

VERÔNICA ALMEIDA SILVA ROSA

“Culturalmente confuso:”

**escutando *Isso vai dar repercussão*, de Naná
Vasconcelos e Itamar Assumpção**

Trabalho de Conclusão de Curso

São Paulo

2020

VERÔNICA ALMEIDA SILVA ROSA

“Culturalmente confuso:”

**escutando *Isso vai dar repercussão*, de Naná
Vasconcelos e Itamar Assumpção**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Licenciada em Educação Musical.

Orientador(a): Prof(a). Dr(a) Walter Garcia da Silveira Junior

São Paulo

2020

FICHA CATALOGRÁFICA

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Rosa, Verônica Almeida Silva
"Culturalmente confuso": Escutando "Isso vai dar
repercussão" de Naná Vasconcelos e Itamar Assumpção /
Verônica Almeida Silva Rosa; orientador, Walter Garcia
da Silveira Junio. - São Paulo, 2020.
81 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -
Departamento de Música / Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.
Bibliografia

1. Itamar Assumpção. 2. Naná Vasconcelos. 3. Canção
popular brasileira. 4. Educação musical. I. Garcia da
Silveira Junio, Walter . II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Prof. Walter Garcia, pela orientação deste trabalho, apesar da distância e do tempo curto;

Ao Prof. Pedro Paulo Salles, por sugerir inicialmente alguns caminhos possíveis para as atividades pedagógicas, e por me ajudar a conseguir textos que não estavam disponíveis na internet;

Ao Prof. Luiz Tatit, por gentilmente ceder um arquivo com versão revisada de “A transmutação do artista”, ensaio que foi muito útil a este trabalho;

Ao Prof. Herivelto Brandino, pelas aulas sempre inspiradoras do Curso Livre de Rítmica da Escola de Música do Estado em 2020. Agradeço também pela disponibilidade em responder minhas questões, conversar e indicar leituras, algumas muito úteis para este trabalho;

À Paulo Lepetit, pela entrevista concedida e pela disponibilidade para tirar outras dúvidas mesmo depois de termos conversado;

À Max Schenkman, pela transcrição da entrevista e pelas várias conversas sobre música e Itamar que inspiraram muitas ideias neste trabalho;

À Luísa Carvalho, pela revisão das transcrições de trechos dos fonogramas;

À Juliana Ferraz Leite, pela revisão da versão em inglês do resumo do trabalho;

À George Ferreira e Suandra Melo, companheiros de casa, por aguentarem minha bagunça durante a escrita do trabalho. Ao George agradeço também pelas conversas sobre música e em especial sobre percussão, e por sempre topar ouvir trechos que eu pedi e me ajudar a compreendê-los;

A todos os colegas da turma de Licenciatura em Música da USP, por, mesmo a distância, estarmos sempre tentando nos apoiar. Agradeço especialmente à Lorena e à Luisa, por me emprestarem livros que foram muito importantes para a pesquisa;

RESUMO

ROSA, Verônica Almeida Silva. “*Culturalmente confuso*”: escutando *Isso vai dar repercussão*, de Naná Vasconcelos e Itamar Assumpção. 2020, 83p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Resumo: O trabalho sintetiza informações a respeito da carreira de Itamar Assumpção e contextualiza a produção do último álbum de sua discografia, *Isso vai dar repercussão*, lançado em 2004, fruto de parceria com Naná Vasconcelos. Dois fonogramas do disco, “Leonor” e “Aculturado”, são analisados em seus aspectos musicais, a partir de apontamentos de Sergio Molina, em *Música de Montagem*, e de Tiago de Oliveira Pinto, em “As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira”. Além disso, procura-se estudar algumas relações das letras de cada canção. Ao final, são elaboradas propostas pedagógicas que buscam desenvolver uma escuta musical ativa a partir dos fonogramas analisados e também de “Próxima encarnação”.

Palavras-chave: Canção popular brasileira; Itamar Assumpção; Naná Vasconcelos; Educação musical.

ABSTRACT

Abstract: The present work synthesizes information regarding Itamar Assumpção’s career and contextualizes the production of his last album, *Isso vai dar repercussão*, a partnership with Naná Vasconcelos released in 2004. Two phonograms of the album, “Leonor” and “Aculturado”, are analyzed in their musical aspects, using *Música de Montagem* by Sergio Molina and “As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira” by Tiago de Oliveira Pinto as important references. In addition, the present work sought to study some relations of the lyrics of each song. At the end, pedagogical proposals that aim to develop an active music listening of the analyzed phonograms and also of “Próxima encarnação” are elaborated.

Keywords: Brazilian popular music; Itamar Assumpção; Naná Vasconcelos; Musical education.

SUMÁRIO

Introdução p. 6

Capítulo 1: <i>Repercussões</i> de Itamar Assumpção: síntese biográfica	p. 8
Capítulo 2: Escutando só: análise de dois fonogramas	p. 18
2.1. “Leonor”	p. 22
2.2. “Aculturado”	p. 40
Capítulo 3: Escutando junto: propostas pedagógicas sobre três fonogramas	p. 54
3.1. “Aculturado”	p. 56
3.2. “Leonor”	p. 60
3.3. “Próxima encarnação”	p. 62
3.4. Próximas escutas: breves considerações finais	p. 65
Referências bibliográficas	p. 66
Anexo: entrevista com Paulo Lepetit	p. 71

INTRODUÇÃO

De acordo com o músico e produtor Paulo Lepetit, a “grande sacada” de Itamar Assumpção era “batalhar” por uma “sonoridade” em que “tudo fosse ouvido”¹, buscando em seus shows e gravações que tudo fosse executado numa intensidade mais baixa, privilegiando a escuta. A busca por sutileza também pautou os arranjos de Lepetit para o disco *Isso vai dar repercussão*, lançado em 2004 pela Elo Music, que foram criados a partir da escuta de um material gravado por Itamar Assumpção e Naná Vasconcelos três anos antes. É também a escuta a principal ferramenta utilizada neste trabalho para a análise de alguns fonogramas deste disco, já que não há partituras das músicas e que não foi utilizado nenhum *software* de edição de som que permitisse a visualização das ondas sonoras. Finalmente, a busca por uma educação musical centrada na escuta guia as propostas pedagógicas do último capítulo. Por isso, este trabalho se resume pela atividade de *escutar Isso vai dar repercussão*.

O disco é assinado por dois grandes músicos, Naná Vasconcelos (Recife, 1944 - 2016) e Itamar Assumpção (Tietê, 1949 - 2003). Este trabalho é baseado, entretanto, na literatura a respeito de Itamar Assumpção. A reflexão a respeito da trajetória e obra de Naná Vasconcelos certamente exigem e merecem uma atenção que não lhes será dedicada aqui.

O foco em Itamar Assumpção se justifica num primeiro momento porque ele é o compositor de todas as canções. O Capítulo 1 - “Repercussões de Itamar Assumpção”, reúne traços fundamentais da carreira deste músico, tomando como referência principalmente as dissertações *Processos de composição e expressão em Itamar Assumpção*, de Maria Clara Bastos (2012), *Música como missão: experiência e expressão em Itamar Assumpção*, de Ivan de Bruyn Ferraz (2013), *Itamar Assumpção e a encruzilhada urbana: negritude e experimentalismo na vanguarda paulista*, de Rosa Aparecida do Couto Silva (2020), e o artigo “Clara Crocodilo” e ‘Nego Dito’: dois perigosos marginais?”, de Walter Garcia (2015). Alguns breves apontamentos a respeito do estágio de desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira à época de lançamento do disco foram feitos a partir da leitura de *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*, de Marcia Tosta Dias (2008).

¹ Informação cedida por Paulo Lepetit em entrevista realizada por mim em novembro de 2020, anexa a este trabalho.

A partir de apontamentos feitos por Sergio Molina (2017) em *Música de montagem*, veremos no Capítulo 2 - “Escutando só: análise de dois fonogramas” que a noção de composição que se restringe à autoria da letra/melodia/harmonia não é a mais apropriada para refletir sobre *Isso vai dar repercussão*. Ainda assim, entendo que o disco analisado reúne elementos que percorrem toda a obra de Itamar Assumpção e que sua forma de compor se espelha mesmo nas etapas de produção das quais ele não participou. Feitas estas considerações, o capítulo apresenta a análise de dois fonogramas do álbum, “Leonor” (1^a faixa) e “Aculturado” (6^a faixa), fazendo também uma breve menção a “Cabelo duro” (2^a faixa). Estes fonogramas sintetizam, tanto na letra quanto nos elementos sonoros, temas que atravessam o álbum: a reflexão sobre o exercício da música como profissão, o lugar do negro no Brasil e as relações que engendram a cultura – ou que não engendram, já que *brasileiro é aculturado*². O artigo “As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira”, de Tiago de Oliveira Pinto (2001), foi a principal referência para analisar a maior parte dos aspectos musicais dos fonogramas.

No Capítulo 3 - “Escutando junto: propostas pedagógicas sobre três fonogramas”, são apresentadas algumas atividades para a sala de aula a partir dos fonogramas analisados, e também de “Próxima encarnação” (3^a faixa), que buscam desenvolver uma escuta ativa destas músicas. Como este trabalho foi redigido durante a pandemia da Covid-19, algumas destas propostas foram pensadas de maneira que possam ser realizadas em aulas à distância, através de videoconferências. As necessárias medidas de isolamento social impostas pela pandemia reverberam também na escolha da bibliografia adotada, já que o acesso às bibliotecas públicas está impedido. Pude contar, então, com o material que está disponível na internet e com alguns livros emprestados por amigos.

² Trecho da letra de Aculturado. In: VASCONCELOS, Naná e ASSUMPÇÃO, Itamar. *Isso vai dar repercussão*. São Paulo: Elo Music, 2004. 1 CD. Faixa 6.

CAPÍTULO 1

Repercussões de Itamar Assumpção: síntese biográfica

“É natural, batuque de dois pretos” que “conseguiram sair fora da escravidão mercadológica”³: é assim que Itamar Assumpção descreve sua parceria com o percussionista Naná Vasconcelos, que veio mais tarde a se tornar o disco *Isso vai dar repercussão*, lançado pela Elo Music em 2004, e que será objeto de análise deste trabalho.

Os dois artistas se encontraram em São Paulo para gravar uma série de músicas inéditas no primeiro semestre de 2001, por intermédio do também cantor e compositor, Zeca Baleiro. Desentendimentos entre as pessoas envolvidas na produção do disco fizeram com que ele só fosse lançado três anos depois⁴, e Itamar Assumpção, que faleceu em 2003, não chegou a ouvir o resultado final do trabalho.

O primeiro nome cogitado para o álbum, *Tem que ter repercussão*⁵, parece sintetizar o dilema que atravessou a carreira de Itamar Assumpção, um dos nomes de maior destaque da Vanguarda Paulista⁶, forma pela qual ficou conhecida a produção de alguns músicos que trabalharam em São Paulo a partir da década de 1980.

Sua trajetória artística começou em meados dos anos 1970, quando se mudou para o norte do Paraná e passou a fazer parte do Grupo Universitário de Teatro de Arapongas (GRUTA) e também a se apresentar em festivais de música em Londrina. (ASSUMPÇÃO, 2006, p. 65-66 apud GARCIA, 2015, p. 16). A cidade vivia, à época, certa efervescência cultural que reverberava, em alguma medida, um contexto global de manifestações políticas e experimentação em arte. (SILVA, 2020, p. 63)

Foi lá que Itamar Assumpção conheceu o londrinense Arrigo Barnabé (ASSUMPÇÃO, 2006, p. 64 apud GARCIA, 2015, p.15) e entrou em contato com a

³ Em entrevista ao jornal Folha de S. Paulo. “Itamar e Naná estabelecem "conexão SP-PE" e gravam "Preto Brás 2"”, Folha de S. Paulo, 10/05/2001. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u13378.shtml>> Acesso em: 20/10/2020.

⁴ “"Epopéia" de Itamar e Naná Vasconcelos ganha desfecho”. Folha de S. Paulo, 02/04/2004. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u42963.shtml>> Acesso em: 20/10/2020.

⁵ FOLHA DE S. PAULO, op. cit.

⁶ O termo Vanguarda Paulista é usado aqui apenas para contextualizar, inicialmente, o meio ao qual Itamar Assumpção esteve ligado. Como apontam alguns autores, entretanto, a denominação é controversa, já que foi “(...) cunhada por alguns jornalistas e críticos de música da cidade de São Paulo, no início da década de 1980, que procuraram aglutinar sob um mesmo rótulo trabalhos tão diferentes como os de Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, grupo Rumo, Premeditando o Breque (Premê) e Língua de Trapo (...)” (FENERIK, 2007). Sobre a Vanguarda Paulista e o uso deste termo, ver FENERIK, 2007 e BASTOS, 2007.

sonoridade arrojada que o compositor já experimentava à época, utilizando elementos da música erudita do século XX (BASTOS, 2012, p. 39) mas que “pudesse ser tocada por instrumentos de rock, por uma banda de rock.” (BARNABÉ, 2008 apud GARCIA, 2015, p. 12).

A experiência de Itamar Assumpção com a música, entretanto, não se limitava a este circuito universitário. O hábito de escutar o rádio é destacado por ele como sendo muito importante em sua formação musical autodidata neste período.⁷ Além disso, seu pai, Januário Assumpção, era fiscal do Instituto Brasileiro do Café (IBC) e pai de santo num terreiro de umbanda em Arapongas, no qual Itamar passou a tocar atabaque. (BASTOS, 2012, p.33-34).

Antes disso, ainda na infância, o compositor já tinha uma relação com a música negra, pois a cidade onde nasceu e foi criado pela avó era “um local típico onde os festejos de batuque de umbigada (ou de tambú) se realizavam na comunidade negra, criados por descendentes de ex-escravos da etnia bantu (de Angola e do Congo, que haviam vindo como escravos para o Brasil)”. De acordo com sua irmã, Denise Assunção, desde criança ele ia escondido assistir aos Batuques, permitidos apenas aos adultos (BASTOS, 2012, p. 17-18).

Seu desenvolvimento como compositor se deu a partir da mudança para São Paulo, em 1973, quando também passou a tocar baixo elétrico na banda de Arrigo Barnabé, e trabalhar em arranjos para algumas composições do amigo. (BASTOS, 2012, p. 39) Foi apenas em 1981, entretanto, que pôde gravar seu primeiro disco, depois que a canção “Nego Dito” foi premiada, no ano anterior, no Festival Feira da Vila Madalena (SILVA, 2020, p. 24-25). O disco marcou o lançamento do selo Lira Paulistana, do pequeno teatro de mesmo nome, que foi um polo aglutinador da produção de música à margem do mercado fonográfico hegemônico. (SILVA, 2020, p. 24)

Ao todo, a discografia de Itamar é composta por doze discos, sendo que os três últimos foram lançados postumamente:

Beleléu leléu eu (1981)

⁷ “Sei que meu método de aprendizado foi muito estranho, porque comecei a fazer isso sozinho, sem nenhuma noção, nenhuma orientação. Minha mãe tinha um rádio portátil, daqueles que tinham uma antena e funcionavam com oito pilhas, deste tamanho. Eu saía de manhã e só voltava à noite com aquele rádio a todo volume pela rua.” (ASSUMPÇÃO, apud PALUMBO: 2002, p. 29 apud BASTOS, 2012, p. 16)

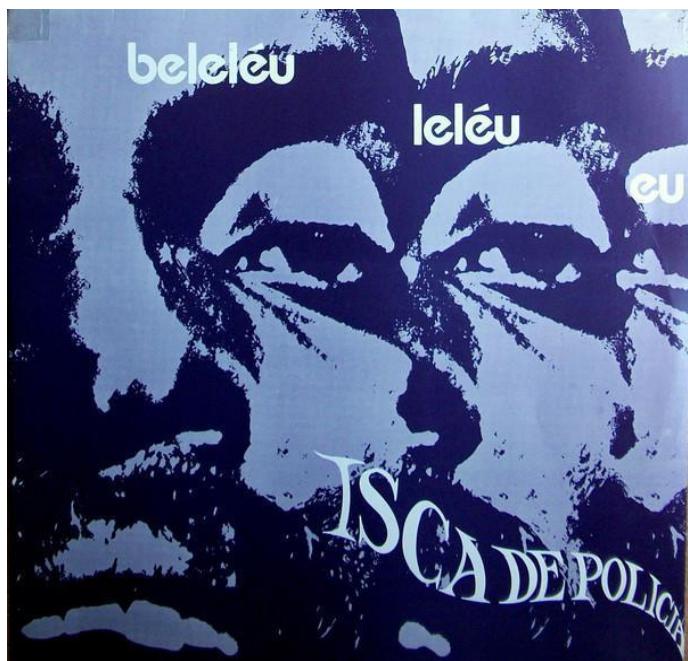


Figura 1: Reprodução da capa do LP *Beleléu Leléu Eu* (1981).

Às próprias custas s.A. (1982)

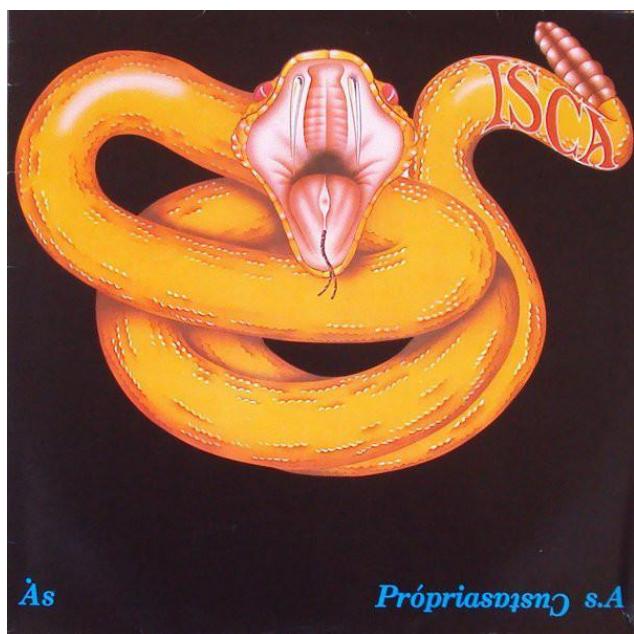


Figura 2: Reprodução da capa do LP *Às próprias custas s.A.* (1982)

Sampa midnight - Isso não vai ficar assim (1986)

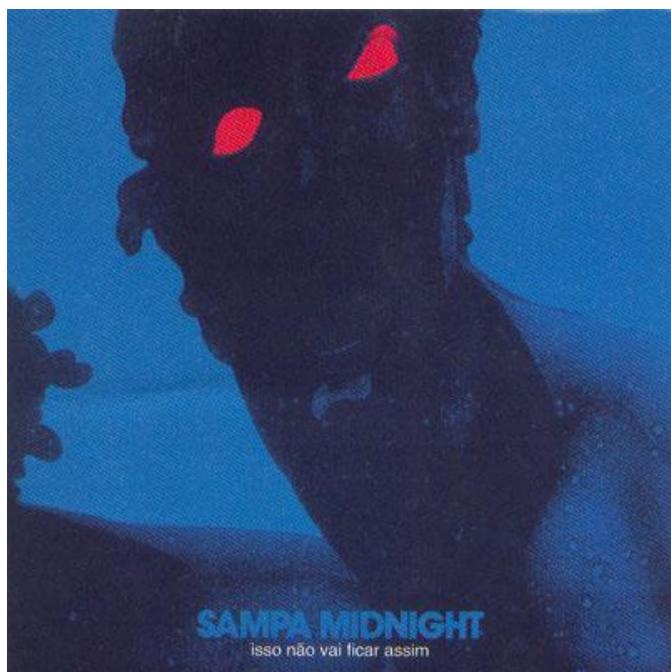


Figura 3: Reprodução da capa do LP *Sampa midnight - Isso não vai ficar assim* (1986).

Intercontinental! Quem Diria! Era Só o Que Faltava!!! (1988)



Figura 4: Reprodução da capa do LP *Intercontinental! Quem Diria! Era Só o Que Faltava!!!* (1988).

Bicho de sete cabeças vol. I, II e III (1993).



Figura 5: Reprodução das capas dos LP's da trilogia *Bicho de sete cabeças* (1993).

