independente, isto é, produção fora do domínio da mercadologia corporativa dos estúdios multinacionais, equivale àquilo que na genealogia da troca, assumia as funções da *dádiva*, uma oferenda “que na realidade é parcela de sua natureza e substância” (MAUSS, 2003, p.200). No universo cultural do antropólogo, os elementos que integram o ofertório permanecem animados pelo ‘espírito’ daquele que oferece, o qual carrega consigo, “donde resulta que apresentar alguma coisa a alguém é apresentar algo de si” (*ibid.* p.200).

Talvez isso faça mais sentido se, trespassando para os domínios das sociedades modernas, trouxermos Marx via Adorno para a conversa, precisamente no ponto em que alega que o fetichismo em música consiste na alienação tanto do produtor em relação a seu produto quanto do consumidor em relação ao produto. Em suas palavras (MARX, *apud.* ADORNO, 1999 p.78):

O mistério da forma mercadoria consiste simplesmente no seguinte: ela devolve aos homens, como um espelho, os caracteres sociais do seu próprio trabalho como caracteres dos próprios produtos do trabalho, como propriedades naturais e sociais dessas coisas.

Se aceitarmos que na *dádiva* o objeto ou coisa permanece animado pela ‘aura’ de seu doador, então é lícito deduzir que Itamar Assumpção embaralharia as linhas demarcatórias do que para Marcel Mauss é um dos traços distintivos das ocidentais, justamente a necessidade de separação entre os “direitos reais e os direitos pessoais, [...] entre as pessoas e as coisas” (2003, p.265). Este embaralhamento inicial apenas antecipa uma série de outros, simultaneamente, e a presente dissertação busca rastrear alguns desses momentos de voragem, chegando, quem sabe, cada vez mais perto desse “coração absurdo”⁴.

Como cantor que um dia cantou “entreguei meu sangue e meu plasma”⁴, Itamar é aqui o sacrifício em nome da beleza, sua assunção desvelando desígnios do tempo presente⁴.

⁴ ⁴ As passagens que forem marcadas com este símbolo (♫) indicam ou que a música participa da trilogia, ou que ela consta na “playlist” da pesquisa.

2. Do *trickster*, ou a dialética das negativas.

No estribilho de um dos mais famosos sambas de nossa tradição, desses que ao longo da vida conhecemos sem nos darmos conta de como exatamente, depois de falar ao amor, aos filhos e aos amigos, o poeta Candeia se junta ao coro para atestar: “o sambista não precisa ser membro da academia/ Ser natural com sua poesia e o povo lhe faz imortal” (♪ Testamento de partideiro). Um registro quase mágico, *in loco*, dessa interação pode ser conferido em *Partido Alto* (1982), filme de Léon Hirszman com argumentos de Paulinho da Viola. Como diretor de *São Bernardo* (1972), *Eles não usam black-tie* (1981) e *A B C da grave* (1990) Hirszman no mínimo desconfiava que ali naquele morro, na reunião festiva das pessoas do lugar, uma forma especial de sabedoria ganhava corpo e tomava as ruas. É que no acompanhamento do cavaquinho, agogô, surdo, tamborim, caixa-de-fósforos, palmas de mãos e tudo que sempre vale como instrumento numa roda de samba, ela, a sabedoria, não só se fazia ouvir mais alto como também, chamando à baila, deixava abertos os caminhos para quem dela desejasse participar. É o que dizem e fazem os versos: o sambista, sua arte e o povo são indivisíveis, e a consagração de um é, no fundo, a celebração de todos.

Observemos que para o refrão desse documento à posteridade o partideiro reservou o lugar em que todos os agentes convergem para um único; a sabedoria que canta aos seus é um senso vivo de comunidade. Não fosse o bastante, um tom abaixo o testamento endossa também a condição pela qual a música popular consagrou sua relevância nos debates a volta dos sucessos e fracassos da vida brasileira, condição esta provocada pela capacidade desses artífices de cruzar as fronteiras do mundo cultural dominante. Notem, para isso, como o refrão articula o que historicamente se mantém separado, como o sambista alarga as fronteiras entre a instituição acadêmica e a inteligência mundana da cultura popular; em equivalência, o saber do método, os sistemas, a solidão e o silêncio das ideias e a festa de rua, a celebração ritmada das vazões, o corpo coletivo no coro. Como se cumprisse a sentença há muito proferida, o músico popular atravessa aqui o vão entre a “floresta e a escola”, candidatando-se como o terceiro elemento da equação proposta por Oswald de Andrade em seu *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924). Mas mais importante do que percorrer os polos ou preencher os vãos, vemo-lo atuar como um agente de transformação do próprio sistema de equivalências em que se amparam as distâncias colocadas. Pois ao flanquear as barreiras de preservação de classe, com seus cordões sanitários simbólicos, ele desencastela a ‘imortalidade’ acadêmica alterando-lhe definitivamente seu alcance semântico, espraiando-o para um mundo que,

embora vizinho, sempre fora estanke. E o faz não sem uma piscadela de ironia, já que esse é um dos mais famosos sambas da música popular brasileira, uma espécie de melodia imortal em nossa memória cultural.

Para aproveitar o mote, – e já para irmos nos aclimatando com o todo que virá, é oportuno lermos o que diz num pequeno capítulo de *O corpo encantado das ruas* (2019) intitulado “Imaginação percussiva” o historiador Luiz Antonio Simas a respeito da criação do ‘surdo de terceira’ na bateria da Mocidade Independente de Padre Miguel por Sebastião Esteves, vulgo Tião Miquimba. Reza a lenda, conta Simas, que numa noite de ensaio em que não compareceram os dois surdos, o de primeira e o de segunda, responsáveis pela cadência de toda a bateria, Tião Miquimba “pegou um surdo e começou a tentar marcar o compasso binário [o de primeira e o de segunda] e, ao mesmo tempo, intercalar batidas entre um tempo e outro” (SIMAS, 2019, p. 26). Agradado com o som da solução inusitada, o mestre de bateria em ocasião, o “saudosos Mestre André” cantado no *rap* de Marcelo D2 ⁵, solicitou que se construísse um instrumento específico para a função de “desenhar batidas inusitadas entre as marcações regulares” (*ibid.* p. 26). Diz ainda o historiador que o Miquimba falava em nome de uma ““imaginação percussiva”” ao comentar o feito, e conclui (*ibid.* p.27):

O mito da criação do surdo de terceira por seu Miquimba – e aqui vale mais, como nas culturas orais, o sentido do que é relatado do que o rigor factual – é um dos mais pertinentes para se pensar as culturas de fresta; aquelas que driblam o padrão normativo e canônico e insinuam respostas inusitadas para sobreviver no meio que normalmente não as escolheria. O surdo de terceira inventa a vida no desconforto, na precariedade, no perrengue de ter que preencher o vazio com o som que chama o transe dos corpos que sambam.

Embora no relato de Simas a “imaginação percussiva” esteja descrita de modo bastante factual, isto é, com pessoas reais que se notabilizam pelo trabalho com coisas tangíveis (uma bateria de escola de samba), queremos aproveitar que o próprio autor realça o aspecto mítico da narrativa da criação do surdo de terceira – afinal, “a cultura do samba [é] baseada na oralidade” (SIMAS, 2019, p. 25) – e ler os versos iniciais de Candeia à luz de uma imaginação igualmente disruptiva. Lidos assim, eles aproximam o sambista (o músico popular, em sentido genérico) da galeria de personagens cujas narrativas remontam a velhas mitologias sobre mentalidades criativas animando os mundos por onde trafegam. Quem nos informa dessa presença é o crítico cultural norte-americano Lewis Hyde em seu estimulante *A astúcia cria o mundo; trickster: trapaça, mito e arte* (2017), trabalho no qual se dedica a compor uma genealogia da astúcia guiada pela figura mitológica do *trickster*. Para tanto,

⁵ 🎵 “1967”, Marcelo D2. *Acústico MTV* (2004).

Hyde percorre um vastíssimo caminho a fim de abstrair um padrão de circunstâncias de manifestação da inteligência *trickster* em ambientes e culturas diversos, desde o mundo natural às manifestações artísticas no mundo moderno, sem deixar de fora as narrativas do pensamento mítico.

Sua jornada começa, então, com as inteligências animais que praticam algum tipo de enganação quando precisam escapar das armadilhas da natureza. Nesse mundo natural, Hyde chama a atenção para o quão artificiosas são algumas espécies na batalha pela sobrevivência; o caso do polvo, nessa seleta, é um dos mais notórios, sendo, pois, ele capaz tanto de criar uma cortina de fumaça preta que confunde a percepção de seu algoz quanto de dissimular sua aparência junto às pedras do fundo do mar. Com esse e outros casos surpreendentes de inteligências enganadoras Hyde observa, no entanto, que por mais eficazes que sejam os artifícios desses animais eles são impedidos de enganar *criativamente*. Ou seja, ao contrário dos mais habilidosos mentirosos que vira e mexe encontramos por aí, o tipo de logro aplicado por essas inteligências não é nunca criativo, estando sempre regulado pela lei natural que os assiste. Como salienta, esses animais estão como que “aprisionados no seu método” (HYDE, 2017, p. 69), o que significa que em todas as ocasiões que agirem como presas ou predadores estarão contando a mesma ‘mentira’ instintiva de sempre.

Disso decorre que o tipo de trapaça em questão não é jamais *disruptivo* ante aos limites colocados pela própria condição natural, e basta uma inteligência que ouvindo muitas vezes a mesma mentira tenha aprendido com ela para transformar o bônus do logro naquilo que Hyde chama de “armadilhas do instinto” (2017, p.70), ficando seu portador “encurralado, preso na armadilha da própria defesa” (*ibid.* p.70). Nesse ambiente, a mentalidade capaz de antever os métodos alheios leva considerável vantagem numa disputa entre forças desiguais, – e se pensarmos no quadro evolutivo das espécies, no qual os seres humanos foram originalmente dotados de uma porção frágil e pequena de mentiras para contar, entendemos o quão vantajoso é aprender com as trapaças do meio.

Na genealogia da astúcia a capacidade de mentir criativamente, de abdicar dos métodos congênitos lançando mão de estratégias extraordinárias foi o que possibilitou a fuga das armadilhas da natureza. Comer e não ser comido é a inspiração para a mentalidade que, agindo *disruptivamente*, marca a passagem de um mundo hostil às fragilidades da espécie humana para outro onde, em atenção exclusiva a elas, foi possível desenvolver nossa segunda natureza. Sobre os processos característicos dessa inteligência que criou o mundo trocando a mentira material, contada por seres que fogem em cortinas de fumaça ou se fingem de mortos,

de pedra ou pau pela mentira simbólica, criada por uma mentalidade que se disfarça em “nuvens de retórica” (*ibid.* p. 94), o trabalho de Hyde se debruça.

Por mais longínquas que estejam desse ambiente, certas expressões da arte no mundo contemporâneo evocam a presença dessa inteligência tentando se livrar do apetite e do instinto, com a diferença que agora se tenta fugir das “armadilhas da cultura” (HYDE, 2017, p. 295). Esse é um primeiro ponto bastante importante porque seja inicialmente na natureza ou, depois, na cultura, a mentalidade de tipo *trickster* se manifesta em virtude de alguma forma de violência, para colocar nos termos mais genéricos possíveis. Nesse sentido, o *trickster* imemorial “despertando para a vida simbólica ou tomando consciência de sua imaginação e seus poderes” (HYDE, 2017, p.87) é o herói que transpôs as fronteiras da natureza em direção à cultura, criando a vida tal como a gozamos hoje. Com efeito, na literatura antropológica *trickster* é o nome dado às entidades que encarnam o princípio dinâmico da interação, da mobilidade, portanto, entre os polos que balizam a vida segundo os mais diversos mitos. Ele é um agente mediador cuja necessidade se justifica, segundo Lévi-Strauss, pelo fato de que “o pensamento mítico provém da tomada de consciência de determinadas oposições e tende à sua mediação progressiva” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 242). Subentende-se, assim, um tipo de contraste cuja ausência de mediação levaria as próprias formas de vida derivadas do pensamento mítico à extinção. O antropólogo observa ainda que entre os nativos norte-americanos o personagem *trickster* das narrativas no mais das vezes tem o nome de Coiote ou Corvo pelo fato de esses animais serem dotados de propriedades mediadoras; as asas do corvo entre o céu e a terra, o hábito alimentar do coiote “(que é um comedor de carniça)” entre animais que não caçam o que comem (herbívoros) e os carnívoros. Isso posto, é absolutamente lícito acreditar que onde houver movimento, troca, mediação, haverá traços da inteligência *trickster*.

Quando o conceito é adequado para as manifestações do mundo moderno, principalmente na teoria e crítica literária do século XX, essas propriedades moderadoras ganham, sem prejuízo da mediação, qualidades mentais específicas, como acontece com a ambiguidade moral com que, na cultura brasileira, se reveste o estatuto da *malandragem*. Isso porque, a astúcia do *trickster*, saliente Hyde, “assume formas mentais, sociais, culturais e até espirituais” (2017, p. 95). Por isso, ao falarmos em heróis não nos referimos aos personagens que correspondem explicitamente aos caracteres humanos, seja na literatura, na história ou no cinema, mas sim à encarnação de algum princípio universal particular, no como das mitologias estudadas por Hyde o princípio da enganação ou trapaça criadora, como veremos

melhor adiante. Ainda que o crítico associe o *trickster* a pessoas reais, ele é categórico ao afirmar que ele não pode ser uma, sendo sempre em função de uma dinâmica mental que o faz. É assim que, originalmente, para os nativos norte-americanos o cruzador de fronteiras leva o nome de Coiote ou Corvo, entre os *fon* da África Ocidental o chamam *Legba*, Exu para os *iorubás*, Krishna na Índia, Rei Macaco na China e Hermes para os gregos.

Guiado por essas figuras, principalmente *Hermes*, Hyde pouco a pouco se afasta do pensamento mítico tradicional na direção de perceber sob quais circunstâncias o *trickster* transpõe a barreira das antigas mitologias, algumas inclusive sobrevividas de culturas exterminadas pelos processos históricos, para interagir com pessoas ou instituições do mundo moderno, seja na música, na política ou na literatura. Desse modo, para apontarmos de que maneira o samba herda dessa longuíssima tradição de mentirosos criativos a capacidade de escapar das armadilhas da cultura, faremos como o autor e recorreremos a um dos casos mais bem sucedidos de mentalidade criadora de que temos notícia: *Hermes*. A princípio parecerá estranho associar um mito grego ao samba, e, posteriormente, estes à música de Itamar Assumpção, mas é com ênfase nesse mito que Hyde deduz o modelo com o qual examina situações reais de fazer artístico, nas quais flagramos a mentalidade *trickster* “desfazer determinado artifício cultural e tecer um novo no lugar” (HYDE, 2017, p.297). Essa rede de pressupostos nos obriga a percorrer uma rota por vezes oblíqua em que política, música popular, história, cultura e mito se encontram em cada encruzilhada. Vamos, pois, ao caso.

Atribuído a Homero, o *Hino a Hermes* narra a história do filho de Zeus com a ninfa Maia que, sentindo-se prejudicado por não pertencer ao Olimpo (já que, como tantos outros, é um dos filhos que Zeus abandona pela mundo) lança mão de uma série de ardis para melhorar sua posição na hierarquia do cosmo. Logo no seu primeiro dia de vida, Hermes, “portador de sonhos, notívago, vigilante junto aos portões da cidade” (HYDE, 2017, p. 457), realiza duas de suas façanhas; ele inventa a lira e rouba o gado do irmão Apolo. Com o rebanho, na manhã seguinte ao seu nascimento, Hermes materializa seu desejo de interferir na distribuição de lugares e cria o *sacrifício* aos deuses. Mais tarde, ao ser confrontado por Apolo quanto ao roubo, Hermes mente inocência, faz falsos juramentos e, vendo-se sucumbido pela força do irmão, apela pela discussão do assunto perante Zeus. No Olimpo, então, diante de Zeus Hermes novamente dissimula o roubo do gado e faz um juramento pelas “colunatas ricamente decoradas dos deuses”, ao que Zeus, vendo com que facilidade aquela criança negava sua culpa, ri. Ri e ordena que desfaça o conflito. Hermes então concorda em restituir o gado a Apolo, que, no ato da restituição, nota a ausência de duas reses e, uma vez mais, ameaça

iracundo o pequeno contraventor. Para sair ileso e aplacar a ira do irmão Hermes toca a lira que ao acaso inventara e canta a história do nascimento dos deuses. Encantando com o doce som nunca ouvido e assombrado com o “coração astuto” (HYDE, 2017, p. 460) de Hermes, Apolo decide torná-lo o “guia renomado dos deuses” (*ibid.* p.472). Ambos trocam dádivas e, por fim, Apolo resolve patrocinar Hermes nos ofícios que professa. Desde então, graças a seu roubo, à sua lira e às suas mentiras Hermes é o mensageiro que percorre o Olimpo e a terra toda, o deus das mensagens, dos comércios e da astúcia.

Omitimos por ora os maiores detalhes para ficarmos apenas com o que é essencial tanto no mito quanto no argumento de Hyde: a trapaça do *trickster* abre caminho para mundos novos possíveis. Essa é uma noção elementar. Dissemos acima que Hyde abstrai em seu livro um modelo circunstancial da ação *trickster*, e agora que conhecemos o básico do mito de Hermes poderemos situar melhor essa condição. À medida que nos aproximarmos dos outros temas na sequência outras qualidades distintivas dessa mentalidade criadora virão surgindo; por enquanto, acreditamos ser fundamental compor o cenário em que ela se manifesta.

Vamos dizer, assim, que a ação do *trickster* acusa sempre uma alteração entre um estado de coisas precedente e o posterior. E não se trata de uma alteração de caráter exclusivista na qual apenas ele se beneficia com o rearranjo; como dissemos a respeito da batucada de samba, outras pessoas também gozam dos benefícios de sua atividade. Na ação daquele primeiro *trickster* imemorial é a própria espécie humana que é premiada com a fuga de todas as armadilhas do instinto. Por outra, Hermes, com a invenção da partilha sacrificial cria um circuito de trocas em que “os vários níveis de existência participam em uma só grande e estável harmonia” (HYDE, 2017, p. 371). Por isso, reconhecer o processo global das transformações promovidas por um *trickster* nos ajuda a entender em função do que, exatamente, esses heróis se movimentam. De saída, isso nos distancia dos candidatos quase aptos à inteligência *trickster*, como o famoso caso contado por Ésquilo na tragédia de *Prometeu acorrentado*. Quem se lembrou desse amante da humanidade esteve muito perto de acertar o alvitre, afinal Prometeu, conta a trama, *rouba* o fogo de Zeus e o entrega à humanidade, tornando-se assim o patrono das artes e ciências com as quais os mortais puderam desenvolver um sistema de gestão da vida mais independente da fortuna. Vistos somente por aí Hermes e Prometeu poderiam ser nomes diferentes do mesmo mito da trapaça dando origem ao mundo. Mas se nos afastarmos dois passos da cena, vendo o antes e o depois do ocorrido, percebemos o equívoco na associação. Para começar, Prometeu não é alguém diretamente prejudicado pela ordem ‘natural’ das coisas e seu ponto fraco é ter se

compadecido da sina dos mortais, ele mesmo não sendo um. Quando o *trickster* age é segundo suas próprias necessidades de sobrevivência, não a de terceiros. E, depois, porque o *trickster* é o “o perfeito sobrevivente, sempre escorregadio, sempre capaz de inverter uma situação e se libertar **com desenvoltura**” (HYDE, 2017, p.29, grifo nosso) – o que definitivamente não é o caso de Prometeu, condenado por Zeus a passar o resto dos dias acorrentado ao fim do mundo sendo diariamente devorado no fígado por uma ave.

Sabendo disso, podemos recuperar os versos de Candeia e dar um passo adiante na escala de proximidade entre o *trickster* mitológico e o músico popular; diz o unísono: “o sambista não precisa ser membro da academia/ser natural com sua poesia e o povo lhe faz imortal”. Uma interpretação bastante coerente com o que vimos a respeito da tomada de consciência das oposições constitutivas do pensamento mítico poderia supor que os versos reencenam uma oposição real do mundo contemporâneo. Nela, o músico atuaria como o emissário vitorioso de um *agon* entre o universo da escrita e o da voz, uma espécie de arauto da “ressurgência das energias vocais da humanidade, energias que foram reprimidas durante séculos no discurso social das sociedades ocidentais pelo curso hegemônico da escrita” (ZUMTHOR, 2007, p. 15). Entretanto, observando com mais cautela a tática e o contexto do sambista, essa “revanche da voz”, como trata o próprio Zumthor, toca numa ferida profunda da vida brasileira. No detalhe, notem o modo como o sambista interfere, sutilmente, na dialética; qual Hermes ele *subtrai* um dado à realidade, a imortalidade, e rearticula as forças em disputa. Sua desenvoltura faz parecer que ele ocupa, de fato, a posição de antagonista na querela quando, na verdade, e aqui entra outro traço fundamental da mentalidade *trickster*, ele é flagrado anulando a oposição.

De um verso a outro o sambista supera a dualidade estabelecida pelo meio; a um só tempo ele é o cidadão comum que conta apenas com seu desfavorecimento na distribuição ‘natural’ dos dotes, (em seu testamento o único bem material deixado é um pandeiro) e o imortal licenciado que se coloca em pé de igualdade com os acadêmicos. Ele está fora da academia e dentro da imortalidade. Diante disso, devemos considerá-lo um crítico das regras do jogo cultural na medida em que a nuvem de fumaça do polvo faz uma “crítica às regras usuais do jogo alimentar” (HYDE, 2017, p. 39). E, notem; ele não é o autodeclarado crítico do jogo em si, mas de suas regras. Em ambos os casos o que temos é a trapaça provocando o adiamento do conflito tal qual ele está previamente desenhado para acontecer. Isso está longe de significar que a alteração das regras resulta na conciliação entre as partes envolvidas. O samba é uma música produzida por enganadores. Como tal, ele introduz a insubordinação e o

negaceio em sua avaliação crítica da realidade. Estamos, para efeitos iniciais, falando de uma revanche, mas uma revanche diferenciada, pois o sambista não se manifesta objetivamente contra a instituição acadêmica ou qualquer outro representante do mundo instituído que venha eventualmente se opor a ele. Sua ação é, no fundo, contra a força ou lei que prescreve os termos e a necessidade de disputa, neste caso contra aquilo que Nietzsche (2009) postula ser a essência da vida ao admitir que “todo acontecimento do mundo orgânico é um *subjugar e assenhorear-se*” (2009, p.62) no qual se imprime uma “vontade de poder” (*ibid.* p.63).

Com efeito, para o autor de *Genealogia da Moral*, a própria consciência transformada em razão, “essa coisa sombria que se chama ‘reflexão’” (NIETZSCHE, 2009, p. 53), da qual tudo no mundo advém, desde as noções de justiça às de bondade, resultaria de uma relação funesta entre sangue e dor. Para essa consciência forjada no sofrimento o esquecimento é uma força imperiosa, haja vista que tudo quanto seja fruto da ação humana tenha sido algum dia “banhado de sangue” (*ibid.*, p.53). Os genealogistas da modernidade, acusa, seriam os funcionários encarregados da ocultação dessa violência originária em todas as coisas ou instituições, eles mesmos esquecidos dos horrores cometidos em nome da razão que defendem. Contra eles, num futuro mais vigoroso surgiria alguém cuja força criadora promoveria a “redenção da maldição que o ideal existente sobre ela [a razão] lançou” (*ibid.* p.84). Pode parecer dispersivo, mas essa anunciação – que no texto soa como uma espécie de *nêmesis* – nos leva diretamente ao encontro de um dos temas da mente astuciosa descrita por Lewis Hyde: o de que o *trickster* é capaz de enxergar o “coração das coisas e que, portanto, tem um toque de profeta” (HYDE, 2017, p. 410). Nosso terceiro capítulo explorará uma parte considerável dessa ideia; desde já vale saber que ele, como se revelasse uma “verdade mais elevada” (*ibid.*, p.414), produz um *insight* especial que nos faz perceber, por detrás das aparências, a plenitude do *real*. Especial, nesse sentido, pois uma tal revelação só poderia vir à tona se esquivada das armadilhas colocadas pela cultura. Como salienta Hyde (2017, p.427):

Com a revelação de plenitude [] vem a revelação de uma consciência complexa que opera nas junções, uma consciência que pode sempre encontrar [] corredores de humor, que brinca com qualquer conceito, não importa quão sério ele pareça [], e que pode, se necessário, criar um novo artifício, que pode passar a moldar quando cansar de deslocar

Essa verdade do real estaria, pois, desatrelado das estruturas de expectativa elaboradas por hábitos, metáforas, categorias, enfim, tudo quanto tenha sido forjado, para concordar com Nietzsche, por aquela “vontade de poder”. Nesse sentido, podemos imaginar a plenitude oferecida pela disrupção do *trickster* como a abertura de uma fenda para um mergulho nas

profundezas dos costumes humanos, donde teríamos a chance de ver “quanto sangue e quanto horror há no fundo de todas as ‘coisas boas’” (NIETZSCHE, 2009, p. 52).

Enxergar o coração das coisas equivale não apenas a ter elevado grau de conhecimento dos caminhos que conduziram determinados fenômenos aos seus respectivos estados, mas também demanda reconhecer os verdadeiros agentes norteadores desse processo. Vimos acima como, nos versos de Candeia, o sambista faz uma crítica às regras do jogo cultural se desvencilhando, com desenvoltura, de uma oposição verdadeira da realidade brasileira. Ao anulá-la, é como se seu *insight* desfizesse a trama que, em nome da razão, o esquecimento com tanto zelo forjou. E quanto a isso Candeia não parece satisfeito. Noutro famoso samba, dessa vez telegrafado por Paulinho da Viola, esse conhecimento antecipado e fulminante do *trickster* se manifesta como uma verdadeira tópica do gênero. Articulando aquilo que o professor José Miguel Wisnik (2004) trata por “malha de permeabilidades” (2004, p.39), para ele uma das condições mais destacadas da música popular brasileira, Paulinho toma um atalho na rota percorrida pelo outro samba de Candeia; os versos iniciais de “Filosofia do samba” 🎵, que é, por sinal, um nome mais que sugestivo, não poderiam ser mais diretos ao denotarem, de saída, aquela “coisa sombria” (*ibid.*, p.53), como o coração do problema contra o qual o samba se anuncia: “Pra cantar samba não preciso da razão/ porque a razão está sempre com dois lados”⁶.

Como se pode perceber, as táticas em ação diferem quanto ao método. Ora, já vimos que a inteligência do *trickster* não possui um método específico, mas sim o conhecimento de todos os métodos. Todo *insight* é, sem embargo, extraordinário. Isso nos ajuda a entender a diferença fundamental entre ambos os sambas, pois se em Candeia o sambista reverte sua situação por meio de uma manobra que *enviesa* a dicotomia, no samba de Monsueto o raide é fulminante. Em outras palavras, não há enganação em “Filosofia do samba”, e, na linha da “malha de permeabilidades” proposta por Wisnik, seus versos rivalizam com a premissa basilar da filosofia moderna, descrita da seguinte maneira por René Descartes (1596 -1650) em seu *Discurso do Método* (1637, p.61):

O bom-senso é a coisa do mundo melhor distribuída, porque cada um pensa ser tão bem provido dele que mesmo os que são mais difíceis de contentar em todas as outras coisas não costumam aspirar mais do que ao que tem. E não é verossímil que todos estejam enganados nesse ponto; antes, isso demonstra que o poder de bem julgar e distinguir o verdadeiro e o falso, que é propriamente o que se denomina o bom senso ou a razão, é naturalmente igual em todos os homens.

⁶ 🎵 *Nervos de aço* (EMI, 1973). A autoria do samba, no entanto, consta de Candeia.

Distintamente, os dois sambas acusam a mesma insubordinação ao modelo de gestão da vida desenvolvido sob o axioma acima de que a *razão* nivela a todos na humanidade. E não poderia ser diferente, porquanto o samba é um fenômeno derivado da exclusão de seres da própria ideia de ‘humanidade’.

Em texto que aponta a imanência da supremacia branca na formulação de padrões racionais, científicos e estéticos, enfim, em categorias que delimitam a aplicabilidade da concepção moderna de “verdade e conhecimento, beleza e caráter” (WEST, 2002, p.47) ⁷, o filósofo norte-americano Cornel West parte da constatação, certamente incômoda para a casta de genealogistas inquiridos por Nietzsche, de que “a noção de que pessoas negras são seres humanos é uma descoberta relativamente nova no ocidente moderno” (2002, p. 47). Quem já assistiu ao documentário *Eu não sou seu negro* (Raoul Peck, 2016), filme produzido em torno das reflexões de outro intelectual negro, James Baldwin (1924 – 1987), a respeito do sistema de vida norte-americano pode ouvir um contundente comentário da mesma natureza: “– você [...]tem um grande choque quando descobre que o país que é a sua terra natal, e para o qual você deve a sua vida e a identidade, não criou em todo o sistema de realidade um lugar para você” ⁸.

Essas impressões coincidem com o que temos visto na genealogia da astúcia contada por Lewis Hyde a respeito de a trapaça criativa, o tipo de mentira contada por Hermes ao ser inquirido por Apolo sobre o destino de seu gado, ser um artifício desenvolvido mediante sua própria *exclusão congênita*. Colocado nessa situação, o *trickster* “perturba a polaridade entre o verdadeiro e o falso para emergir mais tarde com uma nova polaridade, talvez [...], mas uma estabelecida por diferentes marcos de fronteira” (HYDE, 2017, p. 111). Compreende-se, assim, que quando é forçado a agir seu verdadeiro adversário é menos o oponente em si do que o princípio que o operacionaliza para a disputa, o qual, nesse caso, outro não é senão essa racionalidade desenvolvida consonantemente ao ‘progresso’ das campanhas do Atlântico. É nesse sentido que em certa altura Hyde vai descrever o *trickster* como um “anjo anulador que cancela o que os humanos construíram com tanto cuidado” (*ibid.* p.414).

Chegamos, então, ao ponto em que a ação do *trickster* ganha contornos de ação política. Embora tenha sido originalmente compreendido como um princípio imaterial do universo mítico, sua dinâmica própria se encarrega de percorrer as distâncias entre o mito e

⁷ Texto original: WEST, Cornel *Genealogy of modern racism*. In: ***prophecy deliverance! An Afro-American revolutionary Christianity***. Westminster John Knox Press: Louisville, KY; London, p.47-65, 2002. Tradução de Luiz Felipe M. Candido.

⁸ *I am not your negro*, 2016. Dir. Raoul Peck.

nossas sociedades modernas, ou, para mantermos um paralelo caro à antropologia política, entre as sociedades que institucionalizaram o poder político e as que são originalmente organizadas contra o Estado. Esse diapasão nos é proposto num belíssimo ensaio de Pierre Clastres em *A sociedade contra o Estado* (2003) intitulado “Troca e poder: Filosofia da chefia indígena”, no qual desmonta a ideia de que as sociedades originárias da América do Sul são desprovidas de política, dado a ausência daquela instância que legitima o poder nas sociedades modernas, o Estado. Por meio de estratégias das quais falaremos mais detidamente no terceiro capítulo, ficando por enquanto apenas com a tese geral do ensaio, o antropólogo argumenta que o poder nas sociedades sul-americanas, mais especificadamente naquelas sociedades que vivem no que hoje chamamos de Brasil, está dissolvido no corpo coletivo, pois elas “pressentiram muito cedo que a transcendência do poder encerra para o grupo um risco mortal, que o princípio de uma autoridade exterior e criadora de sua própria legalidade é uma contestação da própria cultura” (CLASTRES, 2003, p. 64). Bastante instigante, a ideia aí veiculada é a de que essas sociedades se organizam politicamente contra o Estado em virtude de uma intuição generalizada de que “o poder é, em essência, coerção” (*ibid.* p.63). Não que nessa filosofia a *chefia* não exista. Como veremos melhor mais adiante, ela não apenas existe como também encerra um paradoxo basilar: ser justamente o chefe aquele sobre quem a *troca* – o dispositivo que constitui a sociabilidade indígena – se quebra. Essa, segundo Clastres, é a maneira como “a cultura utiliza contra o poder a própria astúcia da natureza” (*ibid.* p.64). Voltaremos a esse ponto mais tarde. Por ora suas palavras nos possibilitam fazer ao menos duas pertinentes considerações a respeito da natureza da relação entre a inteligência *trickster* e a política; e também uma oportunidade para ampliar nosso quadro com noções atinentes às outras formas de vida tragadas pelo processo de emancipação do “bom senso” ocidental.

A primeira das observações diz respeito ao processo de *transcendência*, por parte das sociedades ocidentais, das funções do grupo em instituições de Estado. Ao nos mostrar como o poder é recusado pelas formas culturais dessas sociedades, o ensaio sublinha um longo processo de transferência de funções reais para funções abstratas. Fazendo uma analogia – que não é nossa – é como se o Estado devorasse a sociedade. A segunda, por sua vez, destaca a função contestatória da cultura ante a política. Quer dizer, a recusa à separação do poder em uma instituição cuja legalidade se fundamenta num corpo abstrato de preceitos faz da própria cultura um instrumento de refutação do poder, e, por extensão, da política.

Pois, bem. A uma equação dessa mesma natureza, embora de maior fôlego e por meios diversos, o filósofo inglês Paul Gilroy se dedica em *O Atlântico Negro* (2012). Dando ênfase

à produção musical das culturas negras formadas pela experiência da escravidão, Gilroy compreende um programa político subjacente às expressões da música negra do Atlântico. Para ele, essas formas, das quais o samba dá testemunho, estão investidas do desejo de transcender as antinomias que caracterizaram o processo da modernidade no ocidente. Essa política cultural se empenharia na anulação programática das oposições, (no “embaralhamento das polaridades”, para falar como Hyde) em nome da “superação da opressão racial sobre a qual se assentava a modernidade e sua antinomia do progresso racional, ocidental, como barbaridade excessiva” (GILROY, 2012, p. 97).

Por antinomia do progresso racional entenda-se aí a maneira por meio da qual os discursos ou categorias se legitimam na organização ideológica do mundo moderno. Como alega o autor, a credibilidade da experiência moderna estaria assentada em dicotomias essencialistas que se encarregam de manter em campos separados da atividade humana os domínios da política, da ética ou da epistemologia, cada qual regido por princípios e noções independentes. Como consequência, essas dicotomias restringiriam à exclusão a participação das comunidades negras dos processos históricos, artísticos, filosóficos, enfim, políticos do ocidente, mais ou menos como vimos Cornel West acusar mais cedo. Isso significa que, tanto no plano conceitual quanto no prático, a credibilidade da experiência moderna é atravessada pela necessidade de manutenção das oposições. Com todas as letras, é como se a modernidade, lembrando a premissa de Descartes se nutrisse da reiterada dialética entre o “verdadeiro e o falso”. Ela seria, nesse sentido, a resultante de um atrito progressivo de seus componentes, algo do que até mesmo a formação da consciência adviria, como observara Freud (1970) ao fazer alusão à calcificação do conflito intermitente entre a realidade objetiva e o desejo individual⁹.

Esboçando um quadro onde temos, de um lado, a consciência das contradições do pensamento mítico e, do outro, as antinomias fundadoras da modernidade, percebemos que o princípio de mobilidade é o elemento diferencial em ambos os modos de interagir com a realidade. Melhor dizendo, no interregno entre o pensamento caracterizado pela irreduzibilidade de suas contradições, o pensamento moderno, e a consciência que desperta em direção à mediação progressiva delas, o pensamento mítico, o *trickster* assoma como o ponto de voragem do mundo. A compreensão de que ele como vetor de transformação cultural anula as polaridades se conjuga com a de que as culturas expressivas do *atlântico negro* celebram a transposição das fronteiras fundadoras da modernidade, uma vez que, conforme salienta

⁹ Cf. FREUD, S. *Além do princípio de prazer, psicologia de grupo e outros psicológicos e outros trabalhos*. Imago, 1970.

Gilroy, “a especificidade dessa formação política e cultural [] pode ser definida, em um nível [pelo desejo de transbordar] os vasilhames que o estado-nação forneceu a elas” (GILROY, 2012, p. 100) Para recuperarmos uma imagem cara a nossa argumento, é como se a música negra do Atlântico soasse como a lira de Hermes nos ouvidos de Apolo: o som desencantando o mundo. Forçando um pouco, se nos lembrarmos de que Platão, lançando as sementes da filosofia ocidental, concebia a realidade em termos de *imutabilidade*, motivo pelo qual censurava a representação (*mimesis*) como algo nocivo à inteligência por estar “bem longe da verdade” (PLATÃO, 2001, p. 430), podemos concluir que confundir a polaridade entre o verdadeiro e o falso implica uma estratégia de questionamento da própria dialética como dispositivo fundamental do pensamento crítico moderno. Para essa mesma direção Paul Gilroy aponta quando considera as culturas expressivas do atlântico negro como um “discurso filosófico que rejeita a separação moderna, ocidental, de ética e estética, cultura e política” (2012, p. 98).

O personagem que consagra a confluência da manifestação da inteligência *trickster* com a política cultural do “atlântico negro” é o negro ex-escravizado norte-americano do século XIX Frederick Douglass, pois tanto no trabalho de Hyde quanto no de Gilroy Douglass desempenha um papel fundamental. Em *A astúcia cria o mundo* (2017) a mentalidade *trickster* se manifesta em Douglass mais ou menos como no caso do sambista visto mais cedo; ele destitui algo de seu uso corrente e altera sua condição desfavorável na hierarquia precedente. Coincidentemente ou não, em ambos os casos o universo letrado é o outro protagonista envolvido na história. Isso porque Douglass, quando criança, fora alfabetizado e entrara em contato com o mundo letrado do branco, vindo inclusive a escrever, no futuro, sua própria biografia¹⁰. Ora, não precisa saber muito para entender que no contexto da escravidão dos negros nas Américas, dominar a leitura e a escrita se investe de um ato de refutação desse mesmo escravismo. Soma-se a isso o fato decisivo de que Douglass foi notório orador engajado na emancipação negra em partes diversas do mundo, o que aumenta em muito seu grau de transgressão dentro da cultura escravista. Ele não apenas era um escravizado que fazia uso da língua culta do branco – o que, definitivamente, não era aceitável nem na escravidão norte-americana, tampouco na brasileira – como também falava contra a escravidão (dentro dela).

Para Hyde, na biografia de Douglass, *escrita por ele mesmo* (como salienta o subtítulo original), “a voz lentamente ocupa as porções ‘brancas’ das oposições da cultura e, ao fazê-lo,

¹⁰ *Narrativa da vida de Frederick Douglass, um escravo americano. Escrita por ele mesmo.* Trad. Leonardo Pogliã Vidal. 2012.

representa as categorias da cultura escravista como autocontraditórias” (HYDE, 2017, p. 337). Como efeito da ação, “não demora muito para os leitores descobrirem que estão em mundo onde os homens civilizados são selvagens” (*ibid.*, p.336). Em termos já conhecidos nossos a articulação dessa arbitrariedade imanente à cultura escravista confunde a polaridade instituída entre o branco e o preto. Pela palavra cultivada como corolário do branco Douglass desencanta a grande ficção da cultura escravista. A certa altura Hyde chega mesmo a ponderar se ele não teria com isso subtraído a si próprio da escravidão, com sua retórica transitando de um lado a outro da “linha de cor” (HYDE, 2017, p. 342) revelando ao mundo a *plenitude* maior da igualdade racial.

Num filme até recente do diretor norte-americano Quentin Tarantino há uma sequência que faz alusão a esse furtar a si próprio da escravidão sugerido por Hyde. Em *Django* (2012), filme aclimatado no escravismo norte-americano do século XIX, depois de uma longa jornada caçando recompensa em vários estados, a dupla composta por um homem branco, Dr. Schultz, e um homem preto recém-saído da escravidão, Django, finalmente se separa. Num confronto com um poderoso senhor de terras, representante do sistema escravocrata do sul dos Estados Unidos, Dr. Schultz é morto e Django novamente preso. Como penitência por atos que vão da mentira à morte de feitores, ele é entregue a um grupo de mercadores que o transportam *junto de outros escravizados* para outra propriedade, onde Django estará condenado a sofrer até o fim de seus dias. Nessa passagem está nossa cena; precisamente na altura do trajeto em que Django chama a atenção de um dos feitores para uma conversa. Com uma oratória excepcional para alguém vindo de dentro de um sistema que impunha regras de silêncio, ele expõe um plano em que troca sua liberdade por uma alta recompensa em dinheiro aos seus algozes. Aqui, é imperioso observar que ele está no chão com as mãos amarradas, mal tratado e mal trajado (desde o começo da jornada com Dr. Schultz Django se portava como um verdadeiro *dândi*). Em total sintonia com uma das tópicas da inteligência *trickster*, a de que ele tem um conhecimento antecipado das situações, seu argumento definitivo para que os mercadores aceitem a oferta é fatal: “– falo como um escravo?”, referindo-se aos outros prisioneiros na cela. Os comerciantes, que minutos antes nos foram apresentados como os mais experientes agentes do escravismo na região, são convencidos de que ele era realmente diferente dos outros e o soltam, conforme o acordo. No ato, Django os mata e, de quebra, deixa aberta a cela para que os outros prisioneiros, extremamente assustados com o que viram, também fujam.

Essa pequena digressão é oportuna pois ilustra bem o modelo circunstancial desenhado por Hyde no que se refere à ação da inteligência *trickster*. Como Django, Douglass estivera preso e usara a língua do próprio algoz para confundi-lo e escapar das armadilhas. Numa comparação, é como se a astúcia tornasse menos rígidas as grades da cultura escravista, ou, nas palavras de Hyde (2017, p.330), roubando “a alfabetização, é como se Douglass furtasse todos os livros da casa-grande e os levasse para as dependências dos escravos”. Com a insígnia da retórica destituída, Douglass, como Django, está e não está escravo. O acesso aos livros fez dele o “filho de duas culturas, não apenas de duas raças” (HYDE, 2017, p. 328), o que mostra a linha fronteira entre brancos e pretos sendo atravessada. É exatamente nessa acepção que Paul Gilroy, por sua vez, considera Douglass, que “escapou da escravidão disfarçado de marinheiro e atribuiu este sucesso a sua habilidade de ‘conversar como um velho lobo do mar’” (GILROY, 2012, p. 54), um dos principais agentes de contestação da ideologia moderna, alguém cujo trânsito ultramarino a serviço da emancipação negra entre a América, a Europa e a África teria tramado as primeiras linhas do projeto político das culturas do Atlântico. Esse projeto ecoaria as palavras ouvidas certa vez por Hyde do poeta Eugene Redmond (1937) nas quais “os negros diaspóricos, aqueles espalhados pelo mundo e cujas tradições ficaram puídas, ensinam aos seus filhos: vocês têm que criar um caminho da ausência de caminho” (HYDE, 2017, p. 398).

O episódio acima ainda nos ajuda a perceber outro traço fundamental atrelado à ação *trickster*, o de, na ausência dos politeísmos envolvidos nas antigas narrativas, ele se manifestar no mundo moderno em relação a outras forças “pessoas, instituições, e tradições que consigam lidar com a estranha atitude dúbia de insistir que suas fronteiras sejam respeitadas e de ao mesmo tempo reconhecer que [...] seu vigor depende que essas fronteiras sejam regularmente perturbadas” (HYDE, 2017, p. 24). Diante do que temos visto nada mais natural então do que pensar que aqui eles fizeram do ponto final de uma série de exclusões, das raízes, da terra, da língua, da família e, por fim, da própria humanidade, o ponto de partida para uma rota na qual a felicidade se conjuga como uma crítica contra o real. É o que Paul Gilroy compreende como o programa que envolve as formas de arte das comunidades negras ao alcance do Atlântico. Seu argumento é o de que as culturas expressivas desenvolvidas na escravidão fizeram da música uma arma com a qual escapam das antinomias essencialistas inoculadas nos discursos de nacionalidade, identidade, localidade e cultura e, por que não?, discursos sobre a própria modernidade. A essa estratégia Gilroy chama de “*política da transfiguração*” (2012, p.98), uma forma de engajamento

cifrado do “atlântico negro” que se articula não como um mero discurso antagonista ao discurso oficial, como esboçamos nos exemplos de Candeia, Douglass e Django, mas uma “contracultura que reconstrói desafiadoramente sua própria genealogia crítica, intelectual e moral **em uma esfera pública parcialmente oculta e inteiramente sua**” (GILROY, 2012 p.96, grifo nosso).

Adotando essa perspectiva, o samba se traduz na expressão da sensibilidade negra atlântica que, imergida e absorvida na experiência atroz da escravidão e seus desdobramentos – a fato total que no mundo moderno desemboca numa zona de contato entre as Áfricas, o Caribe, os EUA, enfim, o Brasil –, logrou sublimar a catástrofe dessa experiência ao mesmo tempo em que tecia um “comentário contínuo sobre as relações sistemáticas e generalizadas de dominação que condicionam sua existência” (GILROY, 2012, p. 98). Ora, ao seu modo Candeia, ainda no mesmo “Testamento de partideiro”, diz de si: “se houver tristeza que seja bonita/ de tristeza feia o poeta não gosta”.

É verdade que, de cem anos pra cá, o samba não foi a única expressão que levou a cabo essa sublimação. Tantas outras manifestações do espírito criativo no Brasil podem ser compreendidas como que “dominadas por um clima especial de inquietude” (GILROY, 2012, p. 223). Em todo o caso, se escolhemos dar ênfase ao gênero da música popular é porque ele é, sem dúvida, precursor na abertura de um caminho da “ausência de caminhos” (HYDE, 2017, p. 398), o que faz dele uma “aquisição histórica elementar produzida das vísceras de um corpo alternativo de expressão cultural e política que considera o mundo criticamente do ponto de vista de sua transformação emancipadora” (GILROY, 2012, p. 99). Para entendermos em termos menos abstratos o que tudo isso significa, vejamos rapidamente o caso da cantora Elza Soares, contado pela própria no ano de 1973, quando ainda era uma cantora cuja voz, de maneira inda hoje ímpar, fazia a ponte entre o samba do morro e o *bebop* norte-americano e vice-versa¹¹:

Essa minha rouquidão começou quando eu carregava água. Cada vez que eu pegava a lata eu dava um gemido. Aí meu pai ficava bronco, meu pai ficava na bronca, dizia ‘olha, você vai estourar essa garganta, esse negócio desse gemido não dá pé’. Aí (gemido) pra lá, (gemido) pra cá, (gemido) pra lá, surgiu, falei ‘pô, acho que esse negócio dá swing, né? Dá balanço.

Trazendo essas ideias para ainda mais perto do quadro geral da realidade brasileira, cabe apontar de maneira mais incisiva como o embaralhamento da polaridade como da ação *trickster* em estreita ligação com a *política da transfiguração* entronizam, sutilmente, a

¹¹ Entrevista concedida ao Programa MPB Especial, da TV Cultura. Dir. Rodrigo Faro. Acessível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DJnVR1qyz0Y&t=91s>, último acesso em 17/09/2020.

escravidão como fenômeno social total no Brasil. O samba, reflete Luiz Antonio Simas (2019, p.115), nos faz:

[...] perceber e encarar um Brasil de complexidades que não comportam dicotomias reducionistas. O samba é um desconforto potente para que o Brasil se reconheça como produtor constante de horror e beleza. É o filho mais duradouro dos tumbeiros, em tudo isso que significa de tragédia, redenção, subversão, negociação, resistência, harmonia, violência, afeto, afirmação da vida e pulsão de morte na nossa história. O samba é a entidade mais poderosa das falanges da rua.

Súbito, o que para muitos soaria como a celebração despreocupada de um modo singular de vida ganha contornos de uma refutação prática dessa condição. Como o próprio Simas se acautela, “tem uma turma boa acreditando em uma dicotomia perigosa: a de que o samba é um retrato da nossa cordialidade como povo e o funk é o retrato de um Brasil violento, misógino e cruel” (*ibid.*, p.113). Lembremos, então, que a atualização do estatuto do sambista nos versos de candeia acontece precisamente mediante a destituição daquilo que coroa a função acadêmica na distribuição social do trabalho no país: o *prestígio*. A ‘imortalidade’ é uma metáfora que escamoteia os predicados ocultos na memória do trabalho intelectual no Brasil. Assim, ao interpelar a ‘academia’ o sambista ‘bate a carteira’ da escravidão, bem ao estilo daquela esfera “pública e parcialmente oculta” prevista pelo *Atlântico negro*, o que, de quebra, faz com que não percamos contato com a astúcia criadora de outrora.

