



Notas Sobre Literatura Leitura e Linguagens 3

Angela Maria Gomes
(Organizadora)

 **Atena**
Editora

Ano 2019

Angela Maria Gomes
(Organizadora)

Notas sobre Literatura, Leitura e Linguagens 3

Atena Editora
2019

2019 by Atena Editora

Copyright © da Atena Editora

Editora Chefe: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Diagramação e Edição de Arte: Geraldo Alves e Karine de Lima

Revisão: Os autores

Conselho Editorial

- Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista
Profª Drª Deusilene Souza Vieira Dall’Acqua – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Profª Drª Juliane Sant’Ana Bento – Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

N899 Notas sobre literatura, leitura e linguagens 3 [recurso eletrônico] /
Organizadora Angela Maria Gomes. – Ponta Grossa (PR): Atena
Editora, 2019. – (Notas Sobre Literatura, Leitura e Linguagens;
v.3)

Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
ISBN 978-85-7247-071-1
DOI 10.22533/at.ed.711192501

1. Leitura – Estudo e ensino. 2. Literatura – Estudo e ensino.
3. Linguística. I. Gomes, Angela Maria.

CDD 372.4

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de
responsabilidade exclusiva dos autores.

2019

Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos
autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

www.atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

Notas sobre Literatura, Leitura e Linguagens vem oportunizar reflexões sobre as temáticas que envolvem os estudos linguísticos e literários, nas abordagens que se relacionam de forma interdisciplinar nessas três áreas, na forma de ensino e dos seus desdobramentos.

Abordando desde criações literárias, contos, gêneros jornalísticos, propagandas políticas, até fabulas populares, os artigos levantam questões múltiplas que se entrelaçam no âmbito da pesquisa: Desde o ensino de leitura, de literatura em interface com outras linguagens e culturas que fazem parte do contexto nacional, como a indígena, a amazonense, a dos afros descendentes até vaqueiros mineiros considerados narradores quase extintos que compartilham experiências e memórias do ofício, as quais são transcritas. Temas como sustentabilidade, abordagens sobre o gênero feminino e as formas de presença do homem no contexto da linguagem também estão presentes.

Os artigos que compõem este volume centram seus estudos não apenas no texto verbal e escrito, mas nas múltiplas linguagens e mídias que configuram a produção de sentidos na contemporaneidade. A evolução da construção de novas composições literárias com uso de imagens, vídeos, sons e cores foi aqui também tema de pesquisas, assim como o uso das novas tecnologias como prática pedagógica, incluindo Facebook – mídia/rede virtual visual – e o WhatsApp - aplicativo para a troca de mensagens -. Falando em novas práticas, o estudo do modelo de sala invertida - Flipped Classroom - que propõe a inversão completa do modelo de ensino, igualmente foi aqui apresentado e estudado como proposta de prover aulas menos expositivas, mais produtivas e participativas.

A literatura é um oceano de obras-primas. Diante desse manancial de possibilidades, a apreciação e análises comparativas de grandes nomes apresentados aqui, incluindo William Shakespeare, Guimarães Rosa, Machado de Assis, João Ubaldo Ribeiro, Carlos Drummond de Andrade, Rubens Fonseca, Dias Gomes, entre outros, traz uma grande contribuição para se observar cada componente que as constitui. Desse modo, fica mais acessível a compreensão, interpretação e assimilação dos sentimentos e valores de uma obra, fazendo um entrelaçamento da leitura, literatura e estudos da linguagem.

Assim, esta coletânea objetiva contribuir para a reflexão conjunta e a conexão entre pesquisadores das áreas de Letras - Linguística e Literatura - e de suas interfaces, projetando novos caminhos para o desenvolvimento socioeducacional e científico.

Angela Maria Gomes

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
O EDUCAR PARA A VIDA: PONTOS DE DESENCONTROS ENTRE A EDUCAÇÃO E A VIDA EM DALCÍDIO	
Idalina Ferreira Caldas José Valdinei Albuquerque Miranda	
DOI 10.22533/at.ed.7111925011	
CAPÍTULO 2	8
O ESPAÇO URBANO ENTRE MAZELAS, CONTRASTES SOCIAIS E VIOLÊNCIA EM FELIZ ANO NOVO E O OUTRO, DE RUBEM FONSECA	
Thalita de Sousa Lucena Silvana Maria Pantoja dos Santos	
DOI 10.22533/at.ed.7111925012	
CAPÍTULO 3	18
O ETHOS DAS CRÔNICAS DE MARTHA MEDEIROS E LYA LUFT SOB A ÓTICA DA ANÁLISE DO DISCURSO EM MAINGUENEAU	
Giovanna de Araújo Leite	
DOI 10.22533/at.ed.7111925013	
CAPÍTULO 4	26
O GÊNERO MEMÓRIAS COMO OBJETO DE ENSINO NO AMBIENTE DIGITAL	
Karla Simões de Andrade Lima Bertotti Sandra Maria de Lima Alves José Herbertt Neves Florencio	
DOI 10.22533/at.ed.7111925014	
CAPÍTULO 5	37
O JORNAL ESCOLAR COMO LUGAR DE PRÁTICAS DISCURSIVAS E SOCIAIS: UMA ANÁLISE CRÍTICA SOBRE O GÊNERO EDITORIAL	
Magda Wacemberg Pereira Lima Carvalho Elisabeth Cavalcanti Coelho	
DOI 10.22533/at.ed.7111925015	
CAPÍTULO 6	47
O LETRAMENTO LITERÁRIO E A INTERDISCIPLINARIDADE NO USO DO GÊNERO POEMA	
Gildma Ferreira Galvão Duarte	
DOI 10.22533/at.ed.7111925016	
CAPÍTULO 7	58
O <i>PAGADOR DE PROMESSAS</i> E “O DIA EM QUE EXPLODIU MABATA-BATA”: CONFIGURAÇÕES TRÁGICAS	
Erenil Oliveira Magalhães	
DOI 10.22533/at.ed.7111925017	

