

Recebido em 20/02/2020. Aceito em 11/04/2020.

O CORO DISSONANTE DE UMA TRADIÇÃO: ITAMAR ASSUMPÇÃO E A CULTURA NO TEATRO LIRA PAULISTANA

THE DISSONANT CHOIR OF A TRADITION: ITAMAR ASSUMPÇÃO AND CULTURE IN LIRA PAULISTANA THEATER

Silas Rodrigues Machado¹

RESUMO: O artigo tem por objetivo analisar e interpretar a canção *Cultura Lira Paulistana*, presente no disco lançado por Itamar Assumpção em 1998, *Pretobrás*. Pretende-se, em perspectiva interdisciplinar, revelar como os elementos que estruturam essa canção problematizam, questionam e propõem uma alternativa a cultura que predominava na grande mídia no período de redemocratização da sociedade brasileira. A Semiótica da Canção formulada por Luiz Tatit e o estudo sobre a música popular gravada desenvolvido por Sergio Molina nortearão a análise.

PALAVRAS-CHAVE: Canção popular brasileira; censura; indústria fonográfica; Lira Paulistana; Itamar Assumpção.

ABSTRACT: This article aims to analyze and interpret the song *Cultura Lira Paulistana*, present in the album released by Itamar Assumpção in 1998, *Pretobrás*. It is intended, from an interdisciplinary view, to reveal how the elements that structure this song problematize, question and propose an alternative to the culture that prevailed in the mainstream media during the period of redemocratization of Brazilian society. The Song Semiotics formulated by Luiz Tatit and the study on recorded popular music developed by Sergio Molina will guide the analysis.

KEYWORDS: Brazilian popular music; censorship; phonographic industry; Lira Paulistana; Itamar Assumpção.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em consonância com Maria Betânia Amoroso (2006), a canção *Cultura Lira Paulistana* (1998), presente no álbum *Pretobrás*, de Itamar Assumpção, engrossa o coro daqueles que inventaram o Brasil, dentro e fora da música popular, seja Gilberto Freyre ou Chico Buarque, o modernismo ou o Tropicalismo. Se a Vanguarda

1 Doutorando em Letras - Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana.

Paulista – agitação musical dos anos 70/80 na qual Assumpção foi associado pela imprensa – não tinha nenhum manifesto como a geração anterior, essa canção quase incorpora tal função ao evocar artistas que representam a música popular brasileira do passado, em especial, os associados a uma tradição que Assumpção sempre procurou ligação. Um deles é Ataulfo Alves, que o cancionista dedicou três anos de carreira a suas obras, resultando no disco *Ataulfo Alves por Itamar Assumpção - Pra sempre agora* (1995).

No título da canção, a referência ao histórico teatro Lira Paulistana do bairro de Pinheiros na cidade de São Paulo, espaço pelo qual circularam muitos artistas que estavam à margem da grande indústria de discos no início dos anos 80. A letra da canção projeta uma crítica, bem humorada e perspicaz, que demonstra “saber os passos que a cultura de massa dera nas últimas duas décadas, o Manifesto Itamar Assumpção” (AMOROSO, 2006, p. 44).

Conforme se nota, o propósito deste artigo será buscado no estudo da canção *Cultura Lira Paulistana*, obra que marca um período específico da sociedade brasileira, a redemocratização – ainda que lançada mais de uma década pós-ditadura militar. Embora enunciado tal leitura com brevidade antes da análise, espera-se que seja esclarecido ao longo deste percurso descritivo.

O ESTUDO DA CANÇÃO POPULAR

A canção popular, por meio de uma análise minuciosa, pode revelar mais do que aparenta à primeira vista. De acordo com linguista Peter Dietrich (2008), a obra deve ser fracionada em pequenas partes, mas o entendimento do texto diz respeito a sua macroforma, isto é, todos os seus elementos devem ser considerados:

Não há nenhuma razão para desconsiderar as repetições do tema de uma peça na construção do sentido global, mesmo que as alterações sejam mínimas – ou até mesmo nulas [...]. Além do mais, apesar de geralmente apresentarem melodias idênticas, as repetições de um mesmo tema costumam ser marcadas pela introdução de novos contrastes – especialmente timbres, intensidades e densidades. Todas essas informações contribuem para a construção do sentido de uma peça. Mesmo que as repetições sejam absolutamente redundantes, isso por si só é um fato que deve ser considerado, pois certamente irá gerar um determinado efeito de sentido – procedimento largamente utilizado pela música minimalista, apenas para citar um exemplo. Temos que ter sempre em mente o fato de que não estamos analisando um objeto abstrato, como uma composição ou um arranjo, localizado no discurso de produção musical. Estamos analisando uma peça completa, um texto musical, que para ser devidamente contemplado precisa ser considerado na sua totalidade (DIETRICH, 2008, p. 53).

Sendo assim, iniciaremos a análise dividindo a obra em partes menores, podendo, então, ser funcionalmente representado da seguinte maneira:



Parte 1

Citação "Não há ó gente ó não luar como este do sertão"

- Pobre cultura a ditadura pulou fora da política
e como a dita cuja é craca é crica foi grudar bem na cultura
nova forma de censura pobre cultura como pode se segura
mesmo assim mais um pouquinho e seu nome será amargura ruptura sepultura
- A¹**
- também pudera coitada representada como se fosse piada
Deus meu por cada figura sem compostura
- B¹** onde era Ataulfo Tropicália Monsueto Dona Ivone Lara
campo em flor ficou tiririca pura
porcaria na cultura tanto bate até que fura
- que droga que merda cultura não é uma "tchurma"
cultura não é "tchap tchura" cultura não é frescura
- A²** nem é mentira a brasileira é uma mistura pura
uma loucura a textura a brasileira é impura mas tem jogo de cintura
- se apura mistura não mata cura
cultura sabe que existe miséria existe fartura e partitura
- B²** cultura quase sempre tudo atura
sabe que a vida tem doce e é dura feito rapadura
porcaria na cultura tanto bate até que fura
- a cultura sabe que existe bravura agricultura ternura existe êxtase e agrura
- A³** noites escuras cultura sabe que existe paúra
botões e abotoaduras que existe muita tortura
- cultura sabe que existe cultura
- B³** cultura sabe que existe milhões de outras culturas
pra ter cultura tem que ter jogo de cintura
- a ditadura pulou fora da política
e como a dita cuja é craca e crica foi grudar bem na cultura
nova forma de censura pobre cultura como pode se segura
mesmo assim mais um tiquinho
- A⁴**
- coitada representada como se fosse piada
- B⁴** Deus meu por cada figura sem compostura
onde era Pixinguinha Elizeth Macalé e o Zé Kéti
ficou tiririca pura só dança da tanajura

Parte 2

“Socorro Elis Regina!” baixaria na cultura tanto bate até que fura
 “Socorro!” porcaria na cultura tanto bate até que fura
 “Socorro Elis Regina!” baixaria na cultura tanto bate até que fura
 “Socorro!” que pop mais pop que pop mais pobre pop
 que pop mais pobre que pop mais pop pobre pop
 que pop mais pobre que pop mais pop pobre pop
 que pop mais pobre que pop mais pobre pop
 pobre pop pobre pop que pop mais pobre
C porcaria na cultura tanto bate até que fura
 que pop mais pobre que pop mais pop
 “Socorro!” pobre pop pobre pop pobre pop que pop mais pobre
 porcaria na cultura tanto bate até que fura
 que pop mais pobre que pop mais pop
 “Socorro!” pobre pop pobre pop pobre pop que pop mais pobre
 porcaria na cultura tanto bate até que fura
 que pop mais pobre que pop mais pop
 “Socorro!” pobre pop pobre pop pobre pop que pop mais pobre
 “Socorro!” “Socorro!” “Socorro!”

