

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
DOUTORADO EM HISTÓRIA SOCIAL

EMÍLIA SARAIVA NERY

**A IMPRENSA CANTADA DE TOM ZÉ:  
ENTRE O TROPICALISMO  
E UMA LINHA EVOLUTIVA NA MPB (1964-1999)**

UBERLÂNDIA / MG

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
DOUTORADO EM HISTÓRIA SOCIAL

EMÍLIA SARAIVA NERY

**A IMPRENSA CANTADA DE TOM ZÉ:  
ENTRE O TROPICALISMO  
E UMA LINHA EVOLUTIVA NA MPB (1964-1999)**

UBERLÂNDIA / MG

2014

EMÍLIA SARAIVA NERY

**A IMPRENSA CANTADA DE TOM ZÉ:  
ENTRE O TROPICALISMO  
E UMA LINHA EVOLUTIVA NA MPB (1964-1999)**

Tese apresentada por **Emília Saraiva Nery** ao Curso de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), como requisito parcial para conclusão do **Doutorado em História Social**. Área de concentração: História Social.

Elaborada sob a orientação do **prof. Dr. Alcides Freire Ramos**.

UBERLÂNDIA / MG

2014

## FICHA CATALOGRÁFICA

N456i Nery, Emilia Saraiva.

A imprensa cantada de Tom Zé [manuscrito]: entre o tropicalismo e uma linha evolutiva na MPB (1964-1999) / Emilia Saraiva Nery. Uberlândia, MG – 2014.

274 f. : il.

Cópia de computador (printout).

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia.

“Orientador Prof. Dr. Alcides Freire Ramos.”

1. História do Brasil. 2. Música. 3. Tom Zé. I. Titulo.

CDD 780.420 981

EMÍLIA SARAIVA NERY

**A IMPRENSA CANTADA DE TOM ZÉ: ENTRE O TROPICALISMO  
E UMA LINHA EVOLUTIVA NA MPB (1964-1999)**

Tese apresentada por **Emília Saraiva Nery** ao curso de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), como requisito parcial para conclusão do **Doutorado em História Social**. Área de concentração: História Social. Elaborada sob a orientação do **professor Dr. Alcides Freire Ramos**.

Tese defendida e aprovada em: 28/07/2014.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Alcides Freire Ramos - Orientador  
Doutor em História Social  
Universidade Federal de Uberlândia

---

Profª. Rosângela Patriota Ramos  
Doutora em História Social  
Universidade Federal de Uberlândia

---

Prof. Leandro José Nunes  
Doutor em História Social  
Universidade Federal de Uberlândia

---

Profª. Teresinha de Jesus Mesquita Queiroz  
Doutora em História Cultural  
Universidade Federal do Piauí

---

Prof. João Pinto Furtado  
Doutor em História Social  
Universidade Federal de Minas Gerais

*Ao meu pai, José Antonio Nery - in memorian.*

## AGRADECIMENTOS

Ao professor Alcides Freire Ramos, por ter acreditado na minha aprovação na seleção de Doutorado, ainda no momento pós-defesa da dissertação de Mestrado, na realização desta tese, desde a sua fase de pré-projeto, e pela sua orientação, sempre parceira e cuidadosa.

Aos professores Rosângela Patriota Ramos e Leandro José Nunes, pelas leituras e sugestões criteriosas, generosas e fundamentais para o texto, no Exame de Qualificação.

Ao professor José Rodrigues, pela generosidade na revisão musical da tese.

À professora Teresinha de Jesus Mesquita Queiroz, por ter aceitado prontamente o convite para ser examinadora deste trabalho e pelos seus repertórios intelectual e cultural disponibilizados nos encontros e bancas que participamos.

Ao professor Edwar de Alencar Castelo Branco, por ter me iniciado nos estudos sobre o Tropicalismo e a *linha evolutiva* na Música Popular Brasileira e pela sua indicação do novo acordo tácito de cantigas-reportagens de Tom Zé, chave de leitura primordial para a construção do argumento central da tese.

Ao meu amigo Warrington Wallace Veras, pelas nossas conversas sobre a cantora Maria Bethânia e o Tropicalismo e pelo seu companheirismo na entrevista com o músico Luiz Tatit, realizada na cidade de São Paulo.

Às minhas queridas amigas e colegas de curso Simone Passos e Rosa Maria Ferreira, por terem me ajudado a sentir-me em casa, em uma cidade desconhecida, como era Uberlândia-MG; pelas conversas regadas a café e pela parceira na execução das atividades do curso.

À minha leitora e revisora de texto, Simone Passos, por ter me ensinado a escrever muito melhor.

Às minhas amigas-irmãs Natália Dias da Rocha e Flávia Amorim, pela ajuda na coleta das mais variadas fontes e pela paciência em escutar as minhas intermináveis falas, dúvidas e reflexões sobre o tema em estudo.

À minha mãe, Maria de Lourdes Marreiro Saraiva Nery, e ao meu tio Francisco Marreiro Saraiva, pelo o amor e o orgulho incondicionais.

Ao meu namorado, Antonio João Viana Medeiros, pelos seus incentivos e companheirismos afetuosos, que deixaram a construção da tese mais leve.

À Secretaria de Educação do Estado do Piauí, pela concessão do afastamento integral das minhas atividades de magistério e pelo financiamento.

Ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia,  
pelo apoio institucional.

*Longe, sozinho,  
Ventos marinhas,  
Eu navegava canções*

*Ia na dança,  
Na confiança  
Das cardeais direções,  
Eu navegava canções*

*Ô ô Canção  
Ô ô Canção*

*O fado ministrava meu noivado  
Com duetos, minuetos,  
Corais, corais.  
Uma gavota me guiou  
Ao porto dos bordões,  
Onde botam ovos as canções.  
Canções, canções.*

*Ô ô Canção  
Ô ô Canção*

**Tom Zé, 2012.**

## RESUMO

Trata-se de um estudo sobre as tensões e legitimações conceituais, políticas e estéticas no campo da música brasileira, feito a partir de 36 letras de cantigas-reportagens do cancionista-reporter baiano Tom Zé (1936). As suas cantigas constituem as principais fontes do trabalho e foram analisadas, tendo em vista, principalmente, as noções de “*linha evolutiva* na Música Popular Brasileira” e “Tropicalismo”. A tese mostra a objetivação histórica da referida linha, a partir de uma situação dos debates sobre o estado da MPB nos meados da década de 1960, objetivação histórica esta que, desde então, passou a ser um significativo parâmetro para se pensar e organizar a história da nossa música numa historiografia da MPB. Neste quadro, a arte de Tom Zé e de seus parceiros é apresentada como um discurso conflituoso que reage e almeja a sua inserção numa “*linha evolutiva*” da MPB e numa herança musical tropicalista. O estudo, a pretexto do debate referido, também reflete sobre a maneira singular como Tom Zé explica e ressignifica as supostas “origens” do movimento tropicalista e certos mitos elaborados em torno do mesmo. Para descontar o processo histórico no qual ele está inserido, percorrem-se momentos emblemáticos da sua trajetória musical, tais como: formação, (des) encontros com os colegas tropicalistas e ostracismo musical e redescoberta via Estados Unidos. Em seguida, abordam-se as especificidades temáticas das cantigas *tomzénianas*, tais como: música, sertões, cidades e política, como também destacam-se as singularidades sonoras das mesmas, como os traços experimentalistas provenientes do diálogo do cancionista com a vanguarda musical da segunda metade do século XX. Por fim, apresenta-se um ensaio de uma nova historiografia da Música Popular Brasileira, a partir das críticas à memória construída em torno da existência do Tropicalismo e da exclusão da música de protesto do cenário musical brasileiro.

Palavras-chave: História do Brasil. Música. Tom Zé.

## ABSTRACT

It is about a study concerning the conceptual, political, aesthetic tensions and legitimations in the field of Brazilian music done from thirty-six ditties-reportages of the songwriter-reporter Tom Zé (1936). His ditties constitute the main sources of the work and they were analyzed considering, principally, the notions of “*evolutionary line* in Brazilian, Popular Music” and “Tropicalism”. The thesis shows the historical objectivation of the referred line, from a situation of the debates concerning the state of BPM (or, in Portuguese, MPB) in the middles of the 1960’s decade which, such historical objectivation, ever since, became a significant parameter to think and organize the history of our music in a BPM historiography. In this context, the art of Tom Zé and his partners is presented like being a quarrelsome speech which reacts and aims its insertion into an “*evolutionary line*” of BPM and into a tropicalist musical heritage. The study, in pretext of the referred debate, also reflects about the singular manner how Tom Zé explains and resignifies the supposed “origins” of the tropicalist movement and certain myths around this one. In order to unveil the historical process in which he is inserted, some emblematic moments of his musical trajectory are coursed, such as: formation, (dis)agreements between himself and his tropicalist colleagues, musical ostracisms and rediscovery via United States. Then, thematic specificities of *tomzénian* ditties are approached, such as: music, backwoods, cities and politics, as long as their sonorous singularities are detached, as the experimentalist traces from the dialogue between the songwriter and musical vanguard of the second half of the twentieth century. By the end, an essay of a new historiography of the Brazilian, Popular Music is showed from the critics to the memory constructed around the existence of the Tropicalism and the exclusion of the protest music in the Brazilian musical scenario.

Keywords: Brazilian History. Music. Tom Zé.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – <i>Grande Liquidação 1</i> .....	90
Figura 2 – <i>Grande Liquidação 2</i> .....	91
Figura 3 –: <i>As aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor</i> .....	101
Figura 4 – <i>Roda de Bicicleta</i> .....	102
Figura 5 – <i>Estudando a Bossa 1</i> .....	103
Figura 6 – <i>Estudando a Bossa 2</i> .....	103
Figura 7 – <i>Estudando a Bossa 3</i> .....	104
Figura 8 – <i>Estudando a Bossa 4</i> .....	104
Figura 9 – <i>Imprensa Cantada</i> .....	106
Figura 10 – <i>Todos os Olhos 1</i> .....	137
Figura 11 – <i>Todos os Olhos 2</i> .....	137
Figura 12 – <i>Olho por olho</i> .....	139
Figura 13 – <i>Móbile no estilo de Alexander Calder</i> .....	141
Figura 14 – <i>Estudando o samba</i> .....	142
Figura 15 – <i>The Hips of Tradition</i> .....	161
Figura 16 – <i>Imprensa Cantada</i> .....	175
Figura 17 – <i>Hilton Hotel</i> .....	192
Figura 18 – <i>Edifício Itália</i> .....	192
Figura 19 – <i>O Pirulito da Ciência 1</i> .....	205
Figura 20 – <i>O Pirulito da Ciência 2</i> .....	206
Figura 21 – <i>Jogos de Armar 1</i> .....	208
Figura 22 – <i>Jogos de Armar 2</i> .....	209
Figura 23 – <i>Tom Zé e Caetano Veloso compõem juntos “Pequena Suburbana”</i> .....	242

## **LISTA DE TABELA**

Tabela 1 – Quadro comparativo referente às aparições de Tom Zé na mídia jornalística .... 150

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO - ESTUDANDO OS TONS DE TOM ZÉ .....</b>	<b>16</b>
<b>1 TROPICALISMO E TOM ZÉ NUMA LINHA EVOLUTIVA DA MPB: ABRINDO O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DE UMA MEMÓRIA HISTÓRICA .....</b>	<b>33</b>
<b>1.1 Canais difusores da noção de <i>linha evolutiva</i> na MPB .....</b>	<b>33</b>
<b>1.2 A “linhagem” referencial tropicalista sobre Tom Zé na historiografia da MPB .....</b>	<b>68</b>
<b>2 TOM ZÉ: DAS FRANJAS DO TROPICALISMO AO OSTRACISMO .....</b>	<b>82</b>
<b>2.1 Os processos de formação do cantor-repórter: (des)encontros com os tropicalistas .....</b>	<b>82</b>
<b>2.2 As explicações e contestações de Tom Zé sobre as origens do Tropicalismo .....</b>	<b>97</b>
<b>2.3 Descobrindo os caminhos dos ostracismos de Tom Zé .....</b>	<b>132</b>
<b>3 DA REDESCOBERTA POR DAVID BYRNE AOS TROVADORISMOS DO SERTÃO DE IRARÁ E DA CIDADE DE SÃO PAULO .....</b>	<b>154</b>
<b>3.1 Em busca da redescoberta do músico baiano .....</b>	<b>154</b>
<b>3.2 Os Sertões do iraraense Tom Zé .....</b>	<b>162</b>
<b>3.3 Cenários urbanos de São Paulo nas cantigas de Tom Zé .....</b>	<b>175</b>
<b>4 HISTÓRIAS DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: POSSIBILIDADES INTERPRETATIVAS E DIÁLOGO CRÍTICO COM A HISTORIOGRAFIA DA MPB .....</b>	<b>210</b>
<b>4.1 Mecanismos estéticos e políticos na construção da idéia de uma linha evolutiva na MPB .....</b>	<b>210</b>
<b>4.2 O lugar das cantigas-reportagens <i>tomzénianas</i> numa nova historiografia da MPB .....</b>	<b>236</b>

<b>Considerações finais .....</b>	<b>249</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>251</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>272</b>
<b>ANEXO A – Gravação sonora das músicas de Tom Zé analisadas no II Capítulo .....</b>	<b>273</b>
<b>ANEXO B – Gravação sonora das músicas de Tom Zé analisadas no III Capítulo .....</b>	<b>273</b>
<b>ANEXO C – Gravação sonora das músicas de Tom Zé analisadas no IV Capítulo .....</b>	<b>274</b>
<b>ANEXO D – DVD O Pirulito da Ciência .....</b>	<b>274</b>

## INTRODUÇÃO - ESTUDANDO OS TONS DE TOM ZÉ

*Tom Zé é pai, e a pátria mãe gentil,*

*Tom Zé é mãe, e a pátria que pariu*

*Tom Zé,*

*a pátria que tingiu*

*tons Zé,*

*Fingiu não entender,*

*tem Zé.*

*São Tom Zé das letras*

*lhe agradeço pela canção concedida*

*ao pé da letra.*

*Numa fresta, sempre resta uma janela*

*ao pai da letra.*

**1/2 Dúzia de 3 Ou 4**

O meu interesse em promover uma apropriação histórica das letras das cantigas<sup>1</sup>-reportagens<sup>2</sup> do baiano Tom Zé (1936) decorre do desenvolvimento de dez anos de trabalhos no campo temático História e Música. Em meu trabalho de conclusão do curso de graduação em História<sup>3</sup>, estudei letras de música, com o intuito de indagar sobre a relação entre o universo do *rock* e a ansiedade juvenil, a partir das produções lítero-musicais dos grupos de *rock* *The Doors*<sup>4</sup> (1967-1971), *Joy Division*<sup>5</sup> (1977-1980) e *Nirvana*<sup>6</sup> (1989-1994)<sup>7</sup>. Da mesma forma, no decurso da graduação em História, realizei, como bolsista de iniciação

<sup>1</sup> No período da Idade Média, dava-se o nome de cantiga a toda melodia simples acompanhada de uma única voz. Seu uso pelos portugueses e espanhóis trouxe-a ao Brasil, onde mais recentemente passou a ser nomeada de canção, de maneira genérica. O termo mais antigo é utilizado neste trabalho porque simboliza o diálogo entre a cultura ibérica medieval e os trovadores populares nordestinos, presente no solo cultural formador e influenciador da arte de Tom Zé.

<sup>2</sup> As cantigas-reportagens são entendidas como expressões de uma “imprensa cantada” realizada por cantores-reporteres, que tomam elementos dos fatos cotidianos, dos problemas sociais e políticos, para compor satiricamente as suas cantigas. Esse modo de composição remonta ao *métier* de cantores itinerantes cordelistas, que utilizam um repertório permanente, porém suscetível a modificações nas letras, nas performances e nos arranjos de acordo com o contexto temporal e espacial de uma situação imediata ou de uma pequena cidade brasileira.

<sup>3</sup> Trata-se da monografia “Juventude, Ansiedade e a História – um estudo a partir de letras de música *rock*”, escrita sob a orientação do Prof. Dr. Paulo Ângelo Meneses de Sousa, do Departamento de História da UFPI.

<sup>4</sup> Banda de *rock* que surgiu em 1967 na cidade norte-americana de San Francisco. O grupo era composto por *Jim Morrison* (vocal), *Ray Manzarek* (teclas), *Robby Krieger* (guitarra) e *Jonh Desmore* (bateria).

<sup>5</sup> Banda pós-punk que por volta de 1976 surgiu na cidade inglesa de *Manchester*. O grupo era formado por *Ian Curtis* (vocal), *Bernard Sumner* (guitarra), *Peter Hook* (baixo) e *Stephen Morris* (bateria).

<sup>6</sup> Banda *grunge* que surgiu em 1986 na cidade norte-americana de *Seattle*. Sua formação principal era: *Kurt Cobain* (vocal e guitarra), *Krist Novoselic* (baixo) e *Dave Grohl* (bateria).

<sup>7</sup> NERY, Emilia Saraiva. *Juventude, ansiedade e a história: um estudo a partir de letras de música rock*. 2005. Monografia. (Graduação em História) - UFPI, Teresina, 2005.

científica, pesquisa sobre a identificação musical da juventude brasileira com dois cantores que se destacaram no *pop-rock* brasileiro dos anos 1980 e 1990: Cazuza e Cássia Eller<sup>8</sup>.

Já no curso de mestrado em História, produzi uma dissertação<sup>9</sup> sobre as tensões no campo da música brasileira, na década de 1970, tendo em vista, principalmente, a noção de “*linha evolutiva* na Música Popular Brasileira”<sup>10</sup>, a partir de letras de músicas do baiano Raul Seixas (1945-1989)<sup>11</sup>. No desenvolvimento da referida dissertação, apontaram-se as relações de Tom Zé com o parâmetro de *linha evolutiva* na Música Popular Brasileira (MPB), através da problematização de dois relatos de memória de Caetano Veloso: o primeiro, referente à primeira metade dos anos 1960 e à sua verdade sobre o Tropicalismo<sup>12</sup>, incluiu Tom Zé em meio ao grupo baiano (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânea) como um integrante de uma “autêntica” MPB, diferentemente do *rock and roll* de Raul Seixas; e o segundo, sobre a possibilidade de Raul Seixas e Tom Zé terem sido, à época da explosão tropicalista, adeptos da música estrangeira, supostamente indicada e vislumbrada por Caetano Veloso, nos momentos iniciais do Tropicalismo<sup>13</sup>.

Essas rotulações *caetanistas* de seguidor tropicalista atribuídas a Tom Zé, porém, não me pareceram ato ou coisa apenas de Caetano Veloso, quando comecei a elaborar o meu projeto de doutoramento “*Imprensa cantada* de Tom Zé e o desdém de uma *linha evolutiva* na Música Popular Brasileira (dos meados dos anos 1960 aos meados dos anos 1980)”<sup>14</sup>. Na construção do referido projeto, localizei inserções das selecionadas cantigas *tomzénianas* numa suposta herança musical tropicalista e na Música Popular Brasileira. Inserções essas

<sup>8</sup> Trata-se da pesquisa “Nas trilhas de Cazuza e Cássia Eller: a juventude antimonotonia dos anos 80 e 90”, desenvolvida entre os anos de 2003 e 2004 sob a orientação do professor Dr. Francisco de Oliveira Barros Junior, do Departamento de Ciências Sociais da UFPI.

<sup>9</sup> Desenvolvida, entre os anos de 2006 e 2008, sob a orientação do Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco, do Departamento de História da UFPI.

<sup>10</sup> A referida idéia de linha evolutiva foi historicizada e pensada no contexto em que foi proposta. Entretanto, ela teve uma continuidade e encerra certa narrativa da história da música popular no Brasil, sobre a qual procuro me posicionar criticamente. [...] expressão criada por Caetano Veloso em 1966 e adotada por Augusto de Campos e por alguns críticos de música popular até os dias de hoje – acaba dando organicidade ao processo, pois apresenta os compositores ‘modernos’ como aqueles que deram um ‘passo à frente’, mas continuam herdeiros naturais de uma ‘tradição’ da nossa música popular, que remonta aos sambas de Ismael Silva, Noel Rosa, Wilson Batista e outros bambas. ARÁUJO, Paulo César de. *Tradição e Modernidade. Eu não sou cachorro, não.* Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 343. *Linha evolutiva* aqui significa ainda que a música brasileira teria alcançado um ponto de inovação artística, com a Bossa Nova de João Gilberto, que deveria ser retomado por qualquer tentativa posterior de criação, releitura ou síntese. Ver: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália.* São Paulo: Annablume, 2005.

<sup>11</sup> NERY, Emilia Saraiva. *Devires na Música Popular Brasileira: As aventuras de Raul Seixas e as tensões culturais no Brasil dos anos 1970.* Dissertação. (Mestrado em História do Brasil) – UFPI, Teresina, 2008.

<sup>12</sup> VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical.* São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 47-51.

<sup>13</sup> VELOSO, C. Elvis e Marilyn. 1997. In: *Verdade Tropical.* São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 51.

<sup>14</sup> Desenvolvido, a partir do ano de 2011, sob a orientação do professor doutor Alcides Freire Ramos e vinculado à linha de pesquisa Linguagens, Estética e Hermenêutica do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

encontradas em diversos canais difusores, tais como: 1) as críticas de álbuns, para seções da revista *Veja* dos últimos dois anos da década de 1960 e da década de 1970, que fizeram poucas referências à arte individual de Tom Zé, dando destaque à sua participação como membro do Tropicalismo<sup>15</sup> e ao seu suposto isolacionismo, principalmente, dos tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil<sup>16</sup> e 2) a historiografia da Música Popular Brasileira com a percepção de que a grande maioria das suas reflexões abordam a arte do compositor em estudo sob as perspectivas da sua participação na fundação da Tropicália<sup>17</sup>, da sua localização em um lugar diferenciado ou intermediário na MPB<sup>18</sup>, da sua exclusão de posições destacadas na cena musical brasileira<sup>19</sup>, da sua inserção em um campo musical brasileiro aberto por Caetano Veloso e Gilberto Gil<sup>20</sup> e das suas classificações como um descendente esquecido e redescoberto na *linha evolutiva* da MPB<sup>21</sup>.

Ainda na elaboração do projeto de doutoramento em questão, parti para os relatos do cancionista-repórter baiano Tom Zé. Este narrou a sua exclusão do quinhão do espólio tropicalista nos anos 1970, da seguinte maneira:

No quinto aniversário do tropicalismo, meu retrato ainda estava em toda parte, no décimo aniversário já não estava em quase lugar nenhum e quando festejaram os quinze anos eu não existia mais. [...] E o interessante é que depois, anos mais tarde, voltaram a me colocar dentro do tropicalismo. Mas eu desapareci, em 1970 me enterraram vivo<sup>22</sup>.

Concomitantemente às pesquisas hemerográficas e bibliográficas, tive um contato mais apurado com a produção lítero-musical de Tom Zé dos meados dos anos de 1960 até os

<sup>15</sup>COM ELES, BRIGA NA CERTA. *Veja*, 16 out.1968, n. 6, p. 58-59; O SOL AINDA BRILHA? *Veja*, 23 nov.1977, n. 481, p. 56-58.

<sup>16</sup>DEPOIS DE CAETANO. *Veja*, 1 abr.1970, n. 81, p. 60.

<sup>17</sup>Dentre estas obras, destacam-se algumas: CALLADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997; FAVARETTO, Celso Fernando. *Tropicália – Alegoria, Alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996; MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996; MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais. Solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000 PERRONE, Charles. *Masters of contemporary Brazilian songs: MPB 1965- 1985*. Austin: University of Texas Press, 1989 e SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

<sup>18</sup>PANAROTTO, Demétrio. *Não se morre mais, cambada...* (O tom de Tom Zé). Dissertação. (Mestrado em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina. – UFSC, Florianópolis, 2005, p. 3.

<sup>19</sup>BOGÉA, Inês. Tom Zé. In: Arthur Nestrovski. (Org.). *Música Popular Brasileira Hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002, v. 50, p. 279-280.

<sup>20</sup>NAPOLITANO, Marcos. O radical é chic (1968 no Brasil). In: *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001, p. 70 (Repensando a História).

<sup>21</sup>AGRA, Lucio. Moderno, pós-moderno, contemporâneo? In: *História da arte do século XX: idéias e movimentos*. São Paulo: Anhembí Morumbi, 2004, p. 72 e CAMPOS, Augusto de. *No balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectivas, 2003.

<sup>22</sup>ZÉ, Tom. Tom Zé. In: WEINSCHELBAUM, Violeta. *Estação Brasil: conversas com músicos brasileiros*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 116. Ver também: ZÉ, Tom. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003, p. 70-71.

anos 1990 e observei nelas uma tentativa conflituosa de distanciamento de pontos da chamada *linha evolutiva* na MPB, como, por exemplo, da Bossa Nova<sup>23</sup>. Nesse contato inicial, o desdém de Tom Zé em relação à *linha evolutiva* na MPB me pareceu mais sutil em comparação ao desdém *raulseixista*, que se referiu e negou textualmente e centralmente a citada linha, ao cantar: “Acredite que eu não tenho nada a ver com a *linha evolutiva* da Música Popular Brasileira”<sup>24</sup>. Ainda durante o contato com as produções lítero-musicais, entre os meados dos anos 1960 e os anos 1980, biográficas e ensaísticas/jornalísticas de Tom Zé, verifiquei recusas conflituosas da inserção de sua arte no Tropicalismo e em uma *linha evolutiva* na MPB.

Por causa dessas primeiras observações e impressões durante a construção do citado projeto de doutoramento, o recorte cronológico demarcado inicialmente para a tese se estendeu dos meados dos anos de 1960 aos meados dos anos de 1980. No entanto, durante a elaboração da proposta de estrutura da tese, essa demarcação cronológica foi revista e ampliada. O novo recorte temporal foi delimitado dos meados dos anos de 1960 até os anos 1990. No período recortado (1964-1999), as produções lítero-musicais do compositor Tom Zé foram marcadas por contínuos diálogos com a arte concretista<sup>25</sup> e a Tropicália<sup>26</sup>, de forma aberta, sem fechamentos em torno de um movimento tropicalista desaparecido no final dos anos 1960. A delimitação cronológica, de uma maneira geral, foi selecionada porque abrange o aparecimento de Tom Zé, através da sua formação musical e da sua fase considerada “tropicalista”, nos anos 1960; os seus ostracismos musicais, nos anos de 1970 e 1980, e o seu reaparecimento através do produtor musical norte-americano David Byrne durante a onda de *Long Plays (LP)*, *shows* e comemorações tropicalistas a partir dos anos 1990. Entretanto, o

<sup>23</sup> Algumas canções que podem ser citadas como exemplos desse distanciamento conflituoso são: ZÉ, Tom. Quero sambar meu bem. In: ZÉ, Tom. *Grande Liquidação*: Tom Zé. São Paulo, Rozemblit, 1968. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 5 e ZÉ, Tom. Brigitte Bardot. In: ZÉ, Tom. *Todos os olhos*. São Paulo, Continental, 1973. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 5.

<sup>24</sup> SEIXAS, Raul. As aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor. In: SEIXAS, Raul. *Gita*. São Paulo, Philips-Phonogram, 1974 1. disco sonoro. Lado A, faixa 3.

<sup>25</sup> A proposta concretista, assim como a modernista, foi alargar o mito nacional-popular da arte, ao adotar a vertente cultural estrangeira como um elemento cultural de igual importância da tradição cultural brasileira. Todavia, os concretos não elaboraram uma vinculação entre a noção de modernidade e nacionalidade tal como foi a proposta modernista, pois ultrapassaram os limites geográficos da arte, adotaram e transformaram aspectos culturais de diferentes origens. Por outro lado, os concretistas misturaram, em suas produções, a elaboração e a técnica artística com a reflexão sobre a relação existente entre linguagem e os modos de existência das pessoas – mistura essa não realizada pelos modernistas. In: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Cartografias da Alegria. In: *Um engenho anti-moderno - A invenção do Nordeste e outras artes*. 1994. Tese. (Doutorado em História) - Unicamp, Campinas- SP, 1994, p. 364-367.

<sup>26</sup> Esse termo está sendo usado nesta passagem como uma remissão à postura estética de provocar o cognitivo do público com a apresentação de experiências musicais novas como resultado de uma síntese na qual não apenas convivem, como divergem propostas musicais diferentes. Postura essa experimentalista, que pode ser retomada em qualquer época histórica.

recorte temporal dos meados dos anos 1960 até o final dos anos de 1990 não pode ser tomado como uma cristalização do período. Assim sendo, quando necessário, foram realizados recuos e avanços temporais, para o desenvolvimento do trabalho.

Apesar das supostas inserções de Tom Zé na herança musical tropicalista e na MPB, é possível, sob outra perspectiva, ampliar o foco sobre a sua arte e o universo musical do período em estudo. De acordo com o entendimento de Tom Zé, existe inerente, principalmente, ao seu processo de composição de cantigas-reportagens na MPB, um novo acordo tácito<sup>27</sup> entre o cancionista e o ouvinte, pelo qual as citadas cantigas são narrativas de versos crus alteráveis, escritos no tempo presente sobre lugares, personagens e assuntos cotidianos<sup>28</sup>.

Neste trabalho, o referido acordo tácito é compreendido dentro da perspectiva do início do Tropicalismo. Nessa relação, o público está disposto a seguir Tom Zé numa direção experimental e a aceitar os pontos cruciais de sua arte. Pontos estes que estão no arranjo integral realizado com a banda, na fabricação dos próprios instrumentos, nas ênfases de interpretação vocal, nas performances<sup>29</sup> de palco, na narrativa subjacente aos números musicais e nas personagens representadas pelo artista. Em contrapartida, o cancionista-reporter baiano espera do seu público uma recepção mais cognoscível do que sensível. Não se contenta com o simples enlevo do ouvinte, acaba por exigir aos poucos uma revisão do acordo tácito que sempre regulou a criação, a veiculação e a fruição dos repertórios consagrados. Distancia-se, portanto, do caminho mercadológico tomado pelos seus colegas tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil, que exibiam grande eficiência técnica, musical e poética na busca do modelo da canção brasileira que seria adotado a partir da década de 1970. Nesse sentido, permanece experimentalista ao subverter códigos musicais e poéticos durante toda a sua carreira. Sobre as vinculações entre Tom Zé e o Tropicalismo de caráter experimental, o músico Gilberto Gil chegou a se posicionar da seguinte forma:

---

<sup>27</sup>Como Tom Zé propôs um novo acordo tácito de fazer cantigas-reportagens na MPB, deveria existir um antigo acordo entre músico e ouvinte, que servia como contraponto e era datado possivelmente dos anos 1940 e 1950, do que era entendido como música e cantor. Nas letras de músicas dramáticas dos anos 1940 e 1950 e nos seus cantos sobre desilusões amorosas, o acordo tácito estabelecido entre o cantor e o público era de que a música deveria ser dotada de lirismo, verbos no tempo pretérito, muitos refrões e de nostalgia de um lugar distante. Já neste antigo acordo, a existência do cantor era necessária, e ele era aquele que tinha uma interpretação também dramática e uma vocalização grave, como se estivesse possesso.

<sup>28</sup>ZÉ, Tom. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003, p. 25; p. 71.

<sup>29</sup>Essa designação está inserida na proposta metodológica do conceito de performances culturais, baseado no [...] entendimento das culturas através de seus produtos ‘culturais’ em sua profunda diversidade, ou seja, como o homem, as experimenta, as percebe e se percebe, sua gênese, sua estrutura, suas contradições e seu vir a ser. CAMARGO, Robson Corrêa. *Performances Culturais: um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise*. In: RAMOS, Alcides Freire; CAPEL, Heloísa Selma Fernandes e PATRIOTA, Rosângela. *Narrativas ficcionais e escrita da história*. São Paulo: Hucitec, 2013, p. 97.

