

SEXTO SENTIDO: LINGUAGEM, PERFORMANCE E CORPOREIDADE EM ITAMAR ASSUMPÇÃO

Juliano Nogueira de Almeida (CEFET-MG)

RESUMO:

O estudo que aqui se esboça se baseia na premissa que o fenômeno da corporeidade é indissociável das produções estéticas. Em trabalhos artísticos como o do cancionista Itamar Assumpção essa vinculação se torna evidente. O artista valorizava e intensificava os componentes sensíveis e os usos do corpo na produção e veiculação de sua obra. Algumas canções e performances de Itamar sugerem que o pensamento como a sensibilidade devem trabalhar juntos na configuração de uma vida mais digna, na busca de outras possibilidades que vão além de uma existência ajustada aos padrões e às imposições dos grupos dominantes. As discussões acerca do fenômeno da corporeidade também podem ganhar um viés interessante ao pensarmos nas aproximações e nos distanciamentos entre Itamar e seus personagens. Muitos desses personagens apresentam uma imagem dúbia que os colocam na fronteira entre bandidos e heróis, demonstrando uma forte capacidade de escapar aos mecanismos de controle dos corpos. Enfim, o presente trabalho pretende demonstrar que a produção cancional de Itamar Assumpção, por ser fortemente marcada pela corporeidade, exige que percebamos, além do conteúdo formal das letras, todo um plano expressivo que faz parte da performance integral que o artista desenvolvia.

Palavras-chave: Itamar Assumpção. Corporeidade. Canção. Performance.

Além da vocalidade e do fator entoação, se levarmos em consideração as apresentações ao vivo das canções, sobretudo de músicos e interpretes extremamente atentos ao fator performático, como é o caso de Itamar Assumpção, o corpo se torna um elemento altamente expressivo e importante para uma melhor percepção e compreensão da atividade cancional na sua integralidade.

Se atentarmos para a dificuldade de Itamar em se ajustar aos padrões vigentes assim como a sua extrema capacidade de fazer uso do corpo performático, podemos dizer que, por meio de uma linguagem híbrida e extremamente corporificada, o artista

atuava junto aos mecanismos de inclusão e de exclusão da “Indústria Cultural” de modo extremamente crítico e inquietante. É preciso ressaltar que o caráter híbrido desse tipo de produção estética – em que as diversas linguagens sofrem fricções, gerando novas e múltiplas possibilidades discursivas – permitia ao artista não somente refletir sobre o corpo dentro do contexto da contemporaneidade, e mais especificamente em relação à “Indústria Cultural”, mas também atuar de forma reflexiva nesse contexto por meio da corporeidade. Essa afirmação se torna mais pertinente quando revista a partir da declaração de Lúcia Santaella ao dizer que “quando se trata de linguagens existentes, manifestas, a constatação imediata é a de que todas as linguagens, uma vez corporificadas, são híbridas.” (SANTAELLA, 2001, p. 379).

Se for considerada a discografia e alguns registros audiovisuais sobre o artista, são facilmente identificados lances discursivos e performances que tratam do corpo. Destacamos a reflexividade discursiva promovida pelo corpo enunciativo do artista por meio do jogo (de aparência e de ausência; de fala e de silêncio) com a mídia fonográfica, televisiva e radiofônica. Para tanto, é bastante sugestivo percebermos os estreitos laços existentes entre a corporeidade, a linguagem falada e a linguagem cancional, uma vez que o sujeito da enunciação evidencia o posicionamento não somente em relação ao conteúdo dito, mas também em relação ao modo como é dito. Assim, a imagem do sujeito da enunciação é formada não somente pela escolha das palavras e argumentos, mas pelo tom de voz, pelo fluxo da fala e por outros elementos da vocalidade, bem como pela gestualidade, pela indumentária e pelas demais formas de expressões verbivocovisuais.

