



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE, CULTURA E
HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
COMPARADA (PPGLC)**

**CANCIONISTA URBANO NO BRASIL E NO MÉXICO:
IDENTIDADE, TERRITÓRIO E CONFLITOS EM CANÇÕES DE ITAMAR ASSUMPÇÃO E
RODRIGO GONZÁLEZ**

SILAS RODRIGUES MACHADO

Foz do Iguaçu
2018



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE, CULTURA E
HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
COMPARADA (PPGLC)**

**CANCIONISTA URBANO NO BRASIL E NO MÉXICO:
IDENTIDADE, TERRITÓRIO E CONFLITOS EM CANÇÕES DE ITAMAR ASSUMPÇÃO E
RODRIGO GONZÁLEZ**

SILAS RODRIGUES MACHADO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Mesquita de Faria

Foz do Iguaçu
2018

SILAS RODRIGUES MACHADO

**CANCIONISTA URBANO NO BRASIL E NO MÉXICO:
IDENTIDADE, TERRITÓRIO E CONFLITOS EM CANÇÕES DE ITAMAR ASSUMPÇÃO E
RODRIGO GONZÁLEZ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Fernando Mesquita de Faria
(UNILA)

Prof^a. Dr^a. Alai Garcia Diniz
(UFSC)

Prof^a. Dr^a. Maria Beatriz Cyrino Moreira
(UNILA)

Foz do Iguaçu, 20 de agosto de 2018.

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação da Biblioteca Latino-Americana
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA

M149c

Machado, Silas Rodrigues.

Cancionista urbano no Brasil e no México: identidade, território e conflitos em canções de Itamar Assumpção e Rodrigo González / Silas Rodrigues Machado. - Foz do Iguaçu, PR, 2018.
120 f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História. Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada. Foz do Iguaçu - PR, 2018.
Orientador: Fernando Mesquita de Faria.

1. Literatura Comparada - canções. 2. Vida urbana - literatura. 3. Assumpção, Itamar, 1949-2003. 4. González, Rodrigo, 1950-1985. I. Faria, Fernando Mesquita de. II. Universidade Federal da Integração Latino-Americana. III. Título.

CDU 82.091:316.7(8)

*À minha mãe Marinalva, que tanto amo,
e que sempre renova minhas energias
para que eu continue em frente.*

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Fernando Mesquita de Faria pela parceria e por compartilhar seu conhecimento. Agradeço especialmente pela paciência em esperar minhas demoras processuais e meu amadurecimento como orientando.

Às professoras Angela Maria de Souza, Maria Beatriz Cyrino Moreira e Alai Garcia Diniz, pelos apontamentos e sugestões na qualificação e na defesa.

Aos professores do PPGLC da UNILA pelas aulas, discussões, leituras e conversas informais, sanando dúvidas e estimulando questionamentos.

Aos colegas do curso pelo apoio e pelas trocas de experiências, em especial, Lucas Henrique de Souza e Diana Corradine Montealegre, os quais proporcionaram discussões enriquecedoras à luz de canções, cervejas baratas e conhaque.

Ao secretário do PPGLC, Ignácio, pela paciência com os inúmeros e-mails e pela grande habilidade em resolver complicações burocráticas.

Aos amigos e professores Mario René Rodríguez Torres, Mayara Alexandre Costa e Júlio da Silveira Moreira que, sem seus incentivos, talvez eu não tivesse me aventurado neste percurso investigativo.

À Stella Montiel, companheira querida, pelas diversas vezes que leu meus primeiros textos, quando minha dificuldade com a escrita era ainda maior. Agradeço por enxergar um potencial que eu mesmo não via em mim.

Ao Braz Amâncio Machado, meu pai, pela herança artística que aos poucos venho descobrindo em mim. Responsável, por certo, de minha aproximação com a canção popular.

Aos amigos e amigas que, nas minhas idas e vindas, me abrigaram em suas casas e em seus corações, me fazendo sentir sempre bem acolhido e querido.

À PPGLC-UNILA pela bolsa concedida.

*O homem está na cidade como uma coisa está em outra
e a cidade está no homem que está em outra cidade
mas variados são os modos como uma coisa está em
outra coisa.*

Ferreira Gullar, Poema Sujo (1975).

RESUMO

Ao reconhecer as constantes referências à presença da metrópole nas canções de Itamar Assumpção (1949-2003) e Rodrigo González (1950-1985), feitas pelo público, pela crítica e pela academia, esta dissertação busca identificar e compreender o processo de elaboração das representações artísticas desses cancionistas que, apesar de terem produções cancionais tão distintas, ultrapassam as fronteiras latino-americanas e encontram pontos de convergência. Desde o início de suas carreiras, na primeira metade da década de 1970, esses dois artistas apresentam características semelhantes ao abordarem temas referentes à vida cotidiana urbana, às transformações culturais e ao impacto do mercado. Dessa forma, a partir do confronto e análise sistemática de suas obras, nota-se uma dinâmica rica da relação dialógica com os discursos da e na cidade, no sentido de absorvê-los e convertê-los em novos textos. Fazendo uso de instrumentais próprios da análise da canção popular – Luiz Tatit (2007; 2012) e Sergio Molina (2014) –, análise documental, revisão bibliográfica e uma abordagem qualitativa, objetiva-se também demonstrar a contribuição desses cancionistas no panorama geral da canção popular de seus respectivos países.

Palavras-chave: Literatura Comparada. Urbano. Cancionista. Itamar Assumpção. Rodrigo González.

RESUMEN

Al reconocer las constantes referencias a la presencia de la metrópoli en las canciones de Itamar Assumpção (1949-2003) y Rodrigo González (1950-1985), realizadas por el público, por la crítica y por la academia, esta disertación parte de la identificación y comprensión del proceso de elaboración de las representaciones artísticas de estos cantautores que, aparte de tener producciones cancionais tan distintas, traspasan las fronteras latinoamericanas y encuentran puntos de convergencia. Desde el inicio de sus carreras, en la primera mitad de la década de 1970, estos dos artistas presentan características semejantes al abordar temas referentes a la vida cotidiana urbana, las transformaciones culturales y el impacto del mercado. Así, a partir del enfrentamiento y análisis sistemático de sus obras, se nota una dinámica rica de la relación dialógica con los discursos de la y en la ciudad, en el sentido de absorberlos y convertirlos en nuevos textos. Haciendo uso de instrumentos propios del análisis de la canción popular – Luiz Tatit (2007; 2012) y Sergio Molina (2014) –, análisis documental, revisión bibliográfica y un abordaje cualitativo, se vuelve un objetivo también demostrar la contribución de estos cantautores en el panorama general de la canción popular de sus respectivos países.

Palabras clave: Literatura Comparada. Urbano. Cantautor. Itamar Assumpção. Rodrigo González.

ABSTRACT

By recognizing the constant references to the presence of the metropolis in the songs of Itamar Assumpção (1949-2003) and Rodrigo González (1950-1985), made by the public, critics and academics, this dissertation seeks to identify and understand the elaboration process of artistic representations who, despite having such different musical productions, surpass Latin American frontiers and find points of convergence. Since from the beginning of their careers, in the first half of the 1970s, these two artists have similar characteristics when they approach themes related to daily urban life, cultural transformations and the impact of the market. In this way, from the confrontation and systematic analysis of his works, a rich dynamic of the dialogical relation with the discourses of and in the city is noticed, in the sense of absorbing them and converting them into new texts. Using the instruments of the proper song analysis – Luiz Tatit (2007; 2012) and Sergio Molina (2014) –, documentary analysis, bibliographic review and a qualitative approach, we also aim to demonstrate the contribution of these songwriters in the general overview of the popular songs in their respective countries.

Key-words: Comparative Literature. Urban. Songwriter. Rodrigo González. Itamar Assumpção.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Navalha sobre o título de eleitor.....	53
Figura 2 – Cenografia Itamar e banda Isca de Polícia.....	54
Figura 3 – Citação de <i>Luar no Sertão</i> em <i>Cultura Lira Paulistana</i>	61
Figura 4 – Rockdrigo vive! Um ano de sua morte.....	66
Figura 5 – Homenagem ao Rockdrigo na estação de metrô <i>Balderas</i>	71
Figura 6 – Primeira parte do segmento C ² (<i>Tiempo de Híbridos</i>).....	78
Figura 7 – Segunda parte do segmento C ² (<i>Tiempo de Híbridos</i>).....	79
Figura 8 – Fragmento C ² (<i>Tiempo de Híbridos</i>).....	79
Figura 9 – Fragmento C ² (<i>Tiempo de Híbridos</i>).....	80
Figura 10 – Segmento A ¹ (<i>Tiempo de Híbridos</i>).....	81
Figura 11 – Segmento B ¹ (<i>Tiempo de Híbridos</i>).....	81
Figura 12 – Segmento C ¹ (<i>Tiempo de Híbridos</i>).....	82
Figura 13 – Segmento A ² (<i>Tiempo de Híbridos</i>).....	82
Figura 14 – Segmento B ² (<i>Tiempo de Híbridos</i>).....	83
Figura 15 – Arranjo para dois contrabaixos Parte 1 (<i>Venha até São Paulo</i>).....	95
Figura 16 – Arranjo para dois contrabaixos Parte 2 (<i>Venha até São Paulo</i>).....	96
Figura 17 – <i>Plaza de Las Tres Culturas – Ciudad de México</i>	99
Figura 18 – Primeiro segmento do refrão (<i>Vieja Ciudad de Hierro</i>).....	104
Figura 19 – Segundo segmento do refrão (<i>Vieja Ciudad de Hierro</i>).....	105
Figura 20 – Repetição da primeira estrofe no final (<i>Vieja Ciudad de Hierro</i>).....	106

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Modelos de integração letra e melodia.....	26
Quadro 2 – Relação palavra e música de Sérgio Molina.....	31
Quadro 3 – Relação palavra e música (Assumpção/González).....	32

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO I. DESAFIOS DO ESTUDO DA CANÇÃO POPULAR.....	19
1.1 OS MODELOS DA SEMIÓTICA DA CANÇÃO E SUA BASE CONCEITUAL.....	25
1.2 MÚSICA POPULAR CANTADA/GRAVADA NO PÓS-DÉCADA DE 1960.....	30
1.3 NOTAS SOBRE A CANÇÃO POPULAR.....	37
CAPÍTULO II. AVENTURAS DO CACIONISTA URBANO.....	47
2.1 O PERCURSO DE ITAMAR ASSUMPÇÃO.....	47
2.1.1 O coro dissonante de uma tradição: cultura no teatro Lira Paulistana.....	56
2.2 O DESLOCAMENTO DE GONZÁLEZ.....	65
2.2.1 Em tempo de híbridos: identidade ou falta de identidade?	74
2.3 Possível diálogo entre as obras.....	85
CAPÍTULO III. CAPITAIS DE MIL FORMAS.....	87
3.1 CIDADE POLIFÔNICA, CANÇÃO POLIFÔNICA: RELAÇÕES DIALÓGICAS.....	87
3.2 AS MÚLTIPLAS VOZES DA METRÓPOLE: SÃO PAULO E CIDADE DO MÉXICO....	90
3.2.1 Capital paulista: “venha ver o que é bom pra tosse”	91
3.2.2 A promessa de ser vento da antiga cidade asteca.....	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	107
REFERÊNCIAS.....	111

INTRODUÇÃO

Este estudo comparativo parte do confronto e da análise das canções de dois compositores, cantores e multi-instrumentistas que começaram suas trajetórias artísticas em meados da década de 1970. Ambos se deslocaram de cidades do interior e se radicaram em grandes centros urbanos. Itamar Assumpção (1949-2003) em São Paulo e Rodrigo González (1950-1985) na Cidade do México. Ao longo de suas carreiras, desenvolveram seus próprios estilos musicais, renovando os padrões vigentes no âmbito da canção de seus países. Apesar de produzirem de maneira independente e não conseguirem chegar a difundir massivamente suas obras, os comentários da crítica especializada foram predominantemente positivos. Por conseguinte, até hoje seus trabalhos circulam apenas em nichos restritos – salvo as exceções –, como no meio acadêmico e entre seus pares.

Assumpção teve doze álbuns lançados, sendo três deles póstumos (seu último álbum lançado em vida foi em 1998); González lançou apenas um em 1984 e teve três álbuns póstumos. Tendo apresentado a clara disparidade no sentido quantitativo entre as duas produções discográficas, cabe destacar que possuem propostas estéticas distintas. Sob essa ótica, a escolha do objeto de estudo se deu pela convergência temática de suas representações artísticas. Damos atenção à discografia completa dos compositores e, depois de estudá-las, buscando entender as estratégias cancionais e os temas recorrentes, elegemos duas canções de cada um deles. São: *Cultura Lira Paulistana* (1998) e *Venha Até São Paulo* (1993), de Itamar Assumpção; *Tiempo de Híbridos* (1986) e *Vieja Ciudad de Hierro* (1983), de Rodrigo González. Optamos por esse recorte por acreditarmos serem as mais significativas no sentido de apresentarem a proposta cancional dos artistas e por dialogarem em torno de eixos caros a esta investigação, isto é: identidade(s), território (metrópole) e conflitos (tensionamentos, trocas culturais assimétricas e disputas representativas).

As referências à metrópole em suas obras são recorrentes e constantemente reafirmadas pelo público, pela crítica e pela academia. Mas não pretendemos investigar o que as cidades têm a nos dizer. Nossa proposta é identificar qual a representação realizada pelos cancionistas das transformações culturais do final do século XX, tanto das duas cidades, quanto da sociedade frente a esse novo entorno. Como vê o geógrafo David Harvey (2008), as práticas estéticas e culturais “têm particular suscetibilidade à experiência cambiante do espaço e do tempo, exatamente por envolverem a construção de representações e artefatos espaciais a partir do fluxo da

experiência humana” (HARVEY, 2008, p. 293). As expressões culturais sempre servem de intermediário entre “o ser e o vir-a-ser” (2008, p. 293). Nesse sentido, podemos observar as transformações dos artistas ao se relacionarem com o mundo urbano, mas também da população citadina ao entrar em contato com suas obras.

Partimos da premissa de que toda escrita (construções simbólicas de produção de sentido) seja resultado de uma relação dialógica com outros discursos. Escrever implica em ler (no sentido de entrar em contato, como ouvir ou ver), entretanto, a leitura de uma cidade nunca é a própria cidade, mas sim, a representação de um de seus inúmeros fragmentos. Por esse viés, é perfeitamente possível conceber e imaginar duas metrópoles: uma que foi cantada e representada de diversos ângulos pelos cancionistas; e outra em que o canto se fez a partir de suas ações interagindo no espaço. Assim, experiência e expressão se tornam indissociáveis.

De acordo com Marcos Napolitano (2007), dentre outras propriedades, a canção “é uma espécie de repertório de memória coletiva” (NAPOLITANO, 2007, p. 5). Como explica a historiadora Priscila Gomes Correa (2011), delas podem ser captadas, não somente com base na análise musical, como também literária, antropológica e histórica, os diversos valores, costumes, ideologias e mitos que compõem tal realidade. Podemos compreender “o discurso poético-musical como fenômeno de geração, classe, gênero ou etnia” (CORREA, 2011, p. 24). Dessa maneira, as obras aqui abordadas não são apenas uma invenção da mente de seus autores, mas são também criações historicizadas, cujas matérias-primas se configuram em atitudes e em representações socioculturais de um determinado tempo e espaço.

No que se refere à prática comparativa, pode servir tanto para identificar as semelhanças, como para reconhecer as diferenças entre fatos, dinâmicas e processos. De acordo com Maria Encarnação Beltrão Sposio (2016), quando se busca nos dicionários o significado do substantivo “comparação”,

[...] encontramos sua origem latina em *comparare*, palavra composta por *com*, que significa junto, e *parare*, que tem o sentido de fazer par, ou colocar lado a lado para que se vejam as diferenças. Em mais de um desses dicionários, como sinônimos de comparação, temos as palavras cotejo, paralelo, simetria, analogia, equiparação, mas também encontramos **confronto** e **contraposição** (SPOSIO, 2016, p. 27, grifo da autora).

Esses dois sentidos destacados pela autora, são peças chaves, especialmente sobre os processos de criação dos artistas. Não para ver as particularidades apenas como expressões de desigualdade ou dizer se um é melhor que

outro, mas, sobretudo, para ver as diferenças “como qualidades que, na essência, distinguem o que está sendo comparado, revelando substantivamente esta distinção” (2016, p. 57).

Contudo, além de pontuar as convergências, divergências e especificidades, pretendemos colocar em confronto por meio das obras de Assumpção e González, dois processos históricos latino-americanos tão próximos e ao mesmo tempo tão distintos. Com o intuito de compreender o que as canções revelam sobre seus contextos e demonstrar as contribuições de cada artista para a reformulação dos sentidos culturais historicamente estabelecidos, buscamos, em perspectiva transdisciplinar, desvendar tanto a relação dos elementos que estruturam as obras, quanto o sentido dessa estrutura em diálogo com processo histórico do Brasil e do México.

Sendo assim, o primeiro passo foi compreendê-las dentro dos recursos em que foram concebidas: integração entre melodia, letra, arranjo, interpretação, método de gravação, entre outros. Instrumentais próprios da canção popular nos nortearam nesse aspecto, como a metodologia analítica elaborada pelo linguista e compositor Luiz Tatit (2007; 2012) e as contribuições sobre o estudo do fonograma (música gravada) explicadas pelo músico e pesquisador Sergio Molina (2014). O segundo passo, para não esquecermos a relação entre linguagem e vida, fez-se necessário contemplar a complexidade que envolve o processo criativo da canção que, além de ser um objeto de integração de linguagens, é um produto (cultural e comercial). A junção desses fatores formam processos complexos que não devem ser desconsiderados, uma vez que condicionam tanto sua criação, quanto sua circulação e consumo.

Em síntese, esta pesquisa se propõe a estudar as relações entre a canção popular, o espaço urbano e o mercado musical, mais especificamente, as obras de artistas considerados marginais dentro das duas metrópoles. Cabe lembrar que tais cidades são conhecidas por suas grandes concentrações populacionais e trazem consigo a ideia de modernidade, progresso, capitalismo, mas também de periferias, miséria e resistência. Para compreender o espaço urbano e suas múltiplas facetas, é necessário transcender as fronteiras dos saberes. Do mesmo modo, questionar as fronteiras culturais, sociais e geográficas.

De acordo com Heloisa Buarque de Hollanda (1994, p. 18), “hoje certamente se fala mais de cidade do que de nação”, diferentemente de bem pouco tempo atrás, como em boa parte das canções populares de gerações anteriores a dos cancionistas abordados. Para a autora, esse sintoma se expressa por uma descentralização da cultura que passa a privilegiar a afirmação de expressões

multiculturais. Em consonância com Stuart Hall (2006), as identidades que estabilizavam o mundo estão em decadência, “fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado” (HALL, 2006, p. 7). A chamada crise de identidade é vista como parte de um processo mais amplo de transformação, que está “deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referências que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social” (2006, p. 7).

Nesse cenário, como compreende Hollanda (1994), a própria ideia de identidade nacional

[...] parece começar a ceder lugar ao reconhecimento da importância dos processos de constituição das identidades dos grupos não hegemônicos como migrantes, imigrantes, mulheres, grupos étnicos ou raciais. Por sua vez, os modos de mobilização destes segmentos e suas linguagens específicas trazem sempre um evidente viés urbano (HOLLANDA, 1994, p. 18).

Como demonstra Antonio Augusto Arantes (1994), é no cenário das cidades, e não da nação que, a partir da experiência social, as principais tensões e conflitos sociais vão se formando.

Os habitantes da cidade deslocam-se e situam-se no espaço urbano. Nesse espaço comum, cotidianamente trilhado, vão sendo construídas coletivamente as fronteiras simbólicas que separam, aproximam, nivelam, hierarquizam ou, em uma palavra, ordenam as categorias e os grupos sociais em suas mútuas relações (1994, p. 191).

Por outro lado, a experiência da migração frequente entre estados ou países, determina uma reorganização inédita de identidades culturais. Ou seja, é por meio do encontro nas fronteiras, da experiência com línguas ou sotaques diferentes, da formação de comunidades em bairros, bares e espaços culturais, que essas “identidades se expressam e estabelecem uma textualidade para o espaço urbano sem precedência” (HOLLANDA, 1994, p. 18). Pode-se dizer que,

[...] a própria imaginação da nacionalidade implica o reconhecimento da complexidade de suas fronteiras internas, externas, simbólicas, econômicas, políticas ou geográficas, reconhecimento esse que tem sua chave nos subtextos que os discursos da cidade nos vêm oferecendo (1994, p. 18-19).

Não por acaso o tema da identidade tem grande expressividade na obra dos artistas: Itamar Assumpção que às vezes se confunde com suas personagens – “Negro Dito”, “Beleléu” e “Pretobrás”; Rodrigo González com suas autodenominações –

“Rockdrigo”, “Rockantrovero” e “Sacerdote Rupestre” do culto ao “Profeta de Nopal”. Talvez por serem ambos imigrantes, têm forte apelo para a afirmação de identidades dentro do espaço urbano. Todavia, ao mesmo tempo em que buscam relações com uma tradição pautada numa ideia do que é ser “brasileiro” ou “mexicano”, questionam-na. Suas novas dinâmicas criativas são práticas de rupturas, deixando evidente em suas representações, as inúmeras identidades que se chocam na cidade e nos discursos da cidade.

Assim, feitas as justificativas que impulsionaram esta investigação transitar por diversos campos do saber em torno de um mesmo objeto (a canção popular), passamos a uma breve exposição da estrutura desta dissertação e do conteúdo de seus capítulos. Podemos entender que está dividida em duas partes: capítulo I e II, que diz respeito à área da canção popular (campo de estudo, métodos de análise, desafios, resgate histórico e a relação dos artistas com o referido campo); e capítulo III, que se refere à metrópole e seus discursos em diálogo com os cancionistas.

No primeiro capítulo, apresentamos o espaço em que a canção vem ocupando dentro da academia. Há um crescente interesse na literatura crítica/teórica, mas também, de outras áreas do conhecimento, como a Música, a História, a Antropologia e a Comunicação. Por ser um objeto transdisciplinar que agrega diversos elementos, encontra desafios no que tange instrumentais teórico-metodológicos. Portanto, traçamos um breve diálogo entre alguns pesquisadores que se dedicaram ao campo da música popular/canção/palavra cantada: os autores mencionados anteriormente, Luiz Tatit (2007; 2012) e Sergio Molina (2014); o pesquisador Monclar Valverde (2008), cujas atividades, para além da música, envolvem a filosofia e a comunicação; e o sociólogo Carlos Sandroni (2008). Neste diálogo, além de apontar as vias analíticas que cada objeto solicita dentro de sua forma, procuramos demonstrar a visibilidade que a canção vem recebendo e os desafios que tem encontrado.

Em seguida, propomos contextualizar o espaço que a música popular ocupou dentro do Brasil e do México. Ainda que brevemente, buscamos pontuar alguns aspectos com os quais as análises se confrontaram, uma vez que ambos cancionistas construíram suas carreiras à mercê de uma tradição de canções populares. Desde o começo do século, a canção teve papel de destaque na vida urbana dessas sociedades, portanto, revela características importantes sobre a construção de uma identidade nacional – tradição que é colocada em cheque pelos artistas.

Considerando o caráter urbano da música popular, inserimos, no segundo capítulo, um breve relato do trajeto artístico de Assumpção e de González nas

metrópoles. A inserção se justifica por notarmos uma simbiose entre experiência e expressão em suas obras. Assim, destacamos algumas características de suas produções, as possibilidades de criação que tiveram em cada contexto e a contribuição que deixaram para a canção popular de seus países. Neste capítulo, analisamos as canções *Cultura Lira Paulistana*, de Assumpção e *Tiempo de Híbridos*, de González. Essas obras se destacam por suscitarem um amplo debate acerca da cultura popular, questionando a tradição, afirmando identidades e expressando a proposta estética dos artistas.

Por fim, no terceiro capítulo, direcionamos o foco para o diálogo que os cancionistas travaram com as múltiplas vozes que emergem das duas capitais. Com intuito de nos distanciarmos das semelhanças e nos familiarizarmos com as diferenças das metrópoles, expomos algumas características particulares da cultura urbana da Cidade do México e de São Paulo. Nesse sentido, ainda que as duas cidades sejam as mais populosas da América Latina, compartilhando problemas decorrentes do crescimento desenfreado e desorganizado, a partir da segunda metade do século XX, algumas características próprias de cada metrópole transparecem nas obras dos artistas. Portanto, entendendo que todo texto é produto de uma relação dialógica com outros que o antecederam, as obras de González e Assumpção refletem o coro polifônico dos discursos da e na cidade. E para tal, analisamos as canções *Vieja Ciudad de Hierro*, de González e *Venha até São Paulo*, de Assumpção.

CAPÍTULO I. DESAFIOS DO ESTUDO DA CANÇÃO POPULAR

A canção é apresentada de maneira tão objetiva que, em poucos versos e usando recursos musicais e montagem de sons, consegue dizer muito mais que aparenta.
Gilberto Gil (1967).

Verifica-se na literatura crítica/teórica que o estudo sobre canção tem obtido grande visibilidade, assim como seu teor crítico de investigação da realidade social. No entanto, não há consenso sobre seus métodos de análise. Em consonância com as pesquisadoras Cláudia Neiva de Matos, Fernanda Teixeira de Medeiros e Elizabeth Travassos (2008, p. 8-9), no contexto brasileiro, destaca-se o crescente interesse de analistas literatos pela canção popular e tal empenho pode ser observado pela proliferação de teses nos programas de Pós-Graduação em Literatura. Mas não só entre os literatos, em outras áreas o estudo da canção também ganha força – como na Música, História, Antropologia e Comunicação, para citar os mais representativos. De acordo com as autoras, há também um crescimento de publicação por especialistas da área literária sobre obras cancionais, principalmente aquelas ligadas ao quadro da chamada MPB. E acrescenta: na área de Letras

[...] a multiplicação dos trabalhos sobre o tema motivou frequentemente um empenho no sentido de assimilar e integrar dispositivos analíticos transdisciplinares, que permitissem ultrapassar a mera consideração da matéria verbal das obras. É significativo que alguns dos representantes da área tenham dedicado seus trabalhos a discutir precisamente as articulações teóricas e metodológicas convocadas ao estudo da palavra cantada (MATOS; MEDEIROS; TRAVASSOS, 2008, p. 9).

Sendo assim, investigar esse objeto híbrido, que agrega necessariamente melodia, letra, arranjo instrumental, métodos de gravação, entre outros, com os mesmos métodos que se analisa uma poesia, nos parece, no mínimo, assimétrico. Ao estudar canção popular, faz-se necessário entender quais características imbricadas nessa linguagem estabelecem uma relação de distinção referente a outras linguagens. Do mesmo modo, considerando a canção como enunciado/texto, portando, discurso, deve-se analisá-la – alinhado com as ideias de Bakhtin (1997) – interna e externamente. Visto que, ignorar a natureza do enunciado “e as particularidades de gênero que assinalam a variedade do discurso em qualquer área do estudo linguístico leva ao formalismo e à abstração, desvirtua a historicidade do estudo” (BAKHTIN, 1997, p. 282), ou seja, apaga a

ligação existente entre linguagem e vida.

Partimos da seguinte premissa: canção e poesia são linguagens distintas. Pois, diferentemente da segunda, a primeira se distingue por ser um texto sincrético que opera, simultaneamente, com dois ou mais sistemas de significação (TATIT, 2007). Claro que existem características próximas, no que diz respeito à letra da canção e a poesia, todavia, não basta saber escrever poesia para criar canções; e o mesmo se aplica ao músico, que muitas vezes vai procurar obras de artistas que não, necessariamente, estudaram música. Quando um poeta está em seu momento criativo, na maioria das vezes, ele precisa se preocupar com algumas regras, como métrica, ritmo, rima, dentre outras. No caso do letrista de canção, ou melhor, do cancionista, ele tem que fazer com que o materialismo verbal seja adequado ao que o materialismo musical solicita. Em outras palavras, fazer com que letra e melodia estejam habilmente enlaçadas construindo uma só linguagem. Dessa forma, de acordo com o linguista e compositor Luiz Tatit (2007 b, p. 104) – responsável por propagar o termo cancionista –, é necessário “pensar a canção dentro de seus próprios recursos, dentro daquilo que o compositor realmente [...] concebeu”, pois a canção é uma proposta de “integração e não uma proposta de justaposição de linguagens paralelas” (2007 b, p. 104).

Luiz Tatit, ao discorrer sobre o mundo dos cancionistas, traz a seguinte reflexão: “não importa tanto o que é dito, mas a maneira de dizer [...]. Sobre essa base, o que é dito torna-se, muitas vezes, grandioso” (TATIT, 2012, p. 9). E isso se aplica a qualquer manifestação artística, como a literatura, a dança, o teatro, ou mesmo, o cinema. Não é apenas um macaco jogando um osso para cima que tornou a sequência de Stanley Kubrick em *2001: Uma odisseia no espaço* memorável, mas a maneira como transcendeu uma simples ação e a transformou numa transição de milênios ao realizar um corte para uma nave espacial. O que excede a ação é o que a torna especial.

Voltando à canção, de acordo com Tatit, o processo de transformar o que está presente na fala cotidiana, seja verbal ou musical, em algo artístico – mas que nos soe natural, como um canto que parece uma fala ou uma fala que parece um canto –, é o que caracteriza o cancionista, visto que “cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial” (2012, p. 9). A própria voz transcende os aspectos linguísticos, uma vez que é extensão de nosso corpo e revela características próprias de cada indivíduo. A oralidade sempre foi fonte primeira de toda forma de comunicação. Depois de seu surgimento, a escrita, gradativamente, assume primazia sobre a fala. O pesquisador Paul Zumthor (2005), ao

comentar as relações entre a língua escrita e falada, alega que não se pode

[...] imaginar uma língua que fosse unicamente escrita. A escrita se constitui numa língua segunda, os signos gráficos remetem, mais ou menos, indiretamente às palavras vivas. A língua é mediatizada, levada pela voz. Mas a voz ultrapassa a língua; é mais ampla do que ela, mais rica [...]. Assim, a voz, utilizando a linguagem para dizer alguma coisa, se diz a si própria, se coloca como uma presença (ZUMTHOR, 2005, p. 63).

