

# “Clara Crocodilo” e “Nego Dito”: dois perigosos marginais?

“Clara Crocodilo” and “Nego Dito”:  
two dangerous outlaws?

Walter Garcia da Silveira Junior\*

## RESUMO



O artigo sistematiza informações sobre a trajetória artística de Arrigo Barnabé e a de Itamar Assumpção; e discute as formas de duas composições: “Clara Crocodilo” (Arrigo Barnabé/ Mario Lucio Cortes), gravada em 1980 no LP *Clara Crocodilo*; e “Nego Dito” (Itamar Assumpção), gravada em 1981 no LP *Beleléu, Leléu, Eu*. Em perspectiva interdisciplinar, a noção de forma se refere tanto à análise dos elementos que estruturam determinada obra quanto à interpretação do sentido de tal estrutura à luz do processo histórico brasileiro. Assim, os materiais sonoros que constituem cada gravação, bem como os modos como esses materiais se articulam são relacionados ao processo histórico brasileiro na passagem da década de 1970 para a de 1980.

*Palavras-chave:* Canção popular brasileira. Arrigo Barnabé. Itamar Assumpção. Sociedade brasileira contemporânea.

## ABSTRACT



The paper systematizes some information about both Arrigo Barnabé’s and Itamar Assumpção’s artistic career. The paper analyses, as well, the forms of two compositions: “Clara Crocodilo” (Arrigo Barnabé/ Mario Lucio Cortes), recorded in 1980 on the *Clara Crocodilo* album; and “Nego Dito” (Itamar Assumpção), recorded in 1981 on the *Beleléu, Leléu, Eu* album. In the interdisciplinary perspective that one takes, the notion of form refers to the analysis of the elements that structure each composition and to the interpretation of the meaning of that structure in the light of Brazil’s historical process. Thus, the sound materials that constitute each recording and the ways these materials are articulated are related to

\* Walter Garcia é professor da área de Música do Instituto de Estudos Brasileiros da USP. É mestre e doutor em Literatura Brasileira pela USP. Autor dos livros *Melancolias, mercadorias: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil* (São Paulo: Ateliê Editorial, 2013) e *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto* (São Paulo: Paz e Terra, 1999), além de vários artigos sobre canção popular brasileira. Organizador do livro *João Gilberto* (São Paulo: Cosac Naify, 2012). Compositor e violonista, produziu o CD *Canções de cena* para a Companhia do Latão em 2004; atualmente trabalha no projeto autoral *Na Cachola* com a cantora e compositora Marília Calderón.

the Brazilian history in the moving from the 1970s to the 1980s.

---

*Keyword: Brazilian popular music. Arrigo Barnabé. Itamar Assumpção. Brazilian contemporary society.*

## ***I. Nota sobre Arrigo Barnabé***

Nascido em Londrina (PR) em 1951, Arrigo Barnabé “iniciou seus estudos de piano ainda criança, apenas com nove anos de idade” (OLIVEIRA, 2002, p. 29). Foram “oito anos no conservatório”, onde também aprendeu teoria musical (SOUZA, 1981, p. 131). Nesse período, segundo declarou em 2008 para o programa de televisão a cabo *O som do vinil*, foram muito importantes Bella Bartok, “por causa da forma como ele tratava o ritmo”, Arnold Schoenberg, “não a música dele, mas as ideias dele, porque eu não conhecia suficientemente a música dele na época”, e Igor Stravinsky (BARNABÉ, 2008). Outras referências foram sendo assimiladas ao longo das décadas de 1970 e 1980, quando Arrigo passou a estudar e a trabalhar em São Paulo (SP). Entrevistado pela revista *Playboy* em 1981, o músico afirmou adorar ouvir Stockhausen, Miles Davis, Assis Valente, Pixinguinha e Cartola (SOUZA, 1981, p. 130). No *Jornal do Brasil* de 30/6/1982, além de Bartok, Stravinsky, Schoenberg, Stockhausen e Cartola, Arrigo Barnabé citou Tom Jobim, Bach, Beethoven, Ravel, Debussy, Webern, Messiaen, Matsudai, Luciano Berio, Ailton Escobar, Rogério Duprat, Paulinho da Viola (SOUZA, 1984, p. 196-199). Sobre Tom Jobim, Arrigo afirmaria quatro anos depois, em matéria publicada pela *Folha de S.Paulo* em 17/8/1986, que já o achava “o maior compositor brasileiro” em 1982; não mudara exatamente de opinião, mas passara a considerá-lo “o maior de todos os tempos” (RANGEL, 1986). Em outra entrevista, publicada na *Folha de S.Paulo* de 18/5/1988, disse não ter o hábito de escutar rádio: “Ouço coisas definidas, como, por exemplo, ficar três dias ouvindo Nat King Cole, Tom Jobim ou Pierre Boulez”. E disse também que continuava ouvindo Orlando Silva, “não tanto como antes, mas continuo. (...) Eu acho demais ele cantando” (CAVERSAN, 1988).

Em duas dessas entrevistas (SOUZA, 1984; BARNABÉ, 2008), Arrigo ainda incluiu, como obra importante no período de sua formação em Londrina, o “disco branco” de Caetano Veloso, lançado em 1969: “Aquele jeito que ele cantou ‘Carolina’ como um cara meio bêbado, depois o ‘Objeto não identificado’, ‘Chuvas de verão’ e o ‘Acrilórico’: isso aí eu consigo fazer, pensei. Acho que dá pra ser músico. Porque, tocar eu já tocava, mas tinha muito medo” (SOUZA, 1984, p. 196-197).

O processo até tornar-se músico profissional, todavia, demandou bastante tempo. Em 1970, Arrigo Barnabé foi para São Paulo estudar para o vestibular de Engenharia Química; acabou desistindo e fez cursinho para Arquitetura (CASSOLI, 2001, p. 110). O colega Luiz Gê, mais tarde autor das ilustrações das capas de seus dois primeiros LPs e seu parceiro em

“Tubarões voadores”, levou-o a uma exposição de histórias em quadrinhos no Museu de Arte de São Paulo (MASP). A partir daí, Arrigo começou a “curtir história em quadrinhos”, linguagem decisiva na criação de “Clara Crocodilo” e de outras composições. Ingressou na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade de São Paulo (USP), uma faculdade onde conviviam pessoas que se interessavam por diversas artes, como fotografia, cartum, música, “todo mundo lá misturado”. Participou, então, de um Festival de Inverno em Ouro Preto, “muito bem organizado, bem realizado. Eram todas as artes reunidas. Lá eu conheci o Ernst Widmer, o Smetak. Tive aulas com o Alexandre Paschoal Neto, que mostrou pra gente música eletroacústica, música eletrônica, coisas do Stockhausen, música indiana”. Saiu do festival “possuído pela ideia de fazer música”. Trancou a matrícula na FAU. Voltou para Londrina, onde ficou “durante meio ano, [no] segundo semestre de 71”. Permaneceu “trabalhando, lendo”. Nessa época, leu *Balanço da bossa*, de Augusto de Campos, livro que serviria de referência para organizar o seu trabalho. E começou a se encontrar com o amigo Mario Lucio Cortes para compor (BARNABÉ, 2008).

Então vamos compor em compasso de 7. A gente queria fazer uma coisa que pudesse ser tocada por instrumentos de rock, por uma banda de rock, mas que fosse erudita. E aí, vamos escolher um compasso de 7, porque ninguém usa compasso de 7, só o Dave Brubeck. Já era uma coisa pensada e um pouco com a ideia de obra aberta, que eu tinha lido o livro do Umberto Eco, e ele falava das composições que eram composições com módulos que podiam se encaixar, de várias maneiras, permitindo várias montagens. E eu tinha trabalhado com isso também no cursinho de linguagem de arquitetura, fazendo módulos bidimensionais que, se encaixando, formavam estruturas tridimensionais (BARNABÉ, 2008).

Até o lançamento do disco *Clara Crocodilo* em 1980, portanto, foram nove anos de trabalho. Na lembrança de Arrigo Barnabé, “os dois primeiros módulos” da parte musical de “Clara Crocodilo” foram feitos, em parceria com Mario Cortes, em dezembro de 1971 e janeiro de 1972, em Londrina. Em julho daquele ano, ele e Mario Cortes fizeram “mais dois módulos” quando voltaram a Londrina. “Então, era uma coisa muito morosa porque a gente não conseguia tocar, era complicado a gente tocar, era uma música difícil. Eu tocava uma mão, Mario, outra, a gente demorava pra conseguir ouvir se ’tava ficando... soando bem ou não, né?” (BARNABÉ, 2008). Mas havia outro motivo para que o processo de composição não fosse rápido:

Eu queria fazer uma música que provocasse também uma revolução auditiva nas pessoas. Que fizesse com que a pessoa, pra achar aquela música bonita, pra entender que aquela música era bonita, pra entender o pensamento estético da música, ela tivesse que ter uma transformação interior. Ela teria que deixar de pensar na beleza como

só um produto da consonância. Eu fazia uma coisa toda buscando o atonalismo, buscando não ter um centro e tal, buscando relações de dissonância que ainda não tivessem sido exploradas suficientemente e tal, mas que eram possíveis de serem assimiladas pelo público. E quando eu descobri que existia um sistema chamado sistema dodecafônico, eu comecei a estudar aquilo que nem um louco (BARNABÉ, 2008).

