

“PREZADÍSSIMOS OUVINTES”: O VIRTUAL, O MIDIÁTICO E O TECNOLÓGICO NA OBRA CANCIONAL DE ITAMAR ASSUMPÇÃO

“PREZADÍSSIMOS OUVINTES”: THE VIRTUAL, THE MEDIA AND THE TECHNOLOGY IN THE SONGS OF ITAMAR ASSUMPÇÃO

Juliano Nogueira de ALMEIDA¹

Resumo: para o inquieto e inventivo cancionista Itamar Assumpção, a qualidade de seu trabalho artístico não deveria ser sacrificada em troca de rentáveis contratos com gravadoras, com produtoras ou com os canais de “comunicação de massa”. Mesmo que algumas vezes estivesse aparentemente no caminho desses grandes canais, Itamar jogava, debochava e arremedava, demonstrando aparentes ambivalências que testemunham a sua perspicácia e coragem ao lidar com os ditames da “Indústria Cultural” e com o poder da grande mídia. Itamar Assumpção também tratou em suas canções e performances das reconfigurações do cotidiano vivenciadas pela intensificação dos usos das novas tecnologias informacionais e de telecomunicação. Mesmo considerando a possibilidade de as tecnologias mediarem a relação entre os viventes, e até mesmo entre os amantes, Itamar, com humor e crítica, ponderou, por meio de sua canção, que prefere o contato direto entre os corpos ao uso inadvertido e deslumbrado das novas mídias e aparatos tecnológicos.

Palavras-chave: canção; mídia; tecnologia.

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do CEFET-MG – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais. E-mail: julianobutz@hotmail.com





Abstract: for the restless and inventive songwriter Itamar Assumpção, the quality of his artwork should not be sacrificed in exchange for profitable contracts with record companies, with producers or with "mass communication" channels. Even though he was apparently on the way to these great channels, Itamar played, mocking and mocking, showing apparent ambivalences that testify to his perspicacity and courage in dealing with the dictates of the "Cultural Industry" and with the power of the mass media. Itamar Assumpção also dealt in his songs and performances of the daily reconfigurations experienced by the intensification of the uses of the new informational and telecommunication technologies. Even considering the possibility of technologies mediating the relationship between living beings, and even among lovers, Itamar, with humor and criticism, pondered, through his song, that he prefers the direct contact between bodies to the inadvertent and dazzled use of new media and technical devices.


Keywords: songs; media; technology.

O engenhoso trabalho do cancionista e intérprete Itamar Assumpção possibilita refletir sobre a produção de uma arte-menor, que, mesmo apresentando certa invisibilidade, demonstra grande potência e sobriedade. O artista, por meio de suas performances e de sua linguagem híbrida e extremamente corporificada, atuava junto aos mecanismos de inclusão e de exclusão da "Indústria Cultural" de modo muito inventivo e perspicaz. Dessa forma, pretendemos demonstrar como o corpo enunciativo do artista transitava nas bordas e dobras da "Indústria Cultural", produzindo lances discursivos extremamente habilidosos.

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: 379).

Se for considerada a discografia e alguns registros audiovisuais sobre o artista, são facilmente identificados lances discursivos e performances que tratam do corpo, seja em relação à etnicidade, à subjetividade ou relacionados a outras questões. Destacamos especificamente, para o presente exercício analítico, a refle-





xividade 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. Além disso, também merecem destaque questões relativas aos usos e “dessacralizações” dos novos dispositivos tecnológicos tratadas de modo criativo e perspicaz por Itamar Assumpção.

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 com 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: 19).

Contribuindo ainda mais para a manifestação do corpo enunciativo, temos, a partir do último quartel do século XX, a consolidação vertiginosa da produção e da veiculação de videoclipes, bem como o registro em áudio e vídeo de *shows* e apresentações. Com esses produtos culturais multifacetados, o corpo se intensifica enquanto uma instigante estratégia multissemiótica.

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: 4). 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 intérprete participa, reforça e representa a narrativa do texto por meio de gestos, movimentos, olhares e outros recursos de que ele dispõe.

É importante mencionar, no entanto, que, em muitos momentos, o conteúdo semântico exposto pelo texto pode ser “contrariado”, ou, no mínimo, ressigni-



ficado pela melodia, pelo modo de dizer ou por gestos que apontam para outras direções. Como exemplo, temos a famosa performance de Caetano Veloso no programa *Divino Maravilho*, exibido pela TV Tupi no ano de 1968, no qual o tropicalista, inspirado em uma cena do filme “Terra em transe”, de Glauber Rocha, aponta uma arma contra sua própria cabeça enquanto cantarola a marchinha “Boas Festas”, do compositor Assis Valente. O sentido da marchinha ganha outra conotação com o gesto do artista, o que demonstra que o gesto e a performance, assim como a vocalidade, nem sempre se compatibilizam com o teor da letra da canção ou do conteúdo verbal de um enunciado. Segundo Caetano,

a canção, originalmente uma marchinha – e que no Brasil está tão identificada com o Natal quanto *Jingle Bell* (embora a letra proteste contra o fato de que alguns recebem presentes Natal e outro não) –, fora despojada de seu ritmo e era apresentada como um adágio com as sílabas das letras escandidas. O resultado (que ainda vi no vídeo) era assustador. Fiquei orgulhoso porque considerei que ali havia densidade “poética”, mas intimamente arrependido por crer ter talvez – mais uma vez – ido longe demais. No dia 27 de dezembro, Gil e eu fomos presos. (VELOSO, 1997: 343).