No entorno do prestígio social gozado pelas funções que passam ao largo do esforço físico mais de trezentos compulsórios anos de trabalhos forçados para os senhores da cana-de-açúcar, os senhores das minas, na construção de vilas e cidades nas quais andamos diariamente, permaneceram como personagens marginais das histórias dignas de se contar. Uma parte dessa fração nos conta Sergio Buarque de Holanda (1989) ao fazer referência ao período pós-independência, mais precisamente quando os centros urbanos, na segunda metade do século XIX, passaram a atrair os filhos dos patriarcas rurais para ocupar posições burocráticas da nova organização, como a política e as *profissões liberais*. Ele nos informa que esses herdeiros do latifúndio escravista levavam consigo para as capitais – como se transportados da Colônia para a República – os preconceitos e a mentalidade característicos da estrutura rural (HOLANDA, 1989, p. 50):

Não me parece absurdo relacionar a tal circunstância um traço constante de nossa vida social: a posição suprema que nela detém, de ordinário, certas qualidades de imaginação e “inteligência”, em prejuízo das manifestações do espírito prático ou positivo. O prestígio universal do “talento”, com timbre particular que recebe essa

palavra nas regiões, sobretudo, onde deixou vinco mais forte a lavoura colonial e escravocrata, como são eminentemente as do Nordeste do Brasil, provém sem dúvida do maior decoro que parece conferir a qualquer indivíduo o simples exercício da inteligência, em contraste com as atividades que requerem algum esforço físico.

A observação de Sérgio Buarque é bastante oportuna para pensarmos a respeito da sobrevida da escravidão na estima dos trabalhos que não fatigam o corpo. Ela localiza com precisão a matéria vil com que se falseia o brio de nossos bacharéis. Isso não nos impede de observar, por outro lado, que, compreendendo o contraste entre a ‘inteligência’ e a escravidão como uma necessidade de “se distinguir de seus semelhantes por alguma virtude aparentemente congênita e intransferível” (*ibid.*, p.52), a barbárie do açoite e a desumanização do humano são eclipsados pelo capricho subjetivo, personalista. É que, mantendo a linha a respeito do que dissemos das contradições inerentes à modernidade, é oportuno considerar a interpretação de Sergio Buarque como sintoma de uma “antinomia do progresso racional” (GILROY, 2012, p. 97). Isso porque a interpretação desvia a violência do fenômeno em si, canalizada na supressão do “corte ontológico típico do escravismo entre ‘gente e não gente’ ou ‘humano e sub-humano’” (SOUZA, 2017, p. 45).

Quem muito bem ilustra essa situação em que a escravidão como fenômeno total é contrabandeada pela porta dos fundos da realidade brasileira é Brás Cubas, o defunto autor criado por Machado de Assis em 1880. Confirmando a máxima nietzschiana de que o que “não cessa de causar dor fica na memória” (2009, p.50), numa passagem das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880) o trabalho físico, a força no manejo, permanece como a memória malsã da família Cubas, somente no relato póstumo de seu último varão, Brás, vindo finalmente à tona. Sugestivamente intitulado ‘Genealogia’, no capítulo Brás confessa que a herança de sua família fora construída por “um certo” Damião Cubas, “tanoeiro de ofício” que também se fez lavrador, com o que deixara “grosso cabedal” a um filho, Luís Cubas (ASSIS, 2016, p. 28):

Nesse rapaz é que verdadeiramente começou a série de meus avós – dos avós que a minha família sempre confessou – porque o Damião Cubas era afinal de contas um tanoeiro, e talvez mau tanoeiro, ao passo que o Luís Cubas estudou em Coimbra, primou no Estado, e foi um dos amigos particulares do vice-rei conda da Cunha.

Antes fosse o caso de essa situação ser somente o produto da prosa machadiana do que um dado estruturante na realidade brasileira, existindo como uma verdadeira “jaula flexível e invisível dentro da qual se exercita a liberdade condicionada de cada um” (GINZBURG, 2006, p. 20), de onde extraíamos a base de nossa compreensão e o horizonte de nossa fantasia.

Como tal, o fato se mantém constante nas mais diversas manifestações do espírito humano em nossa sociedade, mesmo em tempos atuais. Nesse sentido, a cena descrita acima entraria para o quadro de considerações a respeito do que Roberto Schwarz (2000) chama de “a matriz prática” das *Memórias Póstumas* em seu famoso trabalho sobre a obra de Machado de Assis *Um mestre na periferia do capitalismo*. Nele, o crítico expõe de que maneira a composição narrativa obedece a um princípio prático da estrutura social à época do romance (1880), no caso, o falseamento por parte da recém-constituída classe dominante da articulação entre o ideário liberal, consonante à modernização econômica europeia, e as relações de exploração do trabalho colonial, as quais a elite “recusa ou desconhece por princípio, sem prejuízo de conviver familiarmente com elas” (SCHWARZ, 2000, p. 38).

Cento e quarenta anos depois de *Memórias Póstumas* e cá continuamos nós a tropeçar tragicamente na mesma pedra. Para termos consciência do quão rígidas são as grades dessa jaula que citamos, vale comentar uma versão não tão bem elaborada desse malabarismo ético que dia desses ganhou as páginas de notícia Brasil afora. Exatamente no mesmo Rio de Janeiro do samba de Candeia e da prosa machadiana, um casal de cidadãos interpelou um agente público no exercício da função solicitando uma correção na forma de tratamento: “cidadão, não; engenheiro civil, formado, melhor do que você”¹². Nem um mês passado do ocorrido, o mesmo tipo de procedimento se repetiu, ganhando igualmente espaço midiático; dessa vez foi o caso de um certo desembador de justiça busca humilhar outro servidor público que o interpelara para que usasse a máscara preventiva a este vírus que nos destrói.

Num país em que se cultiva a ideia, não sem um organizado esforço das classes dominantes, de que “o anel de grau e a carta de bacharel [possam] equivaler a autênticos brasões de nobreza” (HOLANDA, 1989, p. 51), não poderia ser mais potente a ação do *trickster* representado na vida brasileira pelo samba. A maneira como o trabalho, ou seu reverso, é incorporado pelos sambistas das primeiras gerações alarga seu campo de atuação para a política, entendida em linhas gerais como a instituição que organiza o poder nas sociedades ocidentais. Ele, por meio de uma astúcia que logo virá, cruza as fronteiras entre a arte e a vida e tece e tece a contiguidade, seu “comentário contínuo” (Gilroy) entre a escravidão, a política e a música.

Dissemos no começo que “Testamento de partideiro” evoca a condição pela qual a música popular passou a ter relevância nos debates sobre cultura e sociedade no Brasil. Trata-se de uma generalização que funciona com algumas ressalvas. A primeira delas diz respeito

¹² https://www.youtube.com/watch?v=VbsY_h1qtu0 , último acesso em 17/09/2020.

ao fato de que antes de se tornar o principal gênero de nossa música popular urbana – essa que viria, a partir da segunda metade do século XX, despertar o interesse dos intelectuais dispostos a pensar o país por meio de sua música –, o samba precisou desenvolver sua própria estratégia para fugir das “armadilhas da cultura” (Hyde). Isso nos obriga a reconhecer não só a estratégia em uso, mas seu contexto de aplicação, já que, como também vimos, a ação do *trickster* se dá mediante uma exclusão congênita. Por outra, lembremos também que a *política da transfiguração* proposta por Paul Gilroy se expressa numa esfera que é pública ao mesmo tempo em que oculta, o que pode ser entendido como uma espécie de engajamento cifrado. Há um caso bastante especial na história da música no Brasil que nos fornece um panorama adequado para entendermos como essas estratégias vão se combinar no samba. Vejamos.

Sabemos que no final do século XIX o sistema político no Brasil trocava a monarquia, única nos trópicos, pela República. Era o momento da elaboração de uma série de símbolos que dessem à recente república os ingredientes para uma coesão republicana. Apenas para termos ideia, vem daí a sagração de Tiradentes como herói nacional, o alteamento da bandeira que conhecemos até hoje e, claro, uma Constituição que garantisse o direito ao voto (ainda que para uma minoria de homens adultos, brancos e letrados). No campo musical, a necessidade de expressar o *nacional* também dominou a produção dos compositores ‘oficiais’ (leia-se eruditos) da época, dentre os quais o cearense Alberto Nepomuceno (1864 – 1920) – a quem, inclusive, Mário de Andrade atribuiria, anos mais tarde, a responsabilidade pelo primeiro período de consciência nacional em música no Brasil.

Pois, bem. Em 1897 Nepomuceno compôs uma peça intitulada *Série Brasileira*, em cuja última parte, “Batuque” , introduziu além de um reco-reco, a cadência rítmica de danças populares como o *maxixe* e o próprio *batuque*. Em síntese, instrumento, danças e ritmos do universo afro-brasileiro. Comentando o episódio, o crítico musical Ênio Squeff faz a importante e delicada observação de que Nepomuceno limitou-se aos gestos e ao ritmo, pois sabia que “não poderia introduzir o negro recém-libertado num drama que teria necessariamente de contar a sua tragédia” (SQUEFF; WISNIK, 2004, p.42). Mesmo com essa limitação a reação da crítica foi vigorosa¹³, afinal se tratavam de gestos e sons produzidos por aqueles quem há pouquíssimo tempo eram, na lógica escravocrata, menos humanos do que instrumentos de trabalho. Squeff argumenta que o motivo do desagrado não poderia ser outro senão o fato de que tanto o ritmo quanto a dança evocavam naquela incipiente sociedade

¹³ <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa357267/alberto-nepomuceno> ;último acesso em 10/08/2020.

republicana, a primeira pretensamente brasileira, a “simbiose entre trabalho e ritmo” (*ibid.*, p.43).

Para Squeff, a cadência do ritmo mantinha em vigor, a despeito da mal enjambrada abolição, em 1888, os processos produtivos do Brasil colonial, realizando aquilo que Gilroy trata por “uso criativo e comunicativo da memória da escravidão” (2012, p.125). De modo semelhante, Squeff alega que foi no trabalho escravo que “o ritmo passou a ser coordenado num gesto febril de cadências quase hipnóticas, cujo resultado era a busca da minoração do sofrimento e do desforço numa dimensão quase onírica.” (1983, p.43). Soma-se a essas noções a de Mário de Andrade (2015, p.165) ao dizer que:

[...] parece que a música foi o derivativo principal que os africanos tiveram no exílio da América. [...] Os brancos [...] mostravam a riqueza pelo número de escravos. Destes, os que sobravam em casa, eram mandados sós e principalmente aos grupos ganhar para os senhores, fazendo comissões, transportando coisas de cá para lá, nas cidades. Pra uniformizarem o movimento em comum e facilitar assim o transporte das coisas pesadas, cantavam sempre.

Quem já teve a oportunidade de ouvir o disco da pioneira *Orquestra Afro-brasileira de Obaluayê!* (Todamérica, 1957) 🎵, regida pelo Mestre Abigail Moura (1904 – 1970), entrou em contato com uma alegação musical dessa mesma natureza; diz a introdução do disco:

Este ritmo binário, que é o alicerce principal de quase todos os ritmos da canção popular no Brasil, veio importado de longe, das plagas ardentes da África, onde o sol queimou a pele dos homens até carbonizá-la em negro. O compasso tão simples que reproduz em tom grave as batidas do próprio coração, atravessou o Atlântico sob a bandeira dos navios negreiros servindo para marcar o andamento de melopeias que vinham dos porões em voz gemidas e magoadas./ Quando os negros escravizados aqui desembarcavam em magotes, vinham com eles, latejando nos peitos magros e sofridos, as batidas selvagens dos atabaques da terra africana e, escravos, continuavam chorando suas revoltas mal contidas. / Mas o homem é um animal que se habitua, o negro africano escravizado teve seus dias de folga, seus momentos de festa, e também seus amores que começavam no galanteio das danças. Macho e fêmea escravizados se libertavam no amor [...]/ Nessa altura o maestro Abigail Moura mergulha em espírito no passado das senzalas e traz do abismo dos tempos as angústias e alegrias do negro escravo que ajudou no trabalho e na cantiga a libertar esse Brasil de hoje e de sempre.

O episódio de Nepomuceno elucidava talvez o primeiro momento em que os brancos e sua música oficial, a ópera europeia, foram tocados pela feição quase tática do escravismo, inoculada nos sons e danças dos negros. A resistência à “Batuque” participa da mesma ordem de acontecimentos envolvendo a memória malsã do trabalho no Brasil. Neste caso, a rejeição à música repousava na contiguidade reiterada entre exploração e ritmo. Na observação de Squeff o impedimento generalizado à presença do imaginário do afro-brasileiro nas expressões artísticas impossibilitava o negro de sequer contar sua “própria tragédia”. Isso

mostra como a escravidão sempre esteve longe de significar para os negros o que a ficção dos brancos escreveu; aqui a dominação do corpo se espraia em formas de dominação do imaginário, regras de conduta e, principalmente, de silêncio. Isso implica que os negros não só não podiam cantar sua própria experiência de mundo como também precisariam desenvolver sua própria retórica para fazê-lo. A luta pela reconquista do corpo se prolongava, assim, na disputa pela cidadania e suas liberdades fundamentais, pois, como lembra um cientista político, mal proclamada nossa abolição, a “população negra teve que enfrentar sozinha o desafio da ascensão social, e frequentemente precisou fazê-lo por rotas originais, como o esporte, a música e a dança” (CARVALHO, 2016, p. 58).

Dada a rigidez das dinâmicas do sistema colonial, somente por meio de uma língua capaz de quebrar as regras de silenciamento sem despertar a atenção da censura que a experiência de mundo dos negros na modernidade poderia ser finalmente anunciada. Com seu caráter semântico, isto é, a dimensão dos significados por ela mobilizados acabamos de ter o primeiro contato, todos nossos argumentos apontando para uma regeneração criativa da violência originária, algo que a *política da transfiguração* prevê como uma “busca do sublime, esforçando-se para repetir o irrepetível, apresentar o inapresentável” (GILROY, 2012, p. 97). Falta, então, compreender a sintaxe dessa política, as táticas, melhor dizendo, de apresentação do inapresentável.

2.1 As síncopes fora do lugar

De maneira bastante genérica, a sublimação descrita por Gilroy resume a história da constituição e afirmação disso que entendemos hoje por *samba*. Gestado na experiência dos negros escravizados e seus descendentes, ele, sublimando o horror, fundou para si um lugar de prestígio no mundo cultural dominante. Em virtude desse deslocamento, o gênero conta também a história social da música popular brasileira, da qual constitui, sem embargo, a pedra de toque. Uma metáfora bastante feliz e oportuna nos fornece é oferecida por um de seus mais sérios pesquisadores quando diz que “a doce vingança dos negros libertos é produzir uma música que escraviza quem a escuta” (SANDRONI, 2001, p. 171). Inevitável não nos lembrarmos, de passagem, do enfeitado Hermes aplacando com o doce som da lira a ira do irmão Apolo, que, seduzido pelo som faz de Hermes seu iniciado.

Antes de avançarmos, uma ressalva. Não estamos alegando nem que o samba é a matriz criativa de todos os gêneros da música popular e nem que todos os artistas dessa

vertente são *tricksters*. Com efeito, se fizéssemos um balanço da presença da música no Brasil veríamos que pelo menos desde o século XVII, com as missões jesuíticas, até o tempo contemporâneo ela é um meio de fortalecimento das convicções sobre as quais a realidade se assenta. Tanto o é que em *Aspectos da música brasileira* (2012) Mário de Andrade percebe na música jesuíta a função de “elemento de religião (*religare...*), isto é, de religação, de força ligadora” (2012, p.8), fato que ganha maior ênfase se pensarmos no contexto extremo de exílio dos padres do mundo português que a floresta devorava. A respeito dessa força ligadora, José Miguel Wisnik vai ainda mais longe alegando que nas sociedades a música se “oferece tradicionalmente como o mais intenso modelo utópico da sociedade harmonizada e/ou, ao mesmo tempo, a mais bem acabada representação ideológica (simulação interessada) de que ela não tem conflitos” (1989, p.34). Outro ponto é o de saber que principalmente nos atos de sua formação o samba oferece o modelo mais intenso do fenômeno oposto. E, se forçarmos um pouco, é possível dizer dele como o precursor dos movimentos progressistas ou de vanguarda que, à sua imagem e semelhança, atuariam de modo a promover a transição de um estatuto social para outro, talvez determinado por leis mais flexíveis. Isso, claro, se observado que a reboque da superação das antinomias da modernidade pela *política da transfiguração*, o regime estético aqui compreendido funciona como uma dimensão contígua aos fatos sociais, donde as vanguardas artísticas assumem a dupla função da “invenção de formas sensíveis e dos limites materiais de uma vida por vir” (RANCIÈRE, 2009, p. 43).

É pertinente observar ainda que ao empregar o termo latino para religião, *religare*, Mário de Andrade polemiza com uma “etimologia ao mesmo tempo insípida e inexata” (AGAMBEN, 2007, p. 66) na qual *religio*, que é a raiz para *religião*, derivaria não de *religare*, como declina Mário, mas talvez de *relegere*, que indica, por seu turno, a conduta “a fim de respeitar a separação entre o sagrado e o profano. *Religio* não é o que une homens e deuses, mas aquilo para que se mantenham distintos” (*ibid.*, p.66). Desse modo, nos termos colocados por Mário de Andrade essa ambiguidade recobriria dois tipos essenciais de manifestação musical; uma produzida pelo ímpeto de restituição de algo a alguma coisa, no caso dos jesuítas degradados na floresta restituição de si próprios ao cosmos português, num movimento aproximado do descrito por Wisnik. E, a outra, ‘engajada’ em manter separado aquilo que se pretende confiscar, ou seja, que busca restituir “ao uso comum o que ele havia confiscado” (AGAMBEN, 2007, p. 66)

Voltando à questão central, mais ou menos trinta anos depois da repercussão da peça de Nepomuceno a obsessão das elites políticas pela produção de símbolos de apelo

nacionalista voltou a demandar protagonismo por parte das classes artísticas, musicais, em nosso caso. Mas dessa vez não foi a música erudita dos compositores oficiais da primeira república, e cujo tom político era dado pelo latifúndio escravocrata, a candidata lançada à empresa, mas a música urbana elaborada com a sonoridade advinda das senzalas.

Se a origem do *ritmo* característico do samba constitui uma polêmica à parte para seus estudiosos, divergentes no mais das vezes sobre sua filiação direta ou indireta às danças e músicas populares (não eruditas) precedentes que marcam posição em sua história, como o *lundu*, *a modinha*, *o batuque* e *o maxixe*, do ponto de vista de sua institucionalização não parece existir dissenso. Com efeito, seu marco histórico foi a “Revolução de 30”, momento no qual encontramos, inclusive, o ato originário daquele mesmo logro cantado muitos anos depois pelo testamento do mestre Candeia. É que, nas primeiras décadas do século passado o samba não apenas era musicalmente outro como seu estatuto social estigmatizado por uma sociedade recém-saída da escravidão formal. Nesse ambiente, era ele o continuador da memória da escravidão, esta contra a qual mesmo hoje persiste um esforço generalizado para silenciar. Tocar samba – o que, nos primeiros anos do século passado poderia significar qualquer ritmo ou dança do universo afro-brasileiro – era motivo para apanhar da polícia ou mesmo ser preso. Um dos casos mais conhecidos dessa repressão envolveu João da Baiana (1887 – 1974), dos nomes centrais da primeira geração de sambistas cariocas. Conta um pesquisador que sua habilidade com o pandeiro lhe rendera admiração entre os membros da elite fluminense da época, como a do senador Pinheiro Machado (1851 – 1915), na casa de quem João costumava animar as festas. Deu-se que numa ocasião seu pandeiro fora apreendido pela autoridade policial e João não pode comparecer à casa do senador, que, ao saber do ocorrido, presenteou o sambista com um pandeiro novo onde se dizia: “A minha admiração, João da Baiana, senador Pinheiro Machado” (VIANNA, 2002, p. 114). Mais do que uma carta de admiração, a assinatura do senador significava um salvo-conduto para o sambista em caso de perseguição.

Por esse motivo – mas não só – a prática do samba estava geralmente condicionada às casas das ‘tias’ baianas que viviam no centro Rio de Janeiro à época, dentre as quais a de Hilária Batista de Almeida (1854 – 1924), popularmente conhecida como Tia Ciata. Sua importância para a história da música brasileira é normalmente ligada à composição de “Pelo telefone”, o primeiro samba a ser gravado como tal e cuja autoria, embora assinada por Donga, “teria sido na verdade uma produção coletiva gestada em sua casa” (2001, p.100), como nos informa o pesquisador Carlos Sandroni. Nas casas das tias baianas, em especial à da

Tia Ciata, eram oferecidas famosas festas musicais nas quais membros da elite política e ou intelectual, como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, seduzidos pela sonoridade, entravam em contato com o universo do rito e do ritmo afro-brasileiro. Para termos uma ideia, Hermano Vianna (2002) nos presenteia com a seguinte passagem extraída de um diário de Gilberto Freyre (1975) escrito quando o jovem polímata pernambucano estivera pela primeira vez no Rio de Janeiro, em 1926 (FREYRE *apud*. VIANNA, 2002, p.19):

Sérgio e Prudente conhecem de fato literatura inglesa moderna, além da francesa. Ótimos. Com eles saí de noite boemiamente. Também com Villa-Lobos e Gallet. Fomos juntos a uma noitada de violão, com alguma cachaça e com os brasileiríssimos Pixinguinha, Patrício, Donga.

Segundo consta em *O mistério do samba* (2002), o Sérgio aí envolvido é o Buarque de Holanda, o Prudente o de Moraes Neto, promotor e jornalista, e os outros todos, músicos eruditos e populares, não precisam de maiores apresentação. Apesar de toda a repressão envolvendo as manifestações culturais do universo afro-brasileiro – fossem as danças, como o *maxixe*, o *lundu*, ou a *umbigada*, as crenças, como o candomblé, ou os jogos, como a *pernada* ou *capoeira* – Vianna vê nesse inusitado encontro em torno da música popular o coroamento de um longo processo de interação social no qual cada um dos agentes atuaria como um “mediador cultural entre mundos artísticos [e espaços sociais] distintos” (2002, p.44) – o que soa bem às ideias aqui mobilizadas. Em sua tese, esse processo suplanta a passagem do estatuto do samba de expressão marginalizada para a principal expressão da cultura brasileira no que se refere à sua originalidade constitutiva. Não apenas os músicos, mas também os intelectuais “divididos entre o cosmopolitismo e o interesse pelas ‘coisas brasileiras’” (*ibid.*, p.51) atuavam como agentes dessa transição.

É oportuno frisar a presença desses intelectuais, principalmente Gilberto Freyre, nas festividades dos negros no Rio de Janeiro do começo do século XX. À mesma época da institucionalização do samba Freyre desenvolvia seu famigerado modelo de sociabilidade brasileiro, espelhado na autoridade *patriarcal* dos senhores de engenho que estudara no nordeste. Esse é um detalhe especial que nos permite fazer uma observação mais diversa dos fenômenos com os quais Freyre travou contato, e de como um deles foi preterido de sua interpretação. É que à medida que a partir dos anos 1930 o samba começa a ser popularizado como manifestação símbolo da vida brasileira, nas palavras de Antonio Candido tornando-se

o “pão nosso cotidiano de consumo cultural”¹⁴, esses encontros promovidos em ocasião das festas das tias baianas ganhavam pouco a pouco a importância de um ato fundador de nossa vida social. Não a festa em si, mas os contatos realizados sob a égide dessas mulheres.

Em sintonia com o projeto reformista de Getúlio Vargas para a criação de um Estado centralizado – posto em marcha ainda nesse ano pelas vias da “Revolução de 30” sob o pretexto de tirar a República do controle das oligarquias regionais produtoras – Gilberto Freyre capitaneou os trabalhos dos intérpretes do Brasil com a publicação de *Casa grande & senzala*, em 1933. Esses intelectuais direta ou indiretamente passaram a ver naquela reunião pouco ortodoxa dos beneficiários hereditários do escravismo e os descendentes diretos da exploração (Ciata nascera em 1854, antes, portanto, da Lei do Ventre Livre, de 1871, e da própria Abolição, em 1888) uma reserva de originalidade da identidade, dos costumes, da música, da comida, da vida social, enfim, de tudo quanto pudesse ser predado para a alcunha de ‘brasileiro’. Pela primeira vez as camadas populares, as dos centros urbanos e interiores adentro, até então praticamente ignoradas quanto à participação nos processos de nossa formação histórica, desempenhavam algum papel na constituição sociocultural do país, seja no campo da história social, no da literatura ou no da cultura popular, como acontece com o samba; Como bem resumiram duas pesquisadoras, “na representação vitoriosa dos anos 1930, o brasileiro nasce [...] onde começa a mestiçagem” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p.378).

Com *Casa grande e senzala* o ambiente doméstico foi o lugar encontrado por Gilberto Freyre para esse protagonismo acontecer, mas um protagonismo absolutamente distinto daquele exercido em função das festas nas casas das tias baianas que, direta ou indiretamente, conhecera. Se hoje parece consenso que o sociólogo tenha dado um passo a frente ao tornar a casa um laboratório, não é menos verdade que, sob o argumento da escassez de mulheres brancas para as necessidades sexuais do europeu colonizador, a ideia de que nas casas grandes havia sido criada uma “zona de confraternização entre vencedores e vencidos, entre senhores e escravos” (FREYRE, 2006, p. 33) gerou uma autocompreensão do ser brasileiro que inda hoje prolifera nocividade. Isso porque esse de sociabilidade no fundo admitia o triunfo do patriarca latifundiário, do senhor de terras e engenhos da *plantation* escravista em sua própria sociologia. “Quanto pior de memória a humanidade, tanto mais terrível o aspecto de seus costumes” (2009, p.65) diria Nietzsche se visse que do alto de seu avarandado o patriarca rural se impunha não apenas como senhor de terras e de pessoas escravizadas, mas também

¹⁴ CANDIDO, Antonio. A Revolução de 1930 e a cultura. **Novos estudos Cebrapa**, São Paulo, v2, 4, p.27-36, abril 1984.

como unidade moral básica de todo o sistema social. E é aí que a “zona de confraternização” se transforma num problema.

Conforme a leitura que o sociólogo Jessé Souza (2017) faz desse clássico, longe das instâncias moderadoras do poder no período colonial, no caso Portugal e a Igreja Católica, o patriarca era a autoridade total do sistema. Isso contribuía para o desenvolvimento de relações sociais públicas ou domésticas inspiradas tão somente na emotividade de seu autoritarismo anárquico. Para o autor, aquilo que seria um ambiente de conagração das três ‘raças’ – o branco, o negro e o índio – na visão de Gilberto Freyre, era, na verdade, a afirmação do patriarca como um “hiperindivíduo, não o super-homem futurista nietzschiano que obedece aos próprios valores que cria, mas o super-homem do passado, o bárbaro sem qualquer noção internalizada de limites em relação a seus impulsos primários” (SOUZA, 2017, p. 49). Para Jessé Souza, ainda que fale com riqueza de detalhes da escravidão, o trabalho de Freyre peca por amparar seu modelo numa compreensão demasiado genérica, macrosociológica, da escravidão brasileira, como se, entronizando em sua análise o sadismo humano, contrabandeasse a barbaridade do escravismo brasileiro pela porta dos fundos daquela incipiente sociedade dos anos 1930.

Dito isso, voltemos então ao outro importante ambiente doméstico para a história social brasileira, à casa de Tia Ciata, e vejamos como nela a sonoridade materializava um tipo de relação de “uma vida por vir”, para falar novamente como Jacques Rancière (RANCIÈRE, 2009, p. 43). Isso, pois, se comparada com a do modelo freyriano, a casa de Tia Ciata subverte a presença do patriarca como autoridade moral básica do sistema, começando pelo fato de que a casa pertence a *uma mulher*. Como vimos de passagem, no sistema colonial o patriarca espraia sua autoridade para todas as dimensões da vida coletiva. Entre o avarandado da casa-grande e a totalidade do mundo não há uma linha de separação tangível, sua autoridade anárquica desempenhava, então, a função de uma verdadeira força ligadora do mundo colonial brasileiro. Já na casa de Tia Ciata – e das outras tias baianas, em sentido geral – com o auxílio de um detalhe arquitetônico a ordenação política do mundo era totalmente subvertida. É que em dias de festa as casas simulavam na separação musical dos cômodos a dinâmica social vivida da porta para fora; acontecia que era uma a festa dada na sala de visitas, mais próxima da rua e exposta ao público chegante, e outra a da sala de jantar e/ ou do terreiro, lugares estes de maior intimidade. A cada um dos cômodos ficava determinado os tipos de música e dança praticados, o “‘status respeitável’ era afirmado na sala de visitas, com a dança de par enlaçado e a música dos choros, baseada em gêneros de proveniência europeia,

como a polca, a valsa” (SANDRONI, 2001, p. 106) e, nos fundos, a música e o divertimento dos pretos. Quem nos dá melhor testemunho a respeito dessa separação é Pixinguinha, o “brasileiríssimo” que guiara Villa-Lobos, Sérgio Buarque e Gilberto Freyre na noitada de violão descrita acima: “em casa de preto, a festa era na base do choro e do samba. Numa festa de pretos havia o baile mais civilizado na sala de visitas, o samba na sala do fundo e a batucada no terreiro” (MOURA, 1995, p. 83).

Pensando o fato apenas pelo lado do acontecimento musical, é difícil imaginar que essa separação fosse categórica. Difícil, pois, como diz a música, não há o que segure som¹⁵. Em todo caso, é lícito destacar que na casa da Tia Ciata, bem como nas das outras tias, a organização política do mundo, entendida aqui como repartição entre “quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (RANCIÈRE, 2012, p. 16), era embaralhada pela possibilidade de circulação entre um cômodo e o outro. “Da sala de jantar à sala de visitas” – aproveitar a expressão de Sandroni – o fator música é o componente que embaralha a “partilha das identidades, atividades espaços” (RANCIÈRE, 2012, p. 17) – subversão esta já nos apresentada pelos versos de Candeia.

Outro exemplo bastante agudo tanto da popularidade conquistada por Tia Ciata quanto da reorganização social promovida sob sua autoridade é oferecido por Mário de Andrade numa passagem de *Macunaíma* (1978) em que o herói, contrariado e sem força, vai ao Rio de Janeiro encontrar com “[...] tia Ciata, feiticeira como não tinha outra, mãe-de-santo famanada e cantadeira ao violão” (1978, p.68). Intitulado “Macumba”, o episódio é especialmente importante pelo fato de começar com uma sessão espiritual dedicada a *Exu*, na qual Macunaíma encontra muita “gente direita, gente pobre, advogados garçons pedreiros meias-colheres deputados gatunos” (*ibid.*, p.68), e terminar num samba bastante animado em que “Macunaíma, Jaime Ovalle, Dodô, Manu Bandeira, Blaise Cendrars, Ancenso Ferreira, Raul Bopp, Antônio Bento, todos esses macumbeiros saíram na madrugada” (*ibid.*, p.75). Talvez inconscientemente a narrativa de Mário tenha reproduzido o que na casa real de Tia Ciata fosse o deslocamento de um cômodo a outro, já que a contiguidade entre a macumba e o samba é mais de uma vez reiterada no capítulo. Sob o signo de *Exu* não apenas Manuel Bandeira, Raul Bopp ou Blaise Cendrars se tornam os macumbeiros que ganham a noite ao som do samba, mas os próprios sambistas e/ou macumbeiros, como Ciata, João da Baiana ou Pixinguinha se transformam numa elite de mestres criativos que guiam os caminhos noite afora.

¹⁵ 🎵 “Prezadíssimos ouvintes”, Itamar Assumpção. *Sampa Midnight* (1985).

A presença de *Exu* acrescenta à cena uma camada a mais de significado para nosso argumento e merece um comentário a parte. Como nos ensina Muniz Sodré em *Pensar Nagô* (2017), diferentemente da teologia cristã as divindades *iorubás* (*nagô*) são princípios cosmológicos, o que significa que os *orixás* participam de cada elemento constitutivo do universo material, incluindo-se aí os animais, o tempo e a própria *psique* da espécie; é uma compreensão em acordo com uma comunidade que se define “pelo comum dos corpos e por uma filiação ao mesmo tempo humana e divina, o que a coloca num plano de antecedência do que se poderia chamar de comunidade política” (SODRÉ, 2017, p. 205). Nessa filosofia, *Exu* é o nome do princípio que se relaciona com todo o sistema, o encarregado pela “penetração nas fissuras do universo ordenado” (*ibid.*, p.196), responsável pela mobilidade da vida e pela comunicação entre os *orixás* e os humanos. Como coloca o historiador Luiz Antonio Simas (2019, p.9), nas celebrações dessa concepção de mundo:

Tudo começa com o *ipadê*, o *padê* de *Exu*, a cerimônia propiciatória com farofa de dendê, cachaça (*oti*) e cantos rituais, para que *Exu* traga bom *axé* para as festas nos terreiros, cumpra seu papel de mensageiro entre o visível e o invisível, chame os *orixás* e não desarticule, com suas estripulias fundadoras da vida, os ritos da roda, aqueles em que os deuses dançam pelo corpo das *iaôs* (as filhas do santo).

Se olharmos mais detidamente, veremos que as funções atribuídas a *Hermes* na cosmologia grega se equiparam às de *Exu*. Omitimos mais cedo, mas o próprio Hyde observa que *Hermes* é a última divindade a tomar lugar no panteão, o que como vimos mais cedo acontece *a posteriori* da formação desse universo. *Hermes* é um deus que vem da contingência, que cria sua própria necessidade. Sem ele ente os gregos, e sem *Exu* entre os *iorubás* não haveria articulação de qualquer espécie no universo. De outro modo, quando falávamos da criação do surdo de terceira, omitimos uma valiosa consideração do próprio Simas acima, para ele “o surdo de terceira [...] ocupa []o papel de *Exu* na cosmogonia *iorubá*, de *Aluvaiá* entre os congos e de *Legba* entre os fons: ele brinca com o que é previsível, desnorteia, faz o inusitado” (SIMAS, 2019, p. 27).

Diante disso, é oportuno pensar o estado de transitoriedade deflagrado pelo ritual narrado em “*Macumba*” como alegoria da passagem de um cômodo a um *cosmos*, o que coloca a casa de Tia Ciata, localizada nas proximidades do porto no qual atracou a maior frota de navios do escravismo no mundo moderno, nos domínios da *política da transfiguração*. Era com isso em mente que dissemos, mais cedo, que o samba realizava em sua forma estética a transição de um estatuto retrógrado para outro, como se materializasse os desígnios de uma vida por vir, afinal, lembra Lewis Hyde, “*tricksters* africanos viajaram para o Ocidente com o

tráfico de escravos e ainda podem ser encontrados nas histórias dos afro-americanos, no blues []” (2017., p.20)

Num ensaio mais genérico sobre as transformações ocorridas no país a partir da ‘Revolução de 1930’, Antonio Candido destaca que no plano cultural, mais especificamente no campo da “música popular ocorreu um processo equivalente de ‘generalização’ e ‘normalização’, só que a partir das esferas populares, rumo às camadas médias e superiores”¹⁶. Esse movimento contrário ao que ocorria nas outras esferas do regime, ou seja, de baixo pra cima, seria, a nosso ver, um sintoma daquela subversão praticada em função das festas de Ciata. Em todo caso, cumpre dizer que não foi por falta de empenho que o governo de Vargas não foi totalmente exitoso ao cooptar o samba a política de seu Estado Novo. O fato de ter perdido, em 1930, as eleições para o candidato das oligarquias rurais, Washington Luís, significava para Getúlio que, uma vez no poder, era necessário mais que vontade política para legitimá-lo, era preciso angariar simpatias a fim de absorver os conflitos, o que acabava passando pelo campo da produção cultural. Assim, com a criação de uma agência para tratar dos assuntos dessa pasta, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), em 1939, a canção popular, representada pelo samba urbano do Rio de Janeiro, virou item da política de Estado – fato que se repetiria anos mais tarde na ditadura civil-militar. Mas o que do ponto de vista da política do Estado Novo foi a cooptação, via DIP, de uma linguagem musical capaz de difundir “certa raiz própria distintiva da condição de ser brasileiro” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p.376), fato reforçado com institucionalização do Carnaval, da perspectiva da história cultural a intenção saiu pela culatra.

É que fomentado na experiência negra no continente americano, gestado em ambiente social hostil, proibido e reprimido à força pelos agentes de manutenção da ordem, o samba, já àquela altura entronizara a *malandragem* como sublimação das precariedades civilizatórias em que se encontravam os descendentes dos negros escravizados no Brasil. Em relação à peça de Alberto Nepomuceno, *Batuque* (1897), os negros do Rio de Janeiro desenvolveram o samba como a *sintaxe* com a qual contariam não apenas seu drama, mas principalmente sua epopeia. Nessa seara, Carlos Sandroni, refazendo a genealogia do gênero por meio de seus elementos funcionais, desde a síncope às letras, destaca que a consolidação da identidade entre a malandragem (e seu porta-voz oficial, o malandro) e o samba acontece “simultânea ao processo de derivação do samba para sua versão rítmica ‘moderna’” (2001, p.159), o que acontece justamente na passagem dos anos 1920 para os anos 1930. Sandroni, inclusive, é

¹⁶ CANDIDO, Antonio. A Revolução de 1930 e a cultura. **Novos estudos Cebrapa**, São Paulo, v2, 4, p.27-36, abril 1984.

quem nos ajuda a tecer algumas considerações a respeito do que venha a significar essa “rítmica moderna” e avaliá-la na ordem dos fatos que vimos expondo. Antes cumpre reforçar que, caso não tenha ficado explícito, estamos tratando de um momento em que o samba é uma música local, no caso, do Rio de Janeiro. Aliás, estamos precisamente no momento de sua passagem da tutela das tias baianas para as ondas da recém-fundada Rádio Nacional (1930). Essa passagem marca não somente o momento de generalização do samba em direção às “camadas médias e superiores”, como falara Antonio Candido, como também marca a transição de um paradigma *rítmico* a outro. É o que nos ensina Carlos Sandroni em seu belíssimo *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)* (2001), livro no qual, de quebra, aprendemos sobre a importância do *ritmo* na constituição da música popular brasileira *urbana*, com mais que especial destaque para a *síncope*.

Como argumenta Sandroni, é na passagem para os anos 1930 que o samba carioca abandona aquela que fora o padrão rítmico de quase todas as sonoridades de matriz africana nas Américas, ao que o pesquisador chama de *paradigma do tresillo*. Esse paradigma tem em sua *rítmica* forte influência da música cubana, sendo encontrado em todos os recônditos do continente onde a escravidão atracou, seja no Caribe ou nos EUA. Quando, então, pesquisadores ou mesmo compositores do final do século XIX e começo do XX se referem à síncope, eles o fazem tendo o *paradigma do tresillo* (não com esse nome) em mente. Mário de Andrade, por exemplo, tratando da formação de um “povo nacionalmente musical” fala em “lundu, modinha, sincopação” (2012, p.12), resumindo nesta última uma característica das duas primeiras. A prática dos compositores, sobretudo oriundos do bairro carioca do Estácio, estabelece outro paradigma rítmico também baseado na *síncope*, o *paradigma do Estácio*. Neste, repousa a gênese da originalidade da música popular brasileira desde então. Não obstante, o próprio Sandroni, que é antropólogo e músico, se encarrega de explicitar que não se tratava apenas de uma transformação musical espontânea; sua leitura compreende que a prática do *paradigma do tresillo* estava atrelada a “certa concepção do ‘afro-brasileiro’ e do ‘tipicamente brasileiro’” (SANDRONI, 2001, p. 31-32), de modo que a alteração do paradigma sonoro era recompensada com uma rearticulação social da cultura brasileira, como conclui (*ibid.*, p.217):

A progressiva adoção do novo paradigma rítmico dos anos 1930 reflete pois uma nova capacidade, por parte da cultura oficial brasileira, de aceitar ritmos muito mais contramétricos [leia-se sincopados] do que os previstos pelo velho paradigma do *tresillo*. Desde o final da década de 1930 a música escrita, a música gravada, os músicos de orquestra que participavam das gravações, os arranjadores, os diretores artísticos das gravadoras, o público consumidor de discos e de partituras, todo este conjunto que podemos chamar de ‘cultura musical oficial’ passou não apenas a

aceitar musicalmente o novo paradigma, mas a identifica-lo como o verdadeiro samba, isto é, com um gênero que, no mesmo período, passava a ser considerado como a principal expressão musical do país.

Antes de avançarmos, cumpre saber em que consiste a síncope e o porquê de sua importância para nós. Como aponta o autor, a síncope não é, em tese, um recurso desenvolvido pela prática musical no Brasil. A própria concepção de síncope advém de uma classificação consensual da literatura musical europeia, o que faz com que ela possa ser aplicada em qualquer contexto musical. Outro estudioso do samba também admite que “tanto no *jazz* como samba, atua de modo especial a síncope **incitando o ouvinte a preencher o vazio com a marcação corporal [...]**” (SODRÉ, 1998, p.11, grifo nosso). Assim, numa descrição sucinta e estritamente musical, a síncope pode ser definida como um desvio na regularidade do acompanhamento rítmico, uma espécie de buraco branco no tempo musical. Arriscando uma metáfora, diríamos que a síncope estaria para o samba como o acaso para o destino, pois, ela “quebraria a regularidade e iria contra a expectativa do ouvinte, [para o qual] uma articulação sincopada estaria fora do lugar” (SANDRONI, 2001, p. 20), ou seja, como um acidente do acaso. (E nesse ponto não estranhe o leitor se trouxermos à memória as qualidades da inteligência *trickster*, o surdo de terceira, Exu ou mesmo Hermes).

Embora sucinta, a definição é rica em consequências e nos coloca uma vez mais na direção do argumento a respeito da entronização da *malandragem* na cultura brasileira. Isso porque ela celebra um paradoxo fundamental – do qual Sandroni não foge. É que, caracterizada pela literatura musical como um desvio da regra, a síncope tornou-se aqui a matriz de originalidade da música popular brasileira, ou seja, fizemos do desvio a regra (Sandroni). Nesse ponto não há como não se lembrar de *Dialética da malandragem*, clássico ensaio de Antonio Candido no qual o crítico deduz, *a partir da composição* literária (e isso é importante frisar – e lembrar mais adiante quando formos falar de questões de método) de um romance do século XIX, aquilo que chama de *redução estrutural*, o processo pelo qual “a realidade do mundo e do ser” (CANDIDO, 2010, p. 9) se torna elemento constituinte da forma ficcional. Nessa toada, o ponto de contato entre *Memórias de um sargento de milícias* (1854) e a síncope estaria no fato de Antonio Candido abstrair sua interpretação observando, justamente, os deslocamentos promovidos pelo protagonista do romance, motivo pelo qual, como salienta o próprio crítico, ele representaria para a literatura ocidental o papel do *trickster* – o trapaceiro cruzador de fronteiras criador de “mundos novos possíveis”, para lembrar Lewis Hyde.

Em ambos os casos a forma artística reproduz um comentário a respeito dos “modos de formação das famílias, dos prestígios, das fortunas, das reputações” (CANDIDO, 2010, p. 39) no Brasil, os quais de outra coisa não derivam senão como extensões do escravismo. Em tempo, como vimos ser um aspecto elementar da mentalidade *trickster*, Candido observa que a forma ficcional do romance valoriza o desvio como regra representando uma “dialética da ordem e da desordem” (*ibid.* p. 39) arquetípica da sociedade brasileira urbana da primeira metade do século XIX. Essa dialética pode, pois, ser compreendida à luz do *embaralhamento das polaridades* com o qual já estamos familiarizados. Entretanto, o que do ponto de vista do dispositivo artístico aproxima a dialética da malandragem da síncope, da perspectiva da inteligência *trickster* cria uma diferença entre ambas. Isso porque Antonio Candido salienta que no romance não há escravos, “suprimindo o escravo, Manuel Antônio suprimiu quase totalmente o trabalho; suprimindo as classes dirigentes, suprimiu os controles do mando” (2010, p.39). Nesse sentido, a dialética é possível posto que os polos, “a existência objetiva e o valor real de pares antitéticos” (*ibid.*p.41) estão eliminados, ao passo que no samba “o corpo exigido pela síncope [...] é aquele mesmo que a escravatura procurava violentar e reprimir culturalmente na História brasileira” (SODRÉ, 1998, p. 11).

Exatamente como acontece com a *dialética entre a ordem e a desordem* em relação ao mundo das instituições, isto é, o mundo instituído, a síncope, nos ensina o outro pesquisador, promove “uma tática de falsa submissão: o negro acatava o sistema tonal europeu, mas ao mesmo tempo o desestabilizava, ritmicamente, através da síncope” (SODRÉ, 1998, p. 25). Nela reside a força disruptiva do samba. Ora, no contexto de modernização política do país, representada no plano econômico pela criação do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio (1930), não poderia haver nada mais nocivo ao espírito liberal civilizador do que uma mensagem poderosa – amplificada pelas ondas da Rádio Nacional – de, por exemplo, “orgulho em ser tão vadio”, como canta “Lenço no pescoço” (1933) ♪, famoso samba de Wilson Batista (1913 – 1968). Com efeito, nas passagens do capítulo dedicado ao vínculo entre a *malandragem* e o samba Sandroni afirma que concorrente à “esquivança em relação ao mundo do trabalho” (SANDRONI, 2001, p. 157) havia um número considerável, e não menos famoso, de composições que faziam dele um elogio. Analisando algumas letras compostas entre 1927 e 1931 o pesquisador deduz o caráter problemático dessa temática, resumido na fórmula do “*fim da malandragem*, tal como enunciado por um sujeito lírico que se *identifica com ela*” (*ibid.*, p.164). Esse fim, que na verdade consiste sempre num negaceio, estaria ligado à necessidade de adesão ao trabalho a fim de se melhorar ou as condições financeiras

do enunciador, ou mesmo as amorosas, como canta outro famoso samba da época “Se você jurar” ♪: “Se você jurar/ que me tem amor/ eu posso me regenerar” (Ismael Silva, Nilton Bastos, Francisco Alves, 1931). Aliás, esses mesmos versos carregam a mensagem que estamos procurando; na forma subjuntiva que encadeia a letra, uma espécie de condicional mínima e absoluta da regeneração involuntária cristalizada na menor partícula, “Se”, o samba endossa a valiosa noção de que a “autocriação social por meio do trabalho não é a peça central das esperanças de emancipação. Para os descendentes de escravos, o trabalho significa apenas servidão, miséria e subordinação” (GILROY, 2012, p. 100).

Explorando as possibilidades de sentido na relação entre música – entendida como um domínio sonoro de ritmos, melodias, harmonias, etc., ocasionalmente acompanhado de letra (no caso da canção) – e política, o professor José Miguel Wisnik faz referência ao samba de Wilson Batista acima citado (Lenço no pescoço) como exemplo de uma ética oculta no elogio ao ócio, uma vez que ele representa para os negros “a conquista de um intervalo mínimo entre a escravidão e a nova e precária condição de mão-de-obra desqualificada e flutuante” (2004, p.205). Ele destaca que os funcionários encarregados de exercer o emparelhamento do samba ao espírito do Estado Novo não teriam muitos problemas em ‘estimular’ os compositores da época a mudarem o registro da tafalaria para o do trabalhismo. Isso, de certo modo, foi levado a cabo pelos compositores do estilo novo, como é o caso de Noel Rosa. Porém, muito importante, o próprio Wisnik sublinha o caráter problemático, a *malandragem* propriamente, nessa adesão, tomando como exemplo o primeiro sucesso do jovem Noel Rosa (1910-1937).

Em “Com que roupa” (1930) ♪, os versos iniciais dão a tônica do engajamento ao qual aparentemente o samba se filia: “Agora/ vou mudar minha conduta/ vou pra luta/pois eu quero me aprumar”. Nota-se que a verve da mensagem é bastante objetiva, novamente o abandono de uma conduta impõe-se como condição para uma melhora de vida, representada aqui como uma melhora no vestuário do enunciador. Porém, na condição de samba moderno, ou seja, valorizando as rupturas na regularidade das pulsões, os versos são desmentidos pela música. Tudo acontece, mostra Wisnik, como se ela dissesse exatamente o contrário do que a letra afirma. Para fazê-lo, o professor compara a melodia do primeiro verso de “Com que roupa” (A – go –ra vou um – dar mi –nha com – du – (ta) com a do primeiro verso do *Hino nacional* (Ou – vi – ram do I – pi – ran – ga às mar – gens plá – (cidas)). Se fizermos o mesmo exercício veremos que há, de fato, uma reciprocidade entre elas. No entanto, nota Wisnik, se as melodias se parecem, elas são “deslocadas por um **fator acentual** diferenciado: uma [] recortada pelo padrão impositivo do hino e outra pelas síncopes do samba” (WISNIK, 2004,

p.202, **grifo nosso**). Assim, trocadas as letras mas mantidas as melodias, o efeito causada em cada uma é totalmente diverso. O hino perde seu caráter épico e grandiloquente enquanto o samba investe-se (*ibid.*,p.203):

[] por causa do ritmo, de um *ethos* cívico, de um ânimo combativo e marcial, viril e pretensamente sem sombras, em vez da disposição resvaladiçamente mercurial que faz o *ethos* (?) malandro do samba (em que a exposição das intenções vem minada por inflexões, intervalos subentendidos, e o corpo oscila e preenche o vazio das sincopas contrapando às palavras a presença de uma ação intermitente e não dita).