É interessante pensarmos que, no caso específico da linguagem cancional, a dimensão corpórea ganha novos contornos. Se for levada em consideração a potencialidade do fator entoação nesse tipo de produção estética/discursiva, bem como a respectiva relação de tensividade provocada pela referida entoação da letra dentro do plano melódico da canção, essa dimensão se expande surpreendentemente. Em relação a essa dimensão, Luiz Tatit sugere que “a atuação do corpo e da voz sempre balizou a produção musical brasileira.” (TATIT, 2004, p. 19).

Para Tatit, a canção deve ser pensada dentro de seus próprios recursos, o que significa, no mínimo, considerar os mecanismos de compatibilização entre letra e melodia. Para ele, o trabalho do compositor se configura como “[...] uma proposta de

integração e não uma proposta de justaposição de linguagens paralelas.” (TATIT, 2007, p, 104). Vale destacar que se for levada em consideração a interpretação ao vivo de uma canção, em um *show*, por exemplo, a atuação dessa compatibilização deve ser expandida, uma vez que, geralmente, o interprete participa, reforça e representa a narrativa do texto por meio de gestos, movimentos, olhares e outros recursos de que ele dispõe.

Na canção “Prezadíssimos ouvintes”, de Itamar em parceria com o poeta Domingos Pellegrini, é possível perceber alguns posicionamentos do sujeito do enunciado/sujeito da enunciação em relação à produção artística e cultural, mais precisamente em relação às dificuldades para o seu trabalho ser incorporado pelas mídias. Esses posicionamentos podem ser captados pela letra, pela entoação e pela interpretação cênica em um trecho de um *show* realizado por Itamar em 1983, na sala Funarte da cidade de São Paulo. Notamos que, nessa apresentação, a performance corporal do artista apresenta grande compatibilidade com o sentido expresso pela canção.

De forma bem interessante, essa canção simula uma apresentação radiofônica, ainda que apontando para a dificuldade do artista em participar da programação dos grandes canais de comunicação de massa. Essa simulação é sugerida por meio do título e ao longo de toda a canção. Vale ressaltar que, como sugere o filósofo Jean Baudrillard, “fingir, ou dissimular deixam intacto o princípio da realidade: a diferença continua a ser clara, está apenas disfarçada, enquanto que a simulação põe em causa a diferença do verdadeiro e do falso, do real e do imaginário.” (BAUDRILLARD, 1991, p. 9).

Em algumas partes da letra, são listadas ações que o sujeito do enunciado vivenciou relacionadas à questão da marginalização e à dificuldade de inserção nos meios de comunicação. Notamos também que os impulsos somáticos advindos da subdivisão dos valores rítmicos são equivalentes ao conteúdo da canção, uma vez que, como dito anteriormente, as ações listadas na canção declaram a evidente questão da corporeidade. Temos como exemplos algumas ações listadas como “ficar na fila”, “aguentar tranco na esquina”, “empurra-empurra” e “chute e murro” em que a questão da dificuldade de incorporação midiática é reiterada por meio da letra e da reincidência melódica. Desse modo, é evidenciado um corpo que batalha e luta, mas que, mesmo

assim, encontra dificuldades em se lançar nos territórios controlados pela “Indústria Cultural.” A letra da canção diz:

Prezadíssimos ouvintes
Pra chegar até aqui eu tive que ficar na fila
Aguentar tranco na esquina e por cima lotação
Noite, e aqui tô eu novo de novo com vinte e quatro costelas
O gogó, baixo, guitarra, violão e percussão
Ligadas numas tomadas elétricas e pulmão
Já cantei num galinheiro
Cantei numa procissão
Cantei ponto de terreiro
Agora eu quero é cantar na televisão
Meu irmão, o negócio é o seguinte
É pura briga de foice num jogo de empurra-empurra
Facão, tiro, chute, murro chamam mãe de palavrão
Sorte não haver o que segure som
Senhoras e senhores mas quem é que me garante
Que mesmo esses microfones sempre funcionarão?
Microfones jamais falharão
(ASSUMPCÃO, PELLEGRINI, 1985)

No *show* referido, percebemos, por meio da performance de Itamar Assumpção, uma tentativa de comungar os seus gestos e suas expressões faciais com o que a letra e a entoação sugerem. Sobre essa potencialidade do corpo enunciativo, é interessante indicar que, segundo Nizia Villaça, “pensar o corpo, hoje, é pensar suas performances, numa visão que o contemple como um dos elementos constitutivos do amplo universo semiótico, em que se produzem as subjetividades.” (VILLAÇA, 2007, p. 47).