Infelizmente, a quantidade pequena de gravações com boa qualidade técnica das apresentações ao vivo de Itamar Assumpção diminui muito a possibilidade de analisar a questão da corporeidade por meio de performances no palco. Apesar de sempre ter realizado *shows* e gravado os seus discos, Itamar tinha grande dificuldade de transitar no território demarcado pela grande mídia. Se isso possibilitou consagrar o artista como independente, também o ajudou a ser taxado e tratado como artista maldito, inclusive no sentido de malquisto pelas empresas fonográficas e radiofônicas.

Para uma melhor compreensão da situação de comunicação em que Itamar desenvolvia suas performances, é interessante dialogar com Pierre Bourdieu no que tange à descrição do sociólogo sobre a grande mudança que os artistas viveram ao longo dos últimos séculos. Segundo Bourdieu, com a cisão dos artistas em relação ao mecenato e ao sistema de encomendas diretas, surge não somente a ideia de arte pura, mas também é consolidada a submissão do artista às leis de um mercado impessoal. Segundo Bourdieu, a partir desses novos agenciamentos restava aos artistas se inserirem ou no campo da produção erudita ou no campo da “Indústria Cultural” (BOURDIEU, 1992).

As considerações de Bourdieu são de grande importância para o entendimento da inserção do artista dentro da “cultura de massa”. No entanto, se forem levadas em consideração as especificidades da atuação do corpo enunciativo de Itamar, é possível percebermos um trânsito entre a produção independente e a produção voltada para o mercado de bens simbólicos. Destarte, dentro desse cenário – especificamente a partir do movimento tropicalista no Brasil – a relação entre



o artista e a “Indústria Cultural” muitas vezes se demonstrou ambígua, ou seja, marcada por movimentos ora de adesão, ora de desprezo (TATIT, 2004).

Antes de iniciarmos a análise da canção de Itamar faremos alguns apontamentos em relação às peculiaridades da “Indústria Cultural” e em específico a indústria fonográfica e radiofônica no Brasil. Também trataremos sobre a relação ambígua que citamos há pouco e que implica tanto os movimentos de exclusão e de inclusão, como de adesão e de desprezo entre a “Indústria Cultural” e os artistas, ou seja, movimento de duplo sentido entre estes “atores”.

A implantação do registro fonográfico no Brasil por Frederico Figner, nos últimos anos do século XIX, bem como a fundação da Casa Edison por esse empresário, marca o início da industrialização e da divulgação em massa do fenômeno cancional no país (cf. NAPOLITANO, 2005: 46).

Podemos dizer que a difusão da canção popular dentro da perspectiva capitalista ganhou uma maior visibilidade com a implantação no país das primeiras rádios entre os anos 1920-30. Esses rádios, apesar de terem características inicialmente educativas e culturais, passaram gradativamente a entreter as massas sob o signo do capital financeiro (cf. CALABRE, 2002). Esse vínculo pode ser observado por meio da estreia do famoso programa “Um milhão de melodias”, em 1943, que, além de transmitir canções internacionais e brasileiras, foi criado com o objetivo maior de divulgar um produto estadunidense lançado nessa época no Brasil: a coca-cola.

A partir da década de 1970 – dentro do contexto do controverso “milagre econômico brasileiro” e do aumento da intervenção das multinacionais no mercado fonográfico do país –, ocorreu uma vertiginosa expansão do consumo de discos, ocasionando uma mudança representativa no comércio fonográfico e na própria configuração da produção cancional no Brasil. Segundo Rita Morelli,

acompanhando o crescimento acelerado do mercado de bens de consumo da classe média – ocorrido durante os anos do chamado milagre brasileiro, que se iniciava então – a indústria do disco crescia uma taxa média de 15% ao ano durante a década de 1970, mesmo enfrentando por duas vezes o problema da escassez de matéria prima, por ocasião dos dois choques nos preços internacionais do petróleo. Por outro lado, o contexto de repressão política vivido pelo país a partir da edição do AI-5 – **contexto esse que se prolongou até pelos menos meados da década de 1970, quando se iniciaram as idas e vindas da distensão geiseliana** – impediu que a expansão do mercado de discos ocorresse em benefício imediato da chamada música popular brasileira [...]. (MORELLI, 2009: 61-2).

Os apontamentos de Morelli são de grande importância para entender por que o crescimento do mercado fonográfico não incluiu automaticamente a grande



leva de artistas da década de setenta, mesmo esses apresentando trabalhos consistentes e inovadores. A solução que o mercado fonográfico encontrou foi o lançamento de canções internacionais, sobretudo pela menor possibilidade de serem censuradas no Brasil e por já serem exportadas com os custos de produção cobertos por intermédio das vendas primárias em seus países de origem (Cf. MORELLI, 2009: 62).

Dentro desse cenário, evidencia-se não somente uma maior compartimentação do mercado fonográfico por meio da taxação de artistas dentro de determinados gêneros e subgêneros cancionais, mas também se intensificam os mecanismos de inclusão e de exclusão dos segmentos e dos grupos de artistas dentro do comércio de discos. Assim, dentro dessa lógica, alguns artistas são inseridos no denominado *mainstream* e outros, por falta de aparente talento, por motivos contingenciais ou por opção, acabam se enveredando no cenário independente e, em alguns casos, como Itamar Assumpção, sendo qualificados como marginais.