CAPÍTULO 8	70
O PAPEL TRANSFORMADOR DA LITERATURA INFANTIL NA EDUCAÇÃO PARA A SUSTENTABILIDADE: REFLEXÕES A PARTIR DE “A HISTÓRIA DO JOÃO-DE-BARRO”	
Laís Gumier Schimith Priscila Paschoalino Ribeiro	
DOI 10.22533/at.ed.7111925018	
CAPÍTULO 9	86
O TEXTO LITERÁRIO NUMA PROPOSTA DE SALA DE AULA TECNOLÓGICA INVERTIDA	
Antonia Maria Medeiros da Cruz Maria Ladjane dos Santos Pereira Silvânia Maria da Silva Amorim	
DOI 10.22533/at.ed.7111925019	
CAPÍTULO 10	93
OS GESTOS DIDÁTICOS NO ENSINO DE GÊNEROS DE TEXTO	
Ribamar Ferreira de Oliveira Gustavo Lima	
DOI 10.22533/at.ed.71119250110	
CAPÍTULO 11	108
PARA ALÉM DOS LIMITES DA SALA DE AULA: NOVAS PRÁTICAS DE LEITURA E ESCRITA ATRAVÉS DO USO DO WHATSAPP NO ENSINO-APRENDIZAGEM DE LÍNGUA INGLESA	
Jailine Mayara Sousa de Farias Barbara Cabral Ferreira	
DOI 10.22533/at.ed.71119250111	
CAPÍTULO 12	119
POR QUE SER UM CLÁSSICO? – NOTAS EM ABISMO SOBRE “SE UM VIAJANTE NUMA NOITE DE INVERNO”, DE ITALO CALVINO	
Patricia Gonçalves Tenório	
DOI 10.22533/at.ed.71119250112	
CAPÍTULO 13	129
POR UMA LINGUAGEM ÚNICA: A PICTOGRAFIA DE ANTONIN ARTAUD	
Jhony Adelio Skeika	
DOI 10.22533/at.ed.71119250113	
CAPÍTULO 14	146
PRÁTICAS DE LEITURA LITERÁRIA SOB A PERSPECTIVA INTERTEXTUAL COM ALUNOS DA ESCOLA BÁSICA	
Valeria Cristina de Abreu Vale Caetano	
DOI 10.22533/at.ed.71119250114	
CAPÍTULO 15	156
PRÁTICAS DE LEITURA NA AMAZÔNIA POR PERSONAGENS-LEITORES MARGINALIZADOS	
Regina Barbosa da Costa Marli Tereza Furtado	
DOI 10.22533/at.ed.71119250115	

CAPÍTULO 16	165
REPERTÓRIO DE VAQUEIRO: TRANSCRIÇÃO E NARRAÇÃO	
Joanna de Azambuja Picoli Maria de Fátima Rocha Medina	
DOI 10.22533/at.ed.71119250116	
CAPÍTULO 17	176
ROSAURA, A ENJEITADA (1883): EFÍGIE OU ESFINGE DE BERNARDO GUIMARÃES?	
Marcus Caetano Domingos	
DOI 10.22533/at.ed.71119250117	
CAPÍTULO 18	191
SUPRESSÃO DAS VOGAL /A/ INICIAL NO DIALETO MOCAJUBENSE	
Ana Cristina Braga Barros Many Taiane Silva Ferreira Maria Rosa Gonçalves Barreiros Murilo Lima de Oliveira	
DOI 10.22533/at.ed.71119250118	
CAPÍTULO 19	199
UM OLHAR DISCURSIVO SOBRE A VOZ DE SUCESSO NA REVISTA CARTA CAPITAL	
Thiago Barbosa Soares	
DOI 10.22533/at.ed.71119250119	
CAPÍTULO 20	214
VOZES MÚLTIPLAS NA CANÇÃO DE ITAMAR ASSUMPÇÃO	
Bruno César Ribeiro Barbosa Susana Souto Silva	
DOI 10.22533/at.ed.71119250120	
CAPÍTULO 21	226
“SUBA EM DIAGONAL, PARA A DIREITA, EM UM ÂNGULO OBTUSO, UNS 4CM”: DESCOMPARTIMENTANDO SABERES E HABILIDADES DE LEITURA EM MATEMÁTICA E EM LÍNGUA PORTUGUESA	
Adriano de Souza Sônia Maria da Silva Junqueira	
DOI 10.22533/at.ed.71119250121	
CAPÍTULO 22	238
A ATUALIDADE DA CRÍTICA DE LIMA BARRETO AOS PODERES CONSTITUÍDOS NA REPÚBLICA VELHA	
Renato dos Santos Pinto	
DOI 10.22533/at.ed.71119250122	
CAPÍTULO 23	246
A PROSÓDIA DOS VOCATIVOS NO PORTUGUÊS DO LIBOLO EM FALA SEMIESPONTÂNEA	
Vinícius Gonçalves dos Santos	
DOI 10.22533/at.ed.71119250123	
SOBRE A ORGANIZADORA	258