Em um momento que a canção fala sobre as asperezas entre os candidatos ao foco midiático e as humilhações que o artista está sujeito ao se relacionar com a “Indústria Cultural”, o intérprete dança e se movimenta de forma brusca no palco, como se estivesse se esquivando de agressões físicas, chegando a dar chutes no ar. Ou seja, a partir do seu corpo performático, principalmente por meio da dança, o artista potencializa o posicionamento expresso na letra. Sobre essa potencialização performática, Muniz Sodré sugere que

Ao dançar, colocando-me ora aqui, ora ali, eu posso superar a dependência para com a diferenciação de tempo e espaço, isto é, a minha movimentação cria uma independência entre altura, largura, comprimento. Em outras palavras, a dança gera espaço próprio, abolindo provisoriamente as diferenças com o tempo, porque não é algo espacializado, mas espacializante, ou seja, ávido e aberto à apropriação do mundo, ampliador da presença humana, desestruturador do espaço/tempo necessariamente instituído pelo

grupo como contenção do livre movimento das forças. (SODRÉ, 1988, p. 122)

Nesse sentido, mesmo sofrendo influência da “Indústria Cultural”, Itamar Assumpção desencadeava processos de singularização que desenvolviam territórios dissidentes e contrários à subjetividade capitalista. Assim, a utilização dos recursos orais e gestuais, por parte do artista, possibilitava que ele desenvolvesse performances que suscitavam a construção de espaços de ficção (MATOS, 2001, p. 56), ocasionando, desse modo, a re-elaboração simbólica do espaço e uma consciência corpo-territorial mais aguçada em relação às mídias. A colocação de José Miguel Wisnik, presente na contextualização de uma pergunta direcionada a Félix Guattari, também reflete muito bem sobre esse ponto:

A música popular, de certo modo, coloca a questão do desejo em múltiplas formas – não só de expressão verbal, mas de expressão gestual e corporal. Isso, com uma capacidade de penetração que cria uma situação nova, uma situação singular: a possibilidade (ambivalente também) de se discutir, de se colocar e de se elaborar essa questão molecular dentro da chamada Indústria Cultural. (WISNIK, *in*: GUATTARI; ROLNIK, 2011, p. 65)

Assim, a análise da performance do artista no palco da Funarte ajuda na compreensão dos lances discursivos desenvolvidos por Itamar Assumpção a respeito da inserção do corpo enunciativo dentro da “Indústria Cultural”, uma vez que tanto a performance corporal quanto a dicção do cantor, ou seja, a expressão sonora e rítmica, evidenciam um discurso não somente verbal e semântico, mas também expressam modos de comportamento e atitudes. Contribuindo com esse entendimento, Affonso Romano de Sant’Anna indica que, no que diz respeito à música popular contemporânea, existem quatro tipos de expressão: a música que canta; a música que fala; a música que corporifica e a música que visualiza (Cf. SANT’ANNA, *in*: MATOS, 2001). Portanto, todos esses elementos ajudam a evidenciar o posicionamento do artista, principalmente por meio da análise das performances ao vivo ou registradas em formato de áudio e vídeo, como é o caso específico da apresentação em questão realizada por Itamar Assumpção e a banda Isca de polícia. A respeito do caráter híbrido desse tipo de produção artística, Sant’Anna demonstra que “no espetáculo musical contemporâneo a voz gutural, rouca, agressiva, a mistura de grito e canção, de fala e música, discurso e

melodia, de urros, berros e babas, como parte do espetáculo, constitui um grotesco e expressivo tipo de linguagem.” (SANT’ANNA, *in*: MATOS, 2001, p. 15).