Ataulfo Alves por Itamar Assumpção - Para sempre agora (1996)



Figura 6: Reprodução da capa do LP de *Ataulfo Alves por Itamar Assumpção - Para sempre agora* (1996).

Pretobrás - Por que eu não pensei nisso antes (1998)

Pretobrás II - Devia ser proibido (2010)

Pretobrás III - Maldito Vírgula (2010)



Figura 7: Reprodução da capa do LP de *Pretobrás* (1998) e dos CD's de *Pretobrás vol. II e III* (2010).

Isso vai dar repercussão (2004)



Figura 7: Reprodução da capa do CD *Isso vai dar repercussão* (2004)

Com exceção do quarto álbum, *Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!*, gravado pela Continental, todos os outros foram produzidos de maneira independente,

(FERRAZ, 2013, p. 139) ainda que o artista tenha manifestado diversas vezes o desejo de ser contratado por uma grande gravadora⁸ e de ver sua música extrapolando um circuito relativamente restrito de ouvintes, ao qual, ao final das contas, ela sempre esteve circunscrita. A questão é que Itamar trilhou um caminho que talvez não pudesse mesmo levar a esse reconhecimento e massificação.⁹

Isso porque a indústria fonográfica passou, a partir da década de 1980, por um processo de fechamento à produções musicais que não tivessem retorno financeiro garantido (FENERIK, 2007 apud SILVA, 2020, p. 95), o que levou a uma crescente padronização dos produtos lançados. Ainda que pareça “um exagero considerá-la [a obra de Itamar] inacessível para o grande público” (FERRAZ, 2013, p.10), é verdade também que alguns elementos em sua música produzem uma quebra de expectativas¹⁰ que não pôde ser absorvida por uma indústria que produz apenas o que é reconhecível¹¹, e que não estava disposta a correr este risco.

Além dos elementos estritamente musicais, Itamar Assumpção sempre adotou uma postura obstinada e pouco afeita a concessões:

O sucesso buscado por Itamar Assumpção teria que se dar dentro de uma “autenticidade” que simplesmente não mais existia, de maneira que, caso o obtivesse, estivesse traíndo suas próprias convicções, maculando a “pureza” em que concebia a nobre missão do músico popular, à qual, afinal, dedicava sua vida. (FERRAZ, 2013, p. 11)

⁸ “Claro que eu quero chegar nas pessoas. Que legal se o Brasil todo ouvisse minha música!”, disse Itamar ao saber que Rita Lee estava interpretando uma canção sua no rádio. (SANCHES, 1993, p. 6 apud GARCIA, 2015, P. 20)

⁹ Sobre a discussão a respeito do “sucesso” e “fracasso” das obras de Itamar Assumpção, ver FERRAZ, 2013.

¹⁰ “Os breques e as frases instrumentais dialógicas sugeriam e, ao mesmo tempo, abortavam as respostas corporais da juventude dançante. Era um rock até certo ponto... jamais completamente. A melodia da voz principal nunca se definia como curva estável, pois a entoação, o modo de dizer, se sobreponha invariavelmente à forma musical. Da mesma maneira, alterava-se o número de sílabas dos versos e deslocavam-se seus acentos ao sabor dos conteúdos que precisavam ser ditos. Enfim, pouca coisa em Itamar mostrava-se regular a ponto de justificar seus anseios de popularidade.” In: TATIT, Luiz. *A transmutação do artista*. In: TATIT, Luiz. *Todos Entoam: Ensaios, Conversas e Lembranças*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014, p. 316-317

¹¹ “O esquematismo da produção na indústria cultural e sua subordinação ao planejamento econômico promovem a fabricação de mercadorias culturais idênticas; pequenos detalhes atuam sempre no sentido de conferir-lhes uma ilusória aura de distinção.(...) Essa mesmice, no entanto, acaba sendo motivo de regozijo: ao ser apresentado o sempre mesmo final do filme, o sempre mesmo ponto alto da canção, surge o contentamento por meio do reconhecimento.” In: DIAS, Marcia Tosta. Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. 2^a edição, São Paulo: Boitempo, 2008, p. 31

Para situar a posição de Itamar Assumpção diante do mercado fonográfico hegemônico podemos recorrer ao panorama traçado por Marcia Tosta Dias a respeito da relação entre as gravadoras independentes (*indies*) e as grandes gravadoras (*majors*). O compositor parece apostar naquilo que ela chama de “terceira hipótese”:

(...) as dificuldades na avaliação do que era autêntica e efetivamente independente parecem residir na confusão que se estabelecia entre, de um lado, o artista que tem uma atitude independente, procurando este tipo de meio para veicular um produto de proposta estética diferenciada e, muitas vezes, inovadora, sem lugar nos planos da grande empresa e do grande mercado. Numa atitude de protesto, ele, sozinho ou ancorado numa pequena estrutura empresarial, produz e oferece seu produto no mercado. De outro lado, artistas e empresários apostam na segmentação do mercado e buscam oportunidades para produtos ainda não interessantes para as majors. Nesse caso, a produção indie funcionava como um marketing para o produto, cujo fim era sensibilizar a major. Uma terceira hipótese poderia conter as duas opções anteriores: uma atitude independente e crítica levaria, eventualmente, à conquista de um lugar no mundo da grande mídia. (DIAS, 2008, p. 138)

Este lugar na grande mídia, entretanto, nunca chegou. Até seu último trabalho em estúdio, as dificuldades da produção independente permaneceram. De acordo com reportagem do jornal Folha de S. Paulo, assim que o disco foi produzido, não havia gravadora interessada em lançá-lo.¹²

Esta situação, aliás, é demonstrativa da reestruturação ocorrida no mercado fonográfico brasileiro a partir dos anos 1990, quando, em consonância com um processo de fragmentação da produção que vinha já há duas décadas se desenvolvendo em outras partes do mundo¹³, as grandes gravadoras intensificam a segmentação do mercado e a terceirização

¹²“Itamar e Naná estabelecem "conexão SP-PE" e gravam "Preto Brás 2"”, Folha de S. Paulo, 10/05/2001. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u13378.shtml>> Acesso em: 20/10/2020.

¹³ O historiador português João Bernardo atribui as transformações ocorridas no capitalismo a partir da década de 1970 à restruturação toyotista da produção, que consiste, basicamente, em fragmentar a força de trabalho (e, portanto, a produção) e explorar seu componente intelectual. Este processo foi possibilitado, e, ao mesmo tempo, impulsionou o desenvolvimento da microeletrônica. Por isso, “se torna possível interromper o processo de concentração da força de trabalho e dispersar os assalariados, situando os meios de produção nas mais diversas partes do mundo, e apesar disto proceder à centralização administrativa necessária para obter economias de escala crescentes”, e é neste “contexto de dispersão da força de trabalho e de centralização do controlo que as grandes companhias começaram a entregar uma parte crescente da sua actividade a fornecedores e subcontratantes.” In: BERNARDO, João. *Democracia totalitária: teoria e prática da empresa*. São Paulo: Cortez, 2004. cap. IV

de etapas da produção. Ao mesmo tempo, o desenvolvimento da tecnologia digital permitiu um barateamento de custos, “possibilitando o surgimento de pequenas empresas especializadas na produção e gravação de discos.” (DIAS, 2008, p. 132). Esse processo se desenvolve ao ponto de chegarmos, ao final daquele século, a um cenário em que a “especialização das etapas do processo de produção” atinge até mesmo o seu “centro vital: a geração de artistas e repertório.” (DIAS, 2008, p. 132). Como já apontado anteriormente, estas pequenas gravadoras passam, de certa maneira, a ocupar um lugar de criação e teste de um produto, que poderia, ou não, ser depois absorvido pelo grande mercado.¹⁴ No caso de *Isso vai dar repercussão*, tal absorção não aconteceu, e o álbum acabou sendo lançado por um pequeno selo.

As dificuldades da vida de músico independente aparecem em diversas composições¹⁵ de Itamar Assumpção, e também em “Leonor”, faixa que abre *Isso vai dar repercussão*: “Devagar com esse andor, Leonor / casamento é muito caro/ sou compositor, cantor, também sou autor, falo mais de flor que de dor, Leonor / mas não sou Roberto Carlos”.

Seu parceiro neste disco, Naná Vasconcelos, também não foi um campeão de vendas como Roberto Carlos, mas teve grande reconhecimento no mercado fonográfico, inclusive – ou, sobretudo – internacionalmente. Nascido em Recife em 1944, gravou seu primeiro LP com Milton Nascimento na década de 1960. Após uma turnê internacional com o músico argentino Gato Barbieri, passou a viver em Paris e em 1972 gravou seu primeiro disco solo, *Africadeus*. A partir daí, percorreu uma longa carreira internacional, ganhou oito prêmios *Grammy* e foi eleito nove vezes pela revista americana *Downbeat* como o melhor percussionista do mundo¹⁶.

“Uso a percussão para fazer sons no meu trabalho pessoal e, trabalhando com o groove, a levada e o balanço do Itamar, posso fazer percussão rítmica também.”¹⁷, declara o músico, cuja obra se caracteriza por dar mais ênfase às múltiplas possibilidades timbrísticas dos instrumentos de percussão que à definição do pulso e acompanhamento – funções que,

¹⁴ In: DIAS, Marcia Tosta. Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. 2^a edição, São Paulo: Boitempo, 2008, cap. III e IV

¹⁵ Ouvir, por exemplo, *Prezadíssimos ouvintes*, *Tetê Tentei*, *Vida de artista*, e outras.

¹⁶ In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa14511/nana-vasconcelos>>. Acesso em: 26 de Out. 2020. Verbete da Encyclopédia.

¹⁷ Em entrevista ao jornal Folha de S. Paulo. *Itamar e Naná estabelecem "conexão SP-PE" e gravam "Preto Brás 2"*, Folha de S. Paulo, 10/05/2001. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u13378.shtml>>. Acesso em: 20/10/2020.

em geral, tais instrumentos desempenham. Buscando uma sonoridade “simples, mas não simplória”¹⁸, a dupla pretendia “por [sic] o povo para dançar”¹⁹ com *Isso vai dar repercussão*.

Discordando de Naná Vasconcelos, penso que este não é exatamente um disco de música para dançar. Embora haja uma maior aproximação a “gêneros simples”²⁰ do que em grande parte da sua obra, estas canções apresentam uma característica recorrente nas composições de Itamar Assumpção, que é a de “a partir de certa distância, olhar diversas formas compostionais, diversos gêneros de canção popular” e tecer “comentários sobre essas formas” (GARCIA, 2015, p. 27). Parafraseando Luiz Tatit, em *Isso vai dar repercussão* ouvimos samba ou xote até certo ponto... jamais completamente.

¹⁸ FOLHA de S. PAULO, op. cit.

¹⁹ FOLHA de S. PAULO, op. cit.

²⁰Classificação desenvolvida por Sergio Molina em *Música de Montagem*, e usada por Rosa Aparecida do Couto Silva em sua tese de doutorado. A historiadora explica: “O termo simples é usado para fazer referências aos gêneros cujas linguagens se estabilizaram a ponto de serem plenamente identificáveis, tais como o samba, o jazz e o son cubano.” In: SILVA, Rosa Aparecida do Couto. Itamar Assumpção e a encruzilhada urbana: negritude e experimentalismo na Vanguarda Paulista. Franca, 2020. 287f. Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências Humanas e Sociais. p. 51

CAPÍTULO 2

Escutando só: análise de dois fonogramas

Isso vai dar repercussão não é um disco muito comentado por quem escreve sobre Itamar Assumpção. Em geral, enfocam-se mais os álbuns lançados enquanto ele ainda era vivo. Alguns autores entendem que a participação deste compositor durante a etapa da produção dos fonogramas era tão marcante e decisiva, que pode ser mais difícil incluir este último CD numa reflexão sobre sua obra (SILVA, 2020, p. 18).

De fato, o lançamento póstumo deste álbum impõe que se façam algumas considerações antes de sua análise. Começaremos por apresentar duas premissas que servirão de base para este trabalho, desenvolvidas por Sergio Molina (2017) para a análise da música popular cantada pós-1967: entender “o fonograma como composição” e “o arranjo como composição coletiva” (MOLINA, 2017, cap. I).

Molina parte da necessidade de definir qual é o “objeto de análise” adequado para tratar do repertório abordado em seu livro. Ele aponta que “em música popular, costumou-se creditar as composições aos autores da melodia/harmonia e letra”, mas que esses elementos podem sofrer tamanha variação a cada performance, gravação ou interpretação, que faz mais sentido considerar cada uma dessas situações como um “original único”. Por isso, o fonograma seria o objeto de análise mais apropriado, por ser “o mais completo suporte midiático, no qual todos os elementos sonoros encontram-se reunidos” (MOLINA, 2017, p. 32). Considerando então o fonograma como a própria composição, não é possível compreender o arranjo como algo externo a ela. Ainda que comumente exista “uma primeira etapa de criação em que se configura uma melodia/letra acompanhada por uma proposta de harmonia em uma determinada condução rítmica”, o produto final depende de “várias etapas de composição a serem cumpridas antes da finalização da música, e cada qual costuma ficar a cargo de diferentes profissionais” (MOLINA, 2017, p. 36). Na etapa do arranjo, “cada instrumentista convocado contribuirá não só com a criação de notas, ritmos, timbres, etc., que podem ser somados a partir de seu instrumento, mas também com sugestões de eventos em diálogo, criação de interlúdios, estabelecimento de polirritmias, etc” (MOLINA, 2017, p. 37).

Os fonogramas que ouvimos em *Isso vai dar repercussão* são resultado de um processo que além de ser coletivo, não foi linear. Paulo Lepetit conta que após um primeiro momento de trabalho em 2001, quando Itamar Assumpção registrou uma enorme quantidade

de faixas de voz e violão, e Naná Vasconcelos gravou outras tantas pistas de percussão, o projeto foi interrompido, devido a desentendimentos entre os músicos envolvidos a respeito de como encaminhá-lo.

Depois da morte de Itamar Assumpção em 2003, Lepetit pediu permissão à sua família para retomar o projeto. As gravações que já haviam sido feitas serviram de base para a criação geral dos arranjos, que contam com a participação de Bocato, responsável pelos arranjos e execução dos trombones, e também de Anelis Assumpção, Claudia Missura, Tata Fernandes e Vange Milliet fazendo palmas e vocais em algumas faixas.

Paulo Lepetit relata que o mais comum em uma gravação é que a voz-guia gravada inicialmente seja, depois de adicionada toda a instrumentação, sobreposta por uma voz definitiva. No caso de Itamar Assumpção, entretanto, as primeiras gravações muitas vezes já tinham uma “qualidade ótima”, e neste caso possibilitaram a continuidade do projeto. Foi também deste material que ele retirou as ideias para os arranjos, “com o cuidado de não poluir a coisa, de ser só o mínimo necessário²¹”. Este disco coincide, portanto, com a descrição que Molina faz da produção musical na “Era da obra de arte montável”, a partir de uma leitura de Walter Benjamin, em que “a arte estaria muito mais ligada à processos de estúdio (...) que à qualidade intrínseca da melodia harmonizada” (MOLINA, 2017, p. 28).

Apesar desta autoria compartilhada, é possível identificar nos fonogramas diversos elementos da linguagem de Itamar Assumpção, tais como a importância dada às linhas do baixo (BASTOS, 2012, p. 20) - mesmo que neste disco esta função tenha sido mais desempenhada pelas cordas graves do violão-, a polirritmia, a escuta horizontal afastada da ideia de melodia acompanhada (BASTOS, 2012, p 43.), as “músicas cíclicas”²², a quebra de expectativas em relação aos gêneros estabelecidos da canção popular (GARCIA, 2015 e TATIT, 2014). Neste sentido, o disco demonstra que o compositor constituiu por meio de sua obra uma linguagem que pode ser aprendida e reproduzida por outros, e, fazendo parte de sua discografia é também já uma espécie de desdobramento.

A concisão também é outro elemento que chama atenção em *Isso vai dar repercussão*. Ela está presente nos arranjos, mas também na própria duração do CD, que tem apenas 7 faixas e 25 minutos. O disco foi o primeiro do projeto CD7 da gravadora de Paulo Lepetit, a Elo Music, que criou essa série a partir de um incômodo com a ideia de que é necessário

²¹ Paulo Lepetit em entrevista cedida a mim em novembro de 2020.

²² Como descreveu Paulo Lepetit em entrevista cedida à Clara Bastos. In: BASTOS, Maria Clara. *Processos de composição e expressão na obra de Itamar Assumpção*. São Paulo, 2012, Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo (USP), Escola de Comunicações e Artes.

“preencher um disco com tudo o que cabe nele”. De acordo com o produtor, com sete faixas já é possível desenvolver um “conceito” e o tempo e custos de execução são facilitados.

O *Compact Disc*, enquanto mídia, não constituiu uma nova forma artística em relação ao LP, como analisa Lorenzo Mammì em seu artigo “A era do disco”²³, mas a tomou de empréstimo. Por isso, mesmo que com menos personalidade, ele pode ser compreendido como uma forma coesa, e mesmo em um disco curto como *Isso vai dar repercussão*, podemos estabelecer uma relação entre os fonogramas que constrói um sentido geral do álbum, que se organiza desta maneira:

Primeira parte:

- 1º fonograma: “Leonor” - samba que remete a uma “apresentação” de Itamar Assumpção, abordando as dificuldades da vida de um músico.
- 2º fonograma: “Cabelo duro”- reflete sobre as relações culturais que permeiam o eu lírico da canção.
- 3º fonograma: “Na próxima encarnação” - forma cíclica e bastante repetitiva, refletindo sobre a vida do músico.

Transição

- 4º fonograma: “Fim de festa” - fonograma com a sonoridade destoante dos demais. É o único em tonalidade menor e cuja letra não aborda explicitamente alguma questão relativa à cultura, à profissão do artista ou ao lugar social do negro no Brasil. À primeira vista, a letra trata do fim de um relacionamento amoroso.

Segunda parte:

- 5º fonograma: “Justo você Berenice” - segundo samba do disco, cuja letra também trata de um compositor que discute sua obra.
- 6º fonograma: “Aculturado” - assim como “Cabelo Duro”, é também uma reflexão a respeito de relações culturais.

²³ MAMMÌ, Lorenzo. A era do disco. *Piauí*, São Paulo, v. 89, fev. 2014. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-era-do-disco/>> Acessado em: 18/11/2020.

- 7º fonograma: Se “Leonor” é uma “apresentação” de Itamar Assumpção, a última faixa é a “apresentação” de Naná Vasconcelos. É também uma forma cíclica e repetitiva, como “Na próxima encarnação”.

Há um olhar sobre o lugar do músico, e especificamente do músico negro, e sobre a música, especialmente a música negra, que atravessa todo o disco. A complexidade das relações culturais que compõem este sujeito (o músico negro) e esta tradição (a música negra) é discutida através das letras das canções e das sonoridades presentes em cada fonograma, e a temática se reflete também na capa do CD. Este trabalho não poderá se debruçar sobre estas questões de maneira aprofundada, como elas exigem.²⁴ Entretanto, é impossível estudar este disco sem abordá-las em alguma medida. Começaremos examinando o primeiro fonograma, “Leonor”.

²⁴ Para uma análise da obra de Itamar Assumpção a partir de uma discussão sobre raça e tradições afro-brasileiras, ver Rita de Cássia da Cruz Silva (2012) e Rosa Aparecida do Couto Silva (2020).

2.1 “Leonor”

Se este disco é pouco discutido, a faixa de abertura já recebeu alguns comentários interessantes. Para Alice Ruiz, poeta com quem Itamar Assumpção tem um grande número de parcerias, “Leonor” é um “modelo exemplar do mais puro samba do passado presente e futuro” (RUIZ, 2006, p. 61). Já o crítico Walter Garcia nota que a aproximação ao samba se dá com certo distanciamento, na forma de um “comentário irônico sobre o samba - realizado, na superfície da junção letra-melodia, com o canto-falado de um sambista que discorre sobre a sua condição social - que soa como síntese da trajetória de Itamar, marginal dentro do mercado” (GARCIA, 2015, p. 28).