Citação “Não há ó gente ó gente ó não luar como este do sertão”

Por outro lado, aliado ao referencial teórico metodológico da Semiótica de linha francesa – ou semiótica greimasiana –, fundada por Algirdas Julien Greimas (1917-1992), o pesquisador e cancionista Luiz Tatit reserva destaque para a canção (letra, melodia e todo o acabamento musical que a compõem), construindo um instrumental analítico refinado ao decorrer de sua trajetória acadêmica. Tendo por base a relação sujeito e objeto de valor como investimento passional primordial, demonstra progressos de análise tanto do plano do conteúdo como do plano da expressão. Sendo assim, apresenta-nos três modelos de integração entre melodia e letra:

Quadro 1 - Modelos de integração letra e melodia.

| Modelos de integração letra e melodia | Descrição | Características |
|--|--|---|
| Passionalização | Integração baseada no restabelecimento de elos perdidos | Alongamento das vogais e desaceleração do andamento da música |
| Tematização | Integração baseada no enaltecimento da conjunção sujeito/objeto | Ataques consonantais e progressão melódica mais veloz |
| Figurativização | Integração que sugere ao ouvinte verdadeiras cenas - ou figuras - enunciativas | Canto em forma de fala natural, a voz que fala no interior da voz que canta |

Os exemplos são para reconhecer traços comuns a todas as canções que, na prática analítica, Tatit separa em três níveis: a) percebem-se os processos “passionalização”, “tematização” e “figurativização”; b) verifica-se a originalidade das soluções adotadas por cada cancionista; c) o último nível se refere aos efeitos de sentido captados pela audição, ou seja, a prática interpretativa.

Aplicaremos a terminologia que compõe o método de análise de Luiz Tatit, sobretudo, como eixos descritivos que contribuirão para a construção do sentido das canções, sem a intenção da aplicação sistemática de todo o processo que prevê o emprego de diagramas para localizar o campo da tessitura.

Antes de adentrarmos na análise propriamente dita, cabe ressaltar que Assumpção responde ao período “pós-tropicalismo”. Para o pesquisador Sergio Molina (2014), neste período, a canção popular sofreu uma transformação fundamental em que fortaleceu seu corpo musical, o que ele vem a chamar de “música popular cantada”. Nesse sentido, a “música da canção popular teria deixado de ser – ao lado da palavra e de todas as ressignificações que decorrem de seu enlace a ela – apenas

um de seus ingredientes, para passar a ser o agente protagonista dessa trama composicional” (MOLINA, 2014, p. 14).

Acreditamos que este seja o caso da canção *Cultura Lira Paulistana*, em que todo o acabamento musical deixa de ser apenas um acompanhamento para que a materialidade verbal diga o que queira dizer, para passar a ser fator fundamental na construção de sentido na obra como um todo.

CULTURA NO LIRA PAULISTANA

Tendo em vista os estudos de Tatit, o primeiro aspecto a destacar na canção *Cultura Lira Paulistana*, que diz respeito à própria expressão de Itamar Assumpção, é a figurativização: a dinamicidade da letra em relação à melodia. Tal modelo não respeita as tônicas para começar um verso. Ele é desordenado, irregular, característico da fala cotidiana. O fato de haver poucas repetições aproxima cada vez mais a canção de sua origem, a entoação. Na interpretação de Tatit (2007 b), o comportamento do canto de Assumpção

[...] estava mais para as declarações de desabafo já experimentados em Haiti (Gilberto Gil e Caetano Veloso) do que para o rap que reinava na periferia de São Paulo no final do século. Itamar deixava irromper seu ímpeto de dizer (dizer em prosa) aquilo que não cabia em versos, embora escapulisses formas poéticas que iam impregnando nossos ouvidos: ‘porcaria na cultura tanto bate até que fura’. A melodia mantinha sua pureza prosódica, o chamado canto-falado que jamais perde o vínculo com o enunciatador e com o momento da enunciação (TATIT, 2007 b, p. 227).

Dessa forma, a letra causa a impressão de ser uma grande estrofe, sem demarcações claras. Todavia, identificamos na primeira parte, três momentos: a citação (ou introdução), o segmento “A” e o segmento “B” (apesar de não ter grande alteração no canto de Assumpção, os segmentos “A” e “B” possuem construções harmônicas distintas). E na segunda parte, dois momentos: o segmento “C” e, novamente, a citação.