Com isso, Tatit defende a ideia de que toda canção é proveniente da fala, não da escrita. Porém, não existe apenas um modelo de fala, há falas que “expressam sentimentos íntimos, outras expressam enumerações quase ritualísticas, outras elaboram uma espécie de argumentação, e outras, ainda, refletem automatismos decorrentes do hábito” (TATIT, 2012, p. 12). Nesse sentido, as entoações presentes na fala cotidiana possuem uma melodia, mas que é facilmente esquecida, entretanto, com o fator musical, a entoação se estabiliza, resultando nas canções.

Sem dúvida, no que se refere à construção de uma metodologia analítica de canções e seu refinamento, o trabalho de Luiz Tatit vem há muito tempo se destacando. Todavia, como foi alegado no início, não se tem consenso sobre o método ideal capaz de abarcar toda a complexidade desse objeto transdisciplinar. O pesquisador e músico Monclar Valverde (2008), ao discorrer sobre as discussões e divergências em torno do estudo da canção, principalmente, no que se refere aos “limites e possibilidades expressivas da canção” (2008, p. 269) e, em particular, no ponto que estamos discutindo, o “papel da letra e da melodia na sua constituição morfodinâmica [...] – a explicação do êxito da canção por sua subordinação aos critérios da fala” (2008, p. 269) –, questiona o argumento de Tatit sobre toda canção ser extensão da fala. Para o autor, com essa afirmação, além de confundir canto e canção, coloca-a como formato musical que simplesmente “espelha a dinâmica e a estrutura da palavra falada. Isso a retira do mundo icônico dos puros sons e a instala no âmbito simbólico dos códigos e das significações” (2008, p. 270). Em síntese, sugere que a situação atual da canção no cenário musical, bem como a importância que essa adquiriu, não se resume apenas a um desvio na história das línguas, mas sim, a um acontecimento na história da música. Justifica dizendo que a presença do canto nas diversas culturas do planeta sugere

[...] a universalidade desta relação entre música e palavra. Mas isto não deve ser compreendido como uma equivalência entre ambas, pois a condição de possibilidade daquela relação é a dimensão originariamente musical da linguagem, sua plasticidade sonora. Isto não quer dizer que o canto seja simplesmente o desdobramento e a explicação da secreta música das palavras, ou, ao contrário, que a linguagem seja mera extensão da voz; mas que há correspondência e tensão entre a música da

língua e a palavra musicada (VALVERDE, 2008, p. 272).

E a canção, enquanto forma musical e formato midiático,

[...] não se reduz ao feliz casamento entre palavra e música: a voz, pela singularidade de seu timbre, torna presente o corpo e o desempenho de alguém real; a melodia, a seu modo e sem dizer nada, conta uma história envolvente, quando não arrebatadora; o arranjo e a instrumentação, datam e localizam o acontecimento que se canta, conferindo concretude e familiaridade à ficção; as palavras enfim, formam o elo simbólico de uma comunidade de falantes que são anônimos, mas que se reconhecem, enquanto falantes (2008, p. 272-273).

Para o autor, cada aspecto citado contribui para envolver e aproximar misteriosamente quem ouve pela mediação da performance do cantor, mas o encanto das canções é resultado da simbiose entre: voz, gesto, melodia, acompanhamento e palavras. Essas, só são visibilizadas pela estrutura tonal de uma narrativa musical compacta. Entretanto, a voz, enquanto simplesmente som, diferentemente da melodia e da letra que se submetem “às determinações culturais e históricas da harmonia e da gramática” (2008, p. 273), tem alcance e abrangência mais universais.

O modo pelo qual a voz se realiza como sonoridade particular deste ‘instrumento musical’ universal que é o corpo humano, é o canto enquanto tal, esse tipo exclusivo de vocalização verbal, inseparável da entonação e da articulação que são próprias às palavras, mas relativamente autônoma frente ao seu conteúdo, uma vez que as versões são possíveis e o ouvinte estrangeiro se deixa emocionar por algo que não entende (2008, p. 273).

O sociólogo Carlos Sandroni (2008), que se dedicou ao estudo da etnomusicologia, em seu texto *Transformações da palavra cantada no xangô de Recife*, coloca, a partir de uma transcrição de parte das gravações dos *Cantos sagrados do xangô* (CARVALHO, 1993), o debate desses dois pontos de vistas acerca do estudo da canção. O sociólogo apresenta a seguinte situação:

[...] durante seus estudos em Belfast, Carvalho e Segato tiveram contato com nigerianos, falantes nativos de ioruba. Solicitaram-lhes que ouvissem as gravações de xangô do Recife e as traduzissem. A tentativa se revelou infrutífera na maior parte dos casos. No entanto, para alguns poucos membros do culto, incluindo um filho de Pai Adão, foi possível, à custa de muito trabalho, chegar a uma tradução. Esta tradução para o inglês, feita por nigerianos, foi então traduzida por Carvalho para o português (SANDRONI, 2008, p. 73).

Com esse cenário, a problemática que Sandroni estabelece é a seguinte: até que ponto o que se canta no xangô de Recife são “palavras” ou, de forma análoga, em que medida os fiéis do xangô entendem o que estão cantando assim como um falante de

língua entende o que ouve. Em tal perspectiva, o que o autor está discutindo é se essa situação se enquadra no modelo de Luiz Tatit, no qual o sentido das palavras é muito importante, ou no de Monclar Valverde, que sugere um entendimento da canção composta por sons vocais, por meio da articulação de palavras, mas sem sentido linguístico. Sandroni, um pouco receoso, alega:

Se interpreto bem o referido debate, para Tatit, quem canta, canta ‘alguma coisa’ de ‘algum modo’ (onde ‘alguma coisa’ são palavras e ‘algum modo’ música); o *logos* prepondera sobre o *melos*. Já para Monclar Valverde, a preponderância é inversa: quem canta estaria, em primeiro lugar, produzindo sons musicais, sendo a ocorrência de palavras aspecto subordinado. A abordagem de Tatit seria coerente com o título do Encontro¹, ou seja, diz respeito à ‘palavra cantada’. A de Valverde já não seria necessariamente coerente com este título, na medida em que se propõe a tratar (mesmo não exclusivamente) de canções que não são compostas de palavras, mas de sons vocalizados. Canções assim, certamente, não existem só na imaginação do autor. Grupos indígenas do Nordeste, por exemplo, entre os quais os Pankararu que a Missão de 1938 também gravou, perderam suas línguas nativas e hoje em dia cantam vocalizações que, pode-se acreditar, de algum maneira ‘têm sentido’, mas em todo caso não um sentido linguístico articulado através de ‘palavras’ (SANDRONI, 2008, p. 73- 74).

Esse não é o caso de nosso estudo. Todavia, torna-se essencial para demonstrar os desafios de se estudar a canção. Resumindo, ao longo das reflexões dos autores, pôde-se perceber que muitas vezes acabam entrando em acordo, em especial, no que se refere à integração de linguagens na construção de sentido do texto como um todo. Como nas afirmações de Tatit em que a canção não é justaposição de linguagens, mas integração; ou quando Monclar contesta dizendo que é mais que relação letra e melodia, mas a simbiose entre voz, gesto, melodia, acompanhamento e palavras. Entretanto, acabam, paradoxalmente, separando e hierarquizando uma linguagem em função da outra quando discutem sobre a origem da canção. Por outro lado, Monclar acaba desconsiderando que Tatit está em processo de construção de sua metodologia que procura identificar, a partir do processo de composição do cancionista – no qual o diferencia do músico que estudou a linguagem musical –, as estratégias de enlace entre letra e melodia, em que, na maioria das vezes, são intuitivas. Embora não seja seu foco, que é construir modelos de fenômenos recorrentes em obras cancionais, Tatit não desconsidera outros elementos da canção (como arranjo e instrumentalização). Contudo, acaba deixando de fora expressões que fogem à regra. Mas muitos de seus orientandos e

¹ O encontro a qual Sandroni se refere é o *II Encontro de Estudos da Palavra Cantada*. Os textos apresentados no evento deu origem ao livro *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*, no qual reúne as reflexões que citamos (Monclar, Sandroni e Tatit), como de outros estudiosos.

outros pesquisadores estão dando sequência a seus estudos, como, por exemplo, pensar a questão do arranjo a partir da semiótica da canção².

Sérgio Molina (2014), em sua tese de doutorado *A composição de música popular cantada: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960*, também procura criar uma metodologia de análise para o estudo da música popular, mas a partir do eixo que o autor vai chamar de música popular cantada – daremos maior atenção ao longo do capítulo. Molina não desconsidera esses debates e, assim como os autores, compreende que “a composição da melodia [...], ou a habilidade no enlace nota/sílaba, são apenas alguns dentre vários processos composicionais que se destacam e estabelecem relações relevantes para com o ouvinte” (MOLINA, 2014, p. 13). Insere, assim, outro fator ao debate, a música gravada (fonograma). No entanto, destaca a contribuição de cada um dos teóricos, pois acredita que há uma

[...] musicalidade intrínseca à própria língua que pode ser objeto de análise – e composição – estritamente musical, a partir da variedade na articulação de diversos parâmetros como ataques, ritmos, assonâncias, etc. E mesmo a multidisciplinaridade muitas vezes está presente sem que necessariamente aconteça de forma equilibrada entre as áreas distintas. Isso não quer dizer que a melodia não deva estar habilmente enlaçada a uma letra metodicamente construída, mas esse sucesso no enlace, em vez de ser visto como um fim da composição, seria apenas seu pressuposto (MOLINA, 2014, p. 13).

A propósito de o presente estudo estar alocado na área de Letras, provavelmente a perspectiva de Luiz Tatit soe mais agradável. Porém, em consonância com a reflexão de Sandroni, o que se torna evidente nesse primeiro diálogo é que buscar no discurso musical a mesma objetividade do discurso linguístico é uma tarefa que por si só tende ao fracasso. Por outro lado, cada aspecto, a seu modo, é essencial para a criação de sentidos na canção e revelam características de seu contexto. Nessa perspectiva, para pensar a relação melodia e letra, destacamos alguns pontos do estudo de Tatit sobre o cancionista e, sobre o fonograma, contribuições de Sérgio Molina, que resgataremos ao longo da análise das canções de Itamar Assumpção e Rodrigo González. Como o intuito desta pesquisa não é aplicar um método específico, tampouco, como os autores citados, discutir qual o método ideal para se estudar a canção popular, apoiamo-nos em alguns conceitos e procedimentos analíticos conforme o que cada objeto

² Peter Dietrich. *Semiótica do discurso musical: uma discussão a partir das canções de Chico Buarque*; Márcio Luiz Gusmão Coelho. *O arranjo como elemento orgânico ligado à canção popular brasileira: uma proposta de análise semiótica*; Kristoff Silva. *Contribuições do arranjo para a construção de sentido na canção brasileira: análise de três canções de Milton Nascimento*.

solicita, dentro de sua forma, para desvendar novas camadas de sentido nas obras de Assumpção e González.

1.1 OS MODELOS DA SEMIÓTICA DA CANÇÃO E SUA BASE CONCEITUAL

Aliado ao referencial teórico da semiótica de linha francesa – ou semiótica greimasiana –, fundada por Algirdas Julien Greimas (1917-1992), que atualmente está se reconstruindo tendo por base a relação “sujeito/objeto como investimento passional primordial” (TATIT, 2007 a, p. 45), além de novos progressos de análise tanto do plano do conteúdo como do plano da expressão, Luiz Tatit reserva destaque para a canção (letra, melodia e todo o acabamento musical que a compõem) que vem se mostrando um campo especialmente rendoso para a comprovação dessas conquistas.

De acordo com o teórico (2007 a, p. 45), a constante remotivação dos componentes próprios do discurso oral (cadeia linguística e perfil entoativo) promovido pela canção, gera outras formas de compromissos entre eles que decorre, em geral, da estabilidade e do conseqüente fortalecimento dos componentes musicais. Em outras palavras, as inflexões entoativas presentes na fala cotidiana que desaparecem no ar depois de ter cumprido sua função (comunicação), ao passarem pelo tratamento musical do compositor, são estabilizadas, o que permite, assim, serem entendidas como canções. Ao longo dessa operação, vai sendo reproduzida na letra, na melodia e demais recursos musicais, a relação entre sujeito/objeto, no entanto, às vezes na dimensão extensa, ou seja, funções à distância e reguladas pela zona total da obra, outras vezes em pequenos domínios de contato imediato de elementos, isto é, seu termo intensivo, mas sempre “em função do estreitamento da relação entre expressão e conteúdo” (2007 a, p. 45).

Esse processo de estabilidade melódica de uma canção prevê o que chamamos de perfil rítmico-melódico: a imbricação dos ataques rítmicos, representados foneticamente pelas consoantes e acentos vocálicos, aliado as durações de sonoridade instaladas foneticamente nas vogais. Para Tatit, sem a presença desses dois aspectos é impossível que exista uma canção, pois os ataques sustentam os impulsos da continuidade e as durações vocálicas, por menores que sejam, garantem sua direcionalidade no campo da tessitura.

Ela é o produto dessa imbricação e sua dinâmica interna depende dos fatores dominância e recessividade entre os dois processos. Ou seja, paralelamente ao trajeto percorrido por uma melodia bem formada há sempre uma condução rítmica com presença discreta, mas decisiva. Do mesmo modo, os motivos, enfaticamente marcados pela periodicidade de seus acentos, jamais deixam de apontar uma orientação qualquer no

domínio das alturas, ainda que não lhe seja atribuída muita importância no contexto geral. O canto é essa eterna oscilação entre os ataques e os contornos valorizando ora a conjunção imediata entre os motivos, ora a conjunção à distância, mediada por uma rota a ser percorrida (2007 a, p. 45).

Em tal perspectiva, na dimensão extensa os ataques se referem à aceleração e as durações à desaceleração, as duas são introduzidas no acompanhamento instrumental pela ação conjunta do pulso e da harmonização.

Em outras palavras, a ordenação típica da aceleração é a periodicidade do pulso, a coincidência dos acentos, que tem como resolução ideal a identidade das células e dos motivos melódicos. Daí decorre o papel proeminente das reiteraões nas canções aceleradas: na base da conjunção imediata entre os temas musicais está a identidade entre sujeito e objeto que prevê uma relação fluente, sem obstáculos, com forte tendência à simultaneidade. A ordenação típica da desaceleração é a orientação imprimida pelo curso tonal que, em virtude dos alongamentos vocálicos, põe em evidência os contornos indispensáveis à realização da trajetória melódica em direção aos motivos idênticos ou, simplesmente, à tonalidade harmônica. Na base dessa valorização do percurso está a disjunção temporária entre sujeito e objeto, traduzida pelas forças antagonistas das desigualdades, que, entretanto, não representa a perda do valor nem do desejo de reaver o objeto apesar dos obstáculos. A busca das identidades melódicas à distância gera os desdobramentos que abrem a canção para uma narratividade também no plano da expressão (2007 a, p. 46).

Assim, a teoria base dos estudos da canção desenvolvida por Tatit prevê 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

Esmiuçando conceitualmente esses modelos, temos:

1) – Passionalização: tal modelo tem por base o andamento desacelerado que resulta no prolongamento da duração das vogais e exacerba a extensão da tessitura e dos saltos intervalares, assim, desvela com nitidez e destaque os contornos melódicos.

Essa valorização do percurso está diretamente ligada à maior permanência da voz em cada grau da sequência melódica. Esses traços de abertura no plano da expressão ressoam 'distâncias' ou disjunções parciais apresentadas na letra, onde o sentimento de falta (retratado por saudade, solidão, mistério ou desentendimento) convive em tensão com o desejo e a esperança do reencontro (TATIT, 2007 a, p. 47-48).

É quando o cancionista não quer a ação, mas a paixão. “Quer trazer o ouvinte para o estado em que se encontra. Nesse sentido, ampliar a duração e a frequência significa imprimir na progressão melódica a modalidade do /ser/” (TATIT, 2012, p.10). Quanto maior a distância entre sujeito/objeto, maior a diferença entre os elementos melódicos. Nesse quadro, enquadram-se canções como *A primavera* (1964), de Carlos Lira e Vinícius de Moraes, *Eu e a brisa* (1967), de Jonny Alf, *Clarice* (1968), de Caetano Veloso e *Torre de Babel* (1963), de Lupicínio Rodrigues, para citar algumas em que o valor de cada fragmento depende da extensão completa da melodia.

2) – Tematização: no lado oposto da passionalização, esse modelo tem como fundamento um andamento acelerado que se compatibiliza com o enaltecimento da conjunção sujeito/objeto, conferindo um sentido extenso de celebração. Tal identidade se manifesta tanto na letra, em que o sujeito ou o próprio enunciador se identifica com o objeto ou com os valores a ele atribuídos, quanto musicalmente, na relação vizinha entre seus fragmentos (motivos ou temas melódicos). As melodias são constituídas pela redução da duração das vogais e o campo de utilização das frequências, dessa forma, enfatiza-se os ataques consonantais e acentos vocálicos que, aliados a concentração de tensividade na pulsação e reiteração de temas, favorecem a configuração de determinados gêneros musicais: o xote, o samba, a marcha, o *rock*, o *reggae* etc. “É a vigência da ação. É a redução da duração e da frequência. É a música modalizada pelo /fazer/” (TATIT, 2012, p.10-11):

A tematização melódica é um campo sonoro propício às tematizações linguísticas ou, mais precisamente, às construções de personagens (baiana, malandro, *eu*) de valores-objetos (o país, o samba, o violão) ou, ainda, de valores universais (bem/mal, natureza/cultura, vida/morte, prazer/sofrimento, atração/repulsa) [...]. Enfim, a tendência à tematização, tanto melódica como linguística, satisfaz as necessidades gerais de materialização (linguístico-melódica) de uma ideia. Cria-se, então, uma relação motivada entre tal ideia (natureza, baiana, samba, malandro) e o tema melódico erigido pela reiteração.

Canções como *A tua presença morena* (1971), de Caetano Veloso, *Águas de março* (1974), de Tom Jobim, *Beleza pura* (1979), de Caetano Veloso ou *O que é que a baiana tem?* (1939), de Dorival Caymmi, são exemplos das quais a extensão melódica vem quase inteiramente retratada no contato imediato de elementos. “Trata-se da mesma conjunção, da mesma identidade que na letra, integra o sujeito com o objeto-valor, seja este manifestado como ‘morena’, ‘natureza’, ‘beleza’ ou ‘baiana” (TATIT, 2007 a, p. 46-47).

3) – Figuratização: o último modelo de integração letra e melodia recebe esse nome por sugerir verdadeiras cenas (ou figuras) enunciativas por meio do estabelecimento coloquial do texto no perfil melódico; é por ele que percebemos a voz que fala no interior da voz que canta. Ou seja, esse processo inerente à composição de canções, “responde pelo efeito de fala natural no interior dessas pequenas obras, dando-nos a impressão de que as frases cantadas poderiam também ser frases ditas no cotidiano” (TATIT, 2014, p. 34). Tatit (2012) destaca dois sintomas que podem servir de referência para o exame figurativo de qualquer canção, são os “dêiticos” no texto e os “tonemas” na melodia:

Os dêiticos são elementos linguísticos que indicam a situação enunciativa em que se encontra o eu (compositor ou cantor) da canção. São imperativos, vocativos, demonstrativos, advérbios etc. [...], que, ao serem pronunciados, entram em fase com a raiz entoativa da melodia, presentificando o tempo e o espaço da voz que canta. O papel dos dêiticos é lembrar, constantemente, que por trás da voz que canta há uma voz que fala. Os tonemas são inflexões que finalizam as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico de sua significação. Com apenas três possibilidades físicas de realização (descendência, ascendência ou suspensão), os tonemas oferecem um modelo geral e econômico para a análise figurativa da melodia, a partir das oscilações tensivas da voz. Assim, uma voz que inflete para o grave, distende o esforço de emissão e procura o repouso fisiológico, diretamente associado à terminação asseverativa do conteúdo relatado. Uma voz que busca a frequência aguda ou sustenta sua altura, mantendo a tensão do esforço fisiológico, sugere sempre continuidade (no sentido de prossecução), ou seja, outras frases devem vir em seguida a título de complementação, resposta ou mesmo como prorrogação das incertezas ou das tensões emotivas constituem um dos princípios dispositivos que asseguram a significação das canções populares (TATIT, 2012, p. 21-22).

Pode-se dizer que a figuratização está presente, em alguma proporção, tanto em canções passionais quanto em temáticas, no entanto, esporadicamente, surgem casos na canção popular que a leva ao limite, como *Deixa isso pra lá* (1964), de Jair Rodrigues, *Não quero ver você triste* (1965), de Roberto Carlos ou *Ouro de Tolo* (1973), de Raul Seixas. Mas de forma recorrente, a figuratização “é utilizada com equilíbrio e

parcimônia, dividindo sua atuação com os recursos musicais de estabilidade melódica” (TATIT, 2012, p. 21). De acordo com Tatit (2007 b), sempre em momentos de evolução da linguagem na música brasileira, surgem exemplos que revelam a origem entoativa e, *Conversa de botequim* (1935), de Vadico e Noel Rosa, é o protótipo dessa série.

Criada na tangente da linguagem coloquial, a canção de Vadico e Noel faz um simulacro da sonoridade que não deve ser preservada, ou seja, da sonoridade da fala. Esta é musicalmente imprecisa e instável porque deve desaparecer tão logo veicule sua mensagem. O poeta Paul Valéry escreveu um ensaio brilhante sobre esse tema (‘Poesia e Pensamento Abstrato’ em *Variedades*). Para ser conservada na qualidade de manifestação artística a canção precisa se desprender desse caráter provisório da fala e adquirir leis próprias que assegurem sua estabilidade sonora. Entretanto, ao mesmo tempo, o compositor parece correr o risco da instabilidade entoativa para dinamizar o seu processo de criação (2007 b, p. 155).

Este perfil melódico pouco recorrente – pelo menos no âmbito popular por suas quebras irregulares da letra – de *Conversa de Botequim*, do samba de breque, portanto, de Moreira da Silva, de Jorge Veiga ou de Germano Matias, é a matriz que as canções de Assumpção seguem. A assertiva de Luiz Tatit ao denominar o estilo de Itamar como Rock de Breque parece, realmente, descrever sua essência. E esta foi a resposta que ele, assim como sua geração (Vanguarda Paulista), mesmo que por caminhos diversos, encontraram para retomar o desenvolvimento da música popular:

A entoação estava em todos. Eu falo isso porque eu lido, faço análise dessas coisas. Eles não fazem, então eles só ficam vendo aspectos mais de produção, ‘todos eram independentes’. Isso sim, claro, também era um fator. Mas por que cargas d’água, naquele momento, todo mundo estava trabalhando com entoação? O Rumo, conscientemente, inclusive, achando que isso era a origem da canção. O Arrigo, com a história das peças radiofônicas, sempre tinha alguém narrando o que estava acontecendo, com aquele vozeirão que ele fazia e coisa e tal, aquilo lá é entoação o tempo todo. O Itamar mais fala do que canta, o tempo todo. Mesmo que tenha uma linha melódica na música, você só vai perceber essa linha melódica quando alguma cantora grava, porque enquanto ele gravava era tudo falado. [...] O Itamar era tipicamente entoação o tempo todo, embora ele nunca tenha teorizado sobre isso, evidentemente (Rádio Cultura Brasil, 2011).

Mas não foi uma ligação direta com o samba de breque, a inflexão para a fala corresponde também “à moderação do volume vocal reintroduzido na bossa nova e, no limite, à própria decomposição das canções ‘Questões de Ordem’ e ‘É Proibido Proibir’ em gritos e pronunciamento no auge do tropicalismo” (2007 b, p. 155-156).

Por outro lado, voltando à descrição dos modelos, a passionalização (expansão) e a tematização (concentração) exigem, reciprocamente,

complementariedade, mas que só fazem sentido por seus atributos de oposição. Ou seja, se as canções temáticas se manifestam pela aceleração, periodicidade do pulso e concentração de volta ao núcleo melódico – se pautam na continuidade e identidade de seus elementos –, e as passionais, pela desaceleração, exploram verticalmente o campo da tessitura e à expansão melódica de suas inflexões – prezam pela descontinuidade e alteridade entre eles –, já é de se esperar que elas se misturem dentro da canção.

Os procedimentos de tematização e de passionalização ainda podem ser mantidos em oposição acentuada no interior de uma mesma canção, dividindo suas partes. Obras como *Eu quero um samba*, *Garota de Ipanema*, *No tabuleiro da baiana* ou *Tempo de estio* ilustram bem esse caso: se nas partes iniciais todas elas mantêm um fluxo contínuo entre sujeito e objeto, nos termos da tematização já descrita, no limiar das segundas partes sobrevém o efeito da desaceleração e dos alongamentos vocálicos, interrompendo a identidade imediata dos acentos e dos motivos e trazendo para o primeiro os contornos individualizados como etapas de um caminho melódico a ser percorrido. Paralelamente, nas respectivas letras, a conjunção com o samba, com a garota, com os atrativos da Bahia ou do verão carioca é substituída pela falta e pelo desejo de conquista (TATIT, 2007 a, p. 48-49).

Nessa perspectiva, todos os modelos, por vezes, podem ser mantidos numa mesma obra. 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 – exceto em alguns casos – para localizar o campo da tessitura. Pois, com vista à diversidade composicional das obras estudadas, acredita-se que outros elementos se tornam mais vitais na medida em que se faz uma escuta atenta e histórica das canções.

1.2 MÚSICA POPULAR CANTADA NO PÓS-DÉCADA DE 1960

Em tal perspectiva, outro referencial teórico que pôde nos ajudar a compreender a complexidade desse objeto é o do pesquisador Sergio Molina (2014). Em suas argumentações, no período pós-1960 – devemos apontar que faz sua reflexão a partir do contexto brasileiro –, 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).

Com essa diferenciação, Molina foi quem trouxe a contribuição que mais nos ajudou a identificar as vias de estudo que cada tipo de relação entre palavra e música solicita. Uma vez que, em muitos casos, o artesanato musical e poético não se dá de maneira equivalente, resultando num predomínio notável de um sobre o outro. O autor propõe três diferentes modelos de acordo com o peso entre as áreas. Segue o quadro presente em sua tese:

Quadro 2. Relação palavra e música de Sérgio Molina

MÚSICA POPULAR CANTADA	CANÇÃO POPULAR	PALAVRA CANTADA
<i>Strawberry fields forever</i> (Beatles) <i>Fé cega, faça amolada</i> (Milton Nascimento) <i>Crystalline</i> (Björk) <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;"> <i>Beatriz</i> (E.Lobo/C. Buarque) com M. Nascimento </div>	<i>Blackbird</i> (Beatles) <i>É doce morrer no mar</i> (Caymmi) violão e voz <i>Love in vain</i> (Robert Johnson) blues - violão e voz	Repente Rap Maracatu rural
MÚSICA	RELAÇÃO EQUILIBRADA	PALAVRA

O quadro em azul se refere à música cantada, propõe um tipo de composição em que há um peso maior nas tramas musicais; no centro, em verde, existe um equilíbrio na relação música e palavra, este diz respeito à canção; por último, em amarelo, temos a palavra cantada, nesse grupo podemos observar gêneros em que as articulações que envolvem palavra são predominantes. Sendo assim, o que existe em comum nas três áreas é uma voz que canta. De acordo com Molina, nos exemplos citados pode haver improvisação com a música (quadro em azul) e com a palavra (quadro em amarelo).

Em consonância com Molina, optamos por identificar o modelo de relação palavra e música que cada obra selecionada apresenta em sua escuta, o que nos permitiu discernir o que cada objeto necessita para sua análise. Por outro lado, abriu novos questionamentos acerca do estudo da canção popular urbana latino-americana, principalmente, no que concerne a particularidade do Brasil em relação a outros países, como o México. Daremos sequência a esse debate mais adiante, por enquanto, reproduzimos o quadro de Molina com as canções elencadas:

Quadro 3. Relação palavra e música (Assumpção/González)

MÚSICA POPULAR CANTADA	CANÇÃO POPULAR	PALAVRA CANTADA
	<i>Tiempo de híbridos</i> <i>Vieja ciudad de hierro</i> (Rodrigo González)	
	Cultura Lira Paulistana <i>Venha até São Paulo</i> (Itamar Assumpção)	
MÚSICA	RELAÇÃO EQUILIBRADA	PALAVRA

Podemos notar que as canções selecionadas de Rodrigo González têm uma relação mais aliada à ideia de canção; por outro lado, Itamar Assumpção explora nessas canções outras maneiras de enlace entre palavra e música. Isso não quer dizer que as canções de González tenham menos valor que as de Assumpção e vice-versa, mas sim, que são expressões artísticas diferentes e revelam, não só as escolhas estéticas dos artistas, mas questões mais profundas no que tange o processo histórico da canção popular em cada país.

A própria noção de Música Popular Brasileira (com maiúsculas) denota um novo funcionamento da canção em que ela se firma como instituição sociocultural, capaz de criticar a si mesma e de se desconstruir, como nos aponta o historiador Marcos Napolitano (2007):

O caráter híbrido, aberto, provisório da ideia de música popular brasileira

(com minúsculas) explica, em parte, por que a MPB (com maiúsculas), mais do que um gênero específico, é um guarda-chuva de vários gêneros, movimentos e estilos tão diferenciados que, mal parafraseando Cecília Meireles, todo mundo sabe o que é, mas ninguém consegue explicar. A MPB, portanto, define-se mais como uma instituição sociocultural, depositária de uma tradição e de um conjunto de cânones estéticos e valores ideológicos (NAPOLITANO, 2007, p. 6).