A referência ao samba foi expressa também por Itamar Assumpção e Naná Vasconcelos, em entrevista já citada ao jornal *Folha de S.Paulo*. Ao falar da sonoridade que buscaram no disco, Itamar disse que “É simples porque tem partidão alto com palmas”²⁵. Considerando que “Leonor” é o único fonograma com palmas em todo o CD e que as partes de percussão foram todas gravadas por Naná Vasconcelos enquanto aquele ainda era vivo, podemos concluir que é a esta canção que ele se referia. Na mesma entrevista, Naná Vasconcelos diz que a homenagem que o parceiro presta a Clementina de Jesus lhe dá a oportunidade de mostrar que “sabe fazer batuque”²⁶.

Clementina de Jesus (Rio de Janeiro, 1902 - 1987), desponta no mercado fonográfico na década de 1960, quando, por meio do produtor Hermínio Bello de Carvalho, participa do show “Movimento Menestrel”, e depois grava seu primeiro disco²⁷. Conhecida por cantar jongo, partido-alto e outros gêneros afro-brasileiros, é para Itamar Assumpção uma referência declarada mais de uma vez²⁸. Clementina de Jesus é um ícone representante de uma tradição da música popular brasileira à qual ele procurava se ligar, aquela que possui “um potencial

²⁵ SANCHES, Pedro Alexandre. “Itamar e Naná estabelecem "conexão SP-PE" e gravam "Preto Brás 2"”. *Folha de S. Paulo*, 10 mai. 2001. Ilustrada. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u13378.shtml>>. Acesso em: 20/10/2020.

²⁶ Ibid.

²⁷ CLEMENTINA de Jesus. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12496/clementina-de-jesus>>. Acesso em: 08 de Nov. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

²⁸ Em edição de 1999 do programa Ensaio da TV Cultura, Itamar Assumpção dá uma declaração a respeito do “pagode”, das “canções que ficam”, citando Adoniran Barbosa, Geraldo Filme e, por fim, Clementina de Jesus: “(...) Ai a Clementina é isso, aquele timbre de voz, aquela coisa, dedicada, de ficar 60 anos trabalhando de doméstica, aquela coisa de seguir... de seguir o caminho, né?” (SILVA, 2020, p. 147). Em outra ocasião, o compositor se posiciona numa linha de continuidade em relação a essa sambista: “Clementina de Jesus foi doméstica 60 anos, cartola lavou carros 25 anos, eu sou dessa ‘tchurma’. Mas estou dando um passo à frente deles, insistindo em viver de música.” (ASSUMPÇÃO, 2006 apud GARCIA, 2015, p. 21).

comunicativo que reside na própria história da linguagem musical que desenvolveu: articula referenciais que são caros e comuns à maior parte da população brasileira” (SILVA, 2020, p. 148), e que é marcadamente construída por artistas negros.

Vejamos, então, quais são os elementos que estruturam “Leonor” e o que pode haver ali de Clementina, partido-alto, “modelo exemplar de samba do presente passado e futuro” (RUIZ, 2006, p. 61) ou ironia.

Neste fonograma se estabelece, talvez mais do que em qualquer outro deste disco, uma relação de acompanhamento entre os demais instrumentos e a voz que canta a melodia principal. Por este motivo, sua análise será baseada na forma como se comportam os diferentes elementos sonoros em relação às estrofes da letra. Começaremos, portanto, transcrevendo a letra da canção²⁹:

Devagar com esse andor, Leonor

Casamento é muito caro

Sou compositor, cantor, também sou autor, falo mais de flor do que dor, Leonor

Mas não sou Roberto Carlos

Não tenho carro de boi, Leonor

Nem outro tipo de carro

Meu cachê é um horror, Leonor

Não sobra nem pro cigarro

Não tenho nem gravador

Não tenho nem gravador, Leonor

Meu São Benedito é de barro

Meu menu é feijão com arroz que divido com mais dois, Leonor

Quando não falta trabalho

Viver somente de amor, Leonor

É tão lindo quanto precário

Tem que morar de favor, Leonor

Lá no bairro do Calvário

O que eu tinha de valor

O que eu tinha de valor, Leonor

Dois gatos, três agasalhos

²⁹Esta transcrição apresenta duas diferenças em relação à letra que consta no encarte do CD - VASCONCELOS, Naná e ASSUMPÇÃO, Itamar. *Isso vai dar repercussão*. São Paulo: Elo Music, 2004. 1 CD (25 min). Na 1^a estrofe, o final do terceiro verso é cantado, nas duas repetições, como “Falo mais de flor do que dor”, ao invés de “Falo mais de flor que de dor”, como aparece no encarte. No encarte do CD, não aparecem os versos “Não tenho nem gravador”, “O que eu tinha de valor” e “Devagar com esse andor”, ao final da 2^a, 4^a e 6^a estrofe, como ouve-se na gravação.

Cachecol de lã gibis do Tarzan, gibis de terror, cobertor
 Quatro jogos de baralho

Um macacão furta-cor, Leonor
 Uma colcha de retalhos
 O que não está no penhor, Leonor
 Foi pra casa do Carvalho
 Devagar com esse andor.

Para esta análise, a letra será dividida em estrofes ímpares (1^a, 3^a e 5^a estrofes) e pares (2^a, 4^a e 6^a estrofes). A canção começa em *fade in*, descreve um arco de adensamento e esvaziamento da textura, e termina em *fade out*. Podemos dividi-la em cinco momentos: introdução + 1^a repetição da letra + 2^a repetição da letra + solo de trombone (correspondendo à duração de uma estrofe ímpar e uma par, com a harmonia e o acompanhamento subjacente) + coda instrumental correspondendo a uma estrofe ímpar.

Esta pequena introdução começa com o violão tocando quatro semicolcheias em notas abafadas, seguidas por um acorde de Mi Maior, tonalidade da música. Não ouvimos, entretanto, o acorde cheio, e sim apenas as três cordas mais agudas, e, partindo do mesmo ataque, uma figura que repete a nota Sol#, 3º grau do acorde, que constitui uma voz grave, o “baixo” da levada do violão:



Figura 1: desenho rítmico do “baixo” no violão em notação tradicional.

No próximo acorde, Si Maior com 7^a Menor, a mesma figura irá se repetir, só que desta vez na nota Lá, 7º grau do acorde. Então, a voz entra cantando a melodia principal, e o violão continuará a repetir esta figura, mas o “baixo” passa a acontecer na nota fundamental de cada acorde. Antes de continuarmos o exame de outros aspectos relativos ao violão, será importante abrir parênteses.

A figura acima foi transcrita com a notação tradicional da música erudita ocidental, supondo um compasso de 2/4. Diversos autores que se debruçam sobre a música

afro-brasileira, ou seus desdobramentos, consideram problemático o uso de tal sistema de notação para a análise de músicas desse repertório³⁰, já que partem de pressupostos diferentes de organização. Enquanto a música de origem europeia tem na divisão simétrica dos pulsos por compassos seu principal eixo de estruturação rítmica, a africana opera através de um princípio de rítmica aditiva, fundamentalmente a “organização de um ciclo pela adição de tempos normalmente desiguais em sua duração.” (MOLINA, 2017, p. 64).

Para a música africana e afro-brasileira deveríamos considerar então a *pulsação elementar* como ponto de referência, ou seja, “as unidades menores (ou mínimas) de tempo e que preenchem a sequência musical” (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 92). Tratando especificamente do samba, sabemos que o ritmo:

Baseia-se sempre em um ciclo repetido consecutivamente de 16 desses pulsos elementares que, enquanto grade temporal “neutra” dos pulsos de duração mínima, desconhece acentuação pré-estabelecida – fator que distingue este fenômeno claramente do compasso da música ocidental, com seus tempos fortes e fracos. As batidas introduzidas pelos músicos e os acentos musicais acabam coincidindo ou então relacionando-se necessariamente com um desses pulsos elementares. (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 92)

A partir de uma combinação dessas “batidas” e “acentos”, ou seja, de “um determinado número de pulsos elementares sonorizados e mudos” (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 94) formam-se as *time-lines*³¹, padrões rítmicos que acabam por “caracterizar cada gênero e ajudar a estabelecê-los” (BASTOS, 2008, p. 30). Ainda que possam existir, para cada gênero, muitas possibilidades de *time-lines*, é a reincidência desses padrões que torna, do ponto de vista estritamente musical³², cada gênero reconhecível como tal e “distinto dos

³⁰ A problemática é comentada, por exemplo, por Molina (2017) e Tiago de Oliveira Pinto (1999/2000/2001).

³¹ De acordo com Tiago de Oliveira Pinto (2001), o termo foi introduzido por Joseph K. Nketia em 1970.

³² Importante lembrar, como apontam os autores citados, que uma manifestação como o samba não se define apenas por seus aspectos musicais:

“O samba, a capoeira, o maracatu e muitas outras manifestações brasileiras com evidentes traços africanos, são muito mais do que fenômenos puramente acústicos. Estão vinculados a variadas formas de expressão, como à dança, a padrões de movimento, à língua, à religião e são constituídos por elementos tão abrangentes que, muitas vezes, representam “estilos de vida” e es-tratégias mesmo de sobrevivência de determinados grupos sociais. Sua dimensão não se limita, portanto, ao fenômeno musical, na acepção estreita deste termo, mesmo porque não existe expressão nas línguas africanas que cobrisse precisamente todo o espectro semântico do termo ocidental “música”” In: OLIVEIRA PINTO, Tiago de. *As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira*. África: Revista do Centro de Estudos Africanos. USP, S. Paulo, 1999/2000/2001, p. 88.

outros”. Em seu artigo “As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira”, Tiago de Oliveira Pinto propõe uma nova forma de notação para tratar de ritmos afro-brasileiros, e transcreve uma das *time-lines* do samba da seguinte maneira:

X . X . X X . X . X . X . X X

Figura 2: *Time-line* do samba.³³

Aqui, o “X” representa os “impactos sonoros”, e os “.” representam as “pulsações mudas”, completando as 16 pulsações mínimas com uma combinação assimétrica de 9 ataques e 7 notas abafadas. Esta proposta de notação será utilizada neste trabalho em alguns momentos. Em outros, entretanto, será empregada a notação tradicional, sabendo dos prejuízos que isso pode acarretar para uma apreciação mais refinada do material analisado. De qualquer maneira, a transcrição dos fonogramas não é o objetivo final deste trabalho, e é usada, em alguns trechos, apenas como uma forma mais direta que a literal de descrição dos eventos sonoros.

Voltando ao violão de “Leonor”, ouve-se, após a entrada da melodia principal, o mesmo padrão descrito na figura 1, só que agora executado na nota fundamental de cada acorde. Em geral, continuam a soar as três cordas mais agudas e a mais grave, sendo que nos espaços vazios em que não há ataques de notas ressonantes, ouvimos as notas abafadas do violão preenchendo todas as pulsações mínimas. Na figura abaixo, representamos estas três linhas que compõem a levada do violão, marcando apenas os ataques:

Notas ressoantes nas cordas agudas	. X
Pulsões em notas abafadas
“Baixo”	. X . . X . X . X

Figura 3: acentos da levada do violão em relação às pulsões mínimas

³³ Ibid, p. 95.

Ao longo de toda a canção, o violão vai fazendo outros desenhos, no jogo entre notas abafadas e ressoantes, e algumas vezes também este padrão descrito na linha do “baixo” é omitido, como no trecho que comprehende o verso “Sou compositor, cantor, também sou autor, falo mais de flor do que dor, Leonor”. É comum que isso ocorra, por exemplo, com a *time-line* num samba, que pode

“Submergir” no acontecimento musical, manifestando-se de forma latente nas diferentes partes instrumentais. O fato de não estar sendo marcado com a batida de um tamborim, não significa que a fórmula não esteja presente no fazer musical. É mentalizada pelos músicos e inerente às diferentes seqüências instrumentais do conjunto” (PINTO, 2001, p. 98-99.).

“Violão-de-breque” foi o termo que Luiz Tatit (2014) usou para definir o violão de Itamar Assumpção, cheio de espaços vazios. Outro aspecto bastante característico é que a presença de “ruídos”, como o raspar dos dedos nas cordas, é elemento constituinte da linguagem. Como músico e produtor que trabalhou com Itamar por muitos anos, Paulo Lepetit dá um depoimento interessante a respeito:

Mas era o jeito dele de tocar assim, muito... A gente falava que ele não tocava, ele fazia um ventinho. Então, pra gravar você tinha que puxar muito, e aí vinha tudo junto. Mas, esse que é o barato, porque, ali nesse ventinho e nessa coisinha já tem indicativos pros arranjos. Essas sutilezas que tem no violão dele... Eu aproveito, sempre aproveitei muito. Mesmo instintivamente, você de repente não está preocupado com isso, mas aquilo te leva, não só de percussão, mas aquilo te leva para uma celula de outro instrumento, de uma guitarra. Mas isso era, não só violão, mas o jeito que ele cantava. Show era uma dificuldade de som, era muito sutil, muito baixinho e a banda tinha que tocar tão baixinho quanto, mas a grande sacada da sonoridade, do trabalho de fazer com que tudo seja ouvido, ele batalhava isso. Então para os técnicos de som levantarem esse som de violão e de voz dele e ainda com banda era uma complicação, mas era ali que tava a essência da linguagem, do que era reproduzido pela banda, tava tudo ali. Você pega uma música dele de voz e violão para fazer um arranjo, as coisas estão ali. Às vezes uma corda solta que ele bateu, tudo faz parte, essa era grande característica do Itamar, tudo muito baixinho. Quando você ta no estúdio é mais fácil de controlar isso, você puxa volume, e aí quando você puxa

volume vem essas sutilezas que acabam sendo incorporadas de outras formas³⁴.

A sonoridade que resulta da captação dessas “sutilezas” traz “presencialidade e corporalidade” ao fonograma, adaptando aqui a leitura que Clara Bastos faz dos estudos de Paul Zumthor a respeito da voz e da performance. (BASTOS, 2008, p. 58). É como se ouvíssemos, além das notas, o próprio gesto de Itamar Assumpção ao tocar o violão, “a presença da existência de um corpo vivo” (op. cit). Isso abre também um caminho de reflexão a respeito da influência do aparato tecnológico, dos microfones e amplificadores num show aos gravadores no estúdio, no resultado estético da obra. Ainda seguindo os apontamentos de Bastos, “percebe-se o quanto esses meios de produção e veiculação passam a ser também constituintes das formas de expressão.” (BASTOS, 2008, p. 57).

Se o efeito de “presencialidade” ocorre a partir do violão, o mesmo se dá para a voz, que entra em 0:04” cantando a seguinte melodia:

Figura 4: início da melodia principal

Durante toda a canção, a voz de Itamar Assumpção adotará um padrão de emissão de “canto-falado” que “jamais perde o vínculo com o enunciador e com o momento da enunciação.” (TATIT, 2014, p. 325.), e que cumpre também o papel de quebrar a magia da canção, pois “o ouvinte é obrigado a encarar o artista e o que está sendo dito de frente, sem se deixar levar pelos encantos da melodia, quebrando seu efeito “hipnótico”, chamando a atenção para a execução musical” (FERRAZ, 2013, p. 95).

Temos na figura 4 uma quadratura onde se inserem os dois primeiros versos da 1^a estrofe. A transcrição registra o padrão rítmico/melódico que se manterá em quase todos os outros versos da canção, variando de acordo com a harmonia, mas não dá conta de registrar a

³⁴ Em entrevista realizada por mim em novembro de 2020.

“infinita variedade de variações e sutilezas que cada letra imprime a cada melodia” (MOLINA, 2017, p. 88). Sergio Molina, em seu livro *Música de montagem*, atenta para o fato de que “as relações de ataque e acentuações sutis das sílabas que são articuladas nas letras das canções podem contribuir para as tramas polirítmicas, agregando mais uma camada de encaixes e defasagens nessas interações” (MOLINA, 2017, p. 63). A partir desta premissa, o autor empreende uma análise de “Expresso 2222” de Gilberto Gil, examinando a relação entre os ataques do violão e da voz. Não poderei me aprofundar neste nível de detalhes, mas poderia ser uma abordagem interessante para estudar “Leonor” e os demais fonogramas do disco.

Há, entretanto, um aspecto do encaixe da letra na melodia que salta facilmente aos ouvidos. Na primeira metade da segunda quadratura, no mesmo espaço de tempo em que antes Itamar havia cantado o verso “Devagar com esse andor, Leonor”, com 10 sílabas, ele canta “É³⁵ sou compositor, cantor, também sou autor, falo mais de flor do que dor, Leonor”, com 22 sílabas. Essa inserção de um verso muito mais longo que os demais acontecerá também no terceiro verso das outras estrofes ímpares, com “Meu menu é feijão com arroz que divido com mais dois, Leonor” e “Cachecol de lã gibis do Tarzan, gibis de terror, cobertor”.

O evidente deslocamento da melodia em relação à métrica estabelecida nestes três momentos pode nos remeter a um improviso, como se estes versos estivessem sendo criados enquanto se canta. Essa é uma das características do samba de partido-alto, referência declarada por Itamar Assumpção, como foi dito anteriormente. Em dossiê sobre as “Matrizes do samba no Rio de Janeiro”, publicado em 2014 pelo IPHAN, uma citação do músico e pesquisador Nei Lopes explica que “O samba de partido-alto pode ser definido como uma espécie de samba cantado em forma de desafio por dois ou mais contendores e que se compõe de uma parte coral (refrão ou “primeira”) e uma parte solada com versos improvisados ou do repertório tradicional, os quais podem ou não se referir ao assunto do refrão”³⁶.

Se alargarmos o entendimento da palavra “improviso”, podemos considerar que a letra da canção fala sobre um músico que vive *no improviso*, na *viração*. Uso este termo no

³⁵ Esta primeira expressão não está registrada na letra do encarte, mas é cantada por Itamar neste verso e em outros ao longo do fonograma.

³⁶ In: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Dossiê - Matrizes do samba no Rio de Janeiro*. Brasília, DF: IPHAN, 2014. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/publicacoes/lista?categoria=22&busca=>. Acesso em 29/11/2020.

sentido empregado por Ludmila Abílio³⁷. A autora entende a viração como “tema atual e ao mesmo tempo constitutivo do mercado de trabalho brasileiro desde sua formação.” O termo traduz “o ‘viver por um fio’ das periferias brasileiras” que “significa um constante agarrar-se às oportunidades, que em termos técnicos se traduz na alta rotatividade do mercado de trabalho brasileiro, no trânsito permanente entre trabalho formal e informal³⁸(...)”³⁹. Em “Leonor”, o eu lírico precisa se virar sem carro, sem cigarro, sem gravador, com santo de barro e dividindo o feijão com arroz que vai comer - isso quando há trabalho!⁴⁰

O sambista critica sua condição com ironia, dizendo que apesar de tratar de temas leves, que poderiam ser aceitos pelo mercado (“Falo mais de flor do que dor”), ele não alcança o sucesso de um “Roberto Carlos”. Como não faz sucesso, o eu lírico vive em instabilidade econômica, e, recuperando o dito popular “Devagar com o andor, que o santo é de barro”, avisa Leonor para não se apressar com o casamento. É irônico também ao alertar que a visão romantizada do artista que vive de amor é, na verdade, um elogio da precarização. Há humor também quando este músico elenca os bens que já possuiu. Itamar Assumpção tinha uma “enorme paixão por listas de coisas e objetos, quase sempre inusitados”, e nos apresenta, neste caso, uma “comovente lista” (RUIZ, 2006, p. 61), na qual, como notou Alice Ruiz, “Tirando o que serve para aquecer, tudo é ligeiramente inútil, profundamente lúdico, e, mesmo assim, nem está mais em seu poder. Foi alienado” (RUIZ, 2006, p. 61).

Parece irônico também que um disco com pretensioso título *Isso vai dar repercussão* comece com uma faixa que não tem, em sua letra, nenhum elemento de exaltação ou elogio.

³⁷ Que por sua vez o emprestou de Vera S. Telles, para refletir sobre as formas “uberizadas” de trabalho. In: ABÍLIO, Ludmila. *Uberização do trabalho: a subsunção real da viração*. Passa Palavra, 19/02/2017. Disponível em: <<https://passapalavra.info/2017/02/110685/>>. Acessado em: 11/11/2020.