Concentrando novamente na análise da canção propriamente dita, em outra ocasião, a entoação e a letra sugerem um afastamento do tempo presente a partir da rememoração de um passado relativamente distante. Nesse momento, o eu lírico afirma ter cantado em procissão, em ponto de terreiro e até mesmo em galinheiro. Essa declaração acontece justamente na parte da canção na qual ocorre o fenômeno que Tatit nomeia como “tensividade passional”, ou seja, a melodia delinea certos estímulos afetivos por meio da expansão do campo da tessitura, bem como da continuidade melódica e da valorização do som das vogais, promovendo, assim, a introspecção e a sensibilização, tão caras neste momento de rememoração (TATIT; LOPES, 2008, p. 21). Essa reflexão interna é interrompida de forma abrupta no momento em que o sujeito do enunciado, após enumerar os locais que ele entoou seu canto, diz: “agora eu quero cantar na televisão”. Nesse momento, é retomada a reiteração tanto da melodia quanto da letra. Assim, a voz poética sugere que, mesmo apresentando sua canção na rádio, e depois de tantos atropelos passados ao longo de sua trajetória artística, o que ele queria naquele instante era cantar na televisão.

Interessante que a canção trabalha de forma no mínimo dúbia a respeito das possibilidades do indivíduo adentrar nos domínios da grande mídia e exercer suas enunciações de forma aberta e sem entraves. Se a canção coloca um aparente desejo desse corpo enunciativo transitar pelo terreno controlado pelos grandes empresários da “Indústria Cultural”, ela também coloca a dificuldade em alcançar esse objetivo. Se a canção simula uma apresentação radiofônica e, sobretudo no *show*, também sugere uma apresentação televisiva – o que não deixa de ser, uma vez que o espetáculo foi gravado para reprodução em salas de projeção e televisores –, ela também questiona a falta de garantia de que esses canais sempre irão funcionar. A respeito dessa aparente dubiedade, estimulada pelo corpo enunciativo do artista, é interessante a afirmação de Nízia Villaça de que “o corpo inquieta quando na sua corporeidade propõe espaços de indecisão, seja na ordem do real, seja na ordem virtual.” (VILLAÇA, 2007, p. 18).

Por meio de sua performance, o artista manipula o microfone e o testa por meio dos tradicionais “alô! som! um, dois, três, testando!”, que, somado às enunciações das demais vocalistas de sua banda (que, concomitantemente à teatralização de Itamar,

continuam a entoar questionamentos e afirmações como “senhoras e senhores mas quem é que me garante que mesmo esses microfones sempre funcionarão?” e “microfones jamais falharão”) perfilam uma instigante polifonia metalinguística. Essas colocações indicadas pela canção, além de sugerirem certa dosagem de indecisão quanto à confiança e à desconfiança em relação à atuação e aos interesses da grande mídia, também evidenciam uma espécie de relação ambígua, um movimento transitório de aproximação e de distanciamento com os poderosos canais midiáticos.

Outras canções de Itamar – de modo quase que autobiográfico, o que gera uma dificuldade de discernir o sujeito do enunciado do sujeito da enunciação, tal como em “Prezadíssimos ouvintes” – também tratam da dificuldade que ele encontrou para se desenvolver na carreira artística. Se por um lado o seu corpo negro contribuiu para certa exclusão de seu trabalho no mercado cancional, podemos dizer que, ao performatizar a sua etnicidade, Itamar também demonstrou a resistência e insubordinação desse corpo. A respeito da importância do corpo étnico de Itamar, é interessante focarmos em uma de suas performances, registrada pelas lentes e pelos gravadores do programa “Ensaio” da *TV Cultura*, em que Itamar Assumpção e banda executam a canção “Pretobrás”, também de sua autoria.

Talvez, alguém poderia questionar que a apresentação à qual nos referimos não é performática, uma vez que o compositor – possivelmente debilitado pelo câncer que o acometia há alguns anos – se apresentou junto a seu violão, sentado em um banco. É fundamental argumentarmos que a performance não está necessariamente ligada a movimentos exagerados do corpo e que passa pela ocupação transitória e ágil do espaço “cênico”. A performance de Itamar – além de estar associada ao cantar e a execução do instrumento – também pode ser percebida por meio da sua estética corporal.