A partir da década de 1980, em momento de franca instabilidade econômica, a situação desses grupos de artistas “excluídos” dos capitais e da visibilidade proporcionada pelas grandes empresas fonográficas, radiofônicas e televisivas se torna ainda mais peculiar. Se, a partir dessa década, a censura política se arrefeceu, outros fatores contribuíram para grande parte da parcela dos artistas encontrarem dificuldades em se inserirem na grande mídia e nos quadros das mega-gravadoras. Segundo Luiz Tatit, em um texto escrito do início da década de 1980,

estamos vivendo, porém, um obscurantismo de comunicação. As emissoras de rádio e televisão, mancomunadas com as empresas de gravação, veem na padronização uma fórmula eficiente de conservar uma audiência fixa, e acima de tudo, controlar seus números. Cabe lembrar que a padronização aqui não significa homogeneidade. A programação é até desbragadamente diversa. O que não se permite é o risco, o investimento em artistas ou grupos que não tenham sido devidamente testados e consagrados. [...] De qualquer modo, parece-nos contraditório as empresas perderem o próprio espírito de empreendedorismo, embora não pretendamos enveredar por este terreno espinhoso. (TATIT, 2007: 111).

Esses mecanismos de inclusão e de exclusão anteriormente mencionados devem ser relativizados. Certamente não eram todos os artistas que tinham interesse em assinar contratos vultosos com as grandes indústrias fonográficas. Alguns, inclusive, não desejavam sacrificar as singularidades das formas de expressão e conteúdo de suas obras em troca da formatação de seus trabalhos para se tornarem mais palatáveis e conseqüentemente vendáveis para o grande público.

A questão não pode simplesmente ser tratada de forma unilateral. Se as grandes empresas apresentam mecanismos de filtragem, de moldagem e de supressão de certos artistas, muitos outros – taxados como malditos ou simplesmente



te totalmente desconhecidos do grande público – não desejam fazer concessões. Inversamente, se afastavam das zonas de intervenção e de controle das grandes empresas, buscando uma maior autonomia. A respeito desse ponto de vista, o questionamento de Guattari provoca um olhar diferenciado sobre essa noção de inclusão: “mas eu pergunto se é necessário que as culturas ditas marginais entrem na “grande cena” (GUATTARI; ROLNIK, 2011: 131).

Roniere Menezes (2008) – em sua pesquisa sobre a diplomacia-menor em Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto e Vinícius de Moraes – desenvolve uma profícua análise em relação ao controle/resistência e à domesticação/afirmação do desejo e do potencial criativo, associados à possibilidade de autocritica em relação ao sistema burocrático formal.

De acordo com Menezes, a arte pode exercer uma interlocução tortuosa e heterogênea com os mecanismos de controle social, o que pode ser considerado uma espécie de “descontrole simbólico do poder hegemônico” (Cf. MENEZES, 2008, p. 133). Segundo o autor, o que também pode ser pensado no campo do labor cancional:

a produção cultural não é determinada pela produção econômica ou pela cooptação política. É elaborada a partir da incidência dessas, mas também das singulares preocupações estéticas, sociais e culturais dos escritores. Nessa tensão entre a subordinação a uma ordem e a tentativa de criação de linhas de fuga em relação a ela, reside o forte valor da produção artístico-intelectual. (MENEZES, 2008: 97).

Se existem mecanismos de captura, de domesticação e de estandardização da produção artística de acordo com o julgo do grande capital, existem também formas de resistência e de revoluções moleculares nas quais se podem vislumbrar outros possíveis, demonstrando que o campo da produção estética é marcado por disputas e por tensões e não somente por um domínio unilateral advindo das grandes instâncias de poder institucionalizado.

Guattari sugere que a revolução molecular é pautada por processos de diferenciação e de resistência às tentativas de controle social. A revolução molecular está intimamente ligada aos movimentos de singularização. Esses são autodeladores, criam referências próprias afastadas da posição de dependência das escalas de valor impostas pelo Capitalismo Mundial Integrado (cf. GUATTARI; ROLNIK, 2011: 54-6). Para Guattari “é exatamente essa produção singular e menor, esse ponto singular da criatividade que terá um alcance máximo na produção de mutação de sensibilidade, em todos esses diferentes campos que eu chamei de revolução molecular.” (GUATTARI; ROLNIK, 2011: 134).

Desse modo, o artista pode se lançar em meio a esses territórios controlados pela “Indústria Cultural” de forma nômade e de certo modo autônoma das exigências



do mercado. Na contemporaneidade, esse campo de possibilidades apresenta características específicas que, em contrapartida, convivem com novas formas de controle.

Segundo Michael Hardt e Antonio Negri, a estrutura em rede, descentralizada e pós-moderna do “Império” – o que se emparelha com o esfacelamento dos Estados Nacionais e com o surgimento de uma nova ordem econômica mundial – “[...] administra entidades híbridas, hierarquias flexíveis e permutas plurais por meio de estruturas de comando reguladoras.” (HARDT; NEGRI, 2005: 12). Dentro desse novo contexto, apesar do agigantamento dos processos de dominação, surgem novas possibilidades e formas de lutas emancipatórias.