Acreditamos que a exploração de Assumpção na linguagem cancional e a pouca visibilidade que conseguiu com sua obra se deu por uma série de fatores, nas quais destacamos: o papel da tropicália enquanto proposta de experimentação e decomposição da canção dentro da indústria fonográfica, assim como a relação que estabeleceram entre internacional e nacional, popular e massivo; a censura pós-AI-5, que ajudou a consolidar, a partir da sensação de “vazio cultural”, “a ideia de que o ciclo dos festivais constituiu uma época historicamente determinada, aglutinadora de grande participação, politização e experimentação estética” (NAPOLITANO, 2010, p. 227-228); o teatro e selo Lira Paulistana como proposta alternativa a grande mídia na cidade de São Paulo; e a crise da indústria fonográfica, em que evita apostas em produções ainda não testadas (aquilo que pode não dar lucro) e começa a direcionar seus investimentos em fórmulas de pouco gasto (destaque para o BRock dos anos 80).

A essa série de fatores que Assumpção responde. Em síntese, ainda que o viés experimental tenha perdido força dentro da grande mídia, pois quem não deixava de testar era fadado a não vender discos, Assumpção escolhe dar seguimento a essa maneira de fazer canção. Todavia, mesmo com as portas fechadas para indústria fonográfica, havia possibilidade de se apresentar e gravar de maneira alternativa, tendo o teatro/selo Lira Paulistana como suporte inicial. Nesse sentido, tendo em vista que os artistas associados à tropicália, como Caetano Veloso e Gilberto Gil, em decorrência dos festivais da canção, tenham se consagrado como artistas nos meios massivos de comunicação, tanto que até hoje são lembrados e referenciados como representantes legítimos da música popular brasileira. Assumpção, duas décadas depois, num contexto que o mercado fonográfico reduzia riscos, termina sua trajetória com a sensação de fracasso em atingir o grande público e ser legitimado como compositor de música popular brasileira, independentemente de receber críticas positivas em todos seus trabalhos.

Diferentemente da MPB (com maiúscula), a música popular mexicana mantinha seu caráter híbrido, aberto e provisório, detendo uma noção mais perceptível da fronteira entre tradicional e massivo. A canção popular/massiva servia ao interesse do Estado em criar a identidade do que é “ser mexicano”. Ainda mais que o país contava com um sistema privado de telecomunicações que, aliado ao regime de turno, não facilitava a

difusão de certos gêneros, como as canções que abordavam temas políticos (KARAM, 2014, p. 28). Talvez por isso, combinado ao fato de não terem enfrentado uma ditadura militar, pelo menos, não nos moldes de outros países latino-americanos, mas vivendo sob um governo autoritário, correntes que tiveram forças em outros países da América Latina como a Nova Canção, Nova Trova e a Canção de Protesto, no México, não tiveram vigor. Pois, o fator chave desse tipo de manifestação, que diz respeito a um posicionamento contestatório³, não chegou a entrar em sistemas comerciais de difusão massiva. Se em alguns casos, grupos e artistas associados a essa corrente conseguiram se inserir, as marcas discursivas do “protesto” permaneceram em setores marginais, como no gênero rock. Dessa forma, não se tinha um consenso de música popular que poderia servir de base para a produção e consumo dos segmentos mais “intelectualizados” a um só tempo que alcançava um público mais popular.

Em tal perspectiva, cabe ressaltar alguns fatores a qual González responde: a proibição dos jovens se manifestarem pós-feitos estudantis dos anos de 1968-1970, sejam ludicamente ou mediante ativismo estudantil⁴; o Festival de *Avándaro*, em setembro de 1971, considerado o apogeu do rock mexicano, mas que, paradoxalmente, atenua-se o aspecto marginal do gênero, tornando-se também sua tumba, uma vez que definiria suas condições de circulação e de elaboração⁵ pelos próximos anos, período conhecido como “*la larga noche*”; a consolidação do espaço de trânsito de materiais e de concertos da contracultura mexicana no começo da década de 1980, o *Tianguis del Chopo* (ou *El Chopo*, como ficou conhecido), que teve papel de destaque para o rock se reerguer e conseguir ocupar espaços da cidade; e o último fator se refere ao terremoto de 1985 e a consequência da geração de uma nova atitude da sociedade civil desde uma cidade em ruínas, uma vez que a morte de González nesse desastre, paradoxalmente, ajudou a mitificar sua imagem.

³ Tanto no sentido de questionar a noção de “popular”, referido, recorrentemente, com figuras estereotipadas do que se entende como povo – gêneros como o *mariachi* ou *ranchera* fizeram uso disso –, quanto redimensionar seu foco para temas urbanos, uma vez que são produções feitas desde as cidades.

⁴ Visto que, desde seu primórdio, o rock é uma expressão ligada à juventude, respondendo ao motivo de ocupar um lugar subalterno dentro da cultura mexicana. Pois, de um lado, os jovens encontravam dificuldade de organizar apresentações ou até de terem acesso a guitarra elétrica, de outro lado, a presença da “*policía y de muchas instancias del Estado que aparecían en los barrios y en los lugares donde se hacía rock de una manera muy represiva y muy extorsionadora para con los jóvenes*” (URTEAGA In: PLESNICAR, 2015, p. 1303)

⁵ [...] *después de Avándaro al rock mexicano se le prohibió presentarse en vivo y transmitirse por la radio, las disqueras vetaron la grabación del rock nacional, el gobierno clausuró cuanto lugar de presentación de rock en vivo se abrió y pasó a la represión abierta de los rockeros por medio de sus cuerpos policíacos. Simultáneamente, los medios de comunicación iniciaron su propaganda de asociación entre la droga y el rock, así como de los rockeros como viciosos y vagos, en el imaginario de los mexicanos* (URTEAGA, 1998, p. 102).

Em resumo, diferentemente do contexto brasileiro, a música popular mexicana tinha dicotomias claras, por isso a obra de González conquistou visibilidade ao inserir uma linguagem mexicana ao gênero rock e, até hoje, é vista como representativa para a renovação da cultura popular urbana. No Brasil, a influência de gêneros estrangeiros⁶ deixara de ser “tabu” e se tornara recorrente pós-uso de guitarras elétricas pelos artistas da tropicália nos festivais da canção. No México, esse “tabu” permaneceu por um longo tempo, uma vez que todas as correntes ideológicas rejeitavam o rock: os mais conservadores o condenavam por “corromper a juventude” e os menos tradicionalistas diziam que era a ponta de lança do imperialismo cultural (FIGUEROA; ROVIRA, 2010, p. 207). Dentro da própria música popular, havia uma oposição entre o rock e a música que buscava elos com gêneros “convencionais de raiz”; caso semelhante à canção de protesto do Brasil que estava na contramão das proposições da tropicália. De acordo com Abilio Vergara Figueroa e Ricardo Pérez Rovira (2010), na década de 1970

[...] se promueve una marcada oposición entre el rock, el folclor latinoamericano y el canto nuevo, que tuvieron como exponentes a Víctor Jara, Atahualpa Yupanqui, la familia Parra, entre otros. Ciertos sectores subrayan sus diferencias pretendiendo hacerlas antagónicas, sin tomar cuenta que son expresiones musicales distintas y enriquecedoras. No obstante, habría que señalar que ambos movimientos musicales buscaron la libertad desde escalas y perspectivas diferentes: el rock privilegiando la libertad individual, mientras los otros géneros priorizan lo colectivo y comunitario (FIGUEROA; ROVIRA, 2010, p. 207).

Nesse prisma, como apontamos anteriormente, no Brasil houve uma particularidade que a difere do México e de outros países da América Latina, que foi descrito pelo historiador Marcos Napolitano (2010). Conforme o autor, entre 1968 e 1969, a canção estava sedimentada, entretanto, aglutinavam-se sob um novo sistema de criação, produção e consumo que emergiu no final dessa trajetória histórica. As variantes da MPB (Bossa Nova, canção engajada, samba-jazz, samba tradicional, temas e materiais folclóricos em geral e canções “tropicalistas”), basicamente, tinham um denominador sociológico comum: “forneciam a base para as canções produzidas e consumidas pelos segmentos mais intelectualizados da classe média, ao mesmo tempo em que tangenciavam outras franjas de público mais popular” (NAPOLITANO, 2010, p. 227). A partir disso, a MPB, assim concebida, “passou a funcionar como uma verdadeira instituição, dotada de reconhecimento cultural e de lugar social bem determinado” (2010, p. 227). Assim, a música popular começa a ter certa autonomia e não se divide em setores antagônicos como no México desse período.

⁶ Na década de 1950 a Bossa Nova também incorporava gêneros estrangeiros, como o *Jazz*.

Tendo isso em vista, quando se fala de experimentalismo nas canções de Itamar Assumpção e de Rodrigo González, não está se referindo a um mesmo sentido, pois, se entendemos corretamente, as possibilidades criadas “pós-tropicália” para a canção de consumo, não corresponde ao contexto mexicano, em que esse tipo de experimentalismo foi acontecendo posteriormente em setores afastados da indústria cultural e dos setores mais intelectualizados tendo como base o rock, não o contrário, como no Brasil que partia da grande mídia e se apoiava na música popular para depois incorporar elementos estrangeiros. Mas essas são apenas algumas considerações das quais retomaremos mais adiante.

No que tange as contribuições de Sergio Molina, outro fator que é essencial para o estudo, são as simultaneidades de eventos na música popular gravada do final da década passada.

No caso da música clássica podemos dizer que a escrita musical teve papel determinante para a elaboração dos eventos simultâneos, desde as polifonias medievais até as grandes arquiteturas das sinfonias de Mahler no início do século XX. Já na música popular do pós-década de 1960, a exploração das simultaneidades não decorreu de um desenvolvimento da escrita musical, mas de processos de exploração da dimensão vertical que passaram a se desencadear a partir da possibilidade tecnológica da gravação multicanal (MOLINA, 2014, p. 64-65).

De acordo com o autor, anteriormente, a música popular urbana se organizava no sentido horizontal, criando linearidade melódica dos “fazer musical” que caminhavam intimamente atreladas à linearidade do texto cantado. Todavia, com o avanço das técnicas de gravação, esses “fazer” começam a funcionar de outra maneira no fonograma:

Como na linguagem verbal, os compositores em geral apegavam-se às palavras e conduziam uma narrativa em que as curvas melódicas eram cuidadosamente contornadas de modo a clarear o entendimento do texto, ou seja, criando-se com alturas devidamente organizadas um simulacro de entoações da fala. Mas assim que as camadas superpostas passaram a poder ser somadas diretamente na gravação, muitos compositores de canção deslocaram gradativamente seu pensamento criativo para operações composicionais que envolveriam o universo do próprio som musicalmente organizado, ou seja, sua natureza peculiar que se manifesta através de seus parâmetros em simultaneidade – alturas, durações, intensidades, timbres, densidades, texturas, etc. (2014, p. 65).

Nessa direção, as canções selecionadas de Itamar Assumpção têm como destaque os acontecimentos musicais simultâneos, a predominância da palavra – principalmente por recorrer à figurativização em sua máxima – e não tanto a relação equivalente entre melodia e letra. As canções de González, por outro lado, demonstram

uma linearidade dos “fazer musical” que acompanha a relação melodia e letra. Todavia, cabe frisar à falta de oportunidade que o compositor mexicano teve de trabalhar dentro do estúdio, boa parte de suas canções foram gravadas ao vivo⁷. Se as canções de Assumpção exploram os acontecimentos musicais no sentido vertical, em função da gravação multicanal; as de González exploram a perspectiva horizontal, enlaçando a materialidade musical à linearidade da narrativa verbal. Dessa forma, na análise das canções, abordagens diferentes serão empregadas.

1.3 NOTAS SOBRE A CANÇÃO POPULAR

Como toda identidade historicamente criada, muitos elementos foram excluídos, muitos foram esquecidos, muitos projetos agregados, formando um mosaico complexo que dispõe lado a lado diversos fatores culturais: o local e o universal, o nacional e o estrangeiro, o oral e o letrado, a tradição e a modernidade.

Marcos Napolitano, A síncope das ideias (2007).

Que a música popular conquistou um lugar de destaque na América Latina, não se há dúvidas, pois, tal como se configurou no século XX – filha da sociedade moderna, da industrialização e do mercado de massas –, acabou se tornando, especialmente no Brasil, um dos “eixos da nossa moderna vida cultural”, criando uma tradição que, em síntese, acompanhou “a própria formação da nossa moderna identidade nacional” (NAPOLITANO, 2007, p. 5-6). Pois, “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. 476). No México não foi diferente, no entanto, conforme a configuração da vida cultural de cada país, a tradição pode assumir características próprias. Dessa forma, em busca de uma visão mais crítica, procuramos nesta seção – ainda que resumidamente –, traçar um panorama histórico acerca do lugar que a música popular ocupou no Brasil e no México, como se consagrou enquanto tradição junto aos intelectuais, à crítica e à audiência popular. Feito isso, pode-se, desde uma perspectiva mais ampla, visualizar o cenário em que os cancionistas surgiram e produziram, ou seja, dos embates com e contra o qual viveram e dialogaram. Isso se justifica – como veremos mais adiante – pela preocupação

⁷ Antes de sua morte, González começa a receber propostas de gravadoras, mas não teve tempo de avançar com os projetos.

que os artistas tiveram ao produzirem suas obras tendo sempre como referência, mesmo que por vias distintas, o horizonte da música popular de seus países e o lugar que pretendiam ocupar dentro dele. Espera-se, assim, proporcionar alguns elementos com os quais as análises se confrontarão mais adiante.

Tendo em vista a premissa de Sérgio Molina (2012):

O termo música popular se propagou durante o século XX como representante, principalmente nas Américas, de um fazer musical que partia das comunidades 'populares' como via oposta à dos músicos que representavam a tradição da música escrita de origem europeia. Esse 'popular' representaria, então, muito mais a origem 'popular' dessa prática musical, incluídos aí seus processos característicos de composição, do que o fato de essa música ter se 'popularizado' via meios de comunicação de massa (MOLINA, 2014, p. 9).

As duas noções mencionadas que envolvem o termo "popular" são pontos de partida para se pensar o que se entendia como música popular no México e no Brasil no período de Itamar Assumpção e Rodrigo González. Num primeiro momento, pode-se relacionar com práticas que estavam mais ligadas a comunidades populares. Etapa em que a memória era a única partitura da canção, ou seja, antes da gravação fonomecânica (TATIT, 2007, p. 112). Esse tipo de canção é o que conhecemos hoje como folclórica, todavia, ao longo da primeira metade do século XX, carregou grande polêmica na medida em que estava em profundo processo de transformação. O termo "folclore" atribuído à canção também nomeava uma nova "ciência" que adentrava o território latino-americano no período de transição do século XIX para o XX. Os estudos de folclore que estavam profundamente penetrados pela "visão romântica" de mundo, ao mesmo tempo em que introduziam um conceito particular de música popular ou folclórica, se defrontavam com a realidade latino-americana.

Em seguida, com a aceleração dos processos de modernização no continente, com o surgimento das técnicas de gravação e de reprodução de som, que já era uma realidade em meados da década de 1920 no México e no Brasil, como em outros países da América Latina,

[...] tornou-se evidente a existência de um universo musical intermediário entre o ambiente rural e a música erudita, universo que atingiu o auge nos modernos meios de comunicação eletrônicos e rapidamente ganhou um protagonismo irreduzível na vida cotidiana das pessoas. Em consequência, criou-se uma distância entre a ideia do folclore, que considera a música popular como música do povo – este, entendido como um grupo afastado dos processos de modernização –, e a gama de matizes que essa noção de povo, no fundo podia encerrar (GONZÁLEZ, 2012, p. 124).

Cabe lembrar que México e Brasil, na primeira metade do século passado, compartilharam uma busca, não só por meio da música, mas por outras vertentes artísticas, de justificar suas origens alimentando o nacionalismo com tradições populares para moldar uma política cultural. Em nosso caso, uma tentativa de promover por meio da unificação da diversidade cultural dos países o que representaria o “verdadeiro brasileiro” ou o “verdadeiro mexicano”. De acordo com a historiadora Juliana Pérez González (2012), graças a esse auge do nacionalismo do início do século XX, houve na América Latina um aumento de trabalhos histórico-musicais que buscavam legitimar alguns de seus aspectos por meio do relato histórico. Nessas argumentações, “certos gêneros e instrumentos musicais [...] faziam parte de uma tradição antiga e tinham potencial necessário para servir de base para a conformação do repertório nacional almejado” (GONZÁLEZ, 2012, p. 52).

O conceito “música popular” surge relacionado à ideia romântica de um mundo utópico: “onde os laços de comunidade ainda não se haviam quebrado, continuava existindo uma relação harmônica com a natureza e nem a mecanização nem o dinheiro do mundo moderno haviam chegado para perturbar” (GONZÁLEZ, 2012, p. 85). Tais imagens podem ser muito bem observadas na explicação do compositor Emirto de Lima (1942, p. 152-153 *apud* GONZÁLEZ, 2012, p. 85), a quem assistia a uma das sessões do Clube Rotario de Barranquilha em 1930:

[...] la verdadera música popular trae consigo todos los perfumes de los campos, la evocación de las escenas hogareñas, entre los humildes, los homenajes tributados a la madre natura, los relatos y hechos de sencillos pastores, labradores y obreros, los acentos vibrantes de los héroes epónimos del trabajo, las conmovedoras y francas expresiones que lanza la masa sufrida en sus luchas, anhelos, amores y tristezas.

Essa ideia ensinada por Emirto de Lima permeou toda a primeira metade do século XX durante o processo de formação do conceito de “música popular”. No entanto, de acordo com Renato Ortiz (1992), a noção teórica de folclore, que definiu o povo como um grupo homogêneo afastado do processo de modernização, não correspondia a uma realidade concreta. Pois, o camponês era considerado apenas como um representante do que há de mais isolado do mundo moderno, não sua função social. Ou seja, contemplava os costumes, as baladas, as lendas, os folguedos, mas o que era relacionado às atividades do presente, não: “movimentos de imigração para a cidade, formas de produção, inserção do camponês na sociedade nacional, são esses os temas ausentes, tabus; eles escapam à própria definição do que seria popular” (ORTIZ, 1992, p. 26).

E foram esses “tabus” que os intelectuais mais dogmáticos herdaram dos estudos de folclore e associaram ao conceito de música popular. No entanto, “essa definição encontrou na América Latina realidades mais complexas que, às vezes, impediram sua imediata adoção, levando alguns escritores à reflexão” (GONZÁLEZ, 2012, p. 144). Nessa direção, o antropólogo Néstor Garcia Canclini (1994), afirma que os

[...] estudos folclóricos, que produziram desde fins do século XIX um vasto conhecimento empírico sobre os grupos étnicos, sua religião, medicina, festas e artesanato, utilizam quase sempre uma concepção arcaizante dessas manifestações culturais, encontrando dificuldades para entender como elas se renovam nos processos modernizadores suscitados pela urbanização e industrialização da cultura (CANCLINI, 1994, p. 99).

Assim, a delimitação de música popular ou folclórica não mais passava pela separação da música escrita de origem europeia, tampouco pela separação campo/urbano, pois as manifestações rurais começavam, cada vez mais, a entrar em contato com os discursos da cidade e aos poucos se transformavam. Ademais, não falamos mais de uma música que nasceria naturalmente do povo, de uma “maneira supostamente ‘autêntica’, desvinculada de fatores mercadológicos ou de qualquer outra ordem que pudessem influenciar sua produção e fruição” (FERRAZ, 2013, p. 15).

Com as bases da indústria fonográfica já estabelecida, os intérpretes e cancionistas populares, até então anônimos – com suas “pequenas” obras criadas de forma espontânea –, deparam-se com uma eficiente ferramenta de registro e de reprodução com o alcance até então impensáveis. Portanto, as produções que traziam mais um valor afetivo ou de estimulação do que um valor artístico, como afirma Tatit (2007 b, p. 112), passam a indicar uma nova frente de trabalho. Como os primeiros cancionistas não tinham um consenso a preservar, passaram a produzir em função do disco e das rádios. “Resultou disso grande variedade de estilos e formas, num jogo de verdadeiro *brainstorm* de busca da música ideal para o rádio e para o deleite dos consumidores” (TATIT, 2007 b, p. 112-113).

Nesse momento, as canções populares, até então produzidas de forma espontânea, perdem sua dimensão específica ao serem submetidas a uma lógica econômica. Trata-se, então, do início de uma indústria fonográfica na América Latina. Dessa forma, diferentemente das maneiras tradicionais de execução (festas e ritos), os discos, por meio da difusão massiva de música, viabilizou sua escuta em qualquer lugar por meio de um aparelho, distanciando, assim, a manifestação popular de seu lugar de origem.

É nesse período, por volta de 1930 no Brasil, que a denominação

“popular” começa aos poucos a se distanciar da noção de música folclórica e se torna corrente em práticas como o samba, as marchinhas, os maxixes e outros gêneros urbanos. Ou seja, é quando “se dá de fato um processo de massificação de canções (popularização), por intermédio de difusão das rádios” (MOLINA, 2014, p. 9). Começa uma nova noção de música popular, no entanto, em muitos casos, “a perspectiva de mundo romântico acabou por convencer os escritores de que a música popular urbana era uma mal de seu tempo, e que sua presença atrapalhava o movimento de nacionalização da música popular rural” (GONZÁLEZ, 2012, p. 143).

Em resumo, os estudiosos desse primeiro momento estavam preocupados com o produto que poderia preservar os elementos que compunham a identidade nacional e que guardaria as especificidades de um saber tradicional. De acordo com Tanius Karam (2015),

[...] ser ‘escritor popular’ era sobre todo aspirar a construir una nación de la cual lo popular funcionaba como un lugar para fundamentar lo particular y lo propio de un pueblo. Los nacionalismos en general usaron al pueblo como objeto discursivo y se justificaron en él, aunque los proyectos institucionales en realidad no lo incorporaran en su totalidad (KARAM, 2015, p. 85).

Sendo assim, com o avanço precoce da indústria fonográfica e o movimento nacionalista nas artes, gradualmente, foram criando noções díspares sobre o que é a música popular. Em acordo com o historiador José Adriano Fenerick (2007 b), com a modernização compulsória e excludente, em que se choca brutalmente com uma sociedade de bases tradicionais, tem-se um “processo doloroso e complexo de escolhas, sempre pendulares, entre as incertezas provocadas pela modernidade e a permanência de certas tradições, a serem continuamente reinventadas” (FENERICK, 2007 b, p. 84).

Nesse sentido, como aponta a pesquisadora Ana Marco González (2010), canções conhecidas como *rancheras*, no México, somente teriam origem a partir da população urbana, do desenvolvimento dos meios de comunicação e do nacionalismo cultural promovido ao término da Revolução, em que motivaram a composição de um grande número de canções direcionadas ao homem do campo. Neste conflito entre tradição e modernização, principalmente dentro do mercado massivo, as canções *rancheras* se distanciavam do que eram músicas campesinas. Para a autora, o cinema

[...] consagró esta tendencia con su presentación idílica y tópica de la ranchería mexicana, en un momento en que la obsesión postrevolucionaria por definir las cualidades de la nacionalidad y por vincularlas al medio rural del que los nuevos dirigentes se auto-proclamaban representantes eximios determinó una sesgada asimilación entre ‘lo mexicano’ y ‘lo popular’, y

entre esta categoría y un mundo campesino en relación al cual la canción ranchera fue conformándose como la más estereotípica de sus encarnaciones ideacionales. Se trataba sin embargo de temas cuya relación con el campo era solo ocasional, que recogían de aquel algunas imágenes y melodías, pero que en su fase postrevolucionarias guardaron mayor relación filial con el género chico de desenvolvimiento urbano y con la incipiente industria cinematográfica. Este proceso de codificación de los valores de la 'mexicanidad', consolidado desde mediados de la década de los treinta de la mano del éxito de la comedia campirana de la que el género musical ranchero comienza a resultar inseparable (GONZÁLEZ, 2010, p. 166-167).

Em advento da interconexão da iniciativa privada com os meios de comunicação massivos e aproveitando o ambiente nacionalista, desenhou-se um estilo musical *ranchero* com uma intenção totalmente comercial e uma vocação de uniformidade, ainda que pautado no discurso de ser claramente campesino e tradicional. Outro exemplo é o *corrido*, uma forma épica de cantar a revolução mexicana. Porém, nesse mesmo momento, em consonância com o ensaísta e cronista Carlos Monsiváis (In: LÉON; BEDOYA, 2012), a indústria fonográfica decide que nenhum *corrido* pode passar de três minutos, pois é o que permite a *track*, assim, tudo o que estava sendo canção mexicana se reduz para que caiba a proporção de três minutos. Então, o *corrido de Cananea* – uma vertente célebre das vésperas da Revolução Mexicana – que tem quarenta estrofas, reduziu-se a três ou quatro, e assim sucessivamente. “*Todo lo que había sido la tradición de la canción mexicana se reelabora, se comprime* (2012, p. 2).

O etnólogo mexicano e subdiretor da Fonoteca do Instituto Nacional de Antropología e Historia (Inah), Benjamín Muratalla, em entrevista cedida a Ana Borges (2016), diz:

Lo que sucedió en México fue que la música, y todo tipo de expresiones culturales, se las apropió el Estado para crear toda esta identidad de lo que es ser mexicano. El mariachi es otro ejemplo, y la corriente pictórica del muralismo, en que los grandes pintores de la época se inspiran en el pueblo para ostentar que ese es la arte mexicana. Una investigación seria y profunda se dará cuenta que en el bando que ganó la Revolución estuvieron infiltrados gente muy poderosa, que inmediatamente se apoderó de la cultura popular, haciéndole creer al pueblo que él había ganado. Muchos eran aristócratas ilustrados, gente que se daba cuenta de la miseria que vivía el pueblo y tenían muy buenas intenciones. Sin embargo, no fue exactamente el pueblo lo beneficiado, fue una política maquillada. La industria de la radio, de los discos, del cine se apropió de esta cultura popular, lo mismo que el Estado, a partir de las instituciones de cultura y educativas, se apropió para decir que nuestro Estado es revolucionario y reivindica al pueblo. Pero a distancia, a la luz de tantos años transcurridos, nos damos cuenta que había cosas medio turbas, que no fueron tal como se pregonaran (2015 In: BORGES, 2016, p. 96).

No contexto brasileiro, o samba que hoje é visto como símbolo de

identidade nacional, no princípio, não tinha esse prestígio, pelo contrário, nem era uma atividade considerada lícita. Demonstrando as diversas forças (como a indústria cultural, a elite letrada e o Estado) que agiram e agem sobre a formação de uma identidade nacional. Essa manifestação cultural, além da concepção de gênero musical que temos hoje, remetia a práticas religiosas, danças e diferentes ritmos musicais, por isso, mais do que ser negado enquanto música popular, sofreu claro ataque por ser tradição de culturas negras.

Em 1933, em uma revista-opereta intitulada *Canção Brasileira* de Luis Iglesias e Miguel Santos, com canções de Henrique Vogeler:

[...] a personagem-título, filha da aristocrática Modinha e do elegante Lundu, é raptada, ainda recém-nascida, pelo trio formado pela Flauta, pelo Cavaquinho e pelo Violão. Eles levam a Canção para o morro, acreditando que ela seria mais feliz ao lado do povo que nos salões aristocráticos. No morro ela conhece o Samba, filho de Maxixe. Os dois crescem juntos e se enamoram. Anos depois, a Canção é reencontrada pela mãe, e a paixão pelo Samba é ameaçada pelo Tango, latino sedutor. A Modinha e o Tango convencem a Canção a descer o morro e voltar para a cidade, seu “verdadeiro lugar”, apesar da paixão que ela nutre pelo Samba. Os personagens do morro ficam inconformados e, ao final, o Samba consegue reconquistar a Canção brasileira, harmonizando o morro e a cidade (NAPOLITANO, 2007, p. 9).

Na leitura de Napolitano (2007), o final é paradigmático por sintetizar uma corrente de pensamento musical que marcaria sua tradição brasileira: “o jovem Samba conhece sua felicidade, quando desce o morro, sem renegá-lo, e casa-se com a Canção, produto da cidade, mas bem-criada e protegida pelo morro. A cidade-nação, partida socialmente, reencontrava-se no plano simbólico” (NAPOLITANO, 2007, p. 10). Dessa maneira, a opereta, despretensiosa, mas nada ingênua, expressa uma tradição inventada e uma forma de pensar e de fazer música popular. Como também representa a “subida ao morro”, em 1933, por parte de artistas de classe média, intelectuais e políticos, sinalizando um processo contínuo de reconhecimento do samba como parte da cultural nacional brasileira,

[...] e sua afirmação como gênero predominantemente no mundo do rádio. Os intelectuais, escritores e jornalistas não podiam mais negligenciar esse tipo de música que se tornava a preferida das classes populares cariocas e, posteriormente, de outras regiões urbanas do Brasil. Mais do que isso, criadores oriundos da classe média escolarizada assumiam o gênero e transformavam a música popular num campo valorizado de expressão, num processo similar ao ocorrido nos anos 1960 (2007, p. 32).

Quer dizer, compositores do passado e moradores dos morros, como Wilson Batista, Geraldo Pereira, Ismael Silva, Zé Kéti, Ataulfo Alves, Assis Valente,

praticamente fazem parte da “invenção” da canção de consumo. Todavia, esse processo representa uma tradição inventada por uma elite branca, semelhante ao que ocorreu em 1960 com a bossa nova. Em que, em torno das matrizes musicais do samba e as irregularidades do *jazz*, a “canção passou a ser considerada ‘coisa fina’, cultivada pela elite, e o meio de expressão mais determinante para traduzir a cultura brasileira, cuja base sempre foi a oralidade” (TATIT, 2007 b, p. 399-400). Napolitano explica que essa forma de pensar a tradição da canção,

[...] a partir de um ‘encontro sociocultural’, não exclui, necessariamente, as cacofonias, os silenciamentos e as expropriações embutidas nesse processo. O encontro sociocultural que está na base da tradição de nossa música popular não acarretou, de modo inevitável, distribuição igualitária das oportunidades e benesses geradas pelo produto musical. Em que pesem as vicissitudes da afirmação cultural do samba, o encontro sociocultural que está na sua formatação como gênero urbano marcou a agenda da modernidade brasileira, e representava um duplo movimento: por um lado, das elites e das camadas médias escolarizadas, em processo de afirmação de valores nacionalistas, em busca das ‘forças primitivas’ da nação; por outro, das classes populares, em busca de reconhecimento cultural e ascensão social. Esse ‘encontro’ seria impossível sem a ação de mediadores, definidos como ‘narradores que se somam às fontes fonográficas para construção de uma experiência e memória’. Nesse sentido, a mediação foi ‘um vetor fulcral que está no cerne da ‘invenção’ da moderna música popular brasileira’, prática que não esteve isenta de tensões, ‘encontros e desencontros construtivos’ (NAPOLITANO, 2007, p. 27).