Tom Zé trazia uma ambição de certo jogo de formas, de uma intervenção formal – ele vinha estudando música moderna, contemporânea, na universidade, na Bahia – e tinha uma cumplicidade com a compreensão de Caetano que eu só tinha em parte, que eu só tinha porque gostava de Cauby Peixoto e da banda de Pífanos de Caruaru. Ele se afastou do movimento para poder sustentar alguns postulados do próprio movimento, para continuar trabalhando com a dimensão da investigação, a dimensão laboratorial da música moderna herdada do dodecafônismo<sup>30</sup>, do serialismo, do experimentalismo e, ao mesmo tempo, com certos elementos da música brasileira<sup>31</sup>.

A tese central defendida aqui é a de que o novo acordo tácito de cantigas-reportagens de Tom Zé, aliado às suas releituras antropofágicas da sua formação cultural e musical localizada no sertão da Bahia, é uma recusa conflituosa da inserção de sua arte no Tropicalismo e em uma *linha evolutiva* na MPB. A sua formação não se deu no circuito fonográfico absolutamente comercial do eixo Rio de Janeiro-São Paulo. É do solo cultural nordestino que ele faz um bom aproveitamento dos conteúdos cotidianos do campo para a composição dos versos à maneira dos trovadores repentistas. Conteúdos estes que estão no Nordeste e também nas avenidas de São Paulo, onde vivem muitos migrantes nordestinos, inclusive o cancionista-repórter em estudo. Em outras palavras, o principal argumento desta tese se desenvolveu com o questionamento da idéia da citada linha através das cantigas-reportagens e da compreensão da posição do cancionista-repórter em questão no cenário da MPB.

Nesse sentido, o meu plano geral de tese foi analisar as singularidades das referidas cantigas de Tom Zé diante das idéias fechadas e aprisionadoras de Tropicalismo e da proposta estética e de interpretação histórica de uma “*linha evolutiva* na MPB”. As cantigas-reportagens estão representadas metaforicamente no título da tese com a expressão *Imprensa Cantada*<sup>32</sup>, aqui entendida como um jornalismo cantador e experimental de temas políticos, sociais e artísticos.

Para o desenvolvimento da proposta geral da tese em discussão, foi utilizado um referencial teórico interdisciplinar. As pesquisas de Deleuze/Guattari acerca das possibilidades e impossibilidades de alteração dos modelos de vida estabelecidos são uma via de acesso ao estudo das marcas temáticas, especialmente políticas e cotidianas, presentes nas cantigas-reportagens de Tom Zé. Dessa forma, acredito que a adaptação para a música da

<sup>30</sup>Sistema, elaborado por Arnold Schoenberg e Alban Berg, que se fundamentava numa série de doze notas, combinadas de tal maneira entre si, que nenhuma delas poderia ser considerada a mais importante em relação a todo sistema. Essa supressão de toda a hierarquia conduzia à anulação do princípio tonal, de acordo com os princípios constitutivos da chamada música tradicional. CONTIER, Arnaldo. Linguagem e Ideologia – o mosaico dos desejos. In: *Brasil novo – Música, nação e modernidade: os anos 20 e 30*. 1988. Tese (Livre-docência em História) – USP, São Paulo, 1988, p. 474.

<sup>31</sup>GIL, Gilberto. Gilberto Gil. In: WEINSCHELBAUM, Violeta. *Estação Brasil: conversas com músicos brasileiros*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 132.

<sup>32</sup>ZÉ, Tom. *Imprensa Cantada*. São Paulo, Trama, 1999. 1. CD.

noção de “devir menor”<sup>33</sup>, formulada por Deleuze/Guattari a partir da obra de Kafka, expressa, na literatura, como uma “literatura menor”, é fundamental para o trabalho. Essa literatura se caracteriza por ser combativa. Combate esse que se manifesta em três frentes: 1) “desterritorialização da raiz da língua” através do rompimento com o oficialismo da línguamãe; 2) “micropolítica”, entendida como enfrentamento das formas de existência instituídas e 3) “coletividade”, que permite a interlocução com as marcas históricas e culturais da época<sup>34</sup>.

É importante mencionar ainda que duas grandes problemáticas atravessaram o plano geral da tese: como foram construídos historicamente o discurso que centraliza o Tropicalismo dentro de uma *linha evolutiva* da MPB e a marcação da arte de Tom Zé com o destaque da sua participação no movimento tropicalista e quais as relações da arte de Tom Zé com o parâmetro de pertencimento à *linha evolutiva* da MPB e de herdeiro do Tropicalismo.

Para responder a esses questionamentos, foi necessário um caminho teórico-metodológico de retorno ao processo histórico de construção do conceito de *linha evolutiva* na MPB. Para tanto, duas categorias, pensadas com Reinhart Koselleck, apareceram como fundamentais: a diacronia e a sincronia. A diacronia serviu como um recurso para explicar o momento e os porquês da emergência histórica da citada linha. Por outro lado, somente essa diacronia não foi suficiente para o estudo da elaboração da *linha evolutiva* na MPB.

Normalmente, o historiador usará ambas as abordagens, dando preferência à sincronia para descrever e recorrendo à diacronia para relatar. O historiador trabalha, sobretudo com diacronia quando tenta explicar as causas e as origens de um conjunto de ocorrências [...]. A dedução causal interroga como foi possível que isto ou aquilo acontecesse da forma como aconteceu. Toda explicação diacrônica admite outras e mais amplas explicações. [...]<sup>35</sup>.

Por causa dessas insuficiências do método diacrônico, foi fundamental, portanto, utilizar também a sincronia para explicar não apenas o fato consumado *linha evolutiva* na MPB, como é possível fazer através da diacronia. Dessa maneira, a sincronia se tornou útil para problematizar a *linha evolutiva* nas maneiras do seu desenvolvimento e a importância da referida linha nos seus processos de definição, de construção de um vínculo geral entre os diversos músicos brasileiros em diferentes épocas históricas e de imposição sobre as análises

<sup>33</sup>O devir é aquilo que se apresenta como uma possibilidade frente às dicotomias dadas. Não é o eu, nem o outro. É algo de intermédio.

<sup>34</sup>DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. O que é uma literatura menor? *Kafka por uma Literatura Menor*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977, p. 25-42 e esta idéia pode ser encontrada ainda no trabalho de GALLO, Silvio. Entre Kafka e Foucault: literatura menor e filosofia menor. In: PASSETTI, Edson. *Kafka, Foucault. Sem medos*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p. 73-87.

<sup>35</sup>KOSELLECK, Reinhart. Terror e Sonho. Anotações metodológicas para as experiências do tempo no Terceiro Reich. In: *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: EDUC-Rio, 2006, p. 260-262.

interpretativas dos críticos musicais e da bibliografia acadêmica<sup>36</sup>. Assim sendo, trata-se de fundamentar

[...] não apenas *post eventum* [após o fato acontecido], mas também *in eventu* [no acontecer o que aconteceu], e como aconteceu. Pode-se pressupor então que a singularidade ou a unicidade se tornem particularmente claras, se bem que com isto, evidentemente, não se esteja dizendo que os fatores que condicionam um acontecimento sejam únicos<sup>37</sup>.

Com este aporte teórico, foram realizadas a leitura e a análise das fontes da pesquisa. Nesse sentido, é fundamental situar este trabalho no campo da História Cultural da Música Popular, pois as cantigas do baiano Tom Zé são utilizadas como um objeto sócio-cultural e como uma fonte privilegiada para pensar os gêneros e movimentos musicais, a sua carreira individual, as produções da indústria fonográfica e o consumo dos ouvintes no período em questão através dos seus aspectos políticos, sociais e culturais.

É importante esclarecer também que não se trata aqui de uma História da Música. Este último termo é geralmente vinculado aos estudos convencionais de história da arte, dedicados às sucessões lineares e evolutivas de estilos e técnicas musicais, músicos e obras. Tal perspectiva teórico-metodológica é problemática, pois se fundamenta “em uma visão de superação, de melhoria e de aprimoramento e que torna sempre o tempo presente mais relevante do que o seu anterior. De toda forma, trata-se de um olhar para a história da música, entre tantos outros possíveis”<sup>38</sup>.

A maioria dos historiadores brasileiros que se propõe a trabalhar com a intersecção entre História e Música e especialmente a partir da música popular, se recusa a definir seus estudos como sendo Histórias da Música. São os casos desta tese e do livro *História & Música – história cultural da música popular*, no qual Marcos Napolitano rejeita uma “história tradicional, qual seja, um certo viés evolucionista para pensar a cultura e a arte [...]. Minha perspectiva aponta para a necessidade de compreendermos as várias manifestações e estilos musicais [...] sem consagrar e reproduzir hierarquias e valores herdadas [...]”<sup>39</sup>. Outros casos são das teses e dissertações que tomam como objeto a música popular no Brasil, realizadas nos programas de Pós-Graduação em História dos Estados de São Paulo e Rio de

<sup>36</sup>VESENTINI, Carlos Alberto. A apropriação da idéia. In: *A Teia do Fato: uma proposta de estudo sobre a memória histórica*. São Paulo: Hucitec; História Social da USP, 1977, p. 127-128.

<sup>37</sup>KOSELLECK, Reinhart, op. cit., p. 263.

<sup>38</sup>BAIA, Silvano F. História da Música ou Música na História? In: *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. Tese de doutorado em História Social. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010, p. 215.

<sup>39</sup>NAPOLITANO, Marcos. Apresentação. In: *História & Música – história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 8.

Janeiro, entre os anos de 1971 e 1999. Silvano Baia, na sua tese de doutorado *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*, fez um balanço sobre a referida produção historiográfica sob a perspectiva da rejeição do rótulo “história da música”<sup>40</sup>.

Por fim, esta tese não é um estudo de Musicologia. As principais tarefas de um musicólogo giram em torno, especialmente, da notação em suas relações evidentes com a percepção musical, a técnica dos instrumentos e seu desenvolvimento e teoria musicais. Esses aspectos musicológicos não são priorizados nesta tese. No entanto, as passagens técnicas e termos musicais abordados nas análises foram revisados pelo musicólogo José Rodrigues<sup>41</sup>.

Sobre a utilização das letras das cantigas de Tom Zé no período em estudo, estas foram trabalhadas enquanto discurso. A análise das canções também foi acompanhada da escuta e do estudo de informações sonoras. Para o acompanhamento da sonoridade das músicas selecionadas, há um conjunto de três *Compact Discs (CDs)*, com as mesmas, anexado à tese.

Os procedimentos de análise das cantigas-reportagens do cantor baiano em questão giraram, inicialmente, em torno do acesso às suas letras e aos seus respectivos *LPs/CDs*. Este material está catalogado e reunido no *songbook* de Tom Zé<sup>42</sup>. Neste, consta apenas a partitura da canção “Astronauta Libertado”<sup>43</sup>. Foi lançado recentemente outro *songbook*, “*Tom Zé Booksong*”<sup>44</sup> com cifras e partituras de trinta canções<sup>45</sup>. Apesar de estes materiais serem acessíveis, não é objetivo deste trabalho analisar notações musicais.

Para a leitura e análise das músicas de Tom Zé, foi utilizada ainda a sua discografia que faz parte do meu acervo pessoal e é composta pelos seguintes trabalhos: *Grande liquidação: Tom Zé* – Rozemblit, 1968; *Tom Zé* – RGE, 1970; *Tom Zé* – Continental, 1972<sup>46</sup>; *Todos os olhos* – Continental, 1973. *Estudando o samba* – Continental, 1976; *Correio da Estação do Brás* – Continental, 1978; *Nave Maria* – RGE, 1984; *The best of Tom Zé*, 1990;

<sup>40</sup>BAIA, Silvano Fernandes. História da Música ou Música na História? In: *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. Tese de doutorado em História Social. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010, p. 216-217.

<sup>41</sup>Músico e poeta piauiense. Graduado em Educação Artística com habilitação em Música pela Universidade Federal do Piauí. Especialista em História da Arte e da Arquitetura pelo Instituto Camilo Filho. Professor de Música do Palácio da Música de Teresina-Piauí.

<sup>42</sup>ZÉ, Tom. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.

<sup>43</sup>ZÉ, Tom, op. cit., p. 53.

<sup>44</sup>LEAL, Emerson. *Tom Zé Booksong*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2013.

<sup>45</sup>São elas: São São Paulo, meu amor; Não buzine que estou paquerando; Jimi renda-se; Me dá me dê me diz; O abacaxi de Irará; Frevo; Se o caso é chorar; Cademar; Augusta, Angélica e Consolação; Um Oh! E um Ah!; Conto de Fraldas; Hein?; Vai (Menina Amanhã de Manhã); Pecado, rifa e revista; Lavagem da Igreja de Irará; Minha Carta; Nave Maria; Acalanto Nuclear; Ogodô, ano 2000; Fliperama; Feira de Santana; Jingle do disco; Defeito 3: Politicar; Defeito 9: Juventude Javali; Medo de Mulher; Mulher Navio Negreiro; A Volta do Trem das Onze; Xique-Xique; Rio Arrepiado e Bolero de Platão.

<sup>46</sup>Relançado em 1984 com o título Se o Caso é Chorar.

*The hips of tradition*, 1992; *Parabelo*, 1997; *No jardim da política*, 1998; *Com defeito de fabricação*, 1999; *Imprensa Cantada*, 1999; *Jogos de Armar – Faça você mesmo*, 2000 e *Tropicália, Lixo Lógico*; 2012.

O processo de leitura e análise da produção lítero-musical do compositor aqui enumerada se dividiu em dois momentos: 1) seleção das 36 músicas do compositor, sob a perspectiva das variáveis temáticas sobre as relações do músico com o Tropicalismo, o parâmetro de uma *linha evolutiva* na MPB e o universo sócio-cultural de sua época; 2) fichamento e análise dos temas gerais das canções escolhidas.

Partindo dessas ponderações metodológicas, foram utilizados conceitos de análise de discurso, para o estudo das produções musicais do compositor. Do ponto de vista discursivo, foram tomados os seguintes elementos das letras de músicas: temática, o sujeito poético e seus interlocutores e intertextualidade literária<sup>47</sup>. Paralelamente a essa análise discursiva, foram observadas informações musicais, tais como: 1) melodia – pontos de tensão, repouso melódico e clima predominante (alegre/triste); 2) arranjo – instrumentos predominantes; a intensidade da voz (grave/aguda); 3) o gênero musical (forró/samba/rock) e intertextualidade musical<sup>48</sup> e 4) as performances, as apresentações, interpretações<sup>49</sup>, os cenários e os outros aspectos visuais, como a vinculação entre o *design* das capas dos álbuns, o figurino do músico e a mensagem das suas cantigas.

Concomitantemente a essa análise textual e sonora, foi realizado um estudo “contextual” das letras das cantigas-reportagens de Tom Zé. Nessa análise contextual, foram observados especialmente os seguintes aspectos: 1) criação – conexão entre a singularidade do artista e os estilos musicais da época; 2) produção – a relação entre a fabricação dos LPs e os interesses da indústria fonográfica; 3) circulação – o tipo de veículo privilegiado para difusão das canções e 4) apropriação ou recepção consumidora e criadora– a recepção de canções de outros compositores ou do próprio músico e de produções artísticas de naturezas diversas<sup>50</sup>.

<sup>47</sup>NAPOLITANO, Marcos. Para uma história cultural da música popular. In: *História & Música – história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 98.

<sup>48</sup>NAPOLITANO, op. cit., 2005, p. 98-99.

<sup>49</sup>As análises dos sentidos das interpretações musicais serviram para as performances do próprio compositor Tom Zé. Nesse debate metodológico, discutem-se, principalmente, as seguintes variáveis: as pronúncias e as diferenças individuais das interpretações dos músicos e, sobretudo, a apropriação e reapropriação dos sentidos da composição autoral no momento da interpretação musical pelo intérprete. In: PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. *ArtCultura*, n. 9. Uberlândia: Edufu, jul.-dez. 2004, p. 25. Ver também: LABOISSIÈRE, Marília. Introdução. In: *Interpretação musical: a dimensão recriadora da “comunicação” poética*. São Paulo: Annablume, 2007, p. 15-23.

<sup>50</sup>NAPOLITANO, Marcos, op. cit., 2005, p. 100-101.

Outro caminho metodológico adotado foi a História Oral<sup>51</sup>. Com o objetivo de obter os relatos orais dos personagens que conviveram com o compositor em estudo ou vivenciaram a cultura do período, foi utilizada a técnica da entrevista temática, ou seja, a participação dos entrevistados nos universos sócio-culturais foi questionada. Já para a análise das citadas entrevistas, os relatos foram sendo abordados como práticas discursivas<sup>52</sup>. Dessa forma, foram observados os argumentos utilizados para construir as versões sobre os acontecimentos<sup>53</sup>. Partindo disso, quando se confrontaram os posicionamentos discursivos e seus interlocutores, as contradições emergiram, pois cada argumento utilizado demarca uma relação de poder. Relação essa, portanto, que sinaliza para uma concorrência discursiva, através da imposição de uma superioridade, menosprezando o repertório do interlocutor adversário<sup>54</sup>.

Assim sendo, não é possível negligenciar uma breve discussão sobre os aspectos de memória utilizados. Nesse sentido, foram problematizados dois aspectos deles: 1) os conflitos entre as memórias; 2) a utilização da memória como conhecimento identitário. O primeiro aspecto trata da importância da memória subterrânea e das minorias para desafiar as memórias estabelecidas e oficiais. Já o segundo aspecto ressalta o papel do enquadramento de uma memória para a uniformização e definição das identidades dos grupos sociais<sup>55</sup>.

É importante destacar ainda que no projeto de doutoramento em discussão, já estava presente a necessidade de entrevistar músicos que conviveram com o compositor baiano no universo musical da época selecionada. Dentre os possíveis entrevistados, foram listados Luiz Tatit<sup>56</sup> e José Miguel Wisnik<sup>57</sup>. Por outro lado, foi cogitada a possibilidade de realizar entrevista com o próprio Tom Zé, por ser um artista vivo e ainda produtivo.

<sup>51</sup>FREITAS, Sônia Maria de. *História Oral*. Possibilidades e procedimentos. São Paulo: FFLCH / USP, Humanitas, 2002.

<sup>52</sup>PINHEIRO, Odette de Godoy. Entrevista: uma prática discursiva. In: SPINK, Mary Jane (Org.). *Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas*. São Paulo: Cortez, 1999, p. 185.

<sup>53</sup>PINHEIRO, Odette de Godoy. Entrevista: uma prática discursiva. In: SPINK, Mary Jane (Org.). *Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas*. São Paulo: Cortez, 1999, p. 185.

<sup>54</sup>SPINK, Mary Jane P. e MEDRADO, Benedito. Produção de sentidos no cotidiano: uma abordagem teórico-metodológica para análise das práticas discursivas. In: SPINK, Mary Jane (Org.). *Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas*. São Paulo: Cortez, 1999, p. 45- 52.

<sup>55</sup>POLLAK, Michel. Memória, Esquecimento, Silêncio. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

<sup>56</sup>Músico paulista que integrou o grupo Rumo e a vanguarda paulistana (ou os independentes) dos anos 1970 e 1980. A prática musical de Tatit e dos independentes era focalizada na criação de vanguarda, nas conquistas radicais das composições dodecafônicas e atonais dos mestres europeus no plano da música popular e na gravação dos seus trabalhos em selos independentes. Nessa época, entrou em contato com o músico Tom Zé por causa das divulgações dos discos do Rumo e do Lira Paulistana, realizadas pelo músico baiano. Em 1987, participou ao lado de Tom Zé das comemorações dos vinte anos do Tropicalismo no SESC-Pompéia. A partir dos anos 1990, fez participações em *shows* de Tom Zé e vice-versa. Realizou ainda entrevista com o mesmo em 22 ago. 2003. Ver: ZÉ, Tom. Entrevista a Luiz Tatit e Arthur Nestrovski. In: ZÉ, Tom. *Tropicalista lenta luta*.

Foram realizadas as entrevistas temáticas, e suas respectivas transcrições, com os músicos Luiz Tatit<sup>58</sup> e José Miguel Wisnik<sup>59</sup>. A entrevista com Tatit teve como roteiro os seguintes assuntos: as relações musicais entre os músicos Luiz Tatit, Tom Zé, Arthur Nistrovski e José Miguel Wisnik; a *linha evolutiva* na música popular brasileira; o Tropicalismo; o acordo tácito de fazer cantigas-reportagens na MPB; o artesanato canacional; a censura às canções e a Literatura acadêmica sobre análises de canções. Por sua vez, a entrevista com o Wisnik foi estruturada com os eixos temáticos: relações musicais entre Tom Zé e José Miguel Wisnik; *linha evolutiva* na Música Popular Brasileira; Tropicalismo; Tropicália; singularidades musicais de Tom Zé e recepção musical de Tom Zé nos Estados Unidos.

A entrevista com o compositor Tom Zé também foi viabilizada. Diferentemente da entrevista direta com Luiz Tatit, realizada na sua casa em São Paulo, e da entrevista via telefone com José Miguel Wisnik, a conversa com Tom Zé foi realizada por *e-mail*. O roteiro com as perguntas escritas foi enviado para o seu endereço eletrônico<sup>60</sup> e, por sua vez, ele enviou as respostas gravadas também por *e-mail*. Os temas elencados para a sua entrevista foram a herança da Bossa Nova de João Gilberto; o Tropicalismo e seus diálogos com a Música, as Artes Plásticas, o Cinema e o Teatro e a *linha evolutiva* na Música Popular Brasileira.

Sobre outras entrevistas com Tom Zé, foram acessadas as concedidas a Luiz Tatit e Arthur Nistrovski<sup>61</sup>, Christopher Dunn<sup>62</sup> e Demétrio Panarotto<sup>63</sup> e as fornecidas a Daniel Sampaio Augusto<sup>64</sup>, Boris Casoy<sup>65</sup>, Pedro Silva Marra<sup>66</sup> e Écio Macedo Ribeiro<sup>67</sup>.

---

São Paulo: Publifolha, 2003, p. 214-267. Apresenta-se regularmente com os músicos José Miguel Wisnik e Arthur Nistrovski. É também professor de Lingüística pela USP e autor de livros sobre análise semiótica da canção.

<sup>57</sup>Músico paulista e professor aposentado de Literatura pela USP. Dentre as parcerias com Tom Zé, destaca-se o balé Parabelo para O Grupo Corpo, em 1997. Apresenta-se regularmente com os músicos Luiz Tatit e Arthur Nistrovski.

<sup>58</sup>TATIT, Luiz. *Entrevista concedida a Emilia Saraiva Nery*, 20 de jul. de 2011, São Paulo- São Paulo.

<sup>59</sup>WISNIK, José Miguel. *Entrevista concedida a Emilia Saraiva Nery*, 15 de mar. de 2012. Teresina – São Paulo.

<sup>60</sup>ZÉ, Tom. *Entrevista concedida a Emilia Saraiva Nery*, 22 de out. de 2012. São Paulo. (Áudio enviado por *e-mail* no dia 29 de out. de 2012).

<sup>61</sup>Entrevista a Luiz Tatit e Arthur Nistrovski em 22. ago.2003. In: ZÉ, Tom, op. cit., p. 214-267.

<sup>62</sup>Entrevista com Tom Zé, feita por Christopher Dunn da Brown University e "Afropop Worldwide" (National Public Radio, EUA), em São Paulo, no dia 8 de Julho, 1992. Transcrita por Pedro Amaral.

<sup>63</sup>PANAROTTO, Demétrio. *Entrevista com Tom Zé* em 1998, São Paulo. p. 139-189.

<sup>64</sup>AUGUSTO, Daniel Sampaio. Astronauta libertado: uma entrevista com Tom Zé. *Revista Cult*, São Paulo, s/d p. 8-12.

<sup>65</sup>ZÉ, Tom. *Entrevista concedida ao Telejornal do Boris Casoy*, 19 ago. 2007.

<sup>66</sup>MARRA, Pedro Silva; AZEVEDO, M. A.; LIMA, R. G. Quem são, Tom Zé? *Alternativa*, Belo Horizonte, p. 12, 01 set. 2001.

<sup>67</sup>RIBEIRO, Ésio Macedo. *Entrevista com Tom Zé*. Verbo21 Revista, <http://www.verbo21.com.br>, v. ago., 2001.

O cancionista-repórter baiano Tom Zé, nas palestras que antecedem aos seus *shows*<sup>68</sup> e nas suas “aulas-shows”<sup>69</sup>, tem o esforço de elaborar uma interpretação sobre as suas canções e uma imagem acerca do seu processo criativo e da sua trajetória musical. Essas suas declarações explicativas foram utilizadas e refletidas à luz de um questionamento sobre a possível qualificação “privilegiada” do artista para interpretar as suas produções.

Numa tentativa ainda de mapeamento e análises da vida e performances de Tom Zé, foram tomados documentários, que também fazem parte do meu acervo pessoal, tais como: *Tom Zé – Programa Ensaio*<sup>70</sup>, *Jogos de Armar*<sup>71</sup>, *Fabricando Tom Zé*<sup>72</sup> e *O Pirulito da Ciência*<sup>73</sup>. Por sinal, o último dos documentários citados serviu ainda como suporte para as análises das performances de Tom Zé em apresentações nas quais se realizou uma retrospectiva da sua carreira artística. Para o acompanhamento das referidas performances, foi também anexado à tese o *Digital Video Disc (DVD) O Pirulito da Ciência*. Esse DVD foi selecionado porque contém o maior registro de performances de palco do cancionista baiano.

O estudo da recepção consumidora das canções foi viabilizado, principalmente, pela crítica musical da época veiculada em revistas e jornais. Dessa maneira, numa tentativa de montar um mosaico de fontes, foram utilizadas fontes hemerográficas remissivas aos campos musical e cultural do período em estudo, especialmente críticas de álbuns para seções das revistas *Veja* e *Istoé*, do jornal *O Pasquim*, do jornal *A Tarde* (BA) e das revistas especializadas: *Civilização Brasileira*, *Vozes*, *Fatos e Fotos* e *Caros Amigos*. O processo de catalogação e digitalização das reportagens das revistas *Veja* foi realizado em duas fases. Numa primeira fase, os exemplares do ano de 1968 até março de 1971 foram encontrados sem falhas no Instituto Dom Barreto, na cidade de Teresina-PI. Numa segunda fase, os números de 1971 a 1984 foram localizados em parte na Hemeroteca do Curso de Comunicação Social da UFPI, no campus de Teresina. Nessa hemeroteca, os exemplares das revistas *Istoé* dos anos de

<sup>68</sup>Uma de suas palestras mais recente ocorreu na tarde do dia 26 de abril de 2011, na Universidade Federal de Goiás através do *Projeto Música no Câmpus – Show com Tom Zé e Banda*. No mesmo dia, às 20 horas, ele apresentou o seu show. Dados da agenda do músico disponíveis em: <[www.tomze.com.br](http://www.tomze.com.br)>; <[www.ufg.br/page.php?noticia=7431](http://www.ufg.br/page.php?noticia=7431)>. Acesso em: 01 nov. 2011.

<sup>69</sup>Dentre essas aulas-shows, que alternam conversas e canções, tive acesso à que foi realizada no dia 21 de janeiro de 2005, no auditório do Centro de Convenções do Ceará, localizado na cidade de Fortaleza. Essa aula-show foi gravada para o programa *Nomes do Nordeste*, programa esse sobre personalidades da região nordestina.

<sup>70</sup>*Tom Zé – Programa Ensaio*. Diretor Tom Zé. Trama Promoções Artísticas, Brasil, 2005, 60 min. (Programa originalmente dirigido por Fernando Faro e produzido pela TV Cultura em 1991).

<sup>71</sup>*Jogos de Armar*. Diretora Fernanda Teles. Trama Promoções Artísticas, Brasil, 2003, 158 min (Produtores Executivos Trama: João Marcelo Bôscoli, André Szajman e Cláudio Szajman).

<sup>72</sup>*Fabricando Tom Zé*. Diretor Décio Matos Jr. Spectra Nova Produções Edições e Comércio LTDA, Brasil, 2007, 96 min. Documentário.

<sup>73</sup>*O Pirulito da Ciência*. Diretor Charles Gavin. Sarapuí Produções Artísticas/ Biscoito Fino, Brasil, 2009, 120 min. 1. DVD.

1977 a 1984 também foram localizados e digitalizados. Já os números do jornal *O Pasquim* dos anos de 1969 a 1971 e dos anos 1972-1973 foram publicados em antologias pela editora Desiderata, a que tive acesso. Já a catalogação e a digitalização do jornal baiano *A Tarde* do ano de 1974 foram realizadas no arquivo público do Estado da Bahia, na cidade de Salvador. A revista *Civilização Brasileira* (1965- 1966) e a revista *Vozes* (1972) foram encontradas no arquivo da Fundação Joaquim Nabuco – FUNDAJ-PE. A revista *Fatos e Fotos* do ano de 1972 foi pesquisada na Biblioteca Pública do Ceará. Por fim, a revista *Caros amigos* integra meu arquivo pessoal.

Apesar desse acervo de fontes hemerográficas, foi realizada a catalogação e seleção de críticas sobre a arte do compositor em destaque em jornais de circulação nacional do período em estudo, tais como a *Folha de São Paulo* da década de 1990, veiculado digitalmente no site: [www.acervo.folha.com.br/jornais](http://www.acervo.folha.com.br/jornais), como também foram selecionadas, na cidade de Uberlândia-MG, críticas musicais sobre Tom Zé na ocasião do Festival de Música Uberlândia Canta, publicadas no Jornal *Correio*, do ano de 2003.

Foram utilizadas ainda críticas internacionais sobre a produção lítero-musical de Tom Zé, publicadas em fontes hemerográficas, sobretudo européias, já que após os anos 1990, a arte do compositor passa a ser assunto da imprensa internacional. Nesse sentido, foram catalogados e analisados alguns jornais dos anos 1990 e 2000: o francês *Le Monde*; o americano *New York Times* e o português *Diário de Notícias*. Algumas dessas críticas musicais, veiculadas nos referidos jornais, estão disponíveis no site oficial de Tom Zé: [www.tomze.com.br](http://www.tomze.com.br).

A recepção criadora foi analisada, por exemplo, a partir da leitura *tomzéniana* dos filmes *Hiroshima, mon amour*<sup>74</sup>, em “São São Paulo, meu amor”<sup>75</sup> e das canções “Garota de Ipanema”<sup>76</sup>, em “Brigitte Bardot”<sup>77</sup>; “Épico”<sup>78</sup>, em “Complexo de Épico”<sup>79</sup>, dentre outras.

Por fim, livros de memória<sup>80</sup>, biografias<sup>81</sup> e antologias de revistas e jornais especializados<sup>82</sup> foram acessados como fontes bibliográficas e problematizados como

<sup>74</sup>Título traduzido: Hiroshima, meu amor. Título original: Hiroshima, mon amour. Diretor Alain Resnais. 1959, 90 min.

<sup>75</sup>ZÉ, Tom. São São Paulo, meu amor. In: ZÉ, Tom. *Grande Liquidação*: Tom Zé. São Paulo, Rozemblit, 1968. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 1.

<sup>76</sup>JOBIM, Antônio Carlos e MORAES, Vinícius de. Garota de Ipanema. In: JOBIM, Antônio Carlos. *Garota de Ipanema*. Trilha sonora do filme. São Paulo, Philips, 1967. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 7.

<sup>77</sup>ZÉ, Tom. Brigitte Bardot. In: ZÉ, Tom. *Todos os olhos*. São Paulo, Continental, 1973. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 5.

<sup>78</sup>VELOSO, Caetano. Épico. In: VELOSO, Caetano. *Araçá Azul*. Rio de Janeiro, Polygram, 1973. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 9.

<sup>79</sup>ZÉ, Tom. Complexo de Épico. In: ZÉ, Tom. *Todos os olhos*. São Paulo, Continental, 1973. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 12.

possíveis legitimadores e cristalizadores de versões sobre o universo da Música Popular Brasileira e o contexto histórico da época.