Na sua leitura desses autores, Peter Pál Pelbart sugere que, no lugar dos dispositivos disciplinares, apontados por Michel Foucault, sobretudo em seu livro *Vigiar e Punir* (1987), surge um novo tipo de controle que se “[...] exerce através de sistemas de comunicação, redes de informação, atividades de enquadramento, e é como que interiorizado e reativado pelos próprios sujeitos, no que os autores [Hardt e Negri] chamam de um estado de alienação autônoma” (PELBART, 2011: 82). Dessa forma, o controle é exercido imanentemente no âmbito dos corpos, nas dimensões psíquicas, cognitivas, físicas, biológicas e genéticas, fazendo com que o próprio indivíduo assimile e internalize as exigências do controle. Ademais, Pelbart corrobora as reflexões de Hardt e Negri em relação ao aumento das possibilidades desses corpos criarem estratégias plurais de singularização não domesticáveis (cf. PELBART, 2011: 83).

Assim, mesmo com a aproximação anteriormente vista entre a canção popular moderna e a lógica capitalista, é possível atuar de forma reflexiva e resistente. A respeito das possibilidades de resistência e de não adaptação dos corpos, Hardt e Negri apontam que “[...] a vontade de ser contra precisa, na realidade, de um corpo que seja completamente incapaz de adaptar-se à vida familiar, à disciplina da fábrica, às normas de uma vida sexual tradicional, e assim por diante.” (HARDT; NEGRI, 2005: 236). Nesse sentido é preciso, como aponta Giorgio Agamben (2007, 2012), profanar, ou seja, dessacralizar, ajustar ao livre uso dos homens, os dispositivos que se acumulam e proliferam com o desenvolvimento do capitalismo.

Apesar de Agamben não se enveredar especificamente na seara da “Indústria Cultural”, podemos associar os dispositivos indicados pelo autor às novas tecnologias de gravação e de distribuição de canções. Esses dispositivos relacionados à “Indústria Cultural” não podem meramente ser descartados, mas, como aponta Agamben, devem ser profanados por meio de novas formas de uso, não necessariamente vinculadas aos interesses do capital. Como percebermos adiante, Itamar Assumpção, ao lançar mão desses dispositivos, pervertia a lógica e o uso padrão destes.



Sobre esse ponto, Laymert Garcia dos Santos traz uma discussão extremamente pertinente. Para o autor, é preciso levar em consideração a complexidade entre as questões políticas e as novas tecnologias. Segundo ele, é fundamental politizar o debate sobre as novas tecnologias e seus vínculos com o capital e a ciência em vez de permitir que as tecnologias permaneçam sendo tratadas de forma restrita pela lógica impositiva das políticas estatais e das empresas transnacionais (cf. SANTOS, 2003: 11). Assim, é preciso profanar não somente os usos, mas, também, o próprio debate a respeito das novas tecnologias. Se os aparelhos estatais e as grandes corporações insistem em conduzir de forma hegemônica a discussão, é fundamental trazer o debate sobre as implicações éticas das novas tecnologias para o âmbito cotidiano.

A imagem do nômade delineada por Deleuze e Guattari também é bastante sugestiva para se pensar nas possibilidades dos corpos artísticos atuarem nos territórios perpassados pelos interesses do capital. Segundo os autores,

[...] por mais que o trajeto nômade siga pistas ou caminhos costumeiros, não tem a função do caminho sedentário, que consiste em distribuir aos homens um espaço fechado, atribuído a cada um sua parte, e regulando a comunicação entre as partes. O trajeto nômade faz o contrário, distribui os homens (ou animais) num espaço aberto, indefinido, não comunicante. (DELEUZE; GUATTARI, 2012b:54).

O pensamento e a ação nômade têm uma relação de desterritorialização. Esse ponto é bastante significativo para se pensar na relação da canção com a “Indústria Cultural”, pois, segundo esses autores, tanto a escrita como a música podem atuar como “máquinas de guerra” a contrapelo da lógica capitalista (cf. DELEUZE; GUATTARI, 2012b: 244). É sobre esses trajetos nômades desterritorializantes que falaremos a partir de agora, tendo em vista as investidas de Itamar Assumpção no minado território da “Indústria Cultural”, pois, como Deleuze indica, “fugir não é renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga.”, o que importa dentro da lógica rizomática do capitalismo que tudo permeia “é fazer um sistema vazar como se fura um cano” (DELEUZE; PARNET, 1998: 49).

Na canção de “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.² Notamos que, nessa apresentação, a performance corporal do artista apresenta grande compatibilidade com o sentido expresso pela canção.

2 A canção foi posteriormente lançada por Itamar em 1985, no álbum *Sampa Midnight – Isso não vai ficar assim*.



Colaborando com esses posicionamentos – no registro em estúdio dessa canção, antes do início da primeira estrofe – é citado um poema de Paulo Leminski que, ao servir de vinheta para a canção, se torna compatível com o ponto de vista desta:³

O novo não me choca mais
Nada de novo sob o sol
O que existe é o mesmo ovo de sempre
Chocando o mesmo novo (LEMINSKI, 2013: 56)

Se for levado em consideração o poema em relação à canção que o segue, podemos perceber certa crítica à tendência da “Indústria Cultural” em manter certas fórmulas já consagradas, o que dificulta a inserção de artistas com estéticas inovadoras no mercado. No ano de 1983, o mesmo em que foi publicado o poema de Leminski e também realizado o *show* citado anteriormente, Tatit publicou um texto na *Folha de São Paulo* denominado “Obscurantismo e efervescência cultural”, em que ele critica a falta de inovação por parte das emissoras de rádio, de televisão e das empresas de gravação, o que, segundo ele, contradiz com a própria ideia de empreendedorismo empresarial. De acordo com Tatit:

[...] em época, ainda, de obscurantismo de comunicação (aquele que mais detectamos no momento), a mídia se retrai e perde a audácia do risco, tentando preservar, com todas as forças, aquilo que já foi testado e consagrado. Ficam a um passo da atrofia, pois constituem sério obstáculo a passagem da efervescência virtual da cultura à efervescência manifesta. (TATIT, 2007: 106).