A negritude de Itamar é clara, está na pele, está na superfície epidérmica que ele traz desde seu nascimento e que remete aos genes de seus antepassados. Apesar disso, percebemos um reforço da negritude e da africanidade por meio da ostentação de seus *dreadlocks*, ou seja, de seu penteado ao modo *rastafári*. O uso dos *dreadlocks* por Itamar pode ser pensado como uma parte de sua performance, de sua expressão afrodescendente, que contraria as agruras geradas pela diáspora e pela dominação dos povos africanos pelos europeus. Além disso, percebemos outros traços que dão visibilidade à coreografia da resistência estética e política praticada por Itamar

Assumpção. Ao se apresentar vestido com um macacão preto, percebemos uma sobreposição de tom que reforça o caráter melanodérmico do artista, ou seja, seu fenótipo marcado pela pele escura. Apesar desse detalhe, o que nos chama a atenção no uso do macacão é a conotação ao universo do trabalho.

O teórico Thorstein Bunde Veblen traz apontamentos de grande relevância para pensarmos na relação entre vestuário e, no nosso caso, figurino, em relação à divisão social do trabalho (Cf. VEBLEN, 1983). Segundo Veblen, em seu livro de 1899, *A teoria da classe ociosa*, algumas elites econômicas e grupos com prestígio social, simbolicamente demonstram a negação do trabalho por meio do consumo conspícuo de determinados trajés. Como exemplo, temos o uso de luvas brancas e delicadas por senhoras da “alta classe”, que testemunha a dissociação com o trabalho braçal. De outro modo, certas roupas são comuns para as classes trabalhadoras, seja pela resistência de seus tecidos ou pela simbologia que elas carregam.

A partir desses apontamentos, podemos dizer que o uso do macacão por Itamar Assumpção, mesmo que não objetivamente pensado, nos sugere a relação do artista com a classe trabalhadora. Essa questão nos remete a possível origem dos antepassados de Itamar, que provavelmente chegaram à América na condição de escravos, ou seja, sujeitos ao trabalho compulsório. Além disso, parece que o macacão também alude a certa relação com o labor artístico, que – sobretudo por estar ligado a uma produção independente e distante das imposições do mercado – se demonstra árduo, apesar de alegre e potente

Assim, percebemos que o artista performatiza, por meio de seu corpo, a resistência às contradições e às implicações de uma sociedade desigual, discriminatória e injusta, afinal, como a canção “A carne” – de autoria de Seu Jorge, Marcelo Yuka e Ulisses Cappelletti – nos adverte: “[...] a carne mais barata do mercado é a carne negra”. Apesar da discussão do uso do corpo performático no palco não se esgotar facilmente, partiremos agora para a análise da canção “Pretobrás”, lançada por Itamar Assumpção em 1998, no álbum homônimo.

A canção – por meio de ritmos que mesclam *funk*, *soul* e *afrobeat* – trata, de forma autobiográfica, o que nos sugere a indiscernibilidade entre o sujeito do enunciado e da enunciação. Tal como em “Prezadíssimos ouvintes”, a canção é uma espécie de

ficcionalização biográfica do artista, na qual as dificuldades do dia a dia são declaradas, tal como a resistência a esses estorvos do cotidiano, como podemos ver a seguir:

Quando acordei tava aqui entre São Paulo e o mangue
Brasil via *MTV* num *clip* de *bang bang*
Nem bem cheguei me feri foi bala na cidade grande
Compondo sobrevivi cantar estancou o meu sangue [...]
(ASSUMPÇÃO, 1998)

A letra evidencia que o personagem/artista, após o seu êxodo em direção à megapole paulista, sofreu diversos tipos de dificuldade e de violência, como se estivesse em um *clip* de *bang-bang*. Para ser mais preciso, o personagem chegou a uma região periférica, a uma espécie de “não lugar”, entre São Paulo e o mangue. Na canção, percebemos que a mídia, apesar de sedutora e espetacular, também é causadora dessa violência. O impacto, na chegada, foi tão forte no personagem que ele se sentiu como se estivesse sido perfurado por uma bala. Apesar disso, o eu lírico complementa que cantando ele sobreviveu e que a arte estancou seu sangue. Percebemos não somente a questão da corporeidade e seus afetos e perceptos, mas também a questão da performance enquanto estratégia de resistência e de sobrevivência.