A introdução, ou melhor, a citação “não há ó gente ó não luar como este do sertão” de *Luar no Sertão*, de João Pernambuco e Catulo da Paixão Cearense², coloca em diálogo dois sistemas culturais distintos, um que se refere à tradição cancional e outro à sua renovação. Pois, ao mesmo tempo em que reconhecemos o trecho da canção citada, Assumpção deixa sua assinatura por meio do arranjo instrumental, deslocando sentidos anteriormente estabelecidos.

Em outras versões de *Luar no Sertão* – como a do cancionista Luiz Gonzaga ou a da intérprete Maria Bethânia – nota-se procedimentos característicos da passionalização (andamento desacelerado) que se apresentam como rompimento do elo entre sujeito (ator em primeira pessoa, “eu”) e objeto de valor (luar do sertão). Na versão de Assumpção, a estratégia cancional se manifesta pela tematização

2 Existem polêmicas sobre a autoria da canção em que Catulo da Paixão Cearense assumiu até seu falecimento ser o único compositor.

(andamento acelerado), ou seja, deveria produzir outro sentido a partir da relação melodia e letra, visto que alterar o andamento ocasionaria um deslizamento do significado linguístico.

Como notou Tatit (2007 a) ao analisar releituras de obras consagradas, quando o andamento é invertido a significação geral é transformada radicalmente. Exemplos: *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso (1939), em versão interpretada por Gal Costa (Acelerada) e em versão apresentada por Silvio Caldas (Desacelerada); *Felicidade*, de Lupicínio Rodrigues (1947), em versão do Quarteto Quitantino (Acelerada) e em versão de Caetano Veloso (Desacelerada); ou *Me chama*, de Lobão (1984), em versão de Marina Lima (Acelerada) e em versão de João Gilberto (Desacelerada).

Segundo Luiz Tatit (2007 a), nesses casos, os conteúdos em “destaque na versão acelerada passam para segundo plano na versão desacelerada, enquanto que outros apenas sugeridos na primeira versão revelam-se dominantes na segunda. E vice-versa” (2007 b, p. 95). Na hipótese de que em outras versões de *Luar no Sertão* (Desacelerada) a relação entre melodia e letra revela uma desunião entre cancionista e sertão; na citação de Assumpção, o que é apenas sugerido, ou seja, um enunciado que se manifesta desde a cidade, passa para primeiro plano. Assumpção é um artista urbano e faz canção urbana. Com a inserção de seu arranjo isso se torna mais evidente:

Figura 1 - Citação de *Luar no Sertão* em *Cultura Lira Paulistana*

The image displays a musical score for the song "Luar no Sertão". It is presented in three systems, each with a vocal line and a bass line. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The lyrics are: "Não há ó gen - te_ó não lu - ar co - mo_es - te do ser - tão não há ó gen - te_ó não lu - ar co - mo_es - te do ser - tão Po - bre cul - tu - ra_a di - ta -". The score includes chord symbols: 'A' and 'Cdim'. A red circle highlights the note 'ó' in the second measure of each system, indicating a specific melodic or harmonic feature being analyzed.

Fonte: Pretobrás (2006).

Diferentemente do que se esperaria de um tema bucólico, a sequência harmônica e melódica desse trecho (fig. 1) produz dissonâncias³, sobretudo, na passagem assinalada (segundo e penúltimo compasso), quando a melodia se mantém na nota ré – extensão do acorde tocado, o Dó diminuto. Quer dizer, a melodia que é executada sobre as notas dos acordes, repentinamente, repousa em uma nona, trazendo destaque à melodia. Dessa forma, a canção de João Pernambuco vem como proposital citação para criar um efeito de sentido, ou melhor, para deslocar sentidos anteriormente estabelecidos. O processo de desconstrução cancional que Assumpção realizou do trecho de *Luar no Sertão*, é o mesmo presente em todo o disco dedicado as canções de Aaulfo Alves, em que se apropria da obra do sambista e a recria, transformando-a em sua.