³⁸ Ibid.

³⁹ O trânsito entre formalidade/legalidade e informalidade/illegalidade, abordado no canônico ensaio “Dialética da Malandragem”, de Antonio Cândido (1970), pode ser uma interessante chave para discutir a obra de Itamar Assumpção, especialmente em seus primeiros discos, pensando no conteúdo de suas composições e também em sua posição “marginal dentro do mercado” (GARCIA, 2015). Essa questão foi abordada por Rita de Cássia da Cruz Silva em sua tese *Singular e plural: os vários “eus” de Beleléu - uma análise da performance como linguagem nos primeiros discos de Itamar Assumpção*. (São Paulo, USP, 2012, cap. II). Penso que poderíamos estender essa reflexão para falar também de *Isso vai dar repercussão*, mas não será possível fazer isso neste trabalho.

⁴⁰ É curioso também notar que o termo atual, usado internacionalmente, para falar dessa “sobrevivência por meio de bicos” (ABÍLIO, 2017) é *gig economy*, adaptando a expressão que é antiga conhecida dos músicos que não têm trabalho estável, que vivem de “cachê” -- muitas vezes mal pagos, como o do eu lírico da canção.

Logo de cara somos informados que a música que ouvimos pode até *dar o que falar*, mas que dinheiro mesmo, não dá.

Alguns autores entendem que a ironia presente em muitos momentos da obra de Itamar Assumpção pode ser uma influência dos batuques de umbigada que foram tão importantes para a sua formação musical. Rosa Aparecida do Couto e Silva acredita que as ““modas” e as “carreiras” cantadas pelos batuqueiros (...) podem ter inspirado o músico em sua afiada ironia e no humor que atravessa as experiências de seus personagens” (SILVA, 2020, p. 42).

Outro aspecto recorrente ao longo da obra de Itamar Assumpção é que muitas canções parecem fazer alusão à própria vida do compositor, embora isso ocorra através de personagens com o qual mantém uma relação dialética de identificação e distanciamento. Em *A transmutação do artista*, Luiz Tatit se dedica a compreender como esse “eu”, expresso em “composições (...) altamente comprometidas com o Itamar-cantor” num primeiro momento de sua carreira, vai se objetivando na canção, se “transformando em traços de estilo sonoro no interior das composições.” (TATIT, 2014, p. 311).

Como já foi mencionado, Walter Garcia (2015) notou que isso ocorre também em “Leonor”. Itamar Assumpção está presente através da idiossincrasia do violão e da voz, e da letra que trata das dificuldades enfrentadas para viver de música, mas a canção é também generalizável, porque descreve a “condição social” do sambista. Ao ouvir este samba, podemos lembrar de outros como “Meu sapato já furou”, de Elton Medeiros, em que o compositor também faz uma lista de bens perdidos (“Meu sapato já furou/ Minha roupa já rasgou / Eu não tenho onde morar”).

“Leonor” é um “comentário” (GARCIA, 2015) sobre a profissão do sambista e sobre o próprio gênero musical, pois, além da voz, os outros elementos musicais estão ali também em uma relação de identificação e distanciamento em relação ao samba. Nesse sentido, poderíamos chamá-la de metalinguística.

As palmas, acompanhamento característico do partido-alto e de outros tipos de samba em que as rodas são levadas “na palma da mão” (IPHAN, 2014, p. 42), aparecem em “Leonor” em 0:24”, 13 pulsões antes do início da 2^a estrofe. Esta é a primeira estrofe para da música, que harmonicamente é preparada pela adição da 7^a Menor (Ré) ao acorde de Mi Maior, tornando-o V grau de Lá Maior, tonalidade sobre a qual serão cantadas as estrofes pares. As palmas entram descrevendo este padrão rítmico:

X . . X X . . X X . . X X . . X

Figura 5: primeiro padrão rítmico das palmas

Este padrão é igual ao comumente executado pelo chocalho no samba, se considerarmos apenas as acentuações -- a diferença é que o chocalho marca também as demais pulsações com notas não acentuadas. Podemos conferir a transcrição feita por Oliveira Pinto:

X x x X X x x X X x x X X x x XX

X: com acentuação x: sem acentuação⁴¹

Figura 6: notação proposta por Tiago de Oliveira Pinto para o chocalho no samba

Já no próximo verso da estrofe, “Nem outro tipo de carro”, esse padrão sofre pequenas alterações e as palmas parecem se conformar, até o fim da canção, neste desenho básico - ainda que hajam variações eventuais:

X X . X X . X X X . X X X . . X

Figura 7: segundo padrão rítmico das palmas

O próximo elemento sonoro que será adicionado é o *talking drum*, um tambor que permite alteração na altura das notas enquanto se toca. Ele entra em 0:25”, coincidindo seu primeiro ataque com a sílaba “nho” de “Não tenho carro de boi”, com esta figura:

X . . X X X X

Figura 8: padrão do talking drum para as estrofes pares

⁴¹ Ibid, p. 93.

A letra maiúscula “X” é usada para demarcar a acentuação que acontece nesta nota, porque é executada numa frequência mais aguda que as demais. Neste momento, o *talking drum* acentua uma pulsação a cada 16. Essa acentuação não coincide com o final dos versos, momento de acentuação e repouso da voz, criando uma sensação de deslocamento que não aconteceria se esta primeira batida do talking drum caísse junto com a palavra “boi” no verso já transcrito. A partir da 3^a estrofe da canção, ele passará a marcar a uma pulsação a cada 8, criando maior estabilidade métrica:

X . . . x . . x X . . . x . . x

Figura 9: padrão do talking drum para as estrofes ímpares

O talking drum é o instrumento de percussão mais grave deste fonograma, e cumpre a função de *marcação*, ou seja, de “batida fundamental e regular” que cria um “referencial de tempo dentro do processo musical como um todo, assumindo a base métrica.” (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 94). Poderíamos então compreender que ele desempenha um papel análogo ao de um surdo em um samba que seja tocado com uma instrumentação mais tradicional do gênero. A diferença é que o mais comum é que “quando apenas há um surdo, a primeira batida permanece abafada (ou seja, “surda”) a segunda solta” (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 94); No caso de “Leonor”, é a primeira batida que soa mais que as outras.

Na 3^a estrofe, em 0:48”, entram a cuíca e a percussão vocal, ao final do primeiro verso (“Não tenho nem gravador”), fazendo figuras que se complementam e formam um interessante jogo rítmico e de timbres com o surdo, que será transcrito aqui apenas no parâmetro das durações:

Voz	... X . . . X . . . X X . X . . .
<i>Talking drum</i>	X . . x . . x X . . x . . x X . . . x . . x
Cuíca	... X . . . X . . . X . . X . X X . X

Figura 10: *interlocking* entre a percussão vocal, o surdo e a cuíca em uma estrofe ímpar.

Este “jogo rítmico” pode ser chamado de *interlocking*, termo tratado por Tiago de Oliveira Pinto no artigo *As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira*, já diversas vezes mencionado aqui, a partir da leitura de Gehard Kubik (1984). O termo descreve o “cruzamento rítmico” que ocorre “quando dois ou três músicos intercalam os pulsos de seus padrões rítmicos de forma regular, levando assim a uma complementaridade das diferentes partes tocadas” (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 102). A observação deste acontecimento musical pode ser tão interessante para a escuta de *Isso vai dar repercussão*, que colocaremos aqui mais um trecho em que o autor discorre sobre o conceito, e uma figura que auxilia em sua compreensão:

Temos aqui um princípio que configura a música (...) e que se mostra de relevância tão básica para os gêneros musicais em apreço como, por exemplo, o é o contraponto para a composição a mais de uma voz da música barroca do Século XVIII. Só que neste caso não se trata do *punctus contra punctus*, ou seja do “contraponto” das notas de duas linhas melódicas que se desenvolvem em movimentos contrários, mas de um princípio, que, de forma análoga, poderia ser definido como *punctus inter punctus*, onde os impactos de uma linha sonora se encaixam nos momentos vagos deixados pela outra e vice-versa. (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 102)

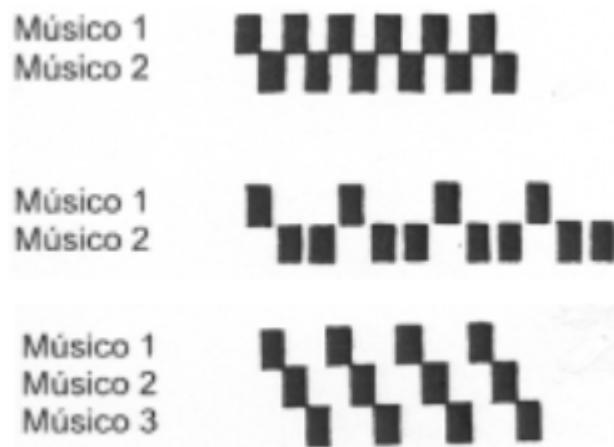


Figura 11: “Diferentes padrões de interlocking sonoro e de movimento (Kubik, 1984)”
(OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 102)

A percussão vocal de Naná Vasconcelos é feita com linhas sobrepostas, isso permite que ele faça figuras concomitantes e com sonoridades diferentes, mas uma onomatopeia recorrente é “UÍ”, com a qual ele mimetiza padrões característicos da cuíca no samba. Além da linha transcrita na figura 10, estas outras aparecem bastante:

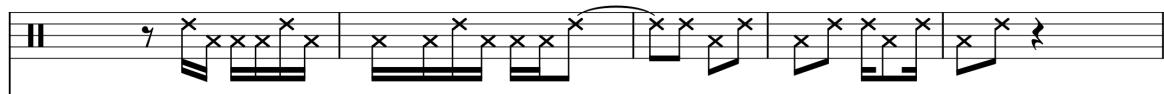


Figura 12: padrão da percussão vocal que mimetiza uma cuíca

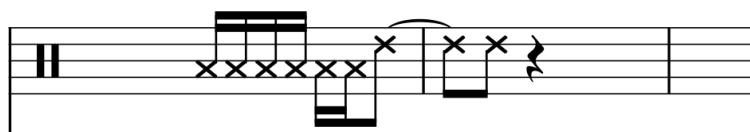


Figura 13: outro padrão da percussão vocal que mimetiza a cuíca.

Interessante notar que Naná Vasconcelos usa um “tambor que fala” com alturas para desempenhar a função de surdo, e a voz para fazer alusão a um instrumento de percussão, a cuíca. O percussionista cumpre neste disco um papel importante de dar variação timbrística aos fonogramas e também de preencher outras faixas da tessitura, já que praticamente só há instrumentos graves - trombone, baixo elétrico, a voz de Itamar Assumpção e mesmo o violão, que muitas vezes prioriza as cordas mais graves. Ele ressignifica a percussão - fazendo *repercussão*.

Ouvimos em muitos momentos, como o descrito na figura 10, a percussão realizar uma *melodia de timbres* - trazendo mais uma vez um conceito abordado por Tiago de Oliveira Pinto. O autor explica que

O samba, e muitos outros gêneros musicais, não se orienta somente pela organização temporal dos ritmos. São executadas também “configurações tímbricas” que muitos músicos chamam de “melodias”. A sonoridade padrão de um instrumento pode ser transformada criativamente através de diferentes técnicas de execução. (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 100).

Comentamos até aqui as linhas dos instrumentos que compõem a primeira execução da letra da canção, na ordem em que vão aparecendo no fonograma - violão, voz (melodia

principal), palmas, *talking drum*, percussão vocal e cuíca. Nenhum comentário foi feito a respeito da 4^a, 5^a e 6^a estrofe porque elas seguem repetem os eventos sonoros apresentados nas três primeiras.

A partir de 2:08', ouvimos um novo elemento. O trombone anuncia a repetição da letra da canção, com uma frase descendente que leva do V grau ao I, terminando na nota Mi junto com a sílaba tônica de “andor”, em “Devagar com esse andor”.

A partir daí, além dos instrumentos já descritos, teremos também o baixo elétrico, que aparece em uníssono com o trombone. Nessa 1^a estrofe, executam esta figura de acompanhamento - notada aqui na escala de Mi Maior e depois Fá# Menor, sendo depois repetida em Si Maior e de novo em Mi Maior, correspondendo à harmonia de cada verso:

The musical notation consists of two staves. The top staff is for the Trombone and Bass Electric, starting with a rest followed by a sixteenth-note pattern. The bottom staff starts with a bass note at measure 7. Both staves are in 2/4 time with a key signature of four sharps.

Figura 13: frases do trombone e baixo elétrico para as estrofes ímpares.

No final desta estrofe, os trombones abrem uma base harmônica com notas longas (em 2:30' - 2:31') e então, na próxima estrofe, ouvimos o momento com a textura mais densa até então, já que o baixo elétrico ganha uma linha independente do trombone, e todos os outros instrumentos já apresentados também estão tocando (mantendo o padrão que já descrevemos para as estrofes pares). Registraramos abaixo as novas linhas que aparecem em relação à voz principal:

Voz Baixo Elétrico Trombone

8 Não ten - nho car - ro de bo - oi Le o no-

Baixo Elétrico

Trombone

5 Voz Baixo Elétrico Trombone

8 or Nem-ou - tro - ti - po de ca - a - ro Meu ca

Bx.E.

Tbn.

9 Voz Baixo Elétrico Trombone

8 chê é um hor - ro o or Le o no - or Não so-

Bx.E.

Tbn.

13 Voz Baixo Elétrico Trombone

8 bra nem pro ci-ga - a - rro

Bx.E.

Tbn.

Figura 14: acompanhamento do trombone e baixo elétrico para estrofes pares.⁴²

⁴² Nesta passagem, o trombone abre três vozes em posição fechada. Como o intuito é mostrar a textura no trecho e as vozes são homofônicas, não há prejuízo em transcrever apenas uma.

O arranjo parece estabelecer uma relação de equilíbrio em relação a métrica da melodia principal. Nas estrofes ímpares, onde há maior instabilidade na relação letra x melodia, o *talking drum*, baixo e trombone compõem uma estrutura de acompanhamento que enfatiza a marcação e tem menos variação melódica. Já nas estrofes pares, onde não há instabilidade na relação letra x melodia, o baixo tem uma melodia própria, os trombones não tocam nenhuma das marcações e o *talking drum* tem o acento deslocado da acentuação da letra.

Desde o início da repetição da letra, a voz de Itamar aparece dobrada, numa segunda voz que faz exatamente o mesmo desenho rítmico e melódico só que com uma pequena defasagem temporal. Isso cria, além de mais um elemento de polirritmia, uma ideia de coro, de coletividade, que é reforçada pela instrumentação mais densa. Seria o momento do refrão num samba que seguisse a estrutura de estrofes solo e refrão coletivo (IPHAN, 2014, p. 42 - 43).

Depois do fim da repetição da letra, há um solo de trombone que dura duas estrofes (uma ímpar e uma par). Então, saem todos os instrumentos, restando apenas o violão e as palmas, que tocam juntos durante uma estrofe que vai sumindo em *fade out*, recurso largamente utilizado em gravações feitas a partir dos anos 1970 para “parar” uma coisa que não tem fim” (MOLINA, 2017, p. 124).

Depois da observação dos elementos que compõem a canção, concluo que “Leonor” se aproxima do samba de partido-alto num sentido que é abordado por Carlos Sandroni em *Feitiço Decente*:

A expressão partido-alto é muitas vezes usada para enfatizar o caráter tradicional, autêntico, do samba. Donga fala de sua infância como o “tempo do samba verdadeiro, o samba do partido-alto”; e Carneiro diz que o “partido-alto que tanto delicia os veteranos do samba não se executa para o grande público ... Os antigos relembram assim os ‘velhos tempos’ da chegada do samba ao Rio de Janeiro. (SANDRONI, 2012.)

Seu lançamento em um CD de 2004 não é um ato de nostalgia. A canção traz a memória desse “samba verdadeiro”, que não é produzido para o mercado e que trata do lugar social do compositor popular, mas trata também da inviabilidade desse samba, que não se realiza plenamente no fonograma. Pensando a partir de termos que Ivan de Bruyn Ferraz desenvolve em sua tese *Música como missão: experiência e expressão em Itamar Assumpção*,

“Leonor” parece falar da “busca da dignidade num mundo que não a podia oferecer” (FERRAZ, 2013, p. 11). Para o autor, este é, talvez, “o grande achado de Itamar Assumpção”:

Seu maior logro estético, que fez com que essa busca fosse muito além de um mero anacronismo e se tornasse uma expressão absolutamente pertinente em seu tempo (...) A enorme sinceridade que exala de seus nobres objetivos se traduz em opções estéticas carregadas de ironia. (...) Um humor levado a sério. E, nessa condição, representando não a anulação da sinceridade inicial, mas uma espécie de ambiguidade que a mantém em suspenso, talvez a única maneira de mantê-la, dentro de um discurso que se pretendia autêntico. (FERRAZ, 2013, p. 95).

2.2 “Aculturado”

A 6^a faixa do disco se estrutura pela combinação de *sonoridades*, conceito utilizado por Didier Guigue, empregado aqui a partir da leitura de Sergio Molina:

Formada da combinação e interação de um número variável de componentes, a sonoridade é um *momento* que não tem limite temporal a priori, pois pode corresponder a um curto segmento, a um período longo ou até à obra inteira. (GUIGUE, 2011, p. 47 apud MOLINA, 2017, p. 116).

De acordo com Molina, a perspectiva centrada na escuta das sonoridades surgiu como ferramenta de análise para a música erudita do século XX, mas cabe bem para o contexto da música popular cantada pós-1967. Esta abordagem parece ser apropriada para “Aculturado”, que coincide com a descrição que o autor faz das “músicas populares urbanas da América”:

No que diz respeito ao ambiente harmônico, é comum encontrarmos momentos em que essa circularidade se faz mais presente e as interações rítmicas se organizam sobre centros de polarização estáticos em que praticamente não há encadeamento de acordes, gerando uma situação propícia para a criação de acontecimentos musicais simultâneos. (MOLINA, 2017, p. 119).

Molina também utiliza outro conceito de Guigue, o de *unidades sonoras*, que seria “a síntese temporária de um certo número de componentes que agem e interagem em complementaridade” (GUIGUE, 2011, p. 50 apud MOLINA, 2017, p. 116) ou seja, da *sonoridade*. Será este o termo adotado aqui, porque em “Aculturado” há basicamente duas *unidades* que sintetizam diferentes *sonoridades*.

Chamaremos aqui de *unidade 1* aquela caracterizada pelo violão, *talking drum*, percussão vocal, caxixi, e a voz que entoa a letra da canção, e de *unidade 2* aquela em que predomina o baixo elétrico, guitarra e prato. O som do corpo do *talking drum* percutido por uma baqueta é um elemento comum às duas unidades.

Há nos últimos dez segundos do fonograma uma nova sonoridade, caracterizada pelo caxixi e por comentários remanescentes do trombone, que chamaremos de *unidade 3*. Vejamos a seguir a descrição de cada unidade:

Unidade sonora 1

Os primeiros elementos a serem introduzidos são o violão, que, como foi dito no início deste capítulo, é o material base sobre o qual se estruturou todo o arranjo, e a guitarra, que entra ao final da frase, na voz de baixo:

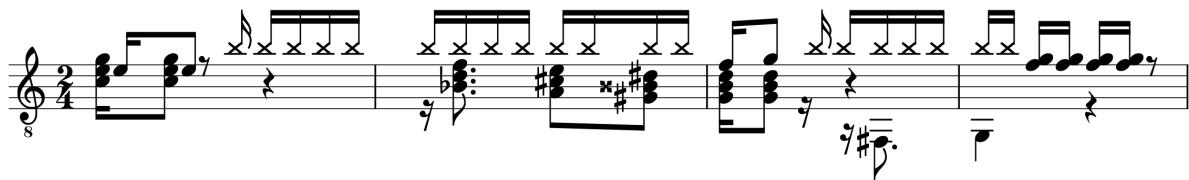


Figura 1: frase do violão e guitarra

Esta frase será reproduzida em todas as aparições de violão e guitarra até o fim do fonograma. Há alguns detalhes da execução de Itamar Assumpção que escapam a esta transcrição, que procurou registrar, de maneira geral, o *interlocking* formado por três vozes diferentes. A primeira voz, com as hastes para cima, executa três figuras pontuais, e no restante do tempo é responsável pelo preenchimento das pulsações mínimas com notas abafadas; a segunda voz compreende a linha descendente de tríades; a terceira voz, tocada pela guitarra, aparece no final do terceiro compasso e funciona como um “baixo”. Esta levada remete ao gênero *funk*, que também é caracterizado, entre outros elementos, por um *groove* formado por acontecimentos musicais simultâneos sobre centros de polarização estáticos. Neste caso, a estaticidade se dá pela repetição deste “pêndulo” entre os acordes de Dó Maior e Sol Maior.