Esse fenômeno de “efervescência e obscurantismo”, em que a criatividade pululava, mas também era eclipsada pela atuação das grandes mídias, é reafirmado ao longo da 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, 1981: 9).

Depois desses apontamentos, focando agora propriamente na canção e levando em consideração o método semiótico defendido por Tatit, é possível relacionarmos certas passagens de “Prezadíssimos ouvintes” a dois modelos composicionais específicos propostos por esse autor, especificamente a tematização e a

3 No livro de poesias *Caprichos & relaxos (saques, piques, toques & baques)*, lançado pelo poeta em 1983, percebemos que, na canção, os últimos três versos são diferentes da versão do livro.



passionalização. Vale ressaltar que esses modelos apresentam expressões distintas de compatibilização entre a forma e o conteúdo dito.

Para Tatit, o modelo temático é caracterizado pela segmentação. Nesse modelo, a aceleração do andamento, os ataques consonantais e a marcação dos acentos são bastante nítidos. Além disso, ocorrem movimentos constantes de reiteração da melodia e da letra, o que contribui para caracterizar a ação do autor sob a influência do “fazer”. Segundo o semioticista, no modelo temático, “ocorre uma conversão das tensões internas em impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência.” (TATIT, 1996: 22). Assim, esse modelo, que por sinal tem caráter didático e explicativo, pode ser verificado por meio de canções ou parte delas que enumeram ações, constroem temas homogêneos, qualificam personagens e evidenciam exaltações (cf. TATIT, 1997, 2004, 2007, 2008).

Em alguns trechos da canção em foco, percebemos algumas dessas características ligadas à tematização. 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 anteriormente, 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 Nílza 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: 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: 122).

Nesse sentido, mesmo sofrendo influência da “Indústria Cultural”, Itamar Assumpção desencadeava processos de singularização que desenvolviam territórios subjetivos 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:

Aa 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. (GUATTARI; ROLNIK, 2011: 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 *apud* MATOS, 2001: 15). 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 *apud* MATOS, 2001: 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 delineia 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: 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.

Esse desejo não se relacionava ao fato da teledifusão ser uma mídia cujo número de telespectadores era maior se comparado aos ouvintes da radiodifusão. A superação



da quantidade de domicílios com aparelhos de rádio em relação ao número de domicílios com aparelhos de televisão somente ocorreu no Brasil na década de 1990. Esse desejo possivelmente se relaciona à sedutora capacidade que a televisão tem de veicular produtos culturais sincréticos, nos quais diversas linguagens podem se hibridizar, provocando uma hipnotizante espécie de mundo simulacional.

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, por sinal, 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: 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 inclusive, 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.

Sobre esse tipo de dubiedade, Jonh Pocock, historiador ligado ao contextualismo linguístico de Cambrige, lembra que o autor pode transitar em meio a esses padrões de polivalência, “empregando-os e recombinao-os de acordo com sua própria habilidade. O que para um pesquisador pode parecer a geração de mal-entendidos e confusões linguísticas, a outro pode parecer a geração de re-



tórica, literatura e história do discurso.” (POCOCK, 2003, 32-3). Assim, se essa canção não chega a discutir de forma aberta e direta sobre o mundo simulacional associado às mídias, pelo menos questiona a credibilidade destes sistemas peritos da área comunicacional.

De acordo com Antony Giddens, – o que colabora com essa perspectiva crítica evidenciada pela canção por meio do conteúdo textual e pela corporeidade – em contextos de alta modernidade, o corpo não pode ser caracterizado como simplesmente um terreno dócil, incapaz de se impor de forma reflexiva e ativa no mundo. Segundo o sociólogo britânico, o corpo é um

[...] lugar da interação, apropriação e reapropriação, ligando processos reflexivamente organizados ao conhecimento especializado sistematicamente ordenado. O próprio corpo foi emancipado – condição para sua reestruturação reflexiva, mostrando-se como um elemento fundamental dos debates e lutas da política-vida. É importante destacar esse ponto para ver que o corpo não virou simplesmente uma entidade inerte, sujeita à mercantilização ou à ‘disciplina’ no sentido de Foucault. Se assim fosse, o corpo seria principalmente um lugar da política emancipatória – a questão poderia então ser a de libertar o corpo da opressão a que teria sido submetido. Nas condições da alta modernidade, o corpo é na realidade muito menos ‘dócil’ do que jamais foi em relação ao eu, tendo em vista que ambos estão intimamente coordenados dentro do projeto reflexivo da auto-identidade. (GIDDENS, 2002: 200-1).