A “parte de música” de “Clara Crocodilo” só foi concluída em 1973. A “parte da dramaturgia” foi sendo criada por Arrigo até 1979 (BARNABÉ, 2013). Naquele ano de 1973, ele se transferiu para o curso de Composição e Arranjo na Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP (CASSOLI, 2001, p. 110; OLIVEIRA, 2002, p. 29). “Infortúnio” (Arrigo Barnabé) e “Diversões eletrônicas” (Arrigo Barnabé/ Regina Porto), outras duas faixas do LP *Clara Crocodilo*, foram escritas em 1978. “Office-boy” (Arrigo Barnabé) foi composta em 1979, mesmo ano em que foram reelaboradas a letra e a música de “Sabor de veneno” (Arrigo Barnabé) (BARNABÉ, 2013).<sup>1</sup>

Em 1978, Arrigo Barnabé inscreveu “Diversões eletrônicas” e “Infortúnio” no I Festival de Música Universitária Brasileira, promovido pela TV Cultura. “Diversões eletrônicas” ficou em 1º lugar. O impulso inicial para a sua composição foi dado por “Arranha-céu” (Sílvio Caldas/Orestes Barbosa), conforme esclarecia o texto de apresentação lido no festival.<sup>2</sup> Em mais de uma entrevista, Arrigo recordaria a passagem; em 2001, por exemplo, quando falou da audição da “história da música popular” e da observação da vida em São Paulo, dois processos que fizeram parte de seus estudos e de seu projeto artístico:

Eu tinha a impressão de que a música tinha se afastado muito do cotidiano das pessoas – e essa sempre foi uma característica da música popular. Havia algo como se tivesse sido criado um modelo, e todos tentavam se ajustar àquele modelo. Já não era mais uma coisa

<sup>1</sup> Em entrevista que realizei com Arrigo Barnabé em 1996, ele me explicou que o ritmo da melodia de “Sabor de veneno” foi composto em cima dos acentos de uma letra provisória, descartada no processo de reelaboração. Arrigo recordou alguns desses versos: “Porque eu não vou saber da fumaça/ que deixa seu corpo borbulhante”; “Porque eu não vou saber do pecado/ acontecerá tua morte torturada”; “Juro por Deus, vou esquecer/ teatral sorriso soluçante”. Como se nota, já se rascunhava certo clima amoroso em chave agressiva, na linha da “ficção científica das histórias em quadrinhos” – fonte que vale para boa parte da obra de Arrigo Barnabé (FENERICK, 2007, p. 121). A letra definitiva de “Sabor de veneno”, ainda segundo aquela entrevista que realizei com o músico, valeu-se de referências à bossa nova: “Você já viu aquela menina/ que tem um balanço diferente?” (referência mais ou menos evidente à “Garota de Ipanema”, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes); “Não sei se ela veio da lua/ ou se veio de Marte me capturar” (referência a “Astronauta”, de Pingarilho e Marcos Vasconcellos, gravada por João Gilberto em 1970).

<sup>2</sup> No momento em que escrevo, pode-se assistir, na internet, às apresentações de “Infortúnio” e “Diversões eletrônicas” na final do I Festival de Música Universitária Brasileira da TV Cultura (ver Referências Audiovisuais). No palco, chama atenção o número de músicos (dentre os quais, Itamar Assumpção tocando baixo elétrico) e de cantores que atuavam ao lado de Arrigo Barnabé, claro sinal de que o seu projeto empolgava vários colegas. Na plateia, chama atenção a oposição ostensiva entre aplausos, gritos de “Já ganhou!”, e vaias, gritos de “Fora!” (notar a 7:49, no momento mais lírico da composição, uma bola de papel arremessada contra o rosto da intérprete Neusa Cordoni).

espontânea. Isso, levando-se em conta o modo com a indústria já estava misturada nisso. Então você já tinha padrões que foram instituídos, vamos dizer assim, pelo Chico Buarque, pelos tropicalistas... E nós, eu e o Itamar [Assumpção], tentávamos fazer algo mais vivo. Para isso, observávamos bastante a cidade e o comportamento presente e passado da música popular. Tentávamos observar o que existia na história da música popular para, a partir disso, ficar mais claro o que sentíamos falta na música que estava sendo produzida naquele momento. (...) Quando eu escutei algumas coisas do Orestes Barbosa, principalmente “Arranha-céu”, vi que era uma coisa altamente urbana, em que o cara falava dos ‘delírios nervosos/ Dos anúncios luminosos’. É isso que a gente está vivendo, e é uma coisa que o cara fez há não sei quanto tempo atrás... Então eu prestava atenção nisso e achava que tinha espaço para um trabalho mais rico (CASSOLI, 2001, p. 111).

Se do processo de formação do músico e do processo de feitura do seu primeiro disco participaram a escuta de Tom Jobim, Caetano Veloso, Rogério Duprat, Paulinho da Viola, Cartola, Dave Brubeck, dentre outros músicos, bem como a leitura de *Balanço da bossa*, dentre outros livros, e ainda a intenção de fazer uma banda de rock tocar composições com recursos originados na música erudita, então, é preciso concordar que Arrigo Barnabé não atuava, por um lado, de forma marginal “ao sistema fonográfico-cultural”, mas de forma marginal dentro dele (KRAUSHE, 1986). Por outro lado, se esses dois processos – o de formação do músico e o de feitura do LP *Clara Crocodilo* – demandaram tanto tempo, atravessando a década de 1970, então, também é preciso concordar que Arrigo Barnabé atuava, sim, à margem desse sistema fonográfico-cultural. De modo mais preciso, à margem do mercado fonográfico hegemônico que se consolidava ao longo da mesma década de 1970 (DIAS, 2008, p. 135-145). Afinal, tratava-se basicamente da situação de um estudante universitário.<sup>3</sup> Para além dessa evidência factual, há que se considerar que uma das lógicas da transformação da música e da canção em mercadoria, no âmbito da indústria cultural, é a da substituição do tempo exigido pela elaboração artística pelo ritmo do comércio, o qual determina o “calendário da gravadora”, como ocorreria quando do segundo LP de Arrigo Barnabé, *Tubarões voadores*, lançado pela Ariola em 1984 (MACHADO, 2011, p. 50-51). O próprio músico já falou acerca dessa diferença entre uma situação e a outra, entre uma lógica e a outra:

Teve tempo pra você fazer, não teve pressão [em *Clara Crocodilo*]. Teve amadurecimento das coisas. E você 'tá livre, você 'tá assim em contato com... Você 'tá só compondo, você 'tá só fazendo, você não 'tá na prática, né? Então é diferente. É engraçado isso. Eu ficava muito espantado com a reação das pessoas quando elas ouviam as coisas. Mas teve esse

---

<sup>3</sup> Considere-se que o artigo de Valter Krausche traça um panorama do mercado da canção no Brasil em 1986. Nessa época, após o LP *Clara Crocodilo* e, sobretudo, o LP *Tubarões voadores*, obviamente Arrigo Barnabé não era mais um estudante universitário. Vale dizer ainda que, antes de mim, Laerte Fernandes de Oliveira citou o argumento de Krausche, inserindo-o na discussão que empreendeu acerca da “relação dialética entre inovação e estandardização” (OLIVEIRA, 2002, p. 39-45).

negócio, você teve um tempo de amadurecimento. E pro *Tubarões [voadores]*, por exemplo, eu tinha que fazer, você entra numa roda-viva, você tem que fazer as coisas. E, ao mesmo tempo, tem um lado crítico enorme. Você fala: ‘Não, isso aqui não dá, isso aqui não ’tá bom, isso não ’tá bom. (...) Mas tem isso, sabe, esse tempo de gestação da obra. E como é... não ’tô trabalhando com gênero. Não ’tô fazendo samba, ou fazendo choro, ou fazendo não sei o quê. ’Tô inventando um negócio. ’Tô inventando um gênero. ’Tô inventando um gênero que não existia. Então, você continuar inventando, quer dizer, você não tem... demora, demora. É quase como se fosse um transe. Sabe que eu escutava o *Clara*, eu falava assim: ‘Nunca mais eu vou fazer um negócio desse. (...) Como eu consegui fazer? (...) Será que eu fiz mesmo isso, será que não foi feito por acaso? Será que não foi uma série de acasos que se sucedeu e aconteceu isso aí, e eu sou uma fraude?’ (...) Por isso eu me empenhava muito também em fazer melodias. (...) Pra provar, pra mim mesmo, que eu conseguia fazer coisas líricas, bonitas... com sentido... é... de beleza convencional, né? (BARNABÉ, 2013).

Em 1981, a Associação Brasileira de Produtores de Discos elegera Arrigo Barnabé “a personalidade do ano” (SOUZA, 1984, p. 196). No mesmo ano, Egberto Gismonti afirmara: “É genial. Não há ninguém no mundo fazendo o que ele faz” (SOUZA, 1981, p. 131). Em 1985, José Miguel Wisnik chamou-o “um outro Tom, o nosso Tom atonal” (WISNIK, 1985, p. 4). Dois anos depois, o LP *Suspeito* foi lançado pela gravadora 3M: “um disco de mercado”, como o próprio Arrigo Barnabé definiu na época (CAVERSAN, 1988). O trecho final do depoimento acima, em que Arrigo fala do seu empenho em “também fazer melodias (...), coisas líricas, (...) de beleza convencional”, se refere às canções de *Suspeito*. Para divulgar esse LP, ele participou do programa do Chacrinha e do programa da Xuxa, ambos na Rede Globo (CAVERSAN, 1988). Quando apresentava “Uga Uga” (Arrigo Barnabé), carro-chefe do disco, bananas eram entregues para o público, para os jurados.<sup>4</sup> Recentemente, Arrigo diria que “era uma tortura ter de apresentá-la em programas como o do Chacrinha, mas a gravadora pedia” (PASCOAL, 2011). Até o momento, foi o seu único “disco de mercado”.

## II. Nota sobre Itamar Assumpção

A trajetória de Itamar Assumpção se aliou à de Arrigo Barnabé ainda em Londrina. Nascido em Tietê (SP) em 1949, Itamar se mudou com a família para o norte do Paraná em 1962, indo morar em Paranavaí e, depois, em Arapongas (ASSUMPÇÃO, 2006, p. 64; GIORGIO, 2006).<sup>5</sup> cursou “até o segundo ano de Contabilidade Técnica”. Em 1971, participou com o

<sup>4</sup> Segundo a entrevista com Arrigo Barnabé que realizei em 1996.

<sup>5</sup> O pai de Itamar Assumpção, Januário de Assumpção, era “fiscal do Instituto Brasileiro do Café”. Quando se transferiu para o Paraná, em 1958, Itamar e seu irmão Narciso permaneceram “em Tietê com os avós”. Em 1962, com a morte de sua avó, Itamar e Narciso foram morar com os pais (ASSUMPÇÃO, 2006, p. 64).

Grupo Universitário de Teatro de Arapongas (Gruta) de uma montagem de *Arena conta Tiradentes*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, apresentada no IV Festival Universitário de Londrina.<sup>6</sup> No mesmo ano, chegou à final do IV Festival Universitário de Música Popular de Londrina com a composição “Caboclo da mata”. A apresentação da música por Itamar, seus irmãos Narciso e Denise, “o percussionista Corina e o bailarino Marquinhos Silva” levou “o júri do festival a criar o prêmio Melhor Apresentação Total”. No ano seguinte, em 1972, Itamar e seu grupo novamente ganharam esse prêmio no V Festival Universitário de Música Popular de Londrina (ASSUMPÇÃO, 2006, p. 65-66).