Mas o fato é que, seja no México ou no Brasil, a música popular teve papel fundamental para formação de uma identidade nacional, estando em constante processo de reinvenção e polêmicas, apontando para o que a sociedade poderia ser, isto é, valorizar sua originalidade. A mistura tem uma força que está ligada justamente a certa ambivalência, ao mesmo tempo em que provoca elogios, provoca críticas por essa diferença. De acordo com José Miguel Wisnik (2004 b), a tradição da música popular no Brasil,

[...] pela sua inserção na sociedade e pela sua vitalidade, pela riqueza artesanal que está investida na sua teia de recados, pela sua habilidade em captar as transformações da vida urbano-industrial, não se oferece simplesmente como um campo dócil à dominação econômica da indústria cultural que se traduz numa linguagem estandardizada, nem à repressão da censura que se traduz num controle das formas de expressão política e sexual explícitas, nem às outras pressões que se traduzem nas exigências do bom gosto acadêmico ou nas exigências de um engajamento estreitamente concebido (WISNIK, 2004 b, p.176-177).

O comentário de Wisnik, ao enfatizar a vitalidade da música popular, também aponta para outras instâncias de dominação que agem ou agiram sobre essa

manifestação, e “às quais ela igualmente resistiria, não por ser impermeável às pressões, mas sim porque, assimilando-as de maneira original, lograria sempre, em maior ou menor medida, ao menos, não ser reduzida a elas” (FERRAZ, 2013, p. 16). O que vai de encontro com o que a pesquisadora Marcia Tosta Dias (2000) assevera, ao discutir o conceito de indústria cultural proposto pelos estudos culturais britânicos, à Escola de Frankfurt, que esses autores não proclamam simplesmente o fim de toda manifestação cultural “autêntica”, principalmente, a partir da consolidação do capitalismo. Mas sim, o fato de que mesmo as esferas de resistência, aos poucos, vão sendo absorvidas pela lógica da produção em massa – mesmo que persista sua constituição original. Da mesma forma, vale notar que “algumas mercadorias, embora produzidas pela indústria cultural, apresentam conteúdo crítico, seja diante da conjuntura social na qual são produzidas, seja diante dos próprios meios utilizados para sua produção” (DIAS, 2000, p. 26).

José Miguel Wisnik, em entrevista dada ao documentário *Palavra (En)cantada*, de Helena Solberg (2009), também remete a esse debate ao colocar em diálogo dois projetos que pensam a cultura popular brasileira: as apostas de Mário de Andrade e de Oswald de Andrade. De um lado, Mário defende que o artista de formação letrada (da tradição de origem europeia) deveria se voltar à cultura folclórica, ou seja, a cultura oral, anônima, coletiva e rural, aquela originada longe do mundo urbano e da música comercial, que, como vimos, não tinha um futuro histórico possível, uma vez que o Brasil se industrializava. Todavia, muito se foi criado. O disco **Brasileirinho** (2003), de Maria Bethânia, é um bom exemplo do legado de uma ideia Mário-Andradina, em que, mesmo dentro de uma lógica de produção de massa, como aponta Dias (2000, p. 26), não se reduz a simples mercadoria. Por outro lado, para Oswald, o Brasil é o país das misturas: desde a cultura imemorial (ou folclórica), até o mais tecnológico. Assim, o país não deveria temer nenhuma forma de intercâmbio cultural da modernidade, diferentemente de Mário que tinha proposições na contramare da história. Ou seja, Oswald encaminhava um projeto pensando o avanço da tecnologia e das trocas com a cultura estrangeira, no sentido de tomá-la e transformá-la numa combinação de diferenças que é o Brasil. Na conclusão de Wisnik, são duas visões generosas e ambiciosas que não se pode passar sem revisitá-las. Entretanto, o próprio mundo massivo se tornou devorador. Nessa direção, o projeto de Oswald também é questionável, uma vez que a própria economia mundial se tornou devoradora. Então, as ideias de economia e cultura antropofágica se contrapõem (SOLBERG, 2009).

Em tal perspectiva, considerando que a música popular não existe independentemente dos processos sociais que a engendram e com os quais dialoga,

torna-se legítimo supor que tanto quanto são diversas as maneiras de se compor e de se escutar canções, são também seus usos dentro de uma sociedade de massas. Estar ou não inserido dentro uma indústria fonográfica, não assegura qualidade criativa. Esse caráter dinâmico da canção interagindo com o meio social, produz relações e representações determinadas pelo seu contexto histórico. Portanto, entender a produção de González e Assumpção, significa identificar os espaços historicamente destinados a cada segmento de manifestação popular em seus países. Assim sendo, no próximo capítulo, após constatar as aproximações entre experiência e expressão na obra dos dois cancionistas, procuraremos traçar alguns aspectos de suas trajetórias para facilitar a exposição da análise de suas canções.

CAPÍTULO II. AVENTURA DO CANCIONISTA URBANO

2.1 O PERCURSO DE ITAMAR ASSUMPÇÃO

*Um preto de nome Dito
Um Dito de nome preto
Um preto mais que bendito
Justamente por ser preto
Nascido em dia de santo
Em dia de santo preto*

Salloma Salomão, Bendito de Luanda (2013).

No filme *Cidade Oculta* (de 1986, direção de Chico Botelho), uma câmera inquieta observa a cidade e acompanha uma batida policial. No alto de um edifício, encontra-se com Itamar Assumpção que, ao se deparar com o policial, encara-o, assim como encara a câmera que estava de vigia. Para o ator, diretor e dramaturgo Mário Bortolotto (2013), as câmeras de vigilância sempre estiveram apontadas para Assumpção, como “se fosse um terrível vilão de histórias em quadrinhos” (2013, p. 6). Mas ele não era as personagens de suas canções – embora, muitas vezes, fosse extremamente associado a elas. Assumpção “era apenas o poeta que parava para ver a lua surgir, mas, de alguma maneira, ele era o sujeito que eles temiam, [...] que poderia impor novas leis ao mercado fonográfico” (2013, p. 6), espaço que sempre se mostrou infenso a mudanças.

Vou colocar meus dedos nas tuas feridas
Pra prevenir, cabe-me tomar medidas
Pouco mesmo sei que ninguém quer
A paixão é um tal de salve-se quem puder
Ninguém para ver a lua surgir e sumir no céu
(*Pesquisa de Mercado III*, ASSUMPÇÃO, 1988).

Itamar Assumpção nasceu em 1949 na cidade de Tietê, interior de São Paulo. Seu avô materno, por quem foi criado, participava da banda da cidade e organizava batuques no terreiro de sua casa, onde músicos de toda a região se reuniam para dançar umbigadas de origem africana. Com a morte da avó, Assumpção vai morar no Paraná, onde iniciou sua carreira musical como baixista. A princípio, começou a cursar contabilidade técnica, mas, diante de seus conflitos pessoais, abandonou o curso e foi para o teatro. Em uma de suas apresentações, conheceu Arrigo Barnabé, seu futuro parceiro de trabalhos. Em 1973, radicou-se na cidade de São Paulo, local responsável

pela nova safra de músicos independentes na qual foi associado, nomeada pela imprensa como “Vanguarda Paulista”.

A influência da música africana vem do berço, pois cresceu ouvindo batuques e sambas, mas a questão do experimentalismo na canção ou, como se refere Marta Amoroso, essa “outra volta de parafuso” (VELLOSO, 2011), foi a partir do encontro com Barnabé, cuja presença em sua obra foi determinante para os rumos que se seguiram, permanecendo por toda sua carreira. De acordo com Assumpção, ele compreendeu que um “criolo compositor”, “metido a compositor” no Brasil, deveria entender aquelas coisas de Arrigo Barnabé: “o samba eu nasci ouvindo. Agora o atonalismo, eu fui aprender quando cruzei o Arrigo [...], a bossa nova, o jazz, são tudo coisas que eu tive que aprender... música concreta. Não são coisas espontâneas em mim” (VELLOSO, 2011).

Viva o amigo Barnabé
 O resto depois eu digo
 Tenho um amigo chamado Arrigo
 O resto depois eu digo
 (*Amigo Arrigo*, ASSUMPÇÃO, 1998).

Depois desse encontro, Assumpção nunca parou de experimentar com a linguagem musical, parece querer “impor sofisticação e real invenção” (BORTOLOTTI, 2013, p. 6) à música popular. Na leitura de Maria Betânia Amoroso (2006), ele se dedicou ao “ato de fazer música na sua totalidade, acreditando que os passos da canção – da criação à distribuição – contam para que a linha evolutiva da MPB avance sua linhagem e seja respeitada” (2006, p. 54). No entanto, Assumpção sempre foi considerado marginal dentro do mercado de discos, sua única inserção numa grande gravadora vem com o disco **Intercontinenta!** (1988), quarto disco de sua carreira, lançado pela Continental. De acordo com Luiz Tatit (2007 b), um dos principais objetivos dos lançamentos de Assumpção sempre foi a penetração na grande mídia. Sendo assim, o maior desafio era fazer com que o resultado soasse como uma canção de rádio qualquer, “estabilizar as curvas inconstantes do ‘canto-falado’ numa forma sonora viável do ponto de vista comercial” (2007 b, p. 219). Sem dúvida, o “eu” performático de Assumpção aparece mais sutil, o disco quase pode ser definido como “disco de mercado”. Quase pode, mas não pode, como sublinha Walter Garcia (2015), pois, “embora o tratamento sonoro encaminhasse Itamar para o mercado, o ponto de vista do disco permanecia distanciado, olhando criticamente para o mercado hegemônico” (2015, p. 28). O subtítulo do disco **Intercontinenta!** – com o seu: **Quem diria! Era só o que faltava!!!** –, já é irônico o suficiente quanto ao posicionamento de Itamar Assumpção dentro desse espaço.

Apesar de dizer que caminhava lento, Assumpção teve uma produção extensa. Sua discografia se constrói por doze álbuns, sendo três deles lançados postumamente, isso, sem contar o *Cadernos Inéditos*, publicado em 2013, contendo inúmeras letras que não foram musicadas. Assumpção faleceu em 2003 de câncer no intestino, passou por quimioterapia, operações, mas não parou de criar. Mesmo com dificuldade para tocar violão, passou por telefone algumas letras para Luiz Tatit musicar, dentre elas tem *Dodói*, presente no disco **Rodopio** (2007), de Tatit, a única canção que chegou a ouvir musicada; em que dosa muito bem ficção e realidade, dor e ironia.

Das obras de Assumpção temos: **Beleléu e Banda Isca de Polícia** (1980), lançado pelo Selo Lira Paulistana; **Às Próprias Custas** (1982), gravado ao vivo e lançado de forma independente; **Sampa Midnight - Isso Não Vai Ficar Assim** (1985), lançado pela produtora Mifune Produções; **Intercontinental! Quem Diria! Era Só o Que Faltava!!!** (1988), lançado pela gravadora Continental; **Bicho de Sete Cabeças - 3 volumes**, (1993/1994), produzido pelo Selo Baratos Afins; **Ataulfo Alves por Itamar Assumpção** (1995), distribuído pela Paradoxx; **Pretobrás** (1998), produzido pela Atração Fonográfica e as obras lançadas postumamente, **Isso vai dar Repercussão** (2004), gravada em parceria com Naná Vasconcelos, lançada pela Elo Music, **Pretobrás II e III** (2010), lançados pelo Selo Sesc.

De acordo com Bortolotto (2013), o próprio DNA de Assumpção já o colocava em desvantagem no que vai chamar de “corrida dos ratos” e, mesmo não querendo participar dela, era considerado perigoso. Dessa maneira, foi tachado de maldito e colocado no subterrâneo da música brasileira.

Mas, se você vive demais na escuridão, seus olhos passam a se habituar. Era inevitável que Itamar passasse a enxergar na escuridão em que o deixaram. Então, Itamar morava no subsolo, mas costumava subir à superfície com sua impetuosidade habitual. E era só preciso uma fresta de porta pra ele arrombar com sua poesia ‘ameaçadora’. Ainda não foi feita a devida avaliação do estrago que ele fez (BORTOLOTTI, 2013, p. 6-7).

Maldito se refere a todo o comportamento que foge à regra. No caso do mercado musical brasileiro que, desde a virada da década de 1960 para 1970, sofria uma grande reestruturação,

[...] em certa medida provocada pela própria perseguição aos artistas mais criativos e valorizados pela audiência formadora de opinião e gosto. Havia a tendência ao aprofundamento da segmentação de consumo musical, altamente hierarquizada, que definia o lugar dos artistas no mercado e o tipo de produto musical a ser oferecido ao grande público consumidor. Consolidava-se, portanto, uma tendência já anunciada nos anos 60, com a diferença que não havia mais tanto lugar para experimentalismos e nem

para o surgimento de novos gêneros e estilos, ao menos a partir de 1972. Quem ousava experimentar corria o risco de ser tachado de ‘maldito’ – leia-se, destinado a não vender discos – e permanecer numa espécie de ostracismo respeitado do cenário musical (NAPOLITANO, 2002, p. 70).

Entretanto, desde seu primeiro disco, Itamar Assumpção já tinha definido sua atitude e seu discurso em relação aos meios de comunicação de massa que, com poucas variações, manteria até o final da vida. Isso não significa que sua atitude e seu discurso fossem simples, pelo contrário (GARCIA, 2015, p. 19), como se nota em entrevista à *Folha de São Paulo*, publicada em 31/01/1982: “a minha preocupação é tocar em rádio AM, porque eu sei que a dificuldade é bem maior. É por isso que eu procuro um jeito de penetrar nas estruturas, abrir caminhos dentro delas. [...] Mas a gente tem que entrar nas estruturas e sair ileso” (DIAS, 2000, p. 140). Como bem lembrou Walter Garcia (2015), essa frase, consciente ou não, atenua o discurso de Caetano Veloso contra o júri – que classificara sua canção *É proibido proibir* e desclassifica *Questão de ordem* de Gilberto Gil – e a plateia que o vaiava ruidosamente na final paulista do III Festival Internacional da Canção (FIC), em 15 de setembro de 1968.

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? [...] Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada! [...] Eu hoje vim dizer aqui que quem teve coragem de assumir a estrutura de festival, não com o medo que o senhor Chico de Assis pediu, mas com a coragem, quem teve essa coragem de assumir essa estrutura e fazê-la explodir foi Gilberto Gil e fui eu! Não foi ninguém, foi Gilberto Gil e fui eu! [...] Eu quero dizer ao júri: me desclassifique! Eu não tenho nada a ver com isso! Nada a ver com isso! Gilberto Gil! Gilberto Gil está aqui comigo pra nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil! Acabar com isso tudo de uma vez. Nós só entramos em festival pra isso. Não é, Gil? Não fingimos, não fingimos aqui que desconhecemos o que seja um festival, não! Ninguém nunca me ouviu falar assim. Entendeu? Só queria dizer isso, *baby*. Sabe como que é? Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? E vocês? Se vocês... se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos. Me desclassifiquem junto com Gil! Junto com ele, tá entendendo? [...] O júri é muito simpático, mas é incompetente. Deus está solto! (VELOSO, 1968 In: OLIVEIRA).

Em consonância com Garcia (2015), Caetano Veloso e Gilberto Gil, na segunda metade dos anos 1960, participaram da configuração de um mercado que ainda não estava plenamente racionalizado. Na década de 1980, quando Assumpção pretendia “entrar nas estruturas e sair ileso”, o quadro do mercado hegemônico se mostrava “fortemente cristalizado e rendoso para os grupos financeiros e, ao mesmo tempo, cômodo e farto para os artistas já eleitos” (TATIT, 2007 b, p. 123). Dessa forma, Assumpção, em outra entrevista dada a Luiz Chagas, em 1999, revela uma mudança de

pensamento com certa lucidez no que tange o cenário mercadológico, simultaneamente em que mostra resistência e compromisso de ordem estética com a música popular brasileira:

Gravadora é o seguinte: uma música que tem que ser feita pra ser vendida e tão somente. E essa música tem que ser uma coisa, um produto, que se preste a isso. Totalmente descartável. Bom. Se a conversa é essa como é que eu vou mudar essa conversa? Eu, o artista, que estou aqui com minhas musiquinhas, como é que eu vou mudar essa conversa? [...] então, não é só chegar numa gravadora e falar, você é filho da puta porque eu não posso me desenvolver artisticamente e tchau, porque eu sou, porque eu preciso pensar, e como fazer um disco por ano, e tal? [...] Se tivesse entrado, estaria crau!... porque não sou o rei da cocada preta. Se fosse entraria e mudaria tudo. Como não sou, estou aqui onde estou. Resolvi andar às próprias custas (ASSUMPÇÃO, 2006, p. 38-39).

Entretanto, mesmo marginalizado pelo mercado hegemônico, sua produção responde ao período “pós-tropicalismo”, ou seja, dialoga com uma produção que já experimentava dentro da indústria fonográfica. Por mais que se refiram a Assumpção como artista marginal – se é marginal, está se opondo a algo que existe –, ele ainda funciona, de certa forma, dentro de uma indústria – independente, mas uma indústria. Por exemplo, quando escutamos seu segundo disco, **Às Próprias Custas S.A.** (1982), gravado ao vivo, podemos notar um projeto claro quanto aos arranjos, sonorização, processos de gravação, performance etc. É uma técnica muito bem lapidada e que perpassa todos os outros discos. Nesse sentido, podemos entender que estão cientes do trabalho que estão fazendo em relação às produções anteriores. Em entrevista ao programa Jô Soares (TV Globo, 1998), lançando seu último álbum em vida, **Pretobrás** (1998), nos deixa algumas pistas desse debate após o entrevistador perguntar se seu repertório mudou ao longo da carreira:

O repertório mudou, mas o som continua o mesmo, né. Porque eu acho que nesses anos todos, o fundamental foi entender o meu caminho, um caminho quase que solitário na música brasileira. Desde que eu percebi que: ou eu desenvolvia uma linguagem, acrescentava alguma coisa à música, ou teria que compor da mesma forma que todos. Mas a cultura falou mais alto, no sentido em que, quando ouvi Cartola, Ataulfo Alves, Clementina de Jesus, que fizeram seu trabalho e tal, numa outra época [...] é que eu vi que era importante acrescentar [...], quando surgiu com **Beleléu** em 80, é a ideia que continua. É que eu não posso ter uma pressão pra compor o que eu componho... uma linguagem difícilíssima. Quando eu cheguei na música, Milton já existia [...] o Milton é muito difícil, a Bossa Nova é difícil, Tom Jobim é difícil, Ataulfo é difícilíssimo – eu fiquei três anos. Então quando eu percebi isso, que eu não sou jogador de futebol em que eu tenho que correr logo, porque se não fisicamente acaba, eu resolvi caminhar, morar em São Paulo, na Penha... e **Pretobrás** é isso, um trabalho do preto brasileiro, descendente de escravo. Como já citei, Clementina que trabalhou 60 anos de doméstica, depois foi cantar. Então,

eu vi que não tinha que ter pressa nenhuma.

Nota-se o compromisso de Itamar Assumpção com inovação da música popular brasileira, mas que, apesar disso, sempre trabalhou “à margem dentro do sistema da chamada MPB, um dos eixos que estrutura o mercado fonográfico hegemônico no Brasil desde a década de 1960 até hoje” (GARCIA, 2015, p. 26). Por isso a indignação de ser associado a rótulos como vanguarda paulista, marginal, maldito, independente, alternativo etc. Como sua queixa em 1993: “É sempre ‘vanguarda paulistana’, nunca somos caracterizados como MPB, que é o que somos realmente. [...] Na Europa é que fui me sentir legitimado como representante da tradição de compositores da MPB” (GARCIA, 2015, p. 26).

Para Assumpção (2006, p. 38), num país em que a principal característica é a mistura – misturar sem descaracterizar –, questiona qual o motivo de ficar colocando títulos: “Então é muito chato essa conversa de ficar falando da minha música [...]. Nós nos defendemos criando. A gente já se defendeu. Não precisa nos defender, né? É bobagem isso” (2006, p. 38). Nessa direção, Assumpção, ao se referir à tradição de compositores de MPB, remete a um segmento de artistas que praticamente inventaram a canção de consumo (como vimos no primeiro capítulo), ou seja, o samba, o samba de breque – que são gêneros originados no morro –, mas que, ele por ser negro, é constantemente estereotipado, o que não ocorre com artistas brancos que se alinham a mesma tradição. Como se fizesse outro tipo de canção por ser negro, sendo que a influência africana está intrínseca a linguagem da música popular brasileira. É evidente que Assumpção reforça sua origem e identidade com sua obra (“Nego Dito”, “Denúncia” e “Pretobrás”, são personagens que exemplificam isso), mas o que interpretamos de seu posicionamento é que busca ser reconhecido pela liberdade que buscou como artista e representante de uma tradição que está constantemente sendo renovada.

Tenho a tecnologia dos pretos, não me canso de falar isso. Desde que eu me conheço por gente é isso que eu sou na vida. Som, música, todo o tempo. Batuque desde criança, os pretos o tempo todo. Então não é exercício de alemão que estuda física. E o cara diz, ‘pôrra, então é isso? Ah, mas é invisível!’ Hum... está claro. É invisível? É. Porque pra fazer música lá na Europa tem que ser uma música racional. Tudo bem que você vá mexer com emoções posteriores... mas a criação é uma coisa racional. Daí os clássicos. Aí vem partitura e elas não podem sair daquilo. Aí vem o maestro a orquestra. Daí o não-improviso. Daí o jazz. Daí eu. Porque... como é que eu vou suportar a prisão da música numa partitura? Cada vez que eu vejo uma música eu a vejo diferente. Haja partitura! Então essa é a liberdade do ser brasileiro. Como seria possível tocar como o Pepeu ou como o Lanny seguindo as regras da razão? Por isso o Eric Clapton pirou quando Jimi Hendrix pintou no pedaço. Tem uns caras que já trazem o

invisível. O natural. É natural para nós (ASSUMPÇÃO, 2006, p. 38).

Desde a primeira fase de Itamar Assumpção, com o disco **Beleléu Leléu, Eu** (1981), o compositor já defendia sua identidade e autonomia artística dando nome, sobrenome e pseudônimo ao “eu” de sua obra: Benedito João dos Santos Silva Beleléu. De acordo com Luiz Tatit (2007 b), com esse disco Assumpção também desenvolve uma identidade musical, “o rock de breque” (guitarra, baixo, bateria e a própria voz articulando frases interrompidas), “o diálogo com o *backing* vocal, os acontecimentos musicais simultâneos e a força centralizadora dos refrãos” (TATIT, 2007 b, p. 214). Por outro lado, sua personagem Beleléu, um negro da periferia, massacrado pela sociedade, que usa a navalha para se defender, pode muito bem ser confundido com o próprio Itamar Assumpção. Este, que de acordo com Laerte Fernandes de Oliveira (2002), foi preso duas vezes por ter sido considerado suspeito pela polícia: “Negro, morador da zona leste de São Paulo, numa região periférica da cidade, o compositor andava com recortes de jornais que serviam como documentos para que pudesse comprovar que era artista” (OLIVEIRA, 2002, p. 72). Marginalidade tão bem representada no encarte do LP **Beleléu, Leléu, Eu** (1981), em que coloca uma navalha sobre seu título de eleitor, contraponto um documento cujo intuito é cobrar o exercício da cidadania e um símbolo que demonstra que a população negra das periferias nem é considerada cidadã.

Figura 1. Navalha sobre o título de eleitor



Fonte: Encarte do LP **Beleléu, Leléu, Eu** (1981).

O nome da banda que acompanhava Assumpção nos primeiros discos, a **Isca de Polícia**, é mais um de seus gritos que propõe reflexões sobre sua vivência e as condições de muitos outros “Beleléus” – marginalizados e estigmatizados por serem negros. Essa representação não para por aí, os músicos se apresentavam todos vestidos de presidiários e, em volta do palco, caíam cordas que imitava uma cela de cadeia. Segundo Oliveira (2002, p. 72-74), esta cenografia e esse figurino “se tornaram uma espécie de marca registrada de Itamar e foram reproduzidos várias vezes ao longo do trabalho de divulgação do seu primeiro disco”.

Que *black* navalha é você, Beleléu?
 Tá mais é parecendo chamariz de turista e isca de polícia
 Onde tá tua malícia?
 Meu, onde tá tua malícia?
 (Luzia, ASSUMPÇÃO, 1981).

Figura 2. Cenografia Itamar e banda Isca de Polícia



Fonte: Daquele instante em diante (2011).

Conforme Luiz Tatit, a produção de Assumpção é daquelas que ninguém fica ileso ao ouvir; ou você não gosta e rejeita de vez, ou é ferido pela canção. A canção de Itamar fere: “ou você entra na dele ou não entra [...]. Então quando ele entrava em cena, o que ele dizia era dele, o que ele tinha vivido. Fazia parte daquela safra de artistas em que a vida é muito misturada com o trabalho artístico” (VELLOSO, 2011). Entretanto, para o pesquisador e compositor Walter Garcia (2015), no rap, como Racionais MC’s ou Facção Central, as canções traduzem o bandido, o marginal, talvez o revolucionário; já as

personagens presentes na obra de Assumpção, como o réu, o delinquente e o malandro (que é quase um marginal), são figuras que traduzem em palavras, portanto, representações sociais, “a construção [...] cancional e o lugar das produções [...] de Itamar Assumpção no mercado” (GARCIA, 2015, p. 26). O que Garcia está dizendo é que o foco de Assumpção é a canção, diferente do Rap que é a resistência frente a uma realidade violenta. Para melhor evidenciarmos, tomemos a afirmação de Assumpção: “Eu acho que a minha geração, **Rumo, Arrigo**, é a geração que mais pôde desenvolver uma linguagem em música no Brasil, ultimamente” (VELLOSO, 2011).

Na experiência sonora das canções de Assumpção, nota-se, sobretudo, a experimentação na linguagem cancional. Para Garcia, o foco no trabalho cancional ajuda a esclarecer por que as composições de Assumpção, quando canta o marginal ou quando faz cantar o marginal, não possuem “a força que se sente nos raps do Racionais e nos raps do Facção” (GARCIA, 2015, p. 26). Na audição desses raps, “experimenta-se a força de representação, de síntese e de potencialização de uma realidade que vem pautando as grandes cidades brasileiras desde a década de 1970” (2015, p. 26).

Para Laerte Fernandes de Oliveira (2002): “Itamar é o que se pode chamar de cronista moderno, aquele que articula ficção e realidade, tematizando os fatos da vida urbana” (OLIVEIRA, 2002, p. 74). No entanto, Walter Garcia contesta:

Reconheço que ‘as letras de Itamar também emergem – do cotidiano das grandes cidades – como tentativas de colecionar cacos perdidos e de construir uma outra história’ [...]. Porém, como espero ter deixado claro, meu entendimento é outro. Para mim, os ‘cacos perdidos’ do cotidiano 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 de 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).

Embora a defesa de Walter Garcia sobre a obra de Assumpção seja convincente, o compositor faz parte da metrópole e a metrópole faz parte dele. Sua condição de artista independente experimentando com as diversas linguagens musicais causou marcas em sua obra musical. Marcas que podem ser decifradas, lidas, mas ser negro e imigrante em uma grande cidade causa marcas ainda mais profundas. Isto é, as duas formas são indissociáveis, sendo assim, a obra de Assumpção constrói tanto “uma outra história” da canção quanto “uma outra história” do cotidiano da metrópole a partir de sua experiência. A própria relação de sua personagem marginal “Nego Dito” ser tão associada a ele, de ter essa “identificação quase que simbiótica da personagem que ele

criava e dele mesmo na vida” (VELLOSO, 2011) – como constata Tatit –, veio de sua indignação ao chegar a São Paulo. Nas palavras de Assumpção: “Eu venho do interior, São Paulo me fala: ‘Aqui é terra de ninguém’. Eu sou obrigado a aprender a viver numa metrópole. Essa massa sem cara, né...” (VELLOSO, 2011). Sua filha mais nova, Anelis Assumpção, também acredita que seu pai, nessa primeira fase, sentiu-se indignado, e colocava essas informações na hora de compor.

Embora a canção que será analisada na seção posterior, a *Cultura Lira Paulistana*, tenha sido lançada em 1998, ela entra no rol das primeiras experiências de Assumpção na década de 1980, além de preservar características artísticas presentes desde seu primeiro disco.

2.1.1 O coro dissonante de uma tradição: cultura no teatro Lira Paulistana

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 Paulista 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 Ataufo Alves, que o cancionista dedicou três anos de carreira a suas obras, resultando no disco **Ataufo 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).

Para Adriano Fenerick (2007 a), é nessa canção que Assumpção percebe os resquícios da ditadura militar no âmbito da produção musical. Se durante os anos de chumbo a censura se dava por um viés político – que afetava o lado estético –, após seu fim, transformou-se em leis de mercado. A indústria fonográfica, assim sendo, com seu acesso cada vez mais restrito, volta suas apostas para fórmulas prontas, barrando a veia criativa. Se nas gerações anteriores, se destacava e se tocava no rádio pela originalidade artística, na época de Assumpção, o que ocorre é justamente o contrário.

Ou seja, na visão de Itamar, a capacidade criadora – que sempre corre riscos, mas não abre mão de testar, de arriscar, de experimentar – cede lugar a um enorme avanço da ‘tiririca’ – o mato que impede que flores desabrochem. Embora a música de consumo não seja no mercado uma concorrente direta com a música de caráter experimental – ou criativa –, e Itamar certamente sabia disso, o que ele está criticando abertamente [...] é a decadência do gosto, que Arrigo Barnabé tão bem captou ao escrever o encarte do disco. A extrema decadência do gosto, do gosto musical, vem criando a impossibilidade cada vez maior de a música popular se tornar algo que vá além do mero entretenimento. É contra isso que Itamar se bate (FENERICK, 2007 a, p. 152-153).