Com os aportes teórico-metodológicos citados anteriormente, a tese está dividida em quatro capítulos. No primeiro, realizo um retorno ao processo de construção e de desenvolvimento das idéias de uma *linha evolutiva da música popular brasileira* e do Tropicalismo no campo de uma memória histórica, que, por sua vez, penetraram as críticas musicais e a literatura acadêmica sobre a história da MPB e a arte *tomzéniana*. No citado processo de memorização, Caetano Veloso definiu o Tropicalismo e se inseriu no centro de sua criação. O processo histórico de diversos estilos e músicos de épocas variadas foram suplantados em nome de uma unidade interpretativa de imediata rotulação: tropicalista. Em síntese, o esforço empreendido neste capítulo é o de apontar que o Tropicalismo existiu no campo da memória e de que Tom Zé foi incluído ou afastado do mesmo, sem problematizações sobre a existência tropicalista no universo do processo histórico.

No segundo capítulo, mostro a origem musical de Tom Zé, sua fase de um dos expoentes do movimento tropicalista do final dos anos 1960, a sua aproximação diferenciada com a vanguarda paulistana e os caminhos dos seus ostracismos histórico e fonográficos dos anos 1970 e 1980. Essa abordagem tem como objetivo de descontaminar o processo histórico, cultural, político e social no qual o cancionista-reporter baiano estava inserido e confrontá-lo com o processo de memorização apresentado no capítulo anterior, que atribui a Tom Zé e aos demais músicos populares um lugar dentro do Tropicalismo e de uma perspectiva evolutiva da história da Música Popular Brasileira.

Suas cantigas-reportagens e explicações memorialistas são utilizadas no capítulo em questão como instrumentos de questionamento das origens do Tropicalismo circunscritas principalmente ao Modernismo, à Bossa Nova e ao Concretismo. No que diz respeito às relações de Tom Zé com o Modernismo, ele chegou a afirmar ainda que:

---

<sup>80</sup>Dentre os livros de memória acessados, destacam-se alguns: SOUSA, Tárik de. *Rostos e gostos da MPB*. Porto Alegre: LP&M, 1979; VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. São Paulo: Nova Cultural, 1988; VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997; MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais. Solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000; HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004; ABREU, Caio Fernando. *O essencial da década de 1970*, Rio de Janeiro: Agir, 2005; ABREU, Caio Fernando. *O essencial da década de 1980*, Rio de Janeiro: Agir, 2005 e NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira; BACAL, Tatiana (Orgs.). *A MPB em discussão: entrevistas*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006 e MAC CORD, Getúlio. *Tropicália: um caldeirão cultural*. Rio de Janeiro: Ed. Ferreira, 2011.

<sup>81</sup>ZÉ, Tom. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.

<sup>82</sup>CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974; VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato*, São Paulo: Companhia das Letras, 2005 e BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB anos 70 - 30 anos depois*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006.

[...] e quando Oswald de Andrade foi ressuscitado aqui em São Paulo, também não me interessou muito. Eu achava bonito, como qualquer outra coisa. Não achava importante, não mudou em nada a minha maneira de trabalhar, continuei com as mesmas coisas: com o mundo nordestino e a sua ética, um pouco misturados com o mundo da minha escola de música. Era a escola pós-moderna, que nos ensinava a música da escola de Viena em diante, a politonalidade, o dodecafônico, o serialismo, a música eletroacústica, essas coisas que os professores ensinavam não para que a gente praticasse, mas como chaves de abertura para o pensamento<sup>83</sup>.

Enquanto que Gilberto Gil defendeu as aproximações entre a arte de Tom Zé e a antropofagia modernista *oswaldiana*:

Tom Zé foi à escola de música da Bahia fazer um trabalho modernista e, quando o vimos na televisão, ele tinha uma coisa desestrutivista da relação clássica da palavra com a música: cantava de um jeito parecido com o rap, meio falado. Tinha uma noção herdada da modernidade, dos elementos modernistas de vários campos, do teatro, da música, da palavra, que o aproximava mais do papel conceitual de Caetano que de mim. Eu era pura e simplesmente músico<sup>84</sup>.

Apesar das negações do Tom Zé em relação à influência do antropofágismo modernista na sua arte, como não pensá-lo numa perspectiva antropofágica? Ele mistura as influências musicais como a da Bossa Nova e as desestrói. A partir de suas Bossas e anti-Bossas, foi possível mostrar ainda no segundo capítulo que só existe a desestruturação musical baseada numa referência anterior.

No terceiro capítulo, apresentam-se, inicialmente, as condições do reaparecimento de Tom Zé no cenário musical no ano de 1990 por intermédio do produtor musical norte-americano David Byrne. Por outro lado, foram analisados os elementos, temáticos e sonoros, do acordo tácito de cantigas-reportagens, mantido pelo compositor em estudo na referida fase de redescoberta. As singularidades das cantigas em questão apareceram neste capítulo, a partir da reflexão sobre a recorrência das noções de sertões e cidades através de suas cartografias, sobretudo, pela cidade de São Paulo. Esses assuntos foram selecionados porque representam o cerne temático do acordo tácito em questão. Dito de outra forma: o receptor deveria ser seduzido pela sua própria cidade, pequena ou grande, real e cantada, e pelos personagens, que seriam seus conterrâneos.

No quarto e último capítulo, retomo o primeiro ao realizar uma crítica da historiografia da Música Popular Brasileira e suas matrizes interpretativas, vinculadas a uma ótica evolutiva do surgimento dos músicos, dos movimentos e das suas manifestações musicais. Inerente ao

<sup>83</sup>ZÉ, Tom. Tom Zé. In: WEINSCHELBAUM, Violeta. *Estação Brasil: conversas com músicos brasileiros*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 119.

<sup>84</sup>GIL, Gilberto. Gilberto Gil. In: WEINSCHELBAUM, Violeta. *Estação Brasil: conversas com músicos brasileiros*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 133.

processo de elaboração da idéia de *linha evolutiva*, existia um mecanismo político de exclusão da cultura de esquerda dos anos 1960. Esse problema político se traduziu esteticamente nas cantigas *tomzénianas*, especialmente nas abordagens críticas das temáticas e sonoridades das músicas engajadas. Ao manter esse diálogo crítico, emerge o lugar singular de Tom Zé na MPB. O universo musical dele é experimental e subversor dos motivos ou valores cotidianos e políticos. Portanto, diferente dos músicos engajados, que estavam preocupados com a Ditadura Civil-Militar e em criar as bases para uma organização popular para defender o Estado de Direito.

Em resumo, não há como não pensar a arte de Tom Zé enquanto carnavalesca<sup>85</sup>. Ele opera no campo das transformações sócio-culturais de sua época, relendo os costumes e valores e apresentando suas performances como eventos ritualísticos. Por sua vez, mistura as sonoridades eruditas e populares numa mesma cantiga-reportagem. União essa que pode ser vista, a princípio, como um sacrilégio carnavalesco por se tratar de uma suposta combinação do “elevado com o baixo, do sábio com o tolo”.

---

<sup>85</sup>Termo entendido aqui na concepção de Mikhail Bakhtin. Em seu estudo sobre as festas populares na Idade Média, as classifica como uma forma sincrética de espetáculo de caráter ritual, muito complexa, que sob base carnavalesca geral, apresenta diversas matizes e variações dependendo da diferença de épocas, povos e festejos particulares. Nesse sentido, a festa do carnaval é entendida como permissionária da fusão de elementos diversos e opostos em um só elemento e como representante de uma postura subversiva em relação aos hábitos, valores e às hierarquias institucionalizadas. Ao partir dessa noção de carnaval compreendida na linguagem desses rituais, o autor denominou de carnavalização a transposição dessa idéia para o estudo das linguagens artísticas. BAKHTIN, Mikhail. *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1999.

# 1 TROPICALISMO E TOM ZÉ NUMA LINHA EVOLUTIVA DA MPB: ABRINDO O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DE UMA MEMÓRIA HISTÓRICA

*Por que é que o Tropicalismo está com essa bola toda? Não chega a ser sequer um movimento, um movimento artístico estruturalmente radical como a Bossa Nova. Esta, sim, criou realmente um gênero<sup>1</sup>.*

## 1.1 Canais difusores da noção de *linha evolutiva* na MPB

A epígrafe acima pode ser vista como a afirmação da existência de um suposto duelo na Música Popular Brasileira: Bossa Nova x Tropicalismo. Seguindo os dizeres de Tom Zé, a Bossa Nova foi a vencedora, pois se constituiu enquanto gênero e movimento musical. Esse resultado e sua justificativa, todavia, são questionáveis. Será que o Tropicalismo foi mesmo o perdedor? Se esse duelo musical for situado numa *linha evolutiva* da MPB, tanto a Bossa Nova como o Tropicalismo foram vencedores no campo da memória, enquanto influências estéticas e como parâmetros interpretativos sobre a história da MPB.

Adentrar o processo de memorização que atribui à Bossa Nova, ao Tropicalismo e a Tom Zé um espaço na referida linha é percorrer a emergência da idéia de *linha evolutiva* e dos seus diversos canais difusores tais como: musicais, disco, críticas musicais e produções acadêmicas. Apesar de não ser pretensão deste primeiro capítulo “[...] organizar um amplo levantamento de todos os canais, por meio dos quais essa imposição se dá”<sup>2</sup>, é necessário lembrar que:

Para a memória do fato apresentar-se dessa forma e para todas as operações entrevistas funcionarem perfeitamente [...] em qualquer um – abstraindo o curso universitário de história e os conhecimentos especializados – seria necessário pensar uma ampla difusão dele, capaz de alcançar a todos, ao se debruçarem sobre o passado<sup>3</sup>.

Os musicais *Nós, por exemplo; Nova Bossa Velha, Velha Bossa Nova* (1964) e *Arena Canta Bahia*, de Augusto Boal (1965), foram canais gestadores e divulgadores da proposta de uma *linha evolutiva* na Música Popular Brasileira. Para notar essa articulação entre os referidos musicais e a noção da linha em debate, é necessário retornar ao processo de criação dos espetáculos. Caetano Veloso já tentou colocar em prática, em 1964, seu sonho de

<sup>1</sup> ZÉ, Tom. *Imprensa Cantada*. São Paulo, Trama, 1999. 1. CD. Capa.

<sup>2</sup> VESENTINI, Carlos Alberto. Memória e drama da interpretação. In: *A Teia do Fato: uma proposta de estudo sobre a memória histórica*. São Paulo: Hucitec; História Social da USP, 1977, p. 67.

<sup>3</sup> VESENTINI, Carlos Alberto. Memória e drama da interpretação. In: *A Teia do Fato: uma proposta de estudo sobre a memória histórica*. São Paulo: Hucitec; História Social da USP, 1977, p. 65.

intervenção na MPB através dos musicais *Nós, por exemplo* e *Nova Bossa Velha, Velha Bossa Nova*. Esses espetáculos ocorreram no Teatro Vila Velha da cidade de Salvador, Bahia. Eram releituras da tradição da música brasileira via Bossa Nova. “Em todos os *shows*, o repertório se dividia entre clássicos da bossa nova, composições originais e sambas clássicos dos anos 30 e 40, de compositores como Pixinguinha, Noel Rosa e Ary Barroso”<sup>4</sup>. Os títulos das peças são emblemas do projeto de *linha evolutiva* na MPB: o grupo baiano; formado por Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Pitty e Tom Zé; seria continuador da proposta de atualização musical, realizada pela Bossa Nova de João Gilberto. Dessa maneira, eles seriam propositores de uma retomada de uma *linha evolutiva* aos moldes do movimento bossanovista. É como acrescenta Caetano Veloso:

*Nós, por exemplo*, o primeiro, era um concerto de apresentação de jovens músicos quase todos absolutamente desconhecidos – o ‘por exemplo’ aí queria dizer não que nós éramos um modelo a ser seguido, um exemplo, mas que tínhamos certeza de que havia muitos outros, toda uma geração a que nós, ‘por exemplo’, pertencíamos, e que devia sua existência ao aparecimento da bossa nova. O título do segundo show, *Nova Bossa Velha, Velha Bossa Nova*, mostra nossa intenção de inserir o movimento numa visão de longo alcance da história da canção no Brasil. Tínhamos acolhido a sugestão de João Gilberto naquilo que ela parecia ter de mais profundo: não nos satisfazíamos com a visão demasiadamente simplificada e imediatista dos que propunham, fosse uma disparada de falsa modernização jazzificante da nossa música, fosse uma sua utilização política propagandística, fosse uma mistura das duas coisas<sup>5</sup>.

*Arena Canta Bahia*, por sua vez, foi uma combinação de narrativa dramática e música popular. O seu diretor, Augusto Pinto Boal (1931-2009), ficou conhecido, nos anos 1960, pela sua participação no Teatro de Arena da cidade de São Paulo e no Grupo Opinião. Neste período, o teatro musical fazia parte do cenário cultural da esquerda brasileira, ou seja, de uma cultura de protesto após o golpe civil-militar.

Depois da supressão do CPC, vários de seus principais dramaturgos formaram o Grupo Opinião, um fórum para articular publicamente uma ‘opinião’ em um contexto de repressão política. O debate inspirou uma exibição de arte, a mostra *Opinião 65*, que apresentou o trabalho de jovens artistas esteticamente influenciados pela arte pop, mas definitivamente comprometidos com a crítica social e política. A primeira produção do grupo, o *Show Opinião*, foi um musical dirigido por Augusto Boal no Teatro de Arena apresentando Nara Leão, reconhecida vocalista da bossa-nova, João do Vale, cantor e compositor do Maranhão, e Zé Kéti, sambista das favelas do Rio de Janeiro<sup>6</sup>.

<sup>4</sup>DUNN, Christopher, op. cit., 2009, p. 73.

<sup>5</sup>VELOSO, Caetano, op. cit., 1997, p. 78.

<sup>6</sup>DUNN, Christopher. Traços da Tropicália. In: *Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Unesp, 2009, p. 73-74.

A partir do *show* *Opinião*, Boal iniciou a produção de uma série de musicais<sup>7</sup>. Dentre esses, o que se vincula ao tema da *linha evolutiva* na MPB é o *Arena Canta Bahia*. As participações dos referidos músicos baianos são circunscritas enquanto direção musical e como atores do espetáculo, ainda na literatura acadêmica: “Bethânia, Gil, Caetano e Tom Zé participaram na produção do *Arena Conta Bahia*, de 1965, apresentando tradições musicais do Nordeste”<sup>8</sup>.

Por sinal, Caetano Veloso, no seu livro de memórias *Verdade Tropical*<sup>9</sup>, relata as sugestões dos músicos baianos para a escrita dramatúrgica de *Arena Canta Bahia*. O processo de criação do espetáculo, segundo ele, foi colaborativo. Ao rememorar o momento de montagem da peça, Caetano Veloso lembra-se que estranhou as recusas do dramaturgo em questão em relação às canções de Dorival Caymmi, indicadas pelo grupo baiano. Para ele, era inadmissível falar da Bahia sem Caymmi.

Duas coisas me saltaram à vista: ele não aceitou uma só canção de Dorival Caymmi, de quem naturalmente, tínhamos sugerido muitas; e, diante das minhas restrições aos arranjos cheios de tiques – nitidamente inspirados nos números de Elis Regina no programa de TV *O Fino da Bossa* – que encontravam nele fácil acolhida quando sugeridos pelos músicos, ele se justificou dizendo mais ou menos o seguinte: ‘Você pensa em termos de buscar uma pureza regional e por isso reage a esses efeitos, eu penso em toda uma juventude urbana que eu preciso atingir e que entende essa linguagem’<sup>10</sup>.

Por trás da reclamação citada, existiam, nos meados dos anos 1960, os prenúncios da idéia de uma “*linha evolutiva* na Música Popular Brasileira”. Idéia essa que teria o *Arena Canta Bahia* como um dos seus canais embrionários. É Caetano Veloso que admite a frustração da continuidade da referida *linha evolutiva* pelas negações de Boal às músicas de Caymmi:

*Eu, no entanto, sonhava a nossa intervenção na música popular brasileira radicalmente vinculada à postura de João Gilberto para quem Caymmi era o gênio da raça. João, embora nascido e criado no sertão baiano vizinho a Pernambuco, sugeria uma linha mestra do desenvolvimento do samba que tinha sua linha mestra no samba - de- roda do recôncavo e seu ponto de maturação no samba urbano carioca – e recusava estrategicamente exotismos regionais. Mas a voz de um vaqueiro gemendo ou a viola estridente de um caipira estavam mais próximas do gosto que eu atribuía a João Gilberto do que a sofisticada volta ao samba ruidoso via bateria jazzística ou as composições pretensiosas a partir de escalas nordestinas. [...] Essas discrepâncias com o gosto e as posições de Boal eram um fator a mais a trazer infelicidade à minha estada em São Paulo. Eu não apenas estava numa cidade que*

<sup>7</sup>Arena Conta Zumbi, Arena Canta Bahia, Tempo de Guerra e Arena Conta Tiradentes.

<sup>8</sup>DUNN, Christopher, op. cit., 2009, p. 74.

<sup>9</sup>VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

<sup>10</sup>VELOSO, Caetano, op. cit., 1997, p. 85.

me parecia feia e inóspita: *eu também descobria que minha visão das coisas nem sequer poderia insinuar-se nos ambientes geradores de cultura [...] [grifo meu]*<sup>11</sup>.

Segundo o sonho caetanista de intervenção musical, Dorival Caymmi, João Gilberto e Caetano Veloso seriam os vértices da suposta *linha evolutiva* na Música Popular Brasileira. Portanto, negar um deles, logo o primeiro, ídolo do segundo, como o fez Boal, era renegar os demais e suas futuras influências na história da MPB, como também era sufocar o domínio de uma baianidade no cenário cultural brasileiro. Não foi por acaso que o baiano Veloso buscou somente colegas baianos para serem pontos influenciadores em grandes centros culturais, como São Paulo.

Augusto Boal criticou, em 1968, a concretização do sonho caetanista de intervenção estética na MPB: o Tropicalismo<sup>12</sup>, sonho esse revelado desde os musicais do Teatro Vila Velha e abortado pelo dramaturgo no *Arena Canta Bahia*. Os seus ataques giraram, três anos após o musical, em torno do neo-romantismo do movimento, que ficava evidente ao criticar superficialmente a sociedade; das sátiras tropicalistas, que permaneciam no nível do entretenimento, e dos músicos tropicalistas entendidos como imitadores simplórios dos *Beatles*<sup>13</sup>. O próprio Caetano Veloso rememorou a rejeição do dramaturgo à proposta estética tropicalista:

Enquanto Boal, em defesa das opções estéticas da esquerda, desancava o nosso trabalho num manifesto assinado e distribuído à entrada de uma faculdade em São Paulo aonde nós, tropicalistas, tínhamos sido chamados para um debate sobre o movimento<sup>14</sup>.

O *Arena Canta Bahia* não deu certo, porque Boal confundiu a força cência<sup>15</sup> e interpretativa de Maria Bethânia com adesão a seu projeto político de engajamento. O dramaturgo queria fazer um espetáculo sobre histórias sofridas de retirantes nordestinos que fugiam da seca do Nordeste e buscavam trabalho e comida no Sul do Brasil. Bethânia e os demais baianos que participaram do musical não tinham nada a ver com engajamento, muito menos as músicas de Dorival Caymmi e João Gilberto. Eles, sob a batuta de Caetano Veloso,

<sup>11</sup> VELOSO, Caetano, op. cit., 1997, p. 86; 88.

<sup>12</sup> BOAL, Augusto. Que Pensa você da Arte de Esquerda? Folheto de Apresentação da I Feira Paulistana de Opinião, 1968.

<sup>13</sup> FAVARETTO, Celso Fernando. O procedimento cafona. *Tropicália – Alegoria, Alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996, p. 107-108.

<sup>14</sup> VELOSO, Caetano, op. cit., 1997, p. 85.

<sup>15</sup> Bethânia, figura impressionante: menina magra convicta, sólida voz que voava, enchendo a cena, descendo escadas, fugindo pelas janelas, transbordando ruas, avenidas, praias. Cedo, a voz de Bethânia transbordaria por toda Copacabana, Rio de Janeiro, Brasil, mundo afora. BOAL, Augusto. Opinião e Zumbi – os musicais. In: *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 229.

estavam, conscientes ou não, sendo comprometidos com a organização de uma *linha evolutiva* na Música Popular Brasileira. É o que se pode concluir, a partir da seguinte narrativa do próprio Augusto Boal sobre a sua escolha, a contragosto de Caetano Veloso, do repertório de *Arena Canta Bahia*:

Sempre gostei de Caymmi. [...] Não se tratava, porém, de gostar ou não, mas de escolher músicas que condenasse a ditadura, cada vez mais desumana. [...] Claro que gosto de João Gilberto, baiano carioca, mas nem patos, gansos, marrecos e outros galináceos serviriam para combater a ditadura que preparava a noite de chumbo que já temíamos, mas de cuja amplitude nem sequer suspeitávamos. Em *Arena Canta Bahia*, ninguém dizia, lírico, que era doce morrer no mar; não se brigava com Marina porque pintou os lábios. Caymmi é bom, Caetano, eu sei. Gosto dele e de você. No meu Chuveiro Iluminado, onde não corro riscos, cantarolo Dora, Irene... Ninguém ouvirá meu canto e a banheira é rasa<sup>16</sup>.

É possível notar que a linha em estudo, antes mesmo do aparecimento do Tropicalismo, seguiu os padrões conciliadores vanguardistas de tradição – entendida como autenticidade nacional – e modernidade – compreendida enquanto importação cultural – a serem retomados da Antropofagia *Oswaldiana* do Modernismo Literário<sup>17</sup>, de João Gilberto e da Bossa Nova. A noção de uma *linha evolutiva* na MPB concedeu ainda uma organicidade ao processo da história da música brasileira, especialmente a partir da metade do século XX, pois situou a Bossa Nova como um “marco de origem” modernista musical que dá sentido à citada *linha evolutiva*. Dizendo de outra maneira: “Pensa-se em um processo originado em um momento, por uma revolução, e afirma-se inspiração e correção, retomar dos trilhos [...]”<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> BOAL, Augusto. Opinião e Zumbi – os musicais. In: *Hamlet e o filho do padeiro*: memórias imaginadas. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 233.

<sup>17</sup> As próprias opiniões de Caetano Veloso sobre os pontos chave da citada *linha evolutiva* também foram destacadas no Balanço da Bossa, de Augusto de Campos. É o que se pode notar dos trechos, em seguida: ‘Acho a obra de Oswald enormemente significativa. Fiquei impressionado, assustado mesmo, com aquele livro de poemas dele que você me deu (“Oswald de Andrade”, textos escolhidos e comentados por Haroldo de Campos). Só conheço Oswald desse livro e o Rei da Vela. E mais aquele estudo do Décio Marco Zero de Andrade, maravilhoso. Fico apaixonado por sentir, dentro da obra de Oswald, um movimento que tem a violência que eu gostaria de ter contra as coisas da estagnação, contra a seriedade. É fácil compreender como Oswald de Andrade deve ser importante para mim, tendo passado por esse processo, tendo ficado apaixonado por um certo deboche diante da mania de seriedade em que caiu a BN. Você sabe, eu compus Tropicália uma semana antes de ver o Rei da Vela, a primeira coisa que eu conheci de Oswald. Uma outra importância muito grande de Oswald de Andrade para mim é a de esclarecer certas coisas, de me dar argumentos novos para discutir e continuar criando, para conhecer melhor a minha própria posição. Todas aquelas idéias dele sobre poesia pau-brasil, antropofagismo, realmente oferecem elementos atualíssimos que são novos mesmo diante daquilo que se estabeleceu como novo. [...] época de inquietação em que eu estava tentando retomar aquele impulso da linha evolutiva. Eu procurava uma música diferente, um som que fosse realmente novo... [...] é uma tentativa de fazer alguma coisa como João Gilberto, de fazer uma coisa limpa. [...] Está, para mim, muito ligada a uma revisão das coisas mais importantes do início da BN’. VELOSO, Caetano. Conversa com Caetano Veloso. Intervenções de Augusto de Campos e Gilberto Gil. (Realizada em 06-04-1968) In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 204-205.

<sup>18</sup> VESENTINI, Carlos Alberto. A apropriação da idéia. In: *A Teia do Fato*: uma proposta de estudo sobre a memória histórica. São Paulo: Hucitec; História Social da USP, 1977, p. 161.

Situar a Bossa Nova como um “marco de origem” de uma *linha evolutiva* na MPB não significa um retorno nostálgico ao movimento bossanovista, pois a Bossa Nova encerrou. É o resultado do referido movimento, o seu espírito equilibrado de inovação artística, que deve ser revisitado. Essa indicação inovadora da Bossa Nova constitui um tempo em aberto, um futuro a ser atingido. Nessa lógica, existe, portanto, uma

Obra a fazer, sob sua direção [...] é exatamente o seu resultado o retomado, e a sua indicação constitui o futuro a ser alcançado. [...] a obra toma o sentido de uma espécie de construção objetiva, a bastar como indicação de uma temporalidade e como certeza de integração, nela, [...]]<sup>19</sup>.

A imagem da Bossa Nova projeta-se sobre o Tropicalismo, dando reconhecimento ao movimento tropicalista e reforçando o sentido de fundação bossanovista. Assim sendo, o termo “retomada” aparece na expressão em debate como um qualitativo que “[...] une presente e passado, pensando obter reconhecimento ao mesmo tempo em que imprime um sentido à memória”<sup>20</sup>.

A proposta de retomada de uma *linha evolutiva* na MPB, realizada por Caetano Veloso nos meados dos anos 1960, se tornou uma expressão interpretativa envolvente para se analisar a música brasileira porque encontrou outros canais de penetração e difusão<sup>21</sup>. Primeiramente, o músico baiano teve espaço para divulgação de suas idéias musicais evolucionistas em revistas nos meados dos anos 1960, como os periódicos *Ângulos*<sup>22</sup> e *Revista Civilização Brasileira*<sup>23</sup>. Nessas revistas, a noção da citada linha foi verbalizada textualmente pela primeira vez. Ela saiu do universo dos prenúncios dos musicais destacados anteriormente.

<sup>19</sup> VESENTINI, Carlos Alberto, op. cit., 1977, p. 159.

<sup>20</sup> VESENTINI, Carlos Alberto, op. cit., 1977, p. 161.

<sup>21</sup> VESENTINI, Carlos. Momento e drama da interpretação, op. cit., p. 65-124.

<sup>22</sup> O posicionamento do crítico musical José Ramos Tinhão sofreu críticas por compositores, como, por exemplo, Caetano Veloso que considerou a opinião daquele sobre os estrangeirismos na Bossa Nova dotada de uma histeria paralisante e da propagação de uma ignorância das múltiplas viabilidades de compor música na cultura brasileira. Contra o tradicionalismo nacionalista do crítico, o músico baiano recebeu a descoberta de uma ‘linha perdida’. VELOSO, Caetano. Primeira Feira do Balanço. *Ângulos, Revista dos Alunos da Faculdade de Direito da UFBA*, 1965. In: *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 143 [apresentação e organização de Eucanaã Ferraz].

<sup>23</sup> Ora, a música brasileira se moderniza e continua brasileira à medida que toda a informação é aproveitada (e entendida) da vivência e da compreensão da realidade brasileira. Realmente, o mais importante no momento é a criação de uma organicidade de cultura brasileira, uma estruturação que possibilite o trabalho em conjunto, interrelacionando as artes e os ramos intelectuais. Para isto, nós da música popular devemos partir creio, da compreensão emotiva e racional do que foi a música brasileira até agora; devemos criar uma possibilidade seletiva como base da criação. Se temos uma tradição e queremos fazer algo novo dentro dela, não só teremos de senti-la, mas conhecê-la. E este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela. Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. [...] João Gilberto para mim é exatamente o momento que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música popular brasileira, deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez. VELOSO, Caetano. “QUE

O primeiro encontro entre Caetano Veloso e a crítica musical se deu através do crítico e poeta concretista Augusto de Campos. O livro *Balanço da Bossa*<sup>24</sup>, publicado no ano de 1968 e no calor da hora do Tropicalismo, é mais um canal difusor da linha em debate e uma resposta ao tema do tradicionalismo na música brasileira e, principalmente, à vertente tradicionalista-romântica – representada por José Ramos Tinhorão, resposta essa que também foi dada pelo músico baiano nas revistas citadas anteriormente. Em síntese, a obra em questão “[...] foi, talvez, o principal responsável pela mitificação da idéia de ‘linha evolutiva’ como eixo do pensamento crítico e seletivo sobre a ‘boa’ MPB”<sup>25</sup>.

O alinhamento de Augusto de Campos e dos demais autores a uma idéia evolutiva na MPB é abordado desde a introdução do livro em debate. Os objetivos, os elementos e a tomada de partido do citado pensamento evolutivo sobre a música brasileira são admitidos da seguinte maneira:

Embora escritos em épocas diversas e por autores diversos, esses estudos – de um musicólogo, um regente, um compositor e um poeta “eruditos” mas entusiastas da música popular – têm uma perspectiva comum que os solidariza. Estão, todos, predominantemente interessados numa *visão evolutiva da música popular*, especialmente voltados para os caminhos imprevisíveis da invenção. Nesse sentido, estou consciente de que o resultado é um livro parcial, polêmico. Contra. Definitivamente contra a Tradicional Família Musical. Contra o nacionalismo-nacionalóide em música. O nacionalismo em escala regional ou hemisférica, sempre alienante. Por uma música nacional universal. Não contra a Velha Guarda. Noel Rosa e Mário Reis estão muito mais próximos de João Gilberto do que supõe a TFM. Contra os velhaguardiões de túmulos e tabus, idolátrias de tempos idos [grifo meu]<sup>26</sup>.

A Bossa Nova de 1958 é classificada, no primeiro artigo de *Balanço da Bossa*, como o ponto inicial de um caminho evolutivo e inovador da música popular. Da mesma forma, a aproximação do movimento bossanovista com a música estrangeira, entenda-se o jazz norte-americano, é vista como um aspecto natural da noção e direção de um percurso evolutivo na história da música brasileira e de suas interpretações.

Realmente, não se trata de algo estranho à evolução de nossa música. De longa data a música popular brasileira incorpora recursos de origem estrangeira: italianos,

CAMINHO SEGUIR NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA?”In: *Revista Civilização brasileira*, ano I, n. 7, maio 1966, p. 377 (debate coordenado por Airton Lima Barbosa).

<sup>24</sup> CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974. Inclui ainda textos de Brasil Rocha Brito, Júlio Medaglia e Gilberto Mendes, publicados originalmente, entre os anos 1960 e 1968, nos jornais O Correio Paulistano e O Estado de São Paulo.

<sup>25</sup> NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. *Artcultura*, Uberlândia, v. 8, n. 13, jul-dez. 2006, p. 139.

<sup>26</sup> CAMPOS, Augusto de. Introdução. In: *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 14-15.

franceses, ibéricos, norte-americanos, centro-americanos, argentinos etc. É o que afirmam duas autoridades que se pronunciaram sobre o assunto: Mário de Andrade, em sua *Pequena História da Música*, e Renato de Almeida, em seu *Compêndio de História da Música Brasileira*<sup>27</sup>.

A convergência entre a Bossa Nova e o Concretismo é ainda situada como mais um elemento da evolução da nossa música. Dessa maneira, o tema da influência – seja de música estrangeira, música erudita ou poesia concreta – era considerado legítimo nos caminhos da evolução e da criação musicais<sup>28</sup>. A Bossa Nova de João Gilberto é escolhida por Augusto de Campos, assim como o fez Caetano Veloso<sup>29</sup>, como o *plus* irreversível de qualidade e renovação e enquanto meta eterna na MPB. Dessa maneira, o momento inicial da citada linha é preciso: a Bossa Nova de João Gilberto com seu violão, “seu cante a palo seco, seu cante desarmado: / só a lâmina da voz,/ sem a arma do braço, que esse João de nada fez tudo: ensinou voz e música ao mundo. Quaisquer que sejam as novas direções da nossa música nova, não nos esqueçamos da lição de João”<sup>30</sup>.