Ao final da segunda repetição desta frase, em 0:09”, entram o *talking drum* e a percussão vocal (com as onomatopeias “lei” e “ô”) que na maior parte deste fonograma atuam sempre juntos, ou seja, realizando praticamente as mesmas figuras, completando-se timbristicamente. Em 0:12” entra a voz principal, com o verso “Culturalmente confuso”. Em 0:39”, entra o caxixi e em 0:42”, a percussão com baqueta no corpo do *talking drum*. Com exceção da voz, a figura abaixo registra todos os elementos que compõem a unidade 1 até 1:24’. É importante ressaltar que a percussão de Naná Vasconcelos é repleta de variações e improvisos, e que esta transcrição procurou registrar os elementos mais estáveis que caracterizam a unidade sonora:

The musical score consists of five staves, each representing a different instrument or sound source. The instruments are:

- Violão + guitarra:** Represented by a staff with a treble clef and a common time signature (indicated by a '2'). It uses a combination of eighth and sixteenth note patterns.
- Percussão vocal:** Represented by a bass clef staff in common time.
- Talking Drum:** Represented by a bass clef staff in common time.
- Caxixi:** Represented by a staff with a common time signature, featuring rhythmic patterns indicated by 'x' marks and arrows.
- Baqueta no corpo do talking drum:** Represented by a staff with a common time signature, featuring rhythmic patterns indicated by 'x' marks and arrows.

The score is divided into three sections:

- Section 1 (Measures 1-2):** The Violão + guitarra and Caxixi staves show active patterns, while the other three staves are mostly silent.
- Section 2 (Measures 3-5):** The Violão + guitarra, P.V. (Percussão vocal), T.D. (Talking Drum), and Cx. (Caxixi) staves all contain active patterns. The P.V. staff includes lyrics: "lei lei lei lei lei lei ô". The T.D. staff includes a "x" mark with an asterisk (*).
- Section 3 (Measures 6-7):** The Violão + guitarra, P.V., T.D., and Cx. staves continue their patterns. The P.V. staff includes the same lyrics: "lei lei lei lei lei lei ô". The T.D. staff includes a "x" mark with an asterisk (*). The B.T.D. staff shows a pattern of 'x' marks with arrows pointing right.

Figura 2: unidade sonora 1.

Ainda que seja difícil precisar as alturas, a percussão vocal e o *talking drum* realizam uma linha descendente, numa imitação da sucessão descendente de acordes do violão que

ouvimos logo antes de sua entrada. A percussão com baqueta no corpo do *talking drum* acentua a segunda marcação de cada compasso, e o caxixi realiza um padrão que mistura agrupamentos de três e quatro pulsações mínimas. Os acentos na linha do caxixi indicam o momento em que as sementes se chocam com a base do instrumento, feita de cabaça, o que ocasiona uma alteração no timbre que produz a acentuação.

Há uma relação aqui entre elementos que “confirmam” e “contradizem” a métrica estabelecida, cuja marcação divide as pulsações mínimas em grupos de quatro. Esta terminologia aparece em *Feitiço Decente* (SANDRONI, 2012), a partir da leitura de *Studies in African Music* (KOLINSKI, 1960). Considerando a métrica como “a infraestrutura permanente sobre a qual a superestrutura rítmica tece suas variações.”, Sandroni explica que:

O caráter variado do ritmo pode *confirmar* ou *contradizer* o fundo métrico, que é constante. Kolinski cunhou os termos “cometricidade” e “contrametricidade” para exprimir estas duas possibilidades. A “metricidade” de um ritmo seria pois a medida em que ele se aproxima ou se afasta da métrica subjacente. (SANDRONI, 2012).

Sandroni acrescenta ainda que, considerando um compasso de 2/4:

Uma articulação rítmica será dita cométrica quando ocorrer na primeira, terceira, quinta ou sétima semicolcheia do 2/4; e será dita contramétrica quando ocorrer nas posições restantes, à condição de não ser seguida por nova articulação na posição seguinte. (SANDRONI, 2012).

Neste trecho, portanto, o corpo do *talking drum* percutido com baqueta apresenta um padrão cométrico, enquanto os demais instrumentos variam entre padrões cométricos e contramétricos, sendo que o caxixi, por alterar o padrão de agrupamento das pulsações mínimas, seria o elemento de maior contrametricidade.

Após ser intercalada pela *unidade sonora 2*, a *unidade 1* aparece novamente em 1:36’, mas a figura executada pelo *talking drum* e percussão vocal é outra (transcrita abaixo), que se realiza numa região mais grave da tessitura e com menor variação de alturas. Chamaremos a sonoridade resultante da inserção deste novo elemento de *unidade sonora 1.2*.

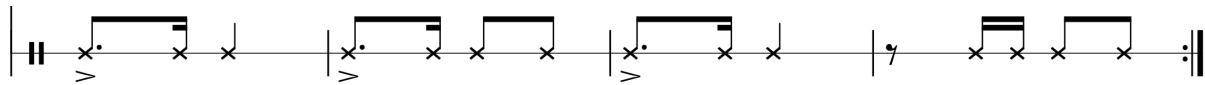


Figura 3: segundo padrão executado pelo *talking drum* e percussão vocal

Unidade sonora 2

A *unidade sonora 2* aparece pela primeira vez em 1:24'. Apesar do silêncio brusco que a antecede, a bateria que acentua a segunda marcação de cada compasso é mantida como elemento de continuidade em relação à *unidade 1*. Há dois novos acontecimentos musicais: o prato, num timbre bem aberto e agudo, fazendo todas as marcações; e o *riff* do baixo elétrico + guitarra, sobre uma escala de Ré Dórico com a 7^a maior adicionada. O resultado é uma sonoridade que remete a um *rock*:

The musical score consists of four staves. The top staff is labeled 'Guitarra' and has a treble clef, a '2' above the staff, and an '8' below the staff. It contains six measures of sixteenth-note patterns. The second staff is labeled 'Baixo' and has a bass clef, a '2' above the staff, and a '3' below the staff. It contains six measures of sixteenth-note patterns. The third staff is labeled 'Prato' and has a common time signature (indicated by '||'). It contains six measures of eighth-note patterns, where each measure starts with a vertical stroke followed by an 'x' symbol. The bottom staff is labeled 'Corpo do talking drum' and has a common time signature (indicated by '||'). It contains six measures of eighth-note patterns, where each measure starts with a vertical stroke followed by a 'x' symbol, with a 'v' symbol in the first measure and a 'y' symbol in the fourth measure.

Figura 4: *unidade sonora 2*.

Unidade sonora 3

A unidade que encerra o fonograma se estende de 4:30' até 4:40', e é composta por comentários remanescentes do solo do trombone e o caxixi executando um padrão semelhante, mas não igual, ao descrito na figura 2:

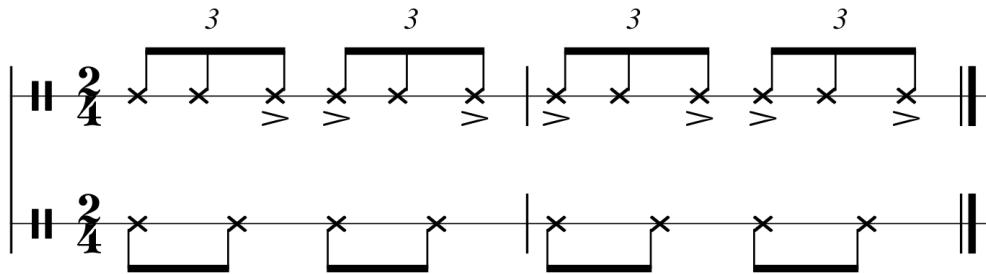


Figura 5: caxixi na *unidade sonora 3*.

Este padrão rítmico configura o que se chama, na linguagem teórica da música ocidental, de *hemíola*. A hemíola cria a sensação de um pulso (que estamos chamando de marcação) secundário, que se sobrepõe ao pulso primário através de uma acentuação da subdivisão alternativa à estabelecida. A forma mais característica de hemíola é esta que ocorre na razão de 3:2, compreendendo três subdivisões - ou pulsões mínimas - no lugar de duas (COHEN, 2007, cap. V).

Feita a descrição das três unidades sonoras, veremos como elas se comportam ao longo do fonograma. Até o breque em 2:30', temos o momento em que elas se apresentam de maneira mais distinta uma da outra; como já foi mencionado, o único acontecimento musical em comum entre as duas é a percussão no corpo do *talking drum*. A partir de 2:33', essa diferenciação fica mais nebulosa, pois há mais elementos de continuidade que de descontinuidade entre uma e outra.

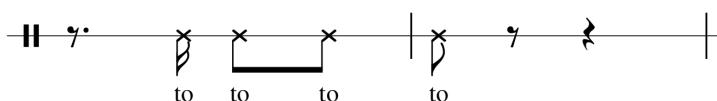
0 - 0:42" - vão entrando, um a um, os elementos que compõem a *unidade sonora 1*.

0:42" - 1:24' - *unidade sonora 1*

1:24' - 1:35' - *unidade sonora 2*

1:36' - 2:30' - *unidade sonora 1.2*

2:30' - 2:32' - anúncio do “breque”, feito pela percussão vocal:



2:32' - 2:33' - silêncio

2:33' - 2:44' - *unidade sonora 2 + violão + caxixi + trombone* (a partir de 2:36')

2:44' - 2:56' - *unidade sonora 1 + trombone*

2:56' - 3:08' - *unidade sonora 2 + violão + trombone + caxixi*

- 3:08' - 3:20' - *unidade sonora 1* + trombone + caxixi
 3:20' - 3:54' - *unidade sonora 2* + violão + caxixi
 3:54' - 4:30' - *unidade sonora 1* sem violão + + trombone. Assobio em 4:06'
 4:30' - 4:40' - *unidade sonora 3*

Ainda que a estrofe “Culturalmente confuso / Brasileiro é aculturado / Líbio, libanês, árabe, turco / Acha farinha do mesmo saco.” seja repetida depois de cada uma das outras estrofes, como um refrão, compreendo que a “alternância ou transformação das sonoridades” (GUIGE, 2011, apud MOLINA, 2017, p. 110) é mais relevante para a construção da *forma* de “Aculturado”. É necessário pontuar, portanto, o que distingue as duas principais unidades sonoras.

Os conceitos *cométrico* e *contramétrico*, já abordados, sejam talvez o eixo de maior diferenciação entre as duas unidades. Já mostramos como a *unidade 1* apresenta elementos que contradizem a métrica estabelecida; na *unidade 2*, por outro lado, os dois elementos mais marcantes - o prato e o *riff* de baixo e guitarra - são totalmente cométricos.

O parâmetro das alturas também participa desta diferenciação. Enquanto na *unidade 1* predominam as tríades maiores do violão, a *unidade 2* é marcada por uma sonoridade mais “fechada” e com mais tensão, gerada pelos intervalos de 3^a menor, 6^a menor e 7^a maior.

Como já foi pontuado, até o “breque” em 2:30’, as duas unidades sonoras são bastante distinguíveis uma da outra; nesta primeira parte da música, prevalece a “alternância” entre elas. É aqui também que ouvimos toda a letra da canção ser entoada por Itamar Assumpção.

Depois dessa pausa, a partir de 2:33’, prevalece a “transformação” entre uma e outra através dos chamados elementos “pivô” (GUIGE, 2011, p. 74 apud MOLINA, 2017, p. 110). O violão e o caxixi passam a estar presentes nas duas unidades, ainda que não num primeiro plano, e o solo do trombone, acontecimento musical de destaque, costura todo o trecho entre 2:36’ e 4:35’.

A voz e a letra da canção

Já dissemos na análise de “Leonor” que Itamar Assumpção tinha uma “enorme paixão por listas de coisas e objetos, quase sempre inusitados” (RUIZ, 2006, p. 61). O recurso das listas está presente nas letras de todas as canções do disco, com exceção de “Fim de festa” e

“Assim Naná ensina”. Em “Aculturado”, o compositor faz uma lista bastante curiosa de nacionalidades, personalidades e expressões utilizadas para denominar certos grupos étnicos:

Culturalmente confuso
 Brasileiro é aculturado
 Líbio, libanês, árabe, turco
 Acha farinha do mesmo saco

Não saca croata, curdo
 Não saca iugoslavo
 Nem belga, nem mameluco
 Não saca Platão, nem Plutarco⁴³

Não saca que um cafuzo
 Mestiço é não mulato
 Que apito toca o Caruso
 Que apito que toca Bach

Não saca sueco, luso
 Egípcio, checoslovaco
 Kafka, Freud, Confúcio
 Não saca que russo é cossaco

É notável nesta letra a exploração da sonoridade das palavras. Há uma repetição de palavras cuja sílaba tônica está na vogal “u” (“confuso”, “turco”, “curdo”, “mameluco”, “cafuzo”, “Caruso”, “lusó”, “Confúcio”, “russo”) e outras em que Itamar Assumpção desloca o acento da sílaba tônica para enfatizar esta mesma vogal (“culturalmente”, “aculturado”). Predominam também as consoantes duras/plosivas, com os fonemas “ca”, “que”, “co” e “cu” (além das já citadas, há “saca”, “saco”, “que”, “Kafka”, “cossaco”), e moderadas, com “la”, “lo” e “lu” (“iugoslavo”, “checoslovaco”, “mameluco”), além de interessantes duplas como “líbio, libanês” e “Platão nem Plutarco”. Por último, notamos que todas as estrofes seguem

⁴³ No encarte do CD esta palavra foi escrita como “Putaco”. Ouvindo o fonograma, entretanto, acredito que se trata de “Plutarco”.

In: CD - VASCONCELOS, Naná e ASSUMPÇÃO, Itamar. *Isso vai dar repercussão*. São Paulo: Elo Music, 2004. 1 CD (25 min).

um padrão em que a última sílaba tônica do 1º e 3º verso coincide sempre com a vogal “u” (posterior e fechada), e que o 2º e 4º verso sempre terminam com “á” (anterior e aberta).

A sonoridade própria de cada fonema é enfatizada pela execução de Itamar Assumpção. Se em “Leonor” ele utiliza um padrão de emissão de “canto-falado” (GARCIA, 2015, p. 28), aqui poderíamos fazer uma inversão e dizer que se trata de uma “fala-cantada”, já que em muitos momentos não é nem possível precisar a altura das notas com que ele entoa a letra. Dessa maneira, a melodia da voz principal em muitos momentos fica a cargo da sonoridade de cada palavra.

A exploração da sonoridade de cada palavra pode determinar a melodia, e pode também se sobrepor ao significado da letra. Isso ocorre, por exemplo, entre 2:44’ e 2:56’, quando a repetição do verso “Kafka, Freud, Confúcio” funciona, num outro plano de escuta, como onomatopeia para uma frase de percussão vocal feita por Itamar Assumpção.

Para lançar algumas ideias para uma possível interpretação desta letra, farei um breve comentário sobre a segunda faixa do disco, “Cabelo duro”:

Cabelo duro

Eu tenho o cabelo duro

Mas não o miolo mole

Sou afro brasileiro puro

É mulata minha prole

Não vivo em cima do muro

Da canga meu som me abole

Desaforo eu não engulo

Comigo é o freguês que escolhe

Sushi com chuchu misturo

Quibebe com raviole

Chopp claro ou escuro

Empada com rocambole

Tudo que é falso esconjuro

Seja flerte ou love story

Quanto a ter porto seguro
Tem sempre alguém que me acolhe

É com ervas que me curo
Caso algum tombo me esfole
Em se tratando de apuro
Meu pai Xangô me socorre

A combinação entre o triângulo e a zabumba de timbre bem seco de Naná Vasconcelos, o baixo elétrico e o teclado de Paulo Lepetit produz neste fonograma um xote com coloração industrial. Aqui, ouvimos Itamar Assumpção fazer referência direta à sua condição de homem negro, marcando posição em relação ao racismo, quando assume o termo originalmente pejorativo “cabelo duro” para dizer que não aceita desafetos, que não fica “em cima do muro”, porque não tem “o miolo mole”, e deixando claro a tradição religiosa à qual ele se filia.

Mas, apesar de todas essas demarcações, a letra, e a sonoridade como um todo, parecem enfatizar as misturas que compõem este sujeito, que logo no começo se define por um paradoxo: “Afro brasileiro puro”.

Usando novamente o recurso poético da lista, ele combina uma série de alimentos que remetem à nacionalidades que são particularmente familiares a quem vive em São Paulo, como a japonesa (“sushi”) e italiana (“raviole”), misturando-os a pratos de origem centro-africana (“quibebe”) e a outros alimentos bastante comuns à dieta brasileira (“chuchu”, “empada”, “rocambole”). A confluência de diferentes culturas esbarra também na língua, afinal, “flerte” se equivale a “*love story*”. E, se este sujeito é constituído por misturas, o mesmo se dá para sua “prole”, definida como “mulata.”

O termo “mulato” também aparece em “Aculturado”, mas o sentido da letra desta canção parece ser outro. Em “Cabelo duro” a miscigenação cultural é aceita e incorporada; em “Aculturado” há um olhar distanciado e que critica a indiferenciação.

É evidente também que, se em “Cabelo duro” o sujeito que entoa a letra se inclui desde o início (“**Eu** tenho o cabelo duro”), em “Aculturado” este sujeito se refere a outro (“brasileiro”), usando a 3^a pessoa do singular.

Este “brasileiro” não comprehende (“saca”) que líbios, libaneses, árabes e turcos não são todos “farinha do mesmo saco”, e igualmente desconhece curdos, croatas, suecos,

portugueses, egípcios, cossacos, iugoslavos ou checoslovacos (aliás, vale notar que a Tchecoslováquia deixa de existir enquanto um único país em 1993 e que, desde essa época, a Iugoslávia também passava por um intenso e belicoso processo de desintegração nacional). O sujeito “aculturado” também não conhece os filósofos gregos, tampouco os chineses, nem Kafka, Freud, e dois grandes nomes da música clássica europeia, o tenor Enrico Caruso, ícone *pop* dentro do universo da música erudita⁴⁴, e o compositor Johann Sebastian Bach.

Essa ignorância vale também para questões que constituem a própria história do “brasileiro”. Os termos “cafuzo”, “mestiço”, “mulato” e “mameluco” lembram do processo miscigenação -marcado por violência, diga-se de passagem- entre brancos, índios e negros no Brasil. Neste ponto, há uma crítica à indistinção entre uma coisa e outra: “Não saca que um cafuzo mestiço / É não mulato”⁴⁵.

O sentido da canção parece residir numa crítica ao apagamento dos processos históricos que engendram a(s) cultura(s), aqui no sentido de “Conjunto de conhecimentos, costumes, crenças, padrões de comportamento, adquiridos e transmitidos socialmente, que caracterizam um grupo social”⁴⁶. “Aculturado” seria, então, a melhor forma de chamar sujeitos que não têm história, porque a desconhecem. Não se trata, portanto, de uma crítica à miscigenação cultural em si, já que em muitos momentos *Isso vai dar repercussão* manifesta um entendimento de cultura como algo necessariamente constituído de trocas, mas de uma lembrança de que tais trocas não acontecem abstratamente, de que têm uma história e que é preciso conhecê-la.

⁴⁴ A figura de Enrico Caruso foi também bastante difundida pela composição de Lucio Dalla, “Caruso”, interpretada por um grande número de cantores, de Luciano Pavarotti a Roberto Carlos e Zezé di Camargo.