A *Cultura Lira Paulistana*, baseada na figurativização e na tematização, não acarreta o que geralmente se esperaria de canções populares que carregam essas características, isto é, celebração de plena união entre sujeito e objeto de valor. Pelo contrário, a canção passa um sentimento de insatisfação (ou decepção). Barros confirma que a insatisfação pode levar ao sentimento de falta, que por sua vez, pode levar ao programa (ou ao percurso) de suprir a falta do objeto (BARROS, 2005, p. 51). Sendo assim, Assumpção, com os breques, os silêncios e as polifonias, parece buscar suprir essa falta ao romper com as respostas esperadas pelos ouvintes acostumados à canção popular massiva, a qual – sobretudo em setores que abriam mão da veia criativa –, era a responsável por sua decepção.

Visto que a tradição da canção popular comercial sugere que obras temáticas sejam de celebração, a letra de *Cultura Lira Paulistana* rompe com esse elo e sugere insatisfação, causando um efeito de ironia. Por outro lado, o resultado final demonstra o esforço exigido, “sem deixar dúvidas quanto à seriedade com que se propôs buscá-lo. O humor age de maneira semelhante, por vezes, coincidente ao choque: quebrando expectativas, introduzindo o inusitado no convencional” (FERRAZ, 2013, p. 100).

Se por um lado, a primeira parte, cantada em forma de prosa, faz com que a melodia desapareça em meio à enunciação, uma vez que o sujeito-compositor dispensa repetições provocando ausência de previsibilidade. Por outro lado, na segunda parte, após o momento 3’48” da canção, o enunciador-cancionista procura demonstrar o quanto o “pop” estava carente de criatividade: “que pop mais pobre que pop mais pobre pobre pop”. Como que se tentasse responder a altura das exposições exaustivas desse tipo de canção nas rádios, reservando um minuto e quarenta e quatro segundos da obra para esse trecho da letra.

Itamar Assumpção responde a um contexto histórico-social completamente diferenciado daquele vivido nos anos 60 e 70. O trecho “pobre cultura a ditadura pulou fora da política e como a dita cuja é craca é crica foi grudar bem na cultura” é um marcador temporal da passagem da ditadura militar para a redemocratização.

3 Fenômeno primeiramente notado por Maria Clara Bastos em sua dissertação *Processos de composição e expressão na obra de Itamar Assumpção* (2012), todavia, nossa percepção difere da que a pesquisadora e musicista apresenta em sua análise, uma vez que em sua percepção a sequência harmônica da introdução está em conflito com a melodia.

Durante a etapa de transição democrática brasileira, no final de 1970 e começo de 1980, surgem pelo país inúmeras manifestações jovens simultâneas e heterogêneas. Sendo assim, paralelamente a cena independente de São Paulo, outras manifestações ganhavam força, principalmente dentro da indústria fonográfica, como o pop rock nacional, conhecido também como BRock.

Para o jornalista Zuza Homem de Mello (2006), a explosão dessas manifestações abafou uma geração (Vanguarda Paulista) considerada por ele talentosa, criativa e original. O jornalista afirma que naquela época, as gravadoras estavam passando por uma fase de dificuldade em comparação à década anterior e, com o surgimento do pop rock nacional, uma produção que oferecia pouco gasto, logo foi adotado pelas gravadoras como setor altamente lucrativo: “grupos de quatro ou cinco no máximo, já formados, o que dispensava arranjador, pianista, músico a ser pago pela tabela, e melhor, como as músicas eram deles não precisava pagar edição” (MELLO, 2006, p. 56).

Conquanto a tecnologia e o mercado de massas possam oferecer efeitos nocivos à cultura brasileira, e Assumpção se posiciona de maneira crítica a isso, em contrapartida, nutre sua obra dessa fonte. Sabendo suas vantagens e desvantagens, assume um discurso híbrido e polifônico, sem o oportunismo das “tiriricas”:

a brasileira é uma mistura pura
 uma loucura a textura a brasileira é impura mas tem jogo de cintura
 se apura mistura não mata cura
 cultura sabe que existe miséria existe fartura e partitura
 cultura quase sempre tudo atura
 sabe que a vida tem doce e é dura feito rapadura

Concomitantemente à letra, o arranjo da canção explora a simultaneidades de processos musicais na dimensão vertical, que, como explica Molina, é uma característica desencadeada a partir da possibilidade tecnológica da gravação multicanal do pós-década de 1960 (MOLINA, 2014, p. 65). Parafraseando Assumpção, criando uma textura “impura” que sempre foi sua característica e da música popular brasileira.