Sendo assim, *Cultura Lira Paulistana* é um resumo de toda a crítica da Vanguarda Paulista à decadência do gosto dos anos 90, período em que Francisco Everardo Oliveira Silva, mais conhecido como Tiririca, vendia 1,5 milhões de cópias, por meio de execuções exaustivas de *Florentina* – canção marcada pelo ritmo nordestino – pelas rádios. Assumpção relaciona a tiririca (planta que impede as flores desabrocharem) com o Tiririca (cantor que via a música como mero entretenimento), ao trazer a seguinte expressão: “onde era Ataulfo tropicália Monsueto dona Ivone Lara campo em flor ficou tiririca pura”.

Todavia, a canção revela 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).

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
- A¹** nova forma de censura pobre cultura como pode se segura
mesmo assim mais um pouquinho e seu nome será amargura ruptura sepultura
- também pudera coitada representada como se fosse piada
Deus meu por cada figura sem compostura
- 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
- A⁴** nova forma de censura pobre cultura como pode se segura
mesmo assim mais um tiquinho
- coitada representada como se fosse piada
Deus meu por cada figura sem compostura
- B⁴** 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”

Retomando o estudo de Luiz Tatit descrito no capítulo um, 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 escapulissem 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 enunciador 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 Cearense⁸, uma

⁸ Existem polêmicas sobre a autoria da canção em que Catulo da Paixão Cearense assumiu até seu falecimento ser o único compositor.

canção que se tornou hino do interior nordestino, marca o sentimento de alguém que deixou a sua terra e foi viver na cidade onde o luar é ofuscado pela poluição. Concomitantemente à citação, percebemos arranjos instrumentais característicos das canções de Assumpção: uma linha de baixo marcante, frases de guitarra elétrica e instrumentos de sopro. Trazendo luz ao diálogo de dois sistemas culturais distintos, um que se refere à tradição cancional e outro à sua renovação.

Nesse diálogo, marcado pela tematização (andamento acelerado), pode-se observar uma mudança na forma de sentir a canção a partir da relação entre melodia e letra. Em outras versões de *Luar no Sertão* – como a do cancionista Luiz Gonzaga ou a da intérprete Maria Bethânia –, das quais procedimentos característicos da passionalização se apresentam como rompimento do elo entre sujeito (ator em primeira pessoa, “eu”) e objeto de valor (luar do sertão). Na obra de Assumpção deveria ganhar outro sentido, visto que, alterar o andamento ocasionaria um deslizamento do significado linguístico. Dessa maneira, 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 3. Citação de *Luar no Sertão* em *Cultura Lira Paulistana*

Fonte: Pretobrás (2006).

Diferentemente do que se esperaria de um tema bucólico, a sequência harmônica e melódica desse trecho (fig. 3) produz dissonâncias, 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 às canções de Ataulfo 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. 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). Isso se materializa nas linhas de guitarra elétrica, sequências melódicas soltas, fragmentos de metais, *backings vocals*, vocais feitos pelo próprio Assumpção, vozes inarticuladas (BERRETTINI, In FARIA, 2013) como risadas e gritos – essas reações sonoras estão sempre em diálogo com a letra, como a risada em relação à palavra piada, ou o grito em relação à palavra tortura –, palavras que são vocalizadas ao mesmo tempo causando confusão etc. 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 remissivos⁹.

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 Paulistana) 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: “Ataulfo”, “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 vimos no primeiro capítulo entre os 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.

⁹ Leia-se como sinônimos “eufórico” e “disfórico” do nível narrativo, fórico ou tensivo.

2.2 O DESLOCAMENTO DE GONZÁLEZ

Durante mucho tiempo vivió la vida del rocanrolero, desde abajo. Andaba buscando chamba por todas partes, un buen rato se la pasó tocando en las calles y en los autobuses y en metro [...], entonces todo eso lo hizo nutrirse, en verdad, de pueblo... le encantó la ciudad de México, eso es evidente, el cotorreo en México, le fascinó. José Agustín.

Em um dia normal de Rodrigo González, ele está sentado sobre um *cajon* de madeira, em meio ao fluxo incessante de pessoas que preenchem as ruas da capital mexicana. Entre outros profissionais que indicam com letreiros suas funções, sustenta uma folha de papel onde se lê: “rockantovero” (RUEDA, 2013, p. 2). González parece querer propor sua própria forma de expressão se separando do *canto nuevo*¹⁰ e da música tradicional para criar um *rock huasteco*. Desde a maneira como descreve sua função, podemos notar este entre-lugar na fronteira do tradicional e do massivo, do local e do estrangeiro. González “*no sólo emplea el prefijo ‘rock’ para esa especie de oficio ambulante, sino también para su nombre artístico, Rockdrigo*” (RUEDAS, 2013, p. 2).

Rodrigo González nasceu em 1950, na cidade de Tampíco em Tamaulipas, um porto do Golfo do México, estado que possui tradições culturais milenares, “*posee un valioso patrimonio natural y cuenta desde el siglo XIX con una franja fronteriza con el estado de Texas en Estados Unidos*” (RUEDA, 2016, p. 109). Seu pai foi influência importante na sua vocação, já que tocava violão em ambiente familiar, em especial, o Huapango¹¹ – que é a música que se escuta, se toca e se baila em Huasteca. Posteriormente, como muitos artistas, González migrou para Veracruz – outro polo de tradições folclóricas –, onde começou a cursar, sem concluir, Psicologia na Universidade Estadual. Em 1974 se radica na Cidade do México, grande centro de produção da indústria cultural.

¹⁰ Lo “nuevo” aquí se asocia con la canción de ‘denuncia social’ a veces nombrada también ‘canción de protesta’. Este movimiento tuvo, como es ampliamente conocido sus antecedentes en las composiciones de autores como Violeta Parra, los Inti Illimani o Quilapayún en Chile, Atahualpa Yupanqui, en Argentina, Alfredo Zitarrosa o Daniel Viglietti en Uruguay o Carlos Puebla en Cuba, quienes expresaron en sus canciones, dedicadas a la tierra, no sólo un cuadro de paisajes y costumbres, sino también de las vivencias e inquietudes del ser humano, en una época en que se creía posible la construcción de un nuevo tipo de sociedad (KARAM, 2014, p. 29).

¹¹ O Huapango, também chamado *costumbre* (quando é de caráter religioso entre os indígenas), é herdado da lírica espanhola com influência da música indígena e negra.

No dia 19 de setembro de 1985 a sociedade mexicana é marcada pelo terremoto que devastou a capital, levando milhares de seus habitantes. Rodrigo González foi um deles. Em sua curta carreira, com apenas um cassete lançado em vida de maneira independente, o **Hurbanistorias**¹² (1984), foi peça chave para os rumos que o rock mexicano viria a tomar. Segundo José Agustín (1991), sua morte serviu de ingrediente para que o mitificassem, pois, em sua leitura, os heróis morrem jovens e tragicamente.

Figura 4. Rockdrigo vive! Um ano de sua morte



Fonte: <<http://www.jornada.unam.mx/2003/09/19/08an1esp.php?origen=espectac>>

Numa distância de dez anos da morte de González, o jornalista Víctor Roura, em uma dimensão semelhante a Agustín, alega que apesar de não ter acesso à maquinaria comercial, o Rockantovero alcançou fama e prestígio em vida – pelo menos no nível que a sociedade mexicana permitia a um roqueiro. Para Roura, a atitude contracultural de González

[...] lo ubicó en un plano consagratorio. En un momento en que todos los rocanroleros bajaban sumisamente la cabeza ante la caricaturesca televisión, Rodrigo era una isla donde el espectador podía descansar con libertad. En vida únicamente pudo grabar un casete, grabación que lo encumbrara de inmediato en la esfera juvenil. Después de su muerte [...] Rockdrigo se convirtió en el primer héroe de rock mexicano. El terremoto del 85 paradójicamente consagró a Rockdrigo. El único mito del rock mexicano. Su primer héroe. Y el último (FIGUEROA; ROVIRA, 2010, p. 41).

¹² **Hurbanistorias** recebe em 1986, pela gravadora *Ediciones Pentagrama*, uma reedição em LP.

Na semana anterior ao ocorrido, César Güemes e Ángeles Huerta del Río, realizaram a última entrevista de González. Durante a conversa lhe foi perguntado quais foram suas contribuições para o Rock:

José Agustín plantea que logré integrar el lenguaje al *Rock and roll*, el Víctor Roura dice que soy el que ha dado un lugar respetable a la guitarra acústica en el rock, por ahí se dice esas cosas... Lo que sí siento es que he tratado de abrir el campo para las temáticas. Y aparte de los contenidos también he tenido la idea de meter el *comic* en la canción, no sólo como las canciones chistosas de Chava Flores, sino que tengan una estructura de *comic*, de pasquín, pero en una rola (GÜEDES, 1985, p. 4).

Nesse sentido, a forma como começa a canção *No Estoy Loco* (1992), de González, “*Estaba yo sentado leyendo la Familia Burrón*”, revela algumas de suas referências para experimentar com a linguagem cancional, mas, por outro lado, demonstra o tema central de sua obra. *La Familia Burrón* é um *comic* criado por Gabriel Vargas Bernal em 1948, que por meio de uma crítica humorística, representa a sociedade mexicana da capital. No entanto, o *comic* não representa qualquer família, mas sim, a vida cotidiana dos habitantes pobres da Cidade do México durante boa parte do século passado. De acordo com o investigador independente de *comics* Luis Gantus, em entrevista à BBC Mundo, a família representa “*a los mexicanos en el siglo 20, atados a las tradiciones pero en busca de la modernidad*” (In: NÁJAR, 2010). González, em sua condição de imigrante, transitava justamente nesses dois sistemas culturais, entre o tradicional e o moderno.

Roberto González (MONTERO, 2005) retrata a forma que a canção desse *tamaulipeco* se vinculou a Cidade do México. Para ele, Rockdrigo entendeu rapidamente a cultura *chilanga*, “*sus canciones no san norteñas, no san huastecas, sus canciones san muy chilangas*”. Para Nora de La Cruz (2015 b), essa condição de imigrante na Cidade do México é um fator determinante para as representações de González, pois, “*nadie puede cantarle a una ciudad como quien la enfrenta, venido de lejos*” (CRUZ, 2015 b, p. 8). Claro que as pessoas que nasceram na capital mexicana, conflituosamente tenham o sentimento de a amarem e de a odiarem, mas “*el espanto es una forma peculiar del asombro y quien necesita entender también explica*” (2015 b, p. 8).

Todavía, o que implica ser *chilango*? De acordo com Jesús Nieto Rueda (2016), é justamente o impacto que os acontecimentos urbanos causam em quem vem de fora e se instala na cidade:

[...] el metro y sus multitudes, el ruido incesante, la inseguridad en las calles, el esmog. Todas las particularidades que en esa nueva realidad son cotidianas parecen en principio amenaza, cuando no agresión a la manera

en que el sujeto está acostumbrado a percibir lo que el sociólogo Alfred Schutz definía como 'mundo de vida'. [...] El fuereño ocupa para nosotros el lugar del forastero, categoría de la que se vale Schutz para establecer la fenomenología de aquel que 'pasa a ser esencialmente el hombre que debe cuestionarse casi todo lo que parecía incuestionable a los miembros del grupo al que se incorpora' (RUEDA, 2016, p. 200-201).

É possível que essa ambivalência que as metrópoles apresentam também seja o atrativo da obra de González, em que as aparentes contradições são conciliadas.

El rock, el blues, la canción de protesta, la música popular mexicana, las ideas de Freud, de Marx, Chava Flores, *La Familia Burrón*, el sonido duro de la música norteamericana adaptado a la dicción mexicana y a su temperamento. En esa fusión está su fuerza y por eso encontramos en sus letras la dualidad de la que tanto se ha escrito al intentar explicar nuestra identidad: la risa sombría, la melancolía festiva (CRUZ, 2015 b, p. 8-9).

As mesclas presentes em suas canções não são apenas estéticas. Numa sociedade em que muitos grupos musicais iniciam suas carreiras artísticas a partir de versões de músicas norte-americanas, incorporar elementos culturais próprios de seu lugar de enunciação, também é uma postura política. Um bom exemplo disso é a canção *Huapanguero*: “que clasifica en el programa de Radio Mexiquense como un huapango hard” (RUEDA, 2013, p. 36). O *Huapango* é um ritmo que já foi bastante explorado, a exemplo da obra sinfônica que leva o título do gênero, do compositor José Pablo Moncayo. Na leitura de Monsiváis (2012), esse é o ponto mais alto do êxtase nacionalista: “un ‘himno nacional’ al que no desgastan la repetición” (MOSIVÁIS, 2012, p. 62).

Se a obra de Moncayo se alia ao que os estudos folclóricos propuseram no começo do século passado, a canção de González segue a direção oposta. A partir da linguagem urbana (ou do gênero rock), traduz o que é esse ritmo que faz parte de sua formação. Nesse sentido, a canção *Huapanguero* é uma síntese do que Rockdrigo pretendia enquanto cancionista: a linguagem de um *taumalipeco* frente a uma sociedade de massas.

González não teve tempo de “*cambiar su vida*”, mas deixou muitas canções com o seu pouco tempo de carreira. De acordo com Roberto Ponce (2014, p. 75), Rockdrigo compôs cerca de 60 ou 70 obras e sempre chegava como novas: “*No sé a qué horas las escribía*”. Em sua própria declaração a rádio mexiquense, em 1984, González afirma ter escrito mais de 150 canções. Atualmente se podem encontrar muito desses materiais em discos compactos ou na internet: “*En entrevistas de radio, recitales o cápsulas de televisión, la imagen que se proyecta es la de un cantautor emergente*” (CRUZ, 2015 a, p. 8). Dentre esses materiais estão três álbuns póstumos lançados pela

gravadora independente *Ediciones Pentagrama*, sendo: **El profeta del Nopal** (1986), **Aventuras en el defe** (1989) e **No estoy loco** (1992). Só produziu seu cassete **Hurbanistorias** – ainda que sob condições precárias –, todos os outros discos são compilações feitas por fãs. O álbum gravado em estúdio tem acompanhamento da banda Qual, no entanto, não foi um disco que tiveram tempo para experimentar em métodos de gravação, relação de instrumentos na exploração vertical das pistas, sonoridades etc., nem era essa a proposta devido ao contexto que estavam inseridos. Mas, para Antonio Malacada, apesar de ser o único álbum que ele mesmo produziu, editou e desenhou, não teria sido assim se ele “*hubiera tenido dinero*” (MONTERO, 2005). José Luis Pluma também ressalta que ele mesmo o vendia, pois era um trabalho titânico (MONTERO, 2005).

Rockdrigo, junto a outros artistas urbanos, como Roberto González e Rafael Catana, deram início ao movimento chamado Rupestre. Tal movimento teve início em 1983, como uma nova onda musical e literária que partia do princípio de produzir canções simples, acompanhadas unicamente de violão, teclado ou gaita, tendo a letra como principal ferramenta, apresentando-se muitas vezes de forma complexa e “anticomercial”, direcionadas à crítica política e à denúncia social do sistema. Com o movimento recém-formado, Rodrigo González escreve o *Manifiesto Rupestre*, que diz:

No es que los rupestres se hayan escapado del antiguo Museo de Ciencias Naturales ni, mucho menos, del de Antropología; o que hayan llegado de los cerros escondidos en un camión lleno de gallinas y frijoles. Se trata solamente de un membrete que se cuelgan todos aquellos que no están muy guapos, ni tienen voz de tenor, ni componen como las grandes cimas de la sabiduría estética o – lo peor – no tienen un equipo electrónico sofisticado lleno de *sinters* y efectos muy locos que apantallen al primer despistado que se les ponga enfrente. Han tenido que encuevarse en sus propias alcantarillas de concreto y, en muchas ocasiones, quedarse como el chinito ante la cultura: nomás milando. Los rupestres por lo general son sencillos, no la hacen mucho de tos con tanto chango y faramalla como acostumbran los no rupestres pero tienen tanto que proponer con sus guitarras de palo y sus voces acabadas de salir del ron; son poetas y locochones; rocanroleros y trovadores. Simples y elaborados; gustan de la fantasía, le mientan la madre a lo cotidiano; tocan como carpinteros venusinos y cantan como becerros en un examen final del conservatorio (GONZÁLEZ).

De acordo com Maritza Urteaga (1994, p. 119), os adeptos ao manifesto não tinham acesso a instrumentos elétricos mínimos (guitarra, contrabaixo e bateria), tampouco lugar de ensaio e de apresentação. Nesse sentido, usavam o termo “rupestre” de maneira autoparódica para se distinguirem de roqueiros que se utilizavam de aparatos tecnológicos complicados, adotando o violão (ou teclado) e gaita para cantar histórias

urbanas. Entretanto, “*saben que ello trae consigo la marginación cultural y la invisibilidad histórica, pero en ello reside la singularidade de su obra, de ahí que sean a la vez rocanroleros y trovadores, simples y elaborados*” (SÁNCHEZ, 2013, p. 78). Conforme José Agustín (1998), o rock no México ganhou um grande impulso na década de 1980 com o surgimento do rock rupestre:

[...] un rock pobre, sin recursos, pero mexicanísimo y que expresaba verdaderamente a los nuevos jóvenes del país. El principal exponente fue Rockdrigo González, quien llegó de Tampico para cantar en calles, metro y autobuses del DF, hasta que encontró una gran respuesta por parte de los chavos, quienes lo convirtieron en su gran héroe cultural (AGUSTÍN, 1998, p. 91).

Nota-se a busca de estabelecer a partir do rock, um elo com a tradição. Mesmo sendo um gênero considerado antagônico em relação à música tradicional, produziram obras que não poderiam ser vistas de outra forma, se não como canção popular mexicana. Por outro lado, com a marginalização do rock e de manifestações jovens, tornou-se inevitável produzir sem recursos e longe da grande mídia. Sendo assim, rupestre se assemelha a própria pintura que, feita de forma simples, perpassa o tempo carregando a memória de uma época. Se essa foi a ideia do movimento, até hoje os ecos de González transita pela Cidade do México.

Rockdrigo, entonces, ha sobrevivido a los años. Su música está ahí más allá de la leyenda. Como testimonio de una época, como resquebrajadura de una ciudad que sigue en constante transformación, ahora que vuelve a ser Ciudad de México y deja atrás su estatuto de Distrito Federal. Mas, sobre todo, desde esa mirada del que no termina de ser parte de la ciudad y la retrata desde esa posición crítica (RUEDA, 2016, p. 296).

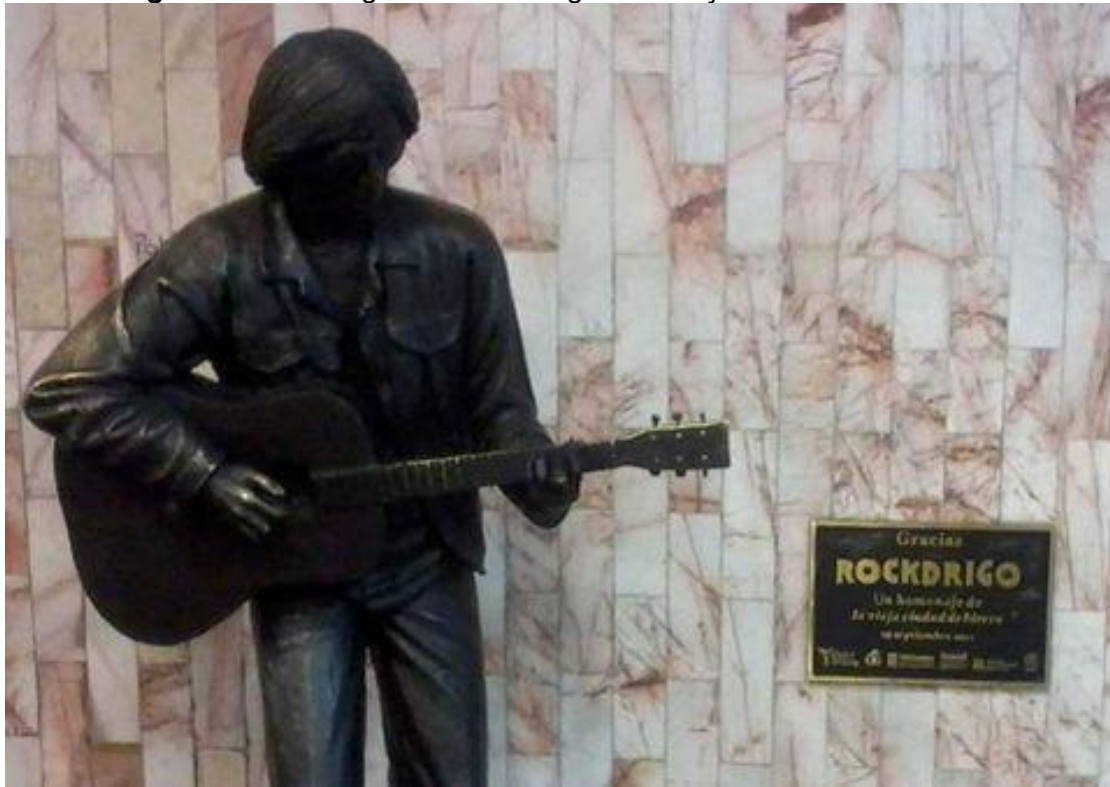
No relato de Nora de La Cruz (2015), quando ela não reconhecia a frase citada durante conversas rotineiras, era questionada com admiração: “Não conhece Rockdrigo?”. E ela respondia que o nome não lhe remetia a nada. Para a autora, o que ocorria era que, aparentemente, toda a experiência *chilanga* estava condensada nos quatro discos de González. Mesmo não conhecendo o nome, de alguma forma, as canções de González haviam chegado a seu ouvido, como podemos constatar em seu relato:

[...] cuando las fiestas se prolongaban hasta el día siguiente, en algún punto de la madrugada, desde las bocinas de un estéreo mal ecualizado con doble casetera salían armónica, guitarra, voz y una frase conocida: ‘cabalgo sobre sueños innecesarios y rotos, prisionero iluso de esta selva cotidiana’. ¿Quién canta eso?, pregunté. Me dijeron que Rockdrigo. Para mí, ‘No tengo tiempo’ era la canción de los micros: casi siempre que algún joven subía con su guitarra para ganar una moneda que no afecte su

economía, cantaba ésa. Me gustaba y la sabía de memoria gracias a mi uso cotidiano del transporte público. Cuando lo pienso ahora, parece casi ritual: miles de habitantes del Estado de México se desplazan de sus municipios de origen para ir a estudiar o trabajar a la ciudad; conforme se acercan aparece un músico callejero: un Virgilio que los guía en su descenso por el Periférico hacia la trampa – ¿qué trampa?, los saludan al llegar. Pero nadie atiende al aviso y la máquina los vuelve una sombra borrosa (CRUZ, 2015, p. 7-8).

O caso é que, desde o terremoto de 1985, a imagem e a obra de González transitam o imaginário urbano da Cidade do México. Ocorrem diversas apresentações em sua homenagem na estação de metrô Balderas, onde uma placa e uma estátua em sua homenagem permanecem.

Figura 5. Homenagem ao Rockdrigo na estação de metrô Balderas



Fonte: <<http://www.milenio.com/cultura/inicia-proyecto-para-la-estatua-de-rockdrigo>>

A canção *Estación del metro Balderas*, presente no **Hurbanistorias**, recebeu inúmeras versões, como a da banda Tri – talvez a mais conhecida, até mesmo que a de González –, na qual carrega certa polêmica. Embora ambas tratem da história de uma mulher que se perde na estação de metrô Balderas e a pessoa que a amava não quer voltar a tal lugar, portanto, pede ao operador que o leve em outra direção. A versão original carrega um desfecho mais violento: “*Sáquese de aquí señor operador / este es un secuestro así que ahí le voy*”. Já a versão da banda Tri tenta amenizar: “*Oye chofer, llévame a donde quieras / [...] pero no me lleves hacia el metro Balderas*”.

Na transcrição de um programa da Radio Educación revelada numa matéria do site *Proceso* (CABELLO; PONCE, 2014), em que estiveram presentes tanto González como Alex Lora (líder da banda Tri), discute-se a releitura da canção. Mesmo González mostrando que não estava muito feliz com a alteração da letra, não manifesta sua opinião. Para Rueda (2016, p. 217), “*en esta canción sí se percibe un cierto compromiso social, un interés en dejar el testimonio de un acontecimiento de lo cotidiano, de una historia única que representa a muchas otras historias*”. Como no trecho: “*Ya lo dijo Freud no me acuerdo en qué lado / sólo es la experiencia que he experimentado*”.

La frase se queda así, suelta, apenas como un guiño a la propia formación trunca en psicología de Rockdrigo. Su contemporáneo Roberto González identifica en este tipo de frases la capacidad sintética y la habilidad de Rodrigo para captar las ideas que en aquella época estaban muy vigentes en el ambiente de los músicos urbanos. Freud, como Marx, Kafka, de Beauvoir, etcétera, eran parte del mundo intelectual que se esperaba que la gente del medio conociera (RUEDA, 2016, p. 217).

González, assim como Assumpção, tem muito da sua experiência transformada em canção. Ainda que González busque construir personagens não tão associadas a ele, diferentemente de Assumpção, elas surgem a partir de sua observação das pessoas da cidade. No cassete **Hurbanistorias**, como o próprio título do álbum, o tema central é a experiência urbana, mas possui uma carga tradicional – talvez o “H” de “urbanistorias”, seja mais uma referência ao *Huapango*, ritmo tão caro a ele. Para Rueda (2016), esse cassete combina canções com tom melancólico e outras com teor humorístico:

Como si González apostara por un público con el que pudiera dialogar sobre temas sensibles de la ciudad, la sociedad, la vida y al mismo tiempo, un público que simplemente se divertiera con temas como ‘Rock del Ete’. La broma de escribir el título con ‘hache’ inicial deja muy clara una actitud rebelde que lleva el juego antiautoritario al espacio de la ortografía. E incluso, podría aventurarse que en ese desapego a normas está presente una necesidad de manifestar una manera de hacer rock que busca distinguirse de lo establecido y aceptado socialmente (RUEDA, 2016, p. 201).

Embora González tenha criticado rotulações como o *canto nuevo*, em que afirma na rádio Mexiquense, em 1984, que muitos se utilizam do termo como oportunismo, pois se rotulam e continuam com o mesmo tipo de canções folclóricas e panfletárias, sem ter nada de novo. Ironicamente, seu primeiro álbum, acaba sendo constantemente associado a esse movimento, sem representar tanto sua essência roqueira. O tema da cidade também é recorrente nos álbuns póstumos, que são

recopilações de apresentações e gravações na própria casa de González. Como: *Las aventuras en el Distrito Federal*, *Diva francesa*, *El feo*, *Los intelectuales*, *Asalto chido* e *Gustavo*, todas gravadas no concerto do “*Café de los Artesanos*”, em 1984; *Susana de la mañana* e *Buscando trabajo*, gravadas na casa de Rodrigo González, em 1982. *Ama de casa un poco triste*, *Solares baldíos* e *Pórtate sensato*, que procedem de uma gravação realizada por Álvaro Mejía, na Rádio Educación, em 1984 (RUEDA, 2016, p. 227).

Na crônica *Rockdrigo en Aguascalientes*, de José Luis Engel (Ginger), tem-se alguns fatos interessantes sobre a necessidade que González demonstrara em registrar novas canções, ainda que houvesse recém editado o **Hurbanistorias**:

Rodrigo quería las grabaciones para ponderar su material, tenía poco de haber editado *Hurbanistorias*, pero le rondaba el proyecto con el grupo Qual, eso aprovecharon los chilenos; el caso es que Dávila grabó el primer día, fueron casi tres horas de grabación en dos tandas de poco más de una hora cada una, entre las 8 y las 12 de la noche, hora en que por ley tenía que cerrar el local; el segundo día tuvo el mismo horario, el repertorio fue el mismo, aunque en otro orden y, si acaso la única pieza que se quedó sin registro fue la de ‘El mercenario’ (ENGEL, 2011).

Em 1985, na sua última apresentação, na livraria *Bolívar* – um dia antes de sua morte –, mesmo sua obra apresentando boa aceitação, González demonstra certa insatisfação pelos rumos que havia tomado. Sobe ao palco outro *Rockdrigo*, sem os discursos carregados de humor, com tom sério e planejando redirecionar seu material. Como podemos perceber no relato de seu parceiro Roberto González (MONTERO, 2005):

Recuerdo que habló mucho, incluso, creo que su tono cambió un poco. Normalmente, Rodrigo era muy festivo, muy chancero. Pocas veces hablaba en serio, aunque siempre detrás de ese discurso, como en sus canciones, detrás de ese discurso jocoso, siempre había un contenido fuerte. Pero esa noche, lo recuerdo, no había esa primera instancia de su discurso que era el chiste. Estaba un poco consternado, recuerdo estaba, decía que no le gustaba mucho el camino que había tomado, por el estado de ánimo, quizás. Decía que se había convertido en un payaso, que la gente lo reconocía y le gustaba de oír sus canciones porque las hacía reír y no por otra cosa. Que estaba pensando como en rehacer su material, como que empezar a hacer otro tipo de canciones, canciones un poco que dieran menos oportunidad a la risa, porque él decía que la risa evadía. Nos criticaba a algunos de nosotros por las posiciones que estábamos tomando. Estábamos como, unos de una manera, otros de otra, estábamos como concediendo, como cediendo en ese momento, y era el momento en que sí, algunos de los músicos de nuestra generación, empezaron a definir su posteridad, finalmente. Y era un momento, para mí, de distancia, de soledad, de cierta tristeza, y para mí era muy importante tener un amigo como Rodrigo.

Todavía, a insatisfação de González não impediu que os ecos de sua obra atravessassem os tempos até os dias de hoje. Como no disco **Ofrenda a Rockdrigo**

González, cujo responsável pela administração e coordenação da “*Productora de Onda*”, Juancho Barrón, em entrevista à Jornada Unam, em 2004, afirma ser Rodrigo González a figura central, ou melhor, “*a piedra angular*” do rock mexicano: “*Más bien es increíble que, hasta ahora estemos empezando con Rockdrigo. Este compositor es la piedra angular del rock mexicano*”. Para o músico e produtor – confirmando o que outros autores vêm dizendo até então –, antes de González o rock era uma espécie de colagem de *covers*, traduções e cópias de grupos importados. E Rockdrigo é o primeiro representante de uma geração que dita: “*qué es el rock mexicano, cómo debe ser, de qué debe hablar y cuál debe ser su estructura estética*”. Dessa forma, começa a narrar histórias urbanas e criar estruturas musicais adotando outros ritmos que fazem parte do repertório da música popular mexicana. A canção *Tiempo de Híbridos*, que será analisada na próxima seção, é um exemplo da proposta de González para o rock mexicano, desde a forma como se estrutura, até a temática que transita no imaginário urbano desde o início do século XX.