Em 1973, Itamar participou do show *Boca do Bode* com Arrigo Barnabé e outros nomes que depois estariam envolvidos na produção do disco *Clara Crocodilo*. Segundo Arrigo, na época do show chegou-se a pensar em algo como um “movimento do Paraná”:

Eu, meu irmão Paulo Barnabé, meu parceiro Mario Lucio Cortes, o produtor de *Clara Crocodilo*, Robinson Borba, nos reunimos ao Itamar Assumpção (...) e fizemos o show *Boca do Bode*, no Teatro Universitário. O Itamar cantava “Dos cruces”, gravada pelo Milton Nascimento, em cima dum poleiro.<sup>7</sup> (...) Tínhamos recém-descoberto que o Bella Bartok não era mulher e escreveu uma música chamada ‘Allegro barbaro’. Daí veio a ideia do som da gente, esse negócio meio bárbaro, selvagem” (SOUZA, 1984, p. 197-198).

Itamar se mudou para São Paulo naquele mesmo ano (SANCHES, 1993). Trabalhou como “entregador de carnês do Imposto Predial e Territorial Urbano (IPTU) e assim [conheceu] a cidade” (ASSUMPÇÃO, 2006, p. 66). Ao longo da década de 1970, a convivência com Arrigo Barnabé representou uma etapa importante de aprendizado musical. Em 1978, no I Festival de Música Universitária Brasileira, tocou baixo elétrico em “Diversões eletrônicas” e em “Infortúnio”. No mesmo ano, abriu shows de Jorge Mautner (LOPES, 1982). No ano seguinte, participou da apresentação de “Sabor de veneno” (Arrigo Barnabé) no Festival 79 de Música Popular, promovido pela Rede Tupi de Televisão.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Quando se trabalha com fontes secundárias, não é incomum se deparar com inconsistências. Nessa sistematização da trajetória artística de Itamar Assumpção, sempre que notei diferenças nas informações publicadas por dois ou mais autores, adotei como critério: a) privilegiar entrevistas concedidas pelo próprio Itamar; b) privilegiar entrevistas concedidas por pessoas que com ele trabalharam; c) privilegiar informações publicadas com indicação de fonte primária; d) havendo informações divergentes apresentadas sem indicação de fonte primária, não citar nenhuma delas.

<sup>7</sup> Em “Prezadíssimos ouvintes” (Itamar Assumpção/Domingos Pellegrini), gravada no disco *Sampa Midnight – Isso não vai ficar assim*, de 1985, escutam-se os versos: “Já cantei no galinheiro/ cantei numa procissão/ cantei em ponto de terreiro/ agora eu quero cantar na televisão”. A composição havia sido inscrita no IV Festival Universitário de Londrina, em 1973 (ASSUMPÇÃO, 2006, p. 66). Não sei dizer se a letra foi reelaborada entre 1973 e 1985.

<sup>8</sup> No documentário *Itamar Assumpção: Daquela instante em diante*, assistem-se a algumas partes da apresentação televisionada de “Sabor de veneno” no festival. Presumivelmente antes de a composição ser tocada, Itamar diz: “Sabor de veneno”, o som que estraçalha. Sabor de quê?”. A plateia responde: “De merda!”. Itamar pergunta novamente: “Sabor de quê?”. Arrigo grita: “Todo mundo!”. A plateia: “De merda!” (VELLOSO,

Eu saquei que um crioulo compositor, metido a compositor no Brasil, teria que entender aquele Arrigo Barnabé (...). Fui lá tocar baixo e fazer arranjo naquela música, que é atonal. (...)

O samba, eu nasci ouvindo. Agora, o atonalismo eu fui aprender quando eu cruzei o Arrigo. Sabe, bossa nova, o jazz, isso tudo são coisas que eu tive que aprender, música concreta. Não são coisas espontâneas em mim (VELLOSO, 2011).

Segundo Maria Betânia Amoroso, “as referências musicais mais antigas” de Itamar estavam “associadas às lembranças” do seu pai, Januário de Assumpção, que era pai-de-santo, “peça chave no comando de um terreiro de candomblé na cidade de Tietê (...) no qual Itamar tocava atabaque”. Ou seja, as referências mais antigas estavam associadas às lembranças do pai e ao “primeiro palco em que Itamar pisou”, o terreiro. Para Amoroso, em síntese, “a música encantatória, com ritmo forte marcado pelas batidas e capaz de fazer o corpo despertar para o transe, [era] a sua base musical, e sobre essa base ele [iria] construir uma obra inteira” (AMOROSO, 2006, p. 41). Clara Bastos, contrabaixista que “acompanhou Itamar Assumpção por mais de dez anos e fez as transcrições das músicas” para o livro *Petrobrás*, escreveu que o compositor “sempre falava do quanto escutou Jimi Hendrix, os batuques da cidade de Tietê, Milton Nascimento e tudo o que gostasse de ouvir à exaustão”; e que ele agradecia a Jorge Mautner, Arrigo Barnabé, Rogério Duprat, Hermeto Pascoal, Elis Regina e Paulinho da Viola (BASTOS, 2006, p. 79).

Como se percebe, a formação musical de Itamar Assumpção, à semelhança da formação de Arrigo Barnabé, não se deu exatamente à revelia do mercado fonográfico hegemônico, e sim à margem dentro dele. Entretanto, diferentemente de Arrigo, que estudava vários compositores da vertente erudita, Itamar estudava modalidades da canção de tradição oral. Kiko Dinucci já comentou, sobre a obra de Itamar Assumpção, que a horizontalidade do acompanhamento instrumental talvez tenha vindo pelo aprendizado com Arrigo Barnabé – portanto, pelo estudo prático de um recurso da música erudita. Ou talvez tenha vindo do batuque de Tietê, uma vez que podem ser identificadas células do batuque em arranjos de Itamar. Ou talvez tenha vindo das duas práticas, que se somaram.<sup>9</sup>

Maria Betânia Amoroso também coloca em relevo, para que se entenda a base do trabalho de Itamar, o caso que ele “mais gostava de contar”: o da sua detenção quando carregava um gravador, acusado de haver roubado o aparelho (AMOROSO, 2006, p. 40). Itamar havia emprestado o gravador de um amigo, Domingos Pellegrini, que “praticamente

---

2011). Tal como “Infortúnio” no I Festival de Música Universitária Brasileira, “Sabor de veneno” chegou à final do Festival 79 de Música Popular, mas não obteve classificação – porém, Neusa Pinheiro (chamada de “Neusa Cordoni” no I Festival de Música Universitária Brasileira) ganhou o prêmio de Melhor Intérprete e Arrigo Barnabé, o de Melhor Arranjo (MELLO, 2003, p. 472-475).

<sup>9</sup> Segundo entrevista que realizei com Kiko Dinucci em 2014.



morava no diretório acadêmico de Londrina” no início da década de 1970 (PELLEGRINI, 2006). A polícia não acreditou no empréstimo e também não checkou a história, e Itamar ficou preso durante alguns dias em uma delegacia. Antes de ser solto, um companheiro de cela lhe entregou “um livrinho com letras de músicas”: “*Rio de lágrimas*, de Tião Carreiro e Pardinho”. Itamar cantou para o homem, que chorou. De volta à sua casa, seu pai lhe recomendou que interpretasse o fato. “Dessa experiência serão fixados dois sentidos: o músico popular ocupa um lugar totalmente particular na cultura brasileira, e a quem couber esse papel deverá desempenhá-lo como uma missão” (AMOROSO, 2006, p. 40-41). Já Laerte Fernandes de Oliveira afirma que o personagem Bebeléu foi criado a partir da “experiência cotidiana” de violência policial ou de ameaça de violência policial na cidade de São Paulo:

Itamar havia sido 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).<sup>10</sup>

Em 1980, “Nego Dito” (Itamar Assumpção) foi uma das premiadas no Festival de Música da Feira de Artes da Vila Madalena. A canção foi incluída no LP *Festival da Vila*, lançado, mas “pouquíssimo divulgado”, pela gravadora Continental. De todo modo, Itamar “começou a se apresentar no Lira Paulistana”. Com o sucesso de suas apresentações e “a crescente onda de discos independentes”, o teatro resolveu “administrar a carreira de Itamar” e fundar uma pequena gravadora, cujo primeiro disco seria *Bebeléu, Leléu, Eu* (OLIVEIRA, 2002, p. 71-72). A (ameaça de) violência policial também inspiraria “a concepção teatral” para o espetáculo de lançamento do LP no Lira Paulistana:

Os músicos de sua banda [Isca de Polícia] apresentavam-se todos vestidos de presidiários e em volta do palco havia cordas que caíam do teto do teatro, imitando uma cela de cadeia. Esta cenografia e este 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” (OLIVEIRA, 2002, p. 72-74).

Nessa época, Itamar Assumpção já definira a atitude e o discurso em relação aos meios de comunicação de massa que, com poucas variações, manteria até o final da vida, em 2003. Isso não significa que sua atitude e seu discurso fossem simples. Ao contrário. Em entrevista

---

<sup>10</sup> Sobre a relação entre a vida de Itamar Assumpção e as características de seu personagem Bebeléu, ver comentários de Luiz Tatit (que define essa relação como “quase simbiótica”), Luiz Chagas e Ricardo Guará em VELLOSO (2011).

para a *Folha de S. Paulo* publicada em 31/1/1982, Itamar afirmou: “a gente tem que entrar nas estruturas e sair ileso” (DIAS, 2008, p. 144). Conscientemente ou não, a frase de Itamar atenuou o discurso de Caetano Veloso contra a plateia que o vaiava ruidosamente – e que atirava “tomates, bolas de papel, ovos, copos de plástico, bananas”, pedaços de madeira no palco – na final paulista do III Festival Internacional da Canção (FIC), em 15 de setembro de 1968, no Teatro da Universidade Católica de São Paulo (Tuca); discurso de Caetano Veloso contra a plateia e também contra o júri, que classificara “É proibido proibir” (C. Veloso), apresentada por ele e pelos Mutantes, e desclassificara “Questão de ordem” (G. Gil), apresentada por Gil e pelos Beat Boys (MELLO, 2003, p. 271-281).

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, 2002).