⁴⁵ O surgimento e uso destas denominações é bastante controverso e mereceria uma pesquisa e tratamento mais aprofundados, que não poderei desenvolver aqui. Ficaremos com as definições do dicionário *Michaelis*:

Ca·fu·zo- adj sm: 1. Relativo a ou mestiço de negro e indígena; zambo, cabo-verde; 2. Relativo a ou descendente de negro e indígena; 3. Diz-se de ou mestiço de cabelos lisos como os dos indígenas e pele escura como a dos negros.

Ma·me·lu·co - sm: 1. Filho de índio com branco; 2. Mestiço de branco com curiboca.

Mes·ti·ço - adj sm: 1. Diz-se de ou indivíduo nascido de pai e mãe de raças distintas; nhapango, pintão (adj).

Mu·la·to - adj sm: 1. Que ou aquele que é mestiço das raças branca e negra; 2. Que ou aquele que é escuro ou trigueiro; 3. Que ou aquele que apresenta traços característicos do mestiço de branco com negro; 4. Que ou aquele que é mestiço, mas que não apresenta características raciais muito claras.

In: MICHAELIS - dicionário online. Melhoramentos, 2020. Disponível em <<http://michaelis.uol.com.br/>>. Acesso em <23/11/2020>.

⁴⁶ 8^a definição do verbete *cultura* do dicionário Michaelis Online. In: MICHAELIS - dicionário online. Melhoramentos, 2020. Disponível em <<http://michaelis.uol.com.br/>>. Acesso em <23/11/2020>.

Por isso o fonograma tem um sabor irônico, explícito, por exemplo, nas passagens do solo do trombone em que as músicas “Aquarela do Brasil” (Ary Barroso, 1939) e “Tico-tico no fubá” (Zequinha de Abreu, 1917) são citadas sobre uma sonoridade que não lhes é característica, produzindo certo estranhamento.

Vejamos a transcrição da primeira citação, que ocorre entre 3:08' e 3:29':

The musical notation consists of two staves. The top staff starts with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). It contains eleven measures of sixteenth-note patterns. The bottom staff starts with a bass clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). It contains one measure of sixteenth-note patterns, followed by several rests.

Figura 6: citação de “Aquarela do Brasil” no solo de trombone.

Podemos compará-la à transcrição de “Aquarela do Brasil” feita por Chediak (2004). Apesar da mudança de tonalidade, o desenho melódico se mantém igual, até a nota Sol do compasso 13 da transcrição acima, e o desenho rítmico é bem semelhante:

The musical notation is for a treble clef staff with a 2/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). It features three staves of music. The lyrics are: "Bra - sil Bra - sil", "Dei Ah! xa can - tar de no - vo_o tro - va - dor", "O - lha_es - sas fon - tes mur - mu - ran", "tes À me - ren - có - ria luz - da lu - - - a", "Ah, on - de_eu ma - to_a mí - nha se - - - de", "C#7 C#7(9) F#m F#m(6) F#m6 F#m(6)". The music consists of sixteenth-note patterns and rests.

Figura 7: trecho de “Aquarela do Brasil”.⁴⁷

⁴⁷ JESUS CHEDIAK, Almir. *As 101 melhores canções do século XX: seleção de Almir Chediak*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2004. 101 partituras. p. 41.

A citação de “Tico-tico no fubá” é mais curta, e acontece entre 3:51’ e 3:52’, na mesma tonalidade e desenho rítmico/melódico (até o Sol# do segundo compasso) da transcrição que consta em *O melhor do choro brasileiro - volume II* (1998):



Figura 8: trecho de “Tico-tico no fubá”,⁴⁸ citado no solo de trombone.

É também a partir do solo de trombone que as duas unidades sonoras passam a estar mais misturadas, ou *confusas*, como se a exigência por distinção presente na letra, que acabara de ser entoada, produzisse o efeito contrário na sonoridade do fonograma.

A citação recontextualizada de elementos icônicos da cultura nacional, assim como a reunião de referências díspares, trazem algo de *tropicalista* ao fonograma. As possíveis relações entre a Tropicália e a geração de artistas que ficou conhecida como Vanguarda Paulista foram analisadas por alguns autores⁴⁹, e constituem assunto demasiado amplo para este trabalho, mas farei alguns breves comentários a respeito.

Me apoiarei no entendimento de que a Tropicália alça a canção brasileira ao patamar de lugar privilegiado para a compreensão e crítica da sociedade brasileira, mas também de crítica da própria canção e de sua história (FERRAZ, 2013, p. 22-24), e que Itamar Assumpção segue este rastro.

Ora, se há um processo no qual a canção brasileira foi peça fundamental é o da “construção de certa “ideologia brasileira”, que, baseada na ideia de “mestiçagem”, procura camuflar a indecente desigualdade social e racial” (FERRAZ, 2013, p. 17). Este é, precisamente, o assunto de “Aculturado”.

Neste ponto, retomaremos a análise de Walter Garcia:

⁴⁸ In: VITALE, Irmãos (org.) *O melhor do choro brasileiro: 60 peças com melodia e cifras*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1998. 60 partituras. p. 74.

⁴⁹ Ver, por exemplo: BASTOS, Maria Clara. *Processos de composição e expressão na obra de Itamar Assumpção*. São Paulo, 2012. Dissertação (mestrado). Universidade de São Paulo (USP), Escola de Comunicações e Artes (ECA); FERRAZ, Ivan de Bruyn. *Música como missão: experiência e expressão em Itamar Assumpção*. Guarulhos, 2012. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas; ainda STROUD, S. “Música popular brasileira experimental: Itamar Assumpção, a vanguarda paulista e a tropicália”. *Revista USP*, /S. I.J, n. 87, p. 86-97, 2010. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i87p86-97. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13832>. Acesso em: 25 nov. 2020.

Os “cacos perdidos” do cotidiano [presentes nas letras de Itamar Assumpção] traduzem, em palavras e portanto em representações sociais (...), o sentido principal da obra de Itamar: a partir de certa distância, olhar diversas formas cancionais, diversos gêneros da canção popular; desse ponto de vista distanciado resultam diferentes comentários sobre essas formas, e assim a sua obra constrói “uma outra história” da canção - não do cotidiano, mas da canção. (GARCIA, 2015, p. 27)

Os “cacos perdidos” em “Aculturado” contam uma outra história das relações inter-raciais no Brasil e da identidade nacional forjada à base de apagamento dos processos históricos, mas o fazem na medida em que essa história se confunde com a história da canção popular. Ou será o contrário? Neste caso específico não parece fazer tanta diferença.

Resta saber, entretanto, qual era a possibilidade de construir uma outra história, seja da canção ou da formação da sociedade brasileira, no início dos anos 2000. Para nos restringirmos ao campo da canção, vale lembrar que o crescente processo de fragmentação da indústria fonográfica, iniciado nos anos 1990, e que levou à sua derrocada no início deste século (DIAS, 2008, p. 183-197), não parece ter produzido qualquer reposição de um horizonte de superação de impasses desta mesma canção, há muito tempo desativado pelo tropicalismo (SCHWARZ, 2013, p. 98), à despeito de qualquer “democratização” de acesso aos meios tecnológicos necessários para gravar um fonograma. Na verdade, parece que cada vez mais “o mundo cheio de diferenças e sem antagonismos toma a feição de um grande mercado” (SCHWARZ, 2013, p. 99).

Qual seria, então, a efetividade de procurar distinção entre as coisas, desfazendo *confusões culturais*, num contexto em que tudo se dissolve e vira “Geléia geral”⁵⁰?

⁵⁰ Título da canção de Gilberto Gil e Torquato Neto. In: GIL, Gilberto e TORQUATO, Neto. “Geléia geral”. Intérprete: Gilberto Gil. In: *Tropicália ou Panis et Circenses*. São Paulo, Universal Musical, 1999. 1 CD (38 min.) Remasterizado em digital. Faixa 6.

CAPÍTULO 3

Escutando junto: propostas pedagógicas sobre três fonogramas

Dizer que a escuta é um tema caro à educação musical parece uma obviedade. Não são tão óbvios, entretanto, os caminhos para desenvolver uma prática musical centrada na escuta. Além dos vícios de uma formação musical pautada quase exclusivamente pela leitura de partituras, como é comum a muitos de nós, há um problema mais elementar com o qual precisamos lidar: vivemos num mundo de tal maneira saturado de sons, que se torna necessário buscar maneiras de “abafar esses sons”, e nesse processo “nossos ouvidos estão ficando paralisados” (SCHAFFER, 2018, p. 8). Falando de maneira bem direta, sabemos o quanto é difícil criar situações em que possamos, de fato, escutar - pensando, principalmente, num contexto de aulas de música no Ensino Básico, que seria a vocação primeira da formação de professores no curso de Licenciatura em Música da Universidade de São Paulo (informação verbal⁵¹). Neste contexto de isolamento social causado pela pandemia da Covid-19, em que as aulas acontecem todas à distância, os desafios são ainda maiores.

No início deste trabalho, procurei mostrar como a escuta pode ser um elemento que relaciona diferentes etapas de produção de *Isso vai dar repercussão* e como foi também a principal ferramenta utilizada nas análises do capítulo anterior.

A escuta que tentei desenvolver ali se aproxima da noção de *écouter-entendre*, desenvolvida por Pierre Schaeffer em *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines* (1966), e sintetizada por Igor Reis Reyner em *Pierre Schaeffer e Marcel Proust: as expressões da escuta* (2012):

Escuto carregado de intenção. Cada intenção implica uma escuta diferente, presa a tal ou qual característica. E se há interesse, minha escuta detalha, decifra, dissecá sempre mais, aquilo que ouço (...) Instrumentada com a multiplicidade de nossos conhecimentos, de nossas experiências anteriores, que imputam diferentes sentidos ou significados aos objetos, a escuta qualificada é regida pelas nossas intenções de escuta. (REYNER, 2012, p. 36).

⁵¹ Informação mencionada diversas vezes pela professora Teca Alencar de Brito, em aulas entre os anos de 2015 e 2016, no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Esta é a questão que norteia estas propostas didáticas: como praticar uma escuta ativa - que busca e organiza informações a partir de um interesse e as relaciona com o repertório de cada ouvinte - em sala de aula?

Para se tornarem um planejamento de aula, estas propostas precisam ser adaptadas a cada situação concreta, ou seja, de acordo com o tempo disponível para desenvolvê-las, a faixa etária com que serão trabalhadas, se será presencial ou *online*, etc. Da forma como são apresentadas aqui, trata-se mais de propor algumas “intenções de escuta” (REYNER, 2012, p. 36) para cada fonograma, elegendo alguns aspectos relevantes de cada música, mas não todos. Evidentemente, se forem postas em prática, as propostas poderão apontar outros caminhos não abordados aqui.

3.1 “Aculturado”

Sonoridade das palavras e construção de onomatopeias:

1º momento: Ouvir o fonograma uma vez. Discutir impressões iniciais da turma.

2º momento: Disponibilizar a letra (na lousa, impressa, projetada, compartilhando a tela) e eleger um ou dois versos. Pedir que alguns alunos recitem este(s) verso(s), um de cada vez, com a indicação única de que não podem repetir o que o colega anterior fez; cada um precisa falar de um jeito diferente.

Depois desta primeira rodada, é interessante conversar sobre quais parâmetros podem ser alterados para produzir uma sonoridade diferente. Falar mais rápido, mais devagar, mais grave, mais agudo, procurando enfatizar vogais ou consoantes específicas. O verso “Não saca que russo é cossaco”, por exemplo, pode virar:

“Não saca que russo é cossaco”

“Não **saca** que russo é cossaco”

“Não saca **que** russo é cossaco”

“**Não** saca que russo é cossaco”

Pode-se também eleger palavras ou sílabas para alongar, e outras para encurtar, para fazer mais forte ou mais fraco:

“Não sssssssaca que russo é cossaco”

“Nãããããão sacaquerussoécossaco”

“Não sAca que rUSSo é cossaco”

Explorar essas possibilidades, comparando com a sonoridade e o ritmo de quando falamos com a acentuação padrão, nas sílabas tônicas. O registro por escrito de cada execução, como exemplificado acima, pode ajudar a criar novas possibilidades.

3º momento: Numa aula presencial, dividir a turma em grupos e pedir que cada um eleja um ou dois versos diferentes para trabalhar. Os grupos devem fazer composições de pelo menos 20 segundos utilizando este verso como base. Podem também adicionar um acompanhamento rítmico ou criar pequenas melodias. Depois, todos os grupos apresentam sua composição. Numa aula por videoconferência, pedir que cada aluno encontre uma forma de executar o verso escolhido, escreva-o e experimente repeti-lo dessa maneira por pelo menos 10 segundos. Pedir que alguns alunos abram o microfone e apresentem sua micro-composição.

4º momento: Ouvir novamente o fonograma, pedindo que os alunos prestem atenção à sonoridade de cada palavra. A partir de 2:30', chamar atenção para o uso onomatopáico que Itamar Assumpção faz dos versos “Kafka, Freud, Confúcio”.

Textura e unidades sonoras:

1º momento: Ouvir uma vez o fonograma. Discutir impressões iniciais da turma.

2º momento: Ouvir o fonograma do início até 1:23'. Pedir que os alunos peguem papel e lápis e procurem registrar cada vez que ouvirem um som diferente ser adicionado, com linhas, pontos, palavras, ou da maneira que quiserem. Neste momento, não é necessário se preocupar em descrever os elementos em detalhes, o mais interessante é tentar perceber que ocorrem em simultaneidade.

Depois de ouvir o trecho algumas vezes, compartilhar os registros entre a turma, discutindo as soluções encontradas para fazer esta notação.

3º momento: Observar a textura formada por todos os acontecimentos do trecho. Numa aula presencial, dividir os alunos em grupos que representem cada instrumento e pedir que se disponham na sala de forma a transpor a distância que escutam entre cada acontecimento sonoro para o espaço. Se dois instrumentos estão bem misturados, de forma que seja até difícil distinguir um e outro, então esses dois grupos devem ficar bem próximos; se houver maior separação, criada pelo contraste entre os sons, então os grupos que representam esses instrumentos devem manter distância um do outro.

4º momento: A partir daí, cada grupo passa a ser efetivamente um *naipe*. Os naipes precisam se coordenar para executar a canção a partir dos registros que fizeram no início da atividade.

5º momento: Mantendo a mesma divisão de grupos, a sala criará uma composição coletiva. Essa composição pode partir de um ostinato, como é o caso de “Aculturado”, em que a frase do violão é o material base que se repete ao longo do fonograma. O professor escolhe um aluno para propor uma figura para o seu naipe, de preferência não muito complexa. Todos os alunos daquele grupo começam a repetir a figura, que se transforma no ostinato base da composição

Então, outro aluno propõe um padrão que se encaixe sobre este primeiro, e passa para seus colegas de naipe, que começam a sustentá-lo; a mesma coisa se repete com os grupos restantes.

Dessa forma, a composição coletiva da sala remonta o processo de adição de camadas no início de “Aculturado”, utilizando outros materiais.

Uma possibilidade de variação desta atividade é pedir que só um aluno seja o compositor que irá atribuir padrões para cada grupo, e ir fazendo um rodízio entre os alunos que assumem esta função.

3º momento para aula por videoconferência: Ouvir o trecho entre 1:24’ e 1:35’ do fonograma e perguntar quais as diferenças que os alunos percebem entre o primeiro trecho analisado e este. Podem ser diferenças de caráter, sensação provocada, ou relativas à organização dos parâmetros musicais. Pode acontecer também de não perceberem nenhuma diferença, e nesse caso o professor pode tentar apontar alguns aspectos.

Citações:

1º momento: Ouvir “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, gravada por Francisco Alves em 1939.⁵² Fazer uma lista de termos usados na música para falar do Brasil, quais imagens são evocadas. Fazer também uma lista de adjetivos elencados pelos alunos para caracterizar este fonograma. Neste momento, termos ligados ao gosto dos alunos, como “bonito/feio”, “chato/legal”, etc, podem trazer elementos para a discussão, mas pode ser interessante

⁵² ARY, Barroso. “Aquarela do Brasil”. Intérprete: Francisco Alves. In: *Classicos de outrora vol:2*. Arquivo digital. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=H-y8TS7jbpY>>. Acesso em <25/11/2020>.

também perguntar sobre aspectos musicais, como andamento (rápido, lento), instrumentação, padrão de emissão da voz (notando, por exemplo, se o cantor prolonga as palavras, ou não), se há seções contrastantes na música, entre outros aspectos. É possível também perguntar se a turma supõe a época em que tenha sido feita a gravação, ou propor relações sinestésicas, como por exemplo, relacionar este fonograma a uma cor.

A partir desta lista, discutir qual é a imagem de país pintada por esta *aquarela*.

2º momento: Ouvir “Aculturado”, de Itamar Assumpção e Naná Vasconcelos. Fazer novamente uma lista de características deste fonograma elencadas pela turma, e comparar com a lista feita para “Aquarela do Brasil”.

3º momento: Ouvir novamente “Aculturado” no trecho em que há a citação de “Aquarela do Brasil”, a partir de 3:08'. Se nenhum comentário for feito a respeito, indicar que se trata de uma citação. Pode ser interessante tocar e cantar a frase com a turma, para que percebam que se trata do mesmo desenho melódico.

Discutir, então, quais os possíveis sentidos desta citação, a partir da caracterização feita de ambos os fonogramas.

4º momento: Como um desdobramento desta atividade, perguntar aos alunos se conhecem outras músicas que utilizem o recurso de citações. Há casos em que o trecho de uma melodia é citado em outro fonograma, ou casos em que a citação se restringe à letra de outras canções. Em alguns casos há os dois tipos de citação, como em “It’s a long way”, de Caetano Veloso. É possível também pedir que façam uma pesquisa e tragam algum exemplo numa próxima aula.

3.2 “Leonor”

Pensando o samba

1º momento: Perguntar para a turma o que é “samba”, fazendo uma lista das definições, características ou referências que forem trazidas. Se os alunos quiserem, podem cantar trechos de samba dos quais se lembrem.

2º momento: Ouvir a gravação de Clara Nunes para “Meu sapato já furou”⁵³, de Elton Medeiros e Mauro Duarte, e/ou “Pode guardar as panelas”⁵⁴ de Paulinho da Viola. Identificar com a turma quais termos listados no momento anterior se aplicam a estes fonogramas e quais novas informações eles nos trazem a respeito deste gênero.

3º momento: Ouvir “Leonor”, de Itamar Assumpção e Naná Vasconcelos. Perguntar aos alunos se este fonograma é um samba, e quais elementos o aproximam ou distanciam tanto da lista feita no 1º momento, quando das músicas ouvidas no 2º momento.

4º momento: Partindo da letra dos fonogramas mencionados, é possível propor uma reflexão a partir do lugar marginalizado que o samba já ocupou na sociedade brasileira e do racismo que continua a subjugar a população negra, a despeito da conversão do samba em gênero representativo da identidade nacional.

Outros fonogramas como “Assim não, Zambi”⁵⁵, de Clementina de Jesus e Martinho da Vila, ou “Vá cuidar de sua vida”⁵⁶, de Geraldo Filme (que foi também gravado por Itamar

⁵³ MEDEIROS, Elton e DUARTE, Mauro. “Meu sapato já furou”. Intérprete: Clara Nunes. In: *Alvorecer*. Rio de Janeiro: Odeon, 1974. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yEfnau5TqxQ>. Acesso em: 25/11/2020.

⁵⁴ VIOLA, Paulinho da. “Pode guardar as panelas”. Intérprete: Paulinho da Viola. In: *Zumbido*. Rio de Janeiro: EMI - Odeon, 1979. Arquivo digital. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OwzOgADREVc>. Acessado em: 25/11/2020.

⁵⁵ VILA, Martinho da. “Assim não, Zambi”. Intérprete: Clementina de Jesus e Martinho da Vila. In: *Clementina e convidados*. Rio de Janeiro: EMI - Odeon, 1979. 1 CD. Faixa 7. Arquivo digital. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZDQCDB_3T_8. Acesso em: 25/11/2020.