2.2.1 Em tempo de híbridos: identidade ou falta de identidade?

*Lo original es lo impuro, lo mixto.
Como nosotros, como yo,
como México.
Carlos Fuente (2008).*

A canção *Tiempo de Híbridos* de Rodrigo González, presente no álbum póstumo, **El profeta de Nopal** (1986), escapa aos moldes ortodoxos e expõe, não sem contradições, inúmeras formas de perceber e interpretar o mundo: o canônico e o marginal; o mitológico e o cotidiano; o tradicional e o moderno. E num nível profundo, a oposição entre identidade (s) e falta de identidade. São debates que giram em torno da música popular e desencadeiam inúmeras polêmicas. Dessa forma, pretendemos, por meio de um processo analítico e interpretativo, desvendar as camadas de sentido dessa canção.

Na canção *Tiempo de Híbridos*, poderia ser então funcionalmente representado da seguinte maneira:



Parte 1

- A¹** Era un gran rancho electrónico
con nopales automáticos
con sus charros cibernéticos
y sarapes de neón
- B¹** Era un gran pueblo magnético
con Marías ciclótónicas
tragafuegos supersónicos
y su campesino sideral
- C¹** Era un gran tiempo de híbridos
era medusa anacrónica
una rana con sinfónica
en la campechana mental

Parte 2

- A²** Era un gran sabio rupéstrico
de un universo doméstico
pitecantropus atómico
era líder universal
- B²** Había frijoles poéticos
y también garbanzos matemáticos
en los pueblos esqueléticos
con sus guías de pedernal
- C²** Era un gran tiempo de híbridos
de salvajes y científicos
panzones que estaban tísicos
en la campechana mental
en la vil penetración cultural
en el agandalle transnacional
en el oportuno norteño-imperial
en la desfachatez empresarial
en el despiporre intelectual
en la vulgar falta de identidad

Retomando os modelos de Tatit, a relação entre tematização e passionalização “deve ser avaliada num quadro de ampla compatibilidade entre letra, melodia e instrumentalização e em suas respectivas dimensões, intensas e extensas, tendo por base a identidade primordial entre sujeito e objeto” (TATIT, 2007 a, p. 50). A compatibilidade entre os elementos na canção *Tiempo de Híbridos* são igualmente difíceis de identificar, pois, uma análise superficial demonstraria: dois momentos no plano da expressão, sendo a primeira parte passional e a segunda temática; e, no plano do conteúdo, uma disforia disjuntiva nas duas partes. Mas a gramática pulsa entre elementos intensos e extensos nos dois planos da linguagem, “criando correspondência de diversas dimensões e produzindo um efeito de coerência, cuja origem nem sempre é fácil determinar” (TATIT, 2007 a, p. 52).

A introdução, composta apenas pelo violão, apresenta uma sequência melódica desacelerada que remete a passionalização (separação com o objeto de valor). Essa seção pode muito bem ser associada às canções campesinas ou ser uma citação à música *ranchera*, tão difundida pelas rádios, na primeira metade do século XX, como símbolo nacional mexicano. As referências a esse período não terminam na introdução. Ao se utilizar de figuras como “rancho”, “nopales”, “charros” e “sarapes”, estabelece a compatibilidade entre citação melódica e verbal, uma vez que são tópicos extremamente desgastados pelo cinema dos anos 50, como vimos no primeiro capítulo.

Logo no início da primeira parte, encontramos a ideia de mescla entre imagens consideradas antagônicas ou contraditórias. Tais imagens, como “rancho”, não se referem somente ao campo, mas a uma identidade significativa no México, ou seja, tradição em oposição à modernidade: “*era un gran rancho electrónico*”. O resultado dessa fusão cria oximoros e paradoxos que percorrem toda a obra, sintetizados na expressão que nomeia a canção (*Tiempo de Híbridos*), título tão ambivalente quanto os elementos que habitam seu interior. O livro de Néstor Garcia Canclini (1990), *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, é um ponto de partida, mas não um fim para o debate. Canclini traz o conceito de hibridação, noção de mescla que faz parte de países colonizados, mas que, de acordo com o autor, em entrevista dada a Francisco Cruces Villalobos, em 2013, é um termo descritivo (Radio UNED, 2013).

Sendo assim, depois de se ter afirmado as hibridações, deve-se entender que tipos de mesclas estão sendo produzidas, pois podem ser assimétricas: setores hegemônicos e subalternos, apropriações da cultura do outro para o comércio – dando usos diferentes dos originários –, entre outros. Dessa forma, além da canção ser fruto do hibridismo cultural, eleger o como proposta estética.

Na busca de entender a coexistência dessas imagens, mesmo com ironia, González as coloca numa mesma sintaxe e revela as tensões dos encontros socioculturais que estão na base da identidade latino-americana. Nessa direção, a obra manifestaria um dos possíveis aspectos da América Latina que, segundo a expressão cunhada por Antonio Cornejo Polar, seria sua “heterogeneidade não dialética”, bem como, sua unidade não resolvida e seu porvir cindido. Ou seja, assume-se

[...] una interpretación de la historia latinoamericana que la entiende como proceso caracterizado por múltiples choques culturales y sociales, por la dominación de unas culturas sobre otras – y, consecuentemente, de unas clases sobre otras –, de lo que resulta una convivencia nunca armoniosa, siempre disonante, de los elementos indígenas, africanos y europeos que en ella coexisten. Las huellas de esa historia preñada de conflictos permanecen en forma de mitos, de tradiciones, de discursos, que moldeados por la fortísima y en extremo conflictiva presencia “del otro” – tantas veces negada, silenciada, ocultada, reprimida –, sigue determinando la tónica de un devenir identitario traumático y complicado (REINOSO, 2009, p. 295).

Nesse sentido, o autor da canção resgata o amplo debate que envolveu a música popular desde seu surgimento, questionando a invenção da tradição e o que foi entendido como identidade nacional. Ao trazer imagens do campesino, não como aquele que não teve contato com modernização, mas que, com a imigração para as cidades, ocupou espaços subalternos na sociedade, rompe com a ideia romantizada do que seria o homem do campo. Na mesma dimensão, não é apenas uma escolha aleatória associar “marías”, “tragafuegos” e “campesinos” a adjetivos referentes a outro campo semântico (“ciclotrónicas”, “supersónicos” e “sideral”), mas sim uma forma de lembrar que os grupos não hegemônicos estão inseridos no cenário urbano. As mulheres indígenas que atuam como ambulantes nas ruas da Cidade do México – chamadas de “marías” – é um reflexo dos conflitos e da dominação de uma cultura sobre outra.

Torna-se evidente que a noção de identidade nacional é historicamente criada, excluindo muitos elementos, sobretudo, numa sociedade como a mexicana. González, ao trazer a metrópole como sua musa, desloca sentidos anteriormente estabelecidos, visto que, diferentemente das produções anteriores que afirmavam, por meio da cultura popular, a identidade nacional, agora reconhece como culturas múltiplas que habitam o mesmo espaço. Segundo Canclini (1994), numa nação cosmopolita como o México, a cultura se formou não apenas mediante a reprodução de suas tradições pré-colombianas, mas também pelos migrantes campesinos, pelo olhar dos estrangeiros e pelas indústrias culturais (CANCLINI, 1994, p. 100).

Em relação ao plano da expressão, as duas partes possuem a mesma

construção harmônica. No entanto, torna-se fácil a identificação de cada uma delas, além de a transição de uma para outra se separar por uma seção periférica (interlúdio), recebem letras diferentes. Outro fator que cabe ressaltar é o contraste entre as formas que González se acompanha com o violão em cada parte. Na primeira, tocando o violão de maneira livre em diálogo com o canto, a sensação passional parece ganhar força, chocando-se com a levada de rock da segunda parte. O que temos é um efeito de ruptura em relação à expectativa que a primeira parte apresenta. Pode-se observar que a segunda parte é maior que a primeira, o compositor inseriu mais seis versos (segmento C²) que ocupam a mesma sequência harmônica (Lá-Sol-Ré) que acompanha o mote “en la campechana mental”.

Utilizaremos um diagrama criado por Tatit para transcrever, simultaneamente, a melodia e a letra. Cada espaço corresponde ao intervalo de um semitom (o menor intervalo de notas empregado na música ocidental tradicional) e a totalidade dos espaços cobre a região de tessitura (do ponto mais agudo ao ponto mais grave) ocupada pela melodia integral (TATIT, 2007 b, p. 31). A diagramação possibilita a localização das alturas que as palavras ocupam na tessitura. Vejamos o segmento “C²”:

Figura 6. Primeira parte do segmento C²

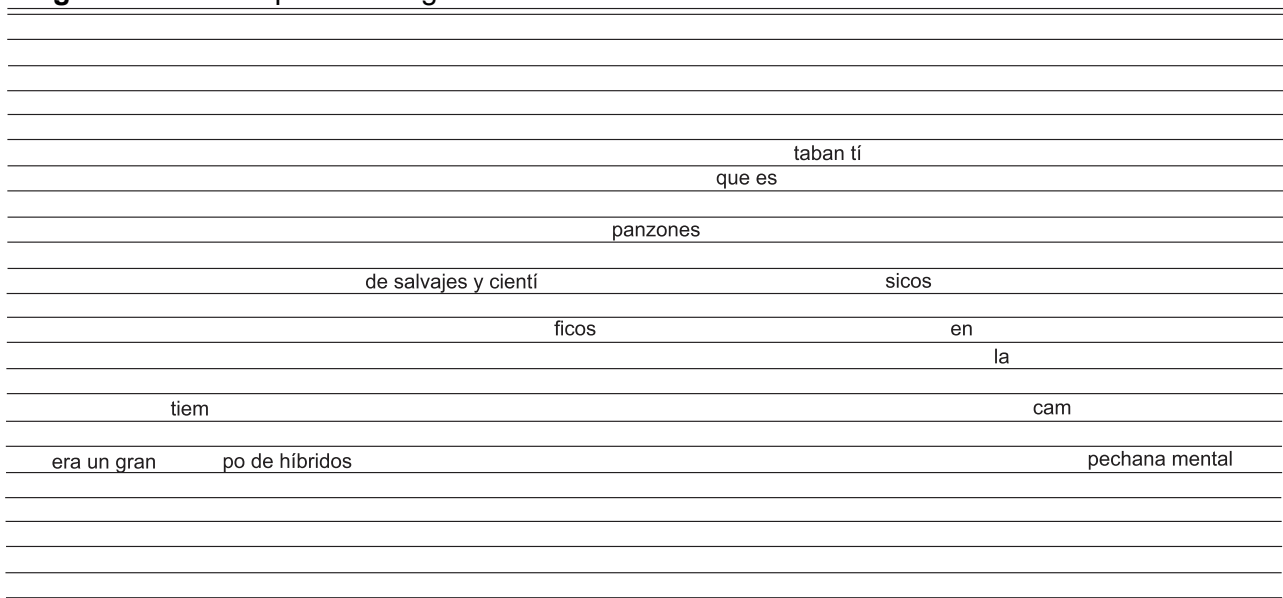
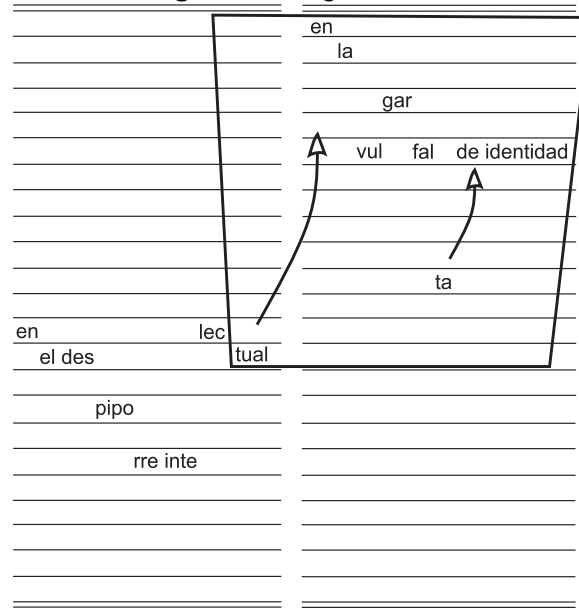


Figura 9. Fragmento C²



Alterar a rima do último verso causa um efeito de sentido de resolução de uma ideia. Entretanto, o enunciador-cancionista faz o contrário de uma finalização entoativa, isto é, descer para as regiões graves da tessitura. De acordo com Luiz Tatit (2007 b, p. 170), pesquisadores advindos da linguística verificaram um princípio universal que une a descendência entoativa à noção de finalização ou de terminatividade, como Eric Buysens (1974), em seu texto *Semiologia e Comunicação Linguística*. Buysens afirma:

Na verdade, parece que, em todas as línguas, uma descida final caracteriza uma asserção que não exija comentário algum, que não preveja objeção ou adição. Uma subida final, ao contrário, parece de fato caracterizar falas após as quais esperam-se outras: um suplemento de informação, uma resposta ou uma objeção (BUYSENS, 1974, p. 127).

Entretanto, ao aplicar tais aspectos da entoação no quadrado semiótico, Luiz Tatit nos apresenta outra unidade entoativa: “não-ascendência/não-descendência” ou “suspensão”. Segundo o autor,

[...] podemos constatar um núcleo de tensividade centrifugal no termo do quadrado semiótico correspondente à não-descendência. Ou seja, não havendo descendência – isto é, a um aumento de tensão e consequentemente a uma urgência de resolução – ou à não-ascendência, cuja combinatória (não-descendência/não-ascendência) pode ser designada pela noção de suspensão. De fato, trata-se de um som que ‘pende’ no alto e se interrompe antes de definir o rumo de sua trajetória (TATIT, 2007 b, p. 173).

Esse caráter suspenso do tom repercute no plano do conteúdo como algo inacabado, cuja complementação se virtualiza em outro lugar. Dessa forma, a soma da

intensidade entoativa e do percurso ascendente do último verso – que não finaliza sua trajetória –, provoca o efeito de sentido de algo que precisa se resolver. O saber do enunciador se manifesta de forma incompleta, todavia, a compreensão de uma obra depende da relação entre as partes, sua macroforma. González, aos poucos, vem demonstrando esse saber na estrutura da canção.

Podemos notar que na extensão global da canção, todos os segmentos pendem para uma entoação descendente. Na primeira parte, com um alto grau de passionalidade, sobretudo, pelo prolongamento dos tonemas “co”, “cos”, “ca”, “cas” (Fig. 10, 11 e 12), não há dúvidas que a base entoativa é a asseveração passional.

Figuras: 10. Segmento A¹ / 11. Segmento B¹ / 12. Segmento C¹

né

Era un gran rancho electró con sus charros ciber ti/cos ra

ni/co sa y

má pes de neón

con nopales auto ti

cos

só

era un gran pueblo magné tragafuegos super ni/cos su campesi

ti/co y

tró no sidera

con Marías ciclo ni/cas

al

Esse trecho introduz a canção *Tiempo de Híbridos* em uma de suas apresentações ao vivo, o que nos leva a crer que possa contribuir para desvendar alguns elementos que habitam o interior da canção. Pode-se entender que o simulacro criado pelo cancionista corresponde a mensagens do futuro enviadas pelo *Profeta del Nopal*. González fazia uso da terceira pessoa para se referir ao profeta. Já o Sacerdote Rupestre era utilizado na primeira pessoa pelo compositor. Por isso, a canção é exposta como se estivesse falando sobre algum tempo passado, mas poderia ser qualquer momento da história entre a época de González e a do *Profeta del Nopal* (um milênio de distância).

Por outro lado, o compositor destaca o ponto central da obra ao falar sobre as visões híbridas do profeta sobre o *rock and roll* mexicano. Como vimos, a base musical de González é o rock e somente a partir deste que incorpora outros elementos de sua cultura. Nessa ótica, o *Profeta del Nopal* designa o *Sacerdote Rupestre* a mostrar o caminho que o rock poderia tomar, uma vez que este não era cantando em espanhol, tampouco explorava a temática do cotidiano urbano e da cultura mexicana.

Na segunda parte se busca o elo entre sujeito e objeto de valor por meio do modelo tematizado, celebrando o papel do *Sacerdote Rupestre* nesse processo. Todavia, é constantemente afastado pelo anti-sujeito (“penetración cultural”, “agandalle trasnacional”, “oportuno norteño imperial”, “desfachatez empresarial”, “despiorre intelectual”), resultando na vulgar falta de identidade. Tal falta de identidade que o enunciador-cancionista apresenta na letra e que também pode se referir ao rock mexicano massivo, tem um intenso estado de passionalidade, contrariamente ao andamento acelerado. No entanto, o “saber-fazer” se manifesta na própria obra produzida por ele, isto é, um rock mexicano, cantado em sua língua e sem desconsiderar as tensões presentes no cotidiano.

Se da entoação final do enunciador decorre reticências, indicando uma ideia ou um pensamento por terminar, a complementariedade se visualiza no improviso, resolvendo tal ideia. Seguindo, a princípio, o andamento tematizado com uma levada de rock e um solo de gaita, retorna ao ritmo passional realizado na introdução. Ao chegar ao final, realiza-se novamente a mescla entre dois sistemas de signos distintos: o rock e a canção campesina.

Entretanto, se esse final lança uma proposta ao ouvinte, questionando o rock que estava sendo feito naquele momento; a versão de *Tiempo de Híbridos*, do grupo de *reggae* Los Rastrillos, presente no disco **Ofrenda a Rockdrigo** (2001), parece responder a tal proposta. Juancho Barrón (2004) afirma que no disco citado, os grupos fizeram novos arranjos e, como resultado, tem-se “*un disco donde parece que Rockdrigo*

hizo las rolas para los grupos y, a la vez, que las rolas podrían haber sido hechas por los grupos” (BARRÓN, 2004). A canção interpretada por Los Rastrillos, com a voz de Iraida Noriega, continua tal legado, acrescentando uma terceira parte à obra:

Acá ya lo dijo el profeta del Nopal, el mestizaje cultural aquí nunca va a acabar: un rasta ranchero y un skatero jaranero y una jazzera que canta blues y bolero el mestizaje cultural es la misma campechana mental (*Ofrenda a Rockdrigo*, 2001).

A versão do grupo de *reggae* incorpora instrumentos tradicionais da música mexicana, como a jarana, da região de Veracruz. Ao mesmo tempo, integra o saxofone, os ritmos de ska e a voz de Iraida Noriega, em claro estilo jazzístico. Se na canção de González a ambiguidade das mesclas perpassa todas as suas seções, na releitura da obra não há dúvidas quanto à celebração de tal mistura. Para Barrón, em entrevista dada a Rueda (2016), Rockdrigo inventou todo o rock mexicano da década 1990. Ao longo dos anos 70 e 80, o rock vinha se inovando fora da grande mídia, mas González foi o primeiro que, desde a margem, teve reconhecimento por incorporar ao gênero uma linguagem mexicana, visto que, dentro da indústria fonográfica, tal vertente não teve força de se desenvolver.

2.3 POSSIVEL DIÁLOGO ENTRE AS OBRAS

A partir da observação atenta dos trajetos artísticos de Assumpção e González em relação às canções analisadas, há que se destacar o compromisso de suas composições tendo em vista o horizonte da música popular de seus respectivos países. As obras refletem 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. González, por sua vez, chega a um entendimento semelhante, visto que é inserido num contexto em que os intercâmbios culturais eram inevitáveis, contudo, assimétricos. Sua obra propõe uma maneira de absorver a cultura do outro e transformá-la em um produto original, buscando diminuir as assimetrias a um só tempo em que as denuncia.

Como afirmamos no primeiro capítulo, as obras dos dois cancionistas são distintas. Assumpção explora acontecimentos simultâneos da gravação multicanal, dialogando com a maneira de produzir canções da era pós-tropicalista, porém, nisso não

se encerra. Embora fuja ao escopo da pesquisa, essa polifonia musical ultrapassa o fonograma e atinge a forma performática de suas apresentações que, por si só, merecem atenção. Já González procura fazer canções simples, mas simultaneamente inovadoras para seu contexto. Como o gênero rock era marginalizado e perseguido, empregar o uso dos instrumentos violão e gaita, não era somente uma opção estética, mas sim, estratégica, em função da dispersão dos artistas no momento em que a polícia se aproximava. Essa era a resposta que a sua geração encontrou para desenvolver suas criações artísticas.

Outro fator que cabe ressaltar é o percurso migratório dos artistas para a capital. Ambos entenderam os discursos da cidade e, por meio de uma relação dialógica, construíram os seus próprios discursos. Entretanto, por terem vindo de cidades interioranas, o impacto cultural acometido transformou suas experiências em alicerces para suas obras. No capítulo seguinte, serão analisadas as canções *Venha Até São Paulo*, de Assumpção e *Vieja Ciudad de Hierro*, de González, cujo eixo central se sustentará na influência das transformações das duas metrópoles.

CAPÍTULO III. CAPITAIS DE MIL FORMAS

3. 1 CIDADE POLIFÔNICA, CANÇÃO POLIFÔNICA: RELAÇÕES DIALÓGICAS

*Se a obra é a soma das penas
pago mas quero meu troco em poemas*
Itamar Assumpção e Alice Ruiz, Se a obra é a soma das penas (1993).

Como vimos no primeiro capítulo, as relações entre música popular e espaço urbano se tornam mais significativas com a modernização das cidades no início do século XX que, transformadas pela Revolução Industrial, apresenta-se como um fenômeno repleto de novidades passageiras que afetam as relações humanas. Com a expansão demográfica, a urbanização descontrolada e a depredação ecológica, surgem as metrópoles caóticas do final do século passado. Sob o estigma do progresso, alteram-se, não só os contornos e o ambiente das cidades, mas também o conjunto de experiências de seus habitantes (GOMES, 1999, p. 23). Para o pesquisador Renato Cordeiro Gomez (1999), os condicionamentos sociais, políticos, econômicos e culturais “historicizam esse fenômeno urbano”, isto é, essa cidade da multidão que tem a rua como destaque de sua cultura, “passa a ser não só cenário, mas a grande personagem de muitas narrativas, ou a presença encorpada em muitos poemas” (1999, p. 23-24).

Assim, é Paris para Victor Hugo, Balzac e Zola, ou para Baudelaire em seus poemas; ou Londres para Dickens. No mesmo diapasão, pode-se perguntar o que significa Buenos Aires para Borges, ou Roberto Arlt, ou o contemporâneo Ricardo Piglia; ou Lisboa para Eça de Queirós e Cesário Verde, ou para José Cardoso Pires; o Rio de Janeiro para Machado de Assis, Lima Barreto, João do Rio, Marques Rebelo ou Rubem Fonseca (GOMES, 1999, p. 24).

Para o autor, indagar sobre as representações da cidade em manifestações artísticas é, basicamente, ler textos que leem a cidade, considerando não só a paisagem urbana, os dados culturais mais específicos, os costumes, os tipos humanos, mas também a cartografia simbólica em que se cruzam o imaginário, a história, a memória da cidade e a cidade da memória. Em síntese, significa que a leitura da experiência urbana implica na aceitação da cidade como discurso, verdadeiramente uma linguagem, uma vez que fala a seus habitantes.

Para a urbanista e arquiteta Raquel Rolnik (1995), essa construção de milhares de tijolos marca a constituição de uma nova relação sociedade/natureza mediada, pela primeira vez, por uma estrutura racional e abstrata. O processo de empilhar

tijolos definindo formas geométricas, assemelha-se ao agrupamento de letras formando palavras para representar sons e ideias, ou seja, construir cidades, também constitui uma forma de escrita. “Na história, os dois fenômenos – escrita e cidade – ocorrem quase que simultaneamente, impulsionados pela necessidade de memorização, medida e gestão do trabalho coletivo” (ROLNIK, 1995, p. 16). Para a autora, o desenho das ruas e das casas, das praças e dos templos, além de abarcar a experiência dos que a construíram, também denota seu mundo e sendo assim, podem ser lidas e decifradas, como se lê e decifra um texto. Nessa direção, a cidade é um grande texto em que se buscam significações urbanas. Seus vários discursos se cruzam e apresentam leituras do sujeito sobre a experiência urbana: lê-se “a cidade como um composto de camadas sucessivas de construções e ‘escritas’, onde estratos prévios de codificação cultural se acham ‘escondidos’ na superfície, e cada um espera ser ‘descoberto e lido” (GOMES, 1994, p. 78).

A pesquisadora Marileide Meneses e Silva (2011), constata que a cidade invoca a escrevê-la. No entanto, construir e desconstruir os múltiplos discursos que se apresentam para o leitor das cidades, também pode ser o desafio de “se criar significados diversos para cada uma de nossas experiências urbanas e, dessa forma, arquitetar o que se poderia pensar como discursos imaginados, individuais e de acordo com a experiência do sujeito” (SILVA, 2011, p. 14). Em uma dimensão semelhante, a cidade escrita é resultado da leitura:

[...] construção do sujeito que a lê, enquanto espaço físico e mito cultural, pensando-a como condensação simbólica e material e cenário de mudança, em busca de significação. Escrever, portanto, a cidade é também lê-la, mesmo que ela se mostre ilegível à primeira vista; é engendrar uma forma para essa realidade sempre móvel. Mapear seus sentidos múltiplos e suas múltiplas vozes e grafias é uma operação poética que procura apreender a escrita da cidade e a cidade como escrita, num jogo aberto à complexidade (GOMES, 1999, p. 24).

O discurso em que a cidade é representada não reproduz, todavia, a cidade em sua totalidade. De acordo com Italo Calvino (1990), embora exista uma relação entre a cidade e o discurso que a descreve, nunca se deve confundi-los, pois, os “olhos não veem coisas mas figuras de coisas que significam outras coisas” (CALVINO, 1990, p. 17).

Se na cidade tudo é símbolo, o olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas. O poder gerativo da linguagem impede, porém, que a cidade seja cristalizada em seus emblemas: há sempre margem para uma combinatória outra, a fim de que outra cidade imaginária possa existir, grafia urbana produzida pela atividade de leitura. Ler essas grafias

urbanas, portanto, é detectar e decifrar o fio condutor de seu discurso, o seu código interno (GOMES, 1999, p. 26).

Para Mikhail Bakhtin (1997), o princípio constitutivo da linguagem e de qualquer discurso (enunciação) é a relação dialógica com os discursos que o precedem e aos quais responde. Pois, uma vez que o ouvinte recebe e compreende a significação, assume uma atitude “responsiva ativa”. Em outras palavras, o olhar que percorre o texto “concorda ou discorda – total ou parcialmente –, completa, adapta, apronta-se para executar etc.” (BAKHTIN, 1997, p. 290) e essa atitude está em constante elaboração durante todo o processo de leitura e de compreensão desde o início da enunciação. Dessa forma, escrever as cidades é uma resposta ativa a seus discursos, uma relação dialógica que permite novas cartografias urbanas, visto que encontram vozes de novos sujeitos que alteram comportamentos e concedem outras perspectivas de vida. De acordo com Silva (2011, p. 14), ao fazer do cenário da cidade, por meio da narrativa, uma babel de vozes, reconhece-se e, ao mesmo tempo, legitima a polifonia urbana, assim como, “aponta pistas a seguir na observação de uma identidade urbana com múltiplos acordes denunciadores de um labirinto no qual, muitas vezes, o sujeito se perde n(d) ela e de si mesmo”.

A propósito, em diálogo com Bakhtin, Diana Luz de Barros (1994, p. 2) explicita que só pelo deslocamento do conceito de sujeito que podemos entender o dialogismo interacional, ou seja, substituir seu papel central por diferente – ainda que duas – vozes sociais, transformando-o em sujeito histórico e ideológico. Em outras palavras, “concebe-se o dialogismo como o espaço interacional entre o eu e o tu e o eu e o outro, no texto” (BARROS, 1994, p. 3). O sujeito, no sentido em que Bakhtin coloca (ou desloca) é histórico, pois carrega em si características de um tempo e de um espaço, mas também é ideológico. Todos os textos são dialógicos, carregam vários discursos, mas uns deixam entrever muitas vozes e outros as escondem; é nesse sentido que podemos entender como ideológicos. Em resumo,

[...] o diálogo é condição da linguagem e do discurso, mas há textos polifônicos e monofônicos, segundo as estratégias discursivas acionadas. No primeiro caso, o dos textos polifônicos, as vozes se mostram; no segundo, o dos monofônicos, elas se ocultam sob a aparência de uma única voz. Monofonia e polifonia de um discurso são, dessa forma, efeitos de sentido decorrentes de procedimentos discursivos que se utilizam em textos, por definição, dialógicos. Os textos são dialógicos porque resultam do embate de muitas vozes sociais; podem, no entanto, produzir efeitos de polifonia, quando essas vozes ou algumas delas deixam-se escutar, ou de monofonia, quando o diálogo é mascarado e uma voz, apenas, faz-se ouvir (BARROS, 1994, p. 6).

Compreender essa distinção pode ser um grande divisor em uma tipologia de textos e de discursos, pois, separam-se com ela os “discursos autoritários dos discursos poéticos” (BARROS, 1994, p. 6). No primeiro grupo se considera discursos em que as vozes em conflito são abafadas, perde-se a ambiguidade das múltiplas posições, são discursos cristalizados, absolutos e incontestáveis; no segundo, por sua vez, instala-se internamente o diálogo intertextual, a complexidade e as contradições dos conflitos sociais. Nesse sentido, as leituras da cidade podem assumir o papel de descobrir os diálogos abafados por discursos autoritários e destrancar as portas das cidades “sugerindo observações e cenas do dia a dia, ao mesmo tempo em que desloca o sujeito para um emaranhado de signos e códigos absurdos e contrários” (SILVA, 2011, p. 14).