O fato é que Caetano Veloso e Gilberto Gil participaram, na segunda metade da década de 1960, da configuração de um mercado que ainda não estava plenamente racionalizado.<sup>11</sup> Duas décadas adiante, quando Itamar Assumpção pretendia “entrar nas estruturas e sair ileso”, o panorama do mercado hegemônico, na avaliação de Luiz Tatit, se apresentava “fortemente cristalizado e rendoso para os grupos financeiros e, ao mesmo tempo, cômodo para os artistas já eleitos” (DIAS, 2008, p. 140). Nesse quadro, outra declaração de Itamar à imprensa, publicada pelo *Jornal da Tarde* em 10/7/1982, revelava lucidez em relação às questões de ordem estética e ingenuidade ou resistência em relação às questões de ordem mercadológica:

---

<sup>11</sup> “A performance de ‘É proibido proibir’ ofuscou de tal maneira o que aconteceu dali em diante, que seria lançado um disco compacto tendo, no lado A, a gravação normal de estúdio e, no lado B, sob o título ‘Ambiente de festival’, a música que não aconteceu” (MELLO, 2003, p. 277). Sobre o papel estrutural e complexo dos tropicalistas e da chamada MPB na configuração do mercado fonográfico hegemônico durante as décadas de 1960 e 1970, ver NAPOLITANO (2001) e DIAS (2008).

Os espaços culturais não criam, apenas divulgam. (...) Eu tenho uma autocrítica muito grande e só coloquei meu trabalho na rua quando tive a certeza de estar mexendo com as formas musicais e de linguagem. A arte é ágil e portanto os espaços culturais (teatro ou televisão) é que têm de adaptar-se à minha apresentação (LOPES, 1982, p. 7).

Na década seguinte, Itamar Assumpção afirmaria que sempre desenvolvera o seu trabalho “longe das pressões de mercado, (...) sem pressa, com ‘preocupações exclusivamente artísticas’”. E, perguntado se “gostaria de tocar no rádio, de fazer sucesso junto ao grande público”, respondeu: “Claro que não quero, eu seria massacrado... Atitudes como obrigar o Luiz Melodia a gravar Cazuza pra tocar na novela não se sustentam. Se eu quiser acabar com meu trabalho, eu faço isso e pronto, meu trabalho nunca vai ser reconhecido”. Itamar Assumpção se referia a “Codinome beija-flor” (Cazuza/Ezequiel Neves/ Reinaldo Arias), cuja gravação feita por Luiz Melodia para a trilha sonora de *O dono do mundo*, uma das então chamadas “novela das oito” da Rede Globo, alcançara enorme sucesso – diga-se de passagem, sucesso que se estende até hoje. Mas, durante a entrevista, Itamar foi avisado “que Rita Lee [estava] no rádio cantando”, naquele momento, uma composição dele e correu para escutá-la: “Claro que eu quero chegar nas pessoas. Que legal se o Brasil todo ouvisse minha música! (...) A coisa tem que chegar nisso, se não, estou inventando só na minha cabeça essa coisa de cantor de música popular” (SANCHES, 1993, p. 6).

A contradição é só aparente, e o episódio nada tem de incompreensível. De fato, tanto o trabalho de Itamar Assumpção não poderia se realizar “fora dos meios que a tecnologia oferecia” (AMOROSO, 2006, p. 49) como não faria sentido se não fosse consumido por um público mais ou menos amplo. Por outro lado, é evidente que a ideia de “o Brasil todo” ouvir uma música decorre das armadilhas ideológicas forjadas na prática do mercado fonográfico hegemônico, sobretudo quando do seu crescimento nos anos de 1970, para o qual contribuíram significativamente as trilhas sonoras de novelas da Rede Globo (DIAS, 2008, p. 63-66). Assim, a contradição real não se dava entre o discurso e a atitude de Itamar, ao dizer que recusava o sucesso estrondoso e correr para ouvir a sua composição no rádio, mas sim entre o trabalho de criação artística de um cancionista popular e a propriedade dos meios tecnológicos de difusão – propriedade que era (e ainda é) exercida de par com as políticas de concessão de rádio e de televisão e cujo funcionamento tem por objetivo principal a venda de espaços publicitários, não a difusão da arte.

Tampouco é incompreensível que, em outra entrevista realizada quatro anos mais tarde, Itamar Assumpção tenha definido a *linha evolutiva* da música popular brasileira à qual procurava dar continuidade citando dois artistas negros que sobreviveram como trabalhadores braçais: “Clementina de Jesus foi doméstica 60 anos, Cartola lavou carros 25 anos, eu sou dessa ‘tchurma’. Mas estou dando um passo à frente deles, insistindo em viver de música”. Nessa entrevista, Itamar afirmou que prosseguia trabalhando porque revolvera

“sobreviver do mínimo”; mas também disse que iria embora – já havia se apresentado na Europa em 1988, 1990 e 1996 (ASSUMPÇÃO, 2006) – se não quisessem “dar cultura ao povo”:

Não sou obrigado a aguentar isso. Espero até o fim do ano, se ninguém se tocar, eu pego minha malinha, meu passaporte e vou embora para a Europa. (...) Não consigo mais trabalhar aqui. Não quero mais tocar em bar, Sesc, Centro Cultural. Não dá mais para nós que não temos mídia. É mais simples investir US\$ 1 milhão no Roberto Carlos que R\$ 200 mil no Itamar. Vou pegar meu passaporte. (...) Não tenho por que estar numa gravadora se não me levarem ao *Faustão*, se não me jogarem na roda. Sou um músico popular. (...) Rumo, Arrigo, Premê tiveram que parar, não tinha mais jeito. (...) Estou falando em nome da minha geração, não é o Itamar reclamando. Para eu ficar no Brasil é uma coisa mínima, mas não vou continuar aqui trabalhando pela cultura se ninguém apoia (SANCHES, 1997, p. 1).

### *III. O foco de “Clara Crocodilo”*

“Clara Crocodilo” (Arrigo Barnabé/Mario Lucio Cortes) fecha o lado B do LP homônimo, lançado por Arrigo em 1980. Sua narrativa é introduzida por “Office-boy” (Arrigo Barnabé), faixa anterior, a qual relata a transformação de Durango em monstro mutante. Retomarei de modo sintético esse relato.

Durango era office-boy e “trabalhava que nem um desgraçado a semana inteira”. “No sábado, porém, estava duro” – a gíria que dá nome ao personagem é apenas o primeiro sinal da influência das histórias em quadrinhos nessa composição e no disco de Arrigo. Note-se que Durango estava duro não só porque estava sem dinheiro, mas também porque pensava “naquela vedete morena que tirava a roupa no Áurea Strip Show”. Ele, então, liga a tevê (“Primeiro erro”) e presta “atenção na imagem que estava sendo transmitida” (“Segundo erro”). Horrorizado, vê a transformação de “sua antiga namoradina” Perpétua – note-se a ironia do nome – de “caixa num supermercado” em chacrete, “uma estrela famosa”. Carecendo de dinheiro para “possuí-la novamente”, Durango se lembra de um anúncio de jornal: “Procura-se rapaz para testar um novo produto. Paga-se bem!”. Vai sozinho até o endereço e encontra “uma enfermeira bonita, gostosa”, que lhe dá uma injeção.

E ele flutua. Transforma-se “num terrível monstro, meio homem, meio réptil, vítima de um poderoso laboratório multinacional que não hesitou em arruinar sua vida para conseguir seus maléficos intentos”. Junto da influência das histórias em quadrinhos, seguidamente reafirmada, note-se o comentário sobre a modernização econômica – aliás,

presente desde a caracterização do personagem, o qual, não deixando de ser uma caricatura, também esboça um tipo social.

Como já destacou Luiz Nazario, em ensaio publicado em 1983 (portanto, no calor da hora), a “mutação radical” em monstro faz de Durango não “uma vítima comum, mas uma vítima total” (NAZARIO, 2014, p. 415). Mas Clara Crocodilo, contrariando os cálculos dos cientistas, conserva “parte de sua consciência”. É isso, ainda segundo Nazario, “que faz com que se revolte”, tornando-se não “um carrasco comum, mas um carrasco total. Sua fúria não tem objeto: é todo conglomerado que ameaça (...), realizando, de dentro para fora, a destruição da sociedade” (NAZARIO, 2014, p. 415-416). Adiante retomarei o ponto.

Até aqui, limitei-me a sintetizar o relato que se escuta em “Office-boy”. Convém esclarecer que Arrigo Barnabé não considera que “Office-boy” ou “Clara Crocodilo” sejam canções.<sup>12</sup> Isso porque, segundo argumenta, o seu modo de compor se liga antes ao trabalho com as formas musicais (harmonia, melodia, ritmo) do que com a junção de melodia e letra, trabalho por excelência do cancionista (TATIT, 1996). Assim, para Arrigo, “Office-boy” ou “Clara Crocodilo” são obras carentes de definição, cujas partes cantadas têm menor importância do que o todo, sendo um equívoco avaliá-las simplesmente a partir da letra entoada. Levarei em consideração o argumento. Todavia, irei me fixar na narração que “Clara Crocodilo” nos apresenta. Narração feita com palavras, é claro, mas também com elementos musicais. Ao final da interpretação, espero que a minha estratégia se justifique.

“Clara Crocodilo” se abre com a emissão gutural de Arrigo Barnabé,<sup>13</sup> locutor que nos conta o que aconteceu com o monstro mutante e o que está para acontecer após a sua libertação em “São Paulo, 31 de dezembro de 1999”, data que então parecia longínqua. Arrigo fala sobre: a) uma nuvem ruidosa de sons sintetizados, de gritos, de frases ao piano; b) uma célula recorrente de baixo amparada ritmicamente pela bateria a marcar os 7 tempos de cada compasso; de um lado, a fórmula de compasso 7/4, como se sabe, é pouco usual na canção popular brasileira, e é a partir dela que a composição se estrutura – de modo pouco usual, portanto; de outro lado, como André Cavazotti já observou, a compreensão do ouvinte é facilitada “pelo alto grau de redundância” do padrão rítmico, redundância que possibilita a “previsão dos eventos” (2000, p. 13).

---

<sup>12</sup> Nesse ponto, retomo e altero substancialmente alguns tópicos da análise de “Clara Crocodilo” que apresentei no artigo “Os mutantes de São Paulo” (GARCIA, 1996). As opiniões de Arrigo Barnabé foram por mim anotadas na entrevista que realizei em 1996, quando da elaboração daquele artigo. Regina Machado, que também entrevistou o compositor, assinala em relação a “Diversões eletrônicas” (Arrigo Barnabé/Regina Porto), outra faixa do LP *Clara Crocodilo*: “Embora a trama desenvolvida na letra seja o centro da composição, a condução do arranjo e da execução vocal é claramente orientada pela questão musical, mais do que pela interseção letra/música, indício básico para sabermos que neste caso específico não estamos tratando com canção, sendo outra a sintaxe abordada. Diversamente de tudo que analisamos até aqui, agora é predominantemente a música que conduz as articulações do texto” (MACHADO, 2011, p. 97-98).