Para Wisnik essa situação ilustra bem como “a tradição da malandragem resiste, de dentro da própria linguagem musical, à redução oficial, produzindo curiosas incongruências de letra e música, [sobrevivendo] certamente intacta ao Estado Novo” (2004, p.206). E, como lembra Muniz Sodré, por meio da síncope o “escravo – não podendo manter integralmente a música africana – infiltrou a sua concepção temporal-cósmica-rítmica nas formas musicais brancas.” (SODRÉ, 1998, p. 35). Assim, para encerrar essa primeira parte, se no plano político a disputa de Vargas era contra o arcaísmo representado pelos proprietários dos meios de produção e de enormes áreas de terras, velhos patriarcas protecionistas da escravidão formal ou não, como sistema econômico e unidade moral básica, no plano musical o samba disputava tanto contra as sequelas da escravidão como contra sua continuidade no trabalhismo emergente.

Diante de tudo o que vimos, é lícito afirmar que o *samba*, no momento de sua institucionalização via Estado Novo como música oficial do Brasil promove ante a ordem instituída uma enganação, um logro no qual a síncope exerce uma “desmontagem antropológica do padrão produtivo moderno, uma nova (des)ordem, onde o desejo e a música se sobreponham à produção, ao trabalho, à sociedade acumulativa” (SUZUKI; VASCONCELLOS, 2007, p.629). É, pois, a contrapelo do escravismo na história social brasileira que o *trickster* realizará suas mais profundas disrupções.

2.2 A dialética das negativas

A escravidão, escreve Joaquim Nabuco (1998, p.183),

[...] permanecerá por muito tempo como a característica nacional do Brasil. Ela espalhou por nossas vastas solidões uma grande suavidade; seu contato foi a primeira forma que recebeu a natureza virgem do país, e foi a que ele guardou; ela povoou-o como se fosse uma religião natural e viva, com os seus mitos, suas lendas, seus encantamentos; insflou-lhe sua alma infantil, suas tristezas sem pesar, suas lágrimas sem amargor, seu silêncio sem contradição, suas alegrias sem causa, sua felicidade sem dia seguinte.

Tragicamente, escrita há mais de um século a nota do diplomata permanece irretocável, como se anunciasse diariamente a mesma notícia de sempre. A excepcional atualidade do texto resvala numa série de negativas que a prosa sutil de *Minha Formação* (1998) parece suavizar. Esse fluxo de continuidades, de coisas inauditas que escancaram a sobrevida da cultura escravagista é o referente real da trilogia *Beleléu, Leléu, Eu* (1981), *Às próprias custas S/A* (1982) e *Sampa Midnight* (1985), como cumpre logo adiante demonstrar. Se pudermos falar como Antonio Candido em uma *redução estrutural*, ou em um *comentário contínuo*, como Gilroy, diremos que é precisamente a condição residual da escravidão, sua inefável imanência, o que permeia o nexos por entre os três discos. De saída, fica implícito que não consideramos, como seria razoável considerar, os três discos como uma sequência deliberada. Trata-se, por outra, mais de imaginá-los como uma alegoria sublimada dessa sobrevida que vimos buscando elucidar.

Para isso queremos começar com o último verso de um soneto de Cruz e Souza (1861 – 1898), ainda precedente à escrita de Nabuco, chamado “Eternidade retrospectiva”. Título mais que oportuno no derradeiro verso do poema o poeta canta um lugar “Por onde eu já vivi na Eternidade!”. Ora, não estranhemos o contrassenso, pois a atmosfera de todo soneto é tal qual a dos sonhos, o poeta vivente de uma eternidade de outras esferas, “onde era tudo velhas primaveras”. Pois, bem; recontando alguns passos da vida e da obra do catarinense Cruz e Souza, nascido sob o signo da escravidão imperial, Paulo Leminski alega que se houvesse nascido nos Estados Unidos Cruz e Souza teria “inventado o *blues*” (LEMINSKI, 2013, p. 22). Ele nos explica que o *blues* é o oposto assimétrico do *spleen*, sentimentos historicamente situados um na “inutilidade social e produtiva das classes dominantes” (*ibid.*, p.24) e, o outro, o *blues*, submetido à experiência da escravidão na América do Norte. Em se tratando do caso brasileiro, continua Leminski, a presença da escravidão também logrou a fomentação de um sentimento próprio aos homens e mulheres forçados ao trabalho compulsório, o *banzo*.

Assim como o *blues* entre os músicos norte-americanos, o *banzo* também é “um modo de sentir” (*ibid.*, p. 25) que se exprime por uma tristeza profunda e paralisante, de modo que quando um “negro ‘banzava’, ele parava de trabalhar, nenhuma tortura chicote ferro em brasa o fazia se mover. Ele ficava ali, sentado, ‘banzando’. Vinha o desejo de comer terra. E, comendo terra, voltar para a África, através da morte” (*ibid.*, p.25). Essa pulsão de morte talvez explique o fato de que, ao contrário do *blues* o *banzo* não se desdobrou em um gênero de musical. E pudera; para uma pessoa que ultrapassa todas as barreiras e se põe a comer terra para morrer, a *banzar*, não deve haver palavra, ideia ou sentimento dignos de sentido. O silêncio se reveste em uma indumentária fúnebre.

É bem possível que tenha sido precisamente esse o sentimento captado por Joaquim Nabuco ao falar de “tristezas sem pesar”, “lágrimas sem amargor” e “silêncio sem contradição”, como mostra a citação com que abrimos esta seção. Nosso ponto é destacar que todo esse estado de coisas aponta para a continuidade de um tipo cruel de exclusão congênita, sobre a qual a realidade brasileira se estruturou. Como lembra Lewis Hyde, “toda estrutura, não importa o quão ‘boa’ ela seja, existe com a exclusão de algo” (HYDE, 2017, p. 413). Algo semelhante nos foi dito pelos autores que pensam as mais diversas genealogias, como vimos sessões anteriormente. E se não precisamos recuperá-los é porque a natureza daquilo que falam, mesmo que venha do fundo de muito longe, de outras terras e de outros mares, permanece nos atravessando diariamente, com maior ou menor força. É assim, então, que para os excluídos congênitos das meras atividades do existir, como sentir tristeza ou tocar pandeiro se adiciona toda uma rede de senões que reiteram a continuidade das negativas de outrora, ou, para falar como Cruz e Souza, tornam real a aporia daquela “eternidade retrospectiva”, transformando o “conceito abstrato de um mesmo mutável numa realidade viva e familiar” (GILROY, 2012, p. 215).

Ora, se tudo invariavelmente começa com uma exclusão, é possível que seja ela um dos fundamentos da expressão musical de Itamar Assumpção. Uma sugestão mais que bem-vinda (e de peso, posto que feita pelo guitarrista da banda que acompanhou Itamar nessa primeira fase da carreira, a ‘famosa’ *Isca de Polícia*) a respeito de uma propriedade particular (particularíssima, diríamos) da música de Itamar nos é feita por Luiz Chagas, que alega que ela tem a incrível capacidade de “soar em sua ausência” (CHAGAS; TARANTINO, 2006, p. 12). Eis aí a matriz prática da trilogia: a sobrevida de um fato manifesto em seu apagamento. A esta fórmula chamamos, no título, de ‘coração absurdo’.

Tudo começa com um sequestro; numa noite de 1973, um jovem negro no interior do Paraná aguardava o ônibus para a cidade vizinha, onde morava com os pais. Naquela noite o menino Itamar, apenas 23 anos, não voltaria. Fora abordado pela diligência policial em virtude de trazer a tiracolo um gravador, no qual guardava as primeiras composições. Na ausência de documento que comprovasse a propriedade do aparelho, a autoridade policial – cumprindo as funções de acusação e júri – decidiu levar o jovem a cárcere, de modo que sua presença no espaço público se condicionava à posse de um contrato de propriedade. Essa cena, que podemos chamar de inaugural (e não só da trilogia) deve ser vista como um rearranjo daquela mesma situação envolvendo o sambista João da Baiana e seu pandeiro, a qual, por sua vez, rearranjava o estatuto colonial da liberdade condicionada a um documento que endossasse a posse do próprio corpo ao portador. Na ausência de uma autoridade do calibre de um senador da república, o próprio dono do gravador, o amigo e parceiro Domingos Pellegrini tomara as providências de escrever uma declaração em que alegava ser o dono do aparelho e tê-lo concedido a Itamar: “[...] pedi que guardasse o papel por via das dúvidas... E, piscando aquele olho dele, Itamar respondeu: ‘Precisa mesmo, que esse gravador é isca de polícia’”¹⁷.

Itamar passou cinco longos dias na cadeia, sendo liberado graças a um companheiro de cela que prometera levar uma mensagem adiante. Em entrevista, o compositor comenta o ocorrido (GIORGIO, 2005, p. 33)¹⁸:

Estava na rodoviária de Londrina esperando o ônibus pra Arapongas (tomando leite – porque nem beber eu bebia, era atleta) quando os caras chegaram... Eu ingenuamente acompanhei os policiais sem ter avisado nada pra ninguém. Claro que eu não tinha roubado gravador nenhum. **Ceguei lá e vira o que era cadeia, mas essa história todo mundo sabe mais ou menos como é que é.** Com vinte anos eu era meio ingênuo, meio protegido. A prisão me mostrou que, na verdade, você não tem proteção alguma. Foi nesse incidente que resolvi assumir a música em minha vida. Quando saí da cadeia tinha acabado de cantar para um preso. Ele falou: “*Já que você é músico porque não canta umas músicas caipiras?*”. Como eu sempre as cantava, cantei pro cara e ele chorou emocionado. **[grifos nossos]**

A citação é longa e devido à sua riqueza merece um comentário mais detido. O primeiro deles, grifado, mantém a linha argumentativa fazendo referência ao que nos parece ser um reticenciar de sua fala quanto ao que seja não a cadeia em si, mas essa “história [que] todo mundo sabe mais ou menos como é” (*ibid.*, p.33) de não ter roubado nada e ser tratado como um criminoso. Dizemos isso porque se aceitamos que o episódio define a roto de Itamar

¹⁷ In: CHAGAS; TARANTINO, vol. II, 2006, p.19.

¹⁸ Como informa em nota o autor, o depoimento seguinte foi concedido a Rodrigues Lopes e Neuza Pinheiro para o jornal *Nicolau*, Nº25, Curitiba, 1989.

do cárcere à cátedra, o leitor poderia supor que esse seria um trauma recorrente em suas músicas, algo que Itamar exacerbasse em suas canções, o que não é o caso. Com efeito, não conseguimos nos lembrar de frase ou verso algum de Itamar em que o episódio é abordado. E, no entanto, ele permanece lá, pulsando em todas as frequências, como verdadeiro fato social total que é. O segundo assunto que nos vem à mente faz referência aos eventos seguintes à prisão, precisamente ao retorno à casa, onde o pai, que era pai-de-santo, “recomenda que ele interprete o fato como um sinal particular, como algo que define o seu destino”¹⁹. Dessa experiência, continua a professora Maria Betânia Amoroso, “serão fixados dois sentidos: o músico popular ocupa um lugar totalmente particular na cultura brasileira, e a quem couber esse papel deverá desempenhá-lo como uma missão”²⁰. Essas premissas, no caso de Itamar, vão ao encontro da dificuldade de se especificar, por meio de perspectivas de fundo essencialista “onde se situa atualmente a essência muitíssimo apreciada **mas tenazmente evasiva** da sensibilidade artística e política negra” (GILROY, 2012, p.86, grifo nosso).

Ora, já vimos no comentário da antropóloga Marta Amoroso com o qual começamos nossa introdução como ambos os sentidos também aparecem programaticamente articulados, vale lembrar:

[...] Itamar gestava um plano apoiado nas certezas emanadas de um pré-desenho do mundo traçado pela ‘Diretoria’[como o cantor se referia às entendidas espirituais], da qual era instrumento: atacar a indústria cultural no seu cerne, de forma a repor a criação artística no centro da cena, devolvendo aos criadores, músicos e artistas plásticos o lugar de destaque surrupiado pela lógica e regras da distribuição²¹.

Voltando à citação/relato de Itamar, vale ainda comentar a semelhança que o episódio guarda com as circunstâncias da atividade *trickster* que vimos anteriormente. Basta lembrar que ele se comunica por *insights* inusitados que revelam a plenitude do mundo real. Nesse sentido, o cárcere de Itamar ganha ares de uma revelação que rearticulará a ordem dos eventos. No caso, podemos mesmo assumir que sua primeiríssima revelação é para si mesmo, que se julgava protegido num mundo absolutamente hostil aos não brancos. A prisão, diz Itamar, “mostrou que, na verdade, você não tem proteção alguma. Foi nesse incidente que resolvi assumir a música em minha vida. Quando saí da cadeia tinha acabado de cantar para um preso” (GIORGIO, 2005, p. 33). Vista pela lógica das determinantes sociais de que vimos tratando, a captura do compositor combina o arcaísmo do tardo-escravismo brasileiro com a

¹⁹ In *PretoBrás: por que que eu não pensei nisso antes?* O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção. Vol. I. Org.: Luiz Chagas e Mônica Tarantino. São Paulo. 2006, p.41.

²⁰ *Ibid.* p.41

²¹ *Ibid.* p.35.

cifra futura de sua restituição criativa, como se preso nas grades do poder político o compositor vislumbrasse a real plenitude mundana.

Se forçarmos um pouco teremos um roteiro bastante parecido com aquele em que Douglass furta a si próprio das armadilhas da cultura. Aceita a hipótese, é lícito imaginar o encarceramento como uma espécie de rito de passagem em que Itamar Assumpção é o bode expiatório de si próprio, o corpo que nas palavras do companheiro Arrigo Barnabé, arranca “a coragem necessária para o sacrifício como um animal que rói a própria pata para se livrar da armadilha, pois ele sabia que esperar seria a escravidão e morte”²². Ora, como não pensar diante de tudo isso, nem mesmo por um instante, que em “Nego Dito” 🎵, música em que a famosa persona de Beleléu – “o mito com o qual Itamar nunca soube o que fazer”²³ – se apresenta ao ouvinte narrando sua epopeia sem omitir, a certa altura, a cena de um crime cujas circunstâncias faz questão de reproduzir: “apaguei um no Paraná, pá, pá, pá, pá”²⁴.

Abre-se com isso uma porta para entendermos a flutuância do termo “réu” por entre os discos em questão. Para tanto, temos de avisar que o significado do termo na trilogia é adaptado para a situação do fazer artístico; assim, o que na jurisprudência significa um chamado em juízo em resposta a eventual dolo, na trilogia representa a ação de se expor ao público. Deixemos, então, que Itamar fale por si:

²² BARNABÉ, Arrigo. *Oferenda*. In: *PretoBrás: por que que eu não pensei nisso antes?* O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção. Vol II. Org. Luiz Chagas e Mônica Tarantino. 2006, p.18.

²³ AMOROSO, Maria Betânia . *De óculos escuros pela cidade*. In: *PretoBrás: por que que eu não pensei nisso antes?* O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção. Vol I. Org. Luiz Chagas e Mônica Tarantino. 2006, p.38.

²⁴ Em sua dissertação de mestrado intitulada *Singular e plural: os vários “eus” de Beleléu: uma análise da performance como linguagem nos primeiros discos de Itamar Assumpção*, a pesquisadora Rita de Cássia da Cruz Silva já faz uma observação que considera essa mesma possibilidade.

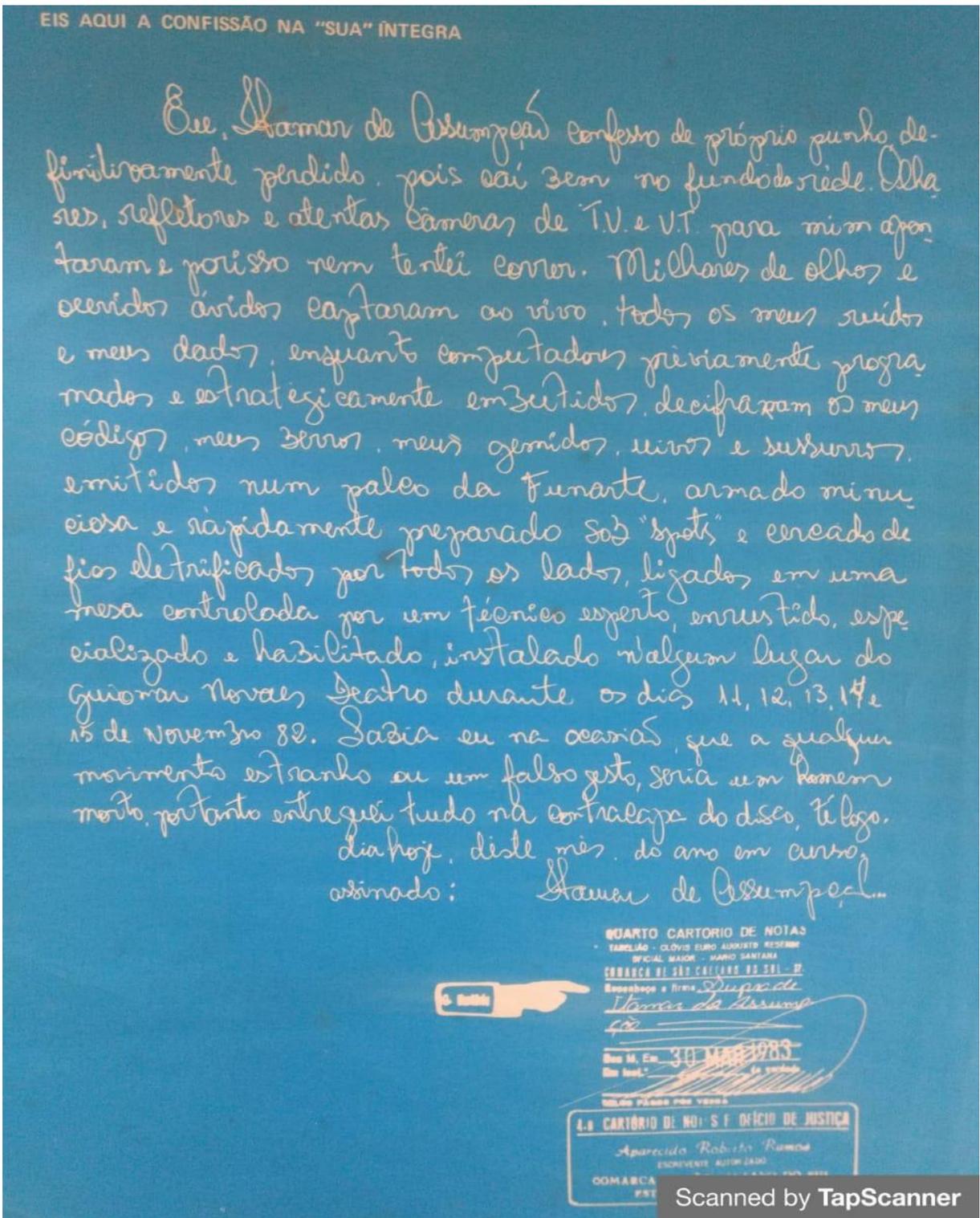


Foto do encarte de *Às próprias custas S/A* (Isca gravações musicais limitadas, 1982).

Há ainda um fato sem o qual não podemos passar sem. É que diante da insistência ao foro jurídico, ocorreu-nos procurar saber mais sobre as circunstâncias da prisão de Itamar, sobre as alegações legais aí contidas. Fomos primeiro às hemerotecas digitais e, não encontrando nada, entramos em contato com as delegacias e fóruns de justiça da região,

também sem sucesso. A alegação comum era a de que com o passar do tempo os documentos, boletins ou sentenças se perderam. Era o caso, então, de nos resignarmos e seguir sem ter qualquer alegação por parte dos órgãos oficiais do que, de fato, fizera Itamar ser preso. Tínhamos já deixado de lado a questão quando, nesses últimos dias, uma juíza lotada no estado do Paraná deu fé à seguinte sentença, que aqui valida a sobrevida da escravidão nas mais diversas manifestações da vida brasileira; aspas para a doutora: “sobre sua conduta pessoal, nada se sabe. Seguramente integrante do grupo criminoso, em razão de sua raça, agia de forma extremamente discreta os delitos e o seu comportamento [...] causava o desassossego [...] da população, pelo que deve ser valorada negativamente”²⁵. Esse fato, que não é de forma alguma isolado, somado a tantos outros corresponde àquilo que o cientista político José Murilo de Carvalho trata por “cidadania em negativo” (CARVALHO, 2016, p. 81), nada mais nada menos do que a exclusão congênita da própria cidadania, no Brasil.

A sobrevida das precariedades sociais em toda espécie de violência no cotidiano dos descendentes de pessoas escravizadas no Brasil, como Itamar e os seus, é a coordenada que nos coloca na rota da instabilidade de sua identidade artística. Na ausência de garantias básicas com as quais angariar certezas e construir uma vida segura, é o acúmulo de negativas políticas, civis e sociais que responde pelo inacabamento progressivo que permeia os discos, como se a trilogia se nutrisse no constante intervalo entre desejo e renúncia. Como nos ensina uma vez mais Paul Gilroy (2012, p.224) a respeito da sublimação das mazelas no mundo atlântico negro:

O que era inicialmente sentido como maldição – a ausência de lar ou o exílio forçado – é reapropriado. Torna-se afirmado e é reconstruído como base de um ponto de vista privilegiado a partir do qual certas percepções úteis e críticas sobre o mundo moderno se tornam mais prováveis.

Dando um sentido mais objetivo desse aproveitamento das coisas como elas são pelas coisas como elas poderiam ser, e também para nos aclimatarmos mais com as passagens de nível da trilogia, convidamos o leitor para uma audição mais detida de alguns de seus pontos significativos para a ideia que queremos dividir. Trata-se de uma das poucas músicas em que o clima geral é de altivez. Acontece em “Que barato” 🎵, música do segundo disco, *Às próprias custas S/A* (1982). Aliás, nosso destaque vai para o que acontece na contiguidade entre “Que barato” e a vertiginosa “Denúncia dos Santos Silva Beleléu” 🎵, que vem na

²⁵ <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2020/08/12/sentenca-de-cunho-racista.htm>, último acesso em 31/08/2020.

sequência. Na primeira, como dissemos, a atmosfera se constrói sob um clima de altivez. Com especial destaque para a interação entre as vozes femininas e seus comentários expandidos, a canção realça o frescor de um alívio, causado pela presença de alguém que “záááááá!, surge da cinzas”. Decerto não deve ter passado despercebido que a letra fala de um momento anterior dominado por trevas; saindo dessa situação soturna, a satisfação das palavras finais sugere a ideia do fim de uma longa noite de pesadelos, pois “bateu o sol meu deus do céu que bom te ver – que barato, (ahhh...)”. E aqui vale ir no mínimo detalhe, no caso nessa pequena interjeição de regozijo, o “ahhh...” sussurrante de Itamar. Dado o que vem imediatamente na sequência, é difícil não ponderar sobre o fato de que, ainda que cante sobre uma espécie de ressurreição a criar uma expectativa de vida promissora, a canção não seja, ela mesma, não o despertar, mas o próprio sonho. Essa hipótese se justificaria se observarmos que todo o ‘barato’ que culmina nessa balbúcia de satisfação “(ahhh...)” é subitamente interrompido pelos gritos histéricos de uma mulher a desdobrar a mesma partícula, mas em direção oposta; o grito de “AHHHH!!!” que se segue, começando “Denúncia dos Santos Silva Beleléu”, é a continuação do sonho na realidade.

Observemos, então, que num átimo passamos de um breu que se ilumina com a renovadora luz do sol para um corte na luz que recoloca Beleléu contra as paredes da vida. É precisamente essa contiguidade implícita o aspecto que mais nos chama a atenção na passagem. Não apenas porque ela reaviva uma instabilidade que é inalienável da sina dos seres humanos de maneira geral – vivida com maior ou menor intensidade conforme condicionantes políticas e/ou culturais. Mas porque num zás atravessamos de um ponto a outro o complexo de expectativas concentrado no binômio desejo/renúncia. Como se não fosse o bastante, “Denúncia dos Santos Silva Beleléu”, sendo a última música do lado b de *Às próprias custas S/A*, traz de volta a querele inicial de “Luzia”¹, música que abre o primeiro disco, *Beleléu, Leléu, Eu* (1981). Essa telegrafia é importante, pois nos sugere a contiguidade entre o fim e o começo, possibilitando uma maneira de viver a temporalidade que outra coisa não burla senão os bem estabelecidos marcos da organização do tempo no Ocidente, o que colocaria em parafuso algumas de suas mais sólidas instituições, como a História. Ora, no curso das ideias que vimos trabalhando já travamos contato com a mentalidade que se encarrega de percorrer os sistemas e promover o contato entre os polos. Aliás, é oportuno lembrar o que vimos mais cedo a respeito de Exu encarnar entre os *iorubás* o princípio que atravessa todo o sistema, para quem os *nagôs* reservam um especial aforismo: “Exu matou um

pássaro ontem com a pedra que atirou hoje” (SODRÉ, 2017, p. 203). No lusco-fusco da passagem é a própria inteligência *trickster* que se manifesta.

Puxando um pouco mais essa prosa, vamos aproveitar essa leitura e tecer um comentário mais detido sobre “Batuque” 🎵, música também do ao vivo *Às próprias custas*. Coincidência ou não, o nome é o mesmo da peça de Alberto Nepomuceno citada mais cedo, sobre a qual Ênio Squeff comentara da dificuldade para o compositor de “introduzir o negro recém-libertado num drama que teria necessariamente de contar a sua tragédia” (1983, p. 42). Seja como for, o fato é que cem anos separam as duas composições – e não quaisquer cem anos, mas aqueles que assistiram definitivas transformações em diversos e diversos setores, dos motores às metáforas. Musicalmente, então, nem se fala; fomos da orquestra à internet. Assim mesmo, o drama em Alberto Nepomuceno sobrevive no de Itamar Assumpção. Sobrevive, mas, obviamente, com suas diferenças de abordagem, afinal, como salienta Paul Gilroy (2012, p.97-98):

[] avanço do *status* de escravos para o *status* de cidadãos os levou [os negros no Ocidente] a indagarem quais seriam as melhores formas possíveis de existência social e política. A memória da escravidão, ativamente preservada como recurso intelectual vivo em sua cultura política expressiva, ajudou-os a gerar um novo conjunto de respostas para essa indagação.

Não surpreende, assim, que Itamar tenha reservado para contar “a expansão comovente de seu enfoque pessoal à história [] negra”²⁶ justamente aquela que é a mais polissêmica expressão da cultura afro-brasileira, a capoeira. Como nos conta Luiz Antonio Simas, Mestre Pastinha – aquele que “foi à África pra mostrar capoeira do Brasil” 🎵²⁷ – “fala sobre a luta-bailado que ela é ‘mandinga de escravo em ânsia de liberdade; **seu princípio não tem método**, e seu fim é inconcebível ao mais sábio capoeirista” (SIMAS, 2019, p.10, **grifo nosso**). Móvil de luta e dança e jogo, a flutuância semântica da capoeira corresponde ao movimento circular de “Batuque”, como se sua continuidade garantisse à composição “um espírito de rito em homenagem ao povo tradicionalmente escravizado. Um belo tributo ao réu coletivo”²⁸ (TATIT, 2006, p.25). Esse comentário do professor Tatit era o que precisávamos para fazermos uma pequena discussão mais técnica sobre a sonoridade em Itamar Assumpção, a qual nos leva ao encontro da ideia aventada acima – a de que sua música embaralha o modo

²⁶ In: *PretoBrás: por que que eu não pensei nisso antes?* O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção. Vol. I. Org. Luiz Chagas e Mônica Tarantino. São Paulo. 2006, p.25.

²⁷ 🎵Triste Bahia (Caetano Veloso), *Transa* (1972).

²⁸ In *PretoBrás: por que que eu não pensei nisso antes?* O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção. Vol. I. Org. Luiz Chagas e Mônica Tarantino. São Paulo. 2006, p.25.

de organização do tempo no Ocidente, abrindo margem, inclusive, para a convivência *do outro no mesmo*.

Começamos, então, tratando de algumas lições que José Miguel Wisnik nos ensina em seu clássico *O som e o sentido* (1989). Neste trabalho dedicado a contar uma história dos usos culturais do som tomamos conhecimento de alguns modos fundamentais dessa história, divididos por ele nos respectivos mundos: *modal, tonal, serial e simultaneidades*. Sua ideia geral é a de que cada um deles engendra em suas formas musicais uma concepção específica de mundo, ou, se quisermos, uma cosmologia. Como é a tônica de nosso trabalho, não seremos categóricos quanto a uma ou outra dessas modalidades, isso seria perverso demais com nosso cruzador de fronteiras. Nosso fito é, antes, apontar de que maneira o som de Itamar transita por essas possibilidades.

Pois, bem. Quando se refere à música *modal* José Miguel Wisnik não hesita em estabelecer que ela participa de um mundo que está, digamos, fora da modernidade, antecedendo-a. Compõe essa seara uma enorme malha sonora atrelada às antigas culturas africanas, indianas, árabes, chinesas, chegando até mesmo às indígenas das Américas. Musicalmente falando, o que as aproxima é o fato de que para elas “um *modo* não é apenas um conjunto de notas mas *uma estrutura de recorrência sonora ritualizada por um uso*” (WISNIK, 1989, p. 75). Em linhas gerais, o som no mundo *modal* desempenha uma função na comunidade, ou seja, ele “não se baseia na ordem da *representação* (estética e política), mas na ordem do *sacrifício*” (*ibid.*, p.77). Para nós, o dado mais significativo dessa modalidade é a maneira pela qual ela desempenha essa função. Como nos mostra o professor, diferentemente do mundo *tonal*, do qual falaremos no segundo capítulo, as (WISNIK, 1989, p. 78, **grifos nossos**):

[] melodias participam da produção de um **tempo circular**, recorrente, que encaminha para a experiência de um **não-tempo** ou de um “**tempo virtual**”, que não se reduz à sucessão cronológica nem à rede de causalidades que amarram o tempo social comum. Essa experiência da produção comunal do tempo (estranha à pragmática cotidiana no mundo da propriedade privada capitalista) faz a música parecer monótona, se estamos fora dela, ou intensamente sedutora e envolvente, se entramos em sua sintonia.

Foi com isso em mente que dissemos mais cedo da possibilidade de uma experiência de tempo que transborda os moldes oferecidos pelo Ocidente moderno. Talvez o leitor não tenha naquele momento ficado convencido dessa proposição. Se for esse o caso, vale lembrar que a *política da transfiguração* se caracteriza, entre outras coisas, pela reconstrução desafiadora da própria genealogia, o que implica uma continuidade que se sente pouco

confortável com os marcos temporais estabelecidos. A expressão artística “expandida para além do reconhecimento oriundo dos rancorosos presentes oferecidos pelos senhores como substituto simbólico para a liberdade da sujeição, torna-se, dessa forma, o meio tanto para a automodelagem individual como para a libertação comunal” (GILROY, 2012, p. 100). Essa posição nos faz lembrar de uma declaração do cantor e compositor Mateus Aleluia, integrante do lendário grupo afro-baiano *Os tincoãs*, na qual alega que “quando nós falamos de ancestralidade nós também estamos falando do presente”²⁹.

Agora que sabemos o básico sobre o mundo e a música modal façamos a audição de “Batuque”. Já que vimos falando de aspectos propriamente musicais (não poéticos), bem como seu sentido cultural, atentemos primeiro para o fato de que a música se desenvolve em uma única unidade, como uma mônada na qual a sucessão cronológica dos eventos está suprimida. Isso pode ser facilmente entendido se observamos que a banda repete do começo ao fim o mesmo acontecimento, salvo os momentos iniciais de ‘preparação’ da música. A sugestão geral aqui é a de que esse evento musical uma vez iniciado se desenvolve sobre si próprio, desatrelado daquela “rede de causalidades que amarram o tempo social comum” da qual fala acima Wisnik (1989, p. 78). Mesmo nas passagens em que há uma flagrante progressão instrumental, um crescendo que se projeta como uma virada no andamento, para outro ponto não somos levados senão para o ponto onde tudo começou.

Essa mesma circularidade que irrompe as progressões e condensa todos os eventos em um único é reafirmada na dimensão discursiva de “Batuque”. Para justificá-la convém uma vez mais trazer as palavras Wisnik a respeito do efeito sonoro por gerado por tal circularidade. Diz o professor (1989, p.78-9, **grifo nosso**):

O tempo das musicais modais consiste em coincidir no pulso, afastar-se da coincidência por defasagens e contratempos e voltar a coincidir no pulso. Esse movimento é muitas vezes tramado numa textura de figurações instrumentais e/ ou vocais de tal modo densa que a pulsação entre a fase e a defasagem é quase sincrônica, **sentida como uma simultaneidade em que brilham repetições continuamente diferentes, e diferenças continuamente repetidas.**

Grifamos essas últimas palavras pois elas nos auxiliam a observar um detalhe importante para nossas considerações, ainda que Wisnik trate aí do tempo musical e nós, agora, da letra da canção. Elas assinalam para um embaralhamento dos elementos

²⁹ Entrevista disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=hskU4Ztp-A0>; último acesso 13/09/2020.

constitutivos dessa modalidade – o que no curso de nossas ideias vem muito bem a calhar. Dito isso, vejamos então a letra de “Batuque”, a qual compilamos à maneira do encarte original do LP de 1982:

Houve um tempo em que a terra gemia e um povo tremia de tanto apanhar. Tanta chibata no lombo que muitos morriam no mesmo lugar. Deu bandeira, dançou na primeira, dançou capoeira, dançou de bobeira, dançou na maior. Deu cansaíra, sambou na poeira, tossiu na fileira, dançou pra danar.

O meu pai, minha mãe, minha avó, tanta gente tristonha que veio de lá. Minha avó já morreu, o meu pai já se foi, só ficou minha mãe pra rezar. Deu bandeira...

Veze quando eu me lembro dos fatos que meu avô contava nas noites de frio. Não chorava, porém não sorria, mentir não mentia, fingir não fingiu. Deu bandeira...

Liberdade além do horizonte, morreu tanta gente de tanto sonhar. Foi Zumbi!

A princesa Isabel assinou um papel, dia 13 de maio de 1888, pla... shiiuuu...pimba... pim... pim... desamassa, amassa, amassa... e agora? como é que eu fico aqui agora? Deixa pra lá.

Como o leitor pode ver, e como disse Tatit mais cedo, “Batuque” pode ser ouvida como uma homenagem à memória do povo escravizado. Não parece haver dissenso algum quanto a nisso, já que Itamar elenca diversos atores envolvidos nesse processo, a começar pela barbárie do açoite sob o qual “um povo tremia de tanto apanhar”. A essa imagem somam-se alguns dos personagens centrais na constituição de uma memória coletiva da experiência negra no Brasil, o que as presenças do pai, da mãe da avó e especialmente do avô testemunham. A referência a este contando fatos “nas noites de frio” faz alusão direta ao *griô* tradicional das culturas africanas e afro-brasileiras, aquela pessoa encarregada de transmitir oralmente sua história e os ensinamentos de sua cultura.

Fosse “Batuque” uma música composta mais recentemente, de dez anos para cá, e poderíamos tecer um longo comentário envolvendo a figura heroica de Zumbi dos Palmares e a Princesa Isabel, quem assinou o documento para o fim da escravatura. De dez anos para cá pois foi somente em 2011 que o Estado brasileiro reconheceu o Dia Nacional da Consciência Negra, em 20 de novembro, data da morte de Zumbi. Esse evento marca não apenas a assunção do guerreiro à estatura de herói nacional, mas também visa deslocar o imaginário popular da noção de que a Lei Áurea pôs fim à escravidão. Em síntese, troca-se uma lei por um guerreiro, algo que diz por si. O que é interessante de se observar nesse sentido é a solução encontrada por Itamar para comentar o problema central da Lei Áurea, qual seja o do legado que ela deixou para os descendentes de pessoas escravizadas; na parte final da música, a carta assinada é amassada, desamassada e lançada para longe por Itamar, que fecha o ato com a pergunta precisa: “como é que eu fico aqui agora?”.

Mas o ponto todo de nossa análise consiste em apontar como aquela circularidade melódica que embaralha as semelhanças e diferenças é articulada no plano discursivo de “Batuque”. Para isso, vejamos primeiro o excerto para o qual todas as situações retornam, exceto a última:

Deu bandeira, dançou na primeira, dançou capoeira, dançou de bobeira, dançou na maior. Deu canseira, sambou na poeira, tossiu na fileira, dançou pra danar.

É interessante observar nessa passagem como a recorrência ao elemento “dança” na primeira parte amplifica o significado da palavra. Afinal, dançar pode ser tanto o ato do bailado quanto sofrer algum tipo de prejuízo. Na capoeira, por exemplo, pode-se tanto dançar quanto se ferir. E é precisamente em relação a ela que a ambiguidade semântica de “dançar” é condensada, justamente nesta que é a expressão flutuante por excelência da cultura afro-brasileira, ou, para lembrar as palavras de Mestre Pastinha, uma expressão cujo princípio “não tem método” (SIMAS, 2019, p. 10). Olhando por uma angulação interna sugerida pela maneira como essa passagem é cantada em coro, isto é, quase num único golpe de ar, a capoeira desemboca, finalmente, no samba, reforçando uma contiguidade mais ou menos parecida com aquela que vimos no episódio de *Macunaíma* em que a macumba se transforma no próprio samba.

Mas talvez o comentário mais preciso sobre a ênfase da circularidade em “Batuque” e a criação de um “não tempo” ou um “tempo virtual” característicos da sonoridade modal – como ensina Wisnik, leva em consideração o fato de que as próprias identidades na música estão embaralhadas. O primeiro aspecto preponderante dessa situação diz respeito ao fato de que esse é um dos raros momentos da trilogia em que podemos sem medo de errar falar em um *coro*. Não um refrão, propriamente, como acontece à larga nos diversos gêneros da canção brasileira, inclusive como vimos no caso de Candeia, mas um coro que permanece do começo ao fim. Se pensarmos que uma das características fundamentais da trilogia, se não de grande parte da obra de Itamar, é a polifonia à exaustão ou mesmo a adição compulsiva de informações sonoras, instrumentais ou não, o fato de todas as vozes de “Batuque” se equipararem de modo a fundar uma comunidade vocal ganha contornos extremamente relevantes. Falássemos de uma música e de um tipo de sonoridade consonantes aos moldes oferecidos pela modernidade – o que, em música, se identifica com a modalidade *tonal*, da qual falamos mais adiante –, e poderíamos colocar essa “partilha das identidades”³⁰ como a fundadora de uma comunidade

³⁰ Tomo de empréstimo a expressão, bem como o raciocínio, de Jacques Rancière em *A partilha do sensível* (2012), trabalho já citado neste capítulo, e de *O espectador emancipado* (2012), do mesmo autor.

política baseada na democracia – o que veremos acontecer no caso de “Luzia”, exposto no último capítulo. Mas como estamos tratando desse caso particular como o transbordamento dos marcos de fronteira do Ocidente, ficamos com a já citada compreensão – ofertada por Muniz Sodré (2017) a respeito do significado de Exu para os *iorubás* – de que a fundação de uma comunidade baseada no “comum dos corpos e por uma filiação ao mesmo tempo humana e divina, [] a coloca num plano de antecedência do que se poderia chamar de comunidade política” (SODRÉ, 2017, p. 205).

Assim sendo, notemos então que a comunhão das identidades fundada pelo *coro*, bem como o extravasamento da sucessão cronológica, causal, por parte da circularidade melódica, converge para a letra de “Batuque”. Para tanto sugerimos uma vez mais sua audição a fim de perceber os três momentos em que a mesma melodia (re)começa, mas acompanhando diferentes versos. Para não estender desnecessariamente a análise, ficaremos apenas com os três (re)começos; são eles: “**Houve um tempo** em que a terra gemia e um povo tremia de tanto apanhar[]”; depois, “**O meu pai minha mãe minha avó** tanta gente tristonha que veio de lá” e “**Ve**z em quando **eu me lembro** dos fatos que me **avô contava** nas noites de frio”. Usamos os grifos em negrito para tentar tornar mais evidente a constatação de que o fluxo de memória que atravessa “Batuque” transgride, primeiro, as demarcações temporais, o que se verifica de saída no uso de “houve um tempo” como fórmula que não especifica tempo algum, sendo inclusive a forma preferida na contação de histórias do tipo “era uma vez”. Quando novamente a melodia volta para esse mesmo ponto inicial, os versos estão definitivamente alterados, havendo aí uma flagrante passagem de nível entre “um tempo” como sujeito de “houve” e a micro genealogia em “meu pai minha mãe minha avó”. Vê-se aí uma ligação direta entre um tempo, por assim dizer, fora da história e outro absolutamente particular que, na terceira volta da melodia, finalmente culmina com um “eu” que se lembra dos fatos.

Esse último momento marca também o segundo ato de transgressão implicado em “Batuque”, logo acima citado como embaralhamento das identidades. Isso porque somente aí tomamos conhecimento de que a história que está sendo contada já foi contada um dia pelo avô “nas noites de frio”, evocando aí a figura do *griô*. A generalidade da fórmula “houve um tempo” faz com que nos perguntemos quem, afinal, está contando a história, pois ela pode tanto ser o discurso direto do avô na música quanto o do próprio eu lírico na composição. Nesse sentido, e considerando se tratar de uma narrativa que diz de si mesma estar atrelada à oralidade, a mesma pergunta pode a cada nova circum-navegação obter respostas

“continuamente diferentes, e diferenças continuamente repetidas” (WISNIK, 1989, p. 79)
sobre quem é o “avô”, a “mãe”, a “avó” e o “eu” que relembra dos fatos não vividos.

3. “Eis aqui um bicho de sete cabeças, eis aqui um sim, eis aqui também um não”³¹.

Talvez não haja melhor maneira para começarmos a falar da obra de Itamar Assumpção (1949 – 2003) do que esta que vai no título acima. Extraídos de uma de suas canções, os versos sublinham a total autoconsciência do compositor à volta dos paradoxos implicados em sua discografia. A título de introdução, podemos lê-los, os versos, como fórmula antecipada da teia de contradições que sua discografia tece: sim e não, polos excêntricos combinados de modo a dar vida a uma obra definida pela instabilidade da definição.

Tomados em conjunto, os nove discos, somados aos três que viriam postumamente, deixam patente a inquietação de Itamar como cruzador de fronteiras, sejam elas as do próprio estilo ou as culturais, como temos visto. Ao longo das pouco mais de duas décadas de carreira, essa inquietação o levou a ser percebido por muitos como um artista “radical e experimentador”³², um vetor por excelência da cena musical dos anos 1980 conhecida como *Vanguarda Paulista*. Essa credencial adianta alguns predicados de sua obra no campo da música popular, o principal deles, sem dúvidas, a resistência e insubordinação de sua música aos gêneros consagrados nessa tradição. Porém, por outro lado, a generalização corre o risco de não dizendo nada sonoramente de substancial, que é o que importa, isolar a sensibilidade do compositor ante a realidade em que transitava, seja no foro particular das atividades do mero existir ou na esfera coletiva, política, propriamente. Tudo se passou, então, como se em nome da experimentação formal seu som passasse ao largo da possibilidade de felicidade ante a violência racial do Estado, ou da disputa em torno da redemocratização do país, ou do estado da canção popular ante a lógica do mercado de cultura, ou ainda do intercâmbio cultural na esteira da globalização, para ficar em alguns dos temas de seu cancionário³³.

Pois, bem; não é necessário muito esforço para percebermos que a produção contínua de diferenças é a dominante do trabalho de Itamar; numa audição mais descontraída, o fio de condução de seus discos é sempre surpreendido por uma criatividade inesperada, como se cada trabalho expandisse o anterior. Quando, porém, fazemos uma audição mais sutil, a sobrevida de uma dicção passa a ganhar corpo nas composições, como se, qual a aranha

³¹ 🎵 Trecho de “Bicho de sete cabeças”, música de Itamar Assumpção presente em *Bicho de Sete Cabeças Vol. III* (Baratos Afins, 1993).

³² Jairo Severiano em *Uma história da música popular brasileira*, p. 453.

³³ 🎵 Remeto o leitor à audição de: *Cultura Lira Paulista*, *Custa nada sonhar*, *Reengenharia*, *Sonhei que viajava com você*, todas estas em discos de outras trilógicas.

articulando linhas em direções opostas, tecesse sua armadilha com um único fio semivisível, tudo em função de suas próprias condições de existência. Fazendo uso dos mesmos recursos de sempre, seu som ganha acabamentos inusitados; assim, pouco a pouco a textura intempestiva da primeira fase, tirada à desmontagem lógica proposta pelo atonalismo, vai se adensando nas pausas de silêncio, que, por sua vez, flertam com o adiamento do desfecho musical de sempre. A polifonia, num primeiro momento responsável pela democratização da sensibilidade sonora, se aplaca nos diálogos entre o canto-falado do cantor e o coro nem sempre uníssono de mulheres – ou ainda no autocomentário do cantor sobre o que acaba de falar. E, claro, a síncope, a tática de falsa subordinação rítmica se alojar nas seis cordas de seu “violão-de-breque” (TATIT, p.33, 2006). Como diria o parceiro e poeta Paulo Leminski no encarte do primeiro disco de Itamar por uma gravadora estabelecida no mercado de discos, o quarto de sua carreira, “só quem não conheça a extraordinária coerência criativa de Itamar poderia imaginar que este Itamar não é aquele ou que aquele não é este que ora se apresenta”³⁴.

Sequer quando o caso é o de cantar músicas de outros compositores, como acontece no disco *Ataulfo Alves por Itamar Assumpção – pra sempre agora* (Paradoxx Music, 1995), a permanência da dicção do compositor paulista deixa de se impor. Dicção, nesse sentido, entendida como o gesto oral do cancionista que sobressai de sua capacidade de manobrar, a um só tempo, “a linearidade contínua da melodia e a linearidade articulada do texto” (TATIT, 2012, p. 10). Assim mesmo, como mostra a pesquisadora e integrante das “Orquídeas do Brasil” – a banda com a qual o compositor gravou a trilogia *Bicho de Sete Cabeças* (Baratos Afins, 1993) –, Clara Bastos (2012), há semelhança entre o arranjo de Itamar para o clássico samba de Ataulfo “Laranja madura” (1967) 🎵 com o de “Negó Dito” 🎵, em ambos se manifestando a mesma simbiose entre a melodia vocal e o acompanhamento rítmico. Segundo a autora, os dois arranjos são símeis pelo fato de que “as frases musicais constituem uma rede de pulsações onde o status da melodia é equivalente ao do acompanhamento, pois atuam como parte de um mesmo corpo”³⁵. Não fosse o bastante, no tributo ao sambista reaparece o comprometimento de Itamar com aquilo que Luiz Tatit chama de “personalidade extramusical” (2006, p. 21) – da qual falaremos em sequência –, com o fator corporal como camada de sentido na canção. Esse traço incontornável de sua estética, no mais das vezes

³⁴ Do encarte original do LP *Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!* (1988).

³⁵ BASTOS, Maria Clara. Processos de composição de expressão na obra de Itamar Assumpção. 2012. p.234. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de música da Escola de comunicações e Artes - Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2012. p.120.

associado à experiência teatral no interior do Paraná, ganha nas palavras de Maria Betânia Amoroso³⁶ os contornos com os quais nos acostumamos a pensar a questão. Em sua abordagem, a autora nos lembra de que o primeiro palco em que Itamar pisara fora o terreiro do próprio pai, Januário, em Araçongas (PR); tocando atabaque nas sessões, Itamar aprendera sobre o poder encantatório da música de “fazer o corpo despertar para o transe”³⁷, constituindo-se aí uma base intuitiva para a composição de sua obra. Nesse sentido, não é exagerado dizer que mais do que cantar as músicas de Ataulfo Alves Itamar empresta corpo ao sambista, ficando, como o próprio alegou, três anos livre de si próprio³⁸.

Os deslocamentos na música de Itamar tornam difícil descrever algum aspecto de sua obra que não seja sido tocado pelo poder totalizador da mutabilidade. Acompanhar de perto sua discografia equivale a entrar em contato com as diversas nuances de uma simbiose que muitas vezes desafia nossa própria capacidade de significação. Um exemplo dessa dificuldade pode ser visto no empréstimo tomado por Luiz Tatit de um significante comum na tradição de música comercial para caracterizar a música de Itamar, cujo estilo, diz ele, “era um rock até certo ponto... jamais completamente”³⁹. De modo semelhante, num pequeno texto intitulado “Anjo torto” no qual Gilberto Gil reflete sobre a posição de Itamar Assumpção no cânone da música popular brasileira – e sobre quais condições ele encontraria “abrigo numa linha evolutiva, numa linhagem”⁴⁰ – Itamar aparece como “um fenômeno isolado. Ainda não era propriamente nem rap. Era uma fusão de várias outras coisas”⁴¹.

Seja como for, é Tatit – que fora parceiro de composição e contemporâneo de Itamar na *Vanguarda Paulista* com o Grupo Rumo – quem vai ao âmago do assunto ao fazer uma panorâmica e observar que o grande desafio de sua obra está em compreender o que chama de *transmutação do artista*, a diluição gradual de uma “personalidade extramusical [em] traços de estilos sonoros no interior das composições”⁴². Para ele, esse é o enigma deslizando de *Beleléu, Leléu, Eu* (1981) a *Pretobrás* (Atração Fonográfica, 1998), o último trabalho em vida do compositor. Dando especial atenção às transformações ocorridas no interior das composições, em seu nível *textual*, a *transmutação do artista* identificada por Tatit representa

³⁶ In: *PretoBrás: por que que eu não pensei nisso antes?* O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção. Vol. I. Org. Luiz Chagas e Mônica Tarantino. São Paulo. 2006, pp37-54.