E quanto àqueles que não seguiram a *linha evolutiva* à maneira da Bossa Nova de João Gilberto, sobretudo após o lançamento do seu *LP Chega de Saudade*, em 1958? Para o maestro Júlio Medaglia, duas direções foram vislumbradas na MPB: 1) o retrocesso da linha evolutiva ao samba rasgado e às interpretações dramáticas, operísticas e boleirísticas, principalmente das músicas de fossa amorosa dos anos 1940 e 1950 e 2) o avanço nas diferentes formas vocais e na fundamentação jazzística<sup>31</sup>. Na lógica dessa interpretação, a música de protesto se inseriu na direção do retrocesso da referida *linha evolutiva*, pois a vocalização era grave – como as interpretações das canções de dor-de-cotovelo citadas –, formada de arestas e de um tom lamentoso em relação ao tema da miséria<sup>32</sup>.

O tema da música de protesto enquanto elemento de desvio na cena de uma *linha evolutiva* na MPB foi abordado pelo crítico Augusto de Campos, assim como nos referidos debates da *Revista Civilização Brasileira* de 1965 e 1966. Por sinal, os debates de 1965<sup>33</sup> e

<sup>27</sup> BRASIL, Rocha Brito. Bossa Nova. . In: *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 25 (Publicado originalmente no ano de 1960).

<sup>28</sup> Idem, op. cit., p. 27- 40.

<sup>29</sup> VELOSO, Caetano. “QUE CAMINHO SEGUIR NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA?” In: *Revista Civilização brasileira*, ano I, n. 7, maio 1966, p. 377 (debate coordenado por Airton Lima Barbosa).

<sup>30</sup> CAMPOS, Augusto de. Da Jovem Guarda a João Gilberto, op. cit., p. 57 (Publicado originalmente no ano de 1966).

<sup>31</sup> MEDAGLIA, Júlio. Balanço da Bossa Nova. In: *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 75. (Publicado originalmente no ano de 1966).

<sup>32</sup> MEDAGLIA, Júlio, op. cit., p. 91-92.

<sup>33</sup> Nessa discussão sobre o valor social da Música participante, ressaltam-se as visões do músico Luiz Carlos Vinhas e do crítico musical José Ramos Tinhorão. Vinhas, por exemplo, criticou veementemente a utilização da música como veículo político: ‘Na minha opinião isso não é mais do que falso nacionalismo. Estou convencido de que a música não é instrumento útil para salvar o Brasil, porque em relação à música não há o

1966 são citados pelo crítico na sua obra em questão<sup>34</sup>. E a solução encontrada por Augusto de Campos para o desvio evolutivo foi a mesma do debate, citado anteriormente, de 1966: uma corrente evolucionista-militante<sup>35</sup>. Dizendo com outras palavras: a retomada de uma *linha evolutiva* com tons de música participante na MPB. E quem, segundo Campos, conseguiu essa missão da retomada?

Caetano Veloso, entre outros jovens compositores de sua geração, mostra que é possível fazer música popular, e inclusive de protesto e de Nordeste quando preciso sem renunciar à ‘linha evolutiva’ impressa à nossa música popular pelo histórico e irreversível momento da bossa-nova. Não cabe aos críticos apontar caminhos, senão observar e compreender. Eles – os compositores – é que indicarão com suas músicas

mesmo problema do cinema e do teatro. Música serve sobretudo para descansar. Tanto isso é verdade que um camponês deve achar melhor Desafinado do que uma música de conteúdo político. Suas misérias ele conhece e quando ouve música quer justamente descansar delas. [...] Penso, numa palavra, que apesar de tudo não devemos dividir a música em participante e sem participação. A separação verdadeira é entre música boa e música ruim. E para distinguir uma da outra existe o gosto que é instrumento universal de aferição. Ainda insistindo sobre o problema de divisão da música, quero dizer que apreciaria se fosse possível evitar a divisão entre os compositores, acabando com as classificações de ambos os lados, com rótulos recíprocos de alienados e de comunes’. VINHAS, Luiz Carlos. CONFRONTO: Música Popular Brasileira: *Revista Civilização Brasileira*, ano I, n. 3, jul. 1965, p. 309-310 (debate entre Edu Lobo, Luiz Carlos Vinhas e José Ramos Tinhorão). Já o José Tinhorão não concordou com os distanciamentos simplistas entre Bossa Nova e Música Participante: ‘É preciso ainda ressaltar que a música não tem eficácia política direta. Ela corresponde ou não a uma ideologia quando tenta ser participante, mas não converte ninguém. [...] Assim, quando Vinícius de Moraes escreve sobre o Operário em construção, foi fato social visto ou lembrado que despertou sua sensibilidade. Não devemos exigir que Vinícius se transforme em operário porque escreveu o conhecido poema. Nem devemos impedi-lo de escrevê-lo. Na verdade qualquer artista está autorizado a falar sobre a mulher, a política e quaisquer outros temas. O que quero dizer é que a música em particular e as artes em geral estão ligadas aos fenômenos sociais e não há como evitar este fato’. TINHORÃO, José Ramos. CONFRONTO: Música Popular Brasileira: *Revista Civilização Brasileira*, ano I, n. 3, jul. 1965, p. 310- 311 (debate entre Edu Lobo, Luiz Carlos Vinhas e José Ramos Tinhorão).

<sup>34</sup> No panorama ainda difuso e confuso da moderna música popular, alguns compositores, dos melhores, por sinal, da nova safra musical brasileira, parece que se vão apercebendo da cilada que lhes armavam os xenófobos conservadores, momentaneamente apaziguados com a semântica do protesto e do Nordeste. Neste sentido são particularmente significativos os depoimentos de Edu Lobo e de Caetano Veloso, nos inquéritos formulados sobre a crise da música popular brasileira pela Revista Civilização Brasileira. O de Edu Lobo (R.C. B. n. 3 – julho de 1965), acentuando a revolução ‘subversiva’ de Jobim e Gilberto e recusando-se a pichar a bossa-nova pelo seu sucesso nos E.U. A: Acho honroso o sucesso alcançado no exterior e não vejo por que criticar Tom como se ele tivesse cometido algum deslize. E concluindo, lapidarmente: ‘Os que querem o samba sempre igual não passam de conservadores derrotados de saída’. O de Caetano Veloso, mais recente (R.C.B, n. 7 – maio de 66, que tem esta afirmativa de extrema lucidez: ‘Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema’. CAMPOS, Augusto de. Boa palavra sobre a música popular, op. cit., p. 62-63. (Publicado originalmente no ano de 1966).

<sup>35</sup> Representando essa vertente evolucionista-militante, o poeta José Capinam também defendeu uma linha evolutiva que requisitasse a música de protesto e que contivesse os avanços da Jovem Guarda e mantivesse uma seqüência evolutiva musical já iniciada: ‘Não se trata de força oculta mas de mecanismo muito claro que o mercado favoreça a música alienada.[...] A música brasileira é uma série de fenômenos soltos episódicos, que não deixam herança. Vive a música popular brasileira surpreendida e violentada e vai resistindo como um fiozinho tênue submerso pelo tango, bolero, cha-cha-cha, rumba, rock e iê-iê-iê; nos intervalos surge para respirar, sem a experiência anterior, sem continuidade, ao contrário dos seus ‘adversários’ que surgem mais violentos e orgânicos’. CAPINAM, José. “QUE CAMINHO SEGUIR NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA?” In: *Revista Civilização brasileira*, ano I, n. 7, maio 1966, p. 377-378. (debate coordenado por Airton Lima Barbosa).

futuras esses caminhos e dirão, sobre o debate que hoje se trava em torno da música popular brasileira, a palavra final. Que – é lícito esperar – há de ser, como a da posição e a da composição de Caetano Veloso, uma ‘boa palavra’<sup>36</sup>.

O englobamento da música participante na proposição modernizadora evolutiva da Música Popular Brasileira, proclamado por José Capinan e Augusto de Campos, faz com que a singularidade da música engajada e o distanciamento dos baianos João Gilberto e Caetano Veloso do engajamento se percam na memória. Da mesma forma, a nomeação de Caetano Veloso, por Campos, como o autor do referido englobamento exclui Capinan como elaborador e possível sustentador de uma *linha evolutiva militante*. No processo de memorização, realizado por Campos, Caetano Veloso passa a ser o melhor defensor de uma corrente evolucionista-militante na MPB. Em síntese,

Desaparecem momentos e agentes. O significado de outros instantes, a cristalizarem-se de outra forma, e o lugar onde propostas de agentes foram efetivamente jogadas perdem nitidez. E não conseguem integrar-se na memória, nessa memória. A percepção do processo como choque entre sujeitos e propostas divergentes e como sequencia de cristalizações também diferentes, como que se esvai – sendo substituída pelo movimento de um tempo e de algumas ações a confluírem para um único lugar<sup>37</sup>.

De acordo com a citada visão de Augusto de Campos, Caetano Veloso estava à maneira de João Gilberto com a boa palavra sobre as direções evolutivas da MPB. Neste quadro, um baiano estava salvando a *linha evolutiva* em questão. Mais uma vez, como Gilberto Mendes reforçou a opinião de Augusto de Campos, os baianos

[...] agora ‘capitalizados’ em São Paulo, salvam a MPB. Dez anos atrás, João Gilberto, desta vez Gilberto Gil, Caetano Veloso e, de certo modo, Nana Caymmi, indicam a saída para um impasse surgido com mais uma volta às fontes da nacionalidade [...]. A contribuição do grupo baiano foi decisiva e representou a abertura de uma etapa nova para a MPB. É feita na base do levantamento da tradição viva, pela recriação dos elementos folclóricos em termos atuais-atuantes, via Mutantes e Beat Boys. O make it new poundiano. E ainda teve a virtude de liquidar rápida e definitivamente a velha pendência nacionalismo-cosmopolitismo existente na música erudita, provando, na própria área popular, que não há barreiras na criação artística, que estamos todos diante de um mercado comum de significados, de um verdadeiro internacionalismo artístico<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> CAMPOS, Augusto de. Boa palavra sobre a música popular, op. cit., p. 64-65. (Publicado originalmente no ano de 1966).

<sup>37</sup> VESENTINI, Carlos Alberto. A apropriação da idéia. In: *A Teia do Fato: uma proposta de estudo sobre a memória histórica*. São Paulo: Hucitec; História Social da USP, 1977, p 138.

<sup>38</sup> MENDES, Gilberto. De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda, op. cit., p. 133-135. (Publicado originalmente no ano de 1968).

É interessante destacar que os “messias” no grupo baiano da MPB, mencionados na citação de Gilberto Mendes, são apenas dois: Caetano Veloso e Gilberto Gil. Tom Zé é, por exemplo, excluído. Nesse sentido, há, desde então, uma centralização discursiva em torno de um suposto núcleo central, uma dupla tropicalista. Nana Caymmi é citada como cantora baiana, mas numa posição de inferioridade em relação à participação de Caetano Veloso e Gilberto Gil no projeto de *linha evolutiva* na MPB.

Por sua vez, entre os “messias” baianos da saga evolutiva na MPB, Caetano Veloso e Gilberto Gil, foi escolhido um deles. Segundo Augusto de Campos, apenas Veloso era comparável ao suposto messias João Gilberto e podia ser emblematizado como um símbolo atualizado do movimento bossanovista:

Alegria, Alegria, de Caetano Veloso, parece-me assumir, neste momento, uma importância semelhante a Desafinado, como expressão de uma tomada de posição crítica em face dos rumos da música popular brasileira. Ao fazer a defesa do ‘comportamento antimusical’ do ‘desafinado’, Newton Mendonça & Tom Jobim (via João Gilberto) puseram naquela composição a teoria & a prática do movimento: o desabafo sentimental do ‘desafinado’ (muito bem afinado, por sinal) era, bem compreendido, um manifesto contra os preconceitos da harmonia clássica que bloqueavam a receptividade da suposta interlocutora (ou do próprio público, àquela altura), impedindo-os de aceitar, como ‘afinadas’, isto é, como familiares ou ‘musicais’, as harmonias dissonantes da Bossa Nova. A explosão de Alegria, Alegria, soa como um novo desabafo-manifesto, mais do que necessário, ante a crise de insegurança que, gerando outros preconceitos, tomou conta da música popular brasileira e ameaçou interromper a marcha evolutiva. Crise que se aguçou nos últimos tempos, com a sintomatologia do temor e do ressentimento, ante o fenômeno musical dos Beatles, sua projeção internacional e sua repercussão local na música da Jovem Guarda<sup>39</sup>.

As explicações e a viabilização para a proposta de uma retomada da *linha evolutiva* pareciam, aos olhos de Augusto de Campos, coerentes, pois a produção artística brasileira – especialmente a literária com o Modernismo de 1922 e a musical, em 1956, com os prenúncios da Bossa Nova<sup>40</sup> – estava experiente para enfrentar e acumular mais um marco da *linha evolutiva*<sup>41</sup>. Nessa lógica evolutiva, o marco musical que estava prestes a ser fincado era o Tropicalismo.

É fundamental lembrar que a maioria dos debates em torno da idéia de uma *linha evolutiva* na MPB, situados no *Balanço da Bossa*, foram do ano de 1966, mesmo ano que Caetano Veloso proferiu, na *Revista Civilização Brasileira*, a necessidade de uma retomada

<sup>39</sup> CAMPOS, Augusto de. A explosão de Alegria, Alegria, op. cit., p. 151-152 (Publicado originalmente no ano de 1967).

<sup>40</sup> Em 1956, a palavra Bossa Nova não existia, mas o apartamento onde morava Nara Leão já era ponto de encontro dos músicos de Copacabana: Carlos Lyra, Roberto Menescal, Ronaldo Boscoli e outros.

<sup>41</sup> CAMPOS, Augusto de. A explosão de Alegria, Alegria, op. cit., p. 156-157 (Publicado originalmente no ano de 1967).

da citada linha. No livro de Augusto de Campos, em discussão, é reservado um espaço para a considerada dupla de “messias tropicalistas” expressarem suas opiniões sobre o projeto de retomada de uma *linha evolutiva* na Música Popular Brasileira. Gilberto Gil defendeu seu parceiro baiano e sua proposta, nos seguintes termos:

Quando Caetano fala em ‘retomada de uma linha evolutiva’, eu penso que se deva considerar como tal o fato de que João Gilberto foi a primeira consciência de uma formação complexa da música brasileira, de que essa música teria sido formada por uma série de fatores não só surgidos na própria cultura brasileira, como trazidos pela cultura internacional. [...] Isso já foi a abertura inicial de JG. E a retomada se explica, porque depois de JG houve uma preocupação em voltar àquelas coisas bem nacionais. O samba de morro. A música de protesto. A nordestização absurda da música brasileira. A busca irrefreada de temas ligados ao Nordeste, que culminou, inclusive, com o aproveitamento direto da coisa caipira: Vandré etc. [...] E [...] eu acho que agora, de uns seis meses para cá, com esses novos resultados conseguidos principalmente pelo Caetano, essa linha evolutiva de João e a consecução dessa música popular moderna entram em processo. [...] Eu diria que [...] Caetano é fundamental nessa discussão toda. É a peça fundamental nessa retomada. Principalmente porque ele se preocupa muito mais com o aprofundamento dessas discussões do que eu, talvez. Essa é uma preocupação que vem no Caetano muito antes do que em mim<sup>42</sup>.

Esse relato do músico baiano Gilberto Gil reforça, sinteticamente, todos os argumentos defensores de uma *linha evolutiva* na MPB, citados anteriormente. O músico parte de João Gilberto e das influências culturais externas à nossa cultura, para explicar a emergência de uma linha evolutiva musical. Ele admite que houve desvios dessa linha na história da música brasileira e ressalta essas mudanças de direções, através da valorização exagerada do samba do morro, da música de protesto e da música nordestina. Em seguida, Gilberto Gil situa exclusivamente o seu parceiro baiano como o mentor intelectual e musical da proposta de retomada de uma *linha evolutiva* na MPB contra os seus respectivos desvios. Essa visão vai ao encontro do projeto de *linha evolutiva* na MPB e das interpretações sobre a mesma. Ou seja, é fundamental, para o sucesso do referido projeto, “uma organicidade de cultura brasileira, uma estruturação que possibilite o trabalho em conjunto, interrelacionando as artes e os ramos intelectuais”<sup>43</sup>.

O próprio Caetano Veloso concedeu a si mesmo o grau de pensador e memorialista da música brasileira. Segundo ele, com a chancela de João Gilberto, o seu livro *Verdade Tropical* é um esforço legítimo de interpretação e de posicionamento nos debates e na história da Música Popular Brasileira.

<sup>42</sup> GIL, Gilberto. Conversa com Gilberto Gil. Intervenções de Augusto de Campos e Torquato Neto. (Realizada em 06-04- 1968) In: CAMPOS, Augusto de, op. cit., p. 189-191.

<sup>43</sup> VELOSO, Caetano. “QUE CAMINHO SEGUIR NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA?” In: *Revista Civilização brasileira*, ano I, n. 7, maio 1966, p. 377 (debate coordenado por Airton Lima Barbosa).

João Gilberto, meu mestre supremo, respondendo sobre mim numa de suas raríssimas entrevistas, disse que eu contribuía com um ‘acompanhamento de pensamento’ para a música brasileira [...] de certa forma é uma retomada da atividade propriamente crítico-teórica que iniciei concomitantemente à composição e à interpretação de canções e que interrompi por causa da intensidade com que a introjetei na música<sup>44</sup>.

Assim sendo, a proposta de retomada de *linha evolutiva* na MPB só ganharia legitimidade se atingisse os canais de difusão acadêmicos. Dessa maneira, é possível compreender que o apelo pela linha em discussão, enquanto uma forma de memória histórica e musical que passaria para a literatura acadêmica, vem da época referida. Aliás, para

Além da força crescente das camadas interpretativas e da repetição constante, o primeiro apelo vem da época. Se o suporte pode reduzir-se à pura forma e a leitura pôde tornar-se independente em nome de uma tendência necessária de história, ainda assim o passado transparece na exigência colocada à reflexão – quando o interroga – de debruçar-se sobre o ponto previamente decidido em um certo momento, não em outro. Em suma, nem a seleção é tão livre quanto se possa imaginar, nem a persistência do passado existe como presente apenas nas imagens que temos em comum. A seleção ocorreu antes e incidiu até mesmo nessas imagens, dotando-as de um sentido, um determinado sentido<sup>45</sup>.

Outro canal de imposição da memória da linha em questão, ainda nos anos 1960, fica evidente na homenagem de Caetano Veloso a João Gilberto – em 1968, no roteiro cinematográfico e texto de capa do *LP* manifesto do Tropicalismo, *Panis et Circencis* – que reafirmava a afinidade dos tropicalistas com a Bossa Nova e o Concretismo e seu posicionamento na evolução da MPB com as bençãos de João Gilberto e Augusto de Campos, nos seguintes termos: “Finalmente, a última cena dá a chave da produção tropicalista: reproduz um diálogo entre Augusto de Campos e João Gilberto, em que este diz está ‘olhando’ para os tropicalistas do seu refúgio de New Jersey”<sup>46</sup>.

Caetano Veloso reforçou a localização de João Gilberto como vetor a ser retomado na citada linha ao rever, nos anos 1990, a emergência do referido *LP* e do movimento tropicalista no seguinte esforço de memória:

Não posso dizer que João gostou de ‘Tropicália’ ou de qualquer outra canção do meu disco. Mas não tardei a saber que ele, que então morava em Nova Iorque, aprovava vivamente o que eu vinha fazendo, e tinha do novo movimento uma visão profunda e isenta de preconceitos<sup>47</sup>.

<sup>44</sup> VELOSO, Caetano. Intro. In: *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 18.

<sup>45</sup> VESENTINI, Carlos Alberto. A apropriação da idéia, op. cit., 1977, p. 128.

<sup>46</sup> FAVARETTO, Celso Fernando. A cena tropicalista. *Tropicália – Alegoria, Alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996, p. 72-73.

<sup>47</sup> VELOSO, Caetano. Tropicália. In: *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 191.

Por sua vez, no emaranhado dessa *linha evolutiva* na MPB, é a imagem do Tropicalismo e de Caetano Veloso que, a partir do final dos anos 1960, se projeta como marco fundador sobre as produções musicais do período e, especialmente, sobre Tom Zé. Nesse sentido, o cancionista-repórter em estudo revelou que existia entre seus participantes, como Torquato Neto, a consciência de que Veloso estava tomando para si a paternidade do *Panis et Circencis* e, consequentemente, do Tropicalismo em nome de uma aglutinação estética: “Eu me lembro que quando foi fazer o disco, Caetano disse assim: Olha é um disco de grupo. Cada um vai dizer o que fazer e fazer. Eu me lembro que Torquato gritou logo: Eu quero a mãe. (Risos)”<sup>48</sup>. Torquato Neto, ao assumir o papel de mãe do movimento tropicalista, critica ironicamente a suposta paternidade de Veloso e o próprio Tropicalismo.

É interessante destacar ainda que o parâmetro de *linha evolutiva* continuou servindo, nos anos 1970, para explicar e pensar a história da nossa música. Para notar isso, é necessário voltar ao livro *Balanço da Bossa*. O seu posfácio, de 1974, justificou a nova edição da obra com base na atualidade, para a época, da linha evolutiva na MPB:

Publicar um livro sobre música popular ‘em progresso’ como a nossa, é lutar contra o tempo. As etapas se queimam, os fatos novos se sucedem vertiginosamente, parecendo envelhecer o que ontem era novidade. Não há atualização que seja suficiente atual para registrá-los. O importante, num livro desse tipo, é captar *news that stays news*, a notícia/novidade que permanece novidade, na fórmula dinâmica com que EP definia Literatura. Este o seu teste de sobrevivência. E esta, a meu ver, a justificativa da presente reedição. Constituído de trabalhos escritos entre 1966-68, publicado em maio de 1968, o *Balanço da Bossa* não pretendia dar conta de tudo o que se passou naquele período fascinante na nossa música popular e ficaria sempre em dívida com tudo o que aconteceu depois (e muita coisa aconteceu depois) nesse mesmo ano. Mas só poderia sobreviver na medida em que tivesse tido antenas para captar, de uma montanha de acontecimentos, o curso evolutivo, essencial, da música popular brasileira. [...] E pode funcionar, ainda hoje, como testemunho vivo dos acontecimentos mais importantes que ocorreram num momento decisivo para a nossa música. [...] E dos mais importantes em termos de evolução de formas<sup>49</sup>.

A difusão da noção da referida linha não seguiu um percurso coerente e linear. Um exemplo de seu desvio foi a negação de uma *linha evolutiva* na MPB, realizada por Caetano Veloso no mesmo período do pós-fácio, destacado na última citação:

‘Esses manifestos não são manifestos de nada, você entendeu? (Ri.) É igualmente um pouco de piada, um pouco feito como uma brincadeira com essa coisa de liderança. Muita gente mesmo me diz assim que não há movimento na música brasileira, nem linha, nem nada. (Caetano imita um repórter.) Não está acontecendo nada. (Caetano imita a si mesmo dando entrevista.) Mas como não está acontecendo

<sup>48</sup> ZÉ, Tom. *Tropicália*. Diretor Marcelo Machado. Imagem Filmes, Bossa Nova Filmes e Petrobrás, Brasil, 2012, 89 min. Documentário.

<sup>49</sup> CAMPOS, Augusto de. Posfácio. In: CAMPOS, Augusto de, op. cit., p. 333-334.

nada? Tem um disco duplo do Gil e do Jorge... (O reporter de novo.) Não, mas não tem nada de novo, falta uma linha, um movimento. Então, eu falei assim pro Gil... aproveitando as duas ‘jóia’ e ‘qualquer coisa’, duas palavras que têm até uma tensão poética entre elas... eu vou fazer o movimento Jóia (riso despregado), que é um movimento que é uma total maluquice... depois ficaram dois discos, e tinha a música ‘Qualquer coisa’, aí eu resolvi fazer dois manifestos, meio imitação daqueles manifestos do Oswald de Andrade, mas também não é [...]. E depois também tem o seguinte: teve uma época em que eu fiquei reagindo muito contra a crítica, contra a imprensa, contra essa tendência de querer exigir um movimento, uma linha e eu dizia que tá tudo mundo muito bom, assim desconcentrado, descentralizado. Mas isso também não é uma posição decidida, uma posição intelectual que alguém possa seguir. Por que também chega um momento em que as pessoas começam a dizer: ‘É Caetano tem razão, o bom é não ter nada’. E aí aparece alguma coisa, e as pessoas ficam ‘pra que, não precisa’. E aí fica que o movimento é achar que não tem movimento<sup>50</sup>.

Apesar de Caetano Veloso desconstruir a idéia de que a linha em estudo foi um projeto consciente seu, é possível duvidar das suas negativas através do acompanhamento da emergência e dos desdobramentos do termo em questão. Este não foi um termo que apareceu descuidadosamente somente em uma frase dele numa revista perdida nos meados dos anos 1960. Ele foi gestado anteriormente nos musicais do Teatro Vila Velha e no *Arena Canta Bahia*. E, posteriormente, foi desencadeado no movimento estético tropicalista. Mesmo que se admita a hipótese de que houve a adoção de uma brincadeira de Veloso pela crítica musical e a literatura acadêmica, a brincadeira se tornou séria, a partir do momento que se constituiu como uma maneira de se interpretar a Música Popular Brasileira e sua história.

Dessa maneira, é possível sim encontrar a proposta de retomada de uma *linha evolutiva* na MPB ecoando em outro canal difusor, uma dissertação de mestrado em Filosofia, originalmente de 1979, sobre música popular: *Tropicália- Alegoria, Alegria*<sup>51</sup>. O autor dessa obra reservou uma página inteira<sup>52</sup> para o já citado debate da *Revista Civilização Brasileira*, de 1966 – no qual Caetano Veloso expressou a noção de *linha evolutiva*. Mas, antes disso, ele sinalizou que a referida proposta foi adotada por outros músicos:

Assim, ao desatualizarem interpretações tradicionais, como por exemplo, as de Orlando Silva, Roberto Carlos e Simonal, os tropicalistas não só os reinterpretaram, mas propuseram uma crítica de estilemas culturais. Ouçam-se, a propósito, as citações de Caetano em *Paisagem Útil, Alegria, Tropicália*, dentre outras. Tal trabalho prossegue com outros cantores e compositores, além de Caetano e Gil, obedecendo ao caminho rasgado por Caetano Veloso antes mesmo do surgimento do tropicalismo, conforme a declaração, extraída de um debate promovido pela Revista Civilização Brasileira, em 1966 [...]<sup>53</sup>.

<sup>50</sup> VELOSO, Caetano. Jornal de Música, jul. 1975 apud BAHIANA, Ana Maria. Caetano: deixando rolar. In: *Nada será como antes: MPB anos 70-30 anos depois*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006, p. 65-66.

<sup>51</sup> FAVARETTO, Celso Fernando. *Tropicália – Alegoria, Alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

<sup>52</sup> Idem. A mistura tropicalista, op. cit., 1996, p. 34.

<sup>53</sup> FAVARETTO, Celso Fernando, op. cit., 1996, p. 33.

Por outro lado, Celso Favaretto destacou a importância da concepção da referida linha e de sua concretização tropicalista para a História da Música Popular Brasileira:

Pode-se dizer que o tropicalismo realizou no Brasil a autonomia da canção, estabelecendo-a como um objeto enfim reconhecível como verdadeiramente artístico. [...] Reinterpretar Lupiscínia Rodrigues, Ary Barroso, Orlando Silva, Lucho Gatica, Beatles, Roberto Carlos, Paul Anka; utilizar-se de colagens, livres associações, procedimentos pop eletrônicos, cinematográficos e de encenação; misturá-los, fazendo-os perder a identidade, tudo fazia parte de uma experiência radical da geração dos 60 [...] O objetivo era fazer a crítica dos gêneros, estilos e, mais radicalmente, do próprio veículo e da pequena burguesia que vivia o mito da arte. [...] mantiveram-se fiéis à linha evolutiva, reinventando e tematizando criticamente a canção<sup>54</sup>.

Ao prosseguir nessa discussão sobre os canais difusores do projeto de linha evolutiva, é possível encontrar, por exemplo, as opiniões do professor de Literatura de formação José Miguel Wisnik. Ele conceituou a *linha evolutiva* na MPB, nos anos 1990 – à maneira evolutiva de Caetano Veloso dos anos 1960 –, ao ser indagado sobre a atualidade do conceito da referida linha, como também admitiu o desdobramento de outras mais, a partir das linhas musicais de João Gilberto e de Caetano Veloso.

Linha evolutiva significa que a música popular no Brasil desenvolve um grau de autoconsciência que caracteriza os momentos de maturidade de certas expressões artísticas, quando estas têm uma consciência de si mesmas, a consciência de que não são apenas entretenimento, mas de que fazem parte da constituição de uma linguagem. Essa expressão foi usada por Caetano Veloso no momento em que diz que estava querendo fazer algo que retomasse a linha evolutiva de João Gilberto. O que na verdade era o tropicalismo. A linha evolutiva significa que João Gilberto faz uma coisa que representa uma atualização do samba no Brasil, algo que foi buscar em Caymmi, Ary Barroso e Assis Valente, e em Ciro Monteiro por um lado e em Orlando Silva por outro. [...] João Gilberto sintetiza e combina uma voz que tem ao mesmo tempo a possibilidade de usar a melodia como ritmo e o ritmo como melodia. [...]. Essas coisas pressupõem uma consciência do processo, e é isso que define a ‘linha evolutiva’, o amadurecimento de uma autoconsciência da canção. É importante observar também que o tropicalismo falou em retomar a linha evolutiva da bossa nova, mas o faz no sentido da diversificação, de uma multiplicidade de linhas. A influência de João Gilberto se abriu num leque que vai de Chico Buarque e Caetano Veloso a Roberto Carlos e Jorge Benjor. Podemos dizer que é uma linha que se abre em quatro diferentes linhas, no mínimo, que por sua vez se multiplicam em tantas outras<sup>55</sup>.

<sup>54</sup> Idem, op. cit., 1996, p. 18; 23.

<sup>55</sup> WISNIK, José Miguel. Música: problema intelectual e político. In: *Teoria e Debate*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, n. 35, jul-set, 1997, p. 60. Em *Sem Receita*, Wisnik afirma a existência de uma *linha evolutiva* na MPB ao reforçar a sua tese de que ocorreram períodos de sínteses e inovações musicais na história da nossa música. Por outro lado, descarta a possibilidade da permanência da referida linha evolutiva na época pós-tropicalismo, como também substitui essa metáfora e seus pontos fixos por círculos para nomear a pluralidade musical, desde então em voga. Sobre esse tema ver: WISNIK, José Miguel. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.

Até aqui é possível afirmar que o parâmetro de *linha evolutiva* na MPB não foi abandonado pela literatura acadêmica, pelo menos até os anos 1990. Apesar de Wisnik interpretar a referida linha como diversidades de influências de linhas culturais e musicais na nossa música, o termo em questão não é abandonado. E, por sua vez, a idéia de tempo linear encadeada em seqüência de gerações musicais – João Gilberto, Chico Buarque, Caetano Veloso, Roberto Carlos e Jorge Benjor – também não é descartada. Portanto, essa noção de linha, alinhada à idéia de tempo linear, unifica músicos diferentes em detrimento de suas peculiaridades musicais.

Para acompanhar os desdobramentos da citada linha é necessário observar as listas de supostos herdeiros das gerações de sínteses, citadas por José Miguel Wisnik. Ele mesmo, apesar de suas críticas ao termo em estudo, elaborou uma delas que englobou uma diversidade de estilos musicais e de artistas, atingindo dimensões impensáveis nos anos 1970:

[...] de Chico Buarque a Caetano Veloso a Roberto Carlos e Jorge Benjor. [...] Podemos dizer que temos grandes gerações de sínteses, com João Gilberto e Tom Jobim, com Chico Buarque e Caetano Veloso, e com os que vieram um pouco depois, uma geração importante que já encontrou as sínteses já feitas: Luiz Melodia, Djavan, Alceu Valença, João Bosco e tantos outros<sup>56</sup>.