VOZES MÚLTIPLAS NA CANÇÃO DE ITAMAR ASSUMPÇÃO

Bruno César Ribeiro Barbosa

Universidade Federal de Alagoas, Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística
Maceió, Alagoas

Susana Souto Silva

Universidade Federal de Alagoas, Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística
Maceió, Alagoas

RESUMO: Este trabalho apresenta uma leitura das canções “Não há saídas”, de Itamar Assumpção e Régis Bonvicino; e “Venha até São Paulo”, de Itamar Assumpção — músico, compositor, poeta e performer, e um dos nomes mais representativos da “Vanguarda Paulista” — cena musical bastante irreverente e criativa, e que despontou inicialmente nos limites do pequeno teatro Lira Paulistana — também um selo de música independente, no qual Itamar Assumpção gravou seu primeiro LP, o *Beleléu leléu eu*, em 1981. Além de Itamar, o movimento também contou com outros importantes nomes na música brasileira, tais como Arrigo Barnabé, Tetê Espíndola, Grupo Rumo, Premeditando o Breque, entre outros. Entre as diferentes estratégias utilizadas por Itamar Assumpção, destaco, neste estudo, um modelo composicional que privilegia a multiplicidade de vozes e de gêneros, estabelecendo, assim, diálogos com sua memória cultural e/ou afetiva,

como veremos nas canções analisadas. A análise tem como base, sobretudo, as noções de voz e oralidade, de Paul Zumthor (2010); de “vozes plurais”, de Adriana Cavarero (2011); polifonia e dialogismo, de Bakhtin (2011); memória, de Jacques Le Goff (2013); e canção e entoação, de Luiz Tatit, (2002).

PALAVRAS-CHAVE: Itamar Assumpção; canção; poesia; vozes

ABSTRACT: This work presents a reading of the songs “Não há saídas”, by Itamar Assumpção and Régis Bonvicino; and “Venha até São Paulo”, by Itamar Assumpção — musician, composer, poet and performer, and one of the most representative names of the “Vanguarda Paulista” — a very irreverent and creative musical scene that initially emerged within the limits of the small theater Lira Paulistana — also an independent music label, in which Itamar Assumpção recorded his first LP, *Beleléu leléu eu*, in 1981. Besides Itamar, the movement also had other important names in Brazilian music such as Arrigo Barnabé, Tetê Espíndola, Grupo Rumo, Premeditando o Breque, among others. Among the different strategies used by Itamar Assumpção, I highlight in this study a compositional model that privileges the multiplicity of voices and genres, thus establishing dialogues with their cultural and / or affective memory, as we will see in the

songs analyzed. The analysis is based, above all, on the notions of voice and orality, by Paul Zumthor (2010); of “plural voices”, by Adriana Cavarero (2011); polyphony and dialogism, by Bakhtin (2011); Memory, by Jacques Le Goff (2013); and song and intonation, by Luiz Tatit, (2002).

KEYWORDS: Itamar Assumpção; song; poetry; voices

1 | INTRODUÇÃO

A poética de Itamar Assumpção coaduna bem com a de outros músicos e grupos de sua geração, que surge em São Paulo no início dos anos 1980. Entre eles, destaque para Arrigo Barnabé, Tetê Espíndola e Grupo Rumo, que, junto com Itamar, formaram o que a crítica denominou de Vanguarda Paulista.

Esses músicos, cada um à sua maneira, conscientemente sobrepuseram à tradição da música brasileira marcas de diversos outros gêneros musicais, como o rock e o reggae, além da irreverência, do humor e de elementos da música experimental e de vanguarda, inclusive erudita, como é o caso especificamente de Arrigo Barnabé. A filiação de Itamar a esse grupo bastante diversificado está em íntima consonância com os percursos que sua obra trilharia e também com a contínua abertura de sua poética para a inclusão de elementos díspares, bem como para a realização de trabalhos coletivos.

Com oito discos lançados, incluindo as trilologias *Bicho de 7 cabeças* (1993) e Pretobrás (1998/2010), o paulista de Tietê, filho de Januário Assumpção e Maria Aparecida Silva de Assumpção, desenvolveu uma poética que envolve diferentes estratégias: do experimentalismo vocal, com a constante participação de cantoras e cantores inventivos e talentosos, às regravações de Ataulfo Alves e à parceria com o percussionista Naná Vasconcelos. Seus discos, editados às expensas do compositor — com exceção do *Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!*, gravado e lançado pela gravadora Continental, em 1988 —, receberam nomes provocativos, tais como *Beleléu, Ieléu, eu* (1981), *Às próprias custas S.A* (1982), *Sampa midnight – isso não vai ficar assim* (1985).

Nesse contexto, a obra de Itamar Assumpção, desde seus primeiros discos, já apontava para a criação de um modelo composicional bastante peculiar, em que a multiplicidade — de gêneros musicais, de performance e de vozes — é elemento-chave em suas canções. Em suas primeiras composições, já se observam algumas marcas desse modelo composicional. Desde a diversidade de gêneros musicais, quanto a de vozes, citações e referências.