³⁷ *Ibid.*, p.41

³⁸ Em entrevista ao Programa Ensaio, TV Cultura, 1998. Dir. Fernando Faro.

³⁹ *PretoBrás: por que que eu não pensei nisso antes?* O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção. Vol. I. Org. Luiz Chagas e Mônica Tarantino. São Paulo. 2006, p.26

⁴⁰ In: *PretoBrás: por que que eu não pensei nisso antes?* O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção. Vol. II. Org. Luiz Chagas e Mônica Tarantino. São Paulo. 2006, pp.22-23.

⁴¹ *Ibid.* p.22

⁴² *PretoBrás: por que que eu não pensei nisso antes?* O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção. Vol. I. Org. Luiz Chagas e Mônica Tarantino. São Paulo. 2006, p.21.

o desenrolar de uma mutação atravessando toda a discografia de Itamar, só atingindo a “naturalidade de uma metamorfose concluída”⁴³ em *PretoBrás* (1998). Em sua análise, a partir do quarto trabalho do compositor, *Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!* (Continental, 1988), suas músicas passam a ganhar autonomia em relação à imanência enunciativa do próprio Itamar. Isso porque as composições da primeira fase, algumas elaboradas ainda no começo dos anos 1970, estavam totalmente atreladas à experiência pessoal do cantor, de modo que “assinalavam a presença de sua voz grave e até de seu corpo esguio como **condição indispensável** para o entendimento mais profundo daquilo que apresentava”⁴⁴. Nessa toada, se num primeiro momento Itamar criou Beleléu para dar a personalidade necessária ao sentido de sua canção, a partir de *Intercontinental*, em contrapartida, é a ausência da personagem que garante a autossuficiência de sua canção como gênero de música popular.

Forçando um pouco, podemos ver no transcurso dessa transmutação uma espécie de dupla expiação em que a criatura, num primeiro momento, sacrifica o criador, canalizando sobre si toda sorte de expectativas para, aplacando gradualmente o estranhamento inaugural, ser ela mesma sacrificado pelo criador. Essa expiação ganha mais sentido quando lembramos que *Intercontinental* (1988) é o primeiro trabalho de Itamar a ser produzido por uma gravadora já estabelecida no mercado fonográfico, contando, portanto, com um aparato midiático de grande alcance. De uma maneira bastante genérica e que exploraremos melhor no terceiro capítulo é possível adiantar que a expiação de Itamar por Beleléu alegoriza o mesmo tipo de expiação a qual democratização do país submetia a sociedade brasileira. Aceita a hipótese duas situações são decorrentes; uma justificaria o apaziguamento gradual da música de Itamar em relação à música brasileira na era da cidadania. E a outra comprometeria necessariamente o som de Itamar com a *democracia*.

Voltando ao ponto, o que mais nos atrai na *transmutação do artista* é o fato de que ela nos estimula a procurar pelo solo fértil dessa criatividade nas passagens de nível entre os doze trabalhos de Itamar. Melhor dizendo, ela permite que nosso interesse se concentre menos na síntese do que na *continuidade* dos eventos. Podemos assumir, inclusive, que ela preenche o espaço dedicado pela *política da transfiguração* à contiguidade da arte com a vida; isso explica porque a presente dissertação se propõe a investigar as razões de ser da continuidade entre *Beleléu, Leléu, Eu* (Lira Paulistana, 1981), *Às próprias custas S/A* (Isca produções musicais, 1982) e *Sampa Midnight – Isso não vai ficar assim* (Mifune Produções, 1985),

⁴³ In: *ibid.*, p.35.

⁴⁴ *Ibid.* p.21 (**grifo nosso**).

respectivamente seus três primeiros trabalhos. Nosso argumento caminha na direção de apontar de que maneira essa continuidade cria um artifício por meio do qual um conjunto de elementos críticos ao regime de relações práticas e subjetivas da realidade brasileira se manifesta. Trabalhamos, portanto, com os aspectos tanto de ordem estética quanto política, divididos na maior parte do tempo apenas para não tornar caótica a exposição.

Salientamos que o exercício de olhar para as articulações de um processo em continuidade é colocado de antemão por Itamar em seu gosto incomum por trabalhos de longa duração. A disposição da maior parte de seu repertório em trilógias é responsável, por si, pela distensão dos limites constitutivos da canção popular, tal como esta se formatou principalmente a partir da segunda metade do século passado. Estão aí implicados, entre outras coisas, a convencionalidade logística do tempo da audição (difundida, em princípio, pelo tempo comercial das rádios), a reserva de atenção na combinação de informações de longo prazo, a manutenção da empatia entre o artista e o público e a lógica unitária do mercado de discos. Diante de todos esses vieses é sintomático que mesmo para quem, como Luiz Tatit, acompanhou de perto sua carreira haja sempre um tácito, uma necessidade de adaptar um significante já cristalizado na memória cultural, o rock, o samba ou o rap para traduzir o fenômeno que temos diante de nós.

Como temos visto, as tentativas de associar sua música aos gêneros consagradas da tradição ocidental, a coerência criativa de Itamar desfere seu primeiro e decisivo golpe contra nossas categorias de apreensão e significação do mundo. Em razão desse prolongamento de efeitos para além das estruturas de expectativa da canção popular, as disrupções provocadas pela trilogia nos levam a compreendê-la como um poderoso instrumento político que coloca em causa as certezas fundamentais com as quais damos significados ao mundo. Nessa chave, haveria nas cifras dessa sonoridade um discurso programático acertando em cheio a normatividade das experiências que atravessam nossa história cultural, colocando-a em debate por meio de outros termos. Isso implica assumir que a condição de verdade da trilogia embaralha as polaridades com as quais damos significado ao mundo, de maneira geral, e à arte, em particular. Ora, esse status instituinte de manifestação está em total conformidade com a *política da transfiguração* de Paul Gilroy que vimos mais cedo. Em nossas considerações iniciais vimos de que maneira as qualidades estéticas da cultura musical negra do atlântico, sincronizadas nas Américas, no Caribe e na Europa pela *antifonia*, constituem um modo flutuante de emancipação e autonomia dos essencialismos ontológicos subjacentes à ideia de *cultura* no Ocidente.

Nesse sentido, a música negra transporia as barreiras da nacionalidade, do absolutismo étnico e da memória histórica fomentando um grande idioma em que a identidade não pode “ser entendida nem como uma essência fixa nem como uma construção vaga e extremamente contingente, [mas] como um sentido experiencial coerente (embora nem sempre estável) do eu” (GILROY, 2012, p. 209). Não significa que as expressões musicais aí implicadas, seja no Brasil, em Cuba ou nos Estados Unidos produzam conscientemente um discurso coeso e crítico; como é o caso de Itamar, muitas dessas expressões não falam diretamente contra as formas de dominação derivadas da escravidão. Já sabemos que essa dimensão é parcialmente oculta. Entretanto, é justamente pela sobrevida dessa memória, da qual essas populações continuam fazendo “uso criativo” (*ibid.*, p.125) que se depreendem os ecos da *política da transfiguração* na *transmutação* do artista. Cumpre notar que nos termos colocados por Gilroy o aspecto efetivamente político dessa restituição não está circunscrito a um corpo de leis ou regras a reivindicar para si um Estado; como já sabemos, na base dessa política repousa a recusa da separação do *político* como instância sensível dos corpos físicos da comunidade; ao invés de em um corpo de leis esse domínio é vivido pelas leis dos corpos; trata-se de uma política instituinte que reitera em seus modos comunicativos a indissociação entre a arte e a vida.

Nessa mesma direção caminha a observação do historiador Eric Hobsbawn em seu clássico *História Social do jazz*, ao alegar que, do ponto de vista social, o jazz foi estilo de música “mais ‘bem-ajustado’ que já surgiu entre os negros [norte] americanos, produto de uma sociedade cruel e injusta, porém um lugar onde o negro tinha espaço para uma considerável certeza emocional e segurança [...]” (1990, p.278). Desse modo, qualquer espécie de modelo global de sentido e interpretação torna-se invariavelmente determinado pelas particularidades contextuais da música do *atlântico negro*, sendo, pois, possível abordá-la (GILROY, 2012, p.198, **grifo nosso**):

[...] mais como um mesmo *mutável* do que como um mesmo *imutável* o que [] envolve a difícil tarefa de tentar compreender a reprodução das tradições culturais, não na transmissão tranquila de uma essência fixa ao longo do tempo, mas nas rupturas e interrupções que sugerem que a invocação da tradição pode ser, em si mesma, **uma resposta distinta, porém oculta, ao fluxo desestabilizante do mundo pós-contemporâneo.**

Ditas assim, ambas as posições, a da *política da transfiguração* somada e a da *transmutação do artista*, nos ajudam a entender a instabilidade da identidade artística de Itamar como forma que institui sua própria subjetividade política. Essa capacidade se

manifesta já na maneira como, digamos, a trilogia se apresenta. Logo em suas capas entramos em contato com esse que é um dos elementos chave para o nexo da tríade.

Em contraste com três volumes de *Bicho de Sete Cabeças* (Baratos Afins, 1993) e *Pretobrás* (Atração Fonográfica, 1998) – série finalizada postumamente –, a continuidade entre *Beleléu*, *Leléu*, *Eu* (1981), *Às próprias custas S/A* (1982) e *Sampa Midnight* (1985) não se manifesta em obediência à linearidade propositiva de uma trilogia, não existindo, portanto, como tal. Abaixo, a harmonia entre as capas dos três fascículos de *Bicho* (1993) e *Pretobrás* (1998/2011) é incontestável e diz por si:



Figura 2: *PretoBrás Vol. I* (1998), *Vol.II* e *Vol.III* (2011), respectivamente.



Figura 3: *Bicho de Sete Cabeças Vol. I*, *Vol.II* e *Vol.III* (1993), respectivamente.

Com destaque para *Bicho de sete cabeças* (1993), é fácil notar a série de semelhanças. O mesmo nome próprio com a mesma grafia, a mesma “Orquídeas do Brasil”, a banda de mulheres ora rodeando ora sendo rodeada por Itamar, que nos encara, gesticula, sorri. Num exercício de abstração, se pudéssemos encarar a disposição das imagens como uma disposição para o mundo, essa harmonia transmitiria uma mensagem apaziguante de um lugar quase estático, preenchido por simetrias. Sem objeção de qualquer natureza, a trilogia se autodeclara. Em contrapartida, quando nos voltamos para as capas de *Beleléu*, *Às próprias*

custas e *Sampa*, a outra impressão não chegamos senão a de que elas respondem à própria intermitência do mundo, o que perturba qualquer tentativa de estabilidade:

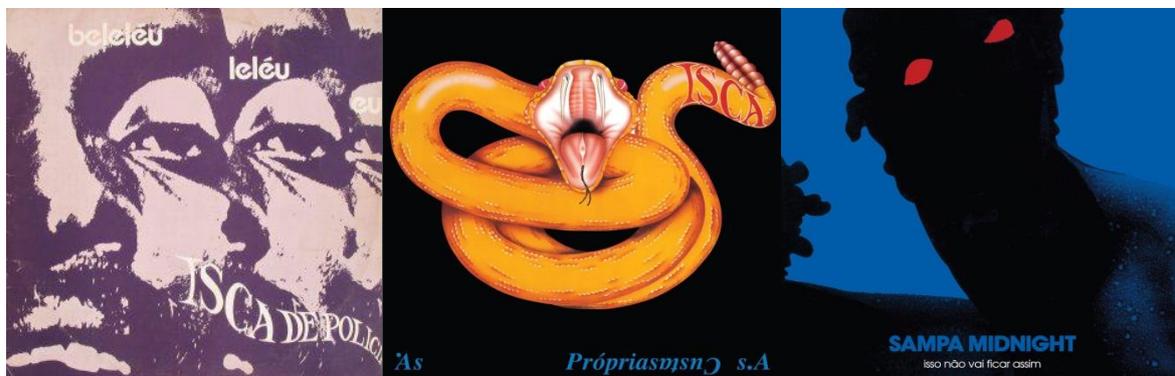


Figura 4: *Beleléu, Leléu, Eu* (1981), *Às próprias custas S/A* (1982), *Sampa Midnight* (1985)

Percebem como aqui impera a diferença? Deprendida por um processo comum de comparação por contraste ela é inequívoca. Porém, observadas de outro modo, rapidamente a diferença se converte em sintonia total. Por mais evidente que seja a dessemelhança entre si elas produzem exatamente a mesma incerteza de saber quem é o criador por trás da criação, ou onde encontrá-lo, já que seu nome não se encontra onde é esperado. Relembrando as palavras de Tatit acerca da “personalidade extramusical” alojada, grosso modo, na sonoridade, poderíamos alegar que, ausente das capas, o criador emerge absoluto nas músicas cantadas – o que, ao pé da letra, também não acontece. Se nos dois casos anteriores a trilogia autodeclara sua existência, a reboque do que a própria ordenação do mundo parece expurgada de qualquer miasma, aqui, ao contrário, ela apaga as marcas de sua existência, deixando em suspenso o sentido de sua ação. A pergunta que naturalmente se coloca, então, é de saber, onde ampará-la? Afinal, diante da falta de uma declaração mínima, insistir na proposição de um nexos, a princípio, como uma tentativa de atribuir verdade a um dado relativo. Mas se derivarmos algo que aprendemos com essas mesmas palavras de Tatit, nas quais se desenrola uma mutação ao ponto de se fazer caber “um ‘eu’ imenso nos limites da canção” (2006, p.26), saberemos procurar por essa resposta não na síntese, mas nos desdobramentos da simbiose.

Se as tomássemos isoladamente, a ausência de Itamar das capas seria um dado inicial para tratarmos da instabilidade de sua identidade artística a nível *textual*, ou seja, considerando-se apenas seus elementos formais. Porém, como nosso motivo é a trilogia, o apagamento de Itamar do paradigma de autoridade do cantor/compositor de música popular faz da reunião dessas capas uma espécie de alegoria da aquisição de um novo estatuto social –

o qual se verificará a nível *contextual*. Nessa toada, a capa de *Beleléu, Leléu, Eu* (1981) representa o primeiro ato do rito iniciático em que criador e criatura entram em simbiose, não havendo entre eles uma linha fronteira perceptível. A decantação poética do nome da personagem que encarna o disco, *Beleléu*, endossa essa fusão colocando a ambos sob o mesmo sintagma, como se apenas na distância amplificadora de um eco a certeza de um ‘eu’ finalmente vingasse. Forçando um pouco, é possível verificar nessa (de)composição um esquema de sentido construído a partir de um estado de transitividade. Em sua brevidade epigramática, as três frações condensam a interação entre uma circunstância absoluta, na primeira delas (beleléu), e a ordem particular, na terceira (eu), ficando a segunda (leléu) destinada à acontecimento da mudança⁴⁵. Nota-se, a esse respeito, que, nos usos e nos verbetes, ‘beleléu’ é uma catacrese empregada para disfarçar nosso desconhecimento acerca dos contornos de seu referente, um nome que cria significados virtuais para coisas que ou não se localizam no espaço, em oposição ao *aqui*, ou estão como que fora do tempo, como podemos simbolicamente interpretar a morte⁴⁶. Nesse interregno, ‘Leléu’ é a palavra que profana o absoluto inapreensível no relativo particular: Beleléu / (be) Leléu / (belel) Eu.

Sendo este o trabalho inaugural, a carta de apresentação do cantor ao universo musical, a impressão que temos é a de que Itamar furtara-se à própria estreia, permanecendo ausente também nos subsequentes *Às próprias custas S/A* (1982) e *Sampa Midnight* (1985). Em verdade, até que lance o já citado *Intercontinental* a centralidade do compositor estará sempre em segundo ou terceiro planos, sua imagem física constando, quando muito, no encarte ou contracapa dos LP’s. Esse adiamento progressivo nos remete ao que o músico nigeriano Fela Kuti diz ao seu biógrafo Carlos Moore (2011, p.286) a volta de o tempo⁴⁷:

O tempo é a importância de um acontecimento, de um momento. Digamos que você está esperando alguém chegar. Ele tem que ser importante o bastante para você não se aborrecer se ele te faz esperar. Você tem que sentir a importância do sujeito. Tempo é a compreensão do que é importante. O tempo não é um assunto perturbador. Felicidade é a essência desse mundo.

Não fosse o bastante, é pertinente trazer à tona o fato de que Fela, abrindo sua biografia autorizada, alega ter vindo ao mundo duas vezes, precisando voltar ao mundo espiritual na primeira delas para se rebatizar, trocando o nome de um escravo por o de um rei. Não há como, diante desses dois exemplos, não se lembrar de Lewis Hyde nos dizendo que

⁴⁵ Tomo de empréstimo as ideias de Paulo Leminski a volta da composição do *haikai* japonês. In: *Vida. Companhia das Letras*, São Paulo, 2013.

⁴⁶ Conforme verbetes.

⁴⁷ *Fela: esta vida puta*. Carlos Moore. Nandyala, 2011.

um dos traços distintivos do *trickster* é que ele é “politrópico, o que no sentido mais simples quer dizer que ele ‘se volta para muitas direções’” (HYDE, 2017, p. 80), mudando de pele a cada etapa do caminho.

Voltando às capas, a face tripla a nos encarar em *Beleléu Leléu Eu* é de Itamar, embora a maneira como a imagem fora montada mantenha difusa sua fisionomia. No outro polo da cadeia *Sampa Midnight* mantém viva essa derrapagem entre fisionomia e aparência, com a diferença de que agora a indeterminação se adensa numa única figura apenas aparentemente humana, posto que sem rosto. Como se aplacasse de alguma forma o ímpeto no trajeto, esse estado de indeterminação percorre a distância que vai do inefável (beleléu) ao indizível: São Paulo à meia-noite – a cidade em acabamento na qual, como escreveu Antonio Candido na contracapa do LP de um dos mais icônicos personagens da metrópole, Adoniram Barbosa, “ninguém é capaz de dizer aonde irá”⁴⁸. Seja como for, nossa abordagem trata *Sampa Midnight* como o ponto de culminância da passagem iniciada em *Beleléu*.

Esse balanço sem dúvidas contribui para projetarmos uma trilogia entre *Beleléu, Leléu, Eu* (1981), *Às próprias custas S/A* (1982), e *Sampa Midnight – Isso não vai ficar assim* (1985). Entretanto, ao mesmo tempo em que estimula a proposição, ele também revela seu ponto mais problemático. É que diferentemente de *Bicho de Sete Cabeças* (1993) e *Pretobrás* (1998, 2010), a totalidade do conjunto em que estamos focados não está declarada. Em todo o caso, o estado de transitoriedade deflagrado pela trilogia nos põe diante de uma encruzilhada cuja voragem coloca diversos pontos em contato, obrigando-nos a ver na ausência um excesso. Ao tempo em que essa dinâmica interna garante a continuidade do primeiro ao segundo disco, e desses no terceiro, ela também promove a conciliação entre a arte e a vida, celebrando o “enraizamento do estético em outras dimensões da vida social” (GILROY, 2012, p. 129).

Puxando um pouco mais essa prosa, o exemplo que melhor assinala a constância dessa instabilidade e conciliação pode ser ouvido em “Prezadíssimos ouvintes” 🎵, música que abre *Sampa Midnight* (1985). Fato já observado, a estética de *Sampa* assinala o início de uma transformação no interior do som de Itamar que pode ser lida como o ponto de partida para os outros trabalhos que viriam na sequência de sua carreira. Não, porém, uma mudança absolutamente radical em relação ao que vinha inicialmente fazendo. Como buscamos frisar em nossos argumentos, falamos de sua discografia como uma simbiose que, ainda que apresente resultados variados, admite a continuidade de uma mesma dicção. Assim, por

⁴⁸ Em Adoniram Barbosa (Odeon, 1975).

exemplo, a cacofonia feminina de *Beleléu, Leléu, Eu* (1981) se masculiniza nos diálogos autorreferentes de *Sampa*, no quais por vezes a voz de Itamar canta e comenta o que acaba de cantar. Tudo acontece como se os interlocutores de outrora tenham se emancipado para cumprirem outras funções no intervalo entre uma música e outra; nessa toada, a arenga inicial de “Luzia”, a tensão que instaura entre o canto feminino e a resposta masculina, se desdobra nos comentários debochados do trombone e no sutilíssimo e quase abafado acompanhamento vocal de “Desapareça Eunice”, canção cuja música e letra impõem de uma vez por todas não o apaziguamento mas a tentativa de interdição do conflito.

Assim sendo, “Prezadíssimos ouvintes” deve ser encarada como uma canção na qual o acúmulo de reverses se vê transformado numa espécie de benefício às avessas compensatório de longo prazo. Inclusive, já que falamos em canto e resposta, antes de nos determos na composição convém apresentar uma noção sumária daquilo que Paul Gilroy considera a principal característica formal das tradições musicais do Atlântico negro, a *antífona*. Dizemos sumária porque dada a riqueza de consequências dessa estratégia nos ocuparemos melhor dela no capítulo seguinte e também em parte do último. Vale dizer que nesse momento vamos considerá-la apenas desse ponto de vista formal. Assim, em linhas gerais Gilroy defende que a *antífona* credencia uma longa tradição de manifestações que se desenvolveram tendo como base o “canto e resposta” (GILROY, 2012, p. 166). Sem medo de errar podemos entendê-la como um procedimento por detrás de todos os estilos da música negra na modernidade, do samba de partido alto ao jazz de New Orleans. Assume-se com isso que a *antífona* figura não apenas como modalidade formal mas principalmente como elemento de sustentação de uma “descendência descontínua” (*ibid.*, p. 169) atravessando tais expressões, o que deixa tudo ainda mais interessante. Se ouvirmos, por exemplo, “Raça”¹, música que abre o disco homônimo de Milton Nascimento – disco que conta com o saxofone de Wayne Shorter e do trombone de Raul de Souza, além de Herbie Hancock – podemos perceber nitidamente como as frases colocadas pela letra são respondidas pela magistral melodia da voz de Milton. Inclusive, no momento em que a letra lança a pergunta central da canção (“de onde vem essa coisa tão minha/que me aquece e me faz carinho?”) e o próprio Milton subindo o tom em falsete antecipa a resposta (“é um lamento, um canto mais puro, que me ilumina a coisa escura/ É minha força, é nossa energia, que vem de longe pra nos fazer companhia”), é a própria *antífona* que se anuncia.

Formalmente falando, se o leitor ouvir “Raça” certamente perceberá que toda a canção se baseia nesse diálogo melódico de tons e timbres, algo facilitado pela versatilidade

incomparável da voz de Milton Nascimento em seus melhores anos. Como se isso não fosse o bastante para sacarmos o funcionamento da *antífona*, a letra de “Raça” (de Milton com Fernando Brant) oferece ainda oportunidade de entendermos o aspecto fundamental que faz do canto/resposta algo mais que um recurso formal. Para não nos estendermos demais, vamos dividir a poesia em três momentos básicos. No primeiro, localizado logo no introito, Milton instaura a chegada de uma irrefreável ânima que vem em ascendência sobre seu corpo; nesse transe inicial as coisas se tornam um pouco opacas, a euforia é “santa maldita” e o canto também é “berro de fera”. Na segunda parte, mais diminuta, é quando a *antífona* começa, pedagogicamente, a ser desenvolver na letra, com a pergunta acima mencionada: “De onde vem essa coisa tão minha?”; notem aí que está mantida aquela indeterminação inicial, com a diferença de que agora ela é parte dominante desse cantor que se interroga sobre a origem de algo tão próprio que lhe constitui a essência, por assim dizer. Por fim, a terceira parte representa o momento em que essa indeterminação constitutiva extravasa os domínios individuais do poeta numa resposta que se espraia até o fim da composição como verdadeira diluição do ‘eu’ em muitos outros, e vice versa; aqui, é importante frisar que Milton, antes de adentrar integralmente nesse corpo coletivo, cantarola como que improvisando a melodia de “Raça” – e isso na medida em que nas considerações de Gilroy sobre a *antifonia* formas não verbais de comunicação também são admitidas. Sintoma dessa diluição do ‘eu’ nos outros, ou dos outros no ‘eu’, é a presença de “Clementina cantando bonito” no canto de Milton, o que o leva a admitir que “minha força, é nossa energia”. Ou, para falar como Paul Gilroy (2012, p.168):

As fronteiras entre o eu e o outro são borradas, e formas especiais de prazer são criadas em decorrência dos encontros e das conversas que são estabelecidos entre um eu racial fraturado, incompleto e inacabado e os outros. A *antífona* é a estrutura que abriga esses encontros essenciais.

Podemos aproveitar essa ligeira introdução aos usos e implicações da *antífona* para finalmente discorrer sobre “Prezadíssimos ouvintes”. Curiosamente, a canção de Itamar também é iniciada com a conotação de uma chegada a algum lugar ou estado, o que poderia ser discutido como um *topos* da transitividade na música brasileira. No entanto, a semelhança que ora nos interessa é que ambas, cada qual a sua maneira, nos permitem compreender de que maneira “o poder e significado da música no âmbito do Atlântico negro têm crescido em proporção inversa ao limitado poder expressivo da língua” (GILROY, 2012, p. 160). Foquemos, então, em sua letra:

Prezadíssimos ouvintes / pra chegar até aqui/ eu tive que ficar na fila/ aguentar tranco na esquina / e por cima lotação. / Noite./ E aqui tô eu novo de novo/ com vinte quatro costelas / o gogó baixo guitarra/ violão e percussão (e vozes) / ligados numas tomadas / elétricas e pulmão. / Já cantei no galinheiro / cantei numa procissão/ cantei ponto de terreiro, agora, eu quero cantar na televisão. // Meu irmão (meu irmão), o negócio é o seguinte: / é pura briga de foice / um jogo de empurra-empurra/ facão chute tiro murro / e chamam mãe de palavrão. / Sorte/ não haver o que segure som/ senhora e senhores/ mas quem é que me garante (heim?)/ quem é que me garante que mesmo esses microfones sempre funcionarão?/ Microfones jamais falharão? Vai saber! (vai saber!) / Cantei tal qual seresteiro (sentimental eu sou) / cantei paixão (eu sou demais) solidão/ cantei canto de guerreiro (eu sei que sou assim, por assim, ela me faz...?) / agora eu que quero cantar na televisão (treze, onze, nove, sete, cinco, quatro, dois, TV pirata, qualquer uma).

Como se pode ver, em seus primeiros versos “Prezadíssimos ouvintes” alega ser o ponto culminante de uma jornada composta apenas por negativas; a medida desse avanço são as precariedades vividas por alguém econômica, civil e socialmente vulnerável, para quem a sobrevivência depende diariamente das “vinte e quatro costelas” que carrega. Nesses versos, o mundo que se canta é absolutamente carente de garantias. Como aqueles que vivem a fazer bicos, essa voz que se anuncia atravessa todas as insalubridades defendendo-se com o que tem: o “gogó, baixo, guitarra, violão, percussão [...] e pulmão”. Tal ao cotidiano das populações pobres das cidades brasileiras, o acúmulo de hostilidades deixa pouco espaço para as utopias, tudo sendo construído e derrubado diariamente no intervalo tênue entre renúncia e desejo.

Se, como sugerimos, o leitor ouviu a canção, certamente observou que ela é introduzida por uma vinheta, um poema do amigo e par poético Paulo Leminski (1944-1989): “o novo não me choca mais/ nada de novo sob o sol/ o que existe é o mesmo ovo de sempre chocando o mesmo novo – (muito prazer)”⁴⁹. Ora, não nos parece demasiado dizer que os versos de Leminski na voz de Itamar anteparam o mote já conhecido nosso da “eternidade retrospectiva” de Cruz e Souza. Temos aí a clara declaração de como a novidade artística é compreendida como uma irrevogável atualização criativa do mesmo. Aceita a hipótese, é oportuno apontar que “Prezadíssimos” é incisiva quanto a traçar a rota “pra chegar até aqui” mas manter-se em absoluto silêncio sobre a atualidade do estado de coisas que evoca, como se ecoasse a sua maneira seu próprio silêncio sem contradição. Na voz de Itamar essa atualização nos leva uma vez mais ao encontro da *política da transfiguração*, precisamente no que se refere à reconstrução desafiadora da “própria genealogia crítica, intelectual e moral em uma esfera pública parcialmente oculta e inteiramente sua” (GILROY, 2012, p. 96).

⁴⁹ “Dia / ao primo pássaro” in: *Toda poesia*. Paulo Leminski. Companhia das letras, 2013.

Ora, esse aspecto público e parcialmente oculto de que fala Gilroy pode muito bem ser entendido à luz causal da *antifona* como um modo de comunicação que transborda a capacidade conceitual da língua. No detalhe, dando vida a contradição aparentemente insolúvel de apresentar a si própria reiterando toda a sorte de negativas deixadas à distância, mais do que nos orientar quanto à transformação assinalada, o acúmulo de negativas acaba por tornar precária a definição daquele que nos fala. É nesse sentido que dizemos que “Prezadíssimos” no fundo brinca com a capacidade da língua – ou do texto, ou do discurso – de dar sentido à experiência retratada. Se é verdade que esse ocultamento parcial se verifica no uso criativo de expressões que descentralizam a importância da palavra, como o teatro, a dança e a música, não é menos verdadeiro, por suposto, que nossa capacidade de encontrar significado para códigos em permuta é colocada em jogo. Notem, pois, que ante a soma de precariedades que vão do “tranco na esquina” ao “cantar no galinheiro”, até mesmo os elementos dêiticos se fragilizam, tornando opacos o “aqui” e o “agora”, e nem mesmo a exortação de cordialidade ao ouvinte amortece o tom dos infortúnios que compõem esse relato inaugural de *Sampa Midnight*. Nessa toada é pertinente uma vez mais ouvir o que Paul Gilroy tem a nos dizer, dessa vez a respeito do fato de que a música (GILROY, 2012, p. 164):

[] o dom relutante que supostamente compensava os escravos, não só por seu exílio dos legados ambíguos da razão prática, mas também por sua total exclusão da sociedade política moderna, tem sido refinada e desenvolvida de sorte que ela propicia um modo melhorado de comunicação para além do insignificante poder das palavras – faladas ou escritas.

Isso porque ainda que “Prezadíssimos” se autodefinia como a síntese de uma transformação, assumindo para si o estatuto da diferença em relação ao que fora outrora, são as mazelas percorridas na distância que permanecem como condição indispensável à canção. E é precisamente essa sobrevida que mantém constante a dinâmica da trilogia como *resposta* (sublimada) às insalubridades constantes no caminho. Essa autodefinição que diz menos de si do que supomos entre em acordo com o fato de que o “valor que todos estilos da diáspora negra atribuem ao processo de interpretação é enfatizado por suas formas radicalmente inacabadas – um traço que os marca indelevelmente como produtos da escravidão” (2012, p. 214).

4. A canção crítica

4.1 Vinheta

A ideia, levada a cabo, de que a música popular é uma modalidade cuja estética fomenta uma avaliação crítica da realidade é relativamente recente, e pode, no Brasil, ser usada para marcar duas tendências de nossa crítica musical. Por razões que vão do tipo de interesse do observador – a análise literária e a pesquisa histórica os mais comuns – ao tipo de escuta praticado, se repetitivo ou contemplativo ⁵⁰, a audição foi por vezes a mais negligenciada das zonas de sentido mobilizadas em matéria de música popular. De maneira meramente especulativa, podemos dizer que o maior ou menor entendimento da música, sua eterna querela de som e silêncio, como produtora de sentidos (in)tangíveis orienta a passagem entre dois paradigmas ou programas de trabalho distintos. Fora do presente capítulo esse diapasão não tem a validade que aparenta, e se o empregamos é somente em função de uma pedagogia necessária ao nosso próprio argumento; qual seja o de que as formas expressivas, a linguagem da música popular brasileira, criou, entre outras coisas, a necessidade de reavaliação dos critérios e parâmetros da produção intelectual brasileira. ⁵¹ E nada mais natural que assim seja, afinal, como coloca José Miguel Wisnik em seu mais que necessário *O som e o sentido: uma outra história das músicas* (1989, p.28):

Desiguais e pulsantes, os sons nos remetem no seu vai-e-vem ao tempo sucessivo e linear mas também a um outro tempo ausente, virtual, espiral ou informe, e em todo caso não cronológico, que sugere um contraponto entre o tempo da consciência e o não-tempo do inconsciente.

Ouve-se, aqui, o ressonar das palavras de Lévi-Strauss a volta da divisão, ou melhor, da diferenciação entre a história, “que organiza seus dados em relação às expressões conscientes” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 32) e a etnologia, que o faz “em relação às condições inconscientes da vida social” (*ibid.*, p.32) Com elas, a classificação abaixo guarda algum parentesco. Vamos ao caso.

4.2 A música do Brasil

⁵⁰ Distinção colocada por José Miguel Wisnik em *O som e o sentido*. (1989).

⁵¹ Toma empresta a expressão do ensaio de Roberto Schwarz “Cultura e política 1964-1969” presente em *O pai de família e outros estudos*. Paz e terra, 1978.

As considerações que compõem essa primeira chave de leitura estão orientadas pelo interesse, digamos, **na música do Brasil**, mais precisamente na sonoridade que preenche e busca definir esse espaço. Seu programa de trabalho prevê como linha mestra desvelar essa correspondência, de modo que seu crivo se estabeleça numa escala que vai do maior ao menor grau de correspondência da música com a história social e, de tabela, com a tradição. Ela, a música popular, é pensada aqui como uma arte que resulta de um processo cujos verdadeiros significados estão calcificados, alhures. “Provida de muito maior função humana”, como disse Mário de Andrade (2015, p.156), essa música estocaria a reserva de originalidade do povo brasileiro. E se engana quem pensa que essa busca tenha sido o pendor apenas de críticos; sem embargo, esse é provavelmente o tema que mais conexões fez entre representantes do mundo letrado e músicos populares ou eruditos – ou os dois. Como bem salientou a professora Santuza Cambraia Naves, a pauta da autenticidade demandava certo grau de “compromisso com a brasilidade” (NAVES, 2010, p. 19). Diversos, e diversas gerações que vão do final do século XIX ao do XX, são os compositores que se comprometeram em alguma medida com o paradigma. Há, hoje, uma famosa entrevista circulando pela internet em que o maestro Tom Jobim (1927 - 1994) diz ter sido Mário de Andrade o crítico que lhe ensinara três lições fundamentais em *Pequena história da música*, de 1944: “se você for medíocre, faça música brasileira. Se você for mais ou menos, faça música brasileira. Se você for um gênio, faça música brasileira”⁵².

Para termos ideia da quão extensa é a rede de pressupostos evocados pelo tema da autenticidade, e do quão dependente de alguma dose de reflexão sobre o sistêmico, genuíno ou original, lembremos do ensaio de José Miguel Wisnik (2004), *Machado Maxixe: o caso Pestana*, em que vemos como Machado de Assis foi “quem primeiro percebeu [...] a dimensão abarcante que assumiria a música popular no Brasil como instância a figurar e exprimir, como nenhuma outra, a vida brasileira como um todo” (2004, p.60). Em sua tese, o escritor de *Dom Casmurro* (1882) codificou na temática musical de contos como *O machete* (1878) e, principalmente, *Um homem célebre* (1896) uma equação que resvalaria “em algo que nunca disse de si mesmo, em lugar nenhum: a condição do mulato” (WISNIK, 2004, p. 18) numa sociedade que pensava a si própria em termos racialmente essencialistas e, portanto, imutáveis. Isso porque em ambos os contos, e não só, a atmosfera musical enseja o dilema da instabilidade do sistema de categorias socialmente vigentes. Com destaque para *Um homem célebre* (1896), o conflito vivido pela personagem Pestana entre o desejo de se filiar à tradição

⁵² Programa Roda Viva, TV. Cultura, 1993.

da música erudita europeia, e ascender à “galeria dos imortais” (WISNIK, 2004, p. 17), e a realização das mais buliçosas *polcas*, a música com que se divertiam as camadas populares pouco antes da cristalização do samba, reverbera uma dialética social em cujo trespassar a própria sociedade brasileira se caracterizaria, neste caso, no intercuro entre “o casarão e o morro, a elite e o escravo recôndito, as ideias fora do lugar e o lugar fora das ideias” (*ibid.* p.101).

Se em princípio a orientação geral caminhou na direção de valorizar o original de nossa formação social como peso e medida para a música do Brasil – verdadeiro Eldorado ao qual muitos se lançaram, poucos alcançando – parece lícito imaginar que estejam embutidas na crítica e na música certas ideias do que seja o autenticamente brasileiro, bem como o grau de relevância que assumem certas expressões musicas no horizonte social de determinadas épocas. Contribui para esse cenário o fato de que, pelo menos desde a Primeira República (1889), os momentos de instabilidade política são acompanhados de perto por soluções musicais que ofereceram como tábua de salvação a imagem de um patrimônio cultural a se restituir. Foi assim com a *Série Brasileira* (1897) de Alberto Nepomuceno, quando este procurou introduzir o negro recém-manumisso na ópera oficial da também recém-instituída república, conforme vimos no bloco anterior⁵³. Apenas três décadas depois e, na esteira da “Revolução de 30”, lá estava o samba *sensibilizando* a sociedade a respeito da experiência comum, da “partilha do sensível” na vida brasileira⁵⁴. (E, ora, não fora o baião – único gênero da música popular que ousou instituir outro rei, Luiz Gonzaga –, e não as virtudes do trabalho, o primeiro elemento a sensibilizar as metrópoles para a desnutrição da cidadania no país? Insuficiência esta em razão da qual o primeiro metalúrgico descendente desses mesmos migrantes, Luiz Inácio, chegaria à cadeira da Presidência da República, em 2003?).

Sem embargo, a história da música popular brasileira é atravessada por esse tipo de envolvimento, muitas vezes servindo mesmo de marco para sua historiografia. É o que presente o crítico literário Roberto Schwarz (1978) quando nos fala a respeito do caráter sistemático “em momentos de crise, do moderno e do antigo [...] das manifestações mais avançadas da integração imperialista internacional e da ideologia burguesa mais antiga e obsoleta” (1978, p.73). Integração esta desentranhada pelo autor do golpe civil-militar de 1964, cuja lógica teria dado “a matéria prima a um estilo artístico importante, ao *tropicalismo*,

⁵³ Cf. *O nacional e o popular na cultura*. Ênio Squeff e José Miguel Wisnik.

⁵⁴ Empresto a expressão de livro homônimo do filósofo Jacques Rancière em cujas abordagens a estética é pensada como expressão da subjetividade política, e, portanto, instância capaz de estimular e projetar novas formas de experiência coletiva.

que reflete variadamente a seu respeito, explorando e demarcando uma nova situação intelectual, artística e de classe” (SCHWARZ, 1978, p. 74).

Voltando ao ponto, mesmo quando a autenticidade em questão se referiu ao particular de cada gênero, sua busca assombrou os historiadores e genealogistas da música brasileira. Carlos Sandroni, em trabalho citado à farta no primeiro capítulo⁵⁵, nos conta como importantes estudiosos por vezes se confundiram em tautologias obtusas e arbitraram como ‘verdadeiros’ certos caminhos para a ‘alma musical brasileira’. Os ritmos que anteparam o samba oferecem um quadro amplo desse esforço em direção ao absoluto; que, em todo caso, mais atrapalha que ajuda. E o próprio Sandroni faz uma importante observação que nos serve também de advertência: seu livro – fruto de sua pesquisa – tem como mote a percepção *sonora* de uma alteração rítmica entre duas modalidades de samba, a partir da qual examina os fenômenos globais a ela vinculados.

Em função do alto grau de empreendimento governamental a “Revolução de 30” é o evento que consagra no campo simbólico o debate a respeito da autenticidade das expressões culturais ante os fenômenos históricos. Isso não significa que as coordenadas de retorno às origens foram dadas pela modernização do Estado brasileiro. Paralela e paradoxalmente à cristalização do samba como expressão cultural de nossa ‘brasilidade’, o interesse estrategicamente articulado por Getúlio Vargas pelas ‘coisas do Brasil’ levou a cabo duas das mais ambiciosas formas de intervenção em torno da música do Brasil, a de Villa-Lobos pela vertente erudita, e a de Mário de Andrade, a mais dramática e ambígua, pelo lado da música popular.

No que diz respeito ao fomento à pesquisa, catalogação e produção de uma música que finalmente pudesse ser chamada de brasileira, a geração de intelectuais e artistas ligados ao governo provisório de Vargas, primeiro, e depois ao Estado Novo foi provavelmente a mais bem assistida de todas. Sabendo tirar desse amparo o proveito que situação exigia, essa geração consolidou essa linha de entronização da originalidade cultural do Brasil, nosso primeiro paradigma. Seu marco institucional é a criação, em 1933, da Superintendência de Educação Musical e Artística, a SEMA, após a sugestão feita por Heitor Villa-Lobos em seu *Apelo ao chefe do governo provisório* (1932), Vargas. Em ocasião de longas viagens pelo interior apresentando a música de câmara às comunidades distantes das salas de concerto, Villa Lobos constatou “o quadro horrível em que se encontra o meio artístico brasileiro, sob o ponto de vista da finalidade educativa que deveria ser e ter para os nossos patrícios, não

⁵⁵ *Feitiço Decente: transformação do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*.

obstante sermos um povo possuidor, incontestavelmente, dos melhores dons da suprema arte”. Urgia, então, a criação de um Departamento Nacional de Proteção às Artes, conforme sugere na missiva, escrita “no intuito de prestar serviços ativos ao meu país, como um entusiasta patriota”, na qual o maestro fazia uma pertinente observação a Vargas (SANTOS, 2010, p. 134):

Peço ainda permissão para lembrar a Vossa Excelência que é incontestavelmente a música, como linguagem universal que melhor poderá fazer a mais eficaz propaganda do Brasil, no estrangeiro, sobretudo se for lançada por elementos genuinamente brasileiros, porque desta forma ficará mais gravada a personalidade nacional, processo este que melhor define uma raça, mesmo que esta seja mista e não tenha tido uma velha tradição.

(Antes de avançamos, queremos fazer alguns comentários pertinentes, mas de passagem. Basicamente, queremos chamar a atenção para a intuição do maestro de que *mesmo que seja mista e não tenha tido uma velha tradição a música popular define uma personalidade nacional*. Têm-se aí todos os ingredientes necessários para a fabricação do genuinamente brasileiro; e é interessante observar que nem a hibridez e nem a ‘novidade’ prejudicam a coesão, ao contrário, favorecem-na).

Atrelada ao Ministério da Saúde, Educação e Cultura, sob o comando do ministro Gustavo Capanema, a SEMA permitiu a Villa-Lobos por em prática a primeira grande intervenção musical por parte de um órgão institucional no país, a inclusão do ensino de canto orfeônico no currículo escolar, cabendo ao próprio maestro a coordenação do plano nacional de ensino. Além dele, o “Ministério Capanema”, como ficou conhecido, contou em seus quadros de trabalho com a colaboração de outros importantes artistas e intelectuais atuantes em diversas frentes do modernismo brasileiro, sendo Carlos Drummond de Andrade um dos chefes de seu gabinete. Cecília Meireles, Gilberto Freyre, Afonso Arinos, Mário de Andrade, entre outros, colaboraram ativamente para pasta ministerial.

Se com Villa-Lobos a pesquisa e o ensino da música erudita brasileira teve projeção ainda hoje expressiva, chegando o maestro a reger coros compostos por mais de dez mil vozes, com Mário de Andrade a música popular do Brasil recebeu, por sua vez, o mais audacioso tratamento. E é fato que não apenas a música popular, pois no bojo do interesse pelos símbolos nacionais, o ministro Capanema solicitara a Mário, em 1936, que redigisse um “Anteprojeto para a criação do Serviço Histórico e Artístico Nacional”, documento que também chamava a atenção para a necessidade de catalogação e preservação do patrimônio histórico e cultural brasileiro – o que abrangia desde a música às paisagens, passando pela

cerâmica, culinária, medicina, etc. Nesse âmbito, para o autor de *Macunaíma* (1928), urgia assumir a pesquisa etnográfica como diretriz de trabalho, como o próprio aponta à época (ANDRADE, *apud*, SANTOS, 2018, p.26)⁵⁶:

[] a etnografia brasileira vai mal. Faz-se necessário que ela tome imediatamente uma orientação prática baseada em normas severamente científicas. Nós não precisamos de teóricos, os teóricos virão a seu tempo. Nós precisamos de moços pesquisadores que vão a casa recolher com seriedade e de maneira completa o que esse povo guarda e rapidamente esquece, desnordeado pelo progresso invasor.⁵⁷

É pertinente notar, tal como destacado nas palavras de Villa Lobos, que na condição de colaborador de um ministério voltado para a modernização cultural do país, o “progresso invasor” era a pedra no caminho da memória cultural. Com efeito, essa ambiguidade dá, segundo a professora Santuza Cambraia Naves (1998), o tom do modernismo brasileiro frente à vaga europeia do movimento. Em suas palavras (NAVES, 1998, p. 53):

O popular – ou populário, na acepção de Mário de Andrade – é bastante valorizado, principalmente em sua configuração rural ou folclórica. Fonte inesgotável de riqueza cultural, o popular nos forneceria a matéria-prima para esboçarmos os traços gerais de nossa identidade, sem a qual nos seria vedado o ingresso na ordem mundial. Assim, o modernismo que aqui se implanta é impregnado de valores particularistas; mas esses valores importam por viabilizarem o cosmopolitismo. Apesar da aspiração universalista, o movimento brasileiro promove descontinuidades com a tradição do universalismo ao descartar a ideia de progresso inerente ao conceito clássico de ‘civilização’, projetando não só **um tempo próprio** como uma trajetória singular rumo ao ‘concerto das nações’.

Além de alumiar os pontos de aproximação e afastamento da atividade de Mário ante o estatuto dominante da ampla modernização posta em marcha pelo Estado Novo, a longa citação nos ajuda a introduzir o espírito com que o polímata paulista iria, como poucos, percorrer a “trajetória singular” na direção do que entendia por matrizes de originalidade da cultura brasileira. A gana por mapear e trazer à tona as manifestações populares que teriam resistido ou passado ao largo do processo o fez, apenas dois anos depois da elaboração do “Anteprojet”, lançar a pioneira e audaz *Missão de Pesquisas Folclóricas*, em 1938. Patrocinada pela Discoteca Municipal, órgão ligado ao Departamento de Cultura de São Paulo, e sob o argumento de “maior abraço dessa região”⁵⁸, a expedição levou a

⁵⁶ SANTOS, Cecília Rodrigues. *O patrimônio de Mário de Andrade: tirando o pedregulho da botina para não manquejar*. *Rev. CPC*, v.13, n.25 especial, p.11–47, jan./set. 2018.

⁵⁷ ANDRADE, Mário de. A situação etnográfica no Brasil. *Jornal Síntese*. Belo Horizonte, out. 1936. n. 1. ano 1. In. *Cantos populares do Brasil: a missão de Mário de Andrade*. Catálogo. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, s.d., p. 14.

⁵⁸ *O patrimônio de Mário de Andrade: tirando o pedregulho da botina para não manquejar*. Cecília Rodrigues dos Santos. *Rev. CPC*, v.13, n.25 especial, p.11–47, jan./set. 2018.

campo por seis meses uma equipe composta por quatro jovens encarregados de percorrer as regiões Norte e Nordeste munidos de equipamento de gravação, fotografia e filmagem a fim de coletar o que “esse povo guarda e rapidamente esquece, desnorteado pelo progresso invasor”.

Inspirada na própria incursão que o escritor fizera na década anterior ⁵⁹, a *Missão de Pesquisas Folclóricas*, precursora em se tratando da pesquisa científica e etnográfica no Brasil, não só colocava Mário de Andrade na posição pendular entre a tradicionalidade e a modernização, como também problematizava a escuta como fonte de pesquisa ante ao trabalho puramente documental. Em *Aspectos da música brasileira*, de 1939, ele chama a atenção para a eficiência dos materiais fonográficos no estudo das pronúncias características do canto erudito brasileiro. Em dado momento o autor alega que em virtude da inexistência de laboratórios de “fonética experimental” que forneçam “certeza científica sobre a nossa exata pronúncia, é certo que a discoteca brasileira já nos fornece material abundante de observação e de exemplo muito mais útil, muito mais normativo principalmente que a observação escrita e os sinais da grafia musical” (ANDRADE, 2012, p. 52). O próprio, inclusive, se encarrega de fazer um pequeno tratado de dicção e timbre brasileiros por meio dos diversos discos que elenca.

Dentre eles, discos de cantores e cantoras eruditas e populares, ou “naturais”, como chama, o pesquisador se surpreende com a qualidade de uma cantora hoje pouco conhecida, de nome Elsie Houston (1902 – 1944). Segundo Mário, seria ela quem teria “atingido em discos a maior perfeição como prolação exata dos fonemas nasais” (2012, p.53). Pegando o gancho, queremos dar destaque à cantora fluminense, filha de um norte-americano com uma brasileira, por de ter sido ela uma das mais arrojadas e importantes pesquisadoras dessa vertente de interesse pela música *do* Brasil.