Em algumas partes da canção, são citados alguns personagens conceituais afrodescendentes, como o moleque Saci, Zumbi dos Palmares e Cruz e Sousa. Deter-nos-emos à análise desses personagens dentro da perspectiva da canção. Ao usar a imagem do Saci, o sujeito do enunciado aponta sobre o seu caráter escapadizo em relação aos mecanismos de controle e de disciplina promovidos pela “Indústria Cultural” e pela sociedade de modo geral. O “devir-saci” do personagem – enquanto expressão peculiar de um moleque negro indisciplinado – transita de forma arguta pelos espaços estriados que se referem à lógica da tecnocracia e de uma sociedade preconceituosa que sustenta uma falsa “democracia racial”. Ou seja, a imagem do personagem aponta para linhas de fuga, para uma impossibilidade de captura e controle do personagem.

[...] Nasci moleque saci daí que eu nunca me entreguei
Mando um recado pra ti certeza que a noite chegue [...]
(ASSUMPÇÃO, 1998)

Tal como o Saci, Zumbi dos Palmares tem na sua corporeidade, nas performances e nas artimanhas do corpo o seu fator primordial de resistência, seja pela fuga, pelo confronto direto, seja pelas táticas que ludibriam seus opositores e perseguidores.

Outras canções de Itamar Assumpção também evidenciam personagens considerados marginais e que de certa forma se aproximam da imagem do respectivo artista. O fato de Itamar, além de ser o compositor que criava personagens, também ser um interprete – que, por sinal, dava bastante ênfase a questão da performatividade e da presença do corpo e do espaço para criação da cena enunciativa –, fazia com que ocorresse uma espécie de atualização desses personagens nas suas performances cênicas e musicais, a ponto de não podermos mais distinguir na encenação o personagem do *performer*. Essa fronteira mal definida entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado ganha evidência, sobretudo nas apresentações ao vivo. Nos *shows*, o interprete podia corporificar o personagem, não somente ao dizer e encarnar um *Eu* por meio do discurso, mas, por meio de gestos, olhares e outros recursos de que ele dispunha, ocorrendo a incorporação do personagem em um aqui e agora.

Podemos citar, por exemplo, o personagem “Zé Pelintra”, da canção homônima de Itamar em parceria com o poeta Wally Salomão. Este personagem, apesar de ser conhecido como uma entidade presente nos terreiros de umbanda e candomblé – personagem, por sinal, extremamente fugidio e indisciplinado – diz muito sobre o próprio artista. Nesse sentido, podemos dizer que experimentar e pensar o “personagem conceitual” Zé Pelintra – como aponta a canção, “seu cavalo sou eu” – é como romper com certos “lugares do discurso” em busca de um “devir-minoritário” e subversivo. É atuar no campo do sensível e do político na busca de outras formas de espacialidades e corporeidades que se realizam desajustando as tentativas de disciplina e de controle.

No mais, não podemos esquecer outro personagem tratado por Itamar e que, apesar de certas diferenças, foi o que mais se aproximou da imagem do artista: o “Nego Dito”, o “Bebeléu”. Esse personagem é marcado por seus gestos de violência para com os poderes instituídos, sendo em grande medida associado a marginalidade e a animalidade:

[...] Se “chamá” polícia eu viro uma onça
Eu quero matar a boca espuma de ódio
Pra quem quiser ver e comprovar
Me chamo Benedito João dos Santos Silva Bebeléu
Vulgo Nego Dito, Nego Dito cascavel
(ASSUMPÇÃO, 1981)