2 | VOZES MÚLTIPLAS EM ITAMAR ASSUMPÇÃO:

A noção de “vozes múltiplas” que figura no título deste trabalho foi livremente

inspirada a partir das leituras de Adriana Cavarero, em seu *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*, de 2011. A autora, professora de Filosofia Política na Universidade de Verona e estudiosa do pensamento feminista e de Hannah Arendt, apesar de encaminhar, no referido livro, suas reflexões para, entre outras coisas, a corporeidade da voz — algo que, segundo a autora, a filosofia teria se ocupado pouco ao longo de sua história —, aponta também para a sua unicidade, indicando que

[...] o próprio da voz não está no puro som; está mais na unicidade relacional de uma emissão fônica que, longe de contradizê-lo, anuncia e leva a seu destino o fato especificamente humano da palavra (CAVARERO, 2011, p. 30)

Percebe-se, na citação acima, que Cavarero chama a atenção para o fato de que a voz carrega consigo o corpo de seu emissor e o anuncia, articulando, assim, de nodo indissolúvel, corpo e palavra. Além disso, e mais adiante no mesmo livro, a autora destaca outro ponto importante referente à unicidade da voz. Ela aponta que, no contexto da crítica literária, a

‘voz’ é hoje um termo técnico que indica a peculiaridade do estilo de um poeta ou, mais genericamente, de um autor. Esse uso é interessante principalmente por remeter a uma unicidade vocálica que permanece subtendida e que, ao mesmo tempo, é alterada e deslocada de seu registro sonoro: ‘o fato de que não existem duas vozes humanas absolutamente idênticas faz com que, na literatura, ‘voz’ se torne equivalente geral de diferença expressiva [...]. (CAVARERO, 2011, p. 113. Grifos da autora)

Desse modo, seguindo essa linha de raciocínio defendida por Cavarero, e relacionando-a às discussões propostas neste trabalho, a voz de Itamar Assumpção — ou, no sentido metafórico indicado acima, o seu estilo de compor e de cantar, conforme veremos mais adiante — não só o apresenta ao público, como corpo e voz literalmente, em performance, como também apresenta a esse mesmo público um modelo composicional marcado pela pluralidade de vozes, como indicador de seu estilo, justamente por não haver “duas vozes absolutamente idênticas”, como dito acima. E ainda que esse sentido de voz como “equivalente geral de diferença expressiva” possa também nos ajudar a entender as especificidades da produção poética de Itamar Assumpção, não será este o foco das análises, pois Itamar assume, já desde seus primeiros discos, que sua voz (ou seu estilo) é, na verdade, uma grande colcha de retalhos, uma soma constante das múltiplas vozes que o acompanham o tempo todo, como ressonâncias e canto; tanto no eco das vozes das cantoras que o acompanham, quanto nas ressonâncias advindas de sua memória enquanto ouvinte, leitor e compositor.

Essa multiplicidade de vozes, como elemento distintivo da produção musical e poética de Itamar Assumpção, sobretudo por seu caráter performático, nos faz lembrar das importantes considerações sobre os temas *poesia oral e performance*, do teórico

constitui um acontecimento do mundo sonoro, do mesmo modo que todo movimento corporal o é do mundo visual e tátil. Entretanto, ela escapa, de algum modo, da plena captação sensorial: no mundo da matéria, apresenta uma espécie de misteriosa incongruência. Por isso, ela informa sobre a pessoa, por meio do corpo que a produziu: mais do que por seu olhar, pela expressão do seu rosto, uma pessoa é traída “por sua voz” [...]. A enunciação da palavra ganha em si mesma valor de ato simbólico: graças à voz ela é exibição e dom, agressão, conquista e esperança de consumação do outro; interioridade manifesta, livre da necessidade de invadir fisicamente o objeto de seu desejo; o som vocalizado vai de interior a interior e liga, sem outra mediação, duas existências. (ZUMTHOR, 2010, p. 13)

Tais proposições de Zumthor são bastante úteis para este estudo, uma vez que também ele, assim como Cavarero, destaca o fato de que a voz revela, “informa sobre a pessoa, por meio do corpo que a produziu”, buscando, com isso, seduzir o outro, no caso, o/a ouvinte, pois ela, a voz, segundo o autor, é “esperança de consumação do outro” (ZUMTHOR, 2010, p. 13).

Assim, para este trabalho, considero necessário pensar em “voz”, tanto no sentido mais corrente, relacionado aos que executam uma canção, como também em um sentido metafórico, como indicação de uma visão específica de canção, arte, referências, tradições e ressonâncias. Desse modo, uma das estratégias mais utilizadas por Itamar Assumpção, na tentativa de sedução de seu público ouvinte, é a presença constante de múltiplas vozes em suas canções, seja pela presença de cantoras inventivas e talentosas, como Tetê Espíndola, Ná Ozzetti, Mirian Maria, entre outras, que participavam das gravações de vários de seus discos; seja pela experimentação que Itamar realizava, ao brincar com sua própria voz, não raro, deslizando do canto para a fala, apagando as barreiras entre ambos e evocando a oralidade das conversas cotidianas. Há, portanto, na produção de Itamar Assumpção, uma disposição para agregar pessoas, referências, tons, compondo, de modo bastante inusitado, *shows* e discos. Há uma celebração do encontro de vozes.