De vivência transoceânica, durante toda a década de 1920 estudando música com renomados professores do Rio de Janeiro, Buenos Aires, Nova York e Paris – esta “em tempos de vanguarda” (BINAZZI, 2019, p. 51), Elsie é convidada a escrever o *Chants Populaires du Brésil* (1930) como o primeiro fascículo para uma coleção de dois museus franceses sobre a música do mundo feita fora do eixo das capitais europeias. Para fazê-lo, mais ou menos como a *Missão* de Mário, a cantora viajou pelo país anotando as diversas impressões musicais que sua extraordinária sensibilidade captava. Ainda que ninguém saiba o itinerário percorrido, e que não tenhamos os registros sonoros do feito, é sabido que “em

⁵⁹ Cf.: *O turista aprendiz*, Mário de Andrade. Iphan, 2015. Brasília, DF.

tempos de hegemonia do samba carioca, Elsie apresenta para o mundo uma paisagem sonora diversificada, com modinhas, lundus, emboladas, cocos e desafios” (BINAZZI, 2019, p. 25)⁶⁰. Mais recentemente, essas valiosíssimas notações foram recuperadas e compiladas pela pesquisadora Biancamaria Binazzi em *Goma- Laca: Cantos Populares do Brasil de Elsie Houston* (2019)⁶¹, disco que conta com a participação de diversos músicos contemporâneos reinterpretando o repertório coligido – e cuja escuta fica mais que sugerida. Aliás, esse destaque, à esteira do de Mário, cumpre aqui uma função extra. Ele vem celebrar o som, e, por extensão a audição, como factual da pesquisa, como emissário de sua própria verdade; não por acaso, ambas as sonoridades, as da *Missão de Pesquisas Folclóricas* (SELO SESC, 2006) e as dos *Cantos populares do Brasil* podem facilmente ser encontradas para consulta ou aquisição na internet⁶².

Esse breve panorama tenta minimamente mostrar como, *simultaneamente* ao processo de nacionalização do samba urbano carioca, o interesse pelo autenticamente brasileiro levou os pesquisadores a percorrem enormes distâncias, florestas adentro, sertões afora, a fim de encontrar e preservar a “personalidade nacional” (Villa-Lobos) frente ao “progresso invasor” (Mário de Andrade). Se não forem os exemplos mais convincentes, ao menos são os que fizeram da sonoridade os valores reais para a pesquisa. Eis aí um desafio que a interdisciplinaridade de nossos programas ainda sonha em superar, o ponto de voragem sendo também o ponto cego. Afinal, se, mesmo para um medievalista que se debruça sobre atos poéticos nos quais a ausência da palavra viva é tudo “o som transmitido pelo disco atenua bastante o efeito da distância temporal e do abafamento sensorial [e] talvez seja o meio mais eficaz de insuflar um pouco de vida nesses veneráveis monumentos de história” (ZUMTHOR, 1993, p. 221), por que não instituí-la como zona produtora de sentido, fazendo valer, finalmente, o dito de que “o Brasil tem ouvido musical” 🎵⁶³.

É fundamental que tenhamos em mente o fato, talvez óbvio pra muitos, de que essa historiografia não se costuma escrever com o som, eventualmente hipostasiando-se uma tradição que não se localiza. Ainda assim, é lícito lembrar que por mais que historiadores e musicólogos se esforcem na transcrição minuciosa dos documentos, a complexidade

⁶⁰ Cito o encarte que acompanha a compilação sonora disponível na internet. Vide link abaixo:

⁶¹ Link de *Cantos populares do Brasil*: https://www.youtube.com/watch?v=mTZMmzbKak8&list=PL8EaHn_WNh-0pW37EOozgH5wiHEkTICRS , último acesso em 15/08/2020.

⁶² Link de *Missões de Pesquisas Folclóricas*: <https://www.youtube.com/watch?v=B7oR88ykFgo> , último acesso em 15/08/2020. É possível ter acesso a outros conteúdos no site da Ocupação Mário de Andrade, disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/mario-de-andrade/missao/> , último acesso em 15/08/2020.

⁶³ 🎵 “Love, love, Love”. *Muito* (CBD, Phonogram, 1978), Caetano Veloso.

performática de muitas dessas manifestações estão, de fato, perdidas. A esse respeito, novamente Paul Zumthor (1993) tem algo a nos ensinar, ressaltando que na “performance recortam-se os dois eixos de toda comunicação social: o que reúne o locutor ao autor, e aquele sobre o qual se unem situação e **tradição**” (1993, p.222, grifo nosso). Descuidadas as particularidades dessa interação corremos quase sempre o risco de flertar com os fantasmas “do que, em outro contexto sensorio-motor, foi palavra viva” (*ibid.*, p.221).

Esse é um ponto de que não podemos nos esquecer, e que voltará mais adiante. Vistos da perspectiva da atual hegemonia dos signos audiovisuais, os quais, pensando como Michel de Certeau (1998), articulam suas próprias “performances operacionais” (1998, p.46), a sonoridade introduzida na pesquisa, sua maneira não referencial de significar seu conteúdo, emancipa a fruição auditiva da memória cultural, tornando os ouvidos novamente os guias/operadores da inteligência. Novas formas de linguagem exigem novas formas de significação do mundo. No momento em que entrarmos em contato com a obra de Itamar Assumpção essa discussão voltará de maneira mais articulada. Voltando ao passo em que vínhamos, vejamos em quais circunstâncias esse processo se desenvolveu.

A problematização da escuta, a pesquisa instrumental, a proposição de um modelo de desenvolvimento da música brasileira – “primeiro Deus, em seguida o amor, e finalmente a nacionalidade” (ANDRADE, 2012, p. 7) – fazem de Mário de Andrade a sombra tutelar dos dois paradigmas da crítica que arriscamos aqui. Este, de que vimos falando, concentrado em pesquisar a ‘autêntica’ música *do* Brasil, e o outro, desenvolvido na sequência. O evento que consagra esse duplo vínculo é o lançamento do disco que, por sua vez, cristaliza a Bossa Nova como gênero de nossa música popular, o seminal *Chega de Saudade* (1959), de João Gilberto. Isso porque, em primeiro lugar, em Mário a música popular é, como vimos, “provida de muito maior função humana” (ANDRADE, 2015, p. 156) do que a modalidade erudita, “que se manifestava, no Brasil, mais por uma fatalidade individualista ou fantasia de elites que por uma razão de ser social e étnica” (*ibid.*, p.156). E, depois, porque embora não tenha vivido para ver e ouvir do ruidoso impacto causado pela obra maior de João Gilberto, suas ideias inspiraram tanto os críticos mais ortodoxos engajados na defesa da tradição frente às formas do “progresso invasor”, na situação o *cool-jazz* norte-americano, quanto seus mais argutos defensores e, claro, artífices (vide a fala de Tom Jobim com a qual começamos). Para estes, o purismo nacionalista se despia na convicção iterativa (não só) em Mário (1972, p.19) de que a música brasileira é híbrida e:

[...] provém de fontes estranhas: a ameríndia em porcentagem pequena; a africana em porcentagem bem maior; a portuguesa em porcentagem vasta. Além disso a

influência espanhola, sobretudo hispano-americana do Atlântico (Cuba e Montevideo, habanera e tango) foi muito importante.

Ou ainda, para manter o paralelo com a música norte-americana, cerne de toda a polêmica mancomunada contra a Bossa Nova, de que “os processos de jazz estão se infiltrando no maxixe. [...] E tanto mais curioso que os processos polifônicos e rítmicos de jazz que estão nele não prejudiquem em nada o caráter da peça, é um maxixe legítimo” (*ibid.*, p.25).

Essa espécie de querela de Mário de Andrade contra ele mesmo pode ser deduzida de dois ensaios que compõem *Balanço da Bossa: e outras bossas* (1968), livro organizado “como incursões de tipo guerrilha” (CAMPOS, 1978, p. 13) contra, “definitivamente contra a Tradicional Família Musical. Contra o nacionalismo-nacionalóide em música” (*ibid.* p.14), como o poeta Augusto de Campos, seu organizador, ante as acusações de descaracterização da música brasileira pela Bossa Nova. No primeiro, assinado por Brasil Rocha Brito (1960) e publicado a apenas um ano do lançamento de *Chega de Saudade* (1959), o musicólogo destaca (BRITO *apud* CAMPOS, p.25):

Realmente, não se trata de algo estranho à evolução de nossa música. De longa data a música popular brasileira incorpora recursos de origem estrangeira: italianos, franceses, ibéricos, norte-americanos, centro-americanos, argentinos etc. [...] Mário de Andrade, em sua *Pequena História da Música* [...] registra influências espanholas e hispano-africanas: “Nossa música possui muitos espanholismos que nos vieram principalmente por meio das danças hispano-africanas da América; Habanera e Tango”. Mais adiante acrescenta terem sido estas formas, junto à Polca, os estímulos rítmico e melódico do Maxixe. Sustenta ainda que foi de uma complexa mistura de elementos estranhos que se formou a nossa música popular!

A isso, mais adiante, o próprio Augusto de Campos complementarará (1978, p.160-161):

É significativo que os compositores que defendem o "tradnacionalismo" musical lancem mão de Mário de Andrade: "O artista que procura se expressar na arte universal corre o risco de, de repente, se surpreender fazendo arte de outra nacionalidade que não a sua". Seria o caso de dizer: e daí? Desde quando a arte tem carteira de identidade? Qual a nacionalidade de Stravinski: russo, francês, americano ou simplesmente humano? Foi justamente o cacoete nacionalista (a miragem da tal "gramatiquinha da fala brasileira") o que mais envelheceu na obra de Mário de Andrade: hoje sabemos que seria melhor que ele não tivesse escrito "milhor". Ao próprio Mário, no fundo, repugnava a estreiteza do ideário nacionalista. É o que demonstram as cartas que o criador de *Macunaima* escreveu em 1935 a Sousa da Silveira, somente dadas à publicidade em 1964, e nas quais se declara "um homem-do-mundo": "Me chamaram de nacionalista em todos os tons... Mas sou obrigado a lhe confessar, por mais que isto lhe penalize, que eu não tenho nenhuma noção do que seja pátria política, uma porção de terra fechada pertencente a um povo ou uma raça. Tenho horror das fronteiras de qualquer espécie, e não encontro em mim nenhum pudor patriótico que me faça amar mais, ou preferir, um Brasileiro a um Hotentote ou Francês". E — cumpre não esquecer — foi um nacionalismo supernacionalistificante que gerou o Integralismo em política e o Verdeamarelismo em literatura, os quais, felizmente, deram com antas, papagaios e galinhas-d'água.

Se hoje parece consenso que a Bossa Nova, centrada na figura de João de Gilberto, forneceu os “elementos musicais e poéticos para a fermentação política e cultural dos anos 1960, em que a democracia e a ditadura militar, a modernização e o atraso, o desenvolvimentismo e a miséria” (WISNIK, 2004, p. 26) não poderiam ser interpretados à luz de “oposições dualistas, mas como integrantes de uma lógica paradoxal ou complexamente contraditória, que nos distinguia e ao mesmo tempo nos incluía no mundo” (*ibid.*, p.26), do ponto de vista da crítica o impacto de *Balanço de Bossa* (1978) não foi menor. Em seu programa de trabalho, o livro de Augusto de Campos é inovador ao introduzir, qual o paideuma *poundiano*, uma pedagogia ao mesmo tempo crítica e sensível coerente com as múltiplas camadas de sentido codificadas na composição. O próprio Brasil Rocha Brito adverte no introito que “não se poderá intentar a análise de uma nova concepção musical, mediante a comparação de seus atributos com ‘padrões de medida’ tradicionais. Novos atributos deverão ser aferidos por novos padrões” (BRITO *apud*. CAMPOS, 1978, p.21).

Sob a batuta do poeta e colaborador da revista de poesia concreta *Noigrandes* (1952), *Balanço da Bossa* acompanha a modernização da cultura brasileira ao toque do violão de João Gilberto. Em entrevistas e textos, a “visão evolutiva da música popular, especialmente voltados para os caminhos imprevisíveis da invenção” (CAMPOS, 1978, p. 13) é deflagrada pela autonomia das particulares formais como critério de análise. No referido ensaio de Brasil Rocha Brito, o autor alega: “parece-nos não ter sido estabelecida até o momento uma apreciação técnica fundamentada que, através de uma análise minuciosa, permitisse situar melhor os característicos individualizadores das obras compostas dentro de nova concepção musical (BRITO *apud* CAMPOS p.17-18). Indo na mesma direção Júlio Medaglia justifica sua análise nos seguintes descritores: “as inovações propostas pela BN não abrangeriam apenas o campo da interpretação, acompanhamento, linguagem instrumental, harmonização e ritmo. Elas forjaram a formação de um novo estilo composicional [...]” (MEDAGLIA *apud* CAMPOS, 1974, p.81). Muitos anos mais tarde o linguista Luiz Tatit, cujo trabalho mobiliza ferramentas da semiótica no trato com a canção popular, reiteraria que o cantar de João Gilberto “define os próprios critérios de análise da canção brasileira” (TATIT *apud* WISNIK, p.31, 2016).

Indo ao ponto, a renovação musical de João Gilberto pôs em marcha uma reavaliação crítica da música popular fundamentada em princípios estéticos objetivos. É a respeito dessa autonomia que o historiador Marcos Napolitano (2002, p.53), em trabalho que lança alguns

pressupostos para o estudo de nossa música popular, chama a atenção para o cuidado que os pesquisadores devem ter em:

[...] mapear as camadas de sentido embutidas numa obra música, bem como suas formas de inserção na sociedade e na história, evitando, ao mesmo tempo, as simplificações e mecanismos analíticos que podem deturpar a natureza polissêmica [...] e complexa de qualquer documento de natureza estética.

Nessa toada, o saldo qualitativo de *Balanço da Bossa* se verificará na abordagem cada vez mais polivalente das estéticas populares, fazendo com que antropólogos, linguistas, filósofos, políticos, entre outros, cruzem o horizonte dessas ciências.

Isso não significa, contudo, que a tendência de se considerar a pertinência ou não de determinados estilos de música ao país ou suas regiões tenha sido totalmente superada depois da Bossa e seu balanço. Ela ainda permanece, porém sua centralidade foi sendo paulatinamente deslocada por formas musicais que exigiam juízos cada vez mais abrangentes, como aponta a citação acima. Para termos uma ideia mais nítida dessa mudança de paradigma, e já encaminhando a exposição para o final, vejamos o que dizem Antonio Candido (1918 – 2017) e Gilberto Freyre (1900 – 1987) a respeito de dois trabalhos distintos em música popular. Ambos, por sinal, escritos nas contracapas dos seus respectivos Long-plays (LP ou disco, como usamos). Na contracapa de *Vivência* (RCA, 1973) 🎵, primeiro disco do maravilhoso grupo pernambucano Banda de Pau e Corda, Gilberto Freyre escreve: “[...] o novo e admirável grupo de jovens do Recife que cantam sua poesia acompanhada de música [...] cantam pelo Nordeste de sempre. É novo e é de sempre”. Dois anos mais tarde seria a vez de Antonio Candido, no LP *Adoniram Barbosa* (Odeon, 1975) atestar: “Adoniram Barbosa é um grande compositor e poeta popular; expressivo como poucos. [...] A sua poesia e a sua música são ao mesmo tempo brasileiras em geral e paulistanas em particular”.

À primeira vista, a impressão que temos é que cada um a sua maneira busca circunscrever a atividade do músico popular ou a um território, vendo nele um arauto por excelência das coisas da terra, ou a uma temporalidade ‘natural’, contígua ao modo de ser de determinada comunidade. O que está em jogo é uma compreensão do músico como aquele que reforça os laços de pertencimento a um lugar e tradição – o que não deixa de ter sua importância e validade. Entretanto notem, pois, como em ambas as situações embora falem do artista em relação a um lugar e a um tempo, o teor dos comentários não filtra a autenticidade como valor absoluto a se creditar; ao contrário, parece nítido que tanto Antonio Candido como Gilberto Freyre concebem como orgânicos os paradoxos que sublinham: para o autor do já citado *Dialética da malandragem*, Adoniram Barbosa se fia, a um só tempo, ao particular e

ao geral, enquanto que Freyre estabelece a Banda de Pau e Corda entre o novo e o velho, sem conflito de antagonismos. Tudo acontece como se os dois comentários espelhassem a imagem invertida do essencialismo que fora, para a Bossa Nova, o motivo de todas as picardias. Nas cifras, evoca-se aqui, mais ou menos como vimos com o dilema das categorias acionado nos contos musicais de Machado de Assis, a instabilidade, ou melhor, o trespassar de fronteiras como forma positivamente substantiva da cultura brasileira. Quando, inclusive, José Miguel Wisnik (2016), escrevendo sobre a intimidade entre música popular e literatura no Brasil, nos diz que “está implícito ou explícito em certas linhas da canção um modo de sinalizar a cultura do país, que, além de ser uma forma de expressão vem a ser também [...] um modo de pensar, [...] uma das formas da *reflessione brasiliana*” (2016, p.26), o professor, que também é músico, resume o sentido da mudança de dominante operada pela – mas não só – Bossa Nova.

Diante de tudo isso, assumiremos o risco de dizer que João Gilberto seria como um precursor borgiano ⁶⁴ de Mário de Andrade ao fazer de uma aporia, a de se equacionar a tradição (e aqui remeto o leitor às palavras da professora Santuza Naves vistas em destaque mais cedo) à luz de uma temporalidade que lhe é imprópria, a expressão de uma “promessa de felicidade” para o povo brasileiro. Em proveito dessa associação com o precursor pensado por Borges, não poderíamos passar sem dizer de outro dado que se notabiliza no livro de Augusto de Campos, a saber, uma entrevista na qual o jovem Caetano Veloso, apenas dois anos antes de *Tropicália ou panis et circencis* (1968), definia ser o programa de trabalho da música popular brasileira, em suas palavras (VELOSO, *apud*. CAMPOS, 1974, p.63):

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

Mas isso já é outra história.

4.3 A música *no* Brasil:

⁶⁴Faço referência ao conto “Kafka e seus precursores” e “Pierre Menard, autor de Dom Quixote” do escritor argentino Jorge Luís Borges.

Antes de darmos sequência, convém uma vez mais salientar que a maneira como vimos escalonando essas duas concepções da música popular brasileira não tem o lastro que aparenta. Isso não significa que ela esteja desamparada andando no vazio. Esta sessão gravita os pressupostos que a tornam coerentes, ao final do que a mudança de ênfase ficará explícita na própria abordagem esboçada. Não passará despercebido pelo leitor que a ordem temporal dos fenômenos perderá um pouco em matéria de factualidade. Não que os fatos sociais tramados no tecido da história tenham perdido em importância, eles continuam sendo essenciais, como deve ser. O que muda, no entanto, é que a Bossa Nova engendrou uma linguagem que forneceu a coragem e os instrumentos necessários para que a crítica reavaliasse a própria intelectualidade no Brasil. Notem a relação de causa e efeito, ou de sujeito e predicado, contida nessa oração. Ela diz tudo sobre o excepcional poder da música popular *no* Brasil.

Nessa toada, é sintomático que um dos mais criativos e orgânicos trabalhos dessa ‘vertente’ tenha o mais sugestivo dos nomes possíveis: *Sem receita* (2004). Claro, poderão dizer, é um livro de ensaios, canções e coisas mais no qual José Miguel Wisnik reuniu o melhor de sua produção à época. Mas essa sorte de acasos logo se desmancha quando se percebe que sem receita é o modo de pensar a música popular brasileira, a qual “não funciona dentro dos limites estritos de nenhum dos sistemas culturais [...] não tendo, pois, um regime de pureza a defender” (WISNIK, 2004, p. 178). Com essas palavras poderíamos estender longamente nossa compreensão ao ponto de estabelecermos uma semelhança substancial entre a *mentalidade trickster* e a música popular, o que, infelizmente, não poderá ser feito agora. Em todo o caso, será providencial manter em conta a ideia de um ‘trespassar fronteiras’ por parte dessa modalidade artística.

No ensaio citado acima, *O minuto e o milênio* (1987), a dedução de que da perspectiva crítica a música popular brasileira não tem receita advém de uma situação que o próprio Wisnik faz questão de destacar (2004, p.179):

[...] o mais interessante é que um sistema aberto como esse passa periodicamente por verdadeiros saltos produtivos, verdadeiras sínteses críticas, verdadeiras reciclagens: são momentos em que alguns autores, isto é, alguns artistas, individualmente e em grupos, repensam toda a economia dos sistemas, e condensam os seus múltiplos elementos, ou fazem com que se precipitem certas formações latentes que estão engasgadas. Podemos apontar alguns desses **mo(vi)mentos metacríticos**: a formação do samba em 1917, a bossa nova, o tropicalismo, o pós-tropicalismo (como chamar a década de 70?) [grifo nosso].

Com essa citação Wisnik não poderia oferecer situação mais oportuna para ligarmos alguns pontos distantes na presente pesquisa. Além do vulto do *trickster*, lê-se nela, em ordem, a tópica das antenas, da qual falaremos no terceiro capítulo, o desenvolvimento sincrônico da “linha evolutiva” aludida mais cedo e, claro, a metacrítica das formas musicais, da qual ora nos ocupamos.

Essa fórmula guarda ao menos uma semelhança com a ideia geral de outro importante ensaio, dessa vez do crítico Silviano Santiago, intitulado “Os Abutres”, e publicado no recém-quadragenário *Uma literatura nos Trópicos* (1979). De saída, o nome escolhido pelo autor merece de nossa parte uma falsa digressão; como frisamos em nosso primeiro bloco, Lévi-Strauss chama a atenção para o fato de que, geralmente, a mitologia dos nativos norte-americanos atribui ao coioite e ao corvo as qualidades do *trickster*, o que se explicaria por serem ambos os animais comedores de carniça. Animais, em síntese, representantes do ciclo orgânico da vida: são recicladores, usando um termo bastante caro à contemporaneidade. Ora, não encontramos oportunidade de dizer, mas também consta no livro de Lewis Hyde uma passagem especialmente dedicada ao que trata por “matéria fora do lugar”, a sujeira, a bosta, enfim, a carniça, tudo aquilo que serve para contar uma “história sobre redenção e recriação por meio da sujeira” (HYDE, 2017, p. 265). Coincidentemente, quando Paul Gilroy fala do significado da música para o atlântico negro ele o faz em referência a uma expressão “produzida das vísceras de um corpo alternativo” (GILROY, 2012, p. 99). Toda essa putrefação mobilizada na produção de vida é subjacente ao argumento de “Os Abutres”, com a diferença de que Silviano Santiago dá nomes próprios aos comedores, e à carniça.

É importante pensarmos por um instante que ao contrário de *Balanço da Bossa e Sem Receita, Uma literatura nos trópicos* é um livro escrito para pensarmos sobre a literatura, ainda que seja dela o corpo a putrefazer; é dessa carcaça que os abutres da música popular, sob o signo da *Tropicália*, alimentariam a si e à geração seguinte de criadores, numa cadeia cuja organicidade passou despercebida pela crítica. Essa distração teria como causa o fato de que a *Tropicália* fomentou a sensibilidade de comportamento de toda uma geração com o signo sociológico da “curtição”, um modo de ser e estar no mundo projetado pelo gregarismo da experiência, em suas palavras (SANTIAGO, 1978, p. 125):

Geração portanto que desconfia da Palavra e da ordem imposta. Da ordem imposta pela Palavra; geração que privilegia a comunicação não-verbal e a des/ordem que esta instaura no solo já-grego das taxinomias vocabulares, e que fundamentalmente traduzem uma organização ética e dicotômica dos valores sociais.

Nesse sentido, a “curtição” seria como aquele halo de vida no venerável “monumento de história” (ZUMTHOR, 1993, p. 221) que se tornara a literatura para essa geração. Diante disso é inevitável não comparar a condição de Silviano Santiago, para quem o texto literário em algum momento foi o fim e o começo de tudo, com o famoso poema de Baudelaire dedicado a “Uma carniça”. Nem tanto a poesia em si, mas a perfeita emulação de um poema feito da matéria de um corpo pútrido jazendo no passeio, o céu observando “a esplêndida carcaça/ como uma flor a se entreabrir”⁶⁵. Vem em boa hora a lembrança de Baudelaire; *en passant*, ela nos remete à qualidade de sua poesia em compreender profundamente a condição cultural, ‘a novidade social e psíquica’ das massas e das cidades modernas, onde o sublime e o grotesco, o amor e a carniça, as flores e as fezes se contaminam mutuamente.⁶⁶ Símile inverossímil da flor⁶⁷, por sua vez um dos símbolos mais desgastados da antiga lírica (pense-se, por exemplo, no que fora a primavera para os poetas provençais) a carniça “como flor a se entreabrir” na (de)composição de Baudelaire seria o nutriente da poesia com a qual viriam nossos abutres a se banquetear; João Cabral em “Antiode”: “[poesia] és fazes”; e Carlos Drummond de Andrade em “A flor e a náusea”: “o tempo é de fezes” e “uma flor nasceu na rua/ é feia, mas é uma flor”⁶⁸.

De passagem pela trilogia, em *Sampa Midnight* consta uma música, um *reggae* chamado “Movido à água” ♪, em que a intuição da beleza e da criatividade é igualmente fomentada pelo pútrido. Como é recorrente na tríade, a letra se desenvolve numa narrativa curta acompanhada pelo andamento gradual da música *reggae*, um estímulo de cada vez até o ‘pulo do gato’; o baixo desempenha mais incisivamente essa função, se precipitando pouco a pouco à música, à letra e à voz. Propositamente, conforme melhor explicado ficará abaixo, essa assunção do “mais percussivo dos instrumentos de cordas” (ASSUMPÇÃO *apud* BASTOS, 2012, p.21) na música coincide com o dilema de alguém que constatando uma a uma ‘as grandes ideias úteis’ descobre algo excepcional e impraticável: “quase que eu grito, eureka!, eureka!, Eurico!”. Impraticável e, o que soa pior ainda, capaz de anular uma das profecias populares mais exploradas em nossa música, a de que “(nem) o mar mais vira sertão (nem) o sertão mais vira mar”. Até que, súbito, um *insight*; bolar – e não descobrir⁶⁹ seu

⁶⁵ *As flores do mal*. Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 2012, p.191.

⁶⁶ Cf.: *Baudelaire e a modernidade*. Walter Benjamin.

⁶⁷ A ideia e expressão não são nossas. Elas vêm do bloco de anotações de aula do curso de Teoria da Literatura II, ministrado em 2014 pelo professor Carlos Eduardo (Duda) Machado no Instituto de Ciências Humanas e Sociais – ICHS – da Universidade Federal de Ouro Preto.

⁶⁸ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa*. Nova Aguilar, 2002, p.136.

⁶⁹ Para uma discussão sobre o ‘achado’ e o ‘produzido’, recomendo a leitura do ensaio “A inspiração e o trabalho de arte”. João Cabral de Melo Neto, 1952.

produto a partir dos “restos/dejetos/detrítos. Fezes três vezes por dia/um carro de luxo movido a lixo”. Com esses versos podemos uma vez mais perceber a inteligência *trickster* atuando, dessa vez de modo a percorrer a distância que separa dois modelos de pensamento referentes a duas sociedades diferentes, respectivamente o do *engenheiro* e o do *bricoleur*, conforme colocado por Lévi-Strauss em *O pensamento selvagem* (2008). Deles falaremos melhor logo adiante, por ora cabe antecipar que essa canção, fabricada a partir do lusco-fusco entre as coisas que já têm seu lugar no mundo e o residual, os dejetos que sobram à sombra dessas coisas úteis, de outra coisa não fala senão de si mesma.

Retomando o raciocínio anterior, o entroncamento instantâneo sobre o qual fala Wisnik é, segundo o próprio, um dos pontos mais fortes da música popular brasileira, “seus letristas, leitores de Drummond, Cabral, Mário de Andrade” (WISNIK, 2004, p. 208) Também vimos mais cedo como o professor considera certas linhas da canção suficientemente capacitadas a articular o “modo de pensar” correspondente ao modo de ser da cultura brasileira, posição esta em total sintonia com um dos aspectos basilares do argumento de Paul Gilroy, o de que, lembrando, “o poder e significado da música no âmbito do Atlântico negro têm crescido em proporção inversa ao limitado poder expressivo da língua” (GILROY, 2012, p. 160). Inclusive, também foi com isso em mente que dissemos mais cedo que há entre a mentalidade *trickster* e a música popular brasileira uma semelhança substancial, posto que em suas mais vigorosas manifestações as próprias regras do jogo cultural estão em causa.

Tanta referência ao pútrido, à sujeira, ao palustre, nos traz à memória um trecho de “A beleza do morto”, texto no qual Michel de Certeau⁷⁰ problematiza o fato de que na história da curiosidade científica pela cultura popular o objeto, o povo, em última escala sempre estivera marginalizado do interesse real pelo popular. Fazendo um paralelo, mais recentemente Terry Eagleton (2005) comenta o fato de que, a partir de 1968 – data, inclusive, da maioridade sentimental da “geração da cortiça” –, o corpo nunca fora objeto de tanto interesse e discussão nas ciências humanas, porém não o corpo desnutrido e já quase morto de fome, mas o corpo sexual. Esse fetiche Certeau o explicaria alegando que, no fundo, a operação científica tende a se interessar por si própria, pois o saber não deixaria jamais de permanecer “ligado a um poder que o autoriza” (1995, p.58). Nessa tese, o interesse pela cultura popular como tema de pesquisa só se tornaria lícito na medida em que o perigo que ela oferece a esse poder já esteja totalmente eliminado. Coloca-se em causa, assim, a relação de verdade entre a

⁷⁰ Cf.: *A cultura no plural*. Papyrus, 1995.

cultura popular (e o povo) e as perspectivas ou métodos de interpretação mobilizados em sua abordagem, porém do ponto de vista da relação que estes mantêm com o poder e a autoridade da “sociedade que os permite” (*ibid.*, p.58).

Abrindo um pouco mais o leque de considerações, essa posição nos remete à discussão proposta por Marilena Chauí a respeito de como, no campo do conhecimento, a hegemonia de certo modelo de racionalidade tornou-se possível enjeitando “tudo quanto possa ser instituinte ou fundador” (CHAUÍ, 2001, p. 17). Para a pensadora, as dicotomias operatórias que são a base desse modelo, de onde se extraem as compreensões e fantasias, descartam o indeterminado, o *instituinte*, como condição do conhecimento. A ideologia, continua, fixa normas e representações que reduzem os seres à qualidade de objetos, no sentido de que “aquilo que são, aquilo que dizem ou fazem, não depende de sua iniciativa como sujeitos, mas do conhecimento que a organização [coletiva] julga possuir deles” (CHAUÍ, 2001, p. 22). É, pois, nesse sentido que Certeau dissera que a mudança de convicções ou aperfeiçoamento dos métodos críticos “não mudará o que uma operação científica faz da cultura popular. É preciso uma ação política” (CERTEAU, 1995, p. 58).

No caso da música popular, que é o ângulo do qual olhamos, a pertinência de toda essa discussão se traduz na maneira como ela passou a funcionar como expressão *reflexionante* (Chauí) das condições culturais e históricas da realidade brasileira. Uma maneira oportuna para pensarmos essa especificidade é imaginar que subsiste no debate acerca de nossa música popular o tema, já conhecido nosso, das transposições de fronteiras, especificamente as fronteiras que fortificam a produção de conhecimento na zona ocidental do pensamento humano; *este é o paradigma contingenciado pelo fenômeno da música no Brasil*. Em nome dele, a professora Santuza Cambraia Naves (2010) irá operar em *Canção popular no Brasil* com a noção do músico popular como um “intelectual da cultura” (2010, p. 20), credencial sustentada por sua efetiva participação no debate político e cultural, o que lhe “exigiria um diálogo constante com a ciência, a filosofia, a poesia e o teatro, entre outras áreas artísticas e culturais” (*ibid.*, p.20). Mais do que arrebatrar plateias, embalar namoros, fazer chorar, o compositor alçado a essa condição se encarrega de produzir uma reflexão mais ou menos organizada sobre o mundo que o cerca. Não significa, contudo, que para desempenhar essa função basta a ele ser um comentador dos mais diversos temas ligados à vida coletiva. Com efeito, esse diálogo de que fala a professora precisa acontecer por meio de uma sintaxe em cuja gramática se conjuguem os elementos *contextuais* aos aspectos *textuais* da canção.

O que torna tudo mais desafiador, nesse caso, é que ao contrário das formas objetivas de manifestação do pensamento crítico, como o diálogo ou a literatura, o som musical não exprime um significado coerente em si. Podemos dizer, é claro, que há relação entre paradigmas sonoros e a ordem cultural, política e religiosa circundante. Veja-se o exemplo da captação de uma série de gêneros pela música eletrônica na atual era das simultaneidades. Esse caso nos faz lembrar o comentário recente de um jornalista num programa de T.V. dedicado ao falecimento e memória de João Gilberto (2020). A certa altura o jornalista se nos interroga sobre a possibilidade de João Gilberto ter ‘iniciado’ a Bossa Nova num tempo em que não há lugar para o silêncio e, acrescentamos nós, nem para a paciência⁷¹.

Assim, voltando ao ponto, não será exagerado dizer que o músico popular como “crítico da cultura” (NAVES, 2010, p. 20) é aquele que cria uma língua própria para narrar sua experiência de mundo, noção esta que vai ao encontro do que diz Paul Gilroy (GILROY, 2012, p. 63-64) a respeito da especificidade crítica da música do atlântico negro:

As tradições inventadas da expressão musical, que constituem aqui meu objeto, são igualmente importantes no estudo dos negros na diáspora e da modernidade porque elas têm apoiado a formação de uma casta distinta, muitas vezes **sacerdotal** de intelectuais orgânicos cujas experiências nos permitem focalizar com particular clareza a crise da modernidade e dos valores modernos. Essas pessoas têm sido intelectuais no sentido gramsciano, operando sem os benefícios que fluem ora de uma relação com o estado moderno, ora de posições institucionais seguras no interior das indústrias culturais. Elas têm procurado papéis que escapam à classificação como prática de legisladores ou intérpretes e, em lugar disso, têm se apresentados como guardiães de uma sensibilidade cultural distinta e entrincheirada que também tem operado como um recurso político e filosófico. Os ritmos irreprimíveis do tambor, outrora proibido, muitas vezes são audíveis em seu trabalho. Suas síncopes características ainda animam os desejos básicos – serem livres e serem eles mesmos – revelados nessa conjunção única de corpo e música da contracultura. A música, o dom relutante que supostamente compensava os escravos, não só por seu exílio dos legados ambíguos da razão prática, mas também por sua total exclusão da sociedade política moderna, tem sido refinada e desenvolvida de sorte que ela propicia um modo melhorado de comunicação para além do insignificante poder das palavras – faladas ou escritas [**grifo nosso**].

Como podemos ver, ambas as proposições se ajustam no entendimento da expressão do músico popular, no caso de Santuza Naves, e da música do *Atlântico Negro*, no de Paul Gilroy, como vetores particulares de verificação crítica do regime de relações práticas e subjetivas que estruturam a realidade na qual se manifestam. É este, inclusive, o ponto de voragem, a encruzilhada em que a inteligência *trickster*, a *política da transfiguração*, a música popular brasileira e Itamar Assumpção se encontram, reforçando a atualização do

⁷¹ Programa Metrôpoles da T.V. Cultura: [https:// www.youtube.com/watch?v=nBgSmigaCAQ](https://www.youtube.com/watch?v=nBgSmigaCAQ) ; último acesso em 20/09/2020.

status do músico popular na cultura brasileira. Se contabilizarmos o que já sabemos a respeito de o *trickster* ser um crítico das regras do jogo cultural a este novo fato, do qual um novo tipo de intelectual emerge pondo em causa a validade das “categorias universais da cultura” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p.300), teremos melhores chances de entender as potencialidades conjuradas em nossa trilogia. Não por acaso Gilroy (2012, p.165) justifica seu esforço nas seguintes palavras:

Desejo endossar a sugestão de que esses subversivos músicos e usuários de música representa um tipo diferente de intelectual, principalmente porque sua autoidentidade e sua prática da política cultural permanecem fora desta dialética entre devoção e culpa que, particularmente entre os oprimidos, tantas vezes tem governado a relação entre a elite literária e as massas das populações existentes fora das letras.

Mas, antes de tudo, para que esse *status* reflexionante venha finalmente fazer sentido, precisamos *aprender* a língua em que é falado. Esse é um ponto que não passou despercebido nem por Gilroy nem Naves, ambos se encarregando de discutir e propor um modelo de avaliação dessas expressões; segundo Gilroy (2012, p.93-94):

[...] o poder da música no desenvolvimento das lutas negras pela comunicação de informações, organização da consciência e teste ou articulação das formas de subjetividade exigidas pela atuação política, seja individual ou coletiva, defensiva ou transformadora, exige atenção tanto aos atributos formais dessa cultura expressiva como à sua base moral distintiva.

Quanto ao que o autor entende e trata por base moral distintiva, acreditamos ter visto o bastante no capítulo anterior, cabendo agora uma atenção mais detida aos aspectos formais dessas expressões. Ao contrário dos casos de que trata, as qualidades estéticas da música de Itamar são muito pouco conhecidas do grande público. Uma vez ironizado o fato de ter sido chamado para tocar na Alemanha quando sequer pensara em tocar na Argentina, Itamar se distancia em muito de nomes como Quincy Jones, Bob Marley ou James Brown. Uma das razões de ser desse desconhecimento a nível nacional já vimos pela angulação de Itamar com a dádiva, na introdução. Falta, pois, saber de que maneira o som de Itamar constroi sua legitimidade *instituinte*, algo que só podemos fazer mediante o empréstimo do conceito, elementar daqui em diante, da “canção crítica” proposta pela professora Santuza Naves.

Além de ser nossa principal ‘entrada’ para aprendermos com a música de Itamar, a “canção crítica” pode servir também como o ponto culminante dessa pequena história da recepção da música popular *no* Brasil. Dizemos isso porquanto ela, acompanhante do “intelectual da cultura”, celebra a autonomia tanto das particularidades formais da canção em

relação ao cânone quanto à desse intelectual (fora) da cultura oficial ⁷²; é essa passagem de nível que ampara a polivalência da música popular nos campos do pensamento crítico e da experiência profunda no Brasil – esta, em função do importantíssimo fato de que esse filão da música popular não é de forma alguma feito para intelectuais, mas sim pessoas reais cuja intelectualidade implica uma “refinada educação sentimental” (WISNIK, 2004, p. 218).

4.4 A canção crítica

Ora deslocando todo o foco de interesse para essa modalidade artística que a um só tempo coloca em pauta a autonomia formal da canção e o *status* do compositor popular, acompanharemos mais de perto os passos da professora Santuza Cambraia Naves no que se refere a isso que trata por *canção crítica*. Conforme íamos dizendo, o traço distintivo das sonoridades que participam dessa ideia propõe o trabalho reflexivo (NAVES, 2010, p. 21)

[...] duplamente com o *texto* e o *contexto*, com os planos interno e externo. Internamente, à maneira do artista moderno, o compositor passou a atuar como crítico do próprio processo de composição; externamente a crítica se dirigiu às questões culturais e políticas do país, fazendo que os compositores **articulassem arte e vida**. [grifo nosso].

Em respeito à integridade da pesquisa da professora, cabe aqui uma pequena ressalva. É que, embora seja estabelecido pela própria autora, esse duplo vínculo não funciona como uma dicotomia radical, e se tanto em seu trabalho quanto aqui a exposição do conceito em princípio separa as esferas de atuação, é tão somente em função de não deixar dúvidas quanto a sua validade propositiva. Vale, então, lembrar o que vimos no capítulo anterior a propósito do samba; lá, nossa exposição assume subliminarmente a perspectiva da *canção crítica*, ainda que para Santuza essa modalidade tenha se cristalizado a partir da Bossa Nova, no final dos anos 1950. Como o leitor já pode ter constatado, o fenômeno do sambista como um duplo crítico cultural, ou seja, um crítico tanto dos fenômenos práticos e conscientes no âmbito da história, quanto das disposições subjetivas e inconscientes da cultura, é assumido por nós desde o começo. Nesse sentido, é forçoso ainda justificarmos a ausência de uma matéria quase obrigatória, por vezes polêmica, envolvendo os dois núcleos de significado evocados pela expressão ‘*música popular*’. Em verdade, é possível vê-la subentendida na maneira como dividimos o presente capítulo até aqui. A razão de ser do apagamento dessa querela – que

⁷² A expressão tomo emprestada de Ênio Squeff quando fala de músicos populares como intelectuais desvinculados dos órgãos institucionais.

coloca de uma banda as expressões cuja eficácia simbólica está de algum modo atrelada à manutenção da comunidade e, de outra, as caracterizadas pela distinção prototípica da modernidade entre os “direitos reais e os direitos pessoais, [...] entre as pessoas e as coisas” (MAUSS, 2003, p. 265) – consiste na manutenção da coerência com a ideia de a sensibilidade artística de Itamar Assumpção ‘confundir as polaridades’, nesse caso específico a polaridade entre a música industrial e a *dádiva*, como vimos anteriormente. Como salienta a autora (NAVES, 2010, p. 10):

[...] pode-se inclusive admitir que dois critérios opostos tenham convivido durante um bom tempo e, às vezes, paradoxalmente, se interpenetrando: o que valorizava as músicas divulgadas pelos meios de comunicação de massa e o que prezava os sons criados à maneira tradicional, seja através das composições folclóricas de domínio público, seja através das criações que, embora autorais, buscam uma continuidade com a tradição.

Essa digressão é necessária na medida em que o recorte feito pela professora Santuza Naves para sua “*canção crítica*” compreende a música popular que se formatou par e passo ao desenvolvimento das tecnologias de comunicação de massa no século passado. Em suas considerações iniciais o rádio entre as décadas de 1930 e 1960 e o disco a partir daí ajudaram a entronizar a *canção* como modalidade musical de maior alcance no país. Nesse cenário, a Bossa Nova se destaca como o ponto de partida para a transformação da música popular em “locus por excelência dos debates estéticos e culturais” (NAVES, 2010, p. 19) no Brasil. Isso porque as qualidades formais do disco inaugural de João Gilberto, o seminal *Chega de saudade* (Odeon, 1959), dão início a uma era em que os aspectos *textuais* da canção passam a **refletir sobre sua própria condição de feitura**, como se, abandonando a intuição em música popular, adotassem a crítica.

Tomemos então a Bossa Nova como exemplo prático do exercício da crítica *textual* na canção brasileira. A introdução de recursos até então inexplorados pela música popular são os índices seguros dessa passagem; observem, pois, a participação do instrumento, o violão, como interlocutor confidente do cantor, como se ambos travassem uma prosa descontraída num dia ensolarado. O uso em uma das mãos do baterista da ‘vassourinha’ com o toque seco da baqueta no aro da caixa segue a mesma dinâmica, conjugando a economia entre o máximo de som com o mínimo de barulho. E, não poderia faltar à lista, a liminaridade entre o canto e a fala no modo de cantar de João, avesso em tudo aos “estertores sentimentais do bolero e aos campeonatos de agudos vocais – ao *bel canto* em suma, que desde muito impregnou a música popular ocidental” (CAMPOS, 1978, p. 53).

Mas é definitivamente no uso da metalinguagem, do autocomentário, que a crítica *textual* da Bossa Nova se torna mais incisiva. Pensa-se, de saída, em canções que trazem nomes como “Samba de uma nota só” ou “Desafinado”⁷³, e em cujas letras predominam comentários a respeito de si próprias. O espraiamento dessa metalinguagem tornou-se, de fato uma tópica do gênero. Mesmo em suas versões menos badaladas, a canção que fala de si mesma persistiu como modelo, fazendo verdadeira escola. É o que constatamos quando ouvimos duas canções do compositor fluminense Johnny Alf (1929 - 2010), “Termos da canção” e “Choro do minuto (Seu Chopin desculpe)”, ambas de *Diagonal* (1964), seu segundo LP. A exemplo daquelas acima, estas músicas adiantam no nome título o tema de que são compostas. Inclusive, “Termos da canção” vai ao limite ao cartar uma “letra pra explicar, porém o panorama da história eu não encontro e a falta de assunto é um fato que se vê”. Como se se tratasse da gravação de um fluxo de pensamento, a melodia gradualmente “vai aqui se definindo” até que um “pouco de harmonia vem se declarar”. Por sua vez, “Choro do minuto (Seu Chopin desculpe)” constroi sua autorreflexividade pedindo desculpas póstumas ao compositor polonês por um suposto plágio, ao que Alf quer “dizer que não é plágio/ esta divertida união/ que eu fiz de sua inspiração/ ao compasso dois por quatro/ leve e sincopado/ deste chorinho canção”.

Expondo dessa maneira, julgamos manter afastado o equívoco de se pensar o exercício da crítica *textual* em referência exclusiva ao conjunto de enunciados verbais das letras das canções. Fosse esse o caso poderíamos ter permanecido na esfera anterior, onde a música popular figuraria como um subgênero da lírica. De outra feita, *texto* aqui deve ser entendido como “um processo de signos que tendem a eludir seus referentes, tornando-se referentes de si mesmos e criando um campo referencial próprio” (PIGNATARI, 1971, p. 31). Essa posição é importante porque nos introduz ao benefício imediato da “canção crítica” como categoria de trabalho, qual seja o de estabelecer um padrão analítico prévio, mas uma classificação regulada pela lei interna de cada caso observado. Desse modo, será oportuno ter em mente, daqui por diante, que se essa modalidade de canção volta-se para si própria, significa que ela impõe, necessariamente, sua própria forma de tratamento, ou seja, resistindo às generalidades, como é próprio à nossa rede de pressupostos. Se pudermos abstrair um pouco, é como se o conceito emulasse a fluidez do som a que se dedica, o que vem a ser reforçado pelo seu segundo elemento de preponderância da canção crítica: o exercício da crítica *contextual*.

⁷³ Newton Mendonça e Tom Jobim assinam as composições.

Trata-se, portanto, de uma categoria instável, flutuante, ou instituinte que segue o tom seguinte (WISNIK, 2004, p. 177):

Ora, no Brasil a tradição da música popular, pela sua inserção na sociedade e pela sua vitalidade, pela riqueza artesanal que está investida na sua teia de recados, pela sua habilidade em captar as transformações da vida urbano-industrial, não se oferece simplesmente como um campo dócil à dominação econômica da indústria cultural que se traduz numa linguagem estandardizada, nem à repressão da censura que se traduz num controle das formas de expressão política e sexual explícitas, nem às outras pressões que se traduzem nas exigências do bom gosto acadêmico ou nas exigências de um engajamento estreitamente concebido.

Os mesmos exemplos usados para falar da “crítica textual” da Bossa Nova podem ser recuperados no que diz respeito à crítica *contextual* ou, no caso, na pouca ênfase a ela. (Se falamos em ‘ênfase’ é para sublinhar uma vez mais que não se trata de uma classificação restritiva ou radical). Isso porque nessas músicas aquele “lôcus por excelência dos debates estéticos e culturais” de que fala Santuza Naves (2010, p.19) não é suficientemente propositivo. Vimos que há, com força, uma discussão estética desencadeada pelo pessimismo dos defensores do Brasil ‘rural’, suas tradições. Mas essa ameaça ao bucolismo de então não compensaria, do ângulo da “canção crítica”, o apagamento do trabalho com a realidade *contextual*. Ainda segunda a autora, “foi com o surgimento da canção politizada, no início dos anos 60, e da MPB, em meados da década, que a canção passou a atender a apelos externos, tanto políticos quanto musicais” (2010, p.39). Tanto o é que a tensão gerada pelo golpe civil-militar de 1964 fez da música popular uma espécie de campo de guerrilha no qual o público, mais que a música, seria o combatente.

Na esfera da relação entre política, música e sociedade não há muito a acrescentar ao que já temos visto. Dada sua permeabilidade no tecido social, nos momentos em que a harmonia coletiva deu sinais de distensões a música popular foi trazida à baila. O que vai variar nesse caso é o tom com que a orquestra será regida. Com golpe civil-militar que impôs os vinte e quatro anos de ditadura no Brasil não poderia ser diferente, e o exercício da crítica *contextual* na canção politizada (ou de protesto) e a MPB é a prova cabal disso.

De maneira bastante genérica, as vicissitudes políticas, tais como a repressão à manifestação coletiva e a censura à liberdade criativa, fazem com que seja bastante tênue a linha entre a chamada ‘canção engajada’, de protesto ou participação, enfim, como quiserem, e a MPB, esta engajada apenas em sua prerrogativa. Por suposto, nos parece ponderável que a partir do Ato Institucional N°5 os compositores mais, digamos, militantes contra a ditadura modularam sua música de modo que a ‘mensagem’ de engajamento fosse transmitida em tons

cada vez menos agudos. Isso explica o porquê de na primeira década de 1970, período de maior repressão às liberdades artistas e civis, cantores engajados como Gonzaguinha e Taiguara faziam não mais música de protesto, mas MPB. Façam o teste, ouçam, se puderem, de Taiguara o álbum *Imyra, Tayra, Ipy* (1976), confiscado das lojas pela censura pouco mais de vinte quatro horas depois de lançado⁷⁴. Depois, voltem doze anos no tempo até o primeiro LP de Geraldo Vandré, *Geraldo Vandré* (1964), em especial à “Parta estandarte”[♫], de sua autoria com Fernando Lona, e tirem suas próprias conclusões.