Do mesmo modo, é possível observar essa outra lista dos descendentes tropicalistas atravessando as últimas duas décadas do século XX:

Merecem destaque os estudos sobre os diversos tipos de bricolagem musical realizados em diferentes cantos do país, como as criações musicais que reeditam a sensibilidade incorporativa do tropicalismo, ao misturar ritmos nacionais e estrangeiros, o movimento Mangue Beat, iniciado em Recife com o grupo de Chico Science, o pagode (paulistano e carioca), o reggae, o funk e o hip-hop em suas sucessivas versões regionais, e os ritmos baianos, do Olodum ao axé music<sup>57</sup>.

É certo que os trabalhos de Luiz Melodia, Djavan, Alceu Valença, João Bosco e do Mangue Beat podem ser vistos como pós-tropicalistas, ou seja, ganharam espaço no tempo após o Tropicalismo. Mas isso não significa dizer que os trabalhos desses músicos dependeram do movimento tropicalista para existirem. Nesse sentido, o Mangue Beat pode ser estudado como um descendente tropicalista devido à adoção de uma sonoridade regional, marca diferenciadora do *rock* metropolitano dos anos 1980. Por outro lado, o humor e a

<sup>56</sup> WISNIK, José Miguel. Música: problema intelectual e político. In: *Teoria e Debate*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, n. 35, jul-set, 1997, p. 60.

<sup>57</sup> NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira e MEDEIROS, Thais. Levantamento e comentário crítico de estudos acadêmicos sobre música popular no Brasil. In: *ANPOCS-Revista Brasileira de Informação Bibliográfica*, São Paulo, 2001, p. 10.

justaposição dos elementos do velho e do novo, típicos da poesia moderna de Oswald de Andrade e das músicas tropicalistas, são incomuns na arte do Mangue Beat<sup>58</sup>.

A idéia de retomada de uma linha evolutiva na MPB, expressa por Caetano Veloso nos anos 1960, foi vencendo e desencadeando uma teia interpretativa sobre a história da música brasileira através dos tempos, independentemente de distanciamentos temporais. Trata-se, portanto, mesmo de uma

[...] memória histórica [...] bastante precisa, refiro-me à presença constante da memória do vencedor em nossos textos e considerações. Também me remeto às vias pelas quais essa memória impôs-se tanto aos seus contemporâneos quanto a nós mesmos, tempo posterior e especialistas preocupados com o passado. Mas com um preciso passado – já dotado, preenchido, com os temas dessa memória<sup>59</sup>.

Os canais divulgadores da idéia de uma *linha evolutiva* na MPB não são localizados apenas no século XX, sobretudo a partir da sua segunda metade. Existem diversos veículos contemporâneos difusores e negadores da linha em discussão. Assim como José Miguel Wisnik, o lingüista de ofício Luiz Tatit se posicionou contrário à idéia de uma *linha evolutiva* na MPB. Ele comentou, no entanto, especificamente sobre a historicidade do termo e propôs uma redefinição da sua metáfora.

Não sei se você sabe, é de uma fase muito jovem dele. Ele era muito jovem. Isso era de fato, nesse momento, uma idéia muito bonita. [...] É uma idéia tipicamente vanguardista. [...]. Tinha tido essa experiência do Modernismo, mas depois, como consciência, mesmo, só apareceu com o Concretismo, nos anos mil novecentos e cinqüenta. Até a Bossa Nova, que já era uma novidade, não veio como manifesto. O Tropicalismo, não, já era uma coisa que era um manifesto. [...] Então, essa é a idéia da linha evolutiva. Como se todas as linguagens tivessem uma linha a ser seguida do passado para o futuro, e quem saísse dessa linha não estava entendendo o momento. Por isso que eu comecei dizendo que o Caetano Veloso mesmo ele, não pensou. Pensa mais isso, porque já não pensava, desde os anos mil novecentos e setenta. Isso foi uma coisa que ele disse quando jovem. Porque, na verdade, as coisas não evoluem em linha. A metáfora é que não é tão boa, entende? As coisas evoluem como se fossem planos. Tem coisas acontecendo paralelamente. Tem coisas que são absorvidas de influências externas. [...] Então, o Tropicalismo [...] já não é mais pensamento de linha evolutiva. É pensamento de muitas coisas acontecendo ao mesmo tempo, que precisa ser incorporado nessa evolução. Depois, quando começaram a analisar o que tinha acontecido na Bossa Nova, o Augusto de Campos é muito importante aí, nesse momento. Todo aquele pessoal que participou do livro dele, *Balanço da Bossa*, foi importante, porque eles já fizeram uma análise da Bossa Nova como linha evolutiva. Daí que começou a idéia de que havia uma evolução também na canção popular, se não as canções seriam sempre do mesmo jeito.

<sup>58</sup> PERRONE, A. Charles. Do bebop e o Kaos ao Chaos e o trip hop: dois fios eumênicos no espaço semimilenar do Tropicalismo. In: COSTA, Nelson Barros da. (Org.). *O Charme dessa Nação*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007, p. 296.

<sup>59</sup> VESENTINI, C. A. A instauração da temporalidade e a (re) fundação na História: 1937 e 1930. *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, v. 1, outubro-dezembro, 1986, p. 104 apud PATRIOTA, Rosângela. *Rasga Coração: Diálogos com as utopias dos anos 1960*, op. cit., p. 167.

Seriam como canções folclóricas. [...] na medida em que o Tropicalismo deu certo, a linha evolutiva foi concluída. Houve uma evolução, de fato<sup>60</sup>.

O entrevistado utiliza a historicidade da noção de uma *linha evolutiva* na MPB para endossar a sua opinião contrária à contemporaneidade da referida linha. Ele chega a alegar que a proposta é de uma fase jovem de Caetano Veloso e que ele próprio, desde os anos 1970, mudou de idéia. De fato, o músico baiano em questão desisse sua linha em questão<sup>61</sup>. Essa negação, porém, não impediu, como está sendo discutido e comprovado neste item do capítulo, que o termo continuasse servindo como parâmetro para a crítica musical, a literatura acadêmica e a indústria fonográfica organizarem os músicos brasileiros e a história da nossa música.

A redefinição do conceito de *linha evolutiva* apresentado por Luiz Tatit cai na armadilha do próprio termo, ou da “metáfora”, usando a sua palavra. Ele descarta a idéia de linha e a substitui por plano. O parâmetro de evolução, todavia, é mantido e defendido. A evolução da música brasileira, na sua ótica, ocorre paralelamente através de diversas influências, assim como ocorreu no Tropicalismo. A partir da perspectiva da história dos conceitos, é possível observar que com o passar das épocas, o significado dos termos são modificados. Por isso, não é surpreendente as citadas reformulações e resistências conceituais da linha em questão e a utilização articulada dos métodos diacrônicos e sincrônicos para estudá-las.

O princípio diacrônico faz da história dos conceitos um campo próprio de pesquisa que deve, do ponto de vista metodológico deixar de considerar, em um primeiro momento, os conteúdos extralingüísticos- entendidos como o campo específico da história social. Os processos de permanência, alteração ou ineditismo dos significados lexicais devem ser compreendidos, antes que esses significados possam ser tomados como indicadores dos conteúdos extralingüísticos que recobrem, antes que possam ser empregados na análise das estruturas sociais ou de situações de conflito político [...] A história dos conceitos põe em evidência, portanto, a estratificação dos significados de um mesmo conceito em épocas diferentes. Com isso, ele ultrapassa a alternativa estreita entre diacronia ou sincronia, passando a remeter à possibilidade da simultaneidade da não-simultaneidade que pode estar contida em um conceito<sup>62</sup>.

É possível notar uma grande semelhança entre a redefinição de Luiz Tatit e o alargamento conceitual de *linha evolutiva*, discutido anteriormente neste tópico<sup>63</sup> e

<sup>60</sup> TATIT, Luiz. *Entrevista concedida a Emilia Saraiva Nery*, 20 de jul. de 2011, São Paulo- São Paulo.

<sup>61</sup> Ver p. 44.

<sup>62</sup> KOSELLECK, Reinhart. História dos Conceitos e História Social. In: *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: EDUC-Rio, 2006, p. 106; 115.

<sup>63</sup> Ver p. 46.

apresentado por José Miguel Wisnik. Este último contesta a idéia de uma única *linha*. Por outro lado, afirma a existência de uma diversidade de *linhas* no cenário musical brasileiro, principalmente a partir dos anos 1990. Diferentemente de Luiz Tatit, ele não descarta o termo *linha* da sua argumentação.

Segundo Tatit, a citada evolução é fundamental para que as produções musicais não estagnem, como é o caso das canções folclóricas. Esse último argumento é igualmente questionável, porque as músicas folclóricas são atualizadas constantemente.

Assim, o repertório do que os etnólogos chamaram de folclore musical é, ao mesmo tempo, condicionado e em contínua mutação. O elemento criativo reside precisamente nas transformações que a herança sofre. É essencialmente uma arte de tradição oral. Fixando-a pela gravação ou notação, as quais tornam possíveis repetições idênticas, ela é desnaturada; mas pode-se considerar que permanece um folclore, isto é, *uma criação popular para uso popular*, em que produtor e consumidor se confundem<sup>64</sup>.

Outro canal potencialmente divulgador da linha em estudo é a obra *O Século da Canção*<sup>65</sup>, de Luiz Tatit. Nela, é possível encontrar explicações sobre as influências bossanovistas e tropicalistas na sonoridade brasileira do século XX. As referidas opiniões podem ser vistas como canais divulgadores da Bossa Nova e do Tropicalismo, enquanto supostos marcos de uma *linha evolutiva* na Música Popular Brasileira<sup>66</sup>. As metáforas utilizadas pelo autor para definir os movimentos musicais em debate são, por si só, emblemáticas e problemáticas. O movimento bossanovista é localizado, ao mesmo tempo, nos níveis “zero” e “dez” da história da música brasileira no século XX. É como ele reforça:

A bossa nova de João Gilberto neutralizou as técnicas persuasivas do samba-canção, reduzindo o campo de inflexão vocal em proveito das formas temáticas, mais percussivas, de condução melódica. [...] Mesmo com todas as neutralizações, a canção apresentada pelo músico baiano manteve-se intacta, tanto do ponto de vista técnico como perante o ouvinte, que não teve dificuldade alguma em reconhecer e prestigiar a versão totalmente despojada. Nesse sentido, a bossa nova de João Gilberto atingiu uma espécie de grau zero da sonoridade brasileira. [...] por outro, reprogramou em seu artesanato impecável de violão e voz a gênese de todos os estilos, passados e futuros. [...] Quanto ao futuro, todas as gerações seguintes de músicos influentes, a começar dos tropicalistas, declararam ter uma âncora fixada em João Gilberto. Nesse sentido, recebeu o grau dez da sonoridade brasileira<sup>67</sup>.

<sup>64</sup> CANDÉ, Roland de. *História universal da música*: v. 1. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 36.

<sup>65</sup> TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

<sup>66</sup> Um outro livro do autor que também aborda o tema da citada *linha evolutiva* é: TATIT, Luiz. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

<sup>67</sup> TATIT, Luiz. A sonoridade brasileira, op. cit., 2008, p. 49; p. 51-52.

Ao mostrar a Bossa Nova como os pontos zero e dez da sonoridade brasileira, Tatit reforça a concepção de uma *linha evolutiva* na MPB, pois o marco inicial da referida linha, proposta por Caetano Veloso ainda nos meados dos anos 1960, é a Bossa Nova de João Gilberto. O seu reforço fica mais acentuado quando o autor associa os movimentos bossanovista e tropicalista ao modernismo da música brasileira<sup>68</sup>, assim como fizeram Caetano Veloso e o crítico musical Augusto de Campos, no calor da hora do Tropicalismo, ao filiar a Bossa Nova de João Gilberto e o Tropicalismo caetanista ao modernismo *oswaldiano*<sup>69</sup>. O termo modernismo permanece para se referir à Literatura e à Música.

A Bossa Nova e o Tropicalismo são tratados ainda como ideais para o processo criativo de músicos durante os séculos XX e XXI. É correto afirmar, em outras palavras, que todo gesto de seleção e mistura musical na MPB deve ser atribuído, respectivamente, às posturas bossanovistas e tropicalistas?

Não se trata de compor como Tom Jobim ou de cantar como João Gilberto, mas sim de descobrir os fatores básicos e determinantes do próprio estilo. Quase todos os grandes nomes do final do século XX – como Caetano Veloso, Rita Lee, Cazuza, Gal Costa, Titãs, Gilberto Gil, Tim Maia – já tiveram seu período bossa nova. A série de gravações acústicas promovida pela MTV brasileira a partir dos anos 90 não deixava de ser uma proposta bossa-nova para revitalizar a carreira dos artistas. [...] É como se o Tropicalismo afirmasse precisamos de todos os modos de dizer, e a bossa nova completasse: e precisamos dizer convincentemente. Em época de exclusão, prevalece o gesto tropicalista no sentido de retomar a pluralidade. Em época de excesso de maneirismos estilísticos e de abandono do princípio entoativo, o gesto bossa nova refaz a triagem e decanta o canto pertinente. É provável que ainda sobrevivam no decorrer do século XXI, como componentes críticos inerentes ao próprio ofício de composição, arranjo e interpretação da música popular e como responsáveis pelo eterno trânsito do cancionista entre o gosto de depuração (triagem)

<sup>68</sup> TATIT, Luiz. A sonoridade brasileira, op. cit., 2008, p. 57.

<sup>69</sup> As próprias opiniões de Caetano Veloso sobre os pontos-chave da citada linha evolutiva também foram destacadas no Balanço da Bossa, de Augusto de Campos. É o que se pode notar dos trechos em seguida: ‘Acho a obra de Oswald enormemente significativa. Fiquei impressionado, assustado mesmo, com aquele livro de poemas dele que você me deu (“Oswald de Andrade”, textos escolhidos e comentados por Haroldo de Campos). Só conheço Oswald desse livro e o Rei da Vela. E mais aquele estudo do Décio Marco Zero de Andrade, maravilhoso. Fico apaixonado por sentir, dentro da obra de Oswald, um movimento que tem a violência que eu gostaria de ter contra as coisas da estagnação, contra a seriedade. É fácil compreender como Oswald de Andrade deve ser importante para mim, tendo passado por esse processo, tendo ficado apaixonado por um certo deboche diante da mania de seriedade em que caiu a BN. Você sabe, eu compus Tropicália uma semana antes de ver o Rei da Vela, a primeira coisa que eu conheci de Oswald. Uma outra importância muito grande de Oswald de Andrade para mim é a de esclarecer certas coisas, de me dar argumentos novos para discutir e continuar criando, para conhecer melhor a minha própria posição. Todas aquelas idéias dele sobre poesia pau-brasil, antropofagismo, realmente oferecem elementos atualíssimos que são novos mesmo diante daquilo que se estabeleceu como novo. [...] época de inquietação em que eu estava tentando retomar aquele impulso da linha evolutiva. Eu procurava uma música diferente, um som que fosse realmente novo... [...] é uma tentativa de fazer alguma coisa como João Gilberto, de fazer uma coisa limpa. [...] Está, para mim, muito ligada a uma revisão das coisas mais importantes do início da BN’. VELOSO, Caetano. Conversa com Caetano Veloso. Intervenções de Augusto de Campos e Gilberto Gil. (Realizada em 06-04- 1968) In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 204-205.

e o desejo de assimilação (músicas nacionais, estrangeiras, vulgares, elitizadas, do passado e do momento)<sup>70</sup>.

De acordo com as reflexões de Luiz Tatit, citadas anteriormente, a resposta para a pergunta levantada é sim. Com essa afirmativa, é possível apontar que o autor está acrescentando mais um vértice musical a ser retomado na proposta de uma *linha evolutiva* na Música Popular Brasileira. Ao lado da Bossa Nova de João Gilberto, ele situa o Tropicalismo de Caetano Veloso como eternas matrizes de composição. Nessa lógica, todos os músicos brasileiros deveriam ser bossanovistas e tropicalistas, ao mesmo tempo, para poderem alcançar o equilíbrio entre a seleção e a mistura musicais. Fora desse equilíbrio, o compositor não faria parte da boa MPB: preservadora de tradições musicais e absorvente de inovações artísticas. Por sua vez, a vinculação das gravações acústicas de músicos populares nos anos 1990 a uma expressão contemporânea do movimento bossanovista parece anacrônica e arriscada. Cantar sentado em um banquinho e tocando um violão não são necessariamente marcas da Bossa Nova. As gravações acústicas têm o objetivo de proporcionar um show particular, e não simplesmente intimista, na casa do público do artista. Cássia Eller, citada, por exemplo, por Tatit; não fica comportadinha durante sua performance acústica<sup>71</sup>. Ela se levanta. As suas forças cênica e vocal pungem, mesmo quando fica sentada. Em síntese, o seu espírito *rock'n roll* se sobressai.

Por sinal, é importante mencionar que Marcos Napolitano, historiador de formação, critica a valorização da Bossa Nova como o grau zero da sonoridade moderna brasileira. Segundo ele, esse tipo de atribuição passa a idéia equivocada de que toda uma tradição do samba foi esquecida com a chegada do movimento bossanovista:

Apesar da inegável importância seminal de trabalhos como o álbum *Chega de saudade*, de João Gilberto, é preciso ter cuidado com a idéia de que a bossa nova foi o ‘grau zero’ da modernidade musical brasileira. Um aspecto constantemente omitido nas análises históricas da bossa nova é a complexidade da passagem do panorama musical que vai do imediato pré-1959 á consagração pública do movimento, entre 1959 e 1960, bem como a relação com a tradição musical como um todo. Nem a bossa nova apagou do cenário musical o samba tradicional e o samba-canção bolerizado, comercialmente fortes nos anos 1950, nem se constituiu sem dialogar com estes estilos. Este aspecto interessa diretamente ao tema em discussão – a tradição que redundará na MPB – na medida em que não só a tradição ‘evolutiva’ de Ary Barroso e Dorival Caymmi estará presente na MPB dos anos 1960, mas outros estilos e paradigmas serão ‘atualizados’<sup>72</sup>.

<sup>70</sup> TATIT, Luiz. *O século XX em foco*, op. cit., 2008, p. 81; p. 89.

<sup>71</sup> Cássia Eller Acústico. Dirigido por Rodrigo Carelli. MTV Brasil, 2001.

<sup>72</sup> NAPOLITANO, Marcos. *A flor e o tempo: a bossa nova, a canção engajada e a tradição musical*. In: *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 70.

Realmente, situar a Bossa Nova como parâmetro de modernidade musical exclui uma série de outros gêneros musicais do processo histórico em questão. É como se, a partir do movimento bossanovista, houvesse a varredura de todas as expressões dramáticas da história da Música Popular Brasileira. Se fosse assim, a música considerada “brega” não teria aparecido com força nos anos 1970, já que as canções de dor-de-cotovelo dos anos 1940 e 1950 teriam sido extirpadas com a chegada da Bossa Nova. É certo, portanto, que continuou havendo espaço para as interpretações empostadas no cenário musical brasileiro.

*Tropicália ou Panis et Circencis*<sup>73</sup> pode ser vista como outra obra contemporânea difusora da *linha evolutiva* em estudo. No artigo “Lindonéia”, a filósofa Viviane Mosé situa o Tropicalismo no interior da referida linha, apesar de admitir sua singularidade artística na ordem de seus antecessores estéticos.

O movimento tropicalista, diz Rogério Duarte, é um momento de um movimento maior que vinha com a semana de arte moderna de 1922, com Oswald de Andrade e o movimento antropofágico, mas também com Lina Bo Bardi, Villa-Lobos, Glauber Rocha, Oscar Niemeyer, Zé Celso, artistas que já se articulavam em torno de uma revolução estética que teria por fim afirmar uma arte propriamente brasileira. A grande força dos tropicalistas foi a coragem, a audácia de falarem por si mesmos, de se afirmarem<sup>74</sup>.

Ainda na mesma obra, é possível encontrar mais um canal de divulgação do assunto em questão no artigo “Geleia Geral”. Neste, o compositor Bené Fonteles localiza o *LP Tropicália ou Panis et Circencis*, quanto aos quesitos inovação e síntese musical, no mesmo patamar do álbum-símbolo da Bossa Nova: *Chega de Saudade*. Por outro lado, enumera em seqüência uma geração de músicos influenciados pelo movimento bossanovista. Em suas palavras, “O disco *Tropicália* teve para mim, de imediato, a mesma força de revolução musical que o disco *Chega de Saudade* de João Gilberto havia tido, uma década antes, para a geração de Chico, Caetano, Gil, Milton Nascimento, Gal Costa, Edu Lobo e uma infinidade e outros”<sup>75</sup>. Independentemente das suas diferenças musicais, estes músicos são perfilados, pelo autor, em nome de uma comunhão com a herança estética bossanovista. Assim, é possível indicar mais uma vez o problema de organizar e classificar os músicos populares de maneira evolutiva, como se não houvesse divergências entre si e entre eles e a Bossa Nova.

*Tropicália: um caldeirão cultural*<sup>76</sup> é um livro que também propõe uma leitura sobre o Tropicalismo, a partir da ótica de uma *linha evolutiva* na MPB. De acordo com o autor,

<sup>73</sup> OLIVEIRA, Ana de. *Tropicália ou Panis et Circencis*. São Paulo: Iyá Omin, 2010.

<sup>74</sup> MOSÉ, Viviane. Lindonéia. In: *Tropicália ou Panis et Circencis*. São Paulo: Iyá Omin, 2010, p. 42.

<sup>75</sup> FONTELES, Bené. Geleia Geral, op. cit., 2010, p. 60.

<sup>76</sup> CORD, Getúlio Mac. *Tropicália: um caldeirão cultural*. Rio de Janeiro: Ed. Ferreira, 2011.

O livro consiste no levantamento das origens do Tropicalismo como movimento musical, sua estruturação, seu desenvolvimento, suas vertentes nas artes brasileiras e sua influência nos artistas da música popular brasileira que surgiram durante os conturbados anos 60-70. [...] A reunião de todas essas informações servirá para esclarecer o que realmente foi o Tropicalismo enquanto movimento musical, mostrar as diversas formas artísticas que o influenciaram e, por fim, as consequências na chamada '*linha evolutiva*' da música popular brasileira<sup>77</sup> [grifo meu].

No interior do livro em debate, o radialista Getúlio Mac Cord apresenta os ingredientes e os utensílios para o aparecimento do Tropicalismo. Os referidos ingredientes nada mais são do que “marcos de origem”, tais como o Concretismo e a Bossa Nova<sup>78</sup>. Em seguida, aponta mais outro “ponto de origem tropicalista”: o ideal antropofágico da Semana de Arte Moderna de 1922. Chega ao ponto de considerar tal ideal como chave de leitura para a atualidade brasileira. “Na verdade, a antropofagia não é privilégio dos anos 20. [...] Tom Zé [...] disse que a ‘Semana de 22 foi uma grande dose de energia deflagrada num espaço de tempo muito curto’. Exatamente como o Tropicalismo”<sup>79</sup>.

A ótica da referida linha perpassa os capítulos e as interpretações do autor sobre uma relação de fidelidade presente entre as produções musicais “pós-tropicalistas” e o próprio Tropicalismo. A partir dessa visão, a expressão em questão não foi encerrada com a concretização da proposta da citada linha, pois

Nos anos 70, a cultura *underground* ocupou alguns espaços abertos pelo movimento dos baianos, inclusive na música, onde compositores se interessavam pela chamada '*linha evolutiva*' da MPB. [...] Artistas como Jards Macalé, Walter Franco, Sérgio Sampaio, Raul Seixas e atuariam neste caminho<sup>80</sup> [grifo meu].

Ainda no último capítulo da obra em estudo, Getúlio Mac Cord envolve, de forma explícita, o universo musical brasileiro dos anos 1980 e 1990 com a linha em questão. Para tanto, ele destaca o contato “da música erudita com a música popular na música do Premê [...] que retomou a questão dos rumos da *linha evolutiva* na canção popular levantados na época da Tropicália<sup>81</sup> [grifo meu]”. Por fim, o autor, assim como os pensadores José Miguel Wisnik e Luiz Tatit, atualiza a citada linha para os tempos contemporâneos da forma a seguir: “Estruturas musicais continuam existindo e se modificando em linhas ou planos diversos, sem as condições sócio-econômico-político-culturais que a Tropicália teve”<sup>82</sup>.

<sup>77</sup> CORD, Getúlio Mac. Introdução. Dicas sobre o molho, op. cit., 2011, p. XV-XVI.

<sup>78</sup> CORD, Getúlio Mac. Ingredientes e utensílios (1956-1966), op. cit., 2011, p. 4-32.

<sup>79</sup> CORD, Getúlio Mac. Cozimento e sabor (1967-1969), op. cit., 2011, p. 38.

<sup>80</sup> Idem. Depois da refeição. (1970-1981), op. cit., 2011, p. 75-76.

<sup>81</sup> Idem. Ibidem, op. cit., 2011, p. 110.

<sup>82</sup> CORD, Getúlio Mac, op. cit., 2011, p. 122.

Para a memória da referida *linha evolutiva* se tornar vencedora na historiografia da Música Popular Brasileira, foi necessária, como no livro em debate, a construção de uma ampla temporalidade para a mesma. Temporalidade essa formada por um encadeamento dos marcos-sínteses aglutinadores de compositores em torno de movimentos musicais, tais como a Bossa Nova e o Tropicalismo. Ao contrário do que afirmou Getúlio Mac Cord, Raul Seixas deixou claro em composições que não acreditava na citada linha<sup>83</sup>. Sérgio Sampaio se posicionou contra qualquer tipo de linha musical, inclusive as linhas caetanista e raulseixista, nas quais os críticos musicais de sua época tentaram situá-lo<sup>84</sup>. Dessa maneira, a memória dos músicos vencidos Raul Seixas e Sérgio Sampaio que se diferenciaram da perspectiva da linha em discussão e da herança do Tropicalismo com seus “marcos” de origem (Modernismo, Concretismo e Bossa Nova) encontra obstáculos de divulgação pelo autor em questão. É como acrescenta Carlos Vesentini sobre a construção de uma temporalidade da memória do vencedor diante do vencidos:

Aceito e estabelecido este tempo peculiar, a sequencia de fatos, temas, crise e marco legitimador [...] (base a permitir a organização de todo o conjunto) torna-se atrativa por si só, recebendo e absorvendo quaisquer novas informações ou estudos. [...] Além da capacidade que tem o poder dos grupos vencedores em localizar a realização da história em um ponto-chave, e de sua memória unitária em compor-se de tal forma a qualificar o tempo e absorver todo um conjunto de momentos e fatos, temos de levar em conta o desarme efetivo dos vencidos [...] Tal imposição provocará a sua absorção, no sentido de que comparecerão à memória como um ponto de referência, embora de relevância secundária, e a sua elisão, com acento não muito marcante, permitindo que sua prática se componha e se acrescente à prática de outros agentes, em direção ao mesmo resultado<sup>85</sup>.

*Brutalidade jardim: A Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*<sup>86</sup> é outro veículo contemporâneo difusor da noção de uma *linha evolutiva* na MPB. O seu autor, especialista em Literatura e Cultura Brasileira, contextualiza a emergência histórica da proposta de retomada da linha em questão, nos debates da *Revista Civilização Brasileira* de meados da década de 1960. Menciona, porém, a negação da viabilidade da citada retomada, realizada pelo músico baiano nos anos 1970. “Anos mais tarde, Caetano se distanciaria desse apelo teleológico e programático à ‘evolução’ na música popular brasileira”<sup>87</sup>.

<sup>83</sup> O verso mais emblemático da sua recusa é “Acredite que eu não tenho nada a ver com a *linha evolutiva* da Música Popular Brasileira”. SEIXAS, Raul. As aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor. In: SEIXAS, Raul. *Gita*. São Paulo, Philips- Phonogram, 1974 1. disco sonoro. Lado A, faixa 3.

<sup>84</sup> DISCOS NOVOS. Veja 04. Abr. 1973, n. 239, p. 83 e O POSSESSO. Veja, 16 jun. 1976, n. 406, p. 104.

<sup>85</sup> VESENTINI, Carlos Alberto. Revolução ou República. In: A *Teia do Fato*: uma proposta de estudo sobre a memória histórica. São Paulo: Hucitec; História Social da USP, 1977, p. 163-164.

<sup>86</sup> DUNN, Christopher. *Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Unesp, 2009.

<sup>87</sup> DUNN, Christopher. Participação, música pop e o som universal, op. cit., 2009, p. 79.

Entrando pela obra em análise, é possível encontrar várias referências ao tema em discussão. Christopher Dunn, nesse sentido, cita a concretização da linha em debate na contracapa do *LP Tropicália ou Panis et Circencis*. “A homenagem de Caetano a João Gilberto no roteiro cinematográfico/texto de capa reafirmava a afinidade dos tropicalistas com a bossa-nova e seu posicionamento na ‘evolução’ da música popular brasileira”<sup>88</sup>.

Apesar de admitir que o próprio Caetano Veloso recusou o parâmetro de *linha evolutiva* para organizar a nossa música a partir da década de 1970, Dunn adotou a referida linha ao fazer listas de seguidores tropicalistas ao longo das épocas posteriores.

Grande parte da música popular produzida hoje apresenta marcas da Tropicália e da musicalidade da contracultura do início da década de 1970. Músicas desse período foram reinterpretadas por artistas como Marisa Monte, Daúde e Andrea Marquee. Outros cantores e compositores se inspiraram no que Tom Zé chama de ‘arquitetura’ da Tropicália para produzir novos experimentos na música pop, envolvendo a poética e as técnicas musicais vanguardistas. Arnaldo Antunes [...] Carlinhos Brown [...] Chico Science & Nação Zumbi [...]<sup>89</sup>.

Mesmo com a existência de músicos como Raul Seixas, que chegou a afirmar “abertamente em uma música de 1974 que não tinha nada a ver com a *linha evolutiva* da Música Popular Brasileira”<sup>90</sup>, Christopher Dunn situa uma linha *tomzéniana* ao enumerar seus sucessores: “Ele exerceu um impacto sobre jovens músicos como Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé e Walter Franco, que se identificavam com uma vanguarda paulistana dos anos 70 e 80”<sup>91</sup>, enquanto que Jairo Severiano defende certa linha *caetanista* a qual pertenceria Arrigo Barnabé:

Nascido em Londrina (PR) em 14 de setembro de 1951, Arrigo é o principal personagem de um movimento musical de vanguarda (ele não gosta do termo), surgido em sua cidade natal em 1973 – com o show *Na boca do bode* – e continuado em São Paulo nos anos 80, quando viveu seu período de maior evidência. Na tal mistura do popular com o erudito, a que se refere Arrigo imprimiu ao seu trabalho um radical experimentalismo, marcados por influências de figuras como Caetano Veloso, os irmãos Campos, Berio, Boulez, e Stockhausen. Entre suas obras estão várias trilhas sonoras de filmes, quartetos de cordas, peças de jazz sinfônico e a ópera *Clara Crocodilo*<sup>92</sup>.

É interessante mencionar também, a partir dos autores em estudo, que o fio condutor das conexões musicais realizadas sob a ótica de uma linha evolutiva pode sofrer alterações. A

<sup>88</sup> Idem. *O momento tropicalista*, op. cit., 2009, p. 116.

<sup>89</sup> DUNN, Christopher. *Traços da Tropicália*, op. cit., 2009, p. 240.

<sup>90</sup> DUNN, Christopher. *Tropicália, contracultura e vínculos afro-diaspóricos*, op. cit., 2009, p. 199.

<sup>91</sup> Idem. *Traços da Tropicália*, op. cit., 2009, p. 225.