Em tal perspectiva, se qualquer texto – entendido como objeto de uma cultura, como a canção, a literatura ou mesmo a cidade – é tecido “polifonicamente por fios dialógicos de vozes que polemizam entre si, se completam ou respondem umas às outras” (BARROS, 1994, p. 4), pode-se dizer que Assumpção e González, ao comporem suas canções, por meio do dialogismo, também se utilizaram de inúmeros discursos em que entraram em contato – seja verbal, sonoro ou visual – durante seus trajetos. Em paralelo, as metrópoles que os cancionistas transitaram e fizeram parte de suas formações musicais, por si só, são discursos que se comunicam com vozes diversas, pois vem sendo construídas como um imenso caleidoscópio de referências culturais e arquitetônicas. São cidades narradas por um coro polifônico, em que “vários itinerários musicais ou os materiais sonoros se cruzam, se encontram e se fundem, obtendo harmonias mais elevadas ou dissonâncias, através de suas respectivas linhas melódicas” (CANEVACCI, 2004, p. 15). Portanto, a capital de São Paulo e a capital do México, por terem sido os lugares em que se deu boa parte das composições dos artistas, tornam-se mais que menções, mas referências na construção de seus discursos.

3.2 AS MÚLTIPLAS VOZES DA METRÓPOLE: SÃO PAULO E CIDADE DO MÉXICO

Esta pesquisa sobre representações artísticas de metrópoles, como a capital paulista e a capital mexicana, teve de enfrentar, a partir de um olhar latino-americano brasileiro, a relação constante entre familiaridade e estranhamento, sobretudo, por serem as duas metrópoles mais populosas da América Latina. Experimentar essa cidade do outro, por vezes, nos leva a entrar em um terreno paradoxal: as duas cidades são, simultaneamente, similares em praticamente tudo e completamente diferentes. Compartilham o fato de serem muito grandes e com áreas metropolitanas enormes;

sofrerem graves problemas urbanos, como a violência, a insegurança, a desigualdade social, as carências na educação e no acesso à cultura, entre outros. Mas ao mesmo tempo, apresentam diferenças extremamente fortes, como a própria cultura urbana que é determinante para a construção estética de obras artísticas e que resulta em diferentes formas de representações. Estudar essa cidade do outro em comparação a algo familiar, faz-se necessário adotar justamente esta perspectiva oblíqua e polifônica: “estranhar toda a familiaridade possível com a cidade e, ao mesmo tempo, familiarizar-se com suas múltiplas diferenças” (CANEVACCI, 2004, p. 30). Portanto, pontuaremos alguns fatores que acreditamos ser importantes para se entender as novas configurações dessas duas metrópoles latino-americanas da segunda metade do século XX em que, com seus diversos discursos, dialogaram com Itamar Assumpção e Rodrigo González.

3.2.1 Capital paulista: “venha ver o que é bom pra tosse”

São Paulo é uma cidade vinculada com o “novo” desde o início do século XX, sendo protagonista de importantes movimentos culturais, como o Modernismo literário, cujo marco foi a Semana de Arte Moderna, em 1922. Os já referidos Mário e Oswald de Andrade são exemplos de nomes que emergiram a partir de tal movimento. A centralidade urbano-industrial, em relação ao resto do Brasil, proporcionou condições favoráveis para diversas experimentações no campo artístico. Nessa perspectiva, a cidade reivindica, destacando apenas entre os anos 1950 e 1960, o surgimento do Concretismo, da vanguarda musical erudita, do Tropicalismo, da Jovem Guarda etc. Possivelmente, a expressão Vanguarda Paulista – em que se procurou agrupar cancionistas e intérpretes com propostas estéticas distintas – vem salientar esta espécie de “culto à renovação” que a cidade exalava a partir da década de 1950. Visto que, a expressão citada foi cunhada pela imprensa retomando uma ideia “vanguardista”.

Não é exclusividade de Itamar Assumpção se conectar a cidade de São Paulo. Os assim denominados como “Vanguardas Paulista” cantaram as paisagens metropolitanas e descreveram detalhadamente suas personagens. Para o antropólogo Antonio Carlos Machado Guimarães (1985), a produção desses compositores desloca representações culturais dominantes. Como apontamos anteriormente, a população que habitava os espaços pouco favorecidos da zona urbana não tinha representatividade durante o surgimento da concepção de música popular. Em contrapartida, nas canções dos compositores pertencentes à chamada Vanguarda Paulista, a preocupação estava voltada a temas ligados ao cotidiano urbano. Fenerick (2003) sugere que esse fato se deu

devido à própria disputa entre agentes que, em oposição ao passado, ocorria dentro das grandes cidades. Entretanto, há que se destacar uma mudança em relação às canções oriundas da geração dos anos 1960. Em canções de MPB,

[...] o trabalhador (rural e urbano), *grosso modo*, foi a personagem mais cantada e enaltecida, juntamente com a personagem identificada com o 'povo' (*Marias, Josés* e correlatos), ainda que por vezes elementos do lumpemproletariado também aparecessem (citamos apenas um caso como exemplo, o *Pivete*, de Chico Buarque). Nas músicas da Vanguarda Paulista as personagens principais (os *heróis*) serão outras, delimitando um posicionamento político diferenciado em relação à MPB dos anos 1960 (FENERICK, 2003, p. 249).

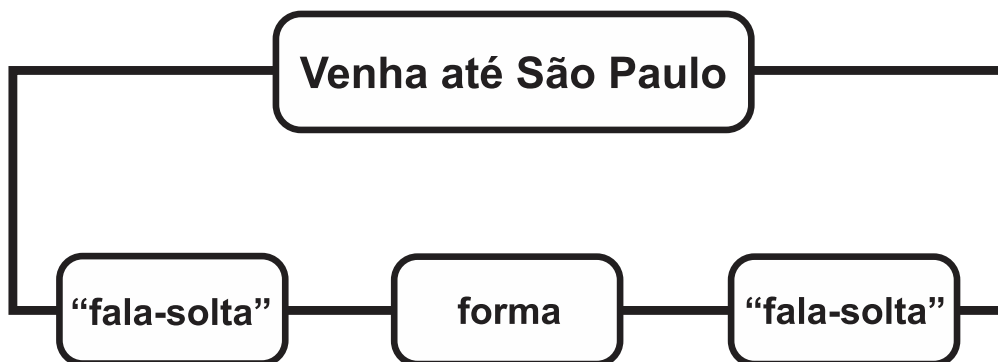
Assim, a personagem central deixava de ser o “povo”, que seria o principal agente de um processo de transformação social, para se cantar o “marginal” – os indivíduos recusados pela sociedade –, isto é, “que representa a própria negação do sistema” (GUIMARÃES, 1985, p. 85). A metrópole que emerge de suas canções, diferentemente da “memória ‘edificante’ da cidade que ‘não pode parar’¹³, construída ao longo de décadas anteriores, é [...] sombria, triste, decadente e reificada” (FENERICK, 2003, p. 246). Para o sociólogo Laymert Garcia dos Santos (2002), na capital paulista estão sendo destruídos o conceito e a possibilidade de cidade (moderna), em que a elite paulistana desistiu da metrópole, passando a conceber o espaço urbano como um terreno baldio e o trocando pelos espaços fechados. Em sua leitura, mais do que a metrópole ter crescido muito e ter se tornado quase que ingovernável – carecendo de planejamento –, o espírito da cidade deixou seus moradores, “São Paulo é a morte da aura da cidade” (SANTOS, 2002, p. 118). De certa maneira, essa visão ácida é compartilhada por Assumpção e pelos compositores da Vanguarda Paulista, ainda que seja notado um aspecto de identificação com essa noção de cidade decadente.

Em *Venha até São Paulo*, Assumpção representa a complexidade que é a capital paulista, descrevendo, desde os fluxos de mercadorias e pessoas que ocorrem cada vez mais depressa, como a presença dos inúmeros espaços cindidos dentro da metrópole (as cidades dentro da cidade). Mesmo que de forma irônica, a canção convida o ouvinte a conhecer a cidade que nunca para e a participar ativamente da canção ao empregar o imperativo “venha”. A base instrumental e a estrutura da canção servem a

¹³ Com a industrialização que conduz São Paulo para a segunda metade do século XX, ditames publicitários vão propagar uma metrópole pautada em seu crescimento e modernização. Dentre estes emblemas, destaca-se: "São Paulo não pode parar", "São Paulo, a locomotiva do Brasil"; "São Paulo [é] a cidade que mais cresce no mundo". Lemas que alargam a visibilidade do percurso identitário da urbe como aquela que jamais se imobiliza e faz do transformar-se a sua imagem.

outro texto verbal que também se refere à cidade de São Paulo: a canção *É tanta água*. Ao mesmo tempo em que dialoga com a canção *Venha até São Paulo*, citando trechos ao longo da música, interage com outras formas de representações da metrópole. Emblemas como “terra da garoa”, tão recorrentes nos anos 1950, por ocasião das comemorações do IV Centenário da capital, abrem espaço a uma visão crítica ao se transformar numa cidade inundada e sem esperanças, cujas fábricas cobriam os céus com tons de cinza, “onde o próprio poeta não conseguia entender o motivo de tão drástica situação” (FENERICK, 2003, p. 247). Assim, utilizando-se de ironia para trazer outras vozes ao discurso, a canção de Assumpção transforma a cidade da garoa em terras alagadas, com chuvas incessantes até na primavera, estação do ano marcada pelo colorido das flores, ou seja, o oposto do cenário monocromático da capital chuvosa: “é primavera é primavera só que só fica chovendo”.

Como as duas canções dialogam ao compartilharem a estrutura musical e determinados trechos da letra, focaremos em *Venha até São Paulo* por acreditarmos ser a mais emblemática, no que tange a metrópole paulista. Esta canção se organiza da seguinte maneira:



São Paulo tem Socorro, tem Liberdade, tem Bom Retiro, tem Saúde, tem Luz, ser ter claridade, tem Concórdia, Vila Esperança, tem gente 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 tudo depressa acontece
 não tem intervalo tudo depressa acontece
 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 (oxente)
 que só carece que só cresce que só cresce que só cresce (que só encarece creche)

Venha até São Paulo relaxar ficar relax
 tire um xerox admire um triplex
 venha até São Paulo viver à beira do stress
 fuligem catarro assaltos no dia dez

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

São Paulo é tal qual torre de babel é inflação é vendaval
 é só papel esperanças vão morrendo é só quimera e mais quimera mas que merda é não e não e
 fel e fel
 que escarcéu que a gente tá vivendo

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 passa tão depressa

não tem galo mais cantando não tem mais nem de manhã
 não vejo o sol que mundaréu que frio que tá fazendo
 garoa neblina sereno formando um véu
 quem me dera ver o céu mas eu só fico querendo

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
 que só carece

É tanta água despencando lá do céu meu deus do céu meu deus do céu meu deus do céu o que
 que tá acontecendo
 é São Pedro que ficou pinel com raiva de São Paulo
 é primavera só que só fica chovendo

Venha até São Paulo relaxar ficar relax
 tire um xerox admire um triplex
 venha até São Paulo viver à beira do stress
 fuligem catarro assaltos no dia dez

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

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 que só carece
 Que só carece que só cresce

Venha até São Paulo relaxar ficar relax
 tire um xerox admire um triplex

Venha até São Paulo conserva o mesmo modelo estilístico de *Cultura Lira Paulistana* – e de outras tantas canções de Assumpção –, cujo texto verbal é marcado pela enunciação ritmada do compositor. Na introdução, com a figurativização enunciativa levada ao limite, ao mesmo tempo em que homenageia São Paulo, enumerando suas regiões e bairros, transforma-os em substantivos comuns, sugerindo um duplo sentido. O duplo também aparece no arranjo do contrabaixo:

Figuras 15. Arranjo para dois contrabaixos parte 1

The musical score consists of four staves. The top staff is labeled '(flautas)' and contains a melodic line with many sixteenth notes. The second staff is labeled '(piano)' and contains a rhythmic accompaniment. The third and fourth staves are labeled '(baixo 1)' and '(baixo 2)' respectively, and contain a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Fonte: *Pretobrás* (2006).

Figura 16. Arranjo para dois contrabaixos parte 2

The musical score consists of five staves. From top to bottom, they are labeled: (flautas), (piano), (baixo 1), and (baixo 2). The flute part features three triplet markings over eighth notes. The piano part has a melodic line with some grace notes. The two double bass parts have different rhythmic patterns, with the second bass often playing a sustained note.

Fonte: Pretobrás (2006).

Empregar dois contrabaixos no arranjo é um recurso pouco usual, pois pode causar dificuldades de identificar os tons graves. Enquanto o segundo contrabaixo mantém sua nota soando duplicada com o piano – criando um timbre particular –, o primeiro baixo segue movimentando-se. Para Maria Clara Bastos (2012), essa massa sonora pode ser análoga ao que se vivencia na capital paulista, pois, ao mesmo tempo em que há “socorro”, “liberdade”, “bom retiro”, “saúde”, “luz”, há também “stress”, “fuligem”, “catarro” e “assaltos no dia dez”. Essa ambivalência está sempre presente nas canções de Itamar Assumpção, tanto na materialidade verbal, quanto na musical. Segundo o músico e jornalista Luiz Chagas (2006) que acompanhou o compositor em boa parte de sua trajetória, as canções “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” (CHAGAS, 2006, p. 12).

Os inúmeros acontecimentos simultâneos em que acrescenta palavras, frases, versos e diversas informações à letra, também são ingredientes que atenuam essa ambiguidade. Assumpção faz de São Paulo sua fonte de inspiração, mas rompe com a ideia romantizada da capital, ao trazer a expressão popular: “venha até São Paulo ver o que é bom pra tosse”. Para Bastos (2012), o

[...] adensamento do espaço sonoro, através da ausência de pausas – com curtos momentos onde o cantor pode respirar [...], pode ser entendido como alusão ao adensamento populacional da cidade, à poluição sonora e

visual, como uma releitura da premissa de que ‘São Paulo não para’. Quando termina a frase ‘não tem intervalo’, é então que ele ocorre para o ouvinte, e a prosa cessa (BASTOS, 2012, p. 116-117).

A obra conta com a participação da cantora e compositora paulista Rita Lee, cuja voz se mistura às vozes das Orquídeas do Brasil¹⁴. Como descreve Tatit (2007 b), são enfatizadas 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, 2007 b, p. 222). A repercussão da expressão popular “ver o que é bom pra tosse” no restante da canção, por meio dos sons citados por Tatit, rompe com os emblemas “edificantes” das décadas anteriores. Paralelamente em que representa a figura simbólica da cidade que não para, articulando, sem intervalos, as diversas vozes “sobre uma base de acompanhamento que apenas segurava a levada para que [...] dissessem tudo o que tinham a dizer sem perder o ritmo” (2007 b, p. 222), o enunciador-cancionista insere valores negativos que se referem à cidade caótica.

O fator que acreditamos ser essencial para a originalidade de Assumpção, habita na articulação de contextos semânticos distintos. O compositor absorve informações da tradição cultural paulista (literária ou cancional) e transforma seus sentidos. Converter acontecimentos musicais simultâneos em metáforas urbanas é outro ponto que merece destaque.

Por meio do comprometimento que exigia de suas bandas (Isca de Polícia e Orquídeas do Brasil), construía-se verdadeiros diálogos musicais. Para Maria Clara Bastos (2006), umas das orquídeas, esse resultado só era possível pela convivência intensa no período de preparação dos trabalhos.

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 (BASTOS, 2006, p. 82).

É oportuno retomar a fala de Assumpção sobre a dinamicidade de suas canções, uma vez que nunca as via da mesma maneira. Igualmente ao fato de que cada músico, ao contribuir com informações musicais, possibilitava a criação de uma obra singular e fluida. Por esse ângulo, pode-se dizer que sua constante mutação segue o

¹⁴ Grupo composto por oito musicistas mulheres que acompanharam Itamar Assumpção na trilogia **Bicho de Sete Cabeças**.

fluxo da metrópole intensa.

Por outro lado, estranhando as familiaridades e se familiarizando com as múltiplas diferenças, a metrópole de González nos apresenta certas peculiaridades. O que ela tem de particular em relação a outras grandes cidades, torna-se o elemento que faz da obra do compositor uma canção que não é encontrada em nenhuma outra localidade, mesmo sendo feito dentro do espaço urbano.

3.2.2 A promessa de ser vento da antiga cidade asteca

*Navego en el mar de las cosas exactas
muy clavado en momentos de semánticas gastadas
y caul si fuera una nube esculpida sobre el cielo
dibujo insatisfecho mis huellas en el invierno
Rockdrigo, No tengo tiempo (1984).*

Atualmente, como explica Karam (2015), a capital mexicana acumula uma quantidade inimaginável de pessoas, todas elas empilhadas a mais de 2.200 metros sobre o nível do mar, o que a faz única pela grande concentração populacional nessa altitude. Junto a sua demografia, o que aparece como primeiro componente físico e cultural a sublinhar é sua localização: um vale, centro do império, antes da chegada dos invasores espanhóis. Essa invasão violenta, mais que provocar uma substituição automática da cultura do outro, produziu um conjunto de processos complexos de assimilação e de resistência. Ou seja, a Cidade do México, sobreposta à antiga *Tenochtitlán*¹⁵, onde passado se mescla ao presente, apresenta resquícios da cidade de ontem, sendo resultado do choque entre as culturas espanhola, asteca e mexicana.

De acordo com o pesquisador Antônio Ferreira da Silva Júnior (2010), o espanhol Hernán Cortês acreditava que destruindo a capital do império asteca, a memória dos antepassados também seria apagada. O que de fato não é ocorreu, e nem seria possível. Embora a Cidade do México venha se urbanizando, os vestígios da antiga *Tenochtitlán* permanecem. A cultura asteca resiste ao tempo, manifestando-se tanto no imaginário da população mexicana, quanto na arquitetura herdada. O Templo de *Tlatelolco*, na *Plaza de las Tres Culturas*, pode ser tomado como exemplo da coexistência entre passado e presente:

¹⁵ Capital do Império Asteca foi fundada em 1325. Permaneceu como capital do Império até 1521 quando ocorreu sua queda devido à invasão realizada pelos espanhóis, o que deu origem a atual Ciudad de México.

Figura 17. Plaza de Las Tres Culturas – Ciudad de México



Fonte: <<https://gringopotpourri.com/2014/12/06/barrios-bravos-tlatelolco/>>

Por outro viés, o século XX viu com desconfiança o processo de urbanização dos países latino-americanos, em que a comparação entre rural e urbano era constantemente realizada. Após a Revolução Mexicana (1919-1920), devido à comercialização da agricultura, houve uma grande imigração de camponeses para a capital mexicana, pois era onde “*la situación era comparativamente menos violenta que en el campo*” (DAVIS, 1999, p. 49-50). Nesse período, a Cidade do México começa a se expandir de maneira acelerada e aumenta significativamente sua população, ocasionando novas configurações sociais. O imigrante camponês, com toda sua carga cultural, insere-se no ambiente urbano, onde é marginalizado.

O estudo sobre a cultura no México e nos países latino-americanos colonizados, tem tido como um de seus temas favoritos, justamente essas relações entre tradicional e moderno. Mas longe de uma síntese ou hibridez, tem-se uma imagem das tensões entre culturas. Com o pleno desenvolvimento das indústrias culturais entre 1930 e 1960, visualiza-se uma cultura popular urbana, moderna e midiática. Assim, para além do avanço tecnológico, acelera-se a modificação do gosto, revolucionam-se os estilos de vida e os processos tradicionais entram em conflito nesse novo entorno.

Desde o ponto cultural, em consonância com Karam (2015), a Cidade do México é o lugar do protagonismo das indústrias culturais, pois é o lugar em que vão se expandir:

[...] la ciudad es y representa el centro y desarrollo para el grabado, la

pintura, la poesía, la novela, la crónica, la cultura popular, las canciones que son atmósfera de color y vocabulario de época, el cine y las leyendas urbanas y personalidades, que a varias generaciones les representan lo peculiar de la ciudad o, en situaciones excepcionales, a la ciudad misma. En un país fruto de una colonización de tres siglos, la ciudad es el centro mismo, la síntesis abigarrada o sobrepuesta de sus clases sociales, de sus mitos e de sus frustraciones (KARAM, 2015, p. 89-90).

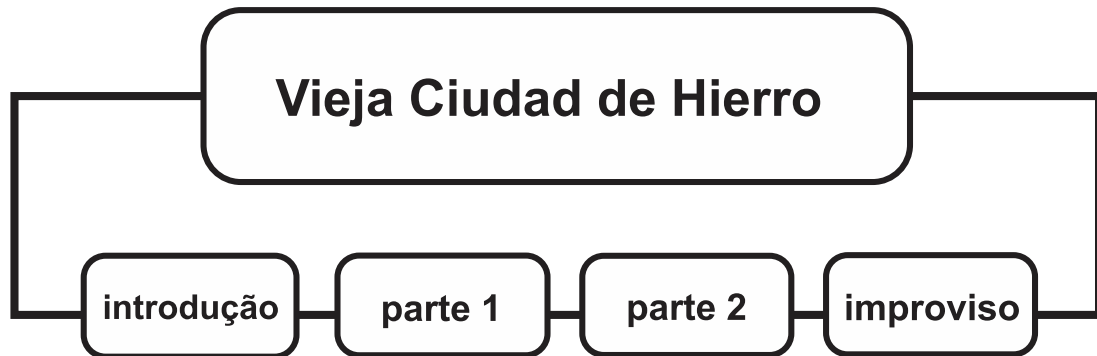
Desse caleidoscópio cultural, surgem, na década de 1950, *Casi el paraíso*, de Luis Spota (1959) e *La región más transparente*, de Carlos Fuentes (1958). Obras literárias que mostram uma cidade frente a suas contradições, como o “*contraste entre las clases y sectores sociales, siempre irreconcilables pero entremezclados en el espacio imaginativo de la ciudad*” (KARAM, 2015, p. 90). De acordo com Karam, nesse processo, houve um ajuste no discurso nacionalista alimentado com os termos “progreso”, “desenvolvimento” e no campo do discurso cultural, “*la ontologización de la condición mexicana*” (2015, p. 91), fundamentando, a níveis filosóficos, o otimismo e a confiança das classes governantes. Decorrente disso se impregna no imaginário dos habitantes da capital, nessa “cidade do prazer”, a diversão e o entretenimento: “*cine, espectáculos, boleros, rumberas, lugares de ocio dentro un ambiente de certa libertad y seguridad*” (2015, p. 91). O autor relata, em tom de queixa, que quem não viveu esse momento cabe apenas crer que algo assim tenha ocorrido. Pois, nas próximas décadas, esse imaginário é praticamente irreconhecível, chocando-se obras públicas modernas com o caráter conservador que a sociedade adotou.

Rodrigo González, ao chegar nessa metrópole, em meados dos anos 70, entende-a e responde ativamente a ela, construindo um novo discurso, uma nova canção, uma nova cidade. Sua produção busca realizar o encontro entre discursos polêmicos – tradicional / moderno; passado / presente; nacional / internacional; marginal / massivo; engajado / alienado –, justamente para responder ao discurso autoritário e conservador que perdurava na cultura mexicana, questionando o complexo mosaico que é a formação de uma identidade nacional. Sua canção *Vieja Ciudad de Hierro*, presente no disco **Hurbanistorias**, parece nos trazer esse acervo de citações que é o texto, representado pela sua musa, a capital mexicana. González se refere à cidade do México como “capital de mil formas” – expressão que tomamos emprestado para o título deste capítulo – que, por si só, remete a uma cidade com acúmulo de significados.

Dessa forma, adentrar numa cidade do passado, para a antropóloga Simone Luci Pereira (2005), é lidar com palimpsestos, “camadas de sentidos acumuladas e sobrepostas onde se confundem presente e passado, imaginação e realidade, memórias próprias e memórias dos ouvintes, olhar de pertencimento e olhar viajante”

(2005, p. 152-153). E é assim que González lê e interpreta a cidade e seus diversos discursos. Com olhar de estrangeiro, mas que, concomitantemente, a vê como familiar, tornando-se produto e produtor de seu meio. Colocando, em *Vieja Ciudad de Hierro*, o diálogo entre passado e presente, tempo veloz e tempo pausado, identificação e estranhamento, entre outros, para evidenciar diferentes nuances da Cidade do México.

Entendemos que a canção se organiza da seguinte forma:



Parte 1

A¹ Vieja ciudad de hierro
de cemento y de gente sin descanso
si algún día tu historia tiene algún remanso
dejarías de ser ciudad

B¹ Con tu cuerpo maltrecho
por los años y culturas que han pasado
por la gente que sin ver has albergado
el otoño para ti llegó forzado

Ya que
Te han parado el tiempo
Te han quitado la promesa de ser viento
Te han quebrado las entrañas y el silencio
Ha volado como un ave sin aliento
Se ha marchado lejos
tu limpieza clara y en tu par de espejos
han morado colores que son añejos
y hoy ya no brillan más
y hoy ya no brillan más

Refrão

Parte 2

A² Capital de mil formas
de bellezas que se pierden entre el polvo
de tus carros de tus fábricas y gentes
que se hacinan y tu muere no la sienten

B² ¿Qué harás con la violencia
de tus tardes y tus noches en tus calles
y tus parques y edificios coloniales
convertidos en veloces ejes viales?

Ya que
Te han parado el tiempo
te han quitado la promesa de ser viento
Te han quebrado las entrañas y el silencio
Ha volado como un ave sin aliento
se ha marchado lejos
tu sonrisa clara y en tus azulejos
han morado colores que son añejos
y hoy ya no brillan más
y ahora no brillan más

Refrão

A¹ Vieja ciudad de hierro
de cemento y de gente sin descanso
si algún día tu historia tiene algún remanso
dejarías de ser ciudad

Por meio de uma sucessão de figuras que compõem o cenário urbano da capital mexicana, a letra de González referencia a passagem de tempo, a transformação que a metrópole e a sociedade vêm sofrendo, numa época de expansão urbana. São duas partes que se encerram no refrão. A cada segmento, o narrador vai traçando o perfil da cidade. Paralelamente em que a reverencia, cantando diretamente para ela, enquanto evoca sua ancestralidade e as inúmeras culturas pela qual resistiu, denuncia sua degradação e a deterioração das condições de vida nela inseridas. Nessa perspectiva, esse processo de transformação urbana sintetizado em “capital de mil formas”, pode ser tomada como chave aspectual para a leitura da canção, como indicativo de um nível profundo capaz de revelar as operações simbólicas que tange a relação entre plano do conteúdo e plano da expressão.

Experimentar essa cidade cantada, em princípio, projeta uma espécie de familiaridade com qualquer outra metrópole, principalmente se destacarmos características como o tempo veloz, a quantidade de pessoas, veículos, eixos viários, violência etc., que diz respeito à rapidez dos processos de transformação e concentração

urbana nas cidades da América Latina, ao longo do século XX. Passa-se de, aproximadamente, 10% de sua população no começo do século para cerca de 60 ou 70% no final no século. No entanto, por meio de fragmentos, González revela o palimpsesto que é a Cidade do México que, sobreposta à velha Tenochtitlan, preserva marcas históricas. De acordo com o pesquisador Marc Augé (1994), ao refletir sobre o termo “marcha de baixo” – utilizado por Starobinski em um artigo de 1990 para evocar lugares e ritmos antigos –, a modernidade não apaga os vestígios do passado, mas os coloca em segundo plano. Ou seja, são como “indicadores do tempo que passa e que sobrevive. Perduram como as palavras que os expressam e ainda os expressarão. A modernidade em arte preserva todas as temporalidades do lugar, tais como se fixam no espaço e na palavra” (AUGÉ, 1994, p. 72).

Nessa direção, se recorrermos ao campo semântico da claridade, encontraremos vestígios de tempos passados na canção de González. Tal qual a epígrafe “*Viajero, has llegado a la región más transparente del aire*”, em que se inicia a célebre *Visión de Anáhuac* (1510), uma crônica escrita em 1915 por Alfonso Reyes que, por sua vez, é retomada por Carlos Fuentes, em sua reconhecida novela sobre a Cidade do México, *La región más transparente* (1958), conforme a pertinente análise de Jesús Nieto Rueda (2016):

El recorrido de la gran ciudad azteca, situada en medio de una cuenca, rodeada de lagunas y ríos, que describen los primeros cronistas de la Conquista, a la ciudad cuyas bellezas ‘se pierden en polvo’, es el paso por tres siglos de la agitada historia de un país que aún en el siglo XXI carga con vicios de un exacerbado centralismo político, económico, cultural (RUEDA, 2016, p. 219).

Claridade, recorrente na literatura do século XIX, assim como o vento e as belezas naturais, entram em polêmica com as vozes da metrópole moderna, deixando entrever dois discursos que se polemizam no interior do enunciado. A região mais transparente, agora “ya no brillan más” e suas cores foram reduzidas a cinza; a referenciada beleza natural da “região mais transparente” se transforma em “ciudad de hierro” e “cemento”; e o vento, imagem utilizada com sentido de liberdade em tempos distantes, paradoxalmente, é barrado pelo tempo veloz do cotidiano urbano: “te han quitado la promesa de ser viento”. Tal qual *Venha até São Paulo*, de Assumpção, a obra de González rompe com uma ideia romantizada da metrópole.

Tanto no plano de conteúdo como no plano de expressão, podem ser observados indícios de um estado de disjunção que se faz sentir, por toda a extensão da canção, como fonte das tensões emocionais manifestas. Na composição linguística, essa

disjunção estaria representada pelo sujeito que se mantém disjunto do objeto de valor (positivo), ou seja, da anterioridade (a velha cidade asteca); e conjunto com o objeto (negativo), isto é, a contemporaneidade (a cidade caótica).

No plano da expressão, por meio da escuta, nota-se que a imagem que González vai desenvolvendo da capital mexicana se refere a um canto nostálgico. Com uma melodia construída pelo alongamento das vogais e, conseqüentemente, pela desaceleração do percurso musical, o tema da passionalidade transmite à letra um tom melancólico que, por sua vez, tece o perfil da metrópole tragada pela modernização, versando o estado disjunto entre sujeito e objeto. A estrutura melódica, que se assemelha a trova – com violão, voz e uma guitarra de apoio –, incorpora um discurso que vai contra a corrente do que estava sendo produzido até aquele momento.