Apesar do interessante ponto de vista de Giddens em pensar o corpo como um importante elemento dos debates e lutas da política-vida, vale indicar que acusar Foucault por ter ossificado sua análise em torno da impotência e da sujeição dos corpos perante os grandes aparelhos de poder é desconsiderar equivocadamente os últimos trabalhos do filósofo que focam na reflexividade e na resistência do sujeito, bem como nas técnicas do cuidado de si como práticas de liberdade (cf. FOUCAULT, 2014).

Finalizando a análise de “Prezadíssimos ouvintes”, é pertinente compartilhar nossa leitura com a de Estrela Leminski. Em sua dissertação de mestrado sobre a denominada “Vanguarda Paulista”, a pesquisadora afirma que, nessa canção, a recorrência das conclusões ascendentes nos motivos de todos os trechos – seja das partes caracterizadas pela tematização seja pela passionalização – materializa o que é expresso pelo conteúdo textual, ou seja, “a inconclusão e o desejo de ascensão na carreira musical” por parte do artista (LEMINSKI, 2011: 104). A propósito, esse movimento de inconclusão e de ascensão é intensificado nas sílabas finais da parte em que o enunciador declara: “agora eu quero é cantar na televisão”.



Apesar desse ponto de vista da autora, – aparentemente confirmado tanto pelo conteúdo verbal quanto pela entonação presente na canção, o caráter aparentemente dúbio entre o querer ingressar na grande mídia e o desejo de se firmar como artista independente é notável. Em outras canções esse movimento pendular entre o desejo de participar do *mainstream* e, por outro lado, de querer se conservar autônomo, é evidente na obra de Itamar Assumpção.

Essa suposta contradição pode ser repensada como uma espécie de tática influenciada pelas propostas da Tropicália. Como Cássia Lopes nos ensina, esse movimento nos deixou algumas lições, como: “[...] a arte de negociar politicamente com os meios midiáticos, de driblar as forças de coação, usando deles próprios a favor de uma outra mirada sobre o Brasil.” (LOPES, 2012: 13). Muitos artistas pós-tropicalistas parecem ter aprendido esses ensinamentos, a exemplo de Raul Seixas que – mesclando rock e baião, como Gilberto Gil e Caetano Veloso – evidenciava seus estratagemas em “As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor”:

[...]
A arapuca está armada
E não adianta de fora protestar
Quando se quer entrar num buraco de rato
De rato você tem que transar [...] (SEIXAS, 1974)

Além disso – entre uma suposta contradição ou uma tática de negociação – podemos certamente dizer que, mesmo galgando um maior reconhecimento diante do público e da mídia, a obra de Itamar Assumpção não perdeu sua inventividade e sua capacidade de glosar com humor e com perspicácia a respeito da própria “Indústria Cultural” e dos seus mecanismos de inclusão e de exclusão.

Além de trabalhar o tema da “Indústria Cultural” com humor e crítica, Itamar Assumpção também destilou seu humor para tratar em suas canções questões acerca do uso dos dispositivos tecnológico dentro da cotidianidade. Na canção “Olho no olho” – de autoria de Itamar Assumpção com parceria de Vange Milliet, lançada em 1998, no primeiro volume da trilogia *Pretobrás* – o sujeito do enunciado declara suas preferências do uso do corpo em época de globalização e de suas consequências humanas. Mesmo considerando a importância das novas mídias comunicacionais e dos atuais meios de transporte para o encontro dos corpos, seja real ou virtual, o eu lírico indica que prefere o contato direto, aquele que não perpassa por meios e dispositivos que ligam indiretamente os corpos. A canção diz:

Por cabo T.V. satélite.
Por rádio via internet.
Por modem, fio ou telex.
Bom mesmo é o têtê à Tetê [...] (ASSUMPCÃO; MILLIET, 1998)



● ● ●

O sujeito do enunciado questiona a mediação dos corpos pelas novas tecnologias informacionais e midiáticas ao demonstrar convictamente a ideia de insubstituição do contato carnal e direto entre os corpos. Não se quer dizer com isso que o contato, digamos que indireto, – perpassado pelas mídias e dispositivos – não tem a capacidade de afetar os corpos. Muito pelo contrário, eles afetam de forma sensório-perceptiva diferente. Como aponta Lúcia Santaella,

[...] por trás da aparente imobilidade corporal do usuário plugado no ciberespaço, há uma exuberância de instantâneas reações perceptivas em sincronia com operações mentais. Estão em atividades mecanismos cognitivos dinâmicos, absorventes, extremamente velozes, frutos da conexão indissolúvel, inconsútil, do corpo sensório-perceptivo à mente, sem os quais o processo perceptivo-cognitivo inteiramente novo da navegação não seria possível. (SANTAELLA, 2004: 37).

Vale destacar que a voz poética da canção – apesar de uma primeira impressão poder mostrar o contrário – não anuncia a impossibilidade do corpo se relacionar com outros por meio dos dispositivos comunicacionais nem indica uma noção de “imobilidade corporal do usuário plugado no ciberespaço”. Ele simplesmente defende suas preferências. Vejamos outro trecho da canção:

[...]
Cartão postal é bacana
mas bom mesmo é ter você na minha cama.
Mensagem não é consolo
bom mesmo é ali olho no olho [...] (ASSUMPÇÃO; MILLIET, 1998)

Parece que fica bem claro o ponto de vista do sujeito do enunciado. Como a canção aponta, o sujeito poético não dispensa um cartão postal ou outras mídias e dispositivos comunicacionais. Essas mediações e outras modalidades de conversa e interação em rede são até aceitas, mas não servem de consolo. Segundo Terezinha da Nóbrega, a aproximação com a tecnologia é fundamental, mas a cultura não se reduz à realidade virtual, “há outras referências que dimensionam a cultura para além da ordenação binária dos objetos cibernéticos, como ocorre na experiência expressiva da corporeidade.” (NOBREGA, 2010: 22).