Embora seja uma canção dissonante, não há estranhamento, existe uma relação orgânica entre os acontecimentos – que funcionam de forma independente, mas que dialogam dentro da obra – por compartilhar um elemento unificador, a condução rítmica do canto falado de Assumpção. Tais conduções rítmicas na música popular urbana das Américas, “baseiam-se muito mais em características herdadas da música da África subsaariana do que nos princípios que regem a rítmica da música clássica europeia” (MOLINA, 2014, p. 43), máxima que Assumpção enfatiza em suas entrevistas.

De acordo com o pesquisador e músico José Miguel Wisnik (2002), “crescendos” e “diminuídos” da intensidade, são fatores importantes para a geração do sentido na canção. Nessa perspectiva há, em alguns momentos da canção, uma sensação de “crescendo” que vai sendo construído para depois voltar a um tipo de monotonia instrumental – ouvir entre os tempos 48” a 1’12”; 1’36” a 2’00”; 2’22” a 2’35 ou 2’58” a 3’22” (os segmentos “B”). Esse movimento que evoca maior atenção em quem está

ouvindo para os trechos em destaque, se dá, não exatamente pelo “crescendo” de intensidade, mas sim pelo contraste do arranjo e da construção harmônica em relação aos segmentos “A”, que estão funcionando em *looping* de acordes.

Os acordes adotados (Lá e Dó diminuto) não são comuns para isso, pois não se resolvem, contribuindo para a impressão de ser uma grande estrofe. Ao alterar para a progressão de quatro acordes dentro do campo harmônico de Lá maior (Bm, C#m, D e E), causa essa sensação de “crescendo”. Semelhante aos segmentos “A”, essa sequência não chega a seu desfecho, ou seja, ela interrompe seu percurso sem encontrar repouso, nesse caso, no quinto grau. Outro fator que contribui nesse sentido é o arranjo da guitarra que, até então em segundo plano, passa a ser protagonista da trama musical.

Sendo assim, os momentos musicais evidenciados, ao se aliarem a materialidade verbal, podem ser interpretados como um índice para a temática que acreditamos ser central na canção: a tradição cancional em que Assumpção se aliou e buscou renovar / *versus* / a canção de mero entretenimento. Pois, são justamente nesses momentos que o sujeito (cultura) se encontra entre a disputa representativa dos valores emissivos e remissivos⁴.

Dessa forma, pode-se entender que, embora o sujeito manifestado em terceira pessoa se encontre constantemente afastado de seu objeto de valor (a riqueza cultural) pelo anti-sujeito (pop pobre), significando, respectivamente, uma cultura criativa e uma cultura que se submete as leis do mercado, o sujeito enunciador (Itamar Assumpção) está em conjunção com uma maneira de fazer canção (o jeito Cultura Lira Paulista) representada na obra como um todo, no próprio fazer do enunciador-cancionista. Assim, o sujeito cultura está num espaço de luta de representações. De um lado, os valores remissivos: “ditadura”, “censura”, “amargura”, “ruptura”, “sepultura”, “piada”, “sem compostura”, “tiririca”, “miséria”, “dura”, “nada”, “feiúra”, “tanajura”, “pop”. De outro, os valores emissivos: “Araulfo”, “tropicália”, “Monsueto”, “Dona Ivone Lara”, “Pixinguinha”, “Elizete”, “Macalé”, “Zé Kéti”, “Elis Regina”.

Diante da incerteza do futuro de uma tradição em que a mistura pode ser motivo de críticas ou elogios, como nos projetos de Mário e Oswald de Andrade, o enunciador-cancionista é obrigado a tomar partido. Por isso: /deve-fazer/. Ou seja, modalizado pela ação, busca a mistura criando texturas impuras, entendendo que não poderia avançar sem a sofisticada tecnologia da indústria musical, matéria-prima da música urbana contemporânea, paralelamente em que critica outras formas de misturas, transformando-se em destinador-julgador. Por se encontrar entre discursos polêmicos, tem a capacidade de olhar, ao mesmo tempo, a potência e a fraqueza da cultura brasileira, conseguindo fazer com que a cultura dê um salto.