⁵⁶ Arquivo digital sem informações relativas à suporte ou gravadora. Disponível em : https://www.youtube.com/watch?v=cldp-Belt_o. Acesso em: 25/11/2020

Assumpção⁵⁷), podem enriquecer esta discussão. A reportagem “Capoeira, samba e baile funk: histórias de repressão”⁵⁸, de Guilherme Bacalhao para o canal de *Youtube Camera Ligada*, propõe uma atualização da problemática da perseguição à gêneros musicais afro-brasileiros. Pode ser um caminho interessante para conversa, especialmente porque é bem provável que haja nesta suposta sala de aula muitos alunos que ouçam muito *funk*, e poderão trazer referências do repertório para serem discutidas.

⁵⁷ FILME, Geraldo. “Vá cuidar de sua vida”. Intérprete: Itamar Assumpção. In: *Pretobras I - Por que eu não pensei nisso anrtes?*. São Paulo: Atração Fonográfica, 1998. 1 CD. Faixa 3. <https://www.youtube.com/watch?v=nQ2Am3zk2cY>.

⁵⁸ BACALHAO, Guilherme. “Capoeira, samba e baile funk: histórias de repressão” In: Capoeira, Samba e Baile Funk: histórias de repressão - YouTube. Acesso em: <25/11/2020>.

3.3 “Próxima encarnação”

Apesar de não ter sido analisado no capítulo anterior, registro aqui algumas possibilidades de trabalho com este fonograma, inclusive porque cheguei a realizar algumas dessas ideias com turmas do 5º ano do Ensino Fundamental I em aulas por videoconferência.

Trabalhando a metricidade

1º momento: Pedir que todos fiquem em pé e que se façam movimentos livres junto com a música que será reproduzida a seguir. Colocar o fonograma para tocar.

2º momento: Reproduzir mais um trecho, pedindo dessa vez que marquem o pulso da música com palmas, com os pés, ou batucando algum instrumento que tenham em casa. Se o conceito de pulso nunca tiver sido trabalhado com este nome, é possível pedir que os alunos tentem “dançar no ritmo da música”, “marcar o balanço da música” ou então cantar com eles alguma música que já tenha sido trabalhada, marcando os pulsos com palmas, e pedir que façam a mesma coisa ao ouvir “Na próxima encarnação”.

3º momento: É bem possível que parte da turma tenha marcado as pulsações cométricas e outra parte, as contramétricas. Um dos elementos mais interessantes deste fonograma é justamente a ambiguidade entre o que seria o *tempo* e *contra-tempo*, ocasionada por várias figuras que brincam com as acentuações. Já no primeiro acontecimento musical, a frase do violão, os espaços vazios deixados pelas pausas parecem desestabilizar a métrica:



Figura 1: frase do violão em “Próxima encarnação”.

A notação desta passagem poderia ser simplificada, subtraindo as pausas de fusa no segundo tempo do 2º e 4º compassos, e a ideia geral do trecho estaria sendo comunicada. Escolhi ser mais detalhista em relação às pausas justamente porque neste pequeníssimo

deslocamento do ataque em relação à cabeça do tempo reside uma preciosidade do violão de Itamar Assumpção.

Não é necessário mostrar a transcrição para os alunos, mas é interessante trabalhar a percepção do jogo entre cometria e contrametria a partir desta frase e dos instrumentos de percussão que são adicionados depois. Cantar a frase do violão com os alunos pode ser um bom jeito de fazer isso, principalmente numa aula presencial em que todos podem cantar juntos.

Outra forma de chamar atenção para estas pausas do violão e trabalhar a noção de métrico e cométrico (ou *tempo* e *contra-tempo*) é pedir que uma parte do grupo cante a frase do violão, e outra bata palmas nos espaços vazios, repetindo algumas vezes esse diálogo.

4º momento: Perguntar se os alunos conhecem a fábula da *Cigarra e a Formiga*. Pedir para quem conhece contar a história. Há algumas versões diferentes desta fábula, é interessante pesquisá-las antes de fazer a proposta, pois cada uma leva a diferentes conclusões, e as versões podem ser comparadas com as que forem lembradas pelos alunos.

Depois contar/ouvir a fábula, ouvir novamente um trecho de “Na próxima encarnação”, pedindo que os alunos prestem atenção à letra. Apresentar brevemente quem são os artistas citados na letra. Discutir qual o sentido desses versos à luz da reflexão sobre a fábula.

Neste momento, pode ser interessante uma breve apresentação da biografia de Itamar Assumpção e sua relação conflituosa com o mercado fonográfico. Pensar, então, qual é o sentido de um sujeito que diz estar cansado de trabalhar e que só quer cantar numa “próxima encarnação”, mas o faz cantando?

5º momento: Numa aula presencial, todos se transformam na “formiga”, e criam um padrão rítmico ou rítmico e melódico bem simples, que estabeleça uma métrica constante. Um aluno é escolhido para ser a “cigarra”; a “cigarra” começa executando uma outra figura simples que seja cométrica, e aos poucos vai transformando esse padrão com a intenção de desestabilizar a métrica estabelecida. Fazer um rodízio entre os alunos que desempenham o papel de “cigarra”. O professor pode ser a primeira pessoa a cumprir este papel, se for necessário exemplificar a proposta.

Esta proposta é inspirada no jogo *Palhaço*, do educador musical Hans-Joachim Koellreutter.⁵⁹

⁵⁹ In: KOELLREUTTER, Hans Joachim. “Cadernos de estudo [recurso eletrônico] : educação musical : especial Koellreutter / organização: Carlos Kater”. – São João Del Rei : Fundação koellreutter, 2018. 1 recurso online: pdf (333 p. : il.) p. 244

3.4 Breve consideração final: próximas escutas

Itamar Assumpção e Naná Vasconcelos buscaram uma sonoridade “simples”⁶⁰ para *Isso vai dar repercussão*. Paulo Lepetit buscou concisão nos arranjos e na forma do disco⁶¹. Todos estes objetivos se concretizaram: o disco é curto, coeso, utiliza relativamente poucos instrumentos em seus arranjos, as músicas são bastante repetitivas e fáceis de ouvir.

Por este motivo, uma escuta desatenta pode não perceber a enorme complexidade que reside nos detalhes de cada fonograma. Ouvindo *Isso vai dar repercussão* com lupa, tive a primeira sensação de estar afundando num mar de possibilidades que eu não conseguia apreender; fiquei “culturalmente confusa”.

A maior parte dos fonogramas não pôde ser examinada em detalhe. Espero, entretanto, que as análises e as propostas pedagógicas tenham lançado luz sobre algumas questões interessantes para pensar o disco como um todo e possam *repercutir* em próximas escutas.

⁶⁰ In: SANCHES, Pedro Alexandre. “Itamar e Naná estabelecem "conexão SP-PE" e gravam "Preto Brás 2". *Folha de S. Paulo*”, 10 mai. 2001. Ilustrada. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u13378.shtml>>. Acesso em: 20/10/2020.

⁶¹ Informação cedida por Paulo Lepetit em entrevista realizada por mim em novembro de 2020, anexa a este trabalho

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros

ASSUMPÇÃO, Itamar. *Pretobrás: Porque Que Eu Não Pensei Nisso antes?* Vols. 1 e 2. Transcrições: Clara Bastos. São Paulo: Ediouro, 2006.

BERNARDO, João. *Democracia totalitária: teoria e prática da empresa*. São Paulo: Cortez, 2004.

DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2ª edição, São Paulo: Boitempo, 2008.

MOLINA, Sérgio. *Música de montagem: a composição de música popular no pós 1967*. São Paulo: É realizações, 2017.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. 2ª ed., ampliada. Rio de Janeiro: Zahar, 2012. Versão eletrônica sem paginação. Disponível em: <https://docero.com.br/doc/svn5xx>. Acesso em: 20/11/2020.

SCHAFER, R. Murray. *Educação sonora: 100 exercícios de escuta e criação de sons*. Trad. Marisa Trench de Oliveira Fonterrada. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2009.

Dissertações

BASTOS, Maria Clara. *Processos de composição e expressão na obra de Itamar Assumpção*. São Paulo, 2012. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo (USP), Escola de Comunicações e Artes.

COHEN, Sara. *Polirritmos nos estudos para piano de György Ligeti*. Rio de Janeiro, 2007. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UFRJ), Centro de Letras e Artes.

FERRAZ, Ivan de Bruyn. *Música como missão: experiência e expressão em Itamar Assumpção*. Guarulhos, 2012. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

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

SILVA, Rosa Aparecida do Couto. *Itamar Assumpção e a encruzilhada urbana: negritude e experimentalismo na Vanguarda Paulista*. Franca, 2020. Tese (doutorado). Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências Humanas e Sociais.

REYNER, Igor Reis. *Pierre Schaeffer e Marcel Proust: as expressões da escuta*. Belo Horizonte, 2012. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Escola de Música.

Artigos acadêmicos

CÂNDIDO, A. “Dialética da Malandragem”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, [S. l.J, n. 8, p. 67-89, 1970*. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/69638>. Acesso em: 27 nov. 2020.

FENERIK, José Adriano. “Vanguarda Paulista: apontamentos para uma crítica musical”. *Revista Fenix*, vol. 4, n. 2, 2007.

GARCIA, Walter. ““Clara Crocodilo” e “Nego Dito”: dois perigosos marginais?” *Revista Antítese*, vol. 8, n. 15, jul/dez 2015

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. “As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira”. *África: Revista do Centro de Estudos Africanos*. USP, S. Paulo, 1999/2000/2001

STROUD, S. “Música popular brasileira experimental: Itamar Assumpção, a vanguarda paulista e a tropicália” . *Revista USP, [S. l.J, n. 87, p. 86-97, 2010*. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13832>. Acesso em: 25 nov. 2020.

Artigos em livros

SCHWARZ, Roberto. “Verdade tropical: um percurso do nosso tempo”. In: *Martinha versus Lucrécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. pp. 52-110

TATIT, Luiz. “A transmutação do artista”. In: TATIT, Luiz. *Todos Entoam: Ensaios, Conversas e Lembranças*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.

Artigos em revistas e websites

ABÍLIO, Ludmila. “Uberização do trabalho: a subsunção real da viração”. *Passa Palavra*, 19/02/2017. Disponível em: <<https://passapalavra.info/2017/02/110685/>>. Acesso em: 15/11/2020.

KOELLREUTTER, Hans Joachim. *Cadernos de estudo [recurso eletrônico] : educação musical : especial Koellreutter / organização: Carlos Kater*. – São João Del Rei : Fundação koellreutter, 2018. 1 recurso online: pdf (333 p. : il.) p. 244.

Disponível em:
<https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiK4ZWWkKntAhXZIbkGHRbBDc8QFjAEegQIBRAC&url=http%3A%2F%2Fkoellreutter.ufsj.edu.br%2Fmodules%2Fwfdownloads%2Fvisit.php%3Fcid%3D1%26lid%3D21&usg=AOvVaw1LpT7x92p-pT25-vCUNvtV>. Acesso em: 29/11/2020.

MAMMI, Lorenzo. “A era do disco”. *Piauí*, São Paulo, v. 89, fev. 2014. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-era-do-disco/>. Acesso em: 20/11/2020.

Dossiês

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Dossiê - Matrizes do samba no Rio de Janeiro*. Brasília, DF: IPHAN, 2014. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/publicacoes/lista?categoria=22&busca=>. Acesso em 29/11/2020.

Reportagens de jornal

Folha de S. Paulo. *Itamar e Naná estabelecem "conexão SP-PE" e gravam "Preto Brás 2"*, Folha de S. Paulo, 10/05/2001. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u13378.shtml>>. Acesso em: 20/10/2020.

_____. “Epopéia” de Itamar e Naná Vasconcelos ganha desfecho. 02/04/2004. Folha de S. Paulo. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u42963.shtml>>. Acesso em: 20/10/2020.

Reportagem audiovisual

BACALHAO, Guilherme. “Capoeira, samba e funk: histórias de repressão. Canal Câmera Ligada”. In: [Capoeira, Samba e Baile Funk: histórias de repressão - YouTube](#). Acesso em 25/11/2020.

Partituras

JESUS CHEDIAK, Almir. *As 101 melhores canções do século XX: seleção de Almir Chediak*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2004. 101 partituras.

VITALE, Irmãos (org.) *O melhor do choro brasileiro: 60 peças com melodia e cifras*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1998. 60 partituras

Verbetes de dicionário e enclopédia

CAFUZO. In: MICHAELIS - dicionário online. Melhoramentos, 2020. Verbe do dicionário. Disponível em <<http://michaelis.uol.com.br/>>. Acesso em <23/11/2020>.

CLEMENTINA de Jesus. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12496/clementina-de-jesus>>. Acesso em: 08 de Nov. 2020. Verbete da Enciclopédia.
ISBN: 978-85-7979-060-7

CULTURA. In: MICHAELIS - dicionário online. Melhoramentos, 2020. Verbete do dicionário. Disponível em <http://michaelis.uol.com.br/>. Acesso em 23/11/2020.

MAMELUCO. In: MICHAELIS - dicionário online. Melhoramentos, 2020. Verbete do dicionário. Disponível em <http://michaelis.uol.com.br/>. Acesso em 23/11/2020.

MESTIÇO. In: MICHAELIS - dicionário online. Melhoramentos, 2020. Verbete do dicionário. Disponível em <http://michaelis.uol.com.br/>. Acesso em 23/11/2020.

MULATO. In: MICHAELIS - dicionário online. Melhoramentos, 2020. Verbete do dicionário. Disponível em <http://michaelis.uol.com.br/>. Acesso em 23/11/2020.

NANÁ Vasconcelos. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa14511/nana-vasconcelos>. Acesso em: 29 de Nov. 2020. Verbete da Enciclopédia.
ISBN: 978-85-7979-060-7

Obras fonográficas

ARY, Barroso. “Aquarela do Brasil”. Intérprete: Francisco Alves. In: *Classicos de outrora vol:2*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=H-y8TS7jbpY>. Acesso em: 27/11/2020.

FILME, Geraldo. “Vá cuidar de sua vida”. Intérprete: Itamar Assumpção. In: *Pretobras I - Por que eu não pensei nisso anantes?*. São Paulo: Atração Fonográfica, 1998. 1 CD. Faixa 3. <https://www.youtube.com/watch?v=nQ2Am3zk2cY>.

GIL, Gilberto e TORQUATO, Neto. “Geléia geral”. Intérprete: Gilberto Gil. In: *Tropicália ou Panis et Circenses*. São Paulo, Universal Musical, 1999. 1 CD (38 min.) Remasterizado em digital. Faixa 6.

MEDEIROS, Elton e DUARTE, Mauro. Meu sapato já furou. Intérprete: Clara Nunes. In: Alvorecer. Odeon: Rio de Janeiro, 1974. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yEfnau5TqxQ>. Acesso em: 25/11/2020.

VASCONCELOS, Naná e ASSUMPÇÃO, Itamar. *Isso vai dar repercussão*. São Paulo: Elo Music, 2004. 1 CD (25 min).

VILA, Martinho da. “Assim não, Zambi”. Intérprete: Clementina de Jesus e Martinho da Vila. In: *Clementina e convidados*. Rio de Janeiro: EMI - Odeon, 1979. 1 CD. Faixa 7.

Arquivo digital. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZDQCDP_3T_8. Acesso em: 25/11/2020.

VIOLA, Paulinho da. “Pode guardar as panelas”. Intérprete: Paulinho da Viola. In: *Zumbido*. Rio de Janeiro: EMI - Odeon, 1979. Arquivo digital. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OwzOgADREVc>. Acessado em: 25/11/2020.

ANEXO: Entrevista com Paulo Lepetit

São Paulo, 13/11/2020.

Verônica Rosa

Eu tinha pensado começar falando um pouco... dessa parte, do processo de produção até, enfim... uma primeira coisa quando eu conheci esse disco que me chamou a atenção é a concisão, em vários aspectos, mas um dos que logo me chamou a atenção logo de cara foi o tamanho, de serem poucas faixas e todas elas bem curtas. Comparando com os discos anteriores do Itamar que são todos enormes, o *Petrobras* tem 21 faixas, nesse processo de fazer trabalhos muito grandes, trilogias... Eu vi pesquisando na internet que essa coisa do CD com sete faixas é um projeto da sua gravadora.

Paulo Lepetit

Exato, foi o primeiro desse projeto que se chamou CD 7, justamente por essa concisão, a coisa de encher um disco totalmente com o que cabe num CD, isso me incomodava um pouco, então eu estava com esse projeto, porque em sete músicas você justamente cria um conceito e é de mais rápida execução e ai você já pode partir para um outro. É uma coisa de ser mais rápido e mais conciso, como você diz, mas não foi só por isso que acabou sendo nesse formato, se o Itamar não tivesse morrido dificilmente seriam só sete faixas. Na verdade quando a gente começou o projeto ele estava no hospital ainda, saindo de uma daquelas cirurgias quando eu fui conversar com ele sobre o projeto.

Vou voltar um pouquinho pra te explicar: quem me instigou a fazer foi o Zeca Baleiro que conheceu, encontrou, o Naná num evento, e o Naná falou "poxa vida eu tenho tanta vontade fazer alguma com o Itamar, será que você intermediaria isso?". Nessa época eu e o Itamar tivemos indas vinda, como um casamento, uma hora ta tudo bem na outra não... e nessa hora não tava tudo bem, o Zeca me ligou e tinha pensado "vamos ver, falar no Sesc, uma coisa de fazer um show juntando os dois" eu falei pro zeca, deixa eu pensar um pouco, passou um tempinho e rapidamente eu liguei para ele e falei "se for pra fazer alguma coisa, acho que seria muito mais bacana fazer um disco que um show simplesmente, mas eu sei que vai dar merda! Os projeto com Itamar acabavam sempre tendo algum problema, mas "tudo bem,

podemos tentar". Aí que começou a coisa do vamos pensar então em fazer um disco. O Itamar estava passando por aquele período, acho que foram três operações e três internações, eu fui visitá-lo no Hospital das Clínicas e propus o projeto e ele ficou muito feliz com isso. Esperamos ele se recuperar um pouco, mas aí a cabeça dele começou a funcionar e ele começou a compor muito, quando a gente trouxe, eu e o Zeca que fizemos essa primeira produção, quando trouxemos para esse primeiro encontro, o Itamar chegava a cada dia com cinco, seis, sete, nove, dez.... foi virando um absurdo assim de composições. Em princípio, a gente grava o violão e a voz dele com o click e uma coisa assim para depois trabalhar em cima, então foi ficando já um número grande, mas ai que tamanho vai ter esse trabalho? Nessa época ainda não pensava na coisa do CD sete, como seria lançado, mas sei que foi uma profusão de músicas que o Itamar trazia a cada dia. E aí, passamos para fase de o Naná gravar em cima de algumas dessas músicas. O Naná começou a gravar e depois ele voltou para Recife porque tava previsto um encontro de uma semana, e depois a gente iria desenvolvendo e depois o Naná voltaria.

Ai, o Naná voltou para Recife, mas logo em seguida começou uma certa confusão, uma puta confusão, porque o Itamar começou a pirar, como eu tinha falado para o Zeca, "alguma coisa vai dar" a ideia sempre tinha sido a ideia de fazer um disco dos dois, mas o Itamar quis desviar, começou a pirar e falou "vou fazer o *Pretobrás II*" eu já tinha produzido o *Petrobrás I* tempos atrás ele falou "Não, vamos fazer o *Pretobrás II* e vamos chamar a Simone Soul e não sei quem" Simone Sul percussionista, queridíssima e tudo bem, mas é, eu falei "como num disco de um percussionista, a gente perderia o foco de fazer um disco minimal justamente com os dois, poucos elementos a idéia era essa" e o Itamar disse "vai ser o *Pretobrás II* o Naná é o convidado especial..." diante dessa confusão, eu e o Zeca falamos "então, vamos parar isso, não dá" ai falei com o Naná. Sei que foi uma grande confusão na época, foi parar na imprensa, o Pedro Alexandre Sanches, jornalista crítico musical da folha nessa época, ali entrevistava o Itamar e ele falava uma coisa, ai ele entrevistava o Zeca, eu... Foi uma confusão de sair matérias e depois réplica, tréplica, foi uma confusão. Sei que, nessa época, conversando com o Naná "tá acontecendo isso, eu vou sair" .Eu e o Zeca estávamos saindo fora "se você quiser continuar tudo bem, continuem vocês dois, deem prosseguimento a isso" o Naná ficou com a gente, achou uma coisa indelicada, acabou também abandonando o projeto. Isso ainda teve um prosseguimento, o Itamar tentou falar com ele, mas sei que isso acabou não rolando. Mas o material ficou guardado e sem prosseguimento.