O que o sujeito do enunciado da canção parece sugerir é que nada substitui a relação carnal entre os corpos enamorados. Nada substitui o olho no olho dos corpos ardentes sob o leito de amor. No entanto, é importante mencionarmos que – independente das preferências e usos das atuais mídias e aparatos tecnológicos de interação dos corpos – presenciamos, de forma geral, um cenário diferenciado que nos leva a novas concepções do ser humano, bem como a novas relações e limitações. Como Santaella enfatiza,



há uma certa convergência de opiniões sobre as razões que precipitam esse estado de coisas. Costumam ser apontadas a desreferenciação e fragmentação do sujeito, a espetacularização do mundo na desmesura da proliferação de imagens, sobretudo imagens do corpo, a virtualização da realidade nas redes teleinformáticas, as novas tecnologias médicas e a engenharia genética. De uma forma ou de outra, essas razões podem ser sintetizadas nas transformações do imaginário e do real do corpo ocasionadas pelas tecnologias com que o mundo e o ser humano estão invadidos. (SANTAELLA, 2004: 29)

De qualquer forma, muitas canções participam dessas “novas transformações do imaginário e do real do corpo” que a autora relaciona com as novas tecnologias que nos entusiasma e nos assombra. Na canção “Devaneio” – também de Itamar Assumpção, mas lançada no álbum póstumo, de 2010, *Pretobrás III* – as amálgamas entre as novas tecnologias informacionais e midiáticas e o seres humanos podem ser consideradas agenciadas pelos desejos de corpos que procuram mas não encontram a sua inteireza. Nesse sentido, é como se o ser humano, a partir de sua inventividade, pudesse criar algo para tentar contornar suas angústias e insatisfações diante do mundo e de si. Na canção, apreende-se que:

O homem inventou o e-mail
porque não consegue ser inteiro
Será que é devaneio?
Será que é verdadeiro? (ASSUMPÇÃO, 2010)

Podemos defender que, se não fosse essa sensação de “não sentir-se inteiro”, – que de certa forma se relaciona com o sentir-se aberto ao mundo e desejar mudá-lo – o homem não ultrapassaria certos limites corporais aparentemente impostos pela sua “condição natural e biológica”. É muito interessante pensar que, tal como a religião, as novas mídias e os novos recursos tecnológicos são muitas vezes utilizados como uma tentativa do ser humano de preencher o vazio existencial e de superar os limites do corpo. A respeito dessa relação, o livro de Margaret Wertheim, *Uma história do espaço: de Dante a internet*, é extremamente significativo.

Segundo Wertheim, a crise do Império Romano, e o conseqüente crescimento do cristianismo – que tem como principal promessa a superação da morte, da dor, das injustiças e dos limites do corpo – pode ser comparada com a crise da contemporaneidade. De acordo com a autora, a decadência social e ambiental do Império atual nos lança em busca de uma “nova Jerusalém”, uma espécie de “porto transcendente”, distante dos estorvos de um mundo material tão conturbado. Tal olhar sobre esse “além” de caráter profético, intangível e redentor – ou seja, o ciberespaço –, nas palavras de Wertheim, é “uma maneira de compreender esse novo



domínio digital e vê-lo como uma tentativa de construir um substituto tecnológico para o espaço cristão do céu.” (WERTHEIM, 2001: 14).

Dessa forma, esse denominado “paraíso desencarnado para as almas” atenderia aos anseios da humanidade, flagelada e denegrada pelo que o entusiasta da inteligência artificial Marvin Minsky considera como “a maldita mixórdia da matéria orgânica”. A própria ideia de superação da morte e da fragilidade do corpo, um dos maiores sonhos do ser humano, é uma promessa defendida por grande parte dos apreciadores da realidade virtual. O especialista em robótica Hans Moravec, de acordo com Wertheim, defende enfaticamente “[...] a possibilidade de um dia fazermos o download de nossas mentes para computadores, de tal modo que poderíamos transcender a carne e viver para sempre no domínio digital. Chega até a considerar a possibilidade de ressurreição.” (MORAVEC *apud* WERTHEIM, 2001: 150).

A correlação entre o paraíso cristão e a utopia técnica do ciberespaço se pauta em outras aproximações além do escape do “lastro da materialidade”. Wertheim sugere que, para os profetas, tanto do reino do deus hebraico-cristão, quanto no mundo virtual, o que predomina é uma noção de igualdade e coletividade, pois, esses “lugares sagrados” estão potencialmente abertos para todos, independente das origens e especificidades corporais como cor de pele e sexo.