Claro, que, no universo da canção e seu campo de possibilidades infinitas, as acentuações e exageros no que toca às semelhanças devem ser consideradas, afinal, na

canção, o personagem declara em alto e bom tom que apagou, ou seja, assassinou “um no Paraná”, algo que não concerne a história de vida do artista Itamar Assumpção, apesar do artista trazer certas semelhanças, por exemplo, ter morado no estado do Paraná. De qualquer modo, até mesmo os amigos e companheiros de Itamar se viam confusos em relação a essa indiscernibilidade entre o personagem Beleléu e o artista. Segundo Suzana Salles, cantora que acompanhou Itamar durante muitos anos de sua carreira, a indistinção assustava aos amigos próximos, o que deixava o artista perplexo com a própria força de suas performances:

Me lembro que uma vez o Paulo Barnabé estava na plateia e ficou com medo quando o Nego Dito o ameaçou com a mão bem próxima de seu rosto, como gostava de fazer quando descia do palco para cantar direto pra plateia; “Eu vou cortar su-a cara, vou retalhá-la com na-va-lha, eu vou cortar...” O próprio Itamar me contou essa história depois; impressionadíssimo pelo fato de o Paulinho, “que é meu amigo! Me conhece profundamente!!!”, ter se apavorado com o olhar e os gestos raivosos de Itamar. Era o Nego Dito. (SALLES, in: TARANTINO; CHAGAS, 2006, p. 136).

Assim, percebemos que o nosso artista “jogava com essas ambiguidades” não somente por meio das letras de suas canções. Ele também “embaralhava as pistas” por meio de sua performatividade, de seus gestos, de seus olhares. Enfim, por meio de sua corporeidade e de sua própria história de vida, de cidadão negro, de origem humilde – e que presenciou no seu cotidiano todos os tipos de exclusão e de dificuldades que a maioria dos afrodescendentes no Brasil é obrigada a administrar, com perspicácia e com sagacidade –, o artista se lançava nesse movimento de dessubjetivação que o conectava à luta dos excluídos e dos subalternos.

Referências

ASSUMPCÃO, Itamar e banda Isca de polícia. “Nego Dito” Itamar Assumpção [compositor]. In: **Beleléu, Leléu, Eu**. São Paulo: Lira Paulistana, 1981.

ASSUMPCÃO, Itamar e banda Isca de polícia. “Prezadíssimos ouvintes”. Itamar Assumpção & Domingos Pellegrini [compositores]. In: **Sampa Midnigh** - Isso não vai ficar assim. São Paulo: Mifune Produções, 1985.

ASSUMPCÃO, Itamar. “Pretobrás”. Itamar Assumpção [compositor]. In: **Pretobrás I**: porque eu não pensei nisso antes. São Paulo: Atração Fonográfica, 1998.

ASSUMPÇÃO, Itamar. “Zé Pelintra”. Itamar Assumpção & Wally Salomão [compositores]. In: **Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!**. São Paulo: Continental, 1988.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulações**. Lisboa: Relógio D’água, 1991.

CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Mônica (Orgs.). **Pretobrás: porque eu não pensei nisso antes? O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção Vol. I**. São Paulo: Ediouro, 2006.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 2011.

MATOS, Cláudia Neiva; *et al.* **Ao encontro da poesia cantada: poesia, musica e voz**. São Paulo: 7 Letras, 2001.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2001.

SOARES, Soares. “A carne”. Marcelo Yuka, Seu Jorge, Wilson Capellette [compositores]. In: **Do cóccix até o pescoço**. Rio de Janeiro: Tratore, 2002.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira**. Rio de Janeiro: Vozes, 1988.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

TATIT, Luiz. **Todos entoam: ensaios, conversas e canções**. São Paulo: PubliFolha, 2007.

TATIT, Luiz; LOPES, Ivã Carlos. **Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

VEBLEN, Thorstein Bun. **A teoria da classe ociosa**. São Paulo: Nova Cultural, 1983.

VILLAÇA, Nízia. **A edição do corpo: tecnociência, artes e moda**. São Paulo: Estação das Letras, 2007.