Vandré é, sem dúvidas, o compositor paradigmático do tipo de ênfase *contextual* veiculada pela canção engajada. Arriscamos inclusive dizer que qualquer pessoa interessada nos eventos do período militar entrará necessariamente em contato com seus discos, principalmente os primeiros, nos quais certas linhas do pensamento de esquerda podem ser ouvidas. A disposição para o uníssono, o andamento ora fúnebre, ora marcial, chegando por vezes à lugubridade, introduz ao pé da letra as *massas* urbana e camponesa na música popular. Não por acaso esse tipo de canção costuma ser também chamado de canção de participação, noção alegorizada na imagem do porta-estandarte na avenida girando “pra anunciar”. (Compondo uma pequena “rede de recados”, estariam aí “A banda”[♫], de Chico Buarque, e “Eu quero botar meu bloco na rua”, de Sergio Sampaio”[♫], ambas aceitas sem maiores discussões como MPB).

No que diz respeito à genealogia da MPB é igualmente o exercício da crítica contextual que fornece as coordenadas mais apropriadas. Para mostrar como é tênue sua relação com a música de participação, diremos que esta se notabiliza por introduzir as massas na canção, enquanto que a MPB faria o mesmo, só que com o *povo*. E, novamente, a melhor maneira de mostrá-lo é apelando aos ouvidos, precisamente ao disco *Opinião*, de 1965. Ao ouvi-lo, o leitor se informará de que se trata de um espetáculo musical – escrito por Oduvaldo Vianna Filho, Ferreira Gullar, Paulo Pontes e Armando Costa, e dirigido por Augusto Boal – no qual o trio de cantores celebra uma espécie de *redução estrutural* da realidade brasileira, donde se denota, conforme Antonio Candido, “a função exercida pela realidade social historicamente localizada para constituir a estrutura da obra” (2010, p.28). Isso porque o leitor deve ter notado que os caminhos de um retirante se entroncam aos da juventude a mais arejada do momento, que por sua vez se entronca aos de um velho sambista do morro;

⁷⁴ É o que conta a filha do compositor em entrevista do Programa “Som do Vinil” do Canal Brasil, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p3Etcqhe1HY>, último acesso em 12. 09. 2020.

respectivamente João do Vale, Nara Leão e Zé Kéti. Para que não haja dúvidas quanto ao tom de generalidade em *Opinião*, recomendamos a audição comparativa entre talvez o maior clássico de Zé Kéti, “Eu sou o samba”, e a quase nada conhecida “Minha história” 🎵 do álbum de João do Vale *Muita gente desconhece* (1981). Quanto a Nara, sua posição de destaque na Bossa Nova dispensa comentários, seu disco *Meus amigos são um barato* (1977) (“Meu ego” 🎵) sendo uma verdadeira exaltação à menina dos olhos da BN.

Diante disso, podemos dizer que não apenas pelo “diálogo intenso e o trabalho conjunto de músicos com artistas de outras áreas” (NAVES, 2010, p. 44) – algo já previsto na posição do músico popular como crítico da cultura – *Opinião* se notabiliza como trabalho inaugural da MPB, mas principalmente por estar investido de uma metáfora das próprias condições de ser do povo brasileiro.

Por fim, atestando a volatilidade da canção crítica como categoria de análise, bem como sua validade em nosso trabalho, lembremo-nos do que fala Paul Gilroy a respeito de uma ‘metodologia’ para a música das culturas expressivas do *atlântico negro*, especialmente quando alega que “para compreendê-las é necessário realizar uma análise do conteúdo das letras, bem como das relações sociais ocultas nas quais essas práticas de oposição profundamente codificadas são criadas e consumidas” (GILROY, 2012, p. 213).

4.5 A “traição atraente” 🎵 ⁷⁵

Agora que conhecemos as prerrogativas de proposição da *canção crítica*, podemos voltar e reler o comentário envolvendo “Movido à água” e “Peço Perdão” 🎵. Lá, dissemos de passagem que tratávamos de músicas que falavam de suas próprias condições. Outras composições de Itamar continuam nessa mesma direção, mesmo fora da trilogia. Ouçam, como exemplos, “Pesquisa de Mercado I” 🎵 e “Ouça-me” 🎵, ambas de *Intercontinental* (1989), “Ninguém como você” 🎵 de *PretoBrás Vol. II* (2011), um dos álbuns póstumos, “Bicho de 7 cabeças” 🎵, a faixa que fecha o disco ao que dá nome e, “Por que que eu não pensei nisso antes” 🎵, em *PretoBrás* (1998), disco no qual Itamar realiza, segundo Luiz Tatit,

⁷⁵ Tome de empréstimo um verso de Capitu, canção de Luiz Tatit gravada em *Rodopio* (2007): Capitu/feminino com arte/a traição atraente/ um capítulo à parte”.

a “triagem de seu estilo” (2016, p.33). A todas estas precedem, na trilogia, além das primeiras acima, “Tetê Tentei” 🎵.

Antes de avançarmos, convém observar que nessas canções o modo como o exercício da crítica textual é levado a cabo não é o mesmo; na audição o leitor deve notado que esse dado se reproduz em diferentes escalas, ora em relação ao ouvinte, ora à sua memória ou concepção. Essa volatilidade interessa para nós, pois nos introduz ao último item necessário para nos concentrarmos na trilogia. Ele diz respeito àquilo que Paul Gilroy compreende como o ‘código de acesso’ dessas expressões, quais sejam as relações subliminares e seus indicativos formais. Ora, quanto às “relações sociais ocultas” cremos que o capítulo anterior tenha sido suficientemente explicativo. Cabe, agora, verificar como os outros pressupostos são operados na música de Itamar, ficando, apenas, o terceiro capítulo dedicado ao exercício da *crítica contextual* em Assumpção.

Sem querer forçar uma linearidade, ouçamos do primeiro disco a dupla “Nega Musica” 🎵 e “Nego Dito” 🎵. Ouvidas na frequência da canção crítica, ambas de saída criam uma contradição entre si. É que enquanto “Nega música” assinala a presença insinuante de música que chega brandamente e conquista a atenção, “Nego Dito” chega atirando na fechadura. Com ela, inclusive, Itamar se apresentou pela primeira vez em São Paulo, num festival de vida longa no bairro da Vila Madalena, o Festival de Vila, em 1980. Nele, “Nego Dito” ficou em terceiro lugar. As palavras abaixo do produtor musical Pena Schmidt nos trazem um relato oportuno da ocasião ⁷⁶:

“[...] a Vila Madalena. Pô, que ano que é isso? Vamo ver se eu consigo fazer um sentido aqui, deve ser 78, talvez. É o fim dos 70 mas ainda não é os 80. Tinha um Festival da Vila, que eu acho que existe até hoje, e... eu tô trabalhando na Continental [produtora de discos], não me lembro como nem por que, de repente assim, ó: vai ter um festival na Vila Madalena. Eu convenci a gravadora a falar assim: a gente devia ir lá nesse festival, gravar ao vivo lá e fazer um disco das coisas bacanas de São Paulo novas que tão rolando aqui gravado ao vivo na Vila Madalena. A gente tá falando é assim, é um caminhão. E em cima do caminhão as bandas tão tocando. Caminhão daqueles de levar verdura, mesmo, abre a lateral do caminhão e em cima, no piso de madeira do caminhão o povo tava tocando, na frente de um posto de gasolina. Rolou, virou um disco. E meio na, assim, na marra, né? Foi um disco extraído na marra. Quando a gente volta pro estúdio... foi um festival, teve uma premiação, ganhou o primeiro, segundo, terceiro lugar e a ideia lógica era falar assim: ah, o disco, então, vai ter a primeira faixa do lado A é a que ganhou, a segunda é o segundo lugar, a terceira faixa é o terceiro lugar, a quarta faixa, a quinta faixa na ordem dos que ganharam o festival. Eu, se eu não tô enganado, quem ganhou foi uma banda que se chamava Camarões. [...] Eu tô no estúdio, no mesmo dia, de noite lá, já mixando os quatro canais pra tentar já fazer o disco rapidamente pra ir pra fábrica e aí, de repente, tem uma música lá que eu faço: “não, mas é essa aqui que devia ter ganhado o festival. Não quero saber, essa é a melhor. Essa música valeu o disco inteiro”: Beleléu, Nego Dito Beleléu. E eu fiz uma sacanagem,

⁷⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=83hk7f2VgvM> ;último acesso em 13/09/2020.

eu botei a que não ganhou o primeiro lugar, acho que ela foi quarto ou quinto lugar, botei ela abrindo o disco, em primeiro lugar. E depois veio... falei: “não quero saber, essa música não pode ficar esquecida lá no fim dum disco, né? Na faixa lá no meio, tem que puxar pra frente”. Eu acho que, assim, essa coisa assim de você conseguir se apaixonar à primeira vista, quem ouve Beleléu no meio de outras coisas, fala: “essa música tem alguma coisa diferente, né?”. Nego Dito... Música com tiro dentro [risos]... É umas coisas assim forte, né? Tem uma força própria.

Felizmente virou disco e felizmente é possível ouvir essa versão ao-vivo na internet, o que recomendamos com muita insistência ao leitor. Nervosa. Hoje em dia, tendo o *rap* se tornado uma das formas mais expressivas das culturas do atlântico, a carga de agressividade do relato pode sem dúvidas ser mais bem decantada do que há quarenta anos. Façamos o exercício de ouvir, sem compromisso, “Capítulo 4, versículo 3” 🎵, de *Sobrevivendo no inferno* (1998), do canônico grupo paulista Racionais MC’s, e constatar como ambas se conectam por uma espécie de tópica da “música como arma” em momentos bastante incisivos, com aproximações do tipo: “se chamá a polícia/eu viro uma onça/eu quero matar/ a boca espuma de ódio” e “Minha intenção é ruim/esvazia o lugar/eu tô em cima, eu tô a fim/um, dois pra atirar” e, mais adiante, “minha palavra vale um tiro/ eu tenho muita munição”. Quem aqui se lembrar do documentário *Music is the weapon* (1982) não estará pensando mal, ao contrário; o pan-africanista Fela Kuti (1938- 1997) foi quem levou essa condição ao extremo mobilizando em torno de sua música um projeto de intervenção partidária na luta política na Nigéria, o ‘Movimento do povo’(MOP) ⁷⁷, chegando Fela a fundar sua própria República.

Oportuno, então, pensar passagens como “Eu me invoco eu brigo/eu faço e aconteço/eu boto prá correr/ eu mato a cobra e mostro o pau”, ou “Eu quebro faço aconteço, digo o que penso agito...”, de “Denúncia dos Santos Silva Beleléu” (*Às próprias custas*), como momentos em que Itamar arma uma encruzilhada, um ponto de voragem entre todas essas expressões (e as outras que virão logo na sequência), localizado no uso contínuo da música como instrumento de insubordinação; “Nego dito” não conversa, manda uma letra ⁷⁸.

O exercício da crítica *textual* em “Nega Música” é exemplar. Primeiro aspecto a se considerar, na economia da parafernália sonora que é *Beleléu, Leléu, Eu* “Nega Música” soa como um momento de respiro. É uma música calma, de atritos só nas cordas do violão de Rondó, só. A voz de Itamar, seguida da voz de Mari, seguida das camadas de vozes de Itamar, seguidas do dueto de Mari e Itamar, e assim por diante, sopra ao ouvinte o frescor de um mar

⁷⁷ *Music is the weapon*. Dir.Stehane Tchala – Gadjeff e Jean Jacques Flori, 1982.

⁷⁸ “-Malandro não conversa, manda uma letra”, é o que fala a personagem Berenice para “Cabelera” em *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002).

sereno. Suas ondas são as vozes que cantam a dócil melodia de um arrebatamento dissimulado: “quando você menos esperar/ela chega/fazendo do seu coração o que bem ela quiser”. Imergidas uma na outra, letra e melodia alegorizam o transbordamento do sintagma feminino; nessa ressaca, a metalinguagem de “Nega música” – “como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã” (ASSIS, 2016, p. 612), faz dela uma canção que se autodeclara, ou, para usar uma expressão que contém em si uma analogia, uma canção *capitosa*⁷⁹.

Dando prosseguimento pretendemos, daqui em diante, acompanhar mais de perto os passos da trilogia olhando desse ângulo em que o exercício da crítica *textual* conflui com as práticas de oposição, por assim dizer, das culturas expressivas do atlântico.

Para isso queremos começar dizendo que poucos cantores da música popular foram tão explicitamente preocupados com a audição quanto Itamar. De tanto se referir ao ouvir, ao ouvinte ou ao ouvido o tema chega a ser uma obsessão do compositor. Numa passagem rápida do recém-lançado documentário *O barato de Iacanga* (Dir. Thiago Mattar, 2019) ouvimos sua fala ao fundo:

[...] – prova disso é isso aqui. Que é uma coisa que tem, sabe, música caipira, tem música erudita, tem rock, tem muita coisa mistura, então, isso reflete a preocupação das pessoas, sabe, no sentido de ouvir. No sentido de ouvir, quer dizer, eu acho que as coisas só poderiam tomar força a partir do momento em que as pessoas começassem a ouvir.

No trespassar de nossa tríade essa espécie de *exortação aos ouvidos* é introduzida, *imperativamente*, nos “ouvidos atentos!” da “Vinheta radiofônica” 🎵 que flutua por todo o primeiro disco. Na passagem para *Às próprias custas S/A* (1982) o que era um pequeno ornamento se transforma na moldura sobre a qual o disco é construído, um programa de rádio todinho dedicado a Itamar e à Banda Isca de Polícia apresentado da seguinte maneira pela locutora (Denise Assunção, atriz e irmã de Itamar), na abertura:

Gravando... Ouvintes de todo Brasil, iniciamos neste momento diretamente daqui, da sala Guiomar Novaes, Sampa-Capital, a gravação do programa ‘Mais Lenha Nesse Inferno’, mandado ao ar todas as noites, neste mesmo horário pelas ondas da Rádio Democrática.

Abriremos a programação de hoje com as seguintes músicas: “Negra Melodia”, de Jards Macalé e Wally Sailormoon; “Você está sumindo”, de Geraldo Pereira e Jorge de Castro; “Vide Verso Meu endereço”, de Adoniram Barbosa, todas interpretadas por Itamar Assunção e a Banda Isca de Polícia!

⁷⁹ A analogia é com a personagem de Machado de Assis Capitu, cujos “olhos de ressaca” tragaram Bentinho, conforme a leitura que Roberto Schwarz faz no ensaio “A poesia envenenada de Dom Casmurro”. Novos Estudos CEBRAP, n°29, março 1991, p-85-97.

E à meia-altura do ‘lado a’:

São vinte e uma horas e quatro minutos em São Paulo. A temperatura é agradável. Hoje, reparem bem, hoje é dia quinze de novembro de 1982, segunda-feira. Agora, numa gentileza de “Às próprias Custas S/A”, dentro de instantes, logo após os comerciais, voltaremos com mais lenha nesse inferno.

E, ao chegar em *Sampa Midnight* (1985), a exortação ganha, finalmente, sua mais bem acabada forma musical em “Prezadíssimos ouvintes” (Itamar Assumpção e Domingos Pellegrini). Percorrendo esse pequeno circuito no detalhe, vemos que a forma imperativa do primeiro momento se transforma nessa mais que gentil forma de tratamento ao ouvinte. Fazendo uma analogia com o que fala Adorno a respeito do empobrecimento da escuta na era do fetichismo mercadológico, na qual “os ouvintes aprenderam a não dar atenção ao que ouvem” (ADORNO, 1999, p. 67), estando, pois, na condição de “vítimas” do sucesso, é como se, fazendo uma auto delação, a exortação transformasse justamente o ouvinte vítima em ouvinte cúmplice, ao que a fórmula “Prezadíssimos ouvintes” corroboraria.

E esse é um ponto bastante importante a se comentar. Lidos à luz da tradição retórica, as exortações aos ouvintes corresponderiam àquilo que se convencionou chamar de “captação de benevolência”: uma estratégia discursiva pela qual o orador visa estabelecer um vínculo de simpatia entre si, seu discurso, e a audiência. Em contextos profundamente comprometidos com a oralidade a captação de benevolência funciona como recurso flutuante, variando conforme a locação do orador, se nos banquetes, nas assembleias ou no teatro. Aliás, nesse veio específico da *poética*, quem não se lembra de Aristóteles promulgando que a finalidade da tragédia consiste em inspirar o “horror e a piedade” na audiência, purificada em suas próprias emoções?⁸⁰ Somos levados a crer, então, que esses recursos buscam reinserir o espectador no horizonte da música popular por estabelecer com ele uma espécie de conexão virtual. Muito curiosamente, em nossa memória musical esse espaço de interação só encontraria paralelo, pasmem, nos cantadores do sertão, que mesmo em formas fonográficas, em discos, continuam cantando os seus “senhores donos da casa, o cantador pede licença”⁸¹. Nessa toada, por mais arbitrário que pareça aproximar Itamar Assumpção de Elomar Figueira de Melo, é oportuno observar que o emprego desses elementos denotativos implica no mesmo fato de que, por onde se locomovam, é fundamental para sua música saber por antecedência o que pode e o que não pode funcionar como elemento de captação afetiva da audiência.

⁸⁰ Cf.: *A poética*. ARISTÓTELES.

⁸¹ Cito o prêmio do disco, em dois volumes, de Vital Farias, Xangai, Elomar e Geraldo Azevedo, *Cantoria* (Kuarup, 1984).

Ora, essa condição de conhecedor antecipado do mundo é já conhecida nossa, constando entre nós desde quando o *trickster* imemorial desenvolveu a capacidade de se adiantar aos métodos alheios, o que faz dele próprio uma mentalidade sem método. Naquela primeira parte das considerações estivemos mesmo perto de supor que, como um conhecedor adiantado, ele carregaria consigo uma espécie de acervo no qual todos os detalhes do mundo se acumulariam para consulta. Fosse assim, e seu tipo idealizado na literatura seria *Funes, o memorioso*, personagem de conto homônimo de Jorge Luís Borges em cuja memória o esquecimento é impedido de atuar; seu lugar por excelência seria então a biblioteca, entroncando-se a uma longa tradição em que ela é uma metáfora para a memória ⁸². Mas, como já sabemos, o *trickster*, esteja ele ligado ao universo que for, é aquele quem percorre as distâncias e desencanta o mundo, seu *habitat*, nunca estando situado, sendo as próprias situações.

Não por acaso o correspondente ao *trickster* na cosmologia iorubá, *Exu*, é representado como o deus das encruzilhadas, aquele quem anda de mãos dadas com o senhor do destino, *Ifá*. Aliás, eis aí, na continuidade entre destino e acaso, uma boa metáfora para pensarmos o método da mentalidade *trickster* em comunhão com o *modus operandi* da canção crítica. É que se sua astúcia deriva do fato de “intuir [...] certos princípios constitutivos” da realidade, para falar como Antonio Candido (2010, p.31), significa que o *trickster* deve necessariamente saber agir *com* as contingências. Se voltarmos rapidamente ao *Hino a Hermes*, veremos que a invenção da lira advém do acaso de Hermes encontrar com o casco de uma tartaruga ao sair de casa pela primeira vez na vida.

Nos deparamos, assim, com a seguinte situação: ainda que possua uma ‘memória do mundo’, de nada ela adiantará ao possuidor se ele não tiver “a habilidade de criar ou trabalhar com a contingência” (HYDE, 2017, p. 141); afinal, se sua regra é o desvio, sua língua tem de ser necessariamente o *insight*. Esse paradoxo pode ser entendido tanto como uma das tantas aporias evocadas pela mentalidade *trickster* quanto como a confirmação de uma “tradição em movimento incessante” (GILROY, 2012, p. 243), e cujas bases Toni Morrison, citado pelo mesmo Paul Gilroy, compreenderia da seguinte maneira: “as maiores coisas que a arte negra tem a fazer são estar: ela deve possuir habilidade para usar objetos à mão, a aparência de usar coisas disponíveis e deve parecer espontânea” (MORRISON *apud*. GILROY, 2012, p.167). No meio de ambas, a *canção crítica* flui, criando um canal de concordância. Dito isso, os comentários que se seguem daqui em diante buscam explicitar *texto* e *contextualmente* essa

⁸² Cf.: *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Aleida Assmann. Editora Unicamp, 2011.

travessia. Nesta primeira etapa nos concentraremos na ambiguidade da crítica textual da música de Itamar em relação à memória de música popular brasileira. Quanto à crítica contextual, dela o capítulo seguinte se encarrega.

Ainda que tenha uma excepcional memória cumulativa, é fundamental para o *trickster* saber se adequar sem muita dificuldade às inconstâncias dos caminhos. Nesse sentido, é lícito pensar que suas ações revelam o equilíbrio entre uma memória afiada e uma criatividade extemporânea, casando as habilidades de um eficiente codificar com as de um astuto leitor de situações. Numa analogia oportuna, essa inteligência faria a justa confluência entre o conhecimento instrumental do engenheiro e a perícia intuitiva do *bricoleur*, segundo a classificação proposta por Claude Lévi-Strauss em *O pensamento selvagem* (2008). Visto assim, o produto de seu trabalho é a um só tempo a síntese de tudo quanto sabe por antecipação e a antítese ocasional desse repertório. Ou, traduzindo em termos conhecidos nossos, seu *insight* é uma afirmação e sua anulação imediata, mais ou menos como vimos no caso da falsa tática de subordinação da síncope. Sendo mais incisivos, ouçamos “Navalha na liga” 🎵, canção de *Sampa Midnight* (1985), e atentemos para o momento em que as vozes de Itamar, cada qual numa camada, asseveram: “Vou dizer não tantas vezes até formar um nome, até formar um nome, até formar um nome, até formar um nome/ até formar... meu nome”. (Pensemos no par “Nega música”/ “Negó Dito”).

Pegando esse gancho, algumas palavras ditas por Itamar ao saudoso Antonio Abujamra nos bons tempos do programa *Provocações* (2003) da T.V. *Cultura* nos permitem dar sequência ao argumento; Seguem:

A.B.: Fala aí pra mim de pessoas maravilhosas que...

Itamar: [interrompendo a pergunta de chofre] Paulo Leminski!

AB: (não...) Paulinho da Viola, Cartola, Jards Macalé, o que você e sua música têm a ver com eles?

Itamar: Aí que tá..., assim, como é que Itamar, esse [em tom irônico] ‘maldito’ aí, é o livre? Eu já estou falando sobre isso faz tempo. Itamar Assumpção o artista brasileiro, o único, livre. Me cita outro. Livre que eu tô dizendo é o seguinte: eu não posso só fazer meu sambinha, como Cartola fazia, que se bastava aos compositores só fazer a sua canção. [cantando a frase inicial do samba de Adoniram Barbosa] ‘Não posso ficar/ nem mais’ bastou. Eu tenho que chegar tocando contrabaixo, fazendo arranjo, compondo, montando banda e um monte de coisa, mais ter ligação com todas as artes, cinema, teatro, com tudo [...].

A.B.: Aí, de repente, Clementina de Jesus não chegou à tua cabeça?

Itamar: Ela chegou, assim, a preta lá que eu olho e ela falava assim, [imitando a fala de Clementina] ‘pra que tudo esses barulhos aí...’, porque quando iam produzir o disco dela, que ela entrava no estúdio, a onda era a seguinte, ela reclamava de muito som, era muito som. Por quê? Orquestra. Muito som que ela reclama? Por que ela reclama de tanto som? Porque aquela negra lá, aquela africana não precisa de oboés, violinos, fagotes... que é pra orquestra [...] europeia. Um atabaque, uma palma

[tocando as palmas como se faz com um pandeiro], só. Entendeu? Então a Clementina é aí que entra. Eu não posso desligar disso.

[...]

A.B.: Itamar, você disse na Folha de São Paulo que como forma a sua música é negra, só que seu conceito de música negra não leva em consideração nem os brasileiros e nem os americanos, traduza isso.

Itamar: Minha música primeiro é brasileira, né!? É dos descendentes, volto lá, é dos... [enfático] é impossível o Roberto Carlos fazer uma música assim, cara, Chitãozinho & Xororó, é isso que eu tô querendo dizer. Não queira que eu faça música pra, pra mercado... Como eu não tô querendo que faça isso porque não é possível. Volto ao assunto da minha formação. Por exemplo, eu tive, eu saquei que um crioulo compositor, metido a compositor no Brasil teria que entender aquele Arrigo Barnabé ‘das couve’. Fui lá tocar baixo, e fazer arranjo naquela música que é *atonal*. [...] Agora, se vier falar mal do Arrigo pra mim, se falar ‘ah o Arrigo é chato’, chato é você que não sabe nem o que tá rolando lá quando cê ouve, cara. E assim, você quer passar a chatice pro cara, agora? Você quer transferir sua chatice de não saber nada pro cara que tá andando... [interjeições] acostumou-se com esse ouvidinho de mercado seu, cara? Que eu tenho a ver com isso e o que Arrigo tem a ver com isso?

A autoconsciência de Itamar nesses trechos diz por si. O compositor toca em cada um dos nódulos incontornáveis de sua obra, a começar pela quebra de expectativa ao lançar o nome de Paulo Leminski tão logo percebe que o tema é o da tradição em música popular, não em literatura. Há espaço para a queixa desvelada ao embotamento da audição por parte do mercado de música e um revide à vulgaridade da ignomínia da ‘maldição’, o que se revela também em uma defesa de Arrigo Barnabé, quem o versara no *atonalismo*. Aliás, a dobradinha de amizade de Itamar e Arrigo constitui um capítulo a parte na história da música popular brasileira. Já há, inclusive, quem tenha explorado as aproximações entre o disco de estreia de cada um dos compositores, *Beleléu, Leléu, Eu e Claro Crocodilo* 🎵 (1980) de Barnabé com arranjos de Itamar Assumpção⁸³. Em todo o caso, o ponto mais relevante para nosso argumento consiste em observar que Itamar faz referência à música *atonal* não como uma alternativa de experimentação estética oriunda da saturação do sistema tonal, mas sim como uma *necessidade* expressiva. Não estamos dizendo, no entanto, que sua música é, ao pé da letra, atonal, como a maior parte da produção de Arrigo. Não. O que existe nela, e que se deve à precursão do amigo, é o aproveitamento da informação do atonalismo na elaboração de uma linguagem *não intuitiva* em música popular, ou seja, aproveitamento para seu exercício de crítica *textual* (Naves).

Para entendermos melhor o caso, lembremos que em *O som e o Sentido* (1989), livro dedicado à cosmologia sonora das culturas, José Miguel Wisnik nos ensina sobre a

⁸³ Cito o artigo de Walter Garcia, “‘Clara Crocodilo’ e ‘Nego Dito’: dois perigosos marginais?”. *Antíteses*, v.8, n.15, p.10-36, jul./dez, 2015.

entronização de um princípio teleológico subjacente à consolidação do sistema tonal no ocidente, ocorrida entre a segunda metade do século XVIII e o começo do XIX. Como aponta, a música tonal se desenvolve a partir de um centro de referência, o *tom*, em obediência ao qual toda a escala sonora se desenvolve *progressivamente*. A base operatória no interior desse discurso articula um movimento dialético encabeçado por uma nota *tônica* à qual uma *dominante* se subordina, podendo esta se transformar na tônica da dominante seguinte. Essa dialética garante a estabilidade do andamento musical, criando no horizonte uma rede harmônica entre os elementos. Nessa linha, uma vez posta em marcha, a progressão, com a qual, inclusive, nossos “ouvidinhos de mercado” estão acostumados, se espraia numa cadência lógica que racionaliza a experiência social do tempo, acompanhando, segundo o autor (1989), a “própria constituição da ideia moderna de história como progresso” (1989, p. 113). (Pensada imagetivamente nos limites de nosso argumento, essa lógica pode ser vista na progressão controlada que envolve as capas da trilogia *Bicho de Sete Cabeças* vistas no capítulo anterior em contraste com as capas de nossa trilogia).

Continuando, na passagem do século XIX ao XX, a dialética reiterativa do centro tonal encontra no *atonalismo* um primeiro momento de refutação. A estabilidade da ‘tônica/dominante’ com a qual o sistema tonal explora progressivamente as regiões sonoras – e cuja cosmologia nos remete ao modelo de organização cultural conhecido por *modernidade* – é estrangida pela eliminação do centro de subordinação por entre os acordes. “Fon fin fan fin fun” (Beleléu) , como numa sala de espelhos retorcidos, é de todas as músicas da trilogia a que melhor comenta a posição dispersiva da unidade sonora. Aquela racionalidade teleológica da experiência do tempo é dissolvida pela intermitência dos eventos que se acumulam, como é próprio aos modos atonais de composição; de um ponto de vista mais semântico, a consagração dessa continuidade descontínua no atonalismo traz à música a memória da contingência mundana nos processos históricos e culturais. Quanto a isso Wisnik nos lembra de que a música atonal compreende o tempo como fenômeno destituído de “causalidade” (1989, p.175). Desse modo, se no mundo tonal rege a lei diacrônica da linearidade, aqui, ao contrário, vige sua diluição programática da “hierarquia atrativa” (1989, p.142) entre os elementos da escala.

Literariamente esses modos de composição podem ser entendidos um em analogia ao texto construído pelo encadeamento subordinante das orações – e Wisnik nos lembra de que o

mundo tonal é o “mundo do romance” (1989, p. 114) –, e, o outro, em relação às coordenações paratáticas como as da poesia épica ⁸⁴.

Digressões a parte, nosso ponto é destacar que a entrevista deixa explícito que para Itamar a música não seria possível ao modo da tradicional diacronia. Essa generalidade de sua obra pode ser deduzida na maneira como Itamar aproveita o atonalismo, ou melhor, a informação do atonalismo para criar uma linguagem permissiva cujos componentes, por menores que sejam, estão como que espelhados ao sabor dos (e)ventos. A impressão de ausência de uma hierarquia entre eles reforça o efeito de continuidades descontínuas de que se alimenta nossa ideia de trilogia. A título de reforço, não estamos afirmando que a música de Itamar é atonal, mas sim que ela se permite, em função do atonalismo, rejeitar a lógica das subordinações causais na sucessão dos acontecimentos (sonoros) no tempo.

Esse é um traço forte principalmente de *Beleléu*, *Leléu*, *Eu* e *Às próprias custas*, verificável desde as entoações polifônicas à cacofonia que funda sua harmonia na desagregação (Luzia); isso sem deixar de fora, claro, a intempestividade narrativa em passagens como a de “Se eu fiz de tudo” (*Beleléu*) ♪, onde o canto hesita em dizer se “eu fiz tudo o que fiz foi pensando em fazer” ou se “pensando em fazer você feliz”. Mais adiante, em “Peço perdão” (*Às próprias custas*) ♪ isso que é apenas alusivo se efetiva; vale dizer que, como “Movido à água” ♪ (*Sampa*) e Luzia (*Beleléu*), da qual falaremos adiante, “Peço perdão” é uma canção que fala de sua própria condição de feitura, dando ênfase ao que seriam seus ‘anos de formação’, os quais justificariam o estado de ignorância ou ‘brutalidade’ com que se apresenta. Em quase a totalidade dessa canção as precariedades desde a infância à maturidade são os troféus de honra ao que o pai lhe ensinara: “filho meu não foge à luta”; mas, num espaço reduzido, essa mesma honra está aberta para ofertas: “quem sabe um dia, eu vire sócio de um homem de negócios”. Esses negaceios entre garantias e incertezas, entre mazelas e progressos nos lembra, de passagem, o balanceio da “cantiga de se viajar e cantar, guerrear e cantar” aprendida por Riobaldo a certa altura do *Grande Sertão* de João Guimarães Rosa: “Olerereêe baiana.../ eu ia e não vou mais: eu faço/ que vou/ lá dentro, oh baiana!/ e volto do meio pra trás...” (2016, p.66).

Seja como for, todas essas canções hesitam entre o modo de ser musical dessa condição política, histórica e cultural a qual chamamos de *modernidade*, conforme sintetiza Wisnik (1989, p.115):

⁸⁴ Faço menção ao capítulo de *Mimesis* em que Eric Auerbach disserta sobre “A cicatriz de Ulysses”.

A grande história da tonalidade é [...] a história da modernidade em suas duas acentuações: a constituição de uma linguagem capaz de representar o mundo através da profundidade e do movimento, da perspectiva e da trama dialética, assim como a consciência crítica que questiona os fundamentos dessa mesma linguagem e que põe em xeque a representação que ela constroi e seus expedientes.

Com efeito, se há uma base moral subjacente ao sistema tonal, é lícito ponderar que a trilogia se manifesta como espécie de refutação prática desse modelo. Nessa seara compensa voltar uma vez mais à entrevista citada e observar, no detalhe, a maneira ambígua com que Itamar se refere à tradição; notem, pois, que ao falar de Clementina de Jesus não é a reverenciada cantora dos discos que “entra em sua cabeça”, mas a preta dos sambas de terreiros que sob quaisquer condições é inalienável da expressão cultural que professa. Assim, nas entrelinhas dessa declaração é possível ler a disposição *diacrítica* de Itamar ante a ordem cultural dominante, vertendo dela e contra ela seu veneno.

Por contraditório que pareça dizer isso depois de fazer uma ligeira incursão no campo da teoria musical, não precisamos estar munidos dessas categorias para perceber que a música de Itamar soa diferente, e há um episódio especial de sua carreira que nos conta melhor essa situação. Em 1982, Itamar participou do Festival MPB-Shell da Rede Globo de Televisão consciente de que era uma boa oportunidade para divulgar a nível nacional seu trabalho, já que seu público era fomentado pelos nichos da música *independente* em São Paulo. Desclassificado na última eliminatória antes da final, vencida por Emilio Santiago, Itamar ganha um inusitado prêmio de consolação na categoria (notem) “Pesquisa”, com a música “Denúncia dos Santos Silva Beleléu”. À época o jornal *Folha de São Paulo* dedicou uma página para duas colunas repercutirem o fato, a do jornalista Miguel de Almeida, que vale pelo título: “Pesquisa, um artifício para enquadrar Itamar”, e a segunda, assinada por Dirceu Soares, que segue abaixo⁸⁵:

⁸⁵ Folha de São Paulo, Ilustrada, 12 de julho de 1982, ano 62 N° 81.09.

O aborrecimento do autor

DIRCEU SOARES

O compositor e cantor Itamar Assumpção está desgostoso com a classificação de sua música "Denúncia do Santos Silva Beleléu" para a categoria de "Pesquisa", na fase eliminatória do festival MPB—Shell da TV Globo. Segundo argumenta, sua composição é algo acabado, dando continuidade a um trabalho já desenvolvido e mostrado em vários shows e em um LP independente de boa aceitação. Deveria, portanto, ser incluída na categoria "Música", podendo assim concorrer às várias colocações entre as finalistas do festival, no Maracanãzinho.

Itamar contou que concorreu ao MPB-Shell como convidado de seus organizadores e que viu na oportunidade uma boa maneira de divulgar seu trabalho, que, por ser independente, nem sempre encontra boa acolhida nas rádios e televisões.

Além disso, a Globo concordou que ele levasse consigo seu técnico de som, considerando que seu número musical é bastante próximo da encenação de uma peça de teatro (havia até uma atriz, Denise Assunção, na apresentação), exigindo vários pontos de marcações.

"Vi depois o vídeo-teipe e considero que foi a melhor gravação já feita de meu trabalho por uma emissora de televisão" — disse Itamar.

Curiosamente, a decepção do músico por ver sua composição limitada ao setor de "Pesquisa" vem mostrar exatamente a inconsequência dos programas de televisão, criticada por ele na própria "Denúncia do Santos Silva Beleléu", onde narra a trajetória de uma concorrente a um festival. A letra da canção diz que a concorrente entra "como ré" e, depois, "ninguém mais sabe como é que fica".

Figura 5: Coluna de Dirceu Soares, jornal Folha de São Paulo.

De passagem, é oportuno observar que o jornalista capta ao término da nota a crítica ao sistema comercial de música popular na metalinguagem de uma canção que trata, justamente, de sua participação num festival de T.V.

Mas, como íamos dizendo, não precisamos de muito esforço para entender que a música de Itamar soa um pouco dentro e um pouco fora das expectativas da canção brasileira. Na contracapa de *Às próprias custas S/A* (1982) o compositor escreve que ao ouvir seu trabalho, em 1976, Rogério Duprat lhe disse que "tinha um astral assim do Jimmy Hendrix" 🎵. E continua ⁸⁶:

Foi [...] o maestro Rogério Duprat que regeu o reconhecimento de minha produção artística, de certa forma, abrindo-lhe as portas da tecnologia, num período de total desânimo na criatividade da música popular. Saravá Duprat! Caso você que por acaso ou não lê essas mal traçadas e não tiver a menor idéia de quem seja Rogério Duprat, azar.

Nós mesmos em nossa formação não contamos com nada além de uns quatro ou cinco anos de fanfarra, uma espécie de banda marcial escolar. Daí certamente vem o impulso compulsivo por batucar com os dedos, à mesa, ao balcão, ao léu; e também uma pequena intuição rítmica, de certo modo forjada na marcialidade daqueles 'toques', como chamávamos. Com o tempo, e a compulsão, foi possível sentir que a rítmica do *samba* (e

⁸⁶ Cito a contracapa do Long-Play, escrita de punho próprio por Itamar, como mostra o Anexo I.

também do jazz) em três ou quatro minutos abria espaço para uma profusão de ‘ritmos alternativos internos’, cuja latência expandia em muito as possibilidades de andamento. A eles nossa imaginação coube sempre preencher. Com efeito, se fosse uma banda marcial, o samba teria a síncope como encarregada de reger o apito a uma legião de ritmos formando alianças subliminares em todas as direções; se fosse um desfile oficial ele seria, por conseguinte, o carnaval de rua. Mais recentemente, a essa intuição veio socorrer uma passagem de *Feitiço decente* (2001) em que Carlos Sandroni fala, citando um estudioso, que a rítmica ocidental é divisiva, ou seja, o que regula o andamento dos instrumentos é uma divisão da ‘metricidade’ em unidades rítmicas equivalentes, ao passo que na rítmica africana a orientação é aditiva, “atinge uma dada duração através da soma de unidades menores, que se agrupam formando novas unidades, que podem não possuir um divisor comum” (2001, p.24), semelhantemente ao que mais cedo vimos acontecer a respeito da “imaginação percussiva” no surdo de terceira.

Fazendo uma livre adaptação dessas ideias, queremos atentar para o fato de que isso que em teoria musical é chamado de *polirritmia* demanda algum grau de imaginação em suas associações subliminares, algo parecido com os efeitos da ausência de um centro tonal estruturando o som, como se transformasse “o conceito abstrato de um mesmo mutável numa realidade viva e familiar” (GILROY, 2012, p. 215).

Desse modo, qualquer espécie de modelo global de sentido e interpretação torna-se invariavelmente determinada pelas particularidades inerentes à música do *atlântico negro*, sendo, pois, passível se abordá-la (GILROY, 2012, p. 208):

[...] mais como um mesmo *mutável* do que como um mesmo *imutável* o que [...] envolve a difícil tarefa de tentar compreender a reprodução das tradições culturais, não na transmissão tranquila de uma essência fixa ao longo do tempo, mas nas rupturas e interrupções que sugerem que a invocação da tradição pode ser, em si mesma, uma resposta distinta, porém oculta, ao fluxo desestabilizante do mundo pós-contemporâneo.

4.6 Storm music 🎵

Começamos nossa jornada guiados pelas artimanhas criadas por um tipo de inteligência cuja espontaneidade pode ser assinalada desde o mundo natural aos dias mais contemporâneos; das antigas cosmologias, seus ritos e ritmos, à arte moderna o *trickster* participa da fundação do mundo. Nesse primeiro momento buscamos enfatizar que seus *insights* criativos são sempre em resposta a um fato originário, no caso, um contexto de

exclusão congênita. Reclamando para si uma nova posição na distribuição ‘natural’ dos lugares, também ressaltamos, o *trickster* age como um crítico das regras do jogo cultural. Na sequência, aproveitamos essa noção mais genérica para entendermos alguns dos aspectos que sublinham o desejo das culturas expressivas do *atlântico* de transbordar os vasilhames oferecidos pela condição moderna de ser no mundo. Até chegarmos à “Batuque” nos preocupamos em evocar o fluxo de memória em relação ao qual a identidade artística de Itamar Assumpção é elaborada. Entre outras coisas, ficamos satisfeitos por ter conseguido fazer esse apontamento em termos musicais, encontrando meios, inclusive, de perceber a permanência de uma modalidade musical que escapa, justamente, aos limites daquilo que na história das músicas corresponde à própria “constituição da ideia moderna de história como progresso” (WISNIK, 1989, p. 113): a música *tonal*, da qual falaremos melhor logo mais.

Entretanto, na passagem dedicada à “Batuque” passamos ao largo de um aspecto fundamental do som de Itamar, capaz de reanimar tanto as qualidades da inteligência *trickster* quanto as estratégias políticas das culturas expressivas do Atlântico negro. Melhor dizendo, não é que omitimos esse fato, apenas não o nomeamos. Com efeito, quando dissemos, logo acima, que a identidade artística de Itamar *responde* a um fluxo de memória nosso atual tema já está anunciado, a saber o de que a continuidade da trilogia é, ela mesma, sintoma de uma necessária instabilidade. Acreditamos ter fornecido ao leitor todos os indícios para saber que quando falamos de memória nos referimos a algo do passado que sobrevive no tempo presente, ainda que sob novas configurações, seja em hábitos, metáforas ou mesmo instituições. O melhor exemplo que podemos oferecer dessa condição residual (que pressupõe uma diferença) aponta justamente para a explicação desse aspecto da estética de Itamar que nos ajuda a pensar a trilogia. Tudo gira em torno das observações de Paul Gilroy a respeito dos usos e implicações da *antifonia* – “o chamado e resposta” (2012, p.166) que define o principal modo de ser das expressões artísticas sobre as quais escreve. Isso porque a antífona oferece um modo de “dar sentido às performances musicais nas quais a identidade é elusivamente experienciada das maneiras mais intensas” (*ibid.* p.166). Ou seja, não se trata de um recurso técnico empregado em acordo a determinado gênero musical, mas um meio de autocompreensão e atuação na modernidade. Ainda segundo Gilroy, a antífona serve como “ponte para outros modos de expressão cultural, fornecendo, junto com a improvisação, montagem e dramaturgia, as chaves hermenêuticas para o sortimento completo de práticas artísticas negras” (GILROY, 2012, p. 167).

Há mais de uma maneira, e todas bastante didáticas, de entendermos a prática e o sentido da *antifonia* na música negra do Atlântico. Didáticas, inclusive, porque guardam alguma semelhança com dois destacados pontos de reflexão sobre a relação entre música e cultural no Brasil. O primeiro deles reaviva a máxima antropofágica de Oswald de Andrade em seu *Manifesto Antropófago*: “Só me interessa o que não é meu”⁸⁷, modelo este que anos mais tarde inspiraria a frente musical tropicalista, comprometida com a ‘evolução’ da música popular à luz do que havia de mais atual em matéria de informação e comportamento no Ocidente. O outro diz respeito à observação de José Miguel Wisnik (2004) de que nossa música popular está investida na trama de uma extensa “rede de recados, em que o conceitual é apenas um dos seus movimentos: o da subida à superfície” (WISNIK, 2004, p. 172). Assim meio fora de contexto fica difícil entender a relação, afinal são colocações que tratam de coisas diversas em tempos diversos. Em todo o caso, o que fica é que as duas fórmulas admitem a noção de que o nutriente essencial, a força que anima o corpo, é obtido nas metamorfoses. Tanto a *antropofagia* quanto a *rede de recados* endossam uma espécie de simbiose como condição necessária à constituição da cultura e da música brasileira. Isso, claro, olhando apenas pelo prisma da coincidência. No terceiro capítulo voltaremos a comentar sobre a *antifonia* mas sob um viés objetivo. Por ora, nosso argumento gira em torno do sentido e consequências da *antifonia* que o próprio Gilroy oferece, diz o filósofo (2012, p.168):

As fronteiras entre o eu e o outro são borradas, e formas especiais de prazer são criadas em decorrência dos encontros e das conversas que são estabelecidos entre um eu racial fraturado, incompleto e inacabado e os outros. A antífona é a estrutura que abriga esses encontros essenciais.

Engana-se, porém, quem imagina que esses encontros e conversas de que fala Gilroy são soluções necessariamente deliberadas nas composições. Quando ouvimos, por exemplo, o líder do grupo *Racionais Mc's* cantar “Eu sou apenas um rapaz latino americano apoiado por mais de cinquenta mil manos”⁸⁸, não é difícil entender que os versos da famosa canção de Belchior passam um mesmo recado sobre as condições de existência num país periférico e ‘periférico’. Mas, muito mais que um comentário estendido, os versos cantados por Mano Brown são como que a resposta dessa condição de ser instável e flutuante no mundo, caracterizada pela antífona. Se elevarmos a fórmula à máxima potência, como pretendemos

⁸⁷ ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago*. In: Revista de Antropofagia, Ano I, N°I, Maio de 1928, p.3.

⁸⁸ 🎵Capítulo 4, versículo 3. *Sobrevivendo no inferno* (1998).

daqui até o final do capítulo, teremos oportunidade de ver, ou melhor, de ouvir nitidamente as confluências entre o som de Itamar e o modo de ser das antífonas nas culturas expressivas do Atlântico negro. Para tanto, será valioso reforçar seu caráter programático da seguinte maneira: “A especificidade da formação política e cultural moderna a que pretendo chamar de Atlântico negro pode ser definida, em um nível, [pelo] desejo de transcender tanto as estruturas do estado nação como os limites da etnia e da particularidade nacional”. (GILROY, 2012, p. 65).

Pois, bem; no capítulo dedicado à maneira como as expressões do Atlântico Negro compartilham entre si um mesmo “espírito fundamental”, Paul Gilroy foca no disco *Back on the Block* 🎵 (1990), de Quincy Jones, por tratar-se de um “argumento poderoso e necessário em favor das costuras de continuidade que residem abaixo das divisões de gerações na cultura musical africano-americana” (2012, p. 218). Para tanto, o filósofo compara este a outro trabalho de Quincy, *The Dude* (1981), no qual o gênero *rap* é anexado à dicção musical como forma de incorporação da “família inteira da música americana negra” (*ibid.* p.219), do *bebop* às línguas africanas, passando por ritmos brasileiros. Os nexos de continuidade aí implicados tornariam obsoletas as linhas distintivas entre o “velho e o novo”, “oriente e ocidente”; mas apenas tornariam, pois, ainda que faça as mais diversas apropriações musicais *Back on the Block* as subordinam “à necessidade de se legitimar a particularidade africano-americana” (*ibid.* p.219), e não, como poderíamos supor, uma “diáspora realmente composta” (*ibid.*).

Se o caso de Quincy Jones não oferece o melhor ângulo para avaliarmos a extensão e profundidade do *Atlântico Negro*, ao menos ele nos ensina a derradeira lição de saber que (GILROY, 2012, p. 241):

[...] onde as comunidades de interpretação, necessidades e solidariedade sobre as quais se assentam as culturas do Atlântico negro se tornam uma multiplicidade intelectual e política, elas assumem uma forma fractal na qual a relação entre comunidade e diferença se torna tão complexa que pode continuamente enganar os sentidos.

A ela, será útil adicionar o comentário de Muniz Sodré (1998, p.55) – recuperando a discussão do capítulo anterior – quando defende que o samba preenche “lugares paralelos” em relação aos valores da cultura dominante:

[...] é verdade que o sistema de poder da cultura ocidental se apóia numa estratégia de disjunção, na redução da heterogeneidade simbólica a um esquema de divisões binárias (produtor/consumidor, cultura/natureza, mote/vida etc.), segundo o qual uma identidade só pode existir disjuntivamente como “ou isto ou aquilo” [...].

Uma vez mais, e derradeiramente, estamos em contato com um dos desdobramentos do tema da transposição de fronteiras, dos quais vimos desde o começo tratando. Em virtude dele, acreditamos estar suficientemente aparatados para uma incursão analítica envolvendo as estratégias de contiguidade e diferença musical da trilogia em relação tanto à memória da música popular brasileira quanto à massa crítica da música negra da diáspora.