A autora também indica que a fantasia da onisciência e da fonte do conhecimento eterno também é uma promessa para os defensores de ambos os reinos. Por fim, Wertheim sublinha que para ambas as propostas um dos pontos mais relevantes é a ênfase na tensão entre corpo e mente, ou seja, em uma espécie dualismo. No entanto, Wertheim informa que o denominado “dualismo” cartesiano, diferente de outras leituras da obra do filósofo francês, está mais próximo de uma espécie de monismo, pois o que predomina é uma visão fisicalista da realidade (WERTHEIM, 2001: 26-7). É justamente a partir de um longo período da hegemonia do pensamento mecanicista e fisicalista que as atuais utopias cibernéticas surgem como alternativas para resolução dos problemas humanos. Para Wertheim,

Por mais que os reducionistas insistam em que não passamos de átomos e genes, há claramente mais do que isso em nós. “Eu penso, logo sou”, declarou Descartes; e quer troquemos o “penso” por “sinto”, ou “sofro”, ou “amo”, o que resta é o indissolúvel “eu”, e com ele temos que lidar. O malogro da ciência moderna em incorporar esse “eu material” – esse “eu”, essa “mente”, esse “espírito”, essa “alma” – em sua visão do mundo é uma das principais patologias da cultura ocidental moderna e uma das razões porque muitas pessoas estão dando as costas à ciência. Sentimos que algo de importância fundamental foi obliterado do quadro puramente fisicalista, elas olham em outras direções na esperança de encontrar esse ingrediente que falta. (WERTHEIM, 2001: 29).



Com base dessas considerações de Wertheim podemos dizer que a invenção do e-mail e, de forma geral, das práticas do ciberespaço, tal como pode ser percebido na canção “Devaneio”, é uma tentativa de superar a ruptura entre corpo e alma, o que intensifica em nós o sentimento de incompletude, pois, segundo a autora, essa omissão “[...] é um fator importante na atração exercida pelo ciberespaço, pois é desse “eu” imaterial que, de certa forma, o ciberespaço está a serviço.” (WERTHEIM, p. 2001: 29).

Enfim, tendo em vista as discussões anteriormente traçadas a respeito da influência da “Indústria Cultural” e dos dispositivos tecnológicos por meio das canções de Itamar Assumpção, podemos perceber, no mínimo, um duplo movimento. Se, no cotidiano, estamos sujeitos às seduções e aos imperativos advindos das grandes mídias e dos dispositivos telecomunicacionais, por outro lado, podemos criticar e profanar os usos convencionais desses dispositivos, em busca de uma maior autonomia e protagonismo frente aos ditames dos poderosos canais de comunicação e das redes tecnológicas que exercem grande poder na contemporaneidade.

Referências

- AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo?** - e outros ensaios. Chapeco: Argos, 2012.
- _____. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d’água, 1981.
- BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CALABRE, L. **A era do rádio**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil Platôs V - Capitalismo e Esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.
- DELEUZE, G; PARNET, C. **Diálogos**. São Paulo: Editora Escuta, 1998.
- FOUCAULT, M. **Genealogia da ética, subjetividade e sexualidade. Ditos e escritos IX**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.
- _____. **M. Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987.
- GIDDENS, A. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2002.



● ● ●

GUATTARI, F; ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 2011.

HARDT, M; NEGRI, A. **Império**. Rio de Janeiro. Editora Reccord, 2005.

LEMINSKI, E. **Ouvidos atentos: o texto verbal e o sonoro na música da Vanguarda paulista na década de 1980**. Curitiba: UFPR, 2011, 136f. (Dissertação de Mestrado). Programa de Mestrado em Música, Universidade Federal do Paraná, 2011.

LEMINSKI, P. **Toda poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LOPES, C. **Gilberto Gil: a poética e a política do corpo**. São Paulo, Perspectiva, 2012.

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

MENEZES, R. S. **O traço, a letra e a bossa: arte e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinicius**. Belo Horizonte: UFMG, 2008, 374f. (Tese de Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

MORELI, R. **Indústria Cultural**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

NAPOLITANO, M. **História & música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NÓBREGA, T. P. **Uma fenomenologia do corpo**. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2010.

PELBART, P. P. **Vida capital: ensaios de biopolítica**. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2011.

POCOCK, J. G. A. **Linguagens do ideário político**. São Paulo: Edusp, 2003.

SANTAELLA, L. **Corpo e comunicação: Sintoma de cultura**. São Paulo: Paulus, 2004.

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

SANTOS, L. G. **Politizar as novas tecnologias: o impacto sócio-técnico da informação digital e genética**. Rio de Janeiro: Editora 34.

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

TATIT, L. **Musicando a semiótica**. São Paulo: Annablume, 1997.

_____. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1996.

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

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

_____; LOPES, I. C. **Elos de melodia e letra:** análise semiótica de seis canções. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

VELOSO, C. **Verdade tropical.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

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

WERTHEIM, M. **Uma história do espaço de Dante à Internet.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

Álbuns de música

ASSUMPÇÃO, Itamar. **Sampa *Midnigh* - Isso não vai ficar assim.** São Paulo: Mifune Produções, 1985. 1 LP.

ASSUMPÇÃO, Itamar; MILLIET, Vange. Assumpção. **Pretobrás I: porque eu não pensei nisso antes.** São Paulo: Atração Fonográfica, 1998. 1 CD.

ASSUMPÇÃO, Itamar. **Pretobrás III:** Devia ser proibido. São Paulo: Atração Fonográfica, 2010. 1 CD.

SEIXAS, Raul. **Gita.** São Paulo: Philips, 1974. 1 LP.