<sup>92</sup> SEVERIANO, Jairo. *Quarto tempo: A modernização (1958)*. In: *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2008, p. 453.

descendência musical pode mudar de bossanovista e tropicalista para uma herança mais individualizada. No lugar de movimentos musicais coletivos, aparecem compositores como vetores de suas próprias linhas: Caetano Veloso e Tom Zé. No entanto, a aproximação de Tom Zé da vanguarda paulistana já é uma evidência de que ele não tinha nada a ver com linhas, muito menos com o Tropicalismo. O cancionista-repórter em estudo e os expoentes dessa vanguarda estavam numa direção oposta à de Caetano Veloso nos anos 1970 e 1980. Este estava fazendo sucesso com suas canções *pop*, gravadas no grande circuito da indústria fonográfica e veiculadas nas paradas de sucesso das rádios brasileiras, enquanto que Tom Zé e as expressões da vanguarda paulistana, como Arrigo Barnabé, estavam fazendo seus *shows* em espaços alternativos, como o porão do Teatro Lira Paulistana<sup>93</sup>. Eles não tinham acesso à superfície, às grandes gravadoras e emissoras de rádio. Por outro lado, possuíam um espaço de liberdade para expressar e gravar as suas diferentes e dissonantes estéticas. Cada um deles buscava a sua própria estética experimentalista.

O jornalista Luiz Carlos Maciel, ao escrever sobre as suas memórias em torno do Tropicalismo na sua *Geração em transe*, recorda-se de uma conversa que travou com Caetano Veloso sobre a linha em questão. Na referida ocasião, o músico baiano negou a operacionalidade da *linha evolutiva* para refletir sobre a situação da MPB, a partir da década de 1970:

Em música popular eu sempre digo isso, eu acho ótimo esse negócio de não ter linha, não ter direção. Eu me sinto muito mais à vontade. Acho que fica mais criativo, eu encontro colegas assim e acho que fica mais alegre. Muito mais do que ter aquela palavra de ordem, aquela coisa com seguimento de linha. [...] A crítica se sente desnorteada por não haver linha. [...]. E ficam cobrando dos músicos porque estes não fornecem uma imagem mental para eles traduzirem no que estão fazendo, que é uma força bruta – viva Jorge Ben, que nunca foi linha nenhuma e ao mesmo tempo é nítido e inconfundível<sup>94</sup>.

Apesar das recusas *caetanistas* já referenciadas neste capítulo, a força da sua linha em questão persiste. O próprio Luiz Carlos Maciel admite que, mesmo com as controvérsias, o músico baiano foi vencedor e continua tendo seguidores no universo musical.

A dimensão libertária do fenômeno Caetano Veloso já provocou, talvez ainda provoque, reações irritadas em diversos setores – conservadores empedernidos, esquerdistas caretas, intelectuais reprimidos, moralistas neuróticos e outras espécies

<sup>93</sup> Sobre a história do Lira Paulistana e da vanguarda paulista entre os anos de 1979 e 1986, ver: *Lira Paulistana e a vanguarda paulista*. Diretor Riba de Castro. Pirata Busca Vida Filmes, Brasil, 2013, 97 min. Documentário.

<sup>94</sup> VELOSO, Caetano. A primeira sessão do Kaos. In: MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996, p. 263-264.

semelhantes. [...]. Inutilmente, porém, Caetano Veloso é um vencedor. Sua vitória é nítida em sua renovada influência sobre as novíssimas gerações. Sua visão se impõe de maneira espontânea e irresistível, como obra dialética da realidade, ou, mais simplesmente, dos caprichos da natureza ou, mesmo da vontade de Deus<sup>95</sup>.

Maciel, ao defender a liberdade artística de Caetano Veloso diante dos diversos setores musicais e intelectuais dos anos 1960 e 1970, acaba anulando e desqualificando através de generalizações, especialmente, os defensores de uma MPB nacionalista, “conservadores empedernidos”, e os partidários de uma música engajada, “esquerdistas caretas”. Nesse processo de memorização realizado pelo jornalista, é possível notar que para a memória do vencedor e de seus atos se imporem, são necessárias definições “[...] contra algo, contra possibilidades já ultrapassadas, e passam então, a chocar-se, [...] completando o movimento pela afirmação de sua realização”<sup>96</sup>.

É possível concluir ainda que o autor, ao afirmar que Caetano Veloso foi o vencedor da referida disputa contra os nacionalistas e esquerdistas e de que a visão musical dele se tornou soberana em meio às novas gerações musicais, está sustentando, implicitamente, que o projeto da citada *linha evolutiva* também foi vitorioso. Nesse sentido, o nacionalismo e o engajamento eram, na visão linear em debate, obstáculos à preservação do espírito de inovação artística, implantado a partir de João Gilberto e da Bossa Nova, na história da Música Popular Brasileira. A idéia da existência de uma constante renovação da influência *caetanista* sobre os músicos populares brasileiros reforça, por sua vez, a noção de que a música de Caetano Veloso é, assim como João Gilberto, um dos marcos *evolutivos* a ser retomado pelas futuras gerações musicais e pelos pensadores da história da nossa música.

O jornalista e crítico musical Carlos Callado também colabora com a divulgação da *linha caetanista*, ao enumerar os herdeiros tropicalistas ao longo de diversas épocas da história da nossa música. Para tanto, ele percorre o universo musical brasileiro dos anos 1970 aos anos 1990. Nesse percurso, encontra os seguintes beneficiários da herança dos baianos do Tropicalismo: Zé Ramalho, Alceu Valença, Kleiton e Kledir, os Novos Baianos, Jards Macalé, Wally Salomão, Luiz Melodia, Walter Franco, Jorge Mautner, Ney Matogrosso, Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, grupo Rumo, o grupo Premê (Premeditando o Breque), Mangue Beat, Carlinhos Brown e Chico César. Por último, o autor lista os herdeiros que

<sup>95</sup> MACIEL, Luiz Carlos. Trajetória compartilhada: Caetano e Gil. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996, p. 268.

<sup>96</sup> VESENTINI, Carlos Alberto. A apropriação da idéia. In: *A Teia do Fato: uma proposta de estudo sobre a memória histórica*. São Paulo: Hucitec; História Social da USP, 1977, p. 155.

chegaram ao ponto de fazer um movimento chamado “Retropicália” no ano de 1993: Mathilda Kóvak, Suely Mesquita, Pedro Luís, Antonio Saraiva, Luís Capucho e Arícia Mess<sup>97</sup>.

Para incrementar os debates contemporâneos sobre a referida *linha evolutiva* na Música Popular Brasileira, é interessante abordar as divergências entre as opiniões de José Ramos Tinhorão e José Miguel Wisnik sobre a importância da autenticidade, tradição, Bossa Nova e do Tropicalismo na nossa música. O primeiro continua, resguardadas as devidas proporções, com sua visão, apresentada na *Revista Civilização Brasileira* dos meados dos anos 1960, sobre a valorização da música nacional em detrimento da estrangeira.

[...] como no caso da inteligência musical na área das camadas médias brasileiras mais sofisticadas, o modelo mais apreciado e cultivado era o Coll jazz americano importado da Califórnia, ia ser a partir dele que jovens cariocas de nível universitário reuniram o *hardware* necessário à obtenção do *software* da bossa nova. Na construção desse mecanismo, o único elemento musical capaz de patente brasileira seria a batida de violão de João Gilberto. [...] *Em última análise, seria a tentativa de – segundo o próprio Caetano Veloso – ‘retomada da tradição da música brasileira na medida em que João Gilberto fez’.* O que queria dizer, por lógica de bom entendimento, repetir com o uso da linguagem universal do rock a façanha atribuída à bossa nova da obtenção de música brasileira a partir do coll jazz norte-americano. O resultado de tais tentativas para a música popular de tradição historicamente brasileira seria sua limitação ao gosto restrito de grupos de classe média frequentadores de festivais da canção, onde o que começara como imitação do estilo bossanovista da batida de violão de João Gilberto ia transformar-se no delírio orquestral de maestros arranjadores possuídos de paixão erudita mal correspondida [grifo meu]<sup>98</sup>.

Wisnik, por sua vez, discorda dos posicionamentos de Tinhorão e os considera fundamentalistas, apesar de perceber neles algumas mudanças em relação às opiniões de Tinhorão dos anos 1960. Ao contrário deste, ele defende a Bossa Nova e o Tropicalismo como exemplos da singularidade musical brasileira, enriquecida através do antropofagismo do processo de mundialização da cultura.

Ao bradar contra a ‘maqueação’ da classe média que imitava supostamente a cultura americana, em meados dos anos 60, Tinhorão fazia a seu modo uma crítica precoce do avanço da mercantilização, embora o ponto visado não fosse extremamente esse, mas a descaracterização do popular e do nacional. Contrapunha a essa tendência ‘inautêntica’, da qual tomou obsessivamente a bossa nova e depois o tropicalismo como emblema, uma música popular isenta de comercialismo e influência estrangeira, essa sim autêntica, a seu ver, pela pureza de suas raízes populares. Formulou desde então um autêntico fundamentalismo sociocultural em defesa de uma identidade supostamente natural e exclusiva das classes populares contraposta à invasão da cultura estrangeira. Se prestarmos atenção ao discurso do Tinhorão hoje

<sup>97</sup> CALLADO, Carlos. A herança tropicalista. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 298-301.

<sup>98</sup> TINHORÃO, José Ramos. Pesquisador apaixonado, crítico impecável. Entrevista com José Ramos Tinhorão. *Revista Recine*, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional do Brasil, n. 7, 2010, p. 75.

em dia, vemos que, apesar de inabalável e inamovível em suas convicções centrais, ele dá um sinal dos tempos: não se fala mais em autêntica música do povo, que ele parece não ver mais presente em lugar nenhum, ainda que não o diga explicitamente (o problema é que, nos termos em que ele a idealiza, talvez ela nunca tenha estado mesmo em lugar nenhum). O mito de raiz, em sua positividade popular, o bom e o velho samba verdadeiro, parece não ter mais correspondente real, restando a ênfase numa negatividade político-economicista em que o dominado (a cultura brasileira) é paralisado pelo dominador (o invasor cultural)<sup>99</sup>.

Apesar das opiniões de Tinhorão, sobre a necessidade de fortalecimento da música de raiz brasileira, serem criticadas duramente por historiadores da música, como Luiz Tatit e José Miguel Wisnik, e por músicos, como Caetano Veloso, ele tem uma visão clara da estilização técnico-musical do material que acredita ser popular, assim como dos assuntos poéticos do ato de cantar-para-o-povo. Na sua ótica nacionalista, admite-se, por exemplo, a integração de uma técnica musical de origem estrangeira ou adotada mundialmente. Jamais se admite, porém, a circularidade do código artístico. Trata-se, portanto, de sustentar um nacionalismo sobre um material quase genuíno, que no caso da música nunca se concretizou totalmente. Em resumo, a atribuição de um caráter absolutamente fechado e conservador aos comentários de Tinhorão sobre nossa música, realizada por seus adversários, é falsa.

É possível observar, por sua vez, as posições vanguardistas nas críticas em questão direcionadas a José Ramos Tinhorão. Seus críticos, no calor da hora dos debates sobre os caminhos da MPB nos anos 1960, objetivavam a revisão dos códigos musicais e poéticos vigentes taxados de conservadores. Para eles, era necessário trabalhar no campo do confronto crítico com as diferentes tradições musicais, que formam os artistas. Essa polarização “xenofobismo x cosmopolitismo” não correspondeu nem corresponde às produções musicais realizadas ainda nos anos 1960, nem muito menos às contemporâneas.

A *linha evolutiva* em questão já foi abordada por historiadores de ofício numa historiografia da música popular brasileira. Entre os trabalhos acessados e escolhidos, destaca-se Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na trajetória da música popular brasileira (1959-1969)<sup>100</sup>. Logo na sua introdução, Marcos Napolitano esclarece que sua tese tem os desafios de problematizar o termo *linha evolutiva* e fugir das armadilhas decorrentes do recorte cronológico selecionado, que segue a proposta de retomada da citada linha, a partir da Bossa Nova. Segundo ele, “[...] rejeito qualquer uso ideológico do termo,

<sup>99</sup> WISNIK, José Miguel. Global e mundial. In: *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 323-324.

<sup>100</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na trajetória da música popular brasileira (1959-1969)*. Tese de doutorado em História. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1998.

como legitimador das mudanças culturais da área musical em direção a uma ‘modernidade’ positiva por si”<sup>101</sup>.

Essa rejeição de Marcos Napolitano à utilização ideológica do termo em debate não é encontrada em suas reflexões sobre a Música Popular Brasileira entre os anos de 1972 e 1999, presentes no seu livro *História e Música*. O autor lista os músicos do período em questão que seguiam a estética tropicalista de forma emblemática:

Como espaço alternativo, a MPB ‘ortodoxa’, nacionalista e engajada se consolidou numa linha musical-comportamental francamente marcada pelo *pop-rock*, com incursões na contra-cultura e na música e poesia de vanguarda, reclamando para si a continuidade das ousadias estéticas e comportamentais do tropicalismo de 68. Os ‘Novos Baianos’, os ‘malditos’ e os roqueiros mais assumidos (Rita Lee, Raul Seixas), para não falar do meteórico conjunto ‘Secos e Molhados’, representam as diversas vertentes dessa linha, mais forte entre a juventude não universitária<sup>102</sup>.

No mesmo capítulo, Napolitano trata da emergência do conceito da referida linha pelas mãos de Caetano Veloso nos meados dos anos 1960, como também explica a matriz estética da sua proposta: “Caetano, ao colocar o problema da ‘retomada da linha evolutiva’, tinha em mente o trabalho de João Gilberto que, para ele, tinha conseguido como ninguém sintetizar tradição e ruptura, iniciando uma nova fase para a música popular brasileira”<sup>103</sup>. Para além dessa vertente estética da linha em debate, Marcos Napolitano identifica na sua obra *A síncope das idéias* um projeto interpretativo historiográfico inerente à proposta de *linha evolutiva* nos seguintes termos:

Em linhas gerais, Caetano propunha não só outro procedimento de criação musical e pesquisa de materiais, mas esboçava uma espécie de projeto historiográfico para a MPB, enfatizando dois eixos: 1) um eixo composicional, sintetizado por Ary Barroso – Dorival Caymmi- Tom Jobim. Este, aliás, não recebia muito destaque nas falas de Caetano, ao menos naquele contexto; 2) um eixo interpretativo proveniente de Orlando Silva- Cyro Monteiro. O ponto de saturação da tradição, momento histórico em que estes dois eixos seminais passaram a informar uma música autoconsciente de suas possibilidades culturais, tinha sido João Gilberto<sup>104</sup>.

Retornando à tese em debate, Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na trajetória da música popular brasileira (1959-1969), é possível notar que o

<sup>101</sup> NAPOLITANO, Marcos. Introdução. A MPB como problema histórico, op. cit., 1998, p. 8.

<sup>102</sup> NAPOLITANO, Marcos. Música e História do Brasil. In: *História e música – história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 71.

<sup>103</sup> NAPOLITANO, Marcos. Música e História do Brasil. In: *História e música – história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 69.

<sup>104</sup> NAPOLITANO, Marcos. A linha evolutiva: a vanguarda como releitura do passado. In: *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 103-104.

problema da *linha evolutiva* é enfrentado centralmente no terceiro capítulo e até a sua primeira terça parte. O autor apresenta a objetivação histórica do termo através dos debates estabelecidos entre músicos e intelectuais diante do questionamento da música engajada e o sucesso comercial da Jovem Guarda na *Revista Civilização Brasileira* dos meados da década de 1960. Napolitano adota a autoria da citada linha como sendo de Caetano Veloso.

A proposição da ‘linha evolutiva’ para ‘pensar’ a MPB, é credenciada ao compositor Caetano Veloso. Sua formulação foi feita durante um debate sobre os ‘caminhos’ da MPB promovido e publicado pela Revista Civilização Brasileira, em maio de 1966. [...] Sem desmerecer o pioneirismo intelectual do compositor baiano, é necessário reconhecer que o problema da ‘linha evolutiva’ estava presente, ainda que revestido de outros significados estéticos e ideológicos, no conjunto de debates intelectuais e criações artísticas que emergiram após a Bossa Nova. Mais do que um conceito, a ‘linha evolutiva’ tornou-se ‘uma idéia-força’, tornando-se um eixo estético-ideológico que vem orientando a vontade de ‘atualização’ da música popular sem, no entanto, negar a presença da tradição, expressa sobretudo pelo samba urbano que emergiu nos anos 1930<sup>105</sup>.

Marcos Napolitano deixa a dúvida de que a noção de *linha evolutiva*, proposta por Caetano Veloso, foi tomada de uma discussão já existente sobre o tema na época. Porém, dentro do material bibliográfico e historiográfico e dos debates ocorridos na crítica musical dos anos 1960 pesquisados, só foi encontrada outra proposição da idéia em discussão. Proposição essa também de Caetano Veloso, no ano anterior ao citado debate da *Revista Civilização Brasileira*: na Revista *Ângulos*, em 1965.

Na seqüência, Marcos Napolitano enumera os tipos da linha em questão. Para tanto, ele apresenta leituras e adesões variadas à *linha evolutiva*. Nesse sentido, destacaram-se dois leitores da temática em discussão: Augusto de Campos e Júlio Medaglia. Apesar das visões semelhantes entre Campos e Veloso, aquele segue uma lógica mais linear da expressão em estudo. Já Medaglia tinha uma visão mais vanguardista da citada linha.

É possível notar uma homologia na crítica de Caetano Veloso e de Augusto de Campos, que percebiam o paradigma d’O Fino da Bossa, como um retrocesso nos padrões estéticos alcançados pela música brasileira. Mas havia uma diferença fundamental: Campos explicava esse ‘retrocesso’ em função da vontade de popularização da MPB, o que o deslocava em relação ao efetivo debate musical. Caetano não negava a necessidade de ampliação de público, mas enfatizava a necessidade do criador dominar os elementos da tradição de maneira crítica, para não ser guiado pelas vicissitudes do mercado. [...] Para Medaglia, a BN recolocava, sob o prisma da modernidade musical e cultural, o procedimento de ‘canto despojado’ e de simplicidade funcional nos parâmetros da canção (arranjo, harmonia, melodia), ao mesmo tempo que ampliava as possibilidades técnico/expressivas destes mesmos parâmetros. Por isso, Medaglia diz que ‘os extremos do samba se tocam’ – o samba de rua e de ‘câmara’ (ou seja, o samba

<sup>105</sup> NAPOLITANO, Marcos. A Bossa em balanço: a MPB entre o fórum e a feira, op. cit., 1998, p. 117-118.

Bossa Nova): ambos teriam cantado uma tradição de rigor, clareza e despojamento, que a MPB estaria perdendo. Na verdade, Medaglia analisa a história da canção brasileira e a BN, em particular, a partir do prisma do manifesto ‘Música Viva’, que defende como critérios de avaliação estética o despojamento e a funcionalidade dos elementos musicais<sup>106</sup>.

A concretização da referida linha ocorreu esteticamente com o Tropicalismo. Sobre o procedimento da sua concretização, o autor em destaque afirmou ainda que se tratava de

[...] fazer com que elementos estéticos filtrados de diversas tradições culturais (no sentido amplo da palavra) – modernismo, canções românticas do rádio, ideologia nacionalista, bossa nova, etc. – convergissem numa obra provocativa [...] Esse desejo de ‘atualização’, que será levado à extremos no Tropicalismo, estava na base da ideia da ‘linha evolutiva’ e traduz uma tentativa, quase utópica, de re-situar, culturalmente, a nação brasileira no mundo ocidental. Tal desejo foi, muitas vezes, assumido por Caetano Veloso<sup>107</sup>.

A partir do quarto capítulo da tese em análise, o assunto linha evolutiva na Música Popular Brasileira aparece de maneira esparsa. No referido capítulo, Marcos Napolitano aborda os reforços de Augusto de Campos em torno do termo em estudo. Este último publicou artigos no seu Balanço da Bossa enaltecendo a ruptura artística realizada pelos baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil, como também adotou a periodização evolutiva e os seus respectivos pontos: Modernismo de 1922, Concretismo de 1956 e Tropicalismo<sup>108</sup>.

No quinto capítulo, o autor destaca a interpretação de Celso Favaretto, em *Tropicália-alegoria, alegria*, sobre a relação de fidelidade entre o projeto da *linha evolutiva* e o Tropicalismo<sup>109</sup>. Por fim, faz uma reflexão sobre os desafios para a continuidade do citado projeto.

A vontade de ‘atualização’ da canção brasileira chegava no seu limite; colocando-se como continuador da ‘linha evolutiva’ o Tropicalismo assumia para si a tarefa de ‘modernizar’ a MPB. Esta tarefa estava lastreada num processo mais amplo, no qual os artistas não foram tão autônomos quanto posteriormente se afirmou. O tênue limite entre o experimentalismo e o desenvolvimento de novos produtos para o mercado marcou a trajetória do movimento. Já se disse que o Tropicalismo fez um inventário das ‘relíquias do Brasil’. Uma das consequências desse procedimento, além de abrir novas possibilidades para uma crítica radical da cultura, foi o estabelecimento de um novo paradigma de canção brasileira, assumindo influências estéticas diversas e nem sempre situadas dentro da mesma série cultural<sup>110</sup>.

<sup>106</sup> NAPOLITANO, Marcos. A Bossa em balanço: a MPB entre o fórum e a feira, op. cit., 1998, p. 124-125.

<sup>107</sup> NAPOLITANO, Marcos. A Bossa em balanço: a MPB entre o fórum e a feira, op. cit., 1998, p. 129.

<sup>108</sup> NAPOLITANO, Marcos. Tela em Transe: os festivais como pólos de criação da MPB, op. cit., 1998, p. 186.

<sup>109</sup> Idem. A República das Bananas: o Tropicalismo no panorama da MPB, op. cit., 1998, p. 203.

<sup>110</sup> NAPOLITANO, Marcos. A República das Bananas: o Tropicalismo no panorama da MPB, op. cit., 1998, p. 208.

Marcos Napolitano aponta, no seu livro *A síncope das idéias*, o projeto de criação e contribuição musical de Edu Lobo para a evolução da MPB como oposto à proposta de linha evolutiva. Ele diferencia as leituras de tradição e modernidade na música popular realizada pelos referidos compositores:

Edu [Lobo] [...] Destaca a dupla Vinicius de Moraes e Tom Jobim como a verdadeira ‘instituição’ da bossa nova, deixando, sutilmente, João Gilberto em segundo plano. Esse ponto é muito importante, pois elege um outro procedimento de criação como definidor da ‘evolução’ da música popular, com uma visão oposta da ‘linha evolutiva’ de Caetano Veloso, que centraliza a ruptura moderna no projeto criador de João Gilberto. [...] A técnica utilizada nessa estilização não necessitava estar ‘atualizada’ em relação ao debate internacional da tradição modernista do Ocidente, ao contrário, portanto, do projeto de ‘linha evolutiva’ vanguardista de Caetano. Preferencialmente deveria estar pautada pela otimização da competência do criador no manejo das técnicas musicais consagradas (conforme o sistema tonal estabelecido no século XIX), com eventuais utilizações da dissonância<sup>111</sup> e dos timbres jazzísticos. O papel da tecnologia, como galvanizadora do resultado final da canção gravada, também não era superdimensionado, como ocorrerá no tropicalismo. Os efeitos obtidos pela tecnologia de gravação do fonograma deveriam estar condicionados à linguagem puramente musical determinada pela estrutura da canção, a serviço de uma performance comedida e funcional. Além disso, a tecnologia não deveria interferir nos timbres instrumentais a ponto de confundi-los com a música de consumo internacionalizada, dominada naquele momento pelo rock anglo-americano. Edu, assim como Caetano, buscava afirmar um ‘gênio nacional’ na música, mas o fazia por vias completamente diferentes e, em certo sentido, auto-excludentes. Entretanto, nem Edu Lobo pode ser considerado um representante do nacionalismo xenófobo e folclorista, nem Caetano um artista ‘cosmopolita’ por princípio submetido ao pop internacional. O problema da ‘brasilitude’ e do papel da música naquele contexto sociopolítico se colocava para ambos<sup>112</sup>.

Silvano Baia, na tese de doutorado *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*, também historicizou o termo *linha evolutiva*, pensando no contexto em que ele foi proposto. O autor observou a continuidade do seu uso ao longo do tempo ao encerrar certas narrativas da história da música popular no Brasil. Narrativas essas marcadas com os parâmetros de nacionalidade e autenticidade

[...] que vinham se construindo a partir dos primeiros textos sobre música popular escritos nos anos 1930, tinham, portanto, cerca de meio século quando se iniciaram as pesquisas na área de História nos anos 1980. Mesmo considerando-se os intensos debates estético-políticos ocorridos na década de 1960 e a modernização da linguagem musical ocorrida a partir da bossa-nova, ainda eram marginais aqueles

<sup>111</sup> Grupo de duas ou mais notas de um acorde que criam forte tensão e se tornam instáveis ao ouvido humano, que por natureza busca predominantemente a sua resolução em acordes consonantes. DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 110.

<sup>112</sup> NAPOLITANO, Marcos. A instituição- MPB e suas variáveis musicais. In: *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 115-118.

que como Raul Seixas diziam que não tinham nada a ver com a *linha evolutiva* da música popular brasileira<sup>113</sup>. [grifo meu].

No segundo capítulo da tese em estudo, Silvano Baia contrapõe a proposta de *linha evolutiva* ao conservadorismo musical de José Ramos Tinhorão. Na seqüência, conceitua a idéia do termo através dos seus respectivos desdobramentos estéticos e historiográficos “de construção da linhagem *samba-bossa-festivais-MPB-Tropicália* como sendo a *música popular brasileira*, questão que estará em foco em diversos momentos deste trabalho”<sup>114</sup>. Ainda no mesmo capítulo, o autor destaca a adesão de Augusto de Campos, no seu *Balanço da Bossa*, à proposta de uma retomada da *linha evolutiva* na MPB<sup>115</sup>, enquanto que, por último, no quinto capítulo da citada tese, é possível localizar o questionamento da canonização de músicos e gêneros musicais, utilizados como paradigmas de uma visão evolutiva sobre a nossa música popular.

A ideia dos grandes autores e obras, bem de acordo com o paradigma historiográfico herdado do século XIX, foi fundamental para a construção do discurso predominante na música ocidental e, via de regra, foi reiterado pelos estudiosos da música popular até recentemente. Assim, no caso da música popular no Brasil, também temos nosso panteão de gênios criadores, Noel Rosa e Pixinguinha à frente, numa vertente mais tradicional, sucedidos por Tom Jobim e Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil para aqueles que se orientam pela ideia da ‘linha evolutiva’<sup>116</sup>.

Diante desse balanço sobre as adesões à idéia de uma *linha evolutiva* da Música Popular Brasileira no universo de sua memória histórica, é possível concluir que os comentadores da hora do Tropicalismo, os historiadores da música, com formações de origens diversas, e os historiadores de ofício dialogam apenas com os afastamentos, as aproximações e os desdobramentos da proposta de retomada da citada linha, que desencadeou no Tropicalismo e na delimitação de seus herdeiros *ad infinitum* na história da MPB. Nenhum dos estudiosos citados retornou ao processo histórico de aparecimento das expressões musicais que foram nomeadas de tropicalistas, muito menos questionaram se o Tropicalismo existiu. Eles entendem a história de forma estática, pois a elaboraram com os elementos do

<sup>113</sup> BAIA, Silvano Fernandes. Introdução. In: *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. Tese de doutorado em História Social. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010, p. 10.

<sup>114</sup> BAIA, Silvano Fernandes. O ensaio acadêmico: momento formativo de um campo de estudos. Fundamentos para a historiografia, op. cit., 2010, p. 43.

<sup>115</sup> BAIA, Silvano Fernandes. O ensaio acadêmico: momento formativo de um campo de estudos. Fundamentos para a historiografia, op. cit., 2010, p. 46-47.

<sup>116</sup> BAIA, Silvano Fernandes. A música na historiografia, op. cit., 2010, p. 191. Ver também: BAIA, Silvano Fernandes. A música popular na historiografia: reflexões sobre fontes e métodos. *Artcultura*, Uberlândia, v. 14, n. 24, jan.-jun. 2012, p. 72.

passado com o objetivo de se definirem por diferença ou semelhança com eles. Não pensam a história como fluxo dinâmico, “ligando ou dissolvendo os elementos estáticos num padrão narrativo de mudança”<sup>117</sup>. Mesmo quando questionam o termo da linha em estudo, continuam hipnotizados pela versão de Caetano Veloso para o surgimento do movimento tropicalista e para a interpretação evolutiva da história da MPB. Tal versão se constituiu como um fato que norteia as narrativas de várias Histórias da Música Brasileira. O alerta para esse problema

[...] é de grande valia porque, às vezes, no intuito de se aproximar o máximo possível do objeto estudado, o pesquisador deixa de considerar a maneira pela qual as interpretações realizadas ao longo do tempo (de uma peça, de um espetáculo, de um artista etc.) são incorporadas às escritas da história e tornaram-se parte integrante do próprio acontecimento<sup>118</sup>.

Por fim, parece que mesmo os novos tempos do século XXI ainda não substituíram as premissas de autenticidade, tradição e modernidade dos meados do século XX para se pensar o campo da MPB. Critérios esses que continuam, apesar das negações contemporâneas abordadas neste item, hierarquizando e unificando as diversas produções lítero-musicais. Talvez, em uma frase, seja possível dizer que ainda não deixamos de ser um país que se define culturalmente como homogêneo. Na contramão desse pensamento patrimonialista sobre a música brasileira e dos critérios de classificação da indústria fonográfica, segue o mercado contemporâneo de Música Popular Brasileira, pois este se configura diversificado, descentralizado e fragmentado.

## 1.2 A “linhagem” referencial tropicalista sobre Tom Zé na historiografia da MPB

Numa proposta de compreender a objetivação histórica do discurso que centraliza a Tropicália dentro de uma *linha evolutiva* da MPB, a partir da marcação da arte de Tom Zé com a “sombra” da sua participação no movimento tropicalista, o mapeamento das classificações “tropicalistas” atribuídas ao músico baiano pela literatura acadêmica é fundamental.

Um dos desdobramentos da noção de uma *linha evolutiva* na MPB foi a conflituosa inserção das produções lítero-musicais de Tom Zé, principalmente dos anos 1960, sob o chapéu classificatório de Tropicalismo. Tal inserção pode ser localizada em *Tropicália*-

<sup>117</sup> SCHORSKE, Carl E. O livro: tema e conteúdo. In: *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 13.

<sup>118</sup> GUINSBURG, Jacó e PATRIOTA, Rosângela. Introdução. In: *Teatro brasileiro: idéias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 22.

*Alegoria, Alegria*, no qual Tom Zé aparece como participante do movimento tropicalista, especialmente na capa do *LP*-manifesto, *Panis et Circencis* e na autoria da música “Parque Industrial”<sup>119</sup>. Apesar dessa inserção do músico na fundação do Tropicalismo, o prefácio do citado livro, feito por Luiz Tatit, ainda prioriza a participação dos compositores baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil:

As duas versões do movimento, veiculadas em escala comercial, perfazem um arco histórico cujos pontos extremos delimitam uma verdadeira era de participação ativa e interrupta dos dois compositores baianos na vida nacional. Estes, de fato, entraram e saíram de todas as estruturas, deixando um legado – ainda em pleno desenvolvimento – de qualidade poucas vezes atingidas por outros artistas do país<sup>120</sup>.

Por sinal, esta leitura de Luiz Tatit é criticada pelo historiador de ofício Edwar Castelo Branco<sup>121</sup>, que fez um trabalho revisor da Tropicália, principalmente ao mostrar outros sujeitos, especialmente Torquato Neto, que fizeram parte da constituição tropicalista, sujeitos esses descentrados da operação de cristalização discursiva sobre a formação central do Tropicalismo em torno de Caetano Veloso e Gilberto Gil.