<sup>13</sup> Uma interessante análise da emissão de Arrigo Barnabé, bem como das vozes em “Diversões eletrônicas” (Arrigo Barnabé/Regina Porto), foi empreendida por Regina Machado (2011, p. 96-101).

Em síntese, à semelhança de outras composições de Arrigo Barnabé, “Clara Crocodilo” se caracteriza, desde a sua abertura, por “uma densidade tipo ‘instrumental’ (menos ‘espontânea’ e mais construída que a de Egberto[Gismonti] e Hermeto [Paschoal]), e, ao mesmo tempo, oral (meio cantada, meio falada, próxima da história em quadrinhos e das dicções-distorções do rádio policial)” (WISNIK, 1985, p. 5). O locutor relata, com voz falada, que Clara estivera “aprisionado por mais de 20 anos” em um “velho disco”. Entre parênteses, a concordância de “Clara” é feita no masculino (silepse de gênero) ao início da letra e no feminino ao final, o que dá o que pensar acerca dos efeitos da mutação sobre o desejo e/ou a anatomia de Durango.<sup>14</sup> O “ouvinte incauto” comprou o disco “num sebo” e o colocou na vitrola. Escutando-se o disco, “o perigoso marginal, o delinquente, o facínora, o inimigo público número 1” desperta. “Clara Crocodilo”, portanto, nos conta a violência do monstro contra cada um de nós, aqueles que ouvimos o LP. Além do que já foi apontado, a narração que escutamos se vale: a) da contracultura; b) da ideia de que o passo adiante na *linha evolutiva* da música popular brasileira, depois da tropicália, seria a mudança na linguagem musical baseada não só na pesquisa com fórmulas de compasso, mas no serialismo e no atonalismo (SOUZA, 1984, p. 197; CAVAZOTTI, 2000, p. 11-12; VAZ, 1988, p. 27-32; OLIVEIRA, 2002, p. 64; FENERICK, 2007, p. 116-119);<sup>15</sup> c) por fim, a narração ainda se vale da linguagem dos anúncios comerciais e de clichês de terror e de ficção científica, seja porque “o universo onírico do surrealismo, como todos os seus clamorosos elementos sexuais, foi posto a serviço da publicidade e transferido para filmes de terror e para não poucos filmes de ficção científica” (NAZARIO, 2014), seja porque os habitantes das grandes metrópoles, na passagem da década de 1970 para a de 1980, já ouviam os “barulhos intermitentes da cidade, permeada por símbolos publicitários”,<sup>16</sup> já aspiravam à autopromoção, marca do mundo das celebridades, e já sentiam que o progresso dera em violência desmedida.

“*De vítima a carrasco*”: esse é o movimento básico das personagens de Arrigo Barnabé, segundo Luiz Nazario. Para o crítico, personagens como Clara Crocodilo dominam “as forças que subjagam o homem”, forças que são várias, já que configuram toda a “moderna

<sup>14</sup> Para um relato de Arrigo Barnabé acerca do processo de criação do nome “Clara Crocodilo”, partindo da sonoridade e avançando até as oposições entre feminino e masculino, entre luz (Clara) e “negócio esquisito” (crocodilo), ver FENERICK, 2007, p. 120.

<sup>15</sup> Como se sabe, a ideia de *linha evolutiva* foi enunciada por Caetano Veloso em 1966, no debate “Que caminho seguir na música popular brasileira”, proposto pela *Revista Civilização Brasileira*. Em linhas gerais, Caetano defendeu a retomada do ensinamento – não do estilo – de João Gilberto enquanto “organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação”. Para que a ideia se tornasse célebre ao longo do tempo, foi decisiva a sua discussão em *Balanço da bossa e outras bossas* (CAMPOS, 1986). Referida à obra de Arrigo Barnabé, a ideia de *linha evolutiva* foi criticada por José Adriano Fenerick (2007, p. 116-119). Os demais autores citados não a mencionam e, salvo desconhecimento meu, a ideia tampouco é referida pelo próprio Arrigo Barnabé, cujas entrevistas fazem referência à tropicália e à história da música erudita europeia (CAVAZOTTI, 2000, p. 12) ou à cultura em geral e em abstrato: “a cultura tem seu caminho próprio, o que eu fiz ia acabar acontecendo” (SOUZA, 1983: 197). Já Pedro Mourão, do grupo Rumo, afirmou em entrevista: “Não queríamos repetir as fórmulas criativas que estavam vindo. A ideia era evoluir... Era uma ideia clara de evolução criativa. Estávamos influenciados pela ideia de ‘linha evolutiva da MPB’” (OLIVEIRA, 2002: 65).

<sup>16</sup> A frase entre aspas é de Erico Chiavareto Pezzin, aluno da USP, em trabalho de aproveitamento sobre “Acapulco drive-in” (Paulo Barnabé/Otávio Fialho/Gi Gibson/Arrigo Barnabé), primeira faixa do LP *Clara Crocodilo*.

engrenagem social”, a qual velozmente “transforma os que se deixam morder e engolir”, produzindo “som e fúria nas metrópoles” como resultado da brutalidade e da indiferença “de todos em relação a todos” (2014, p. 415-416). Dominando essas forças, Clara Crocodilo repudia o presente, um tempo que apenas lhe oferece a transformação em mutante pelos interesses e pela falta de escrúpulos de uma empresa multinacional, à qual se oferecera porque “estava duro”. Não há exagero em afirmar que “a transformação do homem em objeto do homem, que é uma das maldições ligadas à falta de liberdade verdadeira, econômica e espiritual”, está no cerne da experiência social concreta sintetizada na/pela narração.<sup>17</sup> E note-se que Clara se projeta para o futuro, para o apocalíptico, ou talvez próspero, ano 2000 – que já faz parte do nosso passado...! Aprisionada em um disco – por ironia, ou não, de fato não havia maior prisão para uma obra fonográfica, na década de 1980, do que a sua inclusão em um disco fora do círculo gravadoras/meios de difusão em massa, por conta das conseqüentes má divulgação e péssima veiculação –, Clara Crocodilo guarda ali a sua ira e a sua violência, frutos da sua consciência em parte preservada.

Enquanto aguarda sem ser ouvida, Clara é uma morta-viva, consciente mas inútil como pode ser um disco que não é tocado. E, assim que é ouvida, Clara se vinga, passa a ameaçar quem a libertou, ou seja, passa a ameaçar cada um de nós que a escutamos. Mas a composição dá uma guinada quando Clara, que nos atira sua munição musical, não consegue nos matar. Passamos a perseguir o monstro, que se esgueira em um labirinto musical. Podemos desejar-lhe a morte, mas temos de seguir Clara nesse labirinto. E ela foge.

O desfecho da história retoma, em outro nível, o seu início. Nem o monstro consegue nos matar, nem conseguimos matá-lo. Se, entre o ano de 1980 e 31 de dezembro de 1999, Clara mantinha-se uma morta-viva, agora ela vive escondida. Para Arrigo Barnabé, ela se transformou em labirinto, ela é o labirinto musical, de onde continua a ameaçar seus perseguidores, ao mesmo tempo que lhes envia, ou melhor, que nos envia pedidos de ajuda.<sup>18</sup> Existe como potência – mas não como ato. Um mutante que está vivo com semi-vida, por assim dizer.

---

<sup>17</sup> A citação entre aspas é de Antonio Candido (1995, p. 34) e originalmente se refere à obra de Machado de Assis. Contudo, o ensaio de Candido é de 1968, e penso que a sua crítica, se fazia jus ao Brasil de Machado, também se endereçava ao período que, iniciado em 1964 e passando por diversos momentos, alcançaria *Clara Crocodilo* e se estenderia até 1988, quando da promulgação da atual Constituição, se pensarmos no “entulho autoritário” da Censura; ou se estenderia até nossos dias, se pensarmos na liberdade econômica que segue produzindo *durangos*.

<sup>18</sup> Segundo a entrevista com Arrigo Barnabé que realizei em 1996.

## V. Um salto interpretativo

Em entrevista concedida em 1982, Arrigo Barnabé afirmou: “Eu tenho muito essa de sair por aí [em São Paulo], saio sempre duro, observando o carinho que me serve na pastelaria, o jogador de fliperama. Vim de cidade pequena [Londrina] e noto coisas que as pessoas normalmente não veem. Já me chamaram de humanista radical” (SOUZA, 1983, p. 199). Para José Miguel Wisnik, “a voz de Arrigo encarna (...) o bandido, o delinquente emergente em toda parte, de fora e de dentro” da metrópole, desse “mundo da concorrência” em que todos estamos mergulhados (1987).

Já Itamar Assumpção sentiu-se indignado (o sentimento é assim definido por Anelis Assumpção) quando se mudou para São Paulo. Nas palavras do compositor: “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). Seu depoimento pode ser melhor compreendido à luz de um trecho de outra entrevista, concedida por Itamar a Robinson Borba em 1993:

Foi bem nesse momento, assim que a minha avó morreu [em 1962], me deu um corte em tudo, e fui pro Paraná morar com os meus pais. Corte em tudo mesmo, corte, que nem cinema. Fui parar num outro cenário, fui para Paranavaí de cara, e não tinha asfalto, aquela estrada... Aí chegamos lá, rio e casa de madeira, não conhecia isso. Farinha de mandioca nunca tinha comido, só farinha de milho. Depois meu pai foi transferido para Arapongas. Foi onde fiquei, *formei a base da vida ali*. (GIORGIO, 2006; grifo meu).

Darei um salto interpretativo. Será útil estabelecer uma comparação entre Arrigo e Itamar, de um lado, e Racionais MC's e Facção Central, de outro. Esclareça-se que tomo por base a noção d

e sentido histórico formulada por T. S. Eliot no estudo da tradição literária: “O que acontece quando da criação de uma obra de arte é algo que acontece simultaneamente a todas as obras de arte que a precederam” (ELIOT, s.d., p. 24). Esclareça-se ainda que não espero provar por a + b minha interpretação, útil à medida que ajude na compreensão dos sentidos de “Clara Crocodilo” e de “Nego Dito”.