E nessa espécie de tapeçaria vocal, tecida ao longo de seus discos, os diversos elementos que a constituem, ao mesmo tempo mantêm e transcendem sua singularidade, pois, juntos, formam um novo objeto, o qual, no entanto, mantém nítidos os traços que o compuseram, como num mosaico. E nessa tapeçaria (ou nesse mosaico), uma voz se destaca inicialmente: a do personagem marginalizado Benedito João dos Santos Silva, o Beleléu, vivenciado por Itamar em seu primeiro disco e em suas primeiras performances. É ela quem comanda as outras vozes, que ecoam, sobretudo, no canto das *backing vocals*. Sua voz aciona múltiplos sentidos, pois representa as vozes comumente silenciadas pelas narrativas oficiais, como a do bandido, do marginal, narrada pela voz dos outros, mas, quase sempre, sem espaço para contar sua própria história, marcada por violências cometidas contra ela e também por ela.

Sobre essa multiplicidade, escreveu o também músico e compositor — além

de professor e pesquisador — Luiz Tatit, em um ensaio chamado “A transmutação do artista”, de 2014, no qual ele analisa boa parte da trajetória musical de Itamar. Segundo Tatit, Itamar Assumpção

sempre precisou dizer (ou cantar) diversas frases ao mesmo tempo, inserir numa simples cantiga numerosos acontecimentos musicais e, mesmo assim, sua obra só se completava no disco integral, pleno de retomadas, vinhetas e comentários de toda espécie. (2014, p. 311)

Esse método de composição pode ser percebido já em seu primeiro disco, em que os diálogos intertextuais, presentes em algumas letras, se estendem também a outros gêneros do universo sonoro, como vinhetas e locuções radiofônicas (quando é feita a apresentação dos músicos, por exemplo). Itamar Assumpção já anunciava neste disco o viés performático de suas apresentações, tanto ao vivo quanto no estúdio, no momento da execução de suas canções, como no caso de “Luzia”, em que as vocalistas assumem papel decisivo na performance, dando voz (ou vozes) à mulher do personagem que dá nome ao disco. A marginalidade de Nego Dito fica clara, inclusive nas violências que comete contra Luzia, representada pelas múltiplas vozes das cantoras, como se o disco, desse modo, falasse das muitas mulheres vítimas de parceiros violentos em seu cotidiano, num país em que ainda vigoram altos índices de violência contra a mulher.

No entanto, é certamente a partir de seu terceiro álbum, *Sampa midnight – isso não vai ficar assim*, gravado originalmente pelo selo independente Mifune Produções, em 1985, que Itamar começa a abrir terreno para que outras vozes possam assumir a enunciação do discurso — e não mais apenas aquela do marginalizado, que guiou os primeiros álbuns do compositor. Entretanto, a voz do marginalizado nunca sairá totalmente de cena.

É também a partir desse álbum que as referências à cidade de São Paulo passam a ficar mais evidentes, sobretudo na canção homônima ao disco: “Sampa midnight”, em que, além da referência explícita no título, a cidade aparece também como cenário para uma narrativa repleta de mistérios e cenas do sobrenatural.

Tais referências, diretas ou indiretas, têm, a meu ver, íntima relação com o modelo composicional utilizado por Itamar Assumpção em muitas de suas canções. A cidade onde se deu a maior parte da formação artística do compositor é por ele recortada e, em seguida, recomposta como uma colcha de retalhos, costurada através das múltiplas vozes que permeiam o interior de suas canções, e que decerto são oriundas de sua memória afetiva e/ou cultural.

3 | SÃO PAULO: UMA CIDADE NÃO EXÓTICA

Desde o início do século XX, a cidade de São Paulo foi protagonista de importantes

movimentos culturais, como o Modernismo literário, cujo marco foi a Semana de Arte Moderna, em 1922, no Teatro Municipal de São Paulo. Nomes importantes da literatura e da música, por exemplo, despontaram a partir do movimento, tais como Oswald de Andrade, Mario de Andrade e Villa-Lobos.

Desses nomes, enfatizo aqui inicialmente o do poeta e pensador Oswald de Andrade, um dos líderes do movimento, além de idealizador e criador dos manifestos “Poesia Pau-Brasil” (1924) e “Antropofágico” (1928). Neste último manifesto, Oswald defendia a devoração crítica do legado cultural universal como forma de buscar, a partir de então, a autonomia da cultura brasileira, combinando nacionalismo e universalismo.

Assim, segundo Benedito Nunes, o movimento

deveria impregnar os produtos da civilização técnico-industrial para assimilá-los à paisagem, às condições locais. Depois de intelectualmente digeridos, tornar-se-iam também fatos de nossa cultura, esteticamente significativos (NUNES, 1979, p. 33).

Nesse sentido, a obra de Itamar Assumpção (assim como a de outros nomes da Vanguarda Paulista), mesmo décadas distante do modernismo literário, apresenta alguma herança do movimento, já que também incorporou aspectos e produtos da “civilização técnico-industrial” e procurou promover contínuos diálogos entre elementos comumente considerados díspares, tanto em relação a gêneros musicais distintos (samba, rock, reggae, entre outros), quanto às citações e às parcerias com diversos nomes da música e da literatura brasileiras.