No livro *Tropicália: Alegoria, Alegria*, há outra exclusão de Tom Zé da formação denominada central do Tropicalismo – Caetano Veloso e Gilberto Gil. O autor destacou somente os *LPs* tropicalistas *Caetano Veloso* e *Gilberto Gil*, ambos de 1968<sup>122</sup>. O *LP Grande Liquidação: Tom Zé* do mesmo ano não é incluído entre os álbuns tropicalistas. Dessa forma, o livro em discussão é coerente, desde o prefácio, ao colaborar com a cristalização discursiva sobre a formação central da Tropicália em torno de uma dupla baiana: Caetano Veloso e Gilberto Gil.

A exclusão apontada não aparece, por sua vez, na obra *Tropicália: um caldeirão cultural*<sup>123</sup>. Nesta, o primeiro *LP* individual do cantor-repórter em estudo é classificado pelo autor como um álbum tropicalista. Por sinal, as suas principais músicas são analisadas resumidamente:

[...] além da vitoriosa *São São Paulo* apresenta canções sutis que vão num crescente de ironia e deboche dentro do espírito tropicalista. É o caso de *Curso Intensivo de Boas Maneiras*: ‘Primeira lição: deixar de ser pobre, que é muito feio...’ Em *Glória*, Tom Zé bombardeia o chefe de família tradicional: ‘Como um grande chefe de

<sup>119</sup> FAVARETTO, Celso Fernando. Cena tropicalista, op. cit., p. 69-93.

<sup>120</sup> TATIT, Luiz apud FAVARETTO, Celso Fernando, op. cit., 1996, p. 12.

<sup>121</sup> BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005, p. 99.

<sup>122</sup> FAVARETTO, Celso Fernando. Cena tropicalista, op. cit., 1996, p. 70.

<sup>123</sup> CORD, Getúlio Mac. *Tropicália: um caldeirão cultural*. Rio de Janeiro: Ed. Ferreira, 2011.

família/Ele soube sempre encaminhar seus filhos para a glória eterna/ Mas aguardando o dia do Juízo, por segurança foi lhes ensinando a juntar muito dólar na Terra'. *Namoradinho de Portão*, que seria gravado depois por Gal Costa ironiza a situação dos namorados supercontrolados da época. A introdução vanguardista contemporânea de *Catecismo, Creme Dental e Eu* evidenciava o experimentalismo do trabalho, através da participação de grupos como Os Brasões e dos maestros tropicalistas Damiano Cozzella e Sandino Hohagen, autores dos arranjos. *Sabor de Burrice* fecha o disco com o escracho total: 'Em diversas cores, veja que beleza/ em vários sabores/ a burrice está na mesa', apresenta a canção com um dueto caipira, que continua: 'Não tem preconceito ou ideologia/ anda na direita/ anda na esquerda', expunha. Um curto discurso no final da canção vem dizer a que ela veio: 'Esta humilde contribuição para a sacrossanta glória da burrice não lhe propõe um feriado comemorativo porque todos os dias ela já é gloriosamente festejada!'<sup>124</sup>.

O referido disco de Tom Zé também não foi esquecido no livro *Tropicália ou Panis et Circencis*<sup>125</sup>. Um dos seus ensaístas, Christopher Dunn, mostrou a importância e os respectivos temas centrais do álbum *Grande Liquidação: Tom Zé*, tais como a industrialização e o consumismo proporcionados por uma vida urbana<sup>126</sup>. Em seu próprio livro, o mesmo autor fez uma análise mais detalhada do *LP* em questão, das suas principais músicas e circunstâncias do seu relançamento no ano de 2000. Incluiu também a foto da capa do álbum entre os demais discos tropicalistas lançados, sobretudo no final dos anos 1960. Sobre as condições das gravações de *Grande Liquidação: Tom Zé*, o autor relata que

Seu primeiro álbum-solo, de 1968, [...] Gravado com duas bandas de Jovem Guarda, Os Versáteis e Os Brasões, e com arranjos de compositores de vanguarda do Grupo Música Nova, Damiano Cozzella e Sandino Hohagen, o álbum apresentava impressionantes combinações de iê-iê-iê acelerado com órgão e guitarra, música sertaneja, músicas curtas semelhantes a *jingles*, música experimental e os ruídos aleatórios da vida urbana. O LP foi originalmente lançado pela Rozenblit, uma gravadora independente do Recife que fechou as portas na década de 1970. Quando o álbum foi lançado em CD mais de trinta anos depois, os críticos o receberam como um tesouro perdido da música popular brasileira ou, nas palavras de Pedro Alexandre Sanches, como o 'lado B da Tropicália', injustamente negligenciado<sup>127</sup>.

Apesar de Getúlio Mac Cord e Christopher Dunn terem proporcionado espaço nas suas obras para o primeiro *LP* de Tom Zé, eles não questionaram se o álbum em questão pode ser mesmo rotulado como tropicalista, como também não problematizaram os processos históricos do surgimento, desaparecimento e reaparecimento de *Grande Liquidação: Tom Zé*. Por que este ficou trinta anos no esquecimento e ressurgiu como uma obra-prima da história da MPB?

<sup>124</sup> CORD, Getúlio Mac. Cozimento e sabor (1967-1969). In: *Tropicália: um caldeirão cultural*. Rio de Janeiro: Ed. Ferreira, 2011, p. 61.

<sup>125</sup> OLIVEIRA, Ana de. *Tropicália ou Panis et Circencis*. São Paulo: Iyá Omin, 2010.

<sup>126</sup> DUNN, Christopher. Parque Industrial. In: OLIVEIRA, Ana de, op. cit., 2010, p. 52.

<sup>127</sup> DUNN, Christopher. O momento tropicalista. In: *Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Unesp, 2009, p. 128.

A marca tropicalista atravessa todas as fases da carreira musical do compositor em estudo. Por sinal, os seus últimos *CDs*, lançados na primeira década do século XXI, também receberam os carimbos de “tropicalistas, uma vez que apresentam estética híbrida, antropofágica e próxima ao manifesto Mangue *Beat* [...]”<sup>128</sup>. Em meio a aproximações e distanciamentos entre Tropicalismo e Mangue *Beat*, Tom Zé foi situado como um “músico tropicalista reavivado” a partir dos anos 1990. É o que se pode notar em seguida:

[...] participou Chico Science (1970-1996) da ‘poesia de exportação’ que ideada por Oswald na área da poesia, materializou-se musicalmente na bossa nova nos anos 60 e na última década do século XX num *revival* tropicalista norteamericano que passou pel’Os Mutantes, Tom Zé, Gil, Caetano e outros, fenômeno estudado por Harvey<sup>129</sup>.

De acordo com a lógica da *linha evolutiva* em estudo, as aproximações do Mangue *Beat* com o Tropicalismo ocorrem porque aqueles seriam movimentos musicais, que se sucederam esteticamente, especialmente na adesão ao *rock*, e evolutivamente na história da nossa música. Seguindo no raciocínio da referida linha, o cantor-repórter é aproximado do Mangue *Beat* por tabela, por serem ambos considerados herdeiros de um Tropicalismo reavivado nos finais do século passado. Não se trata, portanto, de uma vinculação musical direta entre as produções do cantor e do Mangue *Beat*.

Além da inserção de Tom Zé entre os *revivals* tropicalistas, é fundamental destacar a sua localização como um “descendente tropicalista esquecido e redescoberto” na *linha evolutiva* da MPB:

A lição tropicalista permaneceu não somente nos desenvolvimentos ulteriores de alguns de seus artistas, como na influência que passou a exercer em gerações futuras. Arnaldo Antunes, já nos anos 80, em plena revitalização do *rock*, traçou um caminho semelhante, em um terreno multimídia, reunindo novamente sofisticação formal e apelo popular. Da mesma forma, nos anos 90, Chico Science conseguiu o prodígio de inverter definitivamente o circuito pró-sul do Brasil, enquanto a planetarização da cultura tornava possível a redescoberta de um tropicalista esquecido, Tom Zé, pelo público do país e do exterior<sup>130</sup>.

O jornalista e crítico musical Ruy Castro, em *A onda que se ergueu no mar – novos mergulhos na Bossa Nova*, também vincula a Tom Zé a marca de “tropicalista valorizado no

<sup>128</sup> LIMA, Márcio Soares Beltrão de. Introdução. In: *O design entre o audível e o visível de Tom Zé*. Dissertação. (Mestrado em Design) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2010, p. 19.

<sup>129</sup> PERRONE, A.Charles. Do bebop e o Kaos ao Chaos e o trip hop: dois fios ecumênicos no espaço semimilenar do Tropicalismo. In: COSTA, Nelson Barros da. (Org.). *O Charme dessa Nação*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007, p. 297.

<sup>130</sup> AGRA, Lucio. Moderno, pós-moderno, contemporâneo? In: *História da arte do século XX: idéias e movimentos*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004, p. 72.

exterior na última década do século passado”, valorização essa realizada, principalmente, pelo mercado fonográfico dos Estados Unidos<sup>131</sup>. É interessante perceber que a fase da carreira do cancionista baiano em questão, que aparece na obra em debate, é a da sua redescoberta pelo produtor norte-americano David Byrne. Os seus ostracismos musicais dos anos 1970 e 1980 são esquecidos. De uma maneira geral, Tom Zé só passa a ser incluído com maior freqüência na historiografia da MPB e do Tropicalismo após os anos 1990, ou seja, depois do seu reconhecimento internacional. E essa inclusão ocorre de maneira pontual e esparsa e ainda com a pecha de “tropicalista”, apesar de sua arte estar distanciada dos seus colegas Caetano Veloso e Gilberto Gil, desde os anos 1970.

Uma obra que localiza Tom Zé entre os “tropicalistas esquecidos” é *Balanço da Bossa e outras bossas*. Nas suas últimas reedições, foi acrescida de um posfácio que enumera os compositores que participaram do Tropicalismo e ficaram à margem, tais como: Jorge Mautner, Jards Macalé e Tom Zé. Augusto de Campos o nomeia ainda de “trovador dedicado”, ou seja, um cronista do cotidiano. Menciona o seu primeiro álbum solo *Grande Liquidação: Tom Zé*, de 1968, e suas letras de músicas “Namorinho de Portão”, “Catecismo, Creme Dental e Eu”, “Parque Industrial” e “Sabor de Burrice”. Destaca também o seu disco *Todos os Olhos* (1973) e suas respectivas interpretações de “Noite do Meu Bem” de Dolores Duran e a canção “Brigitte Bardot”<sup>132</sup>.

Abrindo um verbete sobre Tom Zé da enciclopédia *Música popular brasileira hoje*, encontra-se mais uma rotulação em volta do músico: “um trovador, um poeta irreverente”<sup>133</sup>. Assim como Augusto de Campos, Inês Bogéa sinaliza para a existência de crônicas cotidianas nas produções *tomzénianas*. Nenhum deles, porém, chega a mencionar e analisar essas trovas ou narrativas como diferenciais que o impedem de nomeá-lo imediatamente de “tropicalista”.

Posteriormente, a mesma autora passeia pelos seus experimentos e instrumentos musicais, seu surgimento no cenário musical brasileiro através do Tropicalismo e suas contribuições com a canção “São São Paulo, meu amor” no Festival da TV Record de 1968 e com a música “Parque Industrial” no LP conceitual *Tropicália ou Panis et Circencis*. Da sua carreira musical na década de 1970, a autora destaca o início do seu ostracismo midiático a partir do LP *Todos os Olhos*, 1973. Relata ainda que o seu redescobrimento só foi possível por meio de “alguém de fora, [...] para redescobrir o tom vigoroso do Zé. Deve-se ao ex-líder

<sup>131</sup> CASTRO, Ruy. *A onda que se ergueu no mar – novos mergulhos na Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

<sup>132</sup> CAMPOS, Augusto de. *No balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectivas, 2003.

<sup>133</sup> BOGÉA, Inês. Tom Zé. In: Arthur Nestrovski. (Org.). *Música Popular Brasileira Hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002, v. 50, p. 279.

da banda *Talking Heads*, David Byrne, seu retorno ao centro das coisas, no início da década de 1990”<sup>134</sup>. Por último, cita os principais *CDs* lançados nos anos 1990 e 2000, tais como: *Parabelo* (1997); *Santagustin* (2002) e *Jogos de Armar* (2000).

Outra classificação atribuída a Tom Zé é a de “tropicalista paralelo”. Qual o significado desse rótulo? Tom Zé já era tropicalista antes do próprio surgimento do Tropicalismo. É o que acrescentam, respectivamente, Getúlio Mac Cord e Rogério Duarte:

Foi justamente a produção local da TV Baiana que deu a Tom Zé uma experiência grande em termos de sátira musical. E foi o que o fez tornar-se conhecido pelo seu humor<sup>135</sup>. [...] É interessante o caso de Tom Zé. Com ele as coisas aconteceram de uma maneira meio milagrosa, porque ele foi paralelo ao movimento. O Tropicalismo tem uma força tão grande que independia do caráter de movimento. Tom Zé já era tropicalista paralelamente porque ele já tinha começado desde a Bahia, antes até da deflagração nacional do movimento, e continuou o trabalho dele com uma vinculação muito grande<sup>136</sup>.

Da mesma forma, Edwar Castelo Branco aponta que a mistura do folclore rural com a música erudita resultando numa música *pop* – à maneira dos *Beatles*, renovadora da música brasileira e elemento da proposta estética da Tropicália – não foi proposta originalmente por Gilberto Gil, quando este encontrou, em 1967, a musicalidade sertaneja na banda de Pífano de Caruaru, Pernambuco. De acordo com

[...] depoimento do próprio Tom Zé, sua intenção musical ainda na década de cinquenta, entre o folclore rural e o erudito, era *praticar uma virtude mediana, para ligeiras alterações nas formas da música popular* (ZÉ, 2003, meio digital). Se a percepção do folclore rural- e aí eu estou incluindo os pifeiros de Caruaru nesta categoria – e da Música Popular Brasileira se revelou a Gilberto Gil e este acontecimento seria o marco inaugural dos experimentalismos estéticos que desaguariam na Tropicália, a mesma percepção Tom Zé teve ainda na década de cinquenta<sup>137</sup>.

Ser um tropicalista antes do Tropicalismo já é um sinal da dificuldade de enquadramento da arte de Tom Zé no rótulo classificatório em questão. Revela que o mesmo foi criado muito a posteriori da formação do cantor-repórter baiano, de maneira que ele fazia músicas inclassificáveis. O Tropicalismo, assim sendo, pegou Tom Zé no que ele já estava produzindo. E por que conseguiu pegar? Por causa da assimilação de linguagens e da mistura musical, trazidas e incorporadas pelo movimento.

<sup>134</sup> BOGÉA, Inês. Tom Zé. In: Arthur Nestrovski. (Org.). *Música Popular Brasileira Hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002, v. 50, p. 280.

<sup>135</sup> CORD, Getúlio Mac. Ingredientes e Utensílios (1956-1966), op. cit., 2011, p. 10.

<sup>136</sup> DUARTE, Rogério Duarte. Rogério Duarte. In: CORD, Getúlio Mac, op. cit., 2011, p. 161.

<sup>137</sup> CASTELO BRANCO, E. Entre a fratura e a sutura: a invenção da Tropicália, op. cit., p. 126.

No universo da historiografia sobre a arte *tomzéniana*, existem aquelas obras que situaram o cancionista-repórter em estudo como tropicalista, mas um tropicalista diferente dos demais. Nesse aspecto, é crucial ainda destacar a importância de *O Século da canção*<sup>138</sup> para o estudo das diferenciações entre os projetos artísticos de Tom Zé, apesar da sua fase tropicalista, e do Tropicalismo. Sobre esse tema, Luiz Tatit afirma que:

Tom Zé, Rogério Duprat, Capinan, Os Mutantes e outros foram expressões importantes da fase intensa do movimento tropicalista, mas seus projetos pessoais não se confundiam com os de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Tom Zé, por exemplo, realizou algo de extrema singularidade que só foi devidamente reconhecido, aqui e no exterior, a partir da última década do século. [...] Caetano e Gil desenvolviam um projeto extenso sem solução de continuidade, que resultou na canção de rádio da década de 1970 e no modelo de mistura amplamente incorporado pelas novas gerações de cancionistas<sup>139</sup>.

Nesta passagem, as singularidades musicais de Tom Zé diante do Tropicalismo de Caetano Veloso e Gilberto Gil não são esquecidas pelo autor em questão, as “especificidades de suas propostas e instantes cruciais deixam de ser absorvidos à medida que conformam vias divergentes e negam o sentido de conjunto”<sup>140</sup>. Essa valorização das singularidades do cancionista-repórter baiano entre os seus parceiros tropicalistas é também ressaltada por Christopher Dunn: “De todos os tropicalistas, Tom Zé se mostrava o mais fascinado com a experiência existencial da cidade grande. [...] Entre os tropicalistas, [...] também se mostrava o mais crítico e cético em relação à modernidade capitalista da cidade grande”<sup>141</sup>.

Uma nomeação constantemente vinculada ao compositor em estudo é a de “marginal” entre os demais músicos tropicalistas de sucesso. A marginalidade da experimentação musical é apontada enquanto sua marca diferenciadora. Não é, todavia, fornecido a ele um lugar específico na história da Música Popular Brasileira. Ele só é localizado como um integrante ou estranho à citada *linha evolutiva*. Dessa forma, esta não é implodida por nenhum dos autores estudados aqui. É o que se pode ver a seguir:

Depois de voltar do exílio, em 1972, Gilberto Gil e Caetano Veloso consolidaram sua posição como artistas populares e intelectuais. Tom Zé [...] continuou compondo e gravando, mas permaneceu à margem da MPB, tendo optado por uma linha de pesquisa musical mais experimental<sup>142</sup>.

<sup>138</sup> TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

<sup>139</sup> TATIT, Luiz. *O nó do século: Bossa Nova e Tropicalismo*, op. cit., 2008, p. 201-202.

<sup>140</sup> VESENTINI, Carlos Alberto. Revolução ou República. In: *A Teia do Fato: uma proposta de estudo sobre a memória histórica*. São Paulo: Hucitec; História Social da USP, 1977, p. 170.

<sup>141</sup> DUNN, Christopher. Parque Industrial. In: OLIVEIRA, Ana de, op. cit., 2010, p. 52.

<sup>142</sup> DUNN, Christopher. Tropicália, Contracultura e vínculos afro-diaspóricos, op. cit., 2009, p. 187-188.

Outra classificação peculiar relacionada a Tom Zé foi também mencionada por Christopher Dunn: “queridinho da mídia brasileira” ou “tropicalista integrado ao sistema”. Esse título foi atribuído por Chico César após o reaparecimento do cantor baiano no cenário musical brasileiro, desde os anos 1990. Segundo ele, “Até Tom Zé, que viveu durante anos no semi-anônimo, virou um *darling* da mídia brasileira depois de receber a bênção de David Byrne”<sup>143</sup>. O fato de ele ter voltado a gravar *CDs* e a ter espaço em canais abertos da televisão já o iguala, por exemplo, aos seus colegas Roberto Carlos, Caetano Veloso e Gilberto Gil, que sempre estiveram na grande mídia e com a indústria fonográfica ao dispor deles? Não. Mesmo adentrando pelos programas globais<sup>144</sup>, ele não se apresenta costumamente naqueles voltados para a massa<sup>145</sup>. As suas apresentações e entrevistas são circunscritas aos horários da madrugada, por exemplo, do “O programa do Jô”<sup>146</sup>. Também, não possui e nem participa de especial de fim de ano, exibido pela TV Globo<sup>147</sup>. As suas aparições são mais freqüentes em TVs Educativas, tal como a TV Cultura<sup>148</sup>. Ele, portanto, não chega a ser tão queridinho pela mídia brasileira.

No verbete sobre Tom Zé da enciclopédia organizada pelo musicólogo e jornalista Zuza Homem de Mello, ele é rotulado de “muito intelectualizado”. A pecha de “muito intelectualizado” tem o significado oposto ao de “queridinho da mídia brasileira”, analisada anteriormente. Pelo primeiro rótulo, entende-se que ele não faz cantigas para a massa. É um intelectual. Os seus interlocutores são os intelectuais. Se não fosse assim, estaria na grande indústria fonográfica. Para estudar qualquer músico, é fundamental, portanto, problematizar os tipos de públicos aos quais se destinam.

O autor realiza ainda uma contextualização histórica da sua trajetória musical nos anos 1960, mencionando seus professores da Universidade Federal da Bahia, a sua participação no espetáculo *Arena canta Bahia*, de Augusto Boal e no disco *Panis et Circensis*, com a música *Parque Industrial* e sua vitória no IV Festival de Música Popular Brasileira na TV Record em 1968 com a música “São São Paulo, meu amor”. Apresenta sua discografia selecionando

<sup>143</sup> DUNN, Christopher. *Traços da Tropicália*, op. cit., 2009, p. 241.

<sup>144</sup> Programas da Rede Globo de Televisão.

<sup>145</sup> Uma exceção da sua presença em programas populares se deu no *Programa do Ratinho*, exibido pela emissora aberta SBT. *Entrevista no Programa do Ratinho*, 02.05.2013. Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=zFj\\_1\\_vp3Bk&hd=1](http://www.youtube.com/watch?v=zFj_1_vp3Bk&hd=1)>. Acesso em: 22 jan. 2014.

<sup>146</sup> Dentre as suas participações, destacam-se as mais recentes: *Entrevista no Programa do Jô*, 04.09.2012. Disponível em: <[www.globo.com](http://www.globo.com)>. Acesso em: 05 set. 2012. *Entrevista no Programa do Jô*, 06.06.2013. Disponível em: <<http://globotv.globo.com/rede-globo/programa-do-jo/v/tom-ze-lanca-cancao-que-fez-inspirada-no-discurso-do-papa-francisco/2620838>>. Acesso em: 22 jan. 2014.

<sup>147</sup> Como foi o caso do *Especial Ivete, Gil e Caetano*. Itunes Brasil, Globo Marcas, 2012. 1. DVD.

<sup>148</sup> Dentre essas, tive acesso a duas: *Programa Roda Viva*. TV Cultura, 1993. Disponível em: <[www.youtube.com.br](http://www.youtube.com.br)>. Acesso em: 30 jan. 2011. *Programa Roda Viva*. 06. 06. 2013. Disponível em: <<http://tvcultura.cmais.com.br/rodaviva/roda-viva-tom-ze-06-05-2013-bloco-1>>. Acesso em: 22 jan. 2014.

os LPs: *Se o caso é chorar* (1972), *Todos os Olhos* (1973), *Estudando o Samba* (1976), *Correio da Estação do Brás* (1978) e *Nave Maria* (1984). Aborda as suas experimentações musicais e o seu ostracismo musical, sobretudo, nos anos 1980. Descreve, por último, o seu “renascimento” para o cenário musical através do produtor musical norte-americano David Byrne, a partir dos anos 1990<sup>149</sup>.

*Geração em transe: memórias do tempo do Tropicalismo* possui a classificação do compositor em estudo, dentre os demais tropicalistas, como coadjuvante na proposição do referido “movimento” estético. É como acrescenta Luiz Carlos Maciel sobre a liderança tropicalista de Caetano Veloso: “Acabou, de acordo com Gilberto Gil, Tom Zé, Torquato Neto, Capinam, Rogério Duprat e outros, por transformar o avanço num movimento artístico deliberado, com nome e tudo. O tropicalismo estava lançado”<sup>150</sup>. De acordo com essa citação, o Tropicalismo foi uma obra realizada somente por Caetano Veloso. O autor adota a centralização discursiva de um único mentor para o movimento tropicalista. Situa, portanto, o músico baiano no centro da memória sobre o Tropicalismo.

Marcos Napolitano, por sua vez, situa Tom Zé num caminho tropicalista aberto por Caetano Veloso e Gilberto Gil, caminho esse vislumbrado após o Festival da Record de 1967.

No vácuo das polêmicas abertas por Caetano e Gil surgiram duas novas estrelas: Tom Zé e Gal Costa. O primeiro ganhou o festival da TV Record de 1968, com marcha tropicalista ‘São Paulo, meu amor’, uma ironia com o cotidiano da cidade grande. Gal Costa defendeu o iê-iê-iê ‘Divino e maravilhoso’, de Caetano e Gil, um apelo à vida jovem, libertária e sem medos<sup>151</sup>.

Assim como Luiz Carlos Maciel, Napolitano localiza o cancionista-repórter em estudo a reboque do Tropicalismo. A diferença é que o último mostra um Tom Zé levado passivamente, não apenas por Caetano Veloso como também pelo seu parceiro Gilberto Gil, para uma rota tropicalista. Nenhum dos autores em questão trata das divergências que aconteceram no limiar do movimento em debate. Para confirmar essa afirmação, é possível destacar o seguinte relato *tomzéniano*: “Claro que tinha competição. Um pouco do medo do que o outro ia fazer”<sup>152</sup>.

<sup>149</sup> MELLO, Zuza Homem de. *Encyclopédia da Música Popular*. São Paulo: Publifolha, 2000.

<sup>150</sup> MACIEL, Luiz Carlos. Jovem Caetano. In: *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996, p. 190-191.

<sup>151</sup> NAPOLITANO, Marcos. O radical é chic (1968 no Brasil). In: *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001, p. 70. (Repensando a História).

<sup>152</sup> ZÉ, Tom. *Tropicália*. Diretor Marcelo Machado. Imagem Filmes, Bossa Nova Filmes e Petrobrás, Brasil, 2012, 89 min. Documentário.

No *Tropicalismo-decadência bonita do samba*, há parcias referências ao cancionista-reporter baiano. A principal delas está relacionada à sua “participação tropicalista” com a gravação da música “Parque Industrial” no álbum *Panis et Circenses*. Outro destaque da obra são os seus comentários sobre o ostracismo musical de Tom Zé após o Tropicalismo: “Voz discordante do delírio futurista-mercadológico das figuras centrais do tropicalismo, começou desde então a se isolar”<sup>153</sup>.

Em outra passagem, Pedro Sanches classifica Tom Zé como “marginal ao Tropicalismo”. Na lógica dessa classificação, o músico pode ser integrado, ao “grupo dos malditos” com Jorge Mautner e Jards Macalé. Por fim, o autor chama o músico Tom Zé de “inverso-tropicalista”, porém sem esclarecer tal rotulação.

Fora dos domínios centrais, uma geração tropicalista composta de artistas de tensa relação com o mercado, como Tom Zé, Jards Macalé, Jorge Mautner, Luiz Melodia, Walter Franco e Sérgio Sampaio deu prosseguimento à vocação – a que os tropicalistas *mainstream* renunciaram muito cedo, de reafirmar a rebeldia e o experimentalismo ainda que a custo do divórcio da indústria e do grande público; no final dos anos 90, com o lançamento por um selo norte-americano, de *Com Defeito de Fabricação – Fabrication Defect* (1998) – Tom Zé passou a viver inesperada (re) conciliação com a popularidade, sem nem ter que abdicar do “tropicalismo de protesto” que sempre fez<sup>154</sup>.

A historiadora Neuseli Fuoco, entretanto, discorda da citação anterior na qual o jornalista Pedro Sanches destaca uma mudança no processo criativo *tomzéniano*. Para ela, a trajetória musical de Tom Zé está para além do Tropicalismo “ao qual ele tivesse se adaptado. A sátira, a mordacidade, a criatividade e a inquietação em buscar novas sonoridades sempre foram características dele como artista”<sup>155</sup>.

Na mesma perspectiva crítica, segue Carlos Callado em *Tropicália: a história de uma revolução musical* ao situar o músico em questão como um discípulo rebelde de João Gilberto e sua Bossa Nova. “[...] apesar de também ser um apreciador da bossa nova Tom Zé já tinha consciência de que sua aproximação com a música era diferente do padrão mais comum. [...] encontrou a maneira de transformar seu aparente defeito em virtude”<sup>156</sup>.

O autor citado valoriza também a contribuição *tomzéniana* para o Tropicalismo e a Música Popular Brasileira. Sobre a sua trajetória musical dos anos 1960, destaca: o ingresso

<sup>153</sup> SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo: decadência bonita do samba*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000, p. 70.

<sup>154</sup> SANCHES, Pedro Alexandre, op. cit., 2000, p. 286.

<sup>155</sup> FUOCO, Neuseli Martins Costa. *Tom Zé: a (re) invenção da música brasileira (1968-2000)*. Dissertação - Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2003, p. 17-18.

<sup>156</sup> CALLADO, Carlos. Discípulos de João. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 38.

na Universidade Federal da Bahia para estudar música e a participação nos *shows* no Teatro Vila Velha, em Salvador, na montagem da peça *Arena canta Bahia*, dirigida por Augusto Boal, na gravação do disco *Panis et Circenses* em 1968, nos festivais de música e a vitória com a música “*São São Paulo, meu amor*” no IV Festival de Música Popular Brasileira da TV Record e no programa *Divino Maravilhoso* transmitido pela TV Tupi.

O mesmo autor defende também a tese de que Tom Zé esteve desde o início identificado com o Tropicalismo, mas também que seu processo criativo não cabia na classificação de tropicalista. Menciona ainda momentos de sua infância, os problemas com a censura, os períodos de ostracismos musicais de mídia e produção fonográfica e o seu reaparecimento no cenário musical dos anos 1990, através de David Byrne.

É necessário destacar a pouca freqüência de estudos acadêmicos sobre a arte de Tom Zé na área de História e a ausência de teses de doutoramento interessados no conteúdo histórico da arte do compositor, dentre o material bibliográfico a que tive acesso. Em meio aos trabalhos acadêmicos referentes à sua obra por mim catalogados, as pesquisas foram resultados, sobretudo, de estudos lingüísticos e de crítica literária<sup>157</sup> e Jornalismo<sup>158</sup>. Adentrando por essas dissertações citadas, é notável a existência daquelas que atribuem o termo “tropicalista” somente à produção musical *tomzéniana* dos anos 1960.

O rótulo “tropicalista” vinculado ao compositor em debate é questionável, pois se restringiu a uma passagem através das suas letras de músicas dos anos 1960<sup>159</sup>. Por sinal, há sugestões de que ele seja insuficiente para abarcar as diferentes fases da trajetória musical de Tom Zé. Ele é cheio de arestas. O crítico literário Demétrio Panarotto também considera inadequada a expressão “tropicalista” para a arte de Tom Zé. Ele justifica essa inadequação através do distanciamento do cancionista baiano em relação ao Tropicalismo, a partir da década de 1970.

[...] seria possível pensar que o momento em que o termo Tropicália dá indícios, durante a década de setenta, de estar sendo cooptado pelas normas que regem a “ordem cultural brasileira”, é o momento no qual, sutilmente, Tom Zé está se “afastando”, não apenas do termo Tropicália, mas dos demais nomes que permanecem como remanescentes, digamos que “exclusivos”, do termo. Melhor:

<sup>157</sup> LEMOS, Altaíla Maria Alves. *A construção da descnça de Tom Zé*. Dissertação (Mestrado em Lingüística) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006; PANAROTTO, Demétrio. *Não se morre mais, cambada...* (O tom de Tom Zé). Dissertação. (Mestrado em Curso de Pós-Graduação em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina. – UFSC, Florianópolis, 2005.

<sup>158</sup> FUOCO, Neuseli Martins Costa. *Tom Zé: a (re) invenção da música brasileira (1968-2000)*. Dissertação - Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2003.

<sup>159</sup> VALENTE, Rodolfo Augusto. *Tom Zé: contradições entre o velho e o novo na música popular*. Iniciação científica (Graduando em Bacharelado em Composição e Regência) - Instituto de Artes, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, 2005, p. 25.

talvez, não seja um afastamento do termo Tropicália, mas do “rótulo” Tropicalista. [...] É possível perceber que o afastamento (apagamento) de Tom Zé do “ismo” que se acomoda ao lado do termo Tropicália ocorreu; todavia é difícil precisar o momento exato que se inicia este sutil afastamento. Agora, muito mais do que um mero exercício, me parece que o jogo, do qual nos fala Foucault “dos limites e da transgressão”, ocorre em vários momentos da trajetória de Tom Zé, mas em especial, se torna evidente a partir (da capa) do disco *Todos os Olhos*, de 1973. Ainda, se torna possível pensar que, a partir deste disco, o afastamento de Tom Zé do rótulo Tropicalista esteja acontecendo<sup>160</sup>.