4 Leia-se como sinônimos “eufórico” e “disfórico” do nível narrativo, fórico ou tensivo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise da canção *Cultura Lira Paulistana*, o elo de Assumpção com uma tradição de música popular brasileira se tornou evidente. Desde o valor atribuído ao enunciado sobre cada nuance cultural – revelando sua opinião em relação à transformação do gosto, sobretudo, o papel da mídia –, como também no seu fazer, enquanto criador de canções, uma vez que buscou formas em que acreditava não terem sido exploradas no enlace entre materialidade verbal e musical.

Por meio das contribuições dos estudos de Luiz Tatit e Sergio Molina, pudemos constatar a exploração da “palavra cantada” em seu limite (ou, nos termos de Tatit, a “figurativização” em sua máxima), e dos aspectos musicais, principalmente, no que se referem a “acontecimentos simultâneos” no fonograma.

Assumpção se insere no pós-tropicalismo que, por sua vez, tem base musical na Bossa Nova. Se a canção bossa-novista realiza, por meio da relação letra e música – que se comentam mutuamente –, uma crítica às convenções musicais mais tradicionalistas, o tropicalismo amplia o debate para além das formas musicais, inserindo-se num debate externo ao objeto artístico (NAVES, 2001).

Nessa perspectiva, Assumpção teve ingredientes essenciais para desenvolver sua linguagem artística de forma complexa, escolhendo não fazer concessões estéticas para agradar o grande público. Sendo assim, realizou críticas, tanto a elementos internos, quanto externos à canção. Contudo, estava à margem, mas dentro de uma indústria fonográfica, pois, ainda que alternativo, havia um circuito de produção e consumo de obras que não se adequavam a exigência da grande mídia.

Todavia, o horizonte da música popular brasileira está presente em sua composição, refletindo sobre um aspecto característico da América Latina: as trocas culturais. Assumpção compreende que não existe uma “pureza” cultural, mas que, a partir das misturas, pode-se ou não desenvolver obras criativas. Ele se posiciona contra uma maneira de se fazer canção que prevaleceu na grande mídia durante os anos 80/90, momento em que a censura se transforma em leis do mercado fonográfico.

REFERÊNCIAS

- AMOROSO, M. B. De óculos escuros pela cidade. In: CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Mônica (org.). *Pretobrás: Por que eu não pensei nisso antes?* Volume 1. São Paulo: Ediouro, 2006, p. 37-54.
- BARROS, D. L. P. *Teoria semiótica do texto*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2005.
- BASTOS, M. C. *Processos de composição e expressão na obra de Itamar Assumpção*. Dissertação (Mestrado em Artes). São Paulo: USP, 2012.
- CHAGAS, L; TARANTINO, M. (org.) *Pretobrás: Por que eu não pensei nisso antes?* volumes 1 e 2. São Paulo: Ediouro, 2006.

- DIETRICH, P. *Semiótica do discurso musical: uma discussão a partir das canções de Chico Buarque*. Tese (Doutorado em Linguística). São Paulo: USP, 2008.
- FERRAZ, I. B. *Música como missão: experiência e expressão em Itamar Assumpção*. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Guarulhos: USP, 2013.
- NAVES, S. C. A canção Crítica. In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira; TRAVASSOS, Elizabeth (org.). *Ao encontro da Palavra Cantada: poesia, música e voz*. 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.
- MELLO, Z. H. Pisando em flores. In: CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Mônica (org.). *Preto-brás: Por que eu não pensei nisso antes? Volume 2*. São Paulo: Ediouro, 2006, p. 56-57.
- MOLINA, S. A. *A composição de Música popular cantada: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960*. Tese (Doutorado em Música). São Paulo: USP, 2014.
- TATIT, L. *Semiótica da canção: melodia e letra*. 3. ed. São Paulo: Escuta, 2007 a.
- TATIT, L. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2012.
- TATIT, L. *Todos Entoam: Ensaios, Conversas e Canções*. São Paulo: Publifolha, 2007 b.
- WISNIK, J. M. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.