Essa aproximação entre o modernismo do início do século XX e a Vanguarda paulista, na década de 1980 — da qual Itamar foi importante integrante — se deve, em parte, à própria formação da cidade, que, segundo o professor e pesquisador Willi Bolle, em estudo sobre a obra de Mario de Andrade e sua relação com a cidade de São Paulo, “exigia técnicas novas de representação artística” (1989, p.14), já que se tratava de um novo tipo de metrópole industrial, surgida no início do século passado.

Ainda segundo Bolle,

o Modernismo brasileiro partiu de uma cidade que, diferentemente das outras, não era exótica [...]. O programa literário dos modernistas implicava a ruptura com um complexo romântico da literatura brasileira, que consistia em acentuar sua autonomia por uma espécie de fixação exótica”. (Idem, p. 14)

O desejo dos modernistas de romper com essa tal “fixação exótica”, aliado ao contexto no qual estava inserido e à influência das vanguardas europeias, fez com que nossos autores buscassem, através da literatura, novos métodos e técnicas de representação artística que tivessem, entre outras coisas, alguma relação com a cidade onde se deu o movimento. Isso pode ser percebido, por exemplo, na obra *Pauliceia desvairada*, de Mario de Andrade, publicada em 1922, que, segundo Bolle, apresenta pela primeira vez na literatura brasileira a cidade de São Paulo como protagonista.

Nela, o crítico destaca alguns procedimentos técnicos utilizados pelo poeta, e que passariam a fazer parte do programa literário dos modernistas, como a polifonia, cujos “elementos de construção são a estética do fragmento, a sintaxe telegráfica, o instantâneo, a antítese, a superposição...” (Idem, p. 15).

Esse procedimento também pode ser encontrado em boa parte das canções de Itamar Assumpção. Conforme já mencionei, há em Itamar um método composicional que privilegia o diálogo, o cruzamento constante de vozes. E esse diálogo pode vir explicitamente, através das vozes do cantor e das *backing vocals*, quanto no próprio corpo da canção, no texto, a partir das costumeiras citações e referências.

4 | TUDO DEPRESSA ACONTECE: VENHA ATÉ SÃO PAULO

Segundo Mikhail Bakhtin (2011), todo discurso concreto (enunciação) é um entrelaçamento de outros discursos que o precedem e aos quais responde, uma vez que o ouvinte, em relação ao falante, assume uma atitude responsiva, pois

[...] concorda ou discorda dele (total ou parcialmente), completa-o, aplica-o, prepara-se para usá-lo, etc.; essa posição responsiva do ouvinte se forma ao longo de todo o processo de audição e compreensão desde o seu início, às vezes literalmente a partir da primeira fala do falante. (2011, p. 271).

Se escrever (ou compor) é, então, um processo operado por uma diversificada memória — de temas, procedimentos, referências —, e realizado por meio do dialogismo, então pode-se dizer que Itamar Assumpção, ao compor suas canções, também se utilizava de sua memória cultural adquirida a partir do que ouviu e leu durante toda a sua formação, afinal “a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje...” (LE GOFF, 2013, p. 435. Grifo do autor). A construção, portanto, dessa identidade, que se faz como múltipla e em contínua transformação, é realizada, na produção de Itamar a partir da apropriação de diversas outras vozes, que ele incorpora a sua própria e que reivindica como sua, na medida em que as memórias são transmutadas em novas composições, abertas a outros diálogos. Além disso, e segundo Júlia Kristeva, em diálogo com Bakhtin, “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (2012, p. 64).

Dessa forma, a cidade de São Paulo passa a ser uma importante referência nas composições de Itamar, uma vez que também ela vem sendo construída desde o início do século XX como um imenso mosaico de referências culturais e arquitetônicas, além de ter sido o lugar onde se deu boa parte da formação musical do compositor.

Assim, na canção “Venha até São Paulo”, por exemplo, Itamar parece se utilizar dessa memória dialógica e convidar seu ouvinte a não só conhecer a referida cidade,

mesmo que de forma irônica, mas também a participar ativamente da canção, em uma atitude responsiva, o que pode ser observado claramente em seu título, cuja forma verbal “venha”, no imperativo, enfatiza o convite ao ouvinte. Vejamos:

São Paulo tem socorro, tem liberdade, tem bom retiro
Tem esperança, tem gente e mais gente, cabe invade
São Paulo tem muitos santos espalhados pelo estado
Tem são judas, são caetano, santo andré, tem são bernardo
Tem são miguel, são vicente, do outro lado tem são carlos
Tem santo que nem me lembro são joão clímaco, santo amaro e a capital são paulo
Tem o largo de são bento no centro
E no litoral tem santos, há santas também
É claro, santa efigênia, santana, santa cecília,
Tem santa clara...

Venha até são paulo ver o que é bom pra tosse
Venha até são paulo dance e pule o rock and rush
Entre no meu carro vamos ao largo do arouche
Liberdade é bairro mas como japão fosse
Venha nesse embalo concrete fax telex
Igreja praça da sé faça logo sua prece
Quem vem pra são paulo meu bem jamais se esquece
Não tem intervalo tudo depressa acontece
Não tem intervalo
Vai e vem e tchan e tchum êta sobe desce
Gente do nordeste, do norte aqui no sudeste
Batalhando nesse mundaréu de mundo que só cresce
Só carece
Venha até são paulo relaxar ficar relax
Tire um xérox, admire um triplex
Venha até são paulo viver à beira do stress
Fuligem catarro assaltos no dia dez (ASSUMPÇÃO, 2010)

“Venha até São Paulo” é a segunda música do primeiro disco da trilogia *Bicho de 7 cabeças* — o quinto álbum do compositor —, e nela é possível notar um recurso estilístico também observado em outras canções, tanto da mesma trilogia quanto em canções de outros discos.