Pois, bem. No mesmo ano em que Itamar lança nos ‘submercados’ da produção independente em São Paulo seu *Beleléu Leléu, Eu* (1981), longe dali o cantor norte-americano Gil Scott-Heron (1949 – 2011) lançava, também de forma independente, *Reflections* (1981), seu décimo segundo trabalho. Durante toda a década anterior, Gil Scott não só fora uma das mais engajadas vozes pela insurreição negra na sociedade civil norte-americana, como também um dos mais altos emissários de uma comunhão atlântica com ‘a África’. Uma síntese de sua discografia pode sem embargo destacar o comprometimento declarado de Gil Scott com o pan-africanismo, uma das matrizes intelectuais do pensamento afrodiaspórico que confluuiu para diversas áreas da atividade humana, como a música, a poesia e o esporte. A audição de “Song Of the Wind”, do disco *Bridges* (1977), serve como índice dessa condição: “You [Wind] alone have been to Africa (to hear the rhythms of the drums)/and at the same time in America (you breathe the morning sun)”⁸⁹. Não obstante, do ponto de vista musical Gil Scott se credibiliza também como um dos precursores do tipo de música que articula o ritmo combinado com a fala, o *rap*. Já em seu primeiro disco, *Small talk at 125th & Lenox Ave* (Flying Dutchman Records, 1970) “Brother”  antecipa aquele traço fundamental das expressões do Atlântico negro, a antífona, o “chamado e resposta” (GILROY, 2012, p. 166-167). Num dueto entre Gil Scott e o toque de um tambor, o diálogo diz⁹⁰:

There are a lot of comments about who's blacker than you are
and who's blacker than she is, blacker than thou
In other words, it's a sort of trend
And in looking on various street corners in Harlem,
I'm sure you seen it yourself
Standing on a soapbox on the corner, is an alleged brother
Dressed in blue and black dashikis or green, red and black dashikis
And spouting the news that the revolution is coming and you'd better get ready
Sorta-like the end of the world is coming
I saw recent commercials that said:

⁸⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=-JiJ-QAOZw>, último acesso em 13/09/2020.

⁹⁰ No seguinte site é possível encontrar, em língua inglesa, junto à transcrição da letra, informações sobre determinadas expressões e metáforas na canção: www.genius.com/Gil-scott-heron-brother-annotated; último acesso em 15/09/2020.

“Unfortunately, the world is just going to drag on and on”
 And we have a poem that we’ve written particularly for the brothers on the street corners
 And it’s called just that, “Brother”
 We deal on too many externals, brother.
 Never can a man build a working structure for black capitalism.
 Always dos the man read Mao or Fanon.
 I think I know you would-be black revolutionaries too well.
 Standing on a box on a corner, talking about blowing the white boy away
 That’s not where it’s at, yet, brother.
 Calling this man an Uncle Tom,
 And telling this woman to get an afro,
 But you won’t speak to her if she looks like hell, will you, brother?
 Some of us been checking you act out kinda close.
 And by now it’s looking kinda shaky, the way you been rushing people with your super-black bad.
 Jumping down on some black men with both feet because they are after their B.A.
 But you’re never around when your B.A. is in danger.
 I mean your black ass.
 I think it was a little too ease for you to forget that you were a negro before Malcolm.
 You drove your white girl through the village every Friday night,
 While the grass roots stared in envy and drank wine.
 Dou you remember?
 You need get your memory banks organized, brother.
 Show that man you call an Uncle Tom just where he is wrong.
 Show that woman that you are a sincere black man.
 All we need to do is see you shut up and be black.
 Help that woman.
 Help that man.
 That’s what brothers are for, brother.

Uma década mais tarde, Gil Scott abre seu disco contemporâneo ao de Itamar com “Storm music” 🎵, um tributo ao tipo de música tocada no rádio, em todo o lugar em que o compositor está, e sobre a qual constata: “I don’t think I’ve ever heard/A sweeter feelin’ in the whole wide world”.⁹¹ Ora, logo nos primeiros acordes sabemos que se trata de um *reggae*; imediatamente à pergunta inicial do cantor, o coro responde: “Storm music, *reggae* music”. Confessamos não saber exatamente o porquê da relação entre o gênero e a tempestade, mas se

⁹¹ Numa livre versão: “Não acredito que nunca ouvi algo tão doce assim em todo o mundo”.

pudermos arriscar um palpite diremos que o campo dêitico particular de Gil Scott é o mar, posto que a certa altura o próprio canta: “The storm is coming, it grows on the waves/ From Johannesburg to Montego Bay”. É pertinente, então, observar que o gênero jamaicano, em relação ao ‘*proto-rap*’ de “Brother”, aparece como expressão de uma sensibilidade nunca experimentada por Gil Scott, mas a qual assimila imediatamente como válida, e arrebatadora, dentro de suas expectativas. Independe, assim, se o “comentário contínuo” que cada uma delas promove tange a realidades próprias, o que importa é constatar a massa crítica que o *reggae* mobiliza na cultura norte-americana.

Em se tratando da música popular brasileira, uma equação da mesma natureza pode ser deduzida de uma passagem de *Às próprias custas S/A* (1982), literalmente a passagem da primeira música, “Negra Melodia” 🎵 (Jards Macalé e Wally Salomão), para a segunda “Você está sumindo” 🎵 (Geraldo Pereira e Jorge de Castro). Pois, bem; a primeira, talvez mais conhecida do público de música popular, é, tal qual “Storm music”, uma canção que fala de um gênero musical negro e arrebatador, o qual se auto evidencia na citação “my woman, don’t cry ‘cause everything is gonna be all’right”⁹² à lá Bob Marley & The Wailers 🎵⁹³. No detalhe, ambas consagram o *reggae* como o som que vem para, se não sublimar, ao menos tornar menos agressiva a experiência cotidiana, tal o poder de arrebatamento da expressão. Quanto a isso não poderia ser mais bem encaixada a paráfrase de Itamar: “forget your troubles e dance que é melhor”. Inda há pouco vimos como “Nega Música”, de *Beleléu*, desencadeia uma reação similar em que o arrebatamento vem com as ondas da ressaca.

Aproveitando o tema, queremos ainda destacar um detalhe mínimo, de extrema sutileza e máxima importância: a transição ou passagem de “Negra Melodia” pra a música seguinte no disco-show, “Você está sumindo” 🎵, um antigo samba ‘maxixado’ de Geraldo Pereira e Jorge de Castro, famoso na voz de Cyro Monteiro⁹⁴. É que ao término de “Negra Melodia”, a música que vinha intercalando uma carreira de apressados passos curtos com delongados momentos de silêncio começa a adiar cada vez mais o desfecho da canção, entrando em seu último fraseado da seguinte maneira: “forget!...” seguindo de uma pausa que poderia ser o final, mas não: a banda, em breque, retoma a parte que faltava do fraseado de baixo, guitarra, e bateria dobrados e, uma vez mais, todos juntos: “forget, forget, [e com a

⁹² Rubricas extraídas do encarte original do LP de 1982.

⁹³ Cf. *Natty dread*. Bob Marley & The Wailers, Island records, 1974.

⁹⁴ Na audição do LP original, de 1982, não há, como na recém-estreada versão em *streaming* do Spotify, um corte de faixa explícito. Para perceber a continuidade de que falamos, indicamos a versão do youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=S4HmcwOTwM4&t=5s>; último acesso em 27/09/2020.

guitarra reticenciando um acorde] forget/esqueça, minha nega [...]”. Em nossos ouvidos, a contiguidade dessa passagem acusa a desenvoltura com que o som do músico paulista trafega em outras paragens. Notória e subliminar, essa passagem mantém abertos os caminhos para a música de Itamar, como se seu som pulsasse a um só tempo em ambas as margens.

Aceita a hipótese, o que pensar da confluência entre “Funk beyond The Call of Duty” (1977) , de disco homônimo do guitarrista norte-americano Johnny “Guitar” Watson (1935 – 1996) e “E o quico?”  e “Totalmente à revelia” , ambas de *Sampa*. Há sintonia tanto nos comentários vocais de fundo que acompanham o baixo em Johnny “Guitar” e o violão, em Itamar, quanto no tema da possibilidade do escape para uma vida fora da vida produtiva do horário comercial, conforme nos parece. Sendo este o caso, oportuno observar a maneira como os ritmos principalmente de “Funk” e “Totalmente à revelia” (des) cronometram a progressão lógica do tempo. Em Johnny “Guitar” a marcha introdutória logo desliza para um ritmo suave e dançante, ao passo que em “Totalmente à revelia” o frenesi do ritmo produz na letra um atropelo de pensamentos à volta da insônia, concluídos com a constatação ululante de que, “na gandaia, na folia, totalmente à revelia” viver “800 milhões de anos aqui nesse planeta”. Aliás, falando em confluências, vale destacar que a série “Embalos”  (*Beleléu*), “E o quico?”, “Totalmente à revelia” e “*Sampa Midnight*” (Sampas) têm um encontro marcado com o tema de *Round about Midnight* (1957)  do trompetista norte-americano Miles Davis.

Pegando o gancho cabe estender esse comentário para a participação de Gigante Brazil na bateria de “Amanticida” ; precisamente pelo fato de ela se comportar como instrumento em flutuância pela música, como se comungando com o grupo numa economia particular. Com efeito, o caso poderia ser o de afirmar que ela passa quase o tempo todo sem tocar, acusando aqui e ali um comentário ou outro. Com isso Gigante nos faz lembrar de outro baterista, determinante para o *afrobeat* de Fela Kuti, Tony Allen (1940 – 2020). Com a diferença fundamental de que Allen trabalha na economia do máximo, em função da massa rítmica do *afrobeat*, e Gigante com os limites do mínimo, que comunga com as vozes de Vânia Rosa, Suzana Salles e Denise Assumpção, as guitarras de Chagas e Rondó e o baixo de Paulo “Le Petit Paul”. Sendo este ou não o caso, fica a indicação de apreciação de “Gentleman”  (*Gentleman*, 1973) e “Water no get enemy” (*Expensive shit*, 1975), Fela & Africa’70 e “Amanticida”.

Na margem tropical desse oceano sonoro essa mutabilidade do mesmo também reconta, nos termos da *política da transfiguração*, sua própria genealogia. Pelo menos é o que nos diz a constatação de *continuidade* de “Apaga o fogo Mané” , de Adoniram Barbosa, e

“Cadê Inês” 🎵 (*Sampa*) de Itamar. Sem embargo, Adoniram mereceria um capítulo a parte, o que não podemos fazer agora. Podemos, ao menos, considerar de álbuns de seus mais famosos sambas algo que se nos apresenta como uma espécie de tópica em sua discografia, qual seja a tópica do desmoronamento. Gostando ou não de samba, por certo o leitor se lembrará de “Saudosa maloca” (1974) 🎵 e seu triste relato da cena em que três amigos assistem à derrubada do barraco de “tauba” em que vivem. “Saudosa maloca” é, sem embargo, o ponto cristalino em que a experiência e a expectativa de realização desmoronam mutuamente. No entanto, a confluência entre samba e demolição não fica somente aí em Adoniram; como também deve ter lembrado o leitor, em “Trem das onze” 🎵, outra canção obrigatória de seu repertório, o veículo se apresenta como o emissário vil que vem decretar o final da satisfação amorosa em virtude dos compromissos domésticos. De maneira análoga, o relato cantado em “Iracema” 🎵, famosa parceria com Elis Regina, conta ainda com o agravante de que o veículo se encarrega, dessa vez, de pôr fim à vida de Iracema, o amor na coisa amada que partiu para nunca mais.

Outros sambas de Adoniram Barbosa em que a tópica do desmoronamento é central nos vêm à mente nessa hora, como o que aparece em “Despejo na favela” 🎵, ou em “Samba do Arnesto” 🎵 (1975) e sua festa nunca havida. Mas nosso destaque vai para o desmoronamento amoroso em Adoniram. Propomos, então, a audição de “Apaga o fogo, Mané” (1974).

De todos os citados, esse samba é aquele cuja trama constrói a mais mordaz das aflições, pois, diferentemente do trem, que tem caminho de volta, e de Iracema, que não volta mas tem paradeiro certo, a Inês de “Apaga o fogo, Mané” desaparece sem deixar rastros. Mané, tomando de empréstimo a voz de Adoniram, nos canta que logo após a saída de Inês vai ao portão para vê-la chegar. E anoitece, e nada:

[...] fui pra rua feito louco/ pra saber o que aconteceu./ Procurei na Central, procurei no hospital e no xadrez/ andei a cidade inteira, mas não encontrei Inês/ Voltei pra casa triste demais/ O que Inês me fez, não se faz./ E no chão, bem perto do fogão/ encontrei um papel escrito assim/ “pode apagar o fogo Mané, eu não volto mais”.

Não dá pra saber muito bem o que acontece nos bastidores dessa partida, e poderíamos supor bastante ambígua a espera imediata de Inês ao pé do portão tão logo sua saída, intuição ou ‘inocência’? Seja como for, o caso é observar a posição em que Mané se encontra; ele está impedido de cortar laços com Inês, como se, não tendo corpo a que enterrar, as possibilidades da volta de sua companheira continuassem vivas. Precisamente por isso “Apaga o fogo, Mané” é um samba de absoluta mordacidade. Pelo menos desde Penélope, a esposa que tece

com o fio da ausência de Odisseu, a presença possível, o corpo insepulto é um tema de forte apelo sentimental, para dizer o mínimo; basta uma consulta rápida na internet para vermos como, inda hoje, mães procuram por filhas e filhos desaparecidos nos regimes autoritários por toda a parte do globo há décadas.

A ausência irresoluta, e a permanente procura que ocasiona, é precisamente o que “Cadê Inês” verte de “Apaga o fogo, Mané”, como aponta os versos abaixo:

Desde que cheguei/vasculhando eu ando todo santo dia, toda noite, há um ano e um mês./Vasculhei virei fuzei revirei os cafundós do Judas em São Paulo, cada tim tim por tim tim/ Só perdi as minhas botas e tinham mais de sete léguas /Eu não achei Inês./Onde estás, Inês? Onde raios será se meteu de você, mulher?/Fumaça virou de vez.

Por um instante, a permanência da procura por Inês nos remete àquela emulação da continuidade de que falamos no primeiro capítulo. Essa dimensão, sem dúvidas, também é promovida na atual esfera, mas somente como algo acessório ante a passagem de nível da música de Adoniram Barbosa para a de Itamar Assumpção. Decerto há outras proximidades mais destacadas entre ambos, como a presença da cidade de São Paulo no discurso ou mesmo a elaboração de uma persona pública. Em virtude de virmos guiando o raciocínio o tanto quanto possível pela audição, optamos por deixar que falem as próprias músicas. Por isso mesmo, se a audição do leitor não tenha verificado por si, cumpre observar que Itamar continua a procura de Adoniram; a Inês que neste sai para comprar o pavio pro lampião é a mesma que em Itamar virou fumaça de vez, quer dizer, é a mesma e a outra, já que a metáfora leva consigo a metamorfose do pavio em fumaça.

O resultado desse tresladar musical nos fornece ocasião de fazer um apontamento final e de extrema importância. A maneira como Itamar vive as tradições é outro aspecto de interferência da inteligência *trickster*, dessa vez ligado à sua relação ao cosmo dentro do qual se locomove. Acentuando o fato de que há enredos em que ele é legitimado por ela, ou seja, sua força disruptiva é neutralizada, Hyde nos alerta de que esses heróis culturais buscam não serem digeridos tampouco expelidos pela ordem cultural dominante: “os mais bem sucedidos agentes de mudanças evitam ambos os destinos e conseguem ficar no limiar, nem dentro, nem fora” (HYDE, 2017, p. 322). Dissemos digerir e expelir, mas o autor, valendo-se de um diapasão cunhado por Lévi-Strauss, coloca em termos de *antropofagia* e *antropemia* “(do grego *emein*: vomitar)”, ambos correspondentes a um tipo de sociedade. Haveria, assim, ao menos duas delas, a que vomita os elementos que possam oferecer risco à sua coesão, e a que os devora, nutrindo-se de suas propriedades.

Nosso último exemplo à volta do exercício da crítica textual, somado às oscilações de passagem da música no *Atlântico Negro*, sublinha a posição de liminaridade da trilogia em relação à memória cultural brasileira. Trata-se da palinódia de “Baby” ♪, uma das contribuições de Caetano Veloso e Gal Costa para *Tropicália ou panis et circencis* (Philips, 1968), feita por “Baby” ♪, de *Beleléu, Leléu, Eu* (1981). Não por acaso escolhemos o trabalho tropicalista para fazê-lo, pois, como nos ensina Celso Favaretto em *Tropicália alegoria alegria* (2007), a “teoria e prática da devoração, pressuposto simbólico da antropofagia, foram erigidas em estratégia básica do trabalho de revisão radical da produção cultural, empreendido pela intelectualidade dos anos 60 e parte significativa de artistas” (FAVARETTO, 2007, p. 55), dentre os quais os tropicalistas. Aliás, na epígrafe com a qual abre o capítulo, Favaretto deixa que o próprio Caetano Veloso fale dessa relação: “O tropicalismo é um *neo-antropofagismo*” (*ibid.* p.55).

Assim sendo, embora ambas tenham o mesmo nome, o que poderia indicar inclusive uma regravação, a transmutação do estado de coisas que evoca é tamanha que podemos mesmo falar em uma homografia. Para Favaretto (2007), o lirismo em “Baby” faz dela uma “música investida de afetividade, correspondendo à ‘nova sensibilidade’ disseminada entre os jovens marcados pela expansão das comunicações e do consumo, capta o tempo urbano como o espaço de uma vida leve e descontraída, sensibilidade à flor da pele” (2007, p. 97). A linda voz de Gal Costa dialogando com o arranjo dominical de Rogério Duprat faz com que a ênfase na novidade sensível se aproxime daquele quase estado de beatitude das canções da Bossa Nova, principalmente as de Vinicius de Moraes e de Tom Jobim. Em sua letra, o mundo e suas “maravilhas contemporâneas”⁹⁵ se abrem como condição necessária para a felicidade:

Você precisa saber da piscina, da margarina, da Carolina, da gasolina.

Você precisa saber de mim.

Baby, Baby. Eu sei que é assim.

Baby, Baby. Eu sei que é assim

Você precisa tomar um sorvete na lanchonete, andar com a gente, me ver de perto, ouvir aquela canção do Roberto.

Baby, Baby. Há quanto tempo.

Baby, Baby. Há quanto tempo.

[...]

Você precisa aprender inglês.

⁹⁵ Tomo a expressão de empréstimo de outro disco excelente, *Maravilhas contemporâneas* (1976), de Luiz Melodia.

[...]

Comigo vai tudo azul.

Contigo vai tudo em paz.

Vivemos na melhor cidade da América do Sul.

Notem, pois, o arejamento da colagem; primeiro a piscina, seguida do sorvete, uma canção no rádio, e tudo azul, e tudo em paz. Sem embargo, a “Baby” tropicalista soa como a trilha de um comercial de T.V. em que todas as rasuras do real estão suprimidas do roteiro. Já na “Baby” cantada por Itamar e Mari o clima muda, literalmente, com o “céu que chora nos telhados da cidade”, como se os predicados soturnos eclipsassem o céu de anis tropical. Além da interjeição feminina de susto, a guitarra a simular uma cuíca, que por sua vez simularia uma ambulância, dá o tom soturno que prevalece em toda a música:

baby não se assuste
hoje o tempo é de terror
nosso céu ainda chora
nos telhados da cidade
e nossa amizade a tudo resiste

Se outrora a felicidade vinha, como os raios de sol, de todos os lados, aqui são as lágrimas que desabam sobre a cidade, como tempestades a varrer a promessa de luz dos dias. Podemos inclusive dizer que esses versos atuam como uma verdadeira encruzilhada em que a tópica da arrebatção (*Storm music*) encontra com a do desmoronamento precisamente no ponto em que a amizade resiste às negativas, como acontece com o Mato Grosso e o Joca de Adoniram. Aceita a sugestão, vale vincular uma outra analogia à distância inoculada nos versos acima. É que a imagem do céu a desabar sobre os telhados evoca o belíssimo verso de “Chão de Estrelas” ♪ (1937), de Silvio Caldas e Orestes Barbosa: “[...] a porta do barraco era sem trinco/ Mas a lua furando o nosso zinco/ Salpicava de estrela nosso chão/E tu pisavas nos astros distraída/Sem saber que a aventura desta vida/ É a cabrocha ao luar e o violão”.

Há ainda outra imagem que acentua a palinódia em questão; trata-se da recorrência, em ambas, do chamado ao banquete. É que em Gal há o convite para um “sorvete na lanchonete”, enquanto que em Itamar impera a certeza de que não será sequer chamado para se sentar-se à mesa:

baby nada existe
resguardando nossa vida
duvido que me chamem

prá sentar naquela mesa
e a grande família já não é tão grande

Se forçarmos um pouco, poderíamos dizer que aí estão em oposição a antropofagia tropicalista de um lado e a antropemia em Assumpção, de outro, um tema que merecia por si só uma dissertação a parte.

5. A beleza de um ‘fracasso’

No primeiro capítulo vimos como as capas dos três discos antecipam a continuidade da trilogia renunciando uma passagem de estágios entre eles, como uma alegoria da transitividade. Depois, no segundo momento, ouvimos em flagrante a sonoridade dessa passagem, bem como a massa crítica que desloca consigo. Olhando um passo atrás, ambos compõem dois modos de ser do *trickster*, a exclusão congênita somada ao embaralhamento das fronteiras. Se conseguimos fixar bem as lições aprendidas com Lewis Hyde (2017) e companhia falta colher as consequências da ação dessa inteligência, posto que é de sua competências desfazer determinados artifícios culturais e tecer outros no lugar (2017, p.297). Este capítulo se debruça sobre esses efeitos que, como verá o leitor, continuam se desdobrando; senão, vejamos.

5.1 - “Parece futebol mas é música”⁹⁶.

Em *Veneno Remédio: o futebol e o Brasil* (2008), sem dúvidas um dos livros mais empolgantes de nossa bibliografia, o professor José Miguel Wisnik (2008) traça, desde os tempos de menino em São Vicente, no litoral paulista, um longo no qual uma história do futebol no Brasil se desenha. Não literalmente a história do esporte no país, com datas e detalhes cronologicamente organizados para que o leitor se sinta seguro em versar sobre esse que é dos temas mais debatidos do país. Mas a estória particular que o próprio futebol conta sobre esse lugar, essa gente e essa cultura. Como o próprio autor nos fala no introito, é um

⁹⁶ Fala de Itamar Assumpção no único show (quase) completo no youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=nYE6PSI2mLg&t=824s> ; último acesso em 27/09/2020.

livro em que o esporte se impõe como “o nó cego em que a cultura e a sociedade se expõem no seu ponto ao mesmo tempo mais **visível e invisível**” (2008, p.12, grifo nosso). Como bom letrista e literato que é Wisnik compreende o futebol brasileiro como *linguagem* suficientemente articulada para produzir sentido, de modo que matutar sobre seus eixos, metáforas e figuras de abrem insuspeitadas perspectivas de sentido para fenômenos cotidianos. Como todo fenômeno complexo, essa linguagem se desenvolve sincrônica e diacronicamente, ao passo que antever certas linhas mestras favorece se não uma visão abrangente ao menos uma poética menos vazia; “não se trata mais de descobrir e afirmar suas bases, nesse caso, mas de recriar-se ou perder-se em função delas” (*ibid.* p.309).

Por falar em poética, é justamente em seu campo que Wisnik se estabelece ao, vertendo uma ‘categorização’ feita pelo cineasta Pasolini entre um futebol “jogado em prosa, predominante na Europa, e de um futebol jogado como poesia” (2008, p.13), jogado no Brasil, declarar que o traço distintivo de nosso futebol é a *elipse*, a figura de retórica que torna subentendida a presença de um termo suprimido. Lembrando das funções de linguagem propostas por Jakobson, é pertinente observar que sendo a *poética* (na longa tradição um ‘subgênero’ da retórica clássica) a ordem do discurso que trata sobre a própria “estrutura verbal”, a *elipse* como procedimento brinca com a possibilidade de desarmar a rigidez das funções inerentes à estrutura⁹⁷.

Ao falar lá pelas tantas do “império da elipse” no futebol brasileiro, Wisnik localiza a discussão no que chama, ironicamente, de “*intermezzo*”, o período entre 1970 e 1994 no qual o Brasil não ganhou nenhuma Copa do Mundo das que disputou. Nesse ponto, ele recupera o diapasão prosa/poesia adaptando-o para a questão chave da ausência de títulos da seleção canarinho: futebol-força *x* futebol-arte. Para tratar desse dilema “entre a prosa e a poesia, entre a criação deliberada e a prudência calculista, entre a retomada da linhagem evolutiva e a retransmissão de resultados” (2008, p. 329) o professor escolhe aquela que para muitos é a melhor seleção de todos os tempos, a de 1982, “representada pela geração criativa e brilhante de Zico, Sócrates, Falcão, Cerezo e Júnior” (*ibid.*). Cada um desses jogadores, continua, em suas trajetórias particulares pelos maiores times do país – Júnior e Zico pelo Flamengo, Cerezo pelo Atlético Mineiro, Falcão, que jogava na Roma mas se destacara pelo Internacional de Porto Alegre e o ‘doutor’ Sócrates pelo Corinthians – teriam chegado à copa de 1982 evidenciando que (WISNIK, 2008, p. 334):

⁹⁷ Cf.: *Linguística e comunicação*. Roman Jakobson.

O futebol no Brasil tinha chegado a um ponto de diversificação e autoconsciência, em que não se tratava mais das vicissitudes da invenção e consolidação de um estilo a golpes de gênio, mas do desdobramento de suas possibilidades sobre uma poderosa tradição, dando lugar a uma linguagem coletiva em que se expressavam **diferentes singularidades equiparas**. Todos esses meio-campistas eram praticantes, como evidenciou a Copa de 1982, de uma dialética elíptica, se se pode dizer assim: um **senso maduro** do jogo como um todo e uma refinada capacidade de expressá-lo em lances imprevisíveis [...]. Esse grupo, aliás, ou vários de seus integrantes, formava uma nova categoria, articulada e esclarecida, de jogadores e **cidadãos** [...].

Dessa equipe e seu estilo só pudemos acompanhar retrospectivamente, embora sempre tenha povoado nosso imaginário – muito em função dos ‘toques’ que mamãe (em memória de quem escrevemos) dava em conversas inteligentes sobre a beleza dos lances e das pernas, razão porque nos sobrevinha essa sensação difusa de saber que o jogo acabou, mas os jogadores ainda não saíram de campo – queremos destacar a presença de Sócrates, cuja inteligência fizera dele uma espécie de “Curupira adulto e esclarecido, capaz de investir de um sentido positivo o ponto fraco de Aquiles” (WISNIK, 2008, p. 333). Como poucas coisas no Brasil rendem tantas histórias de mistério, milagres e magias quanto o futebol – sequer sendo necessário um conhecedor ou entusiasta para atestar essa condição, aconteceu que na manhã de falecimento de Sócrates coincidiu com o dia em que seu ex – clube, o Corinthians, se consagrou campeão do Brasil contra seu arquirrival histórico, o Palmeiras, em 2011. Em domingos de clássico como esse, era comum ouvir de mamãe, de verde, gritar coisas como “fecha essa panela!” ou “tem que sair rápido”. Falas que hoje entendemos como o angustiante prenúncio do triunfo da prosa sobre a poesia.

Memórias à parte, Sócrates Brasileiro Sampaio de Souza Vieira de Oliveira (1954 - 2011) era, como manda o figurino, o encarrado de organizar esse time dialeticamente elíptico, no qual o coletivo se manifestava em “singularidades equiparadas”, como vimos acima. Fosse o capitão de uma equipe pragmática, comum, sua função se resumiria a discutir com o árbitro ou com os próprios colegas jogadores, quando muito. Tanto o é que muitas vezes, nos times que impõem uma regularidade grande de vitórias e conquistas, a ‘capitania’ é poucas vezes recobrada. Não foi esse, contudo, o caso da seleção de 1982 e seu capitão, a começar pelo fato de que não levantamos o caneco – para usar um jargão. Cabe então perguntar de que maneira afinal a legitimidade da função do líder se garantiria sem que houvesse prejuízo das particularidades intempestivas da equipe. Haveria, de fato, meios de se efetivar a função do capitão ou a sintaxe disruptiva dessa seleção elevaria os significantes do futebol a “um repertório próprio de situações e procedimentos que se torna a sua própria referência” (WISNIK, 2008, p. 309)?

O único meio para responder a essa questão é relembrar do lance que culminou no segundo gol da Itália no jogo que ficou conhecido como “a tragédia do Sarriá”, dada a eliminação do Brasil do mundial. É que, com um a um no placar, o goleiro Waldir Peres lança com as mãos para o lateral direito, que domina a bola no peito com estilo e passa para Toninho Cerezo, que vem recebê-la- na cabeça da área brasileira e, ao invés de sair para o jogo, resolve recuar um pouco mais, fazendo um passe a meio caminho do zagueiro Luisinho e do meio campo Falcão. A meio caminho de ambos mas no caminho preciso para o atacante italiano, que põe uma vez mais sua equipe à frente no placar. Em síntese, toda a jogada, desde a saída com as mãos do goleiro, assinala o relaxamento da equipe com uma das premissas básicas para a vitória no esporte: no popular, não ‘brincar’ na zaga. Diante desse lance, podemos inferir que essa equipe foi capaz de sacrificar as leis universais do esporte em nome de suas singularidades – ainda que no gol de empate do Brasil o mesmo Cerezo tenha se redimido dando o belíssimo corta-luz que abriu espaço para o chute indefensável de Falcão. Essa abdicação de um princípio inalienável, contra a qual Jorge Ben asseverara em *Solta o pavão*, de 1975, com “Zagueiro” 🎵 (“arrepia zagueiro!”), nos leva a crer que tudo aconteceu como se a faixa de capitão de Sócrates fosse tão somente um lembrete, uma imagem de reiteração da insuficiência de qualquer princípio hereditário pelas “singularidades equiparadas” da equipe.

Como sugere um comentarista ao dizer “[...] que Sócrates tenha, afinal, lido Platão, é uma inversão histórica comparável a um toque filosófico de calcanhar”⁹⁸, acreditamos estar diante de uma situação que atende a um fenômeno mais agudo e especialmente paradoxal da vida brasileira: a democracia. Quem aqui se lembrou da presença marcante de Sócrates na constituição da Democracia Corinthiana – como se autoproclamava o time dirigido por um sociólogo e bicampeão do campeonato paulista (1981 e 1982), e que em tempos de ditadura entrava em campo com uma faixa onde se dizia “Ganhar ou perder, mas com *democracia*” – ou de sua ativa participação na campanha pelas “Diretas já!”, em 1984, percebeu de antemão o teor da conversa; este último capítulo buscar deslindar a língua em que é falada. De certo modo, esse tema está desde o primeiro capítulo colocado, pois para além de ser muitas vezes associado a políticos desonestos, os quais numa democracia precisam mudar de feição para conquistar amplas simpatias, acontece de *trickster* também ser comparado à própria democracia; é que no sacrifício da partilha inventado por Hermes a trapaça do mais fraco cria um meio para que “o quarto traseiro de um boi acab[e] no prato de um escravo” (HYDE,

🎵Zagueiro

⁹⁸ Wisnik citando o comentário de Giancristiano Desiderio, p.333.

2017, p. 58) ⁹⁹. Embora não sejam essas as posições do autor de *A astúcia cria o mundo*, chamar o *trickster* de “um articulador de segunda ordem” (*ibid.*p.372) abre uma porta para nosso argumento se encaminhar para a esfera da crítica *contextual* na canção de Itamar, o que acaba por dizer respeito do atual estado de nossa sociedade.

Ao usar para o título de seu livro a expressão ‘veneno remédio’, o professor Wisnik dialoga com uma longa tradição de estudos em que a instituição do *sagrado* se confunde com a da política. Isso porque a expressão faz referência ao grego *pharmakon*, termo naquele contexto utilizado para designar algo que pode ser tanto a cura salvadora quanto a droga fatal. Em algumas leituras essa ambiguidade permanente é encarada como sintagma de um mal socialmente necessário, no caso o mal necessário encarnado por aqueles que se apresentam como vítimas sacrificiais, como é o caso do crítico René Girard (1990). Aliás, antes de entrarmos no assunto, cumpre salientar que “[...] onde a imolação ritual não mais existe ou nunca existiu, existem outras instituições que a substituem e que permanecem ligadas à violência fundadora” (GIRARD, 1990, p. 373). Se aplicarmos essas palavras ao futebol brasileiro comentado por Wisnik, facilmente percebemos que em sua compreensão o esporte está investido da capacidade de realizar aquilo que Girard trata como unitário em todos os ritos, desde o canibalismo dos *tupinambás* do Brasil à tragédia de Sófocles: a “metamorfose do maléfico no benéfico” (GIRARD, 1990, p. 359).

Logo se vê que rito atende aí a uma gama de modalidades da atividade humana, todas comungando o mesmo objetivo de absorver as crises que, mal apaziguadas, podem levar o caos à ordem cultural dominante. Nesse sentido, a ação ritual prevê depositar sobre uma vítima expiatória toda a potencial violência do grupo, a fim de expurgá-la do coletivo por meio dos ritos ou suas formas derivadas. Essa violência dirigida contra uma ameaça comum sanciona, então, a existência de um corpo coletivo coeso e saudável, sendo por isso tratada por “violência fundadora”.

É nesse ponto, inclusive, que a seleção de 1982 se encontra com a trilogia de Itamar, pelo fato dessas expressões trabalharem em estreita sintonia com o contexto brasileiro àquela altura. Emergidas das expectativas em torno da redemocratização do país, desde 1964 sufocado pelo autoritarismo militar da ditadura, ambas articulam uma espécie de rito de passagem em resposta à crise do regime. Seguindo nessa linha, vale então rever a citação acima em que Wisnik define a equipe brasileira da seguinte maneira: “Esse grupo, aliás, ou

⁹⁹ Para Hyde, a associação do *trickster* com o político não se sustenta. O político, ao contrário do *trickster*, não é um herói cultura, mas sim um “escroque” (HYDE, 2017, p. 25).

vários de seus integrantes, formava uma nova categoria, articulada e esclarecida, de jogadores e **cidadãos** [...]” (WISNIK, 2008, 334, grifo nosso).

Como o ponto de voregem em que “cultura e sociedade se expõem no seu ponto ao mesmo tempo mais visível e invisível” (*ibid.*, p12), o futebol apresentado em 1982 equivaleu a um modelo reduzido daquela sociedade que amadurecia em seu bojo a democracia política; diante do que temos visto, é lícito dizer que como um de seus ritos de passagem a seleção de Sócrates foi a campo não para triunfar, como fizera a geração de 1970 e seu jogo produtivo e empenhado, mas sim para representar o triunfo das “singularidades equiparadas” (Wisnik) sobre a autoridade da ordem cultural dominante. Encarnada na essência objetiva da disputa, essa autoridade se expurgava a cada lance capaz de driblar as estruturas de expectativa do jogo, a começar pela necessidade da conquista como requisito do sucesso. Como Michel de Certeau (1995, p.33-34) observa tratando a respeito da feição e significado da autoridade em nossas sociedades:

[...] A violência que surge por toda a parte nas fronteiras dos regimes autoritários é, antes de mais nada, algo totalmente diferente da selvageria estúpida da qual nos fala sua propaganda. Provinda das categorias sociais às quais cuidadosamente se retirou todas as responsabilidades antes de chamá-las de ‘irresponsáveis’, ela contesta, subleva, dilacera o regime que elimina os movimentos profundos e as renovações de um país ou de um grupo. Ela tende a fundar uma linguagem racional entre os homens. Por trás da cólera, ainda que ela nem sempre saiba de fato seu verdadeiro nome, há o desejo de criar uma *polis* e uma política; há a vontade de organizar as condições de vida em função de motivos para viver.

Resta ainda comentar um elemento que a sessão seguinte explorar com mais dedicação, que é o fato de que nos ritos abordados por Girard a vítima expiatória goza de um estatuto diferenciado. Isso significa que é fundamental que a vítima ou coisa seja incorporada à comunidade como algo ou alguém íntimo, e ao mesmo tempo suficientemente estranho para não despertar com seu sacrifício a vingança – que colocaria a violência em circulação e levaria ao fim da harmonia coletiva. No ritual da antropofagia *tupinambá*, por exemplo, no qual repousa essa necessidade, o processo de assimilação pode durar meses. Nessa toada, Édipo seria a personagem ideal da posição ambígua que a “violência fundadora” imputa à vítima expiatória, pois é ele o estrangeiro do interior ¹⁰⁰ a expurgar em si os miasmas de Tebas, sua “realeza sagrada metamorfose[ando-se] em realeza pura e simples, em um poder exclusivamente político” (GIRARD, 1990, p. 382).

¹⁰⁰ Tome de empréstimo a expressão de Marcel Detienne em trabalho sobre a ambiguidade da divindade no contexto grego antigo; Cf: *Dionísio a céu aberto*, 1986.

5.2 O paradigma do chefe

Fizemos no primeiro capítulo algumas observações passageiras a respeito da maneira como as sociedades ameríndias concebem o poder político no interior de suas organizações. Para não fazer uma longa digressão nos contentamos em apontar a correspondência entre a nocividade da transcendência do poder para essas sociedades e a rejeição tácita do atlântico negro daquela “separação moderna, ocidental, de ética e estética, cultura e política” (GILROY, 2012, p. 98) Ficou faltando falar, no entanto, da estratégia usada por aquelas sociedades para manter a regulação do poder e da autoridade sem intermediação de uma instituição para tanto. Com efeito, Clastres chama a atenção para o fato de que na América do Sul, em quase a totalidade das sociedades das florestas, a organização política se articula “pelo sentido da democracia e pelo gosto da igualdade” (CLASTRES, 2003, p. 47) A ausência do traço característico “autenticamente humano” (ironiza o antropólogo) da organização política, o Estado, nessas sociedades teria forte influência sobre a literatura etnográfica no que diz respeito ao *poder*. O ensaio de Clastres, inclusive, visa pôr fim à polêmica, alimentada nessa mesma literatura, de que os povos indígenas não têm (eles ainda estão vivos) política, vivendo num estado anterior e atrasado de organização social. Seu argumento, ao contrário, nos mostra que, no fundo, não se tratam de sociedades sem Estado, mas sociedades contra ele: “tudo se passa, com efeito, como se essas sociedades constituíssem sua esfera política em função de uma intuição que teria nelas lugar de regra: a saber que todo poder é, em sua essência, servidão” (CLASTRES, 2003, p. 63). Nada mais estranho a um indígena, complementa, do que a ideia de obedecer a uma ordem – excetuando-se os casos de guerra, onde, em todo caso, a chefia assume outro estatuto.

A ausência de uma instituição do poder se instalaria, assim, não por força de uma ignorância ‘selvagem’, mas, ao contrário, pela sobrevida de uma intuição duradoura do poder como dolo. Podemos supor, nessa linha, que essas sociedades compartilham entre si uma memória negativa do poder e da autoridade, o que, especialmente falando, recobriria uma enorme proporção de terra. Seja como for, Clastres nos explica que a radicalidade da recusa ao poder consiste numa associação, por parte da *cultura*, do poder com a natureza; seu argumento é o de que “a cultura é negação de ambos, não no sentido em que poder e natureza seriam dois perigos diferentes [...], mas no sentido em que a cultura apreende o poder como a ressurgência mesma da natureza” (*ibid.*, p.63). Em outras palavras, o poder evoca a memória

de um estado anterior, selvagem propriamente, e cuja forma mais bem acabada de negação é a própria *cultura*. Isso nos faz lembrar o famoso ensaio de Montaigne a respeito de seu contato com um chefe *tupinambá* de ‘passagem’ pelo continente europeu, no século XVII. Confirmando a máxima de que as grandes navegações foram o acontecimento etnográfico por excelência, a associação do poder com a natureza (em oposição à cultura) de que fala Clastres tem sequelas na maneira como o filósofo francês reage ao encontro com o *chefe tupinambá*. Isso porque, em seu relato o filósofo acaba por colocar em questão a credibilidade de seu próprio sistema de significação, um pequeno abalo no seu modo de pensar o mundo.

A mesma desmontagem da chefia que os estudos de Clastres apontam resvala na alusão do chefe *tupinambá* à impotência de autoridade da função, tendo ele como privilégio o de liderar os guerreiros no combate – verdadeiro castigo para qualquer chefe de Estado. Os canibais de Montaigne servem, pois, de exemplo para ilustrar aquilo que no ensaio de Clastres representa o paradoxo de autoridade do chefe não ocidental – ao qual também aludimos outrora. Nos termos mais simples possíveis, a filosofia política dessas sociedades desenvolveu uma estratégia para ‘esvaziar o poder do poder’, para tornar a chefia uma instituição estéril; esse é, precisamente, o paradoxo da chefia indígena: exercer uma função destituída de funcionalidade.

Em tempo, Clastres nos conta que nas culturas antigas da América do Sul a presença do chefe está condicionada a três aspectos no interior da sociedade, aos quais deve atender para que não seja desacreditado como líder; ele deve ser generoso com seus bens, vindo mesmo a ser reconhecido como aquele que possui o menor número de ornamentos; deve possuir uma boa oratória; e, por fim, ser aquele que pode exercer a poligamia. Ao contrário do que se possa imaginar, em raras e específicas ocasiões ela não é um privilégio restrito aos chefes.

Pois, bem. Similarmente às sociedades estudadas por Marcel Mauss (2003) em trabalho dedicado às funções da *dádiva* em povos antigos de outros continentes, a observação antropológica relatada por Clastres no ensaio “Troca e poder: filosofia da chefia indígena” retém que o dispositivo de sociabilidade dessas comunidades repousa sobre a *troca*. Em ambos os trabalhos, ela é o fenômeno social total desses grupos, de onde advém, inclusive, sua filosofia política. Isso nos leva a presumir que essas sociedades só existem como tais na medida em que mantêm um comércio em circulação, no caso de Clastres, circulação de bens, palavras e mulheres. Se observarmos com atenção, perceberemos que a circulação desses três

itens é correlata aos atributos que fundam a sociabilidade das culturas indígenas, o que vale a longa citação do próprio antropólogo (CLASTRES, 2003, pp.56,57):

[...] é notável constatar que essa trindade de predicados – dom oratório, generosidade, poligamia – ligados à pessoa do líder, concerne aos mesmos elementos cuja troca e circulação constituem a sociedade como tal, e sanciona a passagem da natureza para a cultura. É inicialmente pelos três níveis fundamentais da troca de bens, de mulheres e de palavras que se define a sociedade; e é igualmente por referência imediata a esses três tipos de “sinais” que se constitui a esfera política das sociedades indígenas.

Ora, se os elementos constituintes da ligadura das culturas se coadunam com os itens de privilégio dedicados ao *chefe indígena*, como dizer aí da existência de um paradoxo da chefia? A resposta Clastres nos oferece chamando a atenção para a análise dos movimentos inerentes a cada um dos três circuitos em operação. Convencido de que o estatuto da chefia não integra a mesma ordem do fenômeno que legitima a sociabilidade indígena, ele nos mostra que em cada um dos circuitos a circulação propriamente dita é quebrada. Ante o chefe, a reciprocidade fundadora da *troca* estanca. No caso da poligamia, como o chefe é o único detentor do privilégio, a circulação naturalmente acontece em sentido unilateral, dele para o grupo. Quanto aos bens, a situação é a mesma, pois é o chefe quem cede o que possui ao grupo, que, por sua vez, está desimbuído de contraprestações para com seu líder. Essa situação o obriga, inclusive, a ser quem mais arduamente trabalha nessas tribos, pois se sua credibilidade depende dos presentes que oferece, ele precisa ter presentes a oferecer; e aqui Clastres acrescenta que a “obrigação de dar, à qual está preso o chefe, é de fato vivida pelos índios como uma espécie de direito de submetê-lo a uma pilhagem permanente” (2003, p.49).

Para as considerações que faremos daqui em diante o último dos três circuitos da constituição social desativados pelo chefe tem importância decisiva, sobre ele repousa o modelo do paradigma do chefe desempenhado na música de Itamar Assumpção. Coincidentemente ou não, a circulação e troca de signos linguísticos é a única das três operações que permanece determinante nas sociedades modernas. Inclusive, vimos mais cedo que a estratégia política de Frederick Douglass repousava na desenvoltura de sua oratória, com a qual falava para duas culturas segregadas. Porém, caso oposto é o do líder indígena; por melhor orador que seja, fazendo eloquentes discursos diários de motivação, suas palavras estão apartadas da esfera da comunicação. É que ninguém, a não ser ele próprio, interage com suas mensagens: “a palavra do líder encerra em si mesma a ambiguidade de ser desviada da função de comunicação imanente à linguagem” (CLASTRES, 2012, p.65).

Como acreditamos ter ficado evidente, a chefia é instituída nessas culturas somente pela condição de ser anulada. Não nos esquecendo de que em sua filosofia política o chefe carrega a memória do estado de natureza, contra o qual o estado de cultura se afirma, é lícito deduzir que mantendo sua palavra fora de circulação, a cultura tira do poder sua potencialidade, já que a “a linguagem é o oposto da violência” (*ibid.*p.65). Trata-se, portanto, de uma manobra de refutação prática por parte da cultura contra a autoridade. A pobreza material, a transferência de mulheres e a solidão das palavras do chefe são, nessa toada, a consequência de uma atividade política exercida mais ao fundo das aparências. Para Clastres, essa manobra é estratégia que “a cultura utiliza contra o poder a própria astúcia da natureza” (*ibid.*, p.64), pois se é verdade que o poder (natureza) é admitido, também consta que seu desdobramento é ineficaz. Quando nos lembramos dos preceitos elaborados por Roman Jakobson no tocante às *funções* linguísticas subjacentes aos atos de comunicação, percebemos que a chefia não somente está fora da cultura como também suas palavras se encontram fora da linguagem, sendo esta apenas um diadema que o chefe carrega ‘inutilmente’.

Em outro estudo, dessa vez sobre os cantos míticos dos *guaranis* da floresta tropical brasileira, Pierre Clastres (1990) vai além e nos explica que no pensamento *guarani* a própria humanidade dos homens é fundada pela *palavra* (*Ayvu*), e que ela é a substância tanto do humano quanto do divino, ao passo que “determinada como lugar da *palavra*, a humanidade dos homens encontra-se então em relação imediatamente possível com a divindade dos deuses” (CLASTRES, 1990, p. 27). Em linhas gerais, na filosofia *guarani* a humanidade participa do sagrado e o sagrado da humanidade pelo emprego da palavra. Analogamente, em *O som e o Sentido* (1989), José Miguel Wisnik segue nessa mesma direção citando um estudioso que garante que “toda vez que a gênese do mundo é descrita com a precisão desejada, um elemento acústico intervém no momento decisivo da ação” (SCHNEIDER *apud* WISNIK, 1989, p. 37).

5.3 O fascismo dos bons homens ¹⁰¹

Corre entre nós um velho jargão que diz que os artistas são prenunciadores do porvir. Paulo Leminski encontrou jeito de dizê-lo na biografia de Jesus, quando sinaliza que os maiores poetas “dessa literatura hebraica que o Ocidente chama de Antigo Testamento”

¹⁰¹ Tomo de empréstimo a expressão de *A máquina de fazer espanhóis*, romance do português Walter Hugo Mãe. CosacNaify, 2014.

(LEMINSKI, 2013, p. 167) são também os maiores profetas dessa tradição; como mostra, no grego a palavra ‘profeta’ significa “aquele que fala para a frente” (*ibid.*, p.166). Na introdução da décima sexta edição de *ABC da literatura* (2003), de Ezra Pound, Augusto de Campos diz ter sido o crítico o primeiro a alegar que “os artistas são as antenas da raça” (POUND, 2007, p. 13). E se forcamos um pouco veremos essa ideia inserida na concepção do *trickster* como o artífice da “possibilidade de novos mundos”. O próprio Itamar Assumpção parece estar de acordo com a ideia quando alega que “o real é a rocha que o poeta lapida, doando à humanidade mal agradecida”, de “Chavão abre porta grande” 🎵 (com Ricardo Guará) (*Sampa Midnight*).

Desde os primeiros momentos em que nos questionamos acerca do alcance da estética de Itamar, sempre nos preocupou entender como seria possível sustentar que sua sonoridade, à maneira de outras manifestações de nossa música popular, introduz aquilo que Jacques Rancière trata por “novas formas de subjetividade política” (RANCIÈRE, 2012, p. 11). Para ele Platão teria sido o primeiro a perceber a imbricação entre a política e as artes ao alegar que tanto o *teatro* quanto a *escrita* intervinham na organização coletiva como regimes “de indeterminação das identidades, de deslegitimação das posições da palavra, de desregulação das partilhas do espaço e do tempo” (RANCIÈRE, 2012, p. 18). Nessa chave, são ambos regimes estéticos investidos de ‘força’ política, desenvolvendo-se de modo a desregular as hierarquias sociais estabelecidas no interior da comunidade; neste caso, a palavra escrita, a palavra sem voz, por sua circulação indefinidamente aleatória, e o teatro por ser o lugar público em que, ao contrário da *ágora*, a atividade “embaralha a partilha das identidades, atividades e espaços” (*ibid.* p.17). No capítulo anterior vimos que Platão conjurava o teatro como um mal justamente porque via nele a diluição do espectador, como se se separasse de si próprio, algo absolutamente nocivo à imutabilidade ideal de verdade para o filósofo.