Tomemos, por exemplo, o refrão (fig. 18 e 19) em que o percurso melódico possui grande carga de passionalidade, percorrendo, ao longo de dez frases, todo o campo da tessitura. O caso da distância percorrida sem recorrências melódicas, os saltos intervalares (com distâncias graduais, atingindo no trecho “ha volado”, um intervalo de quatorze semitons), as ascendências e as suspensões continuativas mantêm cálida a separação entre sujeito e objeto. Essa configuração vem descrita no plano do conteúdo pelo esforço do enunciador-cancionista em compreender o processo de transformação da metrópole, demonstrando, didaticamente, os valores se perdendo:

Figura 18. Primeiro segmento do refrão

					lado como un a
					ve sin ento
					ali
					quebrado las entra
					quitado la prome
					ñas y el lencio
					sa de viento
					si
					te han parado el tiempo
					ser
					ha vo
					ya que
					te han
					te han

Figura 19. Segundo segmento do refrão

se

clara y

ha marchado lejos en

tu sonrisa colo

res

han morado

hoy y ya brillan

ahora brillan

tus azulejos que son ñejos no más

a

O percurso melódico do primeiro segmento (fig. 18), mantendo uma tensão elevada por subir gradualmente no campo da tessitura, encaminha-se, na última frase, para a asseveração. O segundo segmento (fig. 19), completando o trajeto do refrão, movimenta-se para uma finalização descendente. No campo verbal também há dois momentos e coincidem com o plano da expressão. As três frases que dão início ao primeiro segmento se referem aos valores que vêm sendo retirados da antiga cidade asteca (te han parado; te han quitado; te han quebrado). Com o fator melódico, resulta-se em frases passionais (a melodia como um todo percorre do semitom mais grave para o pico da tessitura) que propõem reticências (cada uma, individualmente, parece não completar seu trajeto de retornar para a região grave). Na frase que finaliza o primeiro segmento, a cidade do passado começa a se metamorfosear em metrópole contemporânea. Urbanizando-se sem planejamento (ha volado como un ave sin aliento) e expandindo-se desenfreadamente (ha marchado lejos), a cidade vai perdendo seu “sorriso” e suas “cores”. Junto à transformação da capital mexicana, vem à tomada de consciência do enunciador-cancionista, constatando, com a primeira reiteração dos motivos melódicos, na última frase, a inevitável decadência da cidade que, “ya no brillan más”.

Essa leitura se solidifica com a repetição da primeira estrofe no final da canção:

Figura 20. Repetição da primeira estrofe no final

vieja	de	hie	mento	y	canso	día	tu		
dad	rro			de	gen	des	his	remanso	rías se
				te	sin	algún	toria	tie	gún e
			ce					ne	al de er
						si			ciudad
			de						
								deja	

Com uma entoação descendente, refere-se a uma ideia que não prevê nenhuma objeção, reforçando a assertiva de que se a história da metrópole mexicana tivesse algum remanso, deixaria de ser cidade. Assim, a escrita da cidade feita pelo enunciador-cancionista é resultado da leitura de uma metrópole caótica, vivenciada diariamente pelos seus habitantes.

Tanto *Vieja Ciudad de Hierro*, quanto *Venha até São Paulo*, numa perspectiva dialógica, constroem discursos que questionam outros textos sobre as capitais. A região mais transparente não brilha mais, suas cores agora são monocromáticas e as paisagens naturais da antiga Tenochtitlan vão lentamente se transformando em ferro e cimento. Nessa mesma dimensão, a terra da garoa se inunda em chuvas e, não podendo parar, quanto mais cresce, mais carece.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação buscou enfrentar o desafio de colocar em diálogo representações estéticas de países com processos históricos assimétricos. Com o intuito de valorizar as poéticas latino-americanas não canonizadas, contestar discursos hegemônicos e escrever novas cartografias culturais, optamos por destacar as vozes de dois artistas que conquistaram críticas positivas na década de 1980 fora da grande mídia. Contudo, a partir da análise de suas obras, pudemos reconhecer que, constantemente, fundem-se experiência e expressão, realidade e ficção, crítica social e arte. Confrontar suas trajetórias artísticas nos proporcionou identificar a dinâmica que tiveram com as tradições, opiniões e representações culturais, sobretudo, as opções diversas e similares que adotaram ao longo de seus percursos. Assim, suas canções são fontes documentais que não só revelam uma representação do mundo, mas que carregam em si uma faceta dessa “realidade”. Nesse sentido, o confronto de produções cancionais de contextos distintos mostrou-se incitante, revelando processos de caráter sócio-histórico-cultural decisivos, no que tange as possibilidades de criação.

Itamar 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 (SANTUZA, 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.

Em uma dimensão oposta, a demanda do mercado de massas mexicano, no período de González, tinha demarcações claras, restringindo a inserção de certos gêneros e temas (como o rock de conteúdo crítico e cantado em espanhol). De acordo com Maritza Urteaga (2015), o processo de “mexicanização” do rock passou por diversas etapas ao longo de duas décadas:

[...] del inglés pasó a cantarse en una mezcla de español mexicano con la jerga ondera y el lenguaje de las bandas juveniles; las letras van incorporando las experiencias cotidianas de los jóvenes mexicanos urbanos a los cuales apela; explora e incorpora una inmensa variedad de

sonidos y tradiciones musicales mexicanos; las imágenes de los roqueros reivindican la particularidad de ser roquero mexicano, sujeto de una diversidad de ofertas musicales y culturales internacionales, pero también indígenas, rurales, urbano-populares (URTEAGA In: PLESNICAR, 2015, p. 1304).

Somente entre meados e final da década de 1980 que se começa a observar a existência de um precário e ainda frágil campo de produção independente das indústrias culturais, no qual, esse rock mexicano se insere. González não compartilhou esse momento, desencadeado a partir do terremoto de setembro de 1985, depois de sua morte. Nessa ótica, diferentemente de Assumpção, as vias que González encontrou para renovar a linguagem da música popular em seu país foram outras. Pois, embora os compositores da cena independente de São Paulo tivessem tido dificuldades de produzir e divulgarem seus trabalhos, todos conseguiram autonomia na criação artística e, ainda que escasso, tiveram acesso às tecnologias de gravação. Portanto, é um aspecto assimétrico em relação à cena do México, considerando que a única resposta que os artistas da geração de González encontraram para criarem sem se submeterem às leis do mercado massivo, foi apostar em formas simples (refletido na própria escolha dos instrumentos) e em gravações precárias. Assim, por vias alternativas, o compositor mexicano conseguiu, aos poucos, obter reconhecimento do público. Dos estudos realizados sobre a obra de González (FIGUEROA; ROVIRA, 2010 e RUEDA, 2016), não são escassas as referências a um tipo de experimentalismo com a linguagem cancional. No entanto, ao confrontar sua produção com o contexto brasileiro, nota-se a assimetria dos significados do termo.

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.

Por meio da análise da canção *Tiempo de Híbridos*, de González, identificamos o oposto de Assumpção, ou seja, a organização do enlace melodia e letra no sentido horizontal, revelando o vínculo da linearidade dos “acontecimentos musicais”

com a narratividade verbal. Nesse sentido, os modelos descritos por Tatit, como a “passionalização” e a “tematização”, são recorrentes para a criação de sentidos nas canções de González. O caminho que cada artista buscou nas duas canções se estende a outras obras, como *Vieja Ciudad de Hierro*, de González e *Venha até São Paulo*, de Assumpção.

Todavia, González também procurou relações com uma tradição de música popular, mas no seu caso, desde um gênero marginalizado (e estrangeiro). Tanto González quanto Assumpção, cada qual a seu modo, lançaram uma proposta estética original, simultaneamente em que direcionam críticas para obras amplamente difundidas pelos meios massivos. Se a crítica de Assumpção pode se referir ao pop ou ao BRrock, a de González se refere ao rock importado. Nessa direção, os dois cancionistas propõem maneiras de se fazer canção, desde a incorporação de diversos gêneros, sem deixar que suas obras se transformem em “tiriricas” ou em “falta de identidade”. Uma vez que as amarras de uma identidade “nacional” ou “tradicional” não contêm a complexidade que apresentam as sociedades mexicana e brasileira.

Nessa perspectiva, o papel da metrópole se tornou essencial para se compreender a obra dos artistas, visto que, é nas cidades que as tensões entre identidades mais ocorrem. Embora a mudança de ótica (de nacional para metrópole; de identidade para identidades) acompanhe a própria transformação das sociedades contemporâneas, o processo de imigração pelos quais passaram, atenuou esse discurso. Pois os levaram a compartilhar uma visão de fascinação e horror, identificação e estranhamento, transformando suas leituras sobre a cidade em tentativas de explicação e compreensão. Assim, inevitavelmente deslocaram sentidos que habitavam o imaginário urbano. Por meio da análise das canções *Venha até São Paulo*, de Assumpção e *Vieja Ciudad de Hierro*, de González, a relação dialógica dos discursos da e na cidade se tornam evidente. Emblemas que são reproduzidos de maneira exaustiva nas metrópoles são questionados pelos artistas, uma vez que, não condizem com a cidade vivida diariamente. Dessa forma, pode-se dizer que compartilham uma visão ácida da metrópole, construindo seus discursos com ironia ao apresentarem uma cidade obscura e decadente.

Portanto, para além de questionar os emblemas presentes no imaginário urbano da capital mexicana e paulista, a leitura dos artistas proporcionou uma nova grafia que acompanhou a própria mudança da noção de identidade. Diferentemente da ideia de identidade nacional do projeto modernista e nacionalista do início do século XX, percebemos agora como múltiplas as identidades com as quais os sujeitos podem se

identificar em meio ao emaranhado cultural urbano. Não cabe ao escopo desta pesquisa esgotar as leituras das obras de Assumpção e González, tampouco realizar uma síntese de suas estratégias cancionais. No entanto, por meio desse percurso investigativo, foi possível apresentar algumas aproximações e particularidades entre as obras selecionadas, assim como, aproximarmo-nos do contexto do outro.

Em síntese, as obras cancionais de Itamar Assumpção e Rodrigo González têm em comum o fato de que, revisando a história da canção popular de seus respectivos países, realizam deslocamentos de sentidos anteriormente estabelecidos. Passam, assim, a representar novas visões de suas culturas, ou seja, novas interpretações da história desses países. Em outras palavras, suas produções possuem a propriedade de absorver a tradição e de revertê-la pela criação de novos signos que, antes, repousavam em contextos semânticos distintos. Esses artistas retomam uma região histórica (Cidade do México e São Paulo), por meio de procedimentos, ao mesmo tempo, analíticos e poéticos articulados pela canção. Em um sentido diverso daquilo que estava historicamente estabelecido e compartilhado, reinventam uma categoria geográfica no plano da criação. Sendo assim, música como missão e reinvenção da cultura, são termos que se complementam e podem colocar em diálogo o processo criativo dos artistas.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor Wiesendrund; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

AGUSTÍN, José. **La contracultura en México: la historia y significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas**. México: Grijalbo, 1996.

AMOROSO, Maria Betânia. 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.

ARANTES, Antonio Augusto. A guerra dos lugares. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)**, Rio de Janeiro, n. 23, p. 191-203, 1994.

ASSUMPÇÃO, Itamar. A meu respeito. In: CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Mônica (org.). **Pretobrás: Por que eu não pensei nisso antes? Volume 2**. São Paulo: Ediouro, 2006, p. 64-77.

_____. **Itamar Assumpção: cadernos inéditos**. São Paulo: Itaú Cultural: Terceiro Nome, 2013.

_____. Linha do tempo. In: CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Mônica (org.). **Pretobrás: Por que eu não pensei nisso antes? Volume 2**. São Paulo: Ediouro, 2006, p. 64-77.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARBOSA, Bruno César Ribeiro. Vozes múltiplas na canção de Itamar Assumpção. **Anais Abralic**, Rio de Janeiro, p. 4096-4106, 2017. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522235465.pdf> Acesso em: 15 jan. 2018.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, Polifonia e Enunciação. In: Diana Luz Pessoa de Barros; José Luiz Fiorin (org.). **Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade em torno de Bakhtin**. São Paulo: EDUSP, 1994, p. 1-10.

_____. **Teoria semiótica do texto**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2005.

BASTOS, Maria Clara. Livro de canções. In: CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Mônica (org.). **Pretobrás: Por que eu não pensei nisso antes? Volume 1**. São Paulo: Ediouro, 2006, p. 79-85.

_____. **Processos de composição e expressão na obra de Itamar Assumpção**. Dissertação (Mestrado em Artes). São Paulo: USP, 2012.

BORGES, Ana Cristina. **Cantar a Revolução: as representações do zapatismo nos corridos mexicanos**. Dissertação (Mestrado em História). Uberlândia: UFU, 2016.

BORTOLOTTO, Mário. O Homem que parava para ver a lua. In: ASSUMPÇÃO, Itamar. **Itamar Assumpção: cadernos inéditos**. São Paulo: Itaú Cultural: Terceiro Nome, 2013.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite (org.). **As cidades da cidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BUYSSENS, Eric. **Semiologia e Comunicação Linguística**. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: EDUSP/Cultrix, 1974.

CABELLO, Ana Rosa Gomes. Contexto sócio-político-cultural e a canção de Chico Buarque e a de Paulinho da Viola. **UniLetras**, Ponta Grossa PR, v. 22, p. 237-263, n. 2000. Disponível em: <<http://www.revistas2.uepg.br/index.php/uniletras/article/view/210/208>> Acesso em: 15 jul. 2017.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2013.

_____. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Trad. Maurício Santana Dias. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2010 a.

_____. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade**. Trad. Luiz Sérgio Henrique. 3. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

_____. **Imagínarios urbanos**. 4. ed. Buenos Aires: Eudeba, 2010 b.

_____. O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)**, Rio de Janeiro, n. 23, p. 95-115, 1994.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Trad. Diogo Mainardi. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana**. Trad. Cecília Prada. 2. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

CASTELLS, Manuel. **La cuestión urbana**. 10. ed. México, D.F.: Siglo Veintiuno, 1985.

CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Mônica (org.). **Pretobrás: Por que eu não pensei nisso antes?** volumes 1 e 2. São Paulo: Ediouro, 2006.

COELHO, Márcio Luiz Gusmão. **O arranjo como elemento orgânico ligado à canção popular brasileira: uma proposta de análise semiótica**. Tese (Doutorado em Linguística). São Paulo: USP, 2007.

CORREA, Priscila Gomes. **Do cotidiano urbano à cultura: as canções de Caetano Veloso e de Chico Buarque**. Tese (Doutorado em História Social). São Paulo: USP, 2011.

COUTINHO, Eduardo de Faria. O novo comparatismo e o contexto latino-americano. **ALEA (UFRJ)**, Rio de Janeiro, v. 18/2, p. 181-191, 2016.

_____. Reflexões sobre uma nova historiografia literária na América Latina. **Ilha do Desterro (UFSC)**, Florianópolis, n. 59, p. 113-132, 2010.

CRUZ, Nora de la (org.). **Rockdrigo González: el sacerdote rupestre**. 1. ed. Ciudad Victoria: ITCA, 2015 a.

_____. (org.). **Rockdrigo González: tiempo de Híbridos**. 1. ed. Ciudad Victoria: ITCA, 2015 b.

DIAS, Marcia Tosta. **Os Donos da Voz: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. 1. ed. São Paulo: Boitempo/FAPESP, 2000.

DIETRICH, Peter. **Semiótica do discurso musical: uma discussão a partir das canções de Chico Buarque**. Tese (Doutorado em Linguística). São Paulo: USP, 2008.

FARIA, Fernando Mesquita de. **Poética da penúria: o ator beckettiano**. Tese (Doutorado em Literatura). Florianópolis: UFSC, 2013.

FENERICK, José Adriano. A Ditadura, a Indústria Fonográfica e os Independentes de São Paulo nos anos 70/80. **Métis (UCS)**, Caxias do Sul, RS, v. 6, p. 155-178, n. 2005. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/view/1164/802>> Acesso em: 15 jul. 2017.

_____. **Façonhas às próprias custas: a produção musical da Vanguarda Paulista (1979-2000)**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007 a.

_____. Outros fins e outros sons: a metrópole e a Vanguarda Paulista. **Mneme (UFRN)**, v. 4, p. 241-260, 2003.

_____. Samba: tradição e modernidade na música popular brasileira. **Resgate (UNICAMP)**, v. 16, p. 83-94, 2007 b.

_____. Vanguarda Paulista: apontamentos para uma crítica musical. **Fênix**, Uberlândia, v. 4, p. 1-21, 2007 c. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/PDF11/ARTIGO.7.SECAO.LIVRE-JOSE.ADRIANO.FENERICK.pdf>> Acesso em: 15 jul. 2017.

FERRAZ, Ivan de Bruyn. **Música como missão: experiência e expressão em Itamar Assumpção**. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Guarulhos: USP, 2013.

FIGUEROA, Abilio Vergara; ROVIRA, Ricardo Pérez. **Te han quitado la promesa de ser viento: imaginarios del ser, de la ciudad y del tiempo en Rockdrigo**. México: Navarra, 2010.

FIGUEROA, Abilio Vergara. Imaginarios del tiempo en la canción de Rockdrigo González. **Dialogía**, Ayacucho, v. 4, p. 175-221, n. 2009. Disponível em: <<https://www.journals.uio.no/index.php/Dialogia/article/view/4072/3546>> Acesso em: 15 jul. 2017.

GARCIA, Walter. **Clara Crocodilo e Nego Dito: dois perigosos marginais? Antíteses** (Londrina), v. 8, p. 10-36, 2015.

GHEZZI, Daniela Ribas. **De um porão para o mundo:** a Vanguarda Paulista e a produção independente de LPs através do selo Lira Paulistana nos anos 80 – um estudo dos campos fonográfico e musical. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Campinas: UNICAMP, 2003.

GÜEDES, Cesar; RÍO, Ángeles Huerta del. **La última entrevista a Rockdrigo González.** Cidade do México: 1985. Disponível em: <<http://www.rockdrigo.com.mx/La%20ultima%20entrevista%20a%20Rockdrigo.pdf>> Acesso em: 23 out. 2017.

GUIMARÃES, Antonio Carlos Machado. **A nova música popular de São Paulo.** Dissertação (Mestrado em Sociologia). Campinas: UNICAMP, 1985.

GONZÁLEZ, Ana Marco. **Aquí me siento a contar:** presencias de la canción popular mexicana en la narrativa hispánica contemporánea. Tese (Doutorado em Literatura). Granada: UGR, 2010.

GONZÁLEZ, Juliana Pérez. **Da música folclórica à música mecânica:** uma história do conceito música popular por intermédio de Mário de Andrade (1893-1945). Dissertação (Mestrado em História). São Paulo: USP, 2012.

GONZÁLEZ, Rodrigo. El manifiesto Rupestre. **Net. Rockdrigo: el profeta del nopal.** Disponível em: <http://www.rockdrigo.com.mx/textos_rockdrigo.html#1> Acesso em: 10 nov. 2016.

GOMES, Renato Cordeiro. A cidade, a literatura e os estudos culturais: do tema ao problema. **Ipotesi (UFJF)**, Juiz de Fora, v. 3, p. 19-30, 1999.

_____. **Todas as cidades, a cidade:** Literatura e Experiência Urbana. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna:** uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 17. ed. São Paulo: Loyola, 2008.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. Ambiente e vida na cidade. In: BRANDÃO, Carlos Antônio Leite (org.). **As cidades da cidade.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

HOLLANDA, Heloisa Helena Oliveira Buarque de. Cidade ou cidades? **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)**, Rio de Janeiro, n. 23, p. 15-19, 1994.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, Versão 3.0 [CD-ROM], 2009.

JÚNIOR, Antonio Ferreira da Silva. **Leitura do caos urbano na obra de José Emilio Pacheco.** Tese (Doutorado em Letras). Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

KARAM, Tanius. Chava Flores: para habitar la ciudad en el humor a través de la canción.

In: KARAM, Tanius; VARGAS, Herom (org.). **De norte a sur: música popular y ciudades en América Latina**. 1. ed. Mérida: Sedecultura / Conacultura, 2015.

KARAM, Tanius; VARGAS, Herom (org.). **De norte a sur: música popular y ciudades en América Latina**. 1. ed. Mérida: Sedecultura / Conacultura, 2015.

KARAM, Tanius. Notas para pensar la Nueva Canción Mexicana: de Los Folkloristas a Alejandro Filio. **Humania del Sur**. A. 9, n. 19, p. 27-39, 2014.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. Bernardo Leitão et al. Campinas: UNICAMP, 1990.

LEÓN, Isaac; BEDOYA, Ricardo. Cultura popular y cultura masiva en el México contemporáneo: conversaciones con Carlos Monsiváis. **Revista Diálogos de la Comunicación**, 2012.

MACHADO, Regina. **A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a vanguarda paulista**. Dissertação (Mestrado em Música). Campinas: UNICAMP, 2007.

MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira; TRAVASSOS, Elizabeth (org.). **Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MELLO, Zuzana Homem de. Pisando em flores. In: CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Mônica (org.). **Pretobrás: Por que eu não pensei nisso antes? Volume 2**. São Paulo: Ediouro, 2006, p. 56-57.

MOLINA, Sergio Augusto. **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.

MONSIVÁIS, Carlos. **Los rituales del caos**. 1. ed. México, D.F.: Bolsillo Era, 2012.

_____. **No sin nosotros: los días del terremoto 1985-2005**. 1. ed. México, D.F.: Bolsillo Era, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira**. 1. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. **História & Música: História cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Annablume, 2010.

OCHOA, Ana Maria. **Músicas Locales em tempos de globalización**. 1. ed. Buenos Aires: Norma, 2003.

OLIVEIRA, Laerte Fernandes de. **Em um porão de São Paulo: o Lira Paulistana e a produção alternativa**. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2002.

ORTIZ, Renato. **Cultura e modernidade: a França no século XIX**. São Paulo:

Brasiliense, 2001.

_____. **Românticos e Folcloristas**. São Paulo: Olho d'Água, 1992.

PANERAI, Philippe. **Análise Urbana**. Trad. Francisco Leitão. Brasília: Editora UNB, 2014.

PANTOJA, Jorge. Rodrigo González: 1985, el año en que ocurrió todo. In: PANTOJA, Jorge (org.). **Rupestre, el libro**. Cidade do México: Imposible, 2013.

_____. (org.). **Rupestre, el cancionero**. Cidade do México: Imposible, 2014.

_____. (org.). **Rupestre, el libro**. Cidade do México: Imposible, 2013.

PEREIRA, Simone Luci. O nome, o olhar e a escuta da cidade: memórias de ouvintes. In: ULHÔA, Martha; OCHOA, Ana Maria. (org.). **Música Popular na América Latina: pontos de escuta**. 1. ed. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

POLAR, Antonio Cornejo. Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, v. LXII, n. 176-177, p. 837-844, 1996.

REINOSO, Olga Ostria. El sentimiento de no estar del todo: el discurso identitario latinoamericano. **Revista Chilena de Literatura**, Santiago, n. 75, p. 295-306, 2009.

ROLNIK, Raquel. **O que é a cidade**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

RUEDA, Jesús Nieto. El camino del "rockantovero" Rodrigo González. **Plop**, Barcelona, v. 1, n. 1, p. 33-46, 2013.

RUEDA, Jesús Nieto. **Una poética de la crisis: aproximación sociocultural a la canción urbana de Rodrigo González**. Tese (Doutorado em Literatura). Barcelona: UAB, 2016.

SANCHEZ, Liliana García. Roberto González: alvaradeño, kafkiano y jipi. In: PANTOJA, Jorge (org.). **Rupestre, el libro**. Cidade do México: Imposible, 2013.

SANDRONI, Carlos. Transformações da palavra cantada no xangô de Recife. In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira; TRAVASSOS, Elizabeth (org.). **Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. 1. Ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 71-82.

SANTOS, Laymert Garcia dos. São Paulo não é mais uma cidade. In: VERA, PALLAMIN Maria (org.). **Cidade e Cultura: esfera pública e transformação urbana**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

SILVA, Kristoff. **Contribuições do arranjo para a construção de sentido na canção brasileira: análise de três canções de Milton Nascimento**. Dissertação (Mestrado em Música). Belo Horizonte: UFMG, 2011.

SILVA, Marileide Meneses e. **A cidade em Nelson Rodrigues: a vida urbana revelada pelo buraco da fechadura**. Tese (Doutorado em Letras). Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2011.

SPOSITO, Maria Encarnação Beltrão. Oportunidades e desafios da pesquisa urbana comparada. In: FIRKOWSKI, Olga et al. (org.). **Estudos urbanos comparados: oportunidades e desafios da pesquisa urbana comparada**. 1. ed. San Miguel de Tucumán: UNT, 2016, p. 25-60.

TATIT, Luiz. Ilusão enunciativa na canção. **Per Musi**, Belo Horizonte: n. 29, 2014, p. 33-38. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pm/n29/n29a05.pdf>> Acesso em: 10 set. 2017.

TATIT, Luiz. **Semiótica da canção: melodia e letra**. 3. ed. São Paulo: Escuta, 2007 a.

TATIT, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2012.

TATIT, Luiz. **Todos Entoam: Ensaios, Conversas e Canções**. São Paulo: Publifolha, 2007 b.

ULHÔA, Martha; OCHOA, Ana Maria (org.). **Música Popular na América Latina: pontos de escuta**. 1. ed. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

VALVERDE, Monclar. Mistérios e encantos da canção. In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira; TRAVASSOS, Elizabeth (org.). **Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. 1. Ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 268-276.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **Sem receita**. São Paulo: Publifolha, 2004.

_____. **Veneno remédio: o futebol e o Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Sônia Queiroz. 1 ed. São Paulo: Ateliê, 2005.

REFERÊNCIAS INTERNET

BARRÓN, Juancho. **Rockdrigo González, piedra angular del rock mexicano**. México: 2004. Disponível em: <<http://www.jornada.com.mx/2004/01/07/08an1esp.php?origen=espectac>> Acesso em: 18 fev. 2018.

ENGEL, José Luis. **Rockdrigo en Aguascalientes**. Fanzines: 2011. Disponível em: <http://www.rockdrigo.com.mx/anecdotas_rockdrigo.html> Acesso em: 18 fev. 2018.

NÁJAR, Alberto. **Los Burrón, una familia muy mexicana**. 2010.

Disponível em:

<https://www.bbc.com/mundo/cultura_sociedad/2010/02/100215_burron_mexico_historieta> Acesso em: 12 out. 2017.

Rádio Cultura Brasil. **Vertigem: os vultos da Vanguarda**. São Paulo: Cultura AM, 2011. Disponível em: <<http://culturabrasil.cmais.com.br/especiais/vertigem-os-vultos-da-vanguarda-2>> Acesso em: 16 ago. 2017.

Radio UNED. **Culturas híbridas 24 años después: conversación con Néstor García Canclini**. Madrid: UNED, 2013. Disponível em: <<https://canal.uned.es/video/5a6f763eb1111fbc7d8b479c>> Acesso em: 18 fev. 2018.

TV Globo. **Itamar Assumpção no Jô Soares**. 1998. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2DljjRtL9n0&t=9s>> Acesso em: 12 jan. 2018.

OLIVEIRA, Ana de. **É proibido proibir: discurso de Caetano 1968**. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/identifisignificados/e-proibido-proibir/discurso-de-caetano>> Acesso em: 12 mar. 2018.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

CORONA, Alejandro Ramírez (direção). **La ciudad del recuerdo**. México, D.F.: Company UAM-X, 2001. Disponível em: <<https://vimeo.com/13784939>> Acesso em: 20 dez. 2017.

MONTERO, Rafael (direção). **No tuvo tiempo: la hurbanistoria de Rockdrigo**. México, D.F.: Ediciones Pentagrama, Volcán Producciones, 2005.

RODRÍGUEZ, Alberto Zúñiga (direção). **Rupestre, el documental**. México, D.F.: Asamblea para la Cultura y la Democracia A.C, Sinestesia Ads, Media & Films y CONACULTA, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DhpshZiB-PU>> Acesso em: 15 jun. 2017.

SOLBERG, Helena (direção). **Palavra (En)cantada**. São Paulo: Radiante Filmes, 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gqoW5iDNAZw>> Acesso em: 23 maio 2018.

VELLOSO, Rogério (direção). **Itamar Assumpção: Daquele instante em diante**. São Paulo: Itaú Cultural, 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=be2n1tpJjf0>> Acesso em: 15 jun. 2017.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

ASSUMPÇÃO, Itamar. **Às próprias custas S/A**. São Paulo: Lira Paulistana, 1982.

_____. **Pra sempre agora: Ataulfo Alves por Itamar Assumpção**. São Paulo: Paradox Music, 1995.

_____. **Beleléu leléu eu**. São Paulo. São Paulo: Lira Paulistana, 1981.

_____. **Bicho de 7 cabeças.** São Paulo: Baratos Afins, 1993. 3 volumes.

_____. **Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!** São Paulo: Continental, 1988.

_____. **Pretobrás:** Porque que eu não pensei nisso antes...São Paulo: Atração Fonográfica, 1998.

_____. **Pretobrás II:** Maldito vírgula. São Paulo: Sesc, 2010.

_____. **Pretobrás III:** Devia ser proibido. São Paulo: Sesc, 2010.

_____. **Sampa Midnight:** Isso não vai ficar assim. São Paulo: Mifune Produções, 1985.

ASSUMPÇÃO, Itamar; VASCONCELOS, Naná. **Isso vai dar repercussão.** São Paulo: Elo Music, 2004.

GONZÁLEZ, Rodrigo. **Programa Radio Mexiquense.** Toluca, 1984.

_____. **Hurbanistorias.** Cassete. México: Independente, 1983.

_____. **Hurbanistorias.** México: Ediciones Pentagrama, 1986.

_____. **Aventuras en el DeFe.** México: Ediciones Pentagrama, 1989.

_____. **No estoy loco.** México: Ediciones Pentagrama, 1992.

_____. **El profeta del nopal.** México: Ediciones Pentagrama, 1993.

Ofrenda a Rockdrigo González. México: Onda, 2001.