Tal recurso só pode ser percebido, no entanto, no momento da audição da música, uma vez que Itamar costumava acrescentar palavras, frases, versos e informações das mais variadas à letra de boa parte de suas composições. No caso desta, Itamar inicia sua homenagem à cidade enumerando alguns bairros ou regiões de São Paulo, de nomes provocantes — o que fez com que o compositor brincasse com eles de forma criativa ao deixá-los como substantivos comuns, como “socorro”, “liberdade”, “esperança”, sugerindo aí um duplo sentido. Além destes citados na letra, outros nomes são percebidos apenas no momento em que se ouve a canção, já que não estão registrados na letra (“saúde”, “luz”, “concordia”, entre outros), comprovando a observação de Luiz Tatit (já mencionada neste trabalho) de que a obra de Itamar “só se completava no disco integral, pleno de retomadas, vinhetas e comentários de toda

espécie”. (2014, p. 311). Em seguida, há, como se pode notar na letra, uma referência às muitas homenagens a santos e santas da cidade e de todo o estado de São Paulo.

Logo após esse primeiro momento de enumerações — que, na audição da música, se percebe o canto entoado de Itamar, próximo da fala cotidiana —, surge o verso que irá guiar toda a canção, como uma espécie de refrão: “venha até São Paulo ver o que é bom pra tosse”. Nele, já se pode notar aquela ruptura com o complexo romântico de idealização e de fixação exótica sobre o espaço urbano, conforme apontava Willi Bolle (1989) em seu estudo sobre a obra de Mario de Andrade. O convite é feito de forma irônica, quando o compositor, ao se apropriar da expressão popular (“ver o que é bom pra tosse”), aponta para uma cidade que, apesar de ter suas belezas (“bom retiro”, “liberdade”, “luz”...), também sofre com as consequências da poluição típica de uma grande metrópole (“tosse”, “fuligem”, “catarro”). Além de enfatizar a violência e as carências de uma cidade que, quanto mais cresce, mais carece (“... mundaréu de mundo que só cresce / carece”).

E por ser uma grande metrópole, a cidade já exigia de seus poetas, desde o início do século XX, novas técnicas de composição que lhe representasse mais adequadamente, as quais, novamente segundo Bolle (1989), teriam sido criadas inicialmente pelos modernistas de 1922, sobretudo por Mario de Andrade, através do uso da polifonia nos poemas que compõem o livro *Pauliceia desvairada*.

Essa pluralidade de sons, vozes e referências são recorrentes em boa parte das composições de Itamar Assumpção, principalmente a partir da trilogia *Bicho de 7 cabeças*, quando houve uma mudança significativa na formação dos músicos que o acompanhavam. Se no primeiro disco havia apenas uma voz guiando e comandando seu “perigosíssimo bando” (ou a banda Isca de Polícia), em *Bicho de 7 cabeças*, as vozes são múltiplas e concretizam-se na presença marcante das vozes femininas de sua nova banda: as Orquídeas do Brasil.

Em “venha até São Paulo”, há ainda a participação da cantora e compositora Rita Lee, cuja voz se mistura às demais, e, juntas, enfatizam, sobretudo, as

ressonâncias dos sons sibilantes (em *s*) ou chiantes (em *ch*), que espalhavam o refrão ‘venha até São Paulo ver o que é bom pra tosse’ por toda a canção, através de palavras como ‘rush’, ‘Arouche’, telex’, ‘prece’, ‘esquece’, ‘sudeste’, etc. (TATIT, 2014, p. 320. Grifos do autor)

São Paulo é uma cidade que, como diz a letra, “não tem intervalo tudo depressa acontece”. E é esse o sentimento que parece ter guiado a canção, praticamente sem intervalo entre as vozes do canto entoado, apenas “sobre uma base de acompanhamento que [...] segurava a levada para que as vozes dissessem tudo o que tinham a dizer sem perder o ritmo” (Idem, p. 320).

Luiz Chagas, outro músico que o acompanhou em boa parte de sua jornada musical, explica que “as canções de Itamar soam complicadas porque vêm em camadas. Suas bandas, notadamente a Isca de Polícia e Orquídeas do Brasil, têm por

volta de oito elementos que tocam e trocam informações o tempo todo”. (2006, p. 12)

Está aí um dos fatores que certamente contribuíram para a originalidade de sua obra: a troca constante de informações, seja com a tradição da música, da literatura, ou mesmo entre seus parceiros e músicos que o acompanharam. Afinal, segundo a musicista Clara Bastos, uma das orquídeas, muitos deixaram a sua marca basicamente porque

sua música não permitia um envolvimento superficial dos músicos. Compartilhava conversas e refeições. Não era possível fazer “mais ou menos” parte. Isso gerava conflitos em alguns casos. Resolvidos ou não, esses conflitos mostravam ao menos a presença de vitalidade nas relações entre as pessoas, o que refletia beneficentemente no resultado final: gravação ou show. (2006, p. 82)

Daí a singularidade das composições de Itamar. As canções nunca eram executadas da mesma maneira nas apresentações ao vivo (ou em regravações), já que cada instrumentista (incluindo as *backing vocals*) contribuía para a *performance* (no palco ou no estúdio) com alguma informação.