No rap do Racionais MC's ou no do Facção Central, as canções traduzem o bandido, o marginal, talvez o revolucionário; penso que três exemplos sejam suficientes: “Tô ouvindo alguém me chamar”, de Mano Brown (RACIONAIS MC's, 1997); “O menino do morro”, de



Eduardo Taddeo (FACÇÃO CENTRAL, 2003);<sup>19</sup> “Mil faces de um homem leal (Marighella)”, de Mano Brown (RACIONAIS MC’s, 2012). No trabalho de Arrigo Barnabé, assim como no de Itamar Assumpção, o que ocorre é o oposto. O bandido, o delinquente, o carrasco, o malandro que é quase um marginal são figuras que traduzem, em palavras e portanto em representações sociais, a construção musical ou a cancional e o lugar das produções de Arrigo Barnabé e de Itamar Assumpção no mercado.

Explicando melhor, o foco de Arrigo é o trabalho musical, assim como o foco de Itamar é o trabalho cancional. Com essa medida de importância é que se deve entender uma afirmação de Itamar 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). Já o foco do Racionais MC’s ou o foco do Facção Central é a realidade violenta que deve ser reelaborada, são os seus sujeitos, são as relações que esses sujeitos mantêm entre si, são os fatores políticos, sociais, culturais, econômicos que geram e que constroem essas relações violentas e, por conseguinte, que geram e que constroem esses sujeitos violentos.

Se não estou equivocado, o foco no trabalho musical ou no trabalho cancional ajuda a esclarecer por que as composições de Arrigo e as de Itamar, quando cantam o marginal ou quando fazem cantar o marginal, não possuem a força que se sente nos raps do Racionais e nos raps do Facção. Na audição das composições de Arrigo e de Itamar, experimentam-se sobretudo novas linguagens de música e de canção. Na audição dos raps do Racionais e do Facção, 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.

Novamente se não estou equivocado, essa diferença também ajuda a esclarecer a menor repercussão que Arrigo e Itamar alcançaram em relação a Racionais MC’s ou Facção Central, menor repercussão que é uma evidência factual. É lógico que esse não seria o único fator. De um lado, Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção, no fim das contas, sempre trabalharam 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, em que pesem as várias alterações desencadeadas pela tecnologia digital. Daí Itamar haver se queixado, em 1993, do rótulo “vanguarda paulistana” com que ele e Arrigo passaram a ser identificados na mídia: “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” (SANCHES, 1993). De outro lado, o Racionais MC’s e o Facção Central nunca dependeram desse sistema da MPB para a produção, a difusão e o consumo dos seus trabalhos – ambos dependeram e ainda dependem fundamentalmente do sistema do rap.<sup>20</sup> Ocorre que o sucesso em um mercado periférico ou no mercado

<sup>19</sup> Devo a indicação de “O menino do morro” a Alexandre Juliete Rosa.

<sup>20</sup> A noção de sistema é adaptada de estudos de Antonio Candido sobre literatura brasileira. Refiro-me, assim, a um conjunto articulado de: a) produtores (compositores, cantores, músicos, produtores fonográficos) e obras, havendo o reconhecimento de influências, continuidades e rupturas, bem como de gêneros e de estilos,

hegemônico ou em um lugar marginal dentro do mercado hegemônico não é nem simples nem fácil de ser explicado. De todo modo, um tipo de narração que, em última análise, não convence enquanto condensação da realidade concreta pode ter sido um dos fatores que diminuíram a eficácia daquelas duas obras, a de Arrigo e a de Itamar.

## V. O ponto de vista de “Nego Dito”

Na avaliação de Laerte Fernandes de Oliveira, “Itamar é o que se pode chamar de *cronista moderno*, aquele que articula ficção e realidade, tematizando os fatos da vida urbana”. 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” (2002, p. 74). 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 (com perdão pela repetição), 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.<sup>21</sup>

Tal sentido se mostra de forma mais evidente em “Nega música” (Itamar Assumpção), do disco *Beleléu, Leléu, Eu* (1981), *cânon* que só aparentemente relata uma situação em que a pessoa amada chega “quando você menos espera”. O tema da canção é a própria canção que, de forma inesperada, “toca/ o fundo do seu coração/ assim como uma mulher”. Esse é o primeiro plano da canção: uma estrutura polifônica de melodia e letra que reflete sobre a textura homofônica (uma melodia acompanhada por acordes encadeados) das canções populares que hoje ouvimos. Em segundo plano, ao comparar a canção inesperada à mulher, o *cânon* também faz uma declaração de amor. Daí a polissemia do título: “Nega música”, música dedicada à Nega, música que nega (do verbo “negar”) o tipo de canção popular com o qual nos acostumamos.

Mas o sentido de construção de uma outra história da música popular não se encontra lá muito oculto em “Fico louco” (Itamar Assumpção), também de *Beleléu, Leléu, Eu* (1981). O mesmo se nota em pelo menos uma faixa de cada trabalho posterior: a) em “Batuque”

---

“funcionando como exemplo ou justificativa daquilo que se quer fazer” (CANDIDO, 1998, p. 13); b) receptores, “os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive” (CANDIDO, 2000, p. 23); c) meios técnicos de gravação e reprodução, aliados a meios de transmissão em massa e a locais de venda (meios de transmissão e locais de venda que põem em contato obras/produtores e receptores; e onde atuam diversos intermediários: programadores, apresentadores, repórteres, críticos, pesquisadores, publicitários, divulgadores, balconistas, etc.) (CANDIDO, 1988, p. 9).

<sup>21</sup> Agradeço a David Forell, Marcelo Segreto, Marília Calderón, Vinícius Gueraldo e Yuri Prado a oportunidade de discutir a obra de Itamar Assumpção no grupo de estudos que mantivemos em 2011. Em especial, agradeço a David Forell a proposta de fazermos a crítica de Zélia Duncan.

(Itamar Assumpção), de *Às próprias custas S/A* (1982); b) na interpretação que Itamar confere, nesse mesmo disco, a “Vide verso meu endereço” (Adorinan Barbosa) – “um exemplo modelar e até didático do caráter entoativo da canção popular (...), principalmente na estrofe final, em que o cantor faz uma condensada gradação de canto para fala” (VAZ, 1988, p. 36); c) no disco *Sampa Midnight – Isso não vai ficar assim* (1985), em “Sampa Midnight” (Itamar Assumpção); d) no disco *Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!* (1988), em “Sutil” (Itamar Assumpção) – cuja principal sutileza está na “tensão básica” entre “uma forma musical muito bem estabilizada” e “o canto ao sabor da força entoativa” (TATIT, 2006, p. 28);<sup>22</sup> e) na trilogia *Bicho de 7 cabeças* (1993), em “Venha até São Paulo” (Itamar Assumpção) – jogo sonoro feito com “regiões paulistanas de nomes atraentes (Socorro, Liberdade, Bom Retiro etc.)” ou que fazem “incontáveis homenagens a santos” e santas, mas sobretudo jogo sonoro feito com “ressonâncias dos sons sibilantes (em *s*) ou chiantes (em *ch*)” que espalham “o refrão ‘Venha até São Paulo ver o que é bom pra tosse’ por toda a canção” (TATIT, 2006, p. 29); f) no disco *Pretobrás* (1998), em “Dor elegante” (Itamar Assumpção/ Paulo Leminski) – comparem-se essa gravação, com participação de Zélia Duncan, e a gravação da mesma composição realizada pela cantora para o mercado hegemônico: o que era um olhar sobre o *reggae* e sobre uma dor visceral torna-se meramente um *reggae pop*<sup>23</sup> que, entre outros aspectos, não alude a nenhuma dor e pode integrar, sem tensões, a trilha sonora de uma *belíssima* novela televisiva, com perdão pelo trocadilho; g) em “Leonor” (Itamar Assumpção), do disco *Vasconcelos e Assumpção – Isso vai dar repercussão* (gravado em 2001 e lançado em 2004), comentário irônico sobre o samba – realizado, na superfície da junção letra-melodia, com o canto-falado de um sambista que discorre sobre a sua condição social – que soa como síntese da trajetória de Itamar, marginal dentro do mercado.<sup>24</sup>

Analisando “Nego Dito” (Itamar Assumpção), lançada em *Beleléu, Leléu, Eu* (1981), Luiz Tatit observou que sempre prevaleceu “uma certa distância satírica” entre Itamar Assumpção e seu personagem. E também afirmou que, nas apresentações ao vivo, “o encaixe engenhoso dos acentos melódicos nas sílabas de ‘benedito João dos Santos Silva...’ levava o

---

<sup>22</sup> O disco *Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!*, lançado em 1988, quase pode ser definido como “um disco de mercado”, na linha de *Suspeito*, de Arrigo Barnabé, lançado um ano antes. Quase pode, ou seja, não pode. Pois embora o tratamento sonoro encaminhasse Itamar para o mercado, o ponto de vista do disco permanecia distanciado, olhando criticamente para o mercado hegemônico. Avaliem-se, por exemplo, “Maremoto” (Itamar Assumpção), comentário sobre o sambão, ou “Mal menor” (Itamar Assumpção), comentário irônico sobre a balada romântica ou a música brega tocada em FM. Já “Zé Pelintra” (Itamar Assumpção/Wally Salomão) talvez seja a faixa que melhor se encaixe no clichê jornalístico “candidata a *hit*”. E, de fato, faz pensar: por que não alcançou o sucesso de, por exemplo, “A banda do Zé Pretinho”, de Jorge Ben Jor?

<sup>23</sup> A expressão desajeitada quer indicar que não se trata mais da estilização do *reggae*, gênero de música negra, mas da sua diluição em formato padronizado e bem produzido, capaz de seduzir como um *verme sonoro* – ou, segundo a versão que celebra o fenômeno, capaz de alavancar as vendas com seu *efeito chiclete*. Diga-se de passagem, assistir a *Totatiando*, ótimo espetáculo musical de Zélia Duncan a partir da obra de Luiz Tatit, leva à reflexão sobre uma sociedade que produz e desperdiça talentos artísticos na linha de montagem do mercado hegemônico.