Diante desse quadro, Rancière alega que a qualidade do “regime estético da política é propriamente a democracia” (*ibid.* p.18). Obviamente, o filósofo não entra no mérito da qualidade da democracia em função da qual Platão dissertara suas teses, de modo que o que nos fica dessas passagens é a maneira como um registro estético pressupõe formas de subjetividade política ‘para além da cena’, por assim dizer. No entanto, o autor não se limita a falar de coisas tão ‘antigas’ assim, trazendo a discussão para mais perto dos modernismos nossos de cada dia. E é nessa seara que ele introduz uma ideia que está internalizada em nosso trabalho, a de que uma *vanguarda* artística conserva uma analogia à distância com formas sensíveis do *por vir*.

Seguindo sua linha de raciocínio, uma vanguarda estética se configura como uma forma antecipada de uma vida material vindoura, e não como uma força que irrompe ‘militarmente’ no sentido de uma evolução histórica, escolhendo e extraíndo dela (da história) a direção do seu movimento, diz ele (RANCIÈRE, 2012, p.43-44):

Se o conceito de vanguarda tem um sentido no regime estético das artes, é desse lado que se deve encontra-lo: do lado dos destacamentos avançados da novidade artística, mas da invenção de formas sensíveis e dos limites de uma vida por vir. É isso o que vanguarda ‘estética’ trouxe à vanguarda ‘política’, ou que ela quis ou acreditou lhe trazer, transformando a política em **programa total de vida**. [grifo nosso]

Pois, bem. Alguns anos mais tarde da publicação deste *A partilha do Sensível*, o próprio Rancière se debruçaria, agora sim, sobre o tema da democracia contemporânea em *O ódio à democracia* (2014), livro em que o regime estético cede lugar ao regime político. Aqui o foro de discussão é menos artístico que histórico, o que não significa que a base de sua reflexão tenha sido abandonada com o tempo; pelo contrário, é pertinente observar que sua abordagem do atual fenômeno da democracia parlamentar e liberal compreende a “eliminação da figura política da democracia” (RANCIÈRE, 2014, p. 32), caracterizada por ele pela transformação desta em um *estilo de vida*; nesse ínterim, o interesse pela gerência do coletivo é preterido em nome do desejo individual (o consumo). Em outras palavras, é como se a avidez do consumo houvesse se tornado o “programa total de vida” da democracia liberal, entronizando a “lei da ilimitação própria da sociedade moderna” (*ibid.* p.14).

Indo adiante, a certa altura de *Dívida: os primeiros 5.000 anos*, David Graeber nos chama a atenção para o fato de que haveria um tipo de “cálculo comercial” (2016, p.105) nos fundamentos de toda nossa civilização. Isso porque na mobilização de praticamente tudo o que conhecemos, e mesmo nas operações não objetivamente comerciais, repousaria a lei de reciprocidade, “ou senso de igualdade, equilíbrio, justiça e simetria” (*ibid.* p.119). Na antropologia à qual visita, todos esses elementos convergem para um mesmo e inequívoco ponto, a *troca*. Diz ele: “a troca sempre tem a ver com equivalência. É um processo de mão dupla em que cada lado dá tanto quanto recebe. É por isso que se pode falar na troca de palavras entre pessoas [...], da troca de socos e até de tiros” (2016, p.135). Nesse momento, Graeber se aproxima das considerações de Nietzsche a respeito de como na longa história do cristianismo “um sentimento de dívida é transformado em sentimento de culpa permanente” (NIETZSCHE, 2009, p. 105)

Para pensar essa condição no limite das operações de reciprocidade, Graeber destaca o fato que nessa tradição Cristo é denominado como o *redentor*, o escolhido para resgatar a humanidade dos sofrimentos. A julgar pelos dias atuais, conhecemos bem essa história; o que torna tudo um pouco mais especial é que a palavra *redenção* tem, citando o autor, o sentido original de “resgatar algo que foi dado como garantia por empréstimo” (GRAEBER, 2016, p. 105), e não nos espanta que nos textos bíblicos há sempre um povo a ser resgatado ou libertado de alguma mazela. Para Graeber, expressões dessa natureza, como liberdade, fazem referência ao sistema econômico dessas sociedades, mais precisamente à *dívida* como um dos fundamentos da religião, já que “todas as religiões mundiais [...] são repletas desse tipo de ambiguidade. Por um lado elas são contra o mercado; por outro, tentam enquadrar suas objeções em termos comerciais” (2016, p.110).

Admira, pois, a Graeber o fato de que a linguagem empenhada para falar do filho de Deus seja a linguagem de uma operação financeira, ao que responde pondo-se a ler algumas passagens bíblicas sob a ótica dessa linguagem. Este é segundo elemento que gostaríamos de destacar, pois, ao fazê-lo, Graeber assume que em si esses textos venerados por centenas e centenas de anos carregam marcas de seu tempo que passam despercebidas pelos leitores de outras eras, donde uma infinidade de metáforas e “alusões políticas” permanece intocada (GRAEBER, 2016, p. 110):

Um das coisas que fazem o Jesus do Novo Testamento ser um personagem tão irresistível é o fato de nunca termos clareza do que ele realmente diz. Tudo pode ser interpretado de duas maneiras. Quando ele pede a seu seguidores que perdoe todas as dívidas, se recusem a atirar a primeira pedra, deem a outra face, amem os inimigos, deem seus bens aos pobres – ele realmente espera que tudo isso seja feito? Ou será que tais exigências são apenas um modo de mostrar aos outros que, como claramente não estamos preparados para agir dessa maneira, somos todos pecadores cuja salvação só pode acontecer em outro mundo [...]?

Diante dessas e das outras considerações, queremos olhar para o tempo de agora, tempo em que a palavra do pastor se levanta para a redenção do rebanho, e frisar a ambiguidade que ele encerra. O atual esvaziamento da autoridade moral da política que tanto nos preocupa acontece numa operação semelhante a essa em que o “senso de equilíbrio” é contrabandeado pela porta dos fundos de uma linguagem que o entroniza. Bastaria nos perguntarmos o que justificaria o perdão de uma dívida bilionária das entidades religiosas pelo atual governo do Brasil precisamente no momento em que o executivo se atropela em reformas a fim de desonerar a folha da União? Aliás, qual é, de fato, o significado da palavra do pastor na atual conjuntura? Não nos enganemos, a purgação dos pecados, da culpa moral,

enfim, o reino de deus outra coisa não significa senão a iniciativa deliberada de fuga do político por meio da política, algo de que uma bancada congressista em nome de deus ajudaria facilmente a explicar.

Esse debate se impõe de maneira dramática em nossa atual conjuntura política, uma crise que toca particularmente o alcance das forças da esquerda no Brasil. É que os direitos egoístas da sociedade de consumo têm como principal obstáculo justamente nosso estado democrático e de direito. Assim, no fundo dessa crise que os mais diversos canais escancaram simultaneamente, dia após dia, o que temos é o sufocamento da comunidade fundada na democracia pela democracia fundada no indivíduo. Como se percorrêssemos na contramão o caminho que Nietzsche previu quando alegou que, em si, “os estados de direito não podem senão ser *estados de exceção*, enquanto restrições parciais da vontade de vida que visa o poder” (NIETZSCHE, 2009, p. 65), a consciência moral, em cuja genealogia se encontra a servidão, a culpa e a purgação, é reinserida no centro da atividade política. De modo semelhante, Rancière também observa esse deslocamento no qual “as propriedades que eram atribuídas ao totalitarismo, concebido como estado que devorava a sociedade, tornaram-se simplesmente as propriedades da democracia, concebida como uma sociedade que devora o estado” (2014, p.22).

Em nossos dias, a despolitização da política pela caracterização de um estilo de vida trouxe consigo o mantra de que o Estado deve ser mínimo para que o cidadão seja o máximo, equação ao término da qual temos como resultado o “homem democrático” transformado em um ‘déspota democrático’¹⁰². Como se estivesse aqui e agora e fosse um de nós a avaliar o cenário, Rancière decreta que, por princípio, esse homem democrático “se impacienta diante de qualquer competência, inclusive a do **médico** ou do **advogado**, que põe em questão sua própria soberania” (RANCIÈRE, 2014, p. 19). Por sinal, jurisprudência e medicina são as duas mais desacreditadas instituições de nossos pandêmicos dias. Mas não podemos nos esquecer do fator fundamental de nossa realidade impossível de ser prevista pela conjuntura da sociedade francesa, sobre a qual escreve o autor. Óbvio, e mesmo assim comumente ignorada pelos arautos do despotismo democrático, as condições econômicas, a força das relações aí implicadas, não são de maneira alguma, nem ‘mais ou menos’, igualitárias no país. E a partir disso o imbróglio só aumenta, pois, à medida que políticas públicas de justiça social são verdadeiras palavras de ordem diante da abissal desigualdade social brasileira, a democracia liberal repercute, por outro lado, o esvaziamento da política como arte do bem

¹⁰² O termo faz referência aqui que Rancière, referindo-se a Alexis de Tocqueville, chama de “profeta do despotismo democrático” (*ibid.* p.32).

viver coletivamente, o que em termos atuais significa assumir o cidadão em suas três esferas básicas, a civil, a política e a social. É nesse abismo que muitos dos nossos, impelidos por um desejo que é absolutamente contrário à suas próprias necessidades, estão em queda, não encontrando tábua de salvação em que se amparar. Quanto a isso, nunca é demais lembrar que “a individualidade é uma coisa boa para as elites; torna-se um desastre para a civilização se a ela todos têm acesso” (RANCIÈRE, 2014, p. 42).

A tentativa de equacionar as duas posições, a do esvaziamento da credibilidade política da democracia pela teologia do consumo ao fato social da desigualdade, não pode ser acompanhada de outros sentimentos que não o de desamparo e perdição. E é nesse ponto que os comentários de Rancière alcançam, novamente, o coração do problema brasileiro. Diz o filósofo (RANCIÈRE, 2014, p. 45):

A aflição dos indivíduos democráticos é a dos homens que perderam a medida pela qual o um pode se conciliar com o múltiplo e o uns podem se unir em um todo. Essa medida não pode se fundamentar em nenhuma convenção humana, mas somente no cuidado do pastor divino, que cuida de todas as suas ovelhas e de cada uma delas. Este se manifestou por uma força que faltará sempre à palavra democrática, a força da voz, cujo impacto, na noite de fogo, foi sentido por todos os hebreus, enquanto era dado ao pastor humano, Moisés, o cuidado exclusivo de ouvir e explicitar suas palavras e organizar seu povo segundo o ensinamento transmitido por elas.

Na esteira dessas considerações a democracia ocidental pode ser encarada como um sistema organizado em oposição ao princípio de filiação divina, o qual remonta ao mundo gerido pela palavra de um deus. Desse ângulo, ela é a fórmula política que ‘despaternaliza’ a humanidade, uma separação do “modelo do pastor divino alimentando seu rebanho” (RANCIÈRE, 2014, p. 48). Aqui não custa lembrar, a título de diferenciação, que é possível ouvir a voz de um deus indivisível e unissonante nas artes do bom governar a república de que nos fala Platão. Desse modo, é lícito ver na democracia um sistema que pressupõe uma separação, ou com a palavra divina do pastor ou com a natureza do poder em si, como manda a filosofia política indígena, em Clastres; ou seja, em resumo ela é “propriamente a inversão de todas as relações que estruturam a sociedade humana” (RANCIÈRE, 2014, p. 50).

Em *Elogio da profanação*, ensaio em que Giorgio Agamben trata do sagrado e do profano como elementos que se contaminam reciprocamente – pense-se o sacrifício como instituição que coloca em crise a distinção entre ambos, pois um canal de contato é sempre ‘aberto’–, o filósofo italiano nos faz uma proposição pertinente para pensarmos o retorno da voz do messias como separação do rebanho da esfera política. Retomando uma das teses póstumas de Walter Benjamin em *O capitalismo como religião*, aquela que diz que o

capitalismo se investe de uma aura religiosa desenvolvida com o cristianismo e sua “entrada de Deus como vítima do sacrifício” (AGAMBEN, 2007, p. 68), Agamben prevê nas formas de vida e subjetividade derivadas do capitalismo não a transformação do mundo, mas sua destruição; para ele (2007, p.71):

[...] onde o sacrifício marcava a passagem do profano ao sagrado e do sagrado ao profano, está agora um único, multiforme e incessante processo de separação, que investe toda a coisa, todo lugar, toda atividade humana para dividi-la por si mesma e é totalmente indiferente à cisão sagrado/profano, divino/humano.

Se trouxermos essas reflexões para o atual estado de nossa democracia não nos surpreenderemos com absolutamente nada. São cada vez mais flagrantes as manobras que tentam separar a sociedade da política, religando-a ao reino de deus pela palavra do pastor. O poder do povo, diz Rancière (RANCIÈRE, 2014, p. 68) é:

necessariamente heterotópico à sociedade não igualitária, assim como o governo oligárquico ele é o que desvia o governo dele mesmo, desviando a sociedade dela mesma. Portanto, é igualmente o que separa o exercício do governo da representação da sociedade.

Ou seja, ele é aquilo contra o que necessariamente fala a palavra, a palavra sem volta, do pastor para o rebanho.

Tornou-se discurso corrente em nossos dias a noção de que, no atual debate político, a esquerda brasileira perdeu, como num passe de mágica, a capacidade de se comunicar com a população, principalmente com a população em nome da qual foram lançadas frentes amplas de combate às injustiças sociais. Tudo aconteceria como se não tendo mais a quem falar a esquerda brasileira perdesse sua credencial política e assistisse imóvel ao esvaziamento moral de sua autoridade. Essa posição, sustentada inclusive por políticos e analistas hábeis, peca por sobrepor a descrença no discurso da esquerda à descrença na linguagem da política (a democracia). Com desconfiança vemos crescer o consenso de que vivemos politicamente um momento de polarização extremada, cooptada pela radicalidade religiosa dos agentes políticos contra tudo que não seja ‘terrivelmente cristão’ ou ‘de bem’. Não precisamos, e nem queremos falar da leviandade dessas noções. Nosso ponto é simplesmente o de apontar que o autoritarismo circundante não se localiza mais na esfera da política, mas da religião.

A esse estado de coisas a simples resposta de que o que a esquerda, e os democratas por extensão, tem a dizer está dentro da política é bastante, não se tratando, portanto, de uma disputa entre concepções políticas de sociedade, mas de crenças morais, o que significa que as disputas não se encontram mais pela política, senão contra ela. “A democracia significa, nesse

sentido, a impureza política, a rejeição da pretensão dos governos de encarar um princípio uno da vida pública” (RANCIÈRE, 2014, p. 81).

5.4 A democracia em Assumpção

A essa altura o leitor já deve ter se perguntado para o que, afinal, isso tudo contribui num trabalho dedicado a um compositor como Itamar Assumpção. Caminhando para o final, nossa resposta traz de volta a imagem daquela antena captando expectativas de uma vida porvir. Além do que vimos até aqui, o exercício da crítica *contextual* em Itamar traz à baila em nossos dias essa espécie de crise do unísono como fundamento da democracia. Trata-se, assim, de compreender essa configuração musical como metáfora das configurações políticas esboçadas no bojo da redemocratização do Brasil. Essa condição é um detalhe complicador de extrema importância para nós, pois a correspondência que pretendemos demonstrar com o exercício da crítica contextual não acontece, como poderíamos supor, no nível discursivo da canção, como acontece em outras expressões de nossa música popular. São raros os momentos de nossa discografia em que alguma constatação sobre a vida nacional é feita, como aquele em “Fico Louco”: “a gente sofre tanto/vive muito mal”. Assim, se queremos aceitar que o som de Itamar expressa um modo especial de pensar e se relacionar com nossa realidade, precisamos acatar que o real conteúdo dessa expressão se verifica na maneira como essa sonoridade se comporta. Como lembra Eric Hobsbawn (1990) acerca das condicionantes políticas inoculadas na música dos negros norte-americanos oprimidos e desprivilegiados, é no seu padrão de comportamento, nem sempre consciente e deliberado, que o jazz realiza seus alusivos e esotéricos protestos, “extremamente difíceis de serem reconhecidos pelos de fora como protestos” (HOBSBAWM, 1990, p. 278).

Seguindo o historiador, o jazz como gênero advindo de uma exclusão cultural congênita é, em sua gênese, uma música democrática por excelência que se eleva à condição de participar do “mundo das artes e do povo que, se não fosse essa música, não teria direito a tal participação” (HOBSBAWM, 1990, p. 274). O que mais nos chama a atenção a essa altura é a maneira como Hobsbawn identifica a ‘proposição’ política inerente ao gênero, alegando que esse tipo de música “fala diretamente de e para o homem ou mulher não educado, *no qual as pessoas tocam como se fala, como se ri ou como se chora*, [o que], em razão dessa postura direta é um protesto vivo contra as ortodoxias culturais e sociais das quais ela tanto difere.”

(1990, p.279). De modo semelhante, para essa mesma direção aponta o outro comentário de Paul Gilroy a volta do modo de ser das expressões culturais do *Atlântico Negro* (2012, p.168):

Os diálogos intensos e muitas vezes amargos que acionam o movimento das artes negras oferecem um pequeno lembrete de que há um momento democrático, comunitário, sacralizado no uso de antífonas que simboliza e antecipa (mas não garante) relações sociais novas, de não dominação.

Feitas essas considerações, resta observar na trilogia o exercício da crítica contextual no som de Itamar a fim de sublinharmos os melhores momentos em que ela articula formas sensíveis do porvir, celebrando por antecipação uma subjetividade política cara à nossa época, qual seja o acirramento das forças, a entronização da democracia como disputa contra a privatização da palavra, da palavra autoritária. Afinal, como fala Hobsbawn, “em seu aspecto mais positivo a democracia do jazz produziu um ideal de arte em sociedade mais amplo e socialmente mais sólido” (1990, p.274). Um tom acima essa condição atenta para o fato de “a democracia burguesa [...] não deve servir como tipo ideal para todos os processos políticos modernos” (GILROY, 2012, p. 166). Dito isto, resta-nos apontar, finalmente, de que maneira as ideias aqui mobilizadas nos ajudam a dialogar com o som de Itamar Assumpção.

Uma das marcas mais sobressalientes da sonoridade da trilogia é a de que ela embaralha o regime de alteridade implicado na centralidade do cantor/compositor de música popular. Como já observamos em alguns momentos, a ausência de Itamar Assumpção da tradicional posição do líder da banda é notória. Em nossa avaliação, esse procedimento se coaduna com o tipo de estratégia daquelas sociedades sem Estado estudadas por Pierre Clastres. Assim, o desvio de Itamar do paradigma de chefe equivale a uma manobra de refutação prática dos imperativos da ordem cultural dominante. A essa altura, temos razões suficientes para acreditar que esse desvio embaralha não apenas as estruturas de expectativas da canção popular, como principalmente as da sociedade em que essa modalidade se manifesta. Subsiste no bojo dessa descaracterização do gênero o imperativo democrático como dado estético contíguo ao contexto da realidade brasileira à época em que foram produzidos os discos da trilogia.

Como sabemos, a primeira metade da década de 1980 marca o começo do fim do regime ditatorial no Brasil, impulsionado pelas movimentações sociais em torno da democracia como pauta comum. Além da seleção brasileira de 1982, representada aqui pela figura do líder rebelde Sócrates, a passagem para esse novo estatuto social amalgamou diversos setores da sociedade civil no mesmo propósito de formatar, mediante disputas, o

modelo político baseado na autoridade incontestável do déspota. Dentre tantas ações coletivas, a mais decisiva delas foi, sem dúvidas, a confluência dos operários urbanos e trabalhadores rurais com a intelectualidade brasileira, culminando na criação do Partido dos Trabalhadores, em 1980. Vinte anos mais tarde, já garantida a democracia republicana vigente, e o fruto mais maduro dessa semente pode ser colhido com a eleição do primeiro operário vindo das camadas populares para a presidência do país, em 2003. Como lembra Jacques Rancière, “é isso que implica o processo democrático: a ação de sujeitos que, trabalhando no intervalo das identidades, reconfiguram as distribuições do privado e do público, do universal e do particular” (RANCIÈRE, 2014, p. 80).

Talvez a ninguém que se ponha a ouvir principalmente os dois primeiros discos da trilogia, *Beleléu, Leléu, Eu* (1981) e *Às próprias custas S/A* (1982), passe despercebido o apagamento de Itamar Assumpção da posição central do cantor ou intérprete em música popular. A polifonia à exaustão nesses discos, ou mesmo a multiplicação das vozes de Itamar nas músicas de *Sampa Midnight* (1985) são os índices metafóricos das agitações em torno da redemocratização do Brasil, que viria integralmente ao final da década. Mais do que atestar a falência da autoridade, eles sugerem a fundação de uma comunidade amparada não meramente na descentralização da palavra, mas fundamentalmente na estabilização do conflito, da disputa, como condição necessária. “Luzia” é da trilogia a canção que melhor expressa a presença do exercício tanto da crítica *textual* quanto *contextual*. Lembramos, apenas, que a unidade categórica da *canção crítica* se verifica, por um lado, no trato com os aspectos não intuitivos da expressão em música popular, dos quais resultam formas totalmente descaracterizadas do gênero, e, por outro, o que elas “significa[m] e representa[m] no contexto em que [são] utilizad[as]” (NAVES, 2010, p. 97).

Abrindo *Beleléu, Leléu, Eu*, “Luzia” é cantada, ou melhor, falada por duas vozes femininas, ambas, na verdade, a mesma voz atuando em camadas sutilmente descompassadas, de modo a aumentar a intensidade da arenga que se inicia, a qual, inclusive, nos remete a “Nega Luzia” (Wilson Batista e Jorge de Castro), famosa na voz de Paulinho da Viola ¹⁰³:

olha aqui beleléu, tá limpo coisíssima
nenhuma meu, não tô a fim de cur-
tir a tua e nem de ficar tomando na cara,
essa de ficar de que o brasil não tem
ponta direita, o brasil não tem isso, o
brasil não tem aquilo, que black navalha

¹⁰³ A transcrição da letra acompanha o encarte do LP original de 1981.

é você Beleléu? Tá mais é parecendo cha
mariz de turista e isca de polícia, onde tá
tua malícia meu, onde tá tua malícia...

Mas diferentemente dela, e também das Amélias[♪], Genis[♪], Jesualdas[♪] e Carolinas[♪] da música popular brasileira, “Luzia” está em pé de igualdade com seu interlocutor, Beleléu, irrompendo na canção como alguém que desgostosa com a vida exige uma mudança de atitude. Neste trecho, apenas um único instrumento toca, um piano que, repetindo a mesma nota, reforça a golpes de martelo a queixa inaugural da mulher. Em meio às cobranças, súbito, o coro irrompe:

deixa de conversa mole luzia
deixa de conversa mole
(blá, blá, blá)
deixa de conversa mole luzia
deixa de conversa mole
(blá, blá, blá).

Ante a ele, Itamar/Beleléu, solo, agressiva:

porque senão eu vou desconcertar sua
fisionomia.
[...]
você quer harmonia mas que harmonia é
essa luzia
só me enche o saco (só chia, só chia)

Nesse ponto o ouvinte já deve ter se convencido de que “Luzia” não é uma música de amor, tampouco uma canção para embalar romances, mas uma contestação agressiva de um modo de vida. Não necessariamente do modo de vida de Beleléu, como aparenta à primeira vista. Como os trechos destacam, a queixa é generalizada, indo de Luzia em direção a Beleléu e de Beleléu em direção a Luzia. O índice que talvez melhor corrobore essa generalidade fica explícito na passagem em que Beleléu/Itamar refuta a possibilidade de harmonia entre ambos. Na esteira de nossos argumentos esse detalhe é importante pois resvala no fato de que a ideia de “harmonia, que é tão musical, se aplique desde longa data à esfera social e política, para representar a imagem de uma sociedade cujas tensões e diferenças estejam compostas e resolvidas” (WISNIK, 2004, p.200).

Continuando..., dissemos ‘solo’, mas praticamente em momento algum da trilogia a responsabilidade do canto concentra-se numa única voz. Esse é um detalhe fundamental, pois, além de estabelecer uma válvula de tensão com a tradição de música popular também traz para a forma da canção um dado estrutural da realidade em que foram produzidos os três discos. O apagamento de Itamar Assumpção do paradigma de líder atua como fator de enfraquecimento do culto à personalidade, a “preponderância da pessoa sobre a coação coletiva em música” (ADORNO, 1999, p. 68), ao passo que proclama “a relevância da liberdade subjetiva” (*ibid.*, p.68). Com efeito, somente em dois momentos a estrutura de “Luzia” faz uso de algum recurso usual de nossa canção popular, no caso justamente aquele em que a comunhão alcança diluir o indivíduo no coletivo, o refrão. Vale então lembrar que no começo de nossa dissertação tratamos de um velho samba de nossa música popular em cujo refrão se articula um senso vivo de coletividade. No caso de “Luzia”, esses momentos são precisamente o “deixa de conversa mole Luzia” e o seguinte:

Chega de conversa (lero, lero, lero, lero)
lero lero
Chega de conversa (lero, lero, lero, lero)
Lero, lero

Diante disso, cabe dizer que Itamar está, literalmente, desconcertando a fisionomia não de uma interlocutora específica, mas da própria canção popular brasileira, o que coloca a trilogia uma vez mais na rota do exercício da crítica *textual*. Conjugado este ponto com as expectativas políticas à época, as quais giravam em torno da cidadã irrestrita e imediata, fica patente que era a própria sensibilidade democrática, tão cara aos nossos dias, a vítima que se punha em sacrifício, como que realizando pouco a pouco a “metamorfose do maléfico no benéfico” (GIRARD, 1990, p. 359). Já vimos como o aproveitamento da informação atonal garante ao disco sua fluidez instrumental, um horizonte sonoro que chama à assunção o ouvinte. E se pensarmos melhor, agora à luz de “Luzia”, veremos as vozes de Mari, Gordo, Turcão e Eliana formarem alianças subliminares entre sons espaçados no tempo, produzindo uma verdadeira harmonia na dissonância. Como categoricamente observa Clara Bastos (2012, p.83):

A linha de baixo desta música apresenta comportamentos distintos. Aqui não ocorre somente um ciclo, uma melodia de apoio. Esse procedimento não seria possível já

que são cinco seções que se sucedem, alterando o centro tonal inclusive. Durante a música Luzia o fraseado alia-se ao discurso de *Beleléu*, toma rumo próprio e no final soma-se ao da própria Luzia.

Assumisse nessa primeira fase da carreira a hegemonia da voz, cedendo-lhe em conjunto sua face e rubrica, e teríamos oportunidade de facilmente localizar Itamar Assumpção naquela tradição de cantores populares que fizeram da canção um uso expressivamente temático, variando do protesto político às aflições amorosas. Não sendo este o caso, porém, o que fica por fim é que a descentralização da voz inaugurada por “Luzia” é o dado sonoro que vem para lembrar que a contradição é o veneno remédio que mantém irrigadas as veias e artérias de nossa democracia. Se em nossos dias atuais a palavra do pastor se levanta para profanar o político da política, a assunção de Itamar na cultura brasileira é o índice de uma pulsão em nível de explodir.

6. Conclusão, ou “das armas brancas, químicas quentes”¹⁰⁴.

Fato familiar, o fim da vida de Itamar em 2003 conflui para o mesmo instante em que sua arte refloresce. Às filhas Serena (1977 – 2016) e Anelis Assumpção ele confiou essa dádiva, a qual, por intermédio delas, também é para nós. Por vias diversas, e algumas traçadas aqui, é possível afirmar que estas duas primeiras décadas do século XXI engendraram a assunção de Itamar, para usar um trocadilho já gasto, mas oportuno. De lá para cá foram, se não nos falha a memória, dois álbuns, um documentário, dois livros de canções, uma *Caixa Preta* com a discografia, duas reprensagens de LP’s, um colóquio no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB – USP)¹⁰⁵, um musical teatral com temporada estendida em São Paulo (dado estrondoso sucesso de público e crítica) e o recentíssimo *Museu Itamar Assumpção*, um espaço virtual de imersão em sua experiência artística que vem em muito boa hora (ainda que posteriormente à data de entrega deste texto à banca examinadora).

Nos capítulos que o leitor teve em mãos esteve constantemente à prova em nossas considerações a atualidade estética de Itamar, sua pertinência principalmente no contexto que precede a confecção da Constituição Federal de 1988 ao golpe parlamentar de 2016 (e seus perversos desdobramentos). Para sermos breves, e mantendo vivos os paradoxos, diremos que esse período esquadra um longo arco de crise da democracia ao mesmo tempo em que esta é leva a cabo. Crise da democracia entendida aqui não em nenhum sentido canônico das ciências políticas, mas em relação a um regime de organização da vida que propõe uma fratura paulatinamente mais aguda com os modos de ser da vida brasileira, como se fosse a democracia o *pharmakon* real do Brasil. Foi, pois, necessário primeiro antever o estado de coisas, a sobrevida contra a qual esse regime político (e, no caso de Itamar, também estético) se levanta. Guiados pela figura do *trickster* e sua inteligência que “explora e frustra as oportunidades” (HYDE, 2017, p. 76) pudemos verificar as maneiras pelas quais os sons da trilogia frustram e exploram as armadilhas do Brasil. Com “Prezadíssimos ouvintes” e “Batuque” vimos Itamar travar um intenso diálogo em diversas direções, ao melhor estilo “canto resposta” da *antifonia* negra no Atlântico, com os fatos totais da cultura e da sociedade, os de ontem e os de sempre – o que pode ser agora lido sob a ótica do trabalho *contextual*.

Feita essa abordagem mais abrangente, e sublinhando a manifestação de uma inteligência transiente na música de Itamar nos detivemos, na sequência, em esboçar outra

¹⁰⁴ 🎵 Elza Soares (Itamar Assumpção)

¹⁰⁵ <http://www.ieb.usp.br/itamar/>; último acesso em 08/09/2020.

cartografia cujas coordenadas nos levassem ao encontro de duas correntes, uma situada na tradição da música popular do Brasil e a outra atrelada à tradição crítica dessa mesma música popular. Com essa abordagem foi possível espalhar ao máximo, dentro de nossas limitações, a margem de atuação do músico popular por aqui. Não por acaso, é aí também que certa concepção da música como instrumento de refutação prática da “tendência de normatização, unificação e planificação dos modos de ser das mulheres e dos homens no mundo” (SIMAS, 2019, p. 27) subsalta, incluindo-se nisto a própria organização do pensamento científico. Assim, o que no primeiro capítulo fora a crítica às regras do jogo cultural para o *trickster* se transforma, no segundo, no músico popular como “crítico da cultura”, conforme propõe a professora Santuza Cambraia Naves. Nessa altura, adicionando outras qualidades da inteligência *trickster* ao que já sabíamos, bem como algumas ideias da crítica musical e literária no Brasil, pudemos mapear um modo de ser na música de Itamar que coloca em causa algumas das categorias fundamentais da modernidade. É neste ponto que a vindicação dessa sonoridade como um vetor de continuidade da chamada “linha evolutiva” da música popular brasileira apresenta, para nós, seu ponto mais controverso.

Por meio de uma imersão musical mais declarada tentamos compreender esse modo de ser como um transbordamento, como um ponto oblíquo, a um só tempo afluyente e efluente da música popular brasileira, em suma um meio “tanto para a automodelagem individual como para a libertação comunal” (GILROY, 2012, p. 100). Concentrando nossos esforços em absorver até aí uma espécie de pedagogia, ou, se quisermos, uma poética, chegamos finalmente ao ponto em que a inteligência *trickster*, a *canção crítica*, a *política da transfiguração*, a trilogia, enfim, todos os agentes de nossa rede de pressupostos confluem para aquela encruzilhada já anunciada quando do lançamento de *Beleléu, Leléu, Eu* (1981): a democracia. Inclusive, se falamos em pedagogia é em função de no terceiro e último capítulo, aquele no qual mais pesa na escrita a vigilância do Brasil contemporâneo, nos ocuparmos em lançar luz à sombra tutelar da estética de Itamar Assumpção na ordem dos dias – ainda que para isso, sabemos, tenhamos deixado algumas coisas escapar, como é praxe nas observações dedicadas ao tempo presente.

Diante de tudo pelo que passamos, cabe a este derradeiro momento traçar um último comentário à volta dessa presença, e “suas estripulias fundadoras da vida” (SIMAS, 2019, p. 11). Mais precisamente sobre seus predicados sonoros na realidade brasileira. Para isso precisamos retomar algo dito muito de passagem em nossa introdução e que evitamos peremptoriamente fazer ecoar ao longo dos capítulos. Lá consta um relato em que se diz da

alcunha de ‘marginal/maldito’ de Itamar como um “trapo velho” com o qual tentaram encobrir o dito. Pois, bem. A presença de ícones ‘marginais’ na música brasileira (algo que se reproduz em outras as áreas, como o cinema e a literatura) sempre nos pareceu carente de substância para ser levada demasiada a sério, aqui ou na vida afora. A língua prega suas peças às ideias, e o desprezo de Itamar pelo apelo às fórmulas cristalizadas da música brasileira, seja no diz que respeito às unidades melódicas ou rítmicas, nos ensina isso.

Ironicamente, boa parte senão toda nossa discussão lida com a situação inaugural de algo ou alguém que deslocado pela ordem cultural dominante age (ou é agido) em resposta, o que culmina, nos casos bem sucedidos, com uma reorganização da ordem inicial: “o sambista não precisa ser membro da academia/ser natural com sua poesia e o povo lhe faz imortal”, lembrem. Por isso foi de extrema importância argumentar no sentido de compreender Itamar Assumpção como intelectual da cultura que atacou em duas frentes conjugadas, a da crítica aos produtos culturais e a da crítica às regras da ordem cultural dominante. Nessa chave, insistimos na ideia da metamorfose tanto como nexos da trilogia (obra) como índice de refutação das dinâmicas práticas e subjetivas da sociedade brasileira (cultura). Assim, ao longo de todo o terceiro capítulo buscamos apontar os meios pelos quais o som de Itamar teria realizado a metamorfose do maléfico em benéfico (Girard) na vida brasileira, algo que a nosso ver se consagra na polifonia das formas musicais contemporâneas.

Somente nesse sentido acreditamos que Itamar Assumpção tenha sido o bode expiatório da música popular no Brasil. Ora, não precisa ser muito criterioso para vermos que nas principais formas dessa modalidade a fisionomia da *canção* foi totalmente desconcertada, como sugeriram as observações acerca de “Luzia”. Não por acaso, o disco brasileiro que mais fez a cabeça da moçada, no Brasil e no mundo, chegando até mesmo a ser eleito pelo *The New York Times* ¹⁰⁶ como um dos dez melhores discos do ano no mundo, tenha sido *A mulher do fim do mundo* (2015), de Elza Soares – cantora a quem Itamar dedicara os versos da canção que dá nome a presente conclusão. Além de Elza, o disco é composto por músicos da cena contemporânea da música em São Paulo, como Kiko Dinucci e Thiago França, dois dos integrantes do trio Metá-Metá. Aliás, há quem diga que o disco de Elza se encaixe genericamente na *Vanguarda Paulista* justamente por ser um trabalho que rivaliza com a hegemonia da canção popular em nossa tradição musical.

O que torna nosso pressuposto ainda mais interessante diz respeito ao fato de que no livro da professora Santuza Naves que usamos à farta em nossos argumentos, *Canção popular*

¹⁰⁶ <https://www.nytimes.com/2016/12/07/arts/music/best-albums.html> ; acessado em 10/11/2018.

no Brasil (2010), há uma alegação especial para o fenômeno do “fim da canção” que nos ensina que ela, a canção, é uma modalidade criada e desenvolvida à exaustão no século XX, período historicamente situado pela contínua supressão do povo da política. Amparando-nos em tudo o que vimos até aqui é lícito então compreender a canção popular como uma modalidade atrelada a uma comunidade política que somente a partir da década de 1980 começaria sua mais dramática transmutação, ganhando sua forma mais bem acabada somente em 2003, com a última – e a cada dia mais ambígua – cruzada em nome da conciliação nacional: a eleição de um operário sem dinheiro no banco, sem parentes importantes, e vindo do interior: Lula.

Se dissemos mais cedo que um dos traços da inteligência *trickster* é que ela é politrópica, ou seja, que ela tem muitas feições, é chegada a hora de reverenciar Itamar Assumpção como o músico preceptor de uma forma de vida que admite a contradição à contrapelo das coligações.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, v. 33, 1999.
- AGAMBEN, G. *Profanações*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- ANDRADE, C. D. D. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- ANDRADE, M. D. *Ensaio sobre música brasileira*. 8. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.
- _____. *Macunaíma*. São Paulo: Martins, 1978.
- _____. *Aspectos da música brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- _____. *O turista aprendiz*. Brasília: Iphan, 2015.
- _____. *Pequena história da música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- ANDRADE, O. D. *Manifesto antropófago*. Revista de Antropofagia, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 8, Maio 1928.
- _____. *Obras completas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, v. 11, 1970.
- ASSIS, M. D. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v. 2, 2016.
- _____. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v. 2, 2016.
- ASSMANN, A. *Espaços da recordação: formas e transformações na memória cultural*. Campinas: Editora Unicamp, 2011.
- BASTOS, Maria Clara. *Processos de composição e expressão na obra de Itamar Assumpção*. 2012. 234 f. Dissertação – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BENJAMIN, W. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BINAZZI, B. *Goma-Laca: Cantos populares do Brasil de Elsie Houstoun*. São Paulo: a autora, 2019.
- BORGES, J. L. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. São Paulo: Globo, v. 1,2, 2000.
- CAMPOS, A. D. *Balanço da Bossa: e outras bossas*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- CANDIDO, A. *A Revolução de 1930 e a cultura*. Novos Estudos Cebrapa, São Paulo, abril 1984. 27-36.
- _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Ouro sobre azul, 2010.
- CARVALHO, J. M. D. *Cidadania no Brasil: o longo caminho*. 21. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- CASTRO, E. V. D. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. 552 p.
- CERTEAU, M. D. *A cultura no plural*. 7. ed. Campinas: Papyrus, 1995.

- _____. *A invenção do cotidiano*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, v. I, 1998.
- _____. *A invenção do cotidiano*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, v. 2, 1998.
- CHAUÍ, M. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo : Cortez , 2001.
- CLASTRES, P. *A fala sagrada: mitos e cantos sagrados dos índios guarani*. Campinas: Papirus, 1990.
- _____. *A sociedade contra o estado*. Tradução de Theo Santiago. São Paulo: Cosac Naify, 2003. 280 p.
- DESCARTES, R. *O discurso do método*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1961.
- DIAS, M. T. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.
- DOUGLASS, F. *Narrativa da vida de Frederick Douglass, um escravo americano, escrita por ele mesmo*. Porto Alegre: Leonardo Pogliá Vidal , 2012.
- EAGLETON, T. *Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Tradução de Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. 301 p.
- FAVARETTO, C. *Tropicália: alegoria alegria*. 4. ed. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2007.
- FERRAZ, I. D. B. Experiência e expressão em Itamar Assumpção. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 16, p. 203-221, julho-dezembro 2014. ISSN 29.
- _____. *Sobre negritude e intuição em Itamar Assumpção*. In: ENCONTRO BRASILEIRO DE MÚSICA POPULAR NA UNIVERSIDADE, 1, 2015, Porto Alegre. Anais... Porto Alegre: UFRGS, p. 374-380.
- FREUD, S. *Além do princípio do prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos (1920-1922)*. Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. ed. Rio de Janeiro: Imago, v. 24, 1970.
- FREYRE, G. *Casa-grande & Senzala*. 51. ed. São Paulo: GLOBAL, 2006. 727 p.
- GARCIA, W. Clara Crocodilo e Nego Dito: dois perigosos marginais?. *Antíteses*, v. 8, p. 10-36, Dezembro 2015. ISSN 15.
- GILROY, P. *O Atlântico Negro*. Tradução de Cid Knipel Moreira. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. 432 p.
- GINZBURG, C. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- GIORGIO, F. H. *Na boca do bode*. Londrina: o Autor, 2005.
- GIRARD, R. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1990.

GRAEBER, D. *Dívida: os primeiros 5.000 anos*. São Paulo: Três Estrelas, 2016.

HOBBSBAWM, E. *História social do jazz*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1990.

HOLANDA, S. B. D. *Raízes do Brasil*. 21. ed. Rio de Janeiro: Jose Olympio , 1989.

HYDE, L. *A astúcia cria o mundo*. Tradução de Francisco R.S.Innocêncio. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017. 546 p.

LACERDA, M. (org.). *Música*. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

LEMINSKI, P. *Toda poesia*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *Vida*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LÉVI-SRAUSS, C. *O pensamento selvagem*. 8. ed. Campinas: Papirus, 2008.

_____. *Antropologia estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, v. 2, 2008.

_____. *Antropologia estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, v. 1, 2008.

LUIZ CHAGAS, MÔNICA TARANTINO. *PretoBrás: por que que eu não pensei nisso antes? O livro de canções de Itamar Assumpção*. São Paulo: Ediouro, v. 1, 2006.

_____. *PretoBrás: Por que que eu não pensei nisso antes? O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção*. São Paulo: Ediouro, v. 2, 2006.

MÃE, W.H. *A máquina de fazer espanhois*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MAUSS, M. *Sociologia e antropologia*. São Paulo : Cosac Naify, 2003.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2013.

MOORE, C. *Fela: esta vida puta -*. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

MOTAIGNE, M. *Os ensaios*. São Paulo: Penguin, 2010.

MOURA, R. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro : Secretaria Municipal de cultura, 1995.

NABUCO, J. *Minha formação*. Brasília: Senado Federal, 1998.

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

NAPOLITANO, M. *História & Música*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NAVES, S. C. *O violão azul, modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

_____. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, 2010.

NAVES, S. C.; COELHO, F. O.; BACAL, T. *A MPB em discussão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

NIETZSCHE, F. W. *Genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

- PIGNATARI, D. *Informação. Linguagem. Comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- _____. *O que é comunicação poética*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.
- PLATÃO. *Diálogos*. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- POUND, E. *A B C da Literatura*. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.
- _____. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- _____. *O ódio à democracia*. Tradução de Mariana Echalar. 1. ed. São Paulo: Boitempo editorial, 2014.
- ROSA, J. G. *Grande Sertão: veredas*. 21. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- SANDRONI, C. *Feitço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 - 1933)*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- SANT'ANNA, A. R. D. *Música popular e moderna poesia brasileira*. 4. ed. São Paulo: Landmark, 2004.
- SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo : Perspectiva, 1978.
- SANTOS, C. R. *O patrimônio de Mário de Andrade: tirando o pedregulho da botina para não manquejar*. Revista CPC, São Paulo, jan-set 2018. 11-47.
- SANTOS, M. A. C. *Heitor Villa-Lobos*. Recife: Massangana, 2010.
- SCHWARCZ, L. M.; STARLING, H. M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SCHWARZ, R. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e terra, 1978.
- _____. *Ao vencedor as batatas*. 34. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. 34. ed. São Paulo: Duas cidades, 2000.
- SEVERIANO, J. *Uma história da música popular brasileira*. 2. ed. São Paulo: Editora34, 2008.
- SILVA, Rita de Cássia da Cruz. *Singular e plural: os vários "eus" de Bebeléu: uma análise da performance como linguagem nos primeiros discos de Itamar Assumpção*. 2012. 242 f. Dissertação – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- SIMAS, L. A. *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro : Civilização brasileira, 2019.
- SODRÉ, M. *Samba, o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- _____. *Pensar nagô*. Petrópolis: Vozes, 2017.
- SOUZA, J. *A elite do atraso: da escravidão à Lava-Jato*. Rio de Janeiro: Leya, 2017.
- SQUEFF, Ê.; WISNIK, J. M. *Música*. São Paulo : Brasiliense, 2004.

- SUZUKI, M.; VASCONCELLOS, G. *A malandragem e a formação da música popular brasileira*. In: FAUSTO, B. História geral da civilização brasileira; economia e cultura (1930 - 1964). 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, v. 11, 2007. Cap. XI, p. 798.
- TATIT, L. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- _____. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 2007.
- _____. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo : Edusp , 2012.
- TELES, G. M. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas brasileiros, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Petrópolis : Vozes, 2002.
- TINHORÃO, J. R. *História Social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- VÁRIOS. *Teatro grego*. Rio de Janeiro : Otto Pierre Editores, 1980.
- VIANNA, H. *O Mistério do Samba*. 4. ed. Rio de Janeiro : Editora UFRJ , 2002.
- WEST, C. Genealogy of modern racism. Prophesy deliverance! An Afro-American revolutionary Christianity, London, 2002. 47-65.
- WISNIK, J. M. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.
- _____. *Sem Receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.
- _____. *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- ZUMTHOR, P. *A letra e a voz: a 'literatura' medieval*. São Paulo : Companhia das Letras, 1993.
- _____. *Performance, recepção, leitura*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

8. DISCOGRAFIA

- ALF, JOHNNY. *Diagonal*. RCA Victor, 1964. LP.
- ASSUMPÇÃO, ITAMAR. *Beleléu, Leléu, Eu*. Lira Paulistana, 1981. LP.
- _____. *Às Próprias Custas A/S*. Isca Produção Musicais Ltda, 1982. LP.
- _____. *Sampa Midnight – Isso não vai ficar assim*. Mifune Produções Artísticas, 1985. LP.
- _____. *Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!*. Continental, 1988. LP.
- _____. *Bicho de Sete Cabeças – Vol I*. Baratos Afins, 1993. LP.
- _____. *Bicho de Sete Cabeças – Vol II*. Baratos Afins, 1993. LP.
- _____. *Bicho de Sete Cabeças – Vol III*. Baratos Afins, 1993. LP.
- _____. *Ataulfo Alves por Itamar Assumpção – Pra sempre agora*. Paradoxx, 1995. CD.
- _____. *PretoBrás – Por que que eu não pensei nisso antes?*. Atração Fonográfica, 1998. CD.
- _____. *PretoBrás II – Maldito vírgula*. Selo SESC, 2010. CD.
- _____. *PretoBrás III – Devia ser proibido*. Selo SESC, 2010. CD.
- _____. *Vasconcelos e Assumpção – Isso vai dar repercussão*. Elo Music, 2004. CD.
- BARBOSA, ADONIRAM. *Adoniram Barbosa*. Odeon, 1974. LP.
- _____. *Adoniram Barbosa*. Odeon, 1975. LP.
- BARNABÉ, ARRIGO. *Clara Crocodilo*. Robison Borba, 1980. LP
- CANDEIA. *Seguinte...: Raízes*. Equipe, 1971. LP.
- DAVIS, MILES. *Round about Midnight*. Columbia records, 1957. LP.
- GILBERTO, JOÃO. *Chega de saudade*. Odeon Records, 1959. LP.
- HERON, GIL-SCOTT. *A small talk at 125th and Lenox*. Flying Dutchman Records. 1970. LP.
- _____. *Refletions*. O artista, 1981. LP.
- _____. *Bridges*. O artista, 1977. LP.
- JONES, QUINCY. *The Dude*. A&M, 1981. LP.
- _____. *Back on the Block*. Qwest & Warner Bros, 1989. LP
- KUTI, FELA. *Gentleman*. EMI, 1973. LP.
- _____. *Expensive shit*. Arc Studio, 1975. LP.
- LEÃO, NARA. *Meus amigos são um barato*. Philips, 1977. LP.
- MARLEY, BOB. *Natty Dread*. Tuff Gong/Island. 1974. LP.
- MC'S, RACIONAIS. *Sobrevivendo no Inferno*. Cosa Nostra Fonográfica, 1997. CD.
- ORQUESTRA AFRO-BRASILEIRA. *Obaluayê!* Brazilian Classics, 1957. LP.
- PAU E CORDA, BANDA. *Vivência*. RCA Victor, 1973. LP.
- ROSA, NOEL. *Noel Rosa e sua turma da vila*. Instituto Cultural Cravo Albin, 2015. CD.

TAIGUARA. *Imyra, tayra, ipy*. Odeon, 1976. LP.
TATIT, LUIZ. *Rodopio*. Dabliú Discos, 2007. CD.
VALE, JOÃO. *Muita gente desconhece*. Kuarup Music. 1981. LP.
VANDRÉ, GERALDO. *Geraldo Vandré*. Audio Fidelity, 1964. LP.
VÁRIOS. *Cantoria I*. Kuarup Discos, 1984. LP.
VÁRIOS. *Tropicália ou panis et circencis*. Philips Records, 1968. LP.
VELOSO, CAETANO. *Muito (Dentro da estrela azulada)*. Philips, 1978. LP.
_____. *Transa*. Philips, 1972. LP
VIOLA, PAULINHA DA. *Nervos de aço*. Odeon, 1973. LP.
WATSON, JOHNNY “GUITAR”. *Funk beyond The Call of Duty*. DJM Records, 1977.

9. FILMES CITADOS

HIRSZMAN, Leon. *A B C da greve*. 1990.
_____. *Partido Alto*. 1982.
_____. *São Bernardo* 1972.
MATTAR, Thiago. *O barato de Iacanga*. 2019.
MEIRELLES, Fernando. *Cidade de Deus*. 2002.
PECK, Raoul. *I am not your negro*. 2016.
TARANTINO, Quentin. *Django unchained*. 2012.
VELLOSO, Rogério. *Daquele instante em diante*. 2011.