5 | NÃO HÁ SAÍDAS: UMA POÉTICA DE RUPTURA

A poética de Itamar Assumpção não se limita, portanto, a recursos linguísticos ou poéticos presentes em suas letras. Ela é antes uma atitude de ruptura, seja com os modelos convencionais de composição ou com o mercado da indústria fonográfica. Atitude, aliás, muito semelhante a de outros músicos e grupos de sua geração. Sua poética envolve diferentes estratégias: do experimentalismo vocal com arranjos arrojados às regravações de Ataulfo Alves e à parceria com o percussionista Naná Vasconcelos. Além das muitas outras parcerias que surgiram ao longo de sua carreira, como já foi exposto aqui, neste trabalho.

Em uma dessas parcerias, com o poeta paulistano Regis Bonvincino, e gravada em seu quarto álbum, *o Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!*, de 1988, Itamar cria na canção “Não há saídas” a imagem de uma grande cidade como São Paulo, repleta de ruas, viadutos, avenidas, para servir como metáfora para os desvios, os desdobramentos que o compositor popular deve buscar com sua música, mesmo diante muitas vezes de um universo nebuloso e cheio de barreiras e dificuldades. Isso, no entanto, não é percebido apenas com a leitura do poema — seja no original ou no encarte do disco de Itamar, como letra de música. Observemos:

Não há saídas, só ruas
viadutos e avenidas (ASSUMPÇÃO, 2010)

A imagem da cidade de São Paulo retratada por Itamar na canção, a partir do poema de Regis Bonvincino, só pode ser percebida no momento da audição, uma

vez que ela dialoga com outras duas canções da música popular brasileira, são elas: “Sampa”, de Caetano Veloso, e “São Paulo meu amor”, de Tom Zé. Esse diálogo, entretanto, não é realizado através da letra, mas a partir do arranjo instrumental e das vocalizações ocorridas na execução da música, conforme aponta a informação presente no encarte do disco: “citações: ‘São São Paulo meu amor’ (Tom Zé) / ‘Sampa’ (Caetano Veloso)”.

Neste caso, há mais uma vez um exemplo de um modelo composicional muito utilizado por Itamar, e já apresentado aqui, no qual o diálogo e a memória são elementos-chave em sua criação artística. A parceria, nesta música especificamente, se estende aos compositores Caetano Veloso e Tom Zé, uma vez que as letras de suas canções — as quais também homenageiam a cidade de São Paulo, mas sem idealizações ou descrições exóticas — ecoam na memória de quem ouve a música de Itamar e, assim, acrescentam-lhe novos significados.

Essa apropriação feita por Itamar Assumpção reforça a centralidade da voz na circulação do poema, que teve, como nos ensina Zumthor, durante muitos e muitos séculos, o corpo como mídia privilegiada para a sua circulação, sustentada pela voz dos/as que compuseram o poema e/ou o guardaram em suas memórias para partilhá-lo com outras vozes, para inscrevê-lo em outras memórias.

REFERÊNCIAS

- ASSUMPÇÃO, Itamar. **Beleléu, leléu, eu**. São Paulo: Baratos Afins, 1989. 1 LP.
- _____. **Venha até São Paulo**. In: **Bicho de 7 cabeças**, vol. 1. Caixa preta (discografia). São Paulo: Sesc, 2010. 1 CD.
- _____. **Não há saídas**. In: **Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!**. Caixa preta (discografia). Itamar Assumpção. São Paulo: Sesc, 2010. 1 CD.
- _____. **Sampa Midnight – isso não vai ficar assim**. In.: **Caixa preta** (discografia). São Paulo: Sesc, 2010. 1 CD.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad.: Paulo Bezerra. 6.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BASTOS, Clara. **Livro de canções**. In.: CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Mônica. (org.) **Pretobrás: Por que que eu não pensei nisso antes?** O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção. São Paulo: Ediouro, 2006.
- BOLLE, Willi. **A cidade sem nenhum caráter**. Leitura de Pauliceia Desvairada de Mário de Andrade. In: **Espaços & Debates**. Revista de Estudos Regionais e Urbanos. Ano IX – 1989. Nº 27
- CASTRO, Riba de. **Lira Paulistana: um delírio de porão**. São Paulo: Edição do Autor, 2014.
- CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais: filosofia da expressão vocal**. Trad. Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.)
- CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Mônica. (org.) **Pretobrás: Por que que eu não pensei nisso antes?** O

livro de canções e histórias de Itamar Assumpção. São Paulo: Ediouro, 2006.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. Trad.: Lúcia Helena França. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Trad.: Bernardo Leitão, et al. 7.ed. revista. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

NUNES, Benedito. **Oswald Canibal**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

TATIT, Luiz. **O Cancionista**. Composição de canções no Brasil. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2002.

_____. **Todos entoam: ensaios, conversas e lembranças**. 2.ed. revista e ampliada. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.

ZUNTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-7247-071-1