<sup>24</sup> Deixei de mencionar qualquer faixa do disco *Ataulfo Alves por Itamar Assumpção – Pra sempre agora* (1995). Por ora, a minha intuição é que as 20 faixas se constroem a partir da crítica de Itamar a Ataulfo, mas preciso refletir sobre o trabalho de modo mais detido.

público a entoar em coro o refrão, encarnando de algum modo o ponto de vista de Beleléu” (TATIT, 2006, p. 23-24). Mas fundamentalmente qual o ponto de vista dessa canção? Num processo catártico, reagindo ao amedrontamento, o público encarnaria a violência de um personagem entre a malandragem e a marginalidade?<sup>25</sup> Penso que a análise de Tatit aponta, de modo certo, para outra direção: o público encarnava “o encaixe engenhoso dos acentos melódicos nas sílabas”, encarnava uma estilização do *reggae* realizada à margem mas dentro do mercado hegemônico.<sup>26</sup> A personagem entre a malandragem e a marginalidade dava pele, por assim dizer, à situação concreta de realização da obra, cujo foco, explicitado na extensa repetição de frases na parte final, era a crítica da padronização de um gênero de música negra no mercado hegemônico.

Dois comentários merecem ser feitos. O primeiro é que a gravação de “Nego Dito” por Branca Di Neve, em 1987, daria novo sentido à canção: afirmação da identidade negra por meio do samba-rock. O segundo é que, salvo melhor avaliação, o público universitário que, consumindo-a na década de 1980, deu um certo suporte à outra história da música produzida e difundida por Itamar Assumpção – esse público universitário foi progressivamente ganhando interesse pela música jovem do mercado hegemônico. Assim, não apenas Itamar, mas todos os chamados independentes, mais cedo ou mais tarde, tiveram de se haver com a diminuição da força social que lhes sustentava em uma fatia alternativa dentro do sistema da MPB. Por conseguinte, tiveram de se haver com as possibilidades e as dificuldades de inserção no centro do mercado hegemônico – um lugar que aceita tudo, menos a crítica séria e consequente sobre o seu funcionamento, uma vez que aceitá-la de modo sério e consequente colocaria em risco a sua hegemonia.<sup>27</sup>

## VI. Nota final

Para finalizar, sistematizarei o enquadramento histórico de “Clara Crocodilo” e “Nego Dito”; e apresentarei um esquema para que se entenda melhor um dos desdobramentos que a obra de Itamar Assumpção inspira atualmente – pois se sabe que qualquer obra também vive dos desdobramentos que inspira.

---

<sup>25</sup> Procuo dialogar com a análise que Regina Machado (2011, p. 91-96) empreende de “Nego Dito”: no meu entendimento, “tudo o que a letra dirá sobre Nego Dito e seu plano de amedrontamento do ouvinte” (2011, p. 94) é um aspecto secundário da canção.

<sup>26</sup> Como espero que fique claro, concordo com a análise de Luiz Tatit mas extraio conclusões divergentes.

<sup>27</sup> Um exemplo interessante e isolado se deu com o convite para Itamar Assumpção participar do “MPB Shell, festival organizado pela TV Globo em 1982”. A canção “Denúncia dos Santos Silva Beleléu” dramatizava a própria história de Itamar “como músico independente, contada com muito humor e ironia”, e comentava “as agruras de uma canção inscrita em um festival”. A *performance* culminava “num silêncio de mais de um minuto” (AMOROSO, 2006, p. 47-49). O MPB-Shell desclassificou a canção mas, com pelo menos alguns de seus mil olhos no público universitário do maior mercado consumidor do país, conferiu ao trabalho de Itamar e da Banda Isca de Polícia um prêmio de consolação, o de melhor pesquisa.

Pode-se afirmar que os olhares distanciados com que se estruturam “Nego Dito” e “Clara Crocodilo”, à parte as singularidades de uma e de outra composição – e à parte as singularidades de uma e de outra gravação –, movem-se dentro do mesmo enquadramento histórico, formado na interação de pelo menos cinco processos: a) a “reorientação econômica” empreendida pelo Estado após 1964, quando, “paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais”, fortaleceu-se “o parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais” (ORTIZ, 2001, p. 114); b) durante a década de 1970, a expansão da indústria fonográfica no Brasil, o círculo que essa indústria instituiu com os meios de comunicação de massa, e ainda a consolidação do processo de racionalização das grandes gravadoras multinacionais, de que fez parte o estabelecimento de dois tipos de contratados: artistas de catálogo – “ligados à MPB, que [produziam] discos com venda garantida por vários anos, mesmo que em pequenas quantidades”; e artistas de marketing – ligados às “ondas de sucesso de determinados estilos ou gêneros musicais”, que produziam e eram promovidos “a um custo relativamente baixo, com o objetivo de (...) vender milhares de cópias, mesmo que por um tempo reduzido” (DIAS, 2008, p. 82-94); c) nos anos 1960 e 1970, a urbanização rápida e, “na base da sociedade urbana”, o “trabalho subalterno, rotineiro, mecânico” (MELLO; NOVAIS, 2004, p. 623); d) no mesmo período, a relativa ascensão social e, “bem ou mal”, a incorporação de “padrões de consumo” e de “estilos de vida” considerados modernos por parte dos trabalhadores urbanos (MELLO; NOVAIS, 2004, p. 625); e) a violência, “interiorizada e realizada nas relações pessoais, econômicas e políticas”, um dos resultados da *modernização conservadora* da política econômica ditatorial: a violência entendida como “o poder para transformar sujeito em coisa” (CHAUI, 2013, p. 242).

Pode-se também afirmar que “Nego Dito” e “Clara Crocodilo” se nutriram de pelo menos quatro fatores em comum: a) “a ingenuidade de pensar canção como arte, ou a música popular brasileira como arte”, havendo a compreensão, mais tarde, de que a “música popular está ligada ao mercado de forma uterina”, conforme Arrigo Barnabé disse em entrevista realizada em 2000 (FENERICK, 2007, p. 96); b) a permanência e o desenvolvimento de atividades culturais dentro das universidades brasileira após 1964 e, sobretudo, 1968 – ou seja, em meio à reorganização dos movimentos políticos estudantis vigiados, perseguidos e desmantelados pelos aparelhos repressivos do Estado; c) os “notáveis progressos” que a “política ditatorial modernizante” trouxe à universidade brasileira durante os “anos de ouro e de chumbo” da década de 1970, quando inclusive foram destinadas “vultosas verbas” à pesquisa por meio de agências específicas – CNPq, Capes, Finep –, constatação que não deve ser vista como um elogio à ditadura, mas como uma tentativa de apreensão de seu caráter variado e dos diversos tipos de apoio que recebeu da sociedade civil (REIS, 2014, p. 88-89); d) os vínculos entre teatro e canção, fortalecidos quando Arrigo e Itamar se encontraram no início dos anos 1970, segundo expressão de Paulo Leminski, na *cidade do teatro*: Londrina (AMOROSO, 2006, p. 39).

Quanto aos desdobramentos que as obras dos dois compositores inspiraram, até o momento em que escrevo, não identifico cancionistas que trabalharam, senão episodicamente, a partir da obra de Arrigo Barnabé. Em relação à obra de Itamar Assumpção, em 2014 foi lançado o disco *Encarnado*, de Juçara Marçal. Os desdobramentos que *Encarnado* realiza de Itamar não se restringem à faixa “E o quico?” (Itamar Assumpção).<sup>28</sup> Por outro lado, não se imagine que esse disco se dedique tão somente a desdobrar a sua obra – não se trata disso. Como se percebe, o assunto é bastante vasto, e me limitarei a esboçar um esquema restrito a essa composição, o que será suficiente para os propósitos deste artigo.

A gravação de “E o quico?” por Itamar, no disco *Sampa Midnight – Isso não vai ficar assim* (1985), é formada por diversas vozes do cantor, o que indica a configuração de um tipo social algo esquizofrênico. Note-se que, embora se trate de um recurso que atravessa o disco, o sentido do entrelaçamento de vozes muda de faixa para faixa, dependendo do tema cantado e da forma particular de cada canção.

Em “E o quico?”, essas diversas vozes narram o caso da assombração e do disco voador com distância irônica e sentimento algo violento, mas também com acentuado balanço de música negra. É como se escutássemos um homem que, saindo do interior para a grande metrópole, passasse a experimentar o sem-sentido da vida na periferia do capitalismo e a vislumbrar uma chance de sobrevivência na herança cultural que detém.<sup>29</sup> Entretanto, a distância irônica e a violência das vozes que se entrelaçam tornam ambígua essa aposta na canção, na música, na dança em tempos de *mundialização da cultura* (“vou para a França, vou pra Nice/ fazer um curso de dança”).

Já na gravação de “E o quico?” por Juçara Marçal não há ambiguidades nem quanto à aposta na herança cultural, nem quanto ao insuportável da vida nas grandes cidades brasileiras. A voz da cantora narra com doçura irônica “o mal-estar na barbárie” (paráfrase “ao contrário” de Freud que tomo de empréstimo de Isabel Loureiro, que a empregou em contexto diverso). No atrito com a instrumentação áspera, que sustenta e encarcera a linha do canto, essa doçura irônica intensifica o efeito de uma situação terrível dentro da qual não se vê nenhuma saída. O que não leva a narradora, contudo, a entregar os pontos: a sua aposta na herança cultural possui aquela dignidade consistente e justa das coisas que permanecem distantes das várias embalagens vendidas pela publicidade – e, por tabela, das várias formas de niilismo conformista.

---

<sup>28</sup> No âmbito estritamente musical, a relação que *Encarnado* estabelece com a obra de Itamar Assumpção confere maior profundidade à pesquisa da horizontalidade no acompanhamento instrumental empreendida, no disco de Juçara Marçal, por Kiko Dinucci, Rodrigo Campos e Thomas Rohrer (sobre a “horizontalidade” em Itamar Assumpção, ver BASTOS, 2012).

<sup>29</sup> Minha crítica da gravação de “E o quico?” em *Sampa Midnight* se alinha com comentário de Wilson Souto Jr. (Gordo) sobre o personagem Beleléu, “black navalha” que “tenta se defender da vida como pode” (VELLOSO, 2011); e se baseia na indignação que Itamar Assumpção experimentou quando se mudou para São Paulo, conforme citei anteriormente.

Vale a pena registrar por escrito uma anedota que a própria Juçara Marçal me contou informalmente. Nossa conversa girava em torno dos sentidos de *Encarnado*. Ela se lembrou de uma cena apocalíptica imaginada pelo compositor Douglas Germano. Uma onda gigantesca de lama se ergue na cidade, sobre os prédios, avança em direção a uma pessoa, que está andando sozinha na rua. Ela vê, se detém, encara aquele *tsunami* de lama, coloca as duas mãos na cintura, sorri, gargalha: “Rá, Rá, Rá!”.

## *Bibliografia*

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.

ASSUMPÇÃO, Itamar. 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.

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*. São Paulo, 2012. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

CANDIDO, Antonio. *O método crítico de Sílvio Romero*. São Paulo: Edusp, 1988.