Ai, só depois que o Itamar morreu que daí eu consultei a família, consultei o Naná, falei "puta a coisa é tão bacana que foi produzida especialmente para esse projeto". Então, pedi autorização para trabalhar em cima.

Foi aí que começou a coincidência do CD 7 que eu comecei a pensar, não era só esse trabalho, foram vários lançamentos, mas esse acabou sendo o primeiro, porque tinham sido 7 ou 8 que o Naná tinha colocado a percussão em cima, teve essa coincidência então eu falei "Então vamos para lançar esse projeto do CD 7. Nada como um trabalho tão significativo como esse pra abrir". Então eu fui trabalhar em cima dessas 7 músicas que estavam com violão e voz guia do Itamar, porque não teve tempo de fazer depois, isso sempre foi um processo usado, porque o Itamar quando ele gravava mesmo voz e violão só... Eu não sei se você é muito conhecedora de como é gravado um disco: normalmente você começa com voz guia e no final, depois que foi feita instrumentação toda, a voz definitiva é gravada no processo final. Mas o Itamar já gravava de uma forma bacana que poderia ser aproveitada, de qualidade ótima, então foi trabalhada assim, o Naná já tinha feito as percussões dessa s faixas. Ai, eu trabalhei em cima disso com o cuidado de não poluir a coisa, de ser só o mínimo necessário. Então, como te disse, eu gosto muito do resultado, porque acho que teve esse objetivo alcançado, de preservar o encontro dos dois e só com alguns elementos em cada faixa. É um disco que eu sou bem orgulhoso de ter feito.

V. R. - O Naná acabou não voltando pra gravar mais percussão depois? ficou só o que já tinha sido?

P.L. - Ai então.... a história continua de outra forma. Nessa confusão toda, eu acabei me aproximando muito do Naná, eu não conhecia o Naná pessoalmente, fui conhecer nesse processo. Eu sei que a gente ficou muito amigo e se aproximou bastante. A gente começou um outro projeto que foi uma proposta dele, do Naná, ele falou "vamos fazer uma coisa..." na época tava rolando muito essa coisa de sampler, de CD sampler, então o Naná falou "vamos fazer as minhas coisas" então ele voltou pra cá e a gente começou esse outro projeto com vistas a um CD sampler, fazer groove das coisas dele, mas acabou não evoluindo muito, mas como eu te disse, o Itamar tinha feito várias músicas só nessa fase, a gente chegou a gravar

entre vinte e cinco e trinta músicas, esse disco acabou ficando com sete. Então, sobraram um monte e, passado um tempo, surgiu a proposta do selo do Sesc de fazer *A Caixa Preta*, aquela reunião de todos os discos que ele tinha lançado e de dois inéditos com gravações que não tinham sido concluídas e, que não só no meu estúdio, mas em outros estúdios que o Itamar costumava gravar. Então foram unidas essas composições todas e foram produzidos dois discos inéditos nessa caixa, o *Pretobrás II* e *III*, o *II* foi produzido por Beto Villares, e o *III* fui eu quem produzi em cima dessas gravações que estavam espalhadas e eu tinha grande parte delas. Nesse *Pretobrás III* eu fiz metade com a Banda Isca de Polícia e a outra metade com o Naná, a proposta foi essa, então acabamos re-aproveitando as músicas que foram produzidas originalmente para esse trabalho e que ficaram de fora do *Isso Vai dar Repercussão* e depois acabaram sendo reaproveitadas. Ai o Naná gravou mais sete ou oito músicas nesse *Pretobrás III*.

V.R - Só mais uma coisinha... sobre essa parte do processo de produção: justamente nessa reportagem que você falou do Pedro Alexandre na Folha de São Paulo de 2001 ele dá a entender que os artistas, depois de uma semana no estúdio, ainda estavam procurando uma gravadora para lançar o disco, dá entender que tinha a pretensão de lançar por um grande selo. Tinha essa pretensão?

Eu não lembro, mas sempre teve a relação do Itamar com gravadoras, sempre foi muito complicada. sempre tinha um aproach assim, sempre tinha interessados, claro, mas a execução sempre barrava porque era complicado. Eu nem me lembro na época se tinha alguém mesmo interessado, a gente estava aberto para isso, mas quem estava bancando e financiando era eu e o Zeca Baleiro, uma produção que a gente bancava o estúdio, que era meu, bancava a viagem do Naná pra São Paulo, hotel papapá... quer dizer, não tinha essa preocupação de ter ou não alguém interessado, vamos fazendo, se tiver um bom acordo a gente conversa, mas quer dizer... essa parte sempre foi muito complicada com o Itamar, sempre teve interesse de gravadoras por ele, ele também tinha interesse de gravadoras, mas pouquíssimas vezes assim teve um resultado bom. Algumas gravadoras ou selos chegaram a lançar coisas deles, mas sempre acabou que deu alguma confusão. Então eu nem me lembro de quem estaria interessado. A coisa acabou sendo muito rápida, esse começo, esse entusiasmo e depois a confusão toda, ficou abandonado por um bom tempo. Quando

resolvemos voltar, eu estava nessa da.... então... ficou adiado até essa retomada e eu resolver fazer pelo meu selo com a concordância da família, então foi por aí.

V.R. - Entendi... bom... agora falando um pouco mais sobre a música, você já falou na entrevista que você deu pra Clara Bastos, na tese dela, sobre a preocupação de não poluir muito os arranjos, que tem a ver com esse aspecto de concisão do disco, mas eu acho que essa concisão está nas composições também, elas são todas, a maior parte, um ou dois acordes, as melodias quase não se alteram, mesmo a melodia do começo até o fim da música.

P.L. - Isso é uma característica muito forte do Itamar, as músicas dele, se você pegar... você pode pegar 95% ou mais não tem mais que quatro acordes. O que parece sempre que as músicas são rebuscadas... na verdade são os arranjos, quando eu entrei na banda era o Itamar que fazia, além da composição, ele tinha essa coisa da linguagem musical, mas se você pega "Nego Dito", pegar qualquer música lá do começo, não tem, com raríssimas exceções, não tem mais que quatro acorde. O Itamar foi sempre muito conciso na composição, depois trabalhava muito em cima da linguagem que era uma outra coisa, além da composição tinha isso. Quando eu entrei na banda eu era simplesmente um intérprete do baixo, porque o Itamar que fazia tudo, as linhas de baixo. Eu entrei logo depois do lançamento do *Beleléu*. O disco já tava lá concebido, então, aprendi aquilo e é isso: um intérprete. Depois, a gente ficou muito amigo assim de dia-a-dia, além da coisa de ensaiar todo dia, saia do ensaio, a gente ia jogar futebol ou ia pra um lugar, uma casa de alguém e tocava. Então, eu fui muito eu e ele. Então fui pegando, fui aprendendo a linguagem, colocando uma coisa ou outra até o momento que fazia as linhas de baixo. Com o tempo, ele foi focando mais nas composições e deixando essa parte de arranjos, então eu passei a fazer os arranjos de base e depois a produção, arranjo de outros instrumentos aquelas coisas... Eu fui me apropriando dessa parte toda de arranjo e produção e ele focado na composição, principalmente depois que ele conheceu o Leminski e a Alice Ruiz. Ali ele mudou a forma dele compor, muito mais preocupado, não com a linguagem mais, essa linguagem musical, mas com a composição em si. Eu fui desenvolvendo essa parte, mas de qualquer forma as músicas continuaram sendo de quatro acordes. Se você fizer uma análise das músicas dele, vai encontrar pouquíssima coisa que foge a essa... tal coisa. Depois que ele foi largando essa parte de fazer a espinha dos arranjos

ele passou a ter eu desenvolvendo, mas era difícil segurar ele "chama não sei quem.. põe isso" ele queria botar 45 músicas quando começou o CD e queria preencher cada segundo do CD e as músicas eu achava que apesar de eu fazer pré-produção e arranjo era difícil que ele não fosse a palavra final. Tem discos que eu acho muito poluídos de arranjo, então quando eu fui fazer esse a idéia era "eu quero o mais sucinto possível" botar só o Itamar e o Naná já era a coisa. Na verdade, sobreviveria sem nada, só com os dois já seria uma coisa. A minha preocupação foi fazer o mínimo possível, ai como isso foi feito depois que ele morreu, ele não podia interferir (*risos*) porque se não ele teria, justamente... a intenção dele era chamar a Simone Soul, chamar não sei quem, chamar as Orquídeas.... teria virado uma outra coisa que sei lá o que seria, fugiria completamente ao objetivo inicial ao trabalho, que era isso: Naná e Itamar, o que foi resgatado depois.

V.R. - Engraçado você falar isso por que me parece assim que poderia ser só os dois, mas quando eu penso nas canções, parece que as únicas que se sustentariam sem o arranjo seriam "Leonor" e "Fim de Festa". As outras assim, pra... não faz sentido tocar violão e voz, não daria pra ser assim.

P.L. - Eu acho que seriam justamente... por isso que eu fiz o mínimo, por exemplo, "Fim de Festa" tinha 30 segundos a música. Ela só cresceu, assim em termos de tamanho inclusive por causa do... aliás, eu considero um dos meus melhores arranjos, que eu mais gosto, porque a música foi... a letra é só aquilo ali, aquela coisinha, e foi gravada e tinha 30 segundos. Mesmo o que o Naná fez em cima, depois eu trabalhei em cima e fui aumentando a música com o arranjo, com aquelas cordas, que na verdade era cordas de sampler que eu fiz. A música cresceu sem ficar repetitiva, por isso é um dos arranjos que eu mais gosto. "Leonor" é um samba que se sustenta totalmente só de violão e voz, mas eu acho que a grande maioria das músicas do Itamar se sustentam, por isso que eles sobrevivem tanto, elas se sustentam independente de arranjo, ou não. Elas são composições muito únicas, mesmo nesse disco, eu acho que você se surpreenderia ouvindo só violão e percussão ou só violão e voz. Elas se sustentam sim, elas são muito consistentes.

V.R. - Ali no "Fim de Festa" fiquei curiosa com isso agora, a acorde maior que tem na música já tava no violão do Itamar ou foi idéia sua?

P.L.- No final de um das vezes ele terminava em menor e, na outra, em maior, o que dá essa estranheza e essa genialidade, infelizmente não foi minha essa idéia, já tava lá no violão dele.

V.R.- Parece que o dia nasceu, amanheceu.

P.L. - É... você vê o poder da mudança do acorde menor pro maior, o acorde é o mesmo tudo que vem antes é o mesmo e só a finalização dá aquela, parece que quando põe o maior dá aquela abertura. Uma coisa muito intuitiva dele, não tinha essa coisa acadêmica, era muito intuitivo, mas eu acho genial esse maior e menor na finalização.

V.R. - Eu fico pensando nessa música "Fim de Festa" parece que divide o disco no meio. Eu fico pensando nele, não sei o que você acha, meio duas parte um pouco espelhadas.

P.L - Dentro do universo de 7 músicas, justamente, ficam 3 pra lá e 3 pra cá e.... justamente no meio porque é a música mais delicada aí, então, sempre que você vai fazer um disco, uma ordem, isso é meio natural, que você coloque uma música mais forte pra começar, uma mais forte também pra terminar e no meio ali.. então nesse universo de 7 músicas essa a grande candidata pra ser ali no meio e dividir no lado "azinho" e "bzinho".

V.R - Sim... e também, Leonor é uma apresentação do Itamar e última seria uma apresentação do Naná, então começa e termina assim...

P.L - São todas do Itamar, não tem nenhuma parceria.

V.R. - O tema da letra...

P.L - Tem razão.

V.R. - Tem muito isso disco, embora, não é quando o artista faz a letra não é que ele tá falando dele, pode ser um personagem, mas parece muito que ele ta pensando sobre a propria vida, a condição de artista, de ser negro, enfim.

P.L - Sim, esse... não só esse universo dessas músicas daqui, mas isso que eu to te falando dessas outras músicas que acabaram indo para os dois outros discos, *Pretobrás II e III*, é... elas refletem muito isso, elas falam muito de doença, da vida, porque o Itamar tava nessas, passou por 3 cirurgias brutais, e tava com a saúde bem frágil. Especialmente, esse universo de músicas aí ele tava bem falando de si. Acho que como toda... "Beleléu" e "Nego Dito" é ele. Embora seja de um personagem que ele criou, mas o personagem é ele mesmo. Ele sempre falou bastante do próprio universo.

V.R. - Ele tá muito presente na sonoridade também, você ouve muito o raspado do violão, o dedilhado, parece muito orgânico o som, tem uma presença...

P.L - Mas era o jeito dele de tocar assim, muito... A gente falava que ele não tocava, ele fazia um ventinho. Então, pra gravar você tinha que puxar muito, e também tudo. Mas, esse que é o barato, porque, ali nesse ventinho e nessa coisinha já tem indicativos pros arranjos. Essas sutilezas que tem no violão dele, puta, cê... eu aproveito, sempre aproveitei muito. Mesmo instintivamente, você de repente não está preocupado com isso, mas aquilo te leva, não só de percussão, mas aquilo te leva para uma célula de outro instrumento, de uma guitarra. Mas isso era, não só violão, mas o jeito que ele cantava. Show era uma dificuldade de som, coitados (os técnicos), era muito sutil, muito baixinho e a banda tinha que tocar tão baixinho quanto, mas a grande sacada da sonoridade, do trabalho de fazer com que tudo seja ouvido, ele batalhava isso. Passagem de som com ele era foda, você tocava super baixinho, ele "ta alto pra c..." reclamava que tava alto. Para os técnicos de som levantarem esse som de violão e de voz dele e ainda com banda era uma complicação, mas era ali que tava a essência... da linguagem, do que era reproduzido pela banda, tava tudo ali. Você pega uma música dele de voz e violão para fazer um arranjo as coisas tão ali, as vezes uma corda solta que ele bateu, tudo faz parte, essa era grande característica do Itamar, tudo muito baixinho. que ai você tinha que *** (inteligível) quando você té no estúdio é mais fácil de controlar isso, que você puxa volume, e aí quando você puxa volume vem essas sutilezas que acabam sendo incorporadas de outras forma.

V.R. - Outro assunto sobre esse disco que eu to pensando também... daquela entrevista que o Naná e o Itamar deram pra folha época, o Naná diz lá que ele queria com esse disco mostrar que ele sabia por o povo pra dançar, que ele sabia, queria fazer ritmos característico. Só que aí você vai ouvir o disco e não tem ali assim um... Ousando discordar um pouquinho, não me parece um disco para dançar, que tenha claramente ritmos característicos... eu acho que tem uma coisa que tem bastante do Itamar, de fazer comentários sobre os gêneros, é quase uma coisa mas não é exatamente. Eu queria saber o que você acha disso. Por exemplo, "Cabelo Duro" me parece quase um xote, mas não é. Aculturado é quase um samba-funk mas não é, O "Leonor" "Justo Você Berenice" são sambas, mas também...

P.L. - Sim, Sim... o Naná acaba falando disso com a pretensão de antes de acontecer isso, as confusões, já tinham outras músicas que poderiam ter essa coisa de ser dançantes, mas, quer dizer, swing tem para caramba em tudo, mais nesse sentido de ter swing, mas não é aquele a coisa de dançar mesmo, acho que nunca teve essa intenção. Tanto o Itamar, quanto o Naná acho que tinha essa coisa de conhecer, mais o Naná por ser pernambucano e conhecer os ritmos com certeza. Eram pessoas com muita identidade e muita propriedade e muita unicidade no que faziam. É lógico que nunca ia ser um xote explícito, tá lá? Tudo é subjetivo, tá lá a essência, mas nunca eles iriam querer tanto, um quanto o outro, fazer uma coisa "Ah vamos fazer um xote?" Não, tinha que ser um xote, mas que tivesse a identidade, a característica de cada um dos dois. Tanto Itamar quanto Naná não tinham a intenção de fazer uma coisa explícita. Justamente a procura era pra que fosse tudo bem, um xote é ponta de partida, mas não pode ser a coisa explícita, Então você ouve a zabumba do Naná ou as outras coisas não é aquela coisa... o xote, explícito, é sempre aquela coisa própria tentando ser o mais próprio.

Mesmo eu acabei aprendendo isso também, nos arranjos, nas produções, de nunca ser explícito, seja com funk com rock, com xote, já toquei com nordestinos maranhenses, então tenho também esse conhecimento, essa familiaridade com os ritmos, mas sempre que eu vou fazer um arranjo nunca é aquela coisa explícita, é sempre um ponto de partida pra você procurar outras coisas que fujam daquela coisa chamada raiz. Pra que fazer aquilo se tem gente que faz isso tão bem? Você procura trazer para o seu campo o que você pode acrescentar a partir de uma célula dessas de xote, de funk, de rock, então, quer dizer... o Naná

ter falado isso que queria fazer dançar, eu concordo com você, não é uma coisa explícita, mas é a coisa do swing, o swing tá lá. Quem quiser dançar, vai dançar. É lógico que você poderia pegar essas músicas e fazer uma coisa assim... completamente dançante, fazer um remix disso, poderia, mas acho que ele tava até falando do universo maior que ele tinha ouvido das outras músicas, mas mesmo essas músicas que foram aproveitadas nos outros discos acabam não sendo, não são, dançantes nesse sentido de vamos na balada, tá lá. Eu penso mais na coisa do swing, mais util, o swing util, quem quiser que dance!

V.R. - Isso tá muito nos arranjos do disco, assim como você já falou que teve que fazer essa síntese da linguagem deles assim...

P.L - É, exato. Então o "Leonor" é um samba, mas mesmo o arranjo não é aquela coisa do samba (pumticuntudncungdum). Não é né? a minha parte. Mesmo porque eu nem sei tocar um samba como os grandes músicos que tocam samba, eu não posso me aventurar no.... pensar, competir com isso. Isso que eu to te falando, você tenta sempre... até por defesa, (risos) você não vai fazer uma coisa entrar na seara de quem já faz isso tão... ou você faz melhor aquilo, ou você pega aquilo e traz pro seu campo. Puxa a brasa para sua sardinha, eu falo isso em relação a mim mesmo e tenho certeza que eles pensavam assim também.

V.R. - Tenho algumas dúvidas mais específicas... Quais os instrumentos de Leonor?

P.L. - Deixa eu ver aqui se eu vejo... talking drum cuíca, tenho que ver...

O Naná montava uns kits, era zabumba, prato, uma coisa ali. Por isso até que a gente tentou nomear o mais fielmente possível, mas realmente pode ter escapado, não só escapado, como ele chamava... como que ele chamava? O Naná tinha uns nomes que ele botava nuns kits, botava a zabumba aqui, um bumbo que não era tocado com o pé normalmente ele tocava com percussão, aí montava como se fosse uma bateria, uma percuteria com vários instrumentos. Uma hora se você quiser me manda escrito que ai eu dou uma ouvida e tento decifrar se for importante para você, e tento lembrar o que era. Você me específica o que é ai eu tento ver, pode ser alguma coisa que escapou, ou então alguma percussão que foi colocado algum efeito especial, se bem que não tem tanto (efeito) é tudo muito natural em termos de instrumentos, mas se você tiver curiosidade me manda escrito que eu te respondo.

V.R - Tem um pouco de efeito, o trombone tem mais efeito no computador às vezes, o Fim de Festa tem aqueles samplers, tem um pouco também disso, essas sonoridades.

P.L. - Tem, o "Fim de Festa" tem, tanto oboé, de sampler. O trombone eu não lembro o que teve... mas provavelmente eu tava, tinha esse universo para usar então pode ser que eu tenho usado na mixagem assim, mas faz tempo que eu não ouço esse disco, justamente me mande o que você tiver de dúvida para eu tentar decifrar.

V.R. - Um detalhe... no "Cabelo Duro" a outra voz cantando, é o Naná?

P.L.- É o Naná...

Na verdade, de participação, é só o Bocato... as cantoras que fazem os vocais, eu tentei não, não... o mínimo, botar o mínimo, em cima disso, poucas participações, o mínimo necessário de instrumentação.