----- . *Iniciação à Literatura Brasileira (Resumo para principiantes)*. 2ª ed. São Paulo: FFLCH/ USP/ Humanitas, 1998.

----- . A literatura como sistema. In: *Formação da Literatura Brasileira*, 1º volume. 9ª ed. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Itatiaia, 2000. p. 23-25.

----- . Esquema de Machado de Assis. In: *Vários escritos*. 3ª ed., revista e ampliada. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 17-39.

CASSOLI, Camilo. Arrigo Barnabé (entrevista). In: *Somsãopaulo: canções da metrópole*. São Paulo, 2001. Trabalho de Conclusão de Curso (Comunicação Social com habilitação em Jornalismo) – Faculdade de Comunicação e Filosofia. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

CAVAZOTTI, André. O serialismo e o atonalismo livre aportam na MPB: as canções do LP *Clara Crocodilo* de Arrigo Barnabé. *Per Musi*, Belo Horizonte, vol. 1, p. 5-15, 2000. Disponível

em <[http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/01/num01\\_cap\\_01.pdf](http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/01/num01_cap_01.pdf)>. Acesso em 6 fev. 2015.

CAVERSAN, Luiz. Apesar do medo, Arrigo quer apenas “cantar canções”. *Folha de S.Paulo*, caderno Ilustrada, p. A-40, 18/5/1988.

CHAUI, Marilena. O homem cordial, um mito destruído à força. In: ROCHA, André (org.). *Manifestações ideológicas do autoritarismo brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica Editora; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2013. p. 239-244.

DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz*. 2ª ed. São Paulo: Boitempo/ Fapesp, 2008.

ELIOT, T. S. A tradição e o talento individual. In: *Ensaio de doutrina crítica*. Lisboa: Guimarães, s.d. p. 19-35.

FENERICK, José Adriano. *Façanhas às próprias custas: a produção musical da vanguarda paulista (1979-2000)*. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2007.

GARCIA, Walter. Os mutantes de São Paulo. *Cultura Vozes*, Petrópolis, v. 90, n. 4, p. 79-96, jul./ago. 1996.

GIORGIO, Fabio H. Vanguarda paranaense. In: CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Mônica (org.). *Pretobrás: Por que eu não pensei nisso antes?*, volume 2. São Paulo: Ediouro, 2006. p. 21.

KRAUSHE, Valter. A canção já invadiu a sua praia. *Lua Nova*, São Paulo, vol. 3, nº 1, jun. 1986. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-64451986000200005>>. Acesso em 9 mar. 2015.

LOPES, Maria Amélia Rocha. Aqui está surgindo a nova música de São Paulo/ Itamar gosta do Lira. E também da tevê. *Jornal da Tarde*, Caderno de Programas e Leituras, p. 7, 10/7/1982.

MACHADO, Regina. *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a vanguarda paulista*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: *História da vida privada no Brasil*, volume 4 (*Contrastes da intimidade contemporânea*). 3ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 559-658.

MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. “Seguindo a canção”: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2001.

NAZARIO, Luiz. O universo de Clara Crocodilo. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, nº 59, p. 413-417, dez. 2014. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i59p413-418>>. Acesso em 6 fev. 2015.

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



ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 5ª ed., 3ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PASCOAL, Carol. Ícone dos anos 80, Arrigo Barnabé lança DVD. *Veja São Paulo*, 11/11/2011. Disponível em <<http://vejasp.abril.com.br/materia/icone-nos-anos-80-arrigo-barnabe-lanca-dvd/>>. Acesso em 9 mar. 2015.

PELLEGRINI, Domingos. Esclarecimento. In: CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Mônica (org.). *Pretobrás: Por que eu não pensei nisso antes?*, volume 2. São Paulo: Ediouro, 2006. p. 19.

RANGEL, Renata. A cidade oculta de Arrigo Barnabé. *Folha de S.Paulo*, caderno Ilustrada, p. 128, 17/8/1986.

REIS, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

SANCHES, Pedro Alexandre. São Paulo é invadida por “Bicho de sete cabeças”. *Jornal do Campus*, CJE/ ECA/ USP, p. 6, 2/12/1993.

----- Os rebeldes (matéria sobre Hyldon e Itamar Assumpção). *Folha de S.Paulo*, caderno Ilustrada, p. 1, 21/7/1997.

SOUZA, Okky de. Arrigo Barnabé manda bala no rock antigo. *Playboy*, São Paulo, ano 6, nº 69, p. 36-37 e 130-131, 1981.

SOUZA, Tárík de. Microfones abertos: com a última palavra, Arrigo Barnabé. In: *O som nosso de cada dia*. Porto Alegre: L&PM, 1984. p. 195-199.

TATIT, Luiz. *O cancionista*. São Paulo: Edusp, 1996.

----- A transmutação do artista. In: CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Mônica (org.). *Pretobrás: Por que eu não pensei nisso antes?*, volume 1. São Paulo: Ediouro, 2006. p. 21-35.

VAZ, Gil Nuno. *História da música independente*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

WISNIK, José Miguel. Inovação versus redundância na MPB/ Arrigo: dodecafônico com balanço. *Folha de S.Paulo*, caderno Folhetim, p. 3-5, 28/4/1985.

----- O canto falado e a fala cantada do grupo Rumo. *Folha de S.Paulo*, caderno Ilustrada, p. A-53, 31/5/1987.

## ***Referências Discográficas***

ASSUMPÇÃO, Itamar. *Beleléu, Leléu, Eu*. Atração Fonográfica, ATR 31033, 1998. 1 CD. Disco lançado em 1981.

----- *Às próprias custas S/A*. Disco lançado em 1982. Baratos Afins, BACD008, s.d. 1 CD. Disco lançado em 1982.

----- *Sampa Midnight – Isso não vai ficar assim*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=d-vmlifcmVM>>. Acesso em 29 jan. 2015. Disco lançado em 1985.

----- *\_ . Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=2O7MaznFdo8>>. Acesso em 6 fev. 2015. Disco lançado em 1988.

----- *Bicho de 7 cabeças – Vol. I*. Baratos Afins, BACD054, 2003. 1 CD. Disco lançado em 1993.

----- *Bicho de 7 cabeças – Vol. II*. Baratos Afins, BACD055, 2003. 1 CD. Disco lançado em 1993.

----- *Bicho de 7 cabeças – Vol. III*. Baratos Afins, BACD056, 2003. 1 CD. Disco lançado em 1993.

----- *Ataulfo Alves por Itamar Assumpção – Pra sempre agora*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ZwtCIerOcuY>>. Acesso em 29 jan. 2015. Disco lançado em 1995.

----- *Pretobrás*. Atração, ATR 31057, 1998. 1 CD.

BARNABÉ, Arrigo. *Clara Crocodilo*. Thanx God Records, TG 1005, s.d. 1 CD. Disco lançado em 1980.

----- *Tubarões voadores*. Barclay/ Ariola, 823 031-1, 1984. 1 LP.

----- *Suspeito*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=JwfwLqOv7s0>>. Acesso em 29 jan. 2015. Disco lançado em 1987.

----- *A saga de Clara Crocodilo*. Thanx God Records, TG 1002, 1999. 1 CD.

BEN JOR, Jorge. *Salve simpatia/ A banda do Zé Pretinho*. Autor: Jorge Ben Jor. *Jorge Ben Jor*. WEA Music, 398422479-2, 1998. 1 CD. Faixa 1.

BRANCA DI NEVE. *Nego Dito*. Autor: Itamar Assumpção. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=JZPaPD5GTWo>>. Acesso em 29 jan. 2015. Fonograma lançado em 1987.

DUNCAN, Zélia. *Dor elegante*. Autores: Itamar Assumpção; Paulo Leminski. Disponível em <<http://www.radio.uol.com.br/#/letras-e-musicas/zelia-duncan/dor-elegante/1060132>>. Acesso em 29 jan. 2015. Fonograma lançado em 2005.

FACÇÃO CENTRAL. *O menino do morro*. Autor: Eduardo Taddeo. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=b28uv0Euuco>>. Acesso em 15 dez. 2014. Fonograma lançado em 2003.

JOÃO GILBERTO. Astronauta. Autores: Pingarilho; Marcos Vasconcellos. In: *Ela é carioca*. Orfeon, 25CDA 11236, s.d. 1 CD. Faixa 7. Fonograma lançado em 1970.

LUIZ MELODIA. Codinome beija-flor. Autores: Cazuzza; Ezequiel Neves; Reinaldo Arias. In: *Série Bis: Luiz Melodia*. EMI, 526497 2, 2005. 2 CDs. CD 2, faixa 6. Fonograma lançado em 1991.

MARÇAL, Juçara. *Encarnado*. Disponível em <<http://www.jucaramarcal.com/>>. Acesso em 6 fev. 2015. Disco lançado em 2014.

RACIONAIS MC'S. Tô ouvindo alguém me chamar. Autor: Mano Brown. In: *Sobrevivendo no inferno*. Cosa Nostra/ Zambia, ZA 001, 1997. 1 CD. Faixa 4.

VASCONCELOS, Naná; ASSUMPÇÃO, Itamar. *Isso vai dar repercussão*. Elo Music, ELO 009, 2004. 1 CD.

VELOSO. Caetano. É proibido proibir/ Ambiente de festival. In: RIBEIRO, Solano. *Prepare seu coração*. São Paulo: Geração Editorial, 2002. 1 CD. Faixa 9. Fonogramas lançados em 1968.

## *Referências Audiovisuais*

BARNABÉ, Arrigo. Arrigo Barnabé no Festival Universitário da MPB (1979). Publicado em 18 set. 2008. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Ve7jlt59RM>>. Acesso em 9 mar. 2015.

----- . Arrigo Barnabé no Festival Universitário da MPB – parte 2. Publicado em 18 set. 2008. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Ve7jlt59RM>>. Acesso em 9 mar. 2015.

----- . Arrigo Barnabé – O som do vinil 1. Publicado em 30 dez. 2008. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=mp9KgHPxge4>>. Acesso em 9 mar. 2015.

----- Rodrigo Skylab entrevista Arrigo Barnabé. Publicado em 10 ago. 2013. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=tCiWCxqqD1Q>>. Acesso em 9 mar. 2015.

RACIONAIS MC'S. Mil faces de um homem leal (Marighella). Autor: Mano Brown. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=2tN2obABcOI>>. Acesso em 15 dez. 2014. Clipe lançado em 2012.

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 dez. 2014.