Apesar das recusas de Panarotto em precisar o momento histórico exato, no qual fica mais difícil aproximar Tom Zé dos tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil, é possível situar precisamente quando ele se afastou deles e dos caminhos tropicalistas. O cancionista-repórter em estudo se afastou tanto que desceu pelas franjas do Tropicalismo e entrou para um ostracismo musical de duas décadas: 1970 e 1980. O mais importante não é identificar quando ele esteve próximo ou distante dos rumos tropicalistas, mas sim mostrar quando a memória passou a ser construída vinculando Tom Zé ao movimento tropicalista.

Por outro lado, é interessante mencionar as reflexões da lingüista Altaíla Lemos, que não descarta as vinculações entre as produções lítero-musicais de Tom Zé e o Tropicalismo. Ela, porém, defende que essas vinculações não obscurecem as singulares artísticas do cancionista-repórter em estudo.

Nas canções de Tom Zé, é inegável a afinidade com o Tropicalismo, no modo de compor, que, no entanto, não omite a desafinação ou a relevante diferença do seu trabalho em si: a da construção de um posicionamento paralelo a esse, a canção como descância ou a canção movida mais por uma vontade de fazer do que por uma vontade de apresentar em moldes canônicos, comercial e publicamente: *não era música, era vida*. Era a vida na música e não a música na vida. O que faz a canção ser inacabada é o desejo de compô-la de criá-la, de unir vida e música numa só canção que se multiplica. A idéia da canção ser interminável sugere um desenho de muitos quadros em um só plano, expressando o caráter de uma multiplicidade singular. Característica comum e contrária à tendência tropicalista. [...] Comum porque a canção de caráter tropicalista almeja uma multiplicidade de gêneros musicais, coerente com a idéia de multiplicar uma canção numa mesma melodia em diferentes gêneros. Contrária por que a canção de Tom Zé não tinha metas de atingir ampla popularidade e sim de fazer, de compor, mergulhar no campo da canção ainda por construí-la, de criá-la, de unir vida e música numa só canção que se multiplica [...]<sup>161</sup>.

<sup>160</sup> PANAROTTO, Demétrio. *Não se morre mais, cambada...* (O tom de Tom Zé). Dissertação. (Mestrado em Curso de Pós-Graduação em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina. – UFSC, Florianópolis, 2005, p. 15-16.

<sup>161</sup> LEMOS, Altaíla Maria Alves. *A construção da descância de Tom Zé*. Dissertação (Mestrado em Lingüística) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006, p. 66.

Outra classificação relacionada ao compositor em estudo é de “eterno tropicalista”. Tal rotulação é explicada a partir da suposta contemporaneidade do Tropicalismo, desde os anos 1990. É como afirma a lingüista Lygia Rocha a seguir:

Porém, 30 anos depois, com o desenvolvimento do capitalismo e a emersão de uma “modernidade-mundo”, o trabalho tropicalista se torna atual. Tom Zé foi o mais radical do movimento, ou o mais tropicalista dentre os tropicalistas, seguindo na linha de experimentação iniciada no fim dos anos 60. Com a intensificação da circulação dos bens simbólicos, sua música acaba realizando o caminho inverso, indo fazer sucesso em outro território e acaba influenciando artistas de países como os Estados Unidos<sup>162</sup>.

Para englobar as singularidades estéticas *tomzénianas* sem perder o vínculo com a designação classificatória “tropicalista”, foi atribuído outro termo ao cancionista-repórter baiano: “radical tropicalista”.

Satírico, irreverente, provocador, um experimentalista incapaz de fazer uma canção de amor, Antonio José Santana Martins, O Tom Zé (Irará, BA, 11 de outubro de 1936), projetou-se no meio estudantil de Salvador no início dos anos 60, época em que cursou a Escola de Música e conheceu Caetano Veloso e sua turma. Com tal temperamento, foi muito natural que, ao dar prosseguimento à carreira em São Paulo, se tornasse um *radical tropicalista*, assinando composições como ‘Parque Industrial’, ‘Profissão Ladrão’ e ‘São São Paulo, meu amor’, vencedora do IV Festival da Record, como se viu. Aparecendo durante anos em atividades esporádicas, Tom Zé foi redescoberto em 1989 pelo músico americano David Byrne, que deu vida nova à sua carreira, inclusive no âmbito internacional [grifo meu]<sup>163</sup>.

É impressionante os esforços, principalmente de Lygia Rocha e de Jairo Severiano, em construir uma linearidade para a carreira musical de Tom Zé. Por mais permanências estéticas que existam nas suas cantigas, estas e ele não são os mesmos da época do apogeu do Tropicalismo. O movimento tropicalista teve uma curta duração. Acabou no Brasil em 1969. Como é possível defender a sua atualidade no final do século passado e nos Estados Unidos? De que maneira é viável colocar o chapéu “tropicalista” no cancionista-repórter baiano para além dos tempos? Somente no universo da memória, é possível fazer essas empreitadas suplantadoras. Pois, quando se acessa os vários processos históricos, que perpassam a trajetória de Tom Zé, os conflitos surgem desde o primeiro instante. Conflitos com o Tropicalismo, os colegas tropicalistas, a música *pop* e a própria Música Popular Brasileira.

<sup>162</sup> ROCHA, Lygia Maria Silva. *Todo compositor brasileiro é um complexado: Anonimato e fama de Tom Zé* através da mídia impressa especializada. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul – Blumenau – 28 a 30 de maio de 2009, p. 13.

<sup>163</sup> SEVERIANO, Jairo. Quarto tempo: A modernização (1958-). In: *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2008, p. 393.

É possível visualizar esse balanço da presença de uma “linhagem” referencial tropicalista sobre Tom Zé na historiografia da Música Popular Brasileira com a percepção de que a grande maioria das reflexões que abordam a sua arte é sob as perspectivas da sua participação na fundação da Tropicália. A noção de tropicalista, dessa forma, norteou as escritas sobre a história do cancionista-repórter na MPB dos anos 1960 aos dias contemporâneos. De maneira análoga, a idéia de *linha evolutiva* encobriu a singularidade das suas cantigas e das produções dos músicos brasileiros da segunda metade do século XX em nome de uma eterna herança tropicalista e de suas premissas estéticas modernistas, concretistas e bossanovistas. Por essa razão, no primeiro tópico deste capítulo foi mostrado que a expressão *linha evolutiva* na MPB, proferida por Caetano Veloso na metade da década de 1960, passou a ser retomada como ponto inicial de qualquer história da música brasileira e do Tropicalismo que inclua ou exclua o personagem Tom Zé na sua urdidura, personagem esse que será apresentado e localizado, a partir de agora, num processo histórico “[...] cujo sujeito ou sujeitos podem ser investigados somente na reflexão sobre o processo, sem que com isso o processo se faça determinável”<sup>164</sup> por esforços de memorizações fechadas.

---

<sup>164</sup> KOSELLECK, Reinhart. História, Histórias e estruturas temporais formais. In: *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, EDUC-Rio, 2006, p. 132.

## 2 TOM ZÉ: DAS FRANJAS DO TROPICALISMO AO OSTRACISMO

### 2.1 Os processos de formação do cancionista-repórter: (des)encontros com os tropicalistas

Na cidade baiana de Irará, nasceu, por volta do final dos anos 1950, o embrião do cancionista-repórter Tom Zé. Nessa época, seu método de composição de cantigas já tinha como base o encadeamento concentrado e narrativo de manchetes de jornais num curto espaço de tempo. Apesar das dúvidas quanto à recepção das citadas cantigas-reportagens pelo público, ele tinha a convicção de que eram adequadas, sobretudo, às suas performances vocais. Desde então, percebia que esse era o seu diferencial, por exemplo, em relação ao colega baiano Gilberto Gil, que depois escolheu a sua canção “Moreninha”, por sua melodiosidade, para inscrevê-la no Festival da Record de 1967 em detrimento da grande maioria de suas cantigas-reportagens:

Eu tinha algumas canções boas, como ‘A Moreninha’, composta em 59 e que era uma exceção entre as minhas composições da época. Era melódica, embora os ritmos já fossem atropelados. Sete anos depois, Gil me aconselhou inscrevê-la no Festival da Record de 67; ele próprio a interpretou no disco do festival, com arranjo de Rogério Duprat. Mas eu não tinha uma confiança visceral, interiorizada, para segurar o público com ‘A Moreninha’. Podia ser bonita e sentimental – logo não era meu ramo. Com a música nova, eu me via. Mesmo morrendo de medo, ‘eu me acreditava’. Sentia firmeza. [...] Mas havia um problema: ela seria decodificável pela platéia, seria imediatamente compreensível?<sup>1</sup>.

Ainda em Irará, as performances do cancionista em questão emergiram através das observações de apresentações de artistas-comerciantes de rua, como os “homens da mala”. Dentre os aspectos observados, destacam-se a convicção no produto a ser apresentado, a criatividade e o improviso no trabalho com o seu repertório e sua platéia. Tais posturas não são encontradas habitualmente nas apresentações dos músicos convencionais. Estes, quando atuam, já contam com um local marcado e pré-estabelecido como palco.

O Homem da Mala tinha uma convicção tão calma da eficiência dos ungüentos que o medicamento talvez melhorasse a saúde até de quem não podia comprá-lo. Outro segredo era o repertório: havia três ou quatro linhas mestras de enredamento; a depender do que acontecia durante cada função semanal, ele pegava a espinha dorsal de uma dessas linhas, estrutura sobre a qual improvisava. A carne que revestiria essa espinha era o acaso, o imponderável do dia ou da hora: um circundante que merecia um comentário, um menino magro, o calor, um chuvisco, um padre que passava. Tal

<sup>1</sup> ZÉ, Tom. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003, p. 40-41.

parte carnosa dava ao geral da peça uma aparência de total improvisação. Invejei esse expediente e, com avidez, imitei-o metódicamente<sup>2</sup>.

Tom Zé teve espaço para apresentar as suas cantigas-reportagens na TV baiana Itapoã em 1960. Nesse veículo de comunicação, exercitou o seu lado satírico-musical. Dessa maneira, o que o tornou conhecido foi o seu humor em crônicas sobre personagens e fatos cotidianos da cidade de Salvador. Já no início dos anos 1960, o cancionista recusava a classificação de música de protesto para as suas cantigas mesmo privilegiando temas relacionados a diferenças sociais. Para ele, tratava-se de “um natural engajamento, já que eu nunca morei em Marte. No que se refere à música de protesto, considero-a uma trava no pensamento. É o método jesuítico, acrescentado do que o prof. Paulo Freire chama de *hospedar o opressor*”<sup>3</sup>.

O cancionista em estudo participou da direção do Departamento de Música do Centro Popular de Cultura também nos anos 1960. Nessa experiência como diretor musical do CPC da UNE (União Nacional dos Estudantes), Tom Zé teve contato direto com o projeto de “arte revolucionária” baseado no ideário do Partido Comunista e com os preceitos da MPB engajada que então se delineava. Apesar disso, ele não se reconhece no referido projeto de engajamento<sup>4</sup>. Por sinal, é importante mencionar, no entanto, que o trabalho do cancionista-reporter no período não foi acessível, tanto por ser anterior ao recorte temporal desta tese, quanto por não estar documentado em fonogramas.

Ainda no citado período, Tom Zé entrou em contato com os músicos baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil. O encontro entre eles ocorreu pelos desencontros estéticos. É como ele acrescenta no seguinte relato:

[...] eu fui convidado a cantar na televisão no programa *Escada Para o Sucesso*, que passava domingo às oito horas da noite no horário mais nobre da televisão baiana. Eu senti que as canções que eu fazia em Irará não seriam tão boas para o auditório mais amplo da TV. Espalhei numa sala em Irará os jornais mais recentes de Salvador e comecei a ligar aquelas manchetes, dando-lhes uma lógica possível. Fiz a minha primeira música mais marcadamente satírica, que foi ‘Rampa Para o Fracasso’, contrapondo-se ao título do programa. Deu muito certo. Então um jornalista dos Diários Associados da Bahia, chamado Orlando Sena, me procurou e pediu para se encontrar comigo. Disse que eu precisava conhecer o Gil e o Caetano. E dizia o mesmo a eles. Até que, um belo dia, certa tarde fui à Escola de Teatro; estava passando o filme *Meninos de Rua*, do Alvino Guimarães, que tinha música do Caetano. Eu soube que o Caetano estaria lá. Pessoas amigas nossas marcaram esse encontro. Caetano já conhecia Gil e Gal. Nós começamos a ouvir as músicas uns dos outros e nos unimos, mais pelas diferenças do que pelas semelhanças. O que mais a

<sup>2</sup> ZÉ, Tom, op. cit., 2003, p. 43-44.

<sup>3</sup> ZÉ, Tom, op. cit., 2003, p. 48.

<sup>4</sup> ZÉ, Tom. Entrevista. In: ZÉ, Tom. *O Pirulito da Ciência*. Diretor Charles Gavin. Sarapuí Produções Artísticas/Biscoito Fino, Brasil, 2009. 1. DVD.

gente amava um no outro era o jeito diferente de proceder com o mesmo material, ou seja, com a música<sup>5</sup>.

Em 1964, o contato entre Tom Zé, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa se intensificou através do *show Nós, por exemplo*. Apesar das suas reinterpretações bossanovistas de sambas dos anos 1930 e 1940 no referido espetáculo musical, Tom Zé não se via como um intelectual definindo seu espaço na história da Música Popular Brasileira, muito menos como um músico intimista que seguia padrões de composição, tais como beleza e melodiosidade, tão caros ao movimento bossanovista de João Gilberto. No lugar dos citados padrões, ele optou por atrair o seu público não por uma voz que nunca desafina, como a de Gal Costa, mas através de uma verborragia de temas e sons.

Nesse tempo eu tive oportunidade de usar novos procedimentos. Um deles, porque eu não acertava fazer uma canção da maneira ‘bonita’ normalmente perseguida pelos artistas. [...] Aquele mundo pré-bossa-novista, já com arranjos do samba-canção cada vez mais sofisticados, depois Jobim com a Bossa Nova... [...] Então, pensei comigo mesmo: o que interessa é o cara ficar três minutos na minha frente e não poder desligar a atenção de mim. Escolho assuntos inesperados. Escolho assuntos inesperados, grito qualquer coisa parecendo música, que não seja música, que seja música, pouco se me dá. [...] De certa forma, esse procedimento me levou a ter no Tropicalismo um acolhimento, uma casa, porque, antes, o tipo de música que eu fazia não tinha uma classificação. Já Caetano e Gil, não. Eles já eram músicos hábeis e bons naquela ocasião e já tinham essa virtude da beleza e do charme que tanto os aproxima do grande público<sup>6</sup>.

A partir do relato de Tom Zé, é possível notar que mesmo não se vendo como um músico em busca de um lugar na MPB, o cancionista-reporter ficou feliz por ter sido acolhido pelo Tropicalismo. Ele parece que, até então, se sentia perdido por não estar inserido em uma família: a família dos tropicalistas. No fundo, portanto, queria ter uma etiqueta classificatória.

Paralelamente ao referido encontro com os seus futuros parceiros tropicalistas, o cancionista baiano, entre os anos 1961 e 1967, obteve a sua formação musical clássica e de vanguarda na Universidade da Bahia. Formação essa que o transformou num cancionista híbrido ao não optar por uma carreira de músico erudito apesar de utilizar recursos de composição erudita, como o contraponto, nas suas cantigas. Tom Zé chegou a ministrar aulas de Contraponto<sup>7</sup> e Harmonia na mesma instituição que o formou. Ele se diferencia dos seus colegas baianos, visto que “Caetano Veloso estudava Filosofia na universidade e circulava no

<sup>5</sup> ZÉ, Tom. In: CORD, Getúlio Mac. Tom Zé. *Tropicália: um caldeirão cultural*. Rio de Janeiro: Ed. Ferreira, 2011, p. 185.

<sup>6</sup> ZÉ, Tom. In: CORD, Getúlio Mac. Tom Zé. *Tropicália: um caldeirão cultural*. Rio de Janeiro: Ed. Ferreira, 2011, p. 186.

<sup>7</sup> Disciplina que ensina a compor polifonia. Arte de compor música para duas ou mais vozes ou instrumentos.

meio teatral acompanhado da irmã, Maria Bethânia. Gilberto Gil estudava Administração de Empresas e cantava bossa-nova em bares e festas<sup>8</sup>. Tom Zé possui mais bagagem musical. Estudou orquestração. Enquanto que seus colegas tiveram uma formação de compor música com um resultado acabado, sem se preocuparem com a criatividade. Caetano Veloso e Gil compõem canções com apelos populares e comerciais. Na maioria de suas músicas, utilizam inovações tecnológicas para produzir novas formas de composições com temas atuais. Tom Zé é mais sofisticado ao trabalhar no universo dos experimentalismos. Constrói os seus sons dissonantes e de extensa duração. Por mais paradoxal que pareça, encontrou consonâncias entre suas cantigas e a concepção anti-romântica e experimental de música dos seus professores da Escola de Música da Bahia. Segundo ele,

Alemães fundaram a Escola de Música – Koellreutter e Widmer – a pedido do reitor Edgard Santos, e não havia na Bahia os adolescentes musicalmente educados, como é comum na Europa, onde os adolescentes saem do ginásio sabendo solfejar, etc. Portanto, esses europeus se tornaram verdadeiros pescadores de talento. Desenvolveram alguns métodos para isso. Um deles era o seguinte: logo na aula inaugural do Seminário em 1961, entro para assistir à aula e Koellreutter diz assim para os alunos de todas as idades: ‘A música não é a representação dos sentimentos através dos sons’. Ninguém se tocou com aquilo. Eu fiquei espantadíssimo, porque até aquele dia eu ouviria dizer o contrário, que a música era justamente a representação dos sentimentos através dos sons! Era só isso! – pelo menos na visão romântica das escolas da Bahia e nos ambientes e no mundo intelectual que eu freqüentava<sup>9</sup>.

Enquanto ainda era professor-estagiário de Harmonia e Contraponto na Escola de Música da Universidade da Bahia e professor de aulas particulares de violão e harmonia, Tom Zé foi, em 1967, convidado a ir para São Paulo por Caetano Veloso. Ele aceitou o convite e retornou ao universo da MPB, sobretudo através das suas participações em Festivais da Canção e no Tropicalismo.

Eu encontrei Caetano no Jornal da onde eu tinha ido levar uma matéria de divulgação da escola – era um trabalho que eu também fazia. Eu estava me despedindo do emprego, levando a última matéria e Caetano me disse assim: ‘Puxa, bicho, você se aborrece aqui! Está certo, em São Paulo você pode se aborrecer também, mas pelo menos pode acontecer alguma coisa com você também’. [...] Nessa época, eu vim para São Paulo com ele para assistir uma música minha que o Gil havia aconselhado botar no Festival de 1967. [...] Depois, voltei de novo para São Paulo em 1968, ano em que fiz *São São Paulo, Meu Amor*, ganhei o Festival da

<sup>8</sup> DUNN, Christopher. Traços da Tropicália. In: *Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Unesp, 2009, p. 72.

<sup>9</sup> ZÉ, Tom. In: CORD, Getúlio Mac. Tom Zé. *Tropicália: um caldeirão cultural*. Rio de Janeiro: Ed. Ferreira, 2011, p. 190.

Record e fiz 2001 com Rita Lee, que tirou quarto lugar, e gravei *Parque Industrial*<sup>10</sup>.

Entre as razões do convite de Caetano em debate estava o suposto enquadramento das cantigas satíricas de Tom Zé no projeto de intervenção tropicalista na Música Popular Brasileira. A escolha do cancionista-repórter em estudo, por Caetano Veloso, para integrar o Tropicalismo foi consciente, mas isso não significa dizer que naquele momento Veloso era um vidente que já sabia as repercussões do chamado “grupo baiano” para a história da MPB. Foi com essa nomeação que eles chegaram a São Paulo como um grupo fechado, apesar das fissuras internas. É como relatou Caetano Veloso no seguinte esforço de memória:

Tom Zé que nunca fora um bossanovista (eu o convidara a vir de Salvador exatamente por perceber que seu talento satírico e seu adestramento teórico-musical lhe assegurariam um lugar no programa tropicalista), [...] perguntado num programa de televisão sobre o confronto tropicalista versus Chico, respondeu que de sua parte, respeitava muito Chico Buarque ‘pois ele é nosso avô’. [...] Eu não achava que devia procurar Chico [...] minha confiança em que nossa intervenção resultaria bem para todos era total; mais cedo ou mais tarde, Chico (e todos os outros) saberiam que não haviam nem hostilidade contra eles nem ambições comerciais no nosso projeto<sup>11</sup>.

É importante mencionar que a opção de Tom Zé por morar em São Paulo não foi inocente. Trata-se de uma escolha com reverberações estéticas nas suas cantigas-reportagens. São Paulo é praticamente uma cidade sem raiz musical. Não existem identificações cristalizadas, por exemplo, de ser sambista ou roqueiro. Normalmente, é uma soma de todas as influências, inclusive estrangeiras, como: ibéricas, japonesas, italianas, portuguesas. “[...] São Paulo era uma cidade fora dos padrões vigentes de ‘bom gosto’, definidos em grande parte pela elite cultural do Rio de Janeiro”<sup>12</sup>. E na arte do cancionista isso aparece e permanece. É como acrescenta Marcos Napolitano:

A cidade de São Paulo, historicamente, tem sido marcada por um ambiente artístico aberto às rupturas e novidades e isso contribuiu para regar o jardim brutal dos tropicalistas. [...] A cidade do Rio de Janeiro e a região da Bahia, por exemplo, formaram a geografia cultural mais citada pelos compositores tropicalistas (Tropicália, Enquanto seu lobo não vem, Domingo no Parque, Paisagem Útil, Luzia Luluza, Aquele Abraço, Hino ao Senhor do Bonfim, Geléia Geral, Onde Andarás, Superbacana). Em contraste, a única referência direta a São Paulo em canções compostas durante a periodização clássica do movimento (1967 a 1969) foi São São Paulo (Tom Zé, 1968). Tom Zé, aliás, seria o mais paulistano dos tropicalistas

<sup>10</sup> ZÉ, Tom. In: CORD, Getúlio Mac. Tom Zé. *Tropicália: um caldeirão cultural*. Rio de Janeiro: Ed. Ferreira, 2011, p. 192-193.

<sup>11</sup> VELOSO, Caetano. Chico. In: *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 231.

<sup>12</sup> DUNN, Christopher. O momento tropicalista. In: *Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: UNESP, 2009, p. 126.

baianos, incorporando a cidade como elemento inspirador de canções, principalmente nos seus *LPs* de 1968, 1970 e 1972. A cidade teria que esperar até 1978 para receber a homenagem definitiva em forma de canção tropicalista–, em *Sampa de Caetano Veloso*<sup>13</sup>.

Após mostrar o tipo de trabalho de Tom Zé, o início e as bases do processo de elaboração de suas cantigas-reportagens e o seu encontro com os tropicalistas no final dos anos 1960, uma pergunta emerge: Quais os (des)encontros entre as canções individuais do cantor baiano na sua considerada fase tropicalista e as músicas tropicalistas? Para responder a esse questionamento, será apresentado a partir de agora um confronto entre os *LPs Panis et Circencis*, considerado o manifesto de um Tropicalismo Musical, e *Grande Liquidação: Tom Zé*, ambos lançados em 1968.

A cantiga-reportagem “Parque Industrial” está inserida tanto no *LP* manifesto do Tropicalismo como no *LP* individual do cantor-reporter em estudo, *Grande Liquidação: Tom Zé*. A temática da música em questão é o desenvolvimento industrial brasileiro<sup>14</sup>. Numa primeira audição dessa produção lítero-musical, é possível observar um tom de sarcasmo e ironia àqueles que acreditavam que apenas com o desenvolvimento industrial o Brasil estaria inserido entre os países desenvolvidos do mundo. Parecia se tratar de um parque industrial tupiniquim, pois estava a serviço dos interesses do imperialismo norte-americano e suas empresas multinacionais. Os benefícios que chegavam ao Brasil se configuravam como sobras: “É somente requerer/E usar”. Sobras essas que eram a geração de empregos com baixos salários em troca de isenção fiscal para as multinacionais, aqui instaladas. Assim sendo, dois questionamentos ressoam em coro durante toda a música: o que era mesmo brasileiro? Só porque era *made in Brazil*? Marcos Napolitano responde a estes questionamentos inerentes a “Parque Industrial” da seguinte forma:

A música de Tom Zé desconstrói o ufanismo provocado pelos anos JK e pela industrialização que iria nos redimir como nação. O clima provinciano de uma festa populista dá o tom de inauguração da fábrica, fundindo o arcaico e o moderno, com um trombone fazendo os primeiros compassos<sup>15</sup> do ‘Hino Nacional’ brasileiro,

<sup>13</sup>NAPOLITANO, Marcos. O olhar tropicalista sobre a cidade de São Paulo. *VARIA HISTÓRIA*, Belo Horizonte, v. 21, Julho 2005, p. 506.

<sup>14</sup>[...] Tem garotas-propaganda/Aeromoças e ternura no cartaz, /Basta olhar na parede, /Minha alegria/Num instante se refaz/Pois temos o sorriso engarrafado/Já vem pronto e tabelado/É somente requerer/E usar, /É somente requerer/E usar, /Porque é made, made, made, made in Brazil. /Porque é made, made, made, made in Brazil. /Retocai o céu de anil,... ... etc. /A revista moralista/Traz uma lista dos pecados da vedete/E tem jornal popular que Nunca se espreme/Porque pode derramar. /É um banco de sangue encadernado/Já vem pronto e tabelado, /É somente folhear e usar, /É somente folhear e usar [...] ZÉ, Tom. Parque Industrial. In: *Grande Liquidação: Tom Zé*. São Paulo, Rozemblit, 1968. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 4.

<sup>15</sup>Unidade métrica musical formada por grupos de tempos em porções iguais. DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 88.

contrastando com a expressão ‘Made, made, made/ Made in Brazil’. Ao final, a expressão é seguida de uma ovação popular, como num programa de auditório<sup>16</sup>.

Logo na introdução sonora e para complementar a ironia crítica sobre o tema em questão, foi introduzido um órgão com uma percussão realizada através de uma batida no prato da bateria e seguida de um xilofone<sup>17</sup> para a execução de sons de um bolero. Esse bolero e os sons de vaias “uh, uh” são a simbologia sonora do citado atraso do parque industrial feito no Brasil e expresso, inicialmente, na letra da cantiga em análise. Os acordes<sup>18</sup> do referido bolero, no entanto, são desconstruídos e contrapostos a metais<sup>19</sup> anunciando com clarins, por um lado, em tom sério e, por outro lado, em tom debochado que parece uma gargalhada para receber uma espécie de autoridade política e militar. Por sinal, foram os militares que tiveram papel fundamental para a implantação da ditadura civil-militar e da instalação do parque industrial brasileiro.

É interessante refletir sobre uma suposta adesão *tomzéniana* e tropicalista ao governo civil-militar e um distanciamento do grupo da esquerda brasileira, ao cantarem a modernização conservadora implantada pelos militares. O cancionista baiano se posicionou sobre esse tema da seguinte forma:

A primeira coisa que incomoda foi aquilo que aconteceu quando nós chegamos aqui. Por que foi curioso que as esquerdas eram onde estavam as pessoas boas, as pessoas direitas. E na direita era onde estavam os militares, [...] as pessoas desonestas. [...] Nós só viemos a compreender um pouco o que é que a gente não conseguia ficar do lado da esquerda. Ainda mais trabalhando no teatro de Arena, que era um brilhantíssimo centro de esquerda. Fazendo coisas brilhantes e tal, com aquela coisa maravilhosa que o [Augusto] Boal fazia e tudo mais. Nós só viemos compreender porque a gente não conseguia ficar do lado da esquerda quando teve aquela capa da Revista Civilização Brasileira famosa que tem um pescador com meios artesanais carregando o peixe de calça meia coral, que era o que as esquerdas defendiam. Ora, naquele tempo ia sair o censo do Brasil, naquele mesmo ano. Naquele ano que a capa da Revista Civilização Brasileira era assim. Saiu o censo que o Brasil passava de vinte milhões de habitantes para quarenta milhões de habitantes. Áí foi a primeira

<sup>16</sup>NAPOLITANO, Marcos. A instituição- MPB e suas variáveis musicais. In: *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 136.

<sup>17</sup>Constituído de uma seqüência de placas de madeira, organizadas de maneira semelhante às teclas de um piano. As placas de madeira de som mais grave estão à esquerda do executante e, em direção à direita, as notas vão tornando-se agudas. Há uma seqüência de placas em primeiro plano que equivalem às teclas brancas do piano e, em segundo plano um pouco mais elevadas, as placas de madeira que equivalem às teclas pretas do piano. Sob cada placa de madeira, há um tubo de ressonância, geralmente em alumínio, que dá corpo ao som. Tradicionalmente, a madeira escolhida é o jacarandá, mas no Brasil tem havido bons resultados com ipê. O xilofone apoia-se sobre um suporte ou mesa com rodízios. Percute-se as placas de madeira usando baquetas.

<sup>18</sup>Grupo de três ou mais notas (e poucas vezes somente duas, a depender do contexto harmônico) executadas de forma simultânea. DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 18.

<sup>19</sup>Família de instrumentos de sopro que produzem som pela vibração dos lábios dentro de um bocal em forma de taça. DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 203.

vez que nós conseguimos um pouco nos livrar desse demônio. Porque aí a gente pensou: se as esquerdas querem que o Brasil continue bucólico e tradicional e pescando por meio artesanal em vez de aceitar os meios de pesca mecânicos, novos, de algum modo esses vinte milhões de pessoas que estão chegando estão sendo ameaçadas de fome. Foi o primeiro momento que a gente compreendeu um pouco o que era que nos desavinha, que é até uma música de Caetano<sup>20</sup>.

De acordo com o relato anterior, Tom Zé e os tropicalistas não utilizaram apenas o período do desenvolvimento industrial brasileiro para criar novas propostas estéticas e ironizar criticamente a fascinação com o consumo e a mídia. Existiam as propostas políticas da direita e da esquerda delimitadas em face do tema da industrialização. Eles, porém, não conseguiam se enquadrar no desenvolvimento industrial ufanista das direitas, muito menos no bucolismo artesanal das esquerdas.

No primeiro verso de “Parque Industrial”, a tonalidade e o ritmo são acelerados e modernizados com a introdução de guitarras. Na seqüência da letra, há outra mudança sonora a partir da percussão de festa, uma marchinha carnavalesca. Essa percussão reforça os versos, de mensagem alegre, que respondem à pergunta sobre o *made in Brazil*: “Retocai o céu de anil/Bandeirolas no cordão/Grande festa em toda a nação. /Despertai com orações/O avanço industrial/Vem trazer nossa redenção”. Aqui não é usado um tom de sarcasmo e, sim, de êxtase perante a possibilidade de um parque industrial realizar o descobrimento do Brasil, enquanto nação, para o restante do mundo. O tema do nacionalismo brasileiro, entretanto, é mostrado e rotulado criticamente como tacanho, “bandeirolas no cordão” e evocativo dos desfiles militares do período da ditadura civil-militar. Os efeitos ambientais do avanço industrial também são abordados ironicamente. A poluição ambiental chegava ao ponto da necessidade de “retocar o céu de anil” das cidades, como São Paulo. O céu em discussão, por outro lado, é outra crítica ao nacionalismo ufanista, “de novecentistas citado no hino oficial da Marinha Brasileira, não é eterno e transcidente: precisa ser retocado”<sup>21</sup>.

Através de uma vocalização aguda e em piano<sup>22</sup>, Tom Zé aborda também os produtos culturais nacionais, tais como: as garotas-propaganda em série ou “engarrafadas”, revista moralista, os jornais sensacionalistas. As garotas-propaganda em cartazes anunciam as maravilhas de uma sociedade de consumo, sobretudo, para a classe média.

<sup>20</sup>ZÉ, Tom. *Programa Roda Viva*. TV Cultura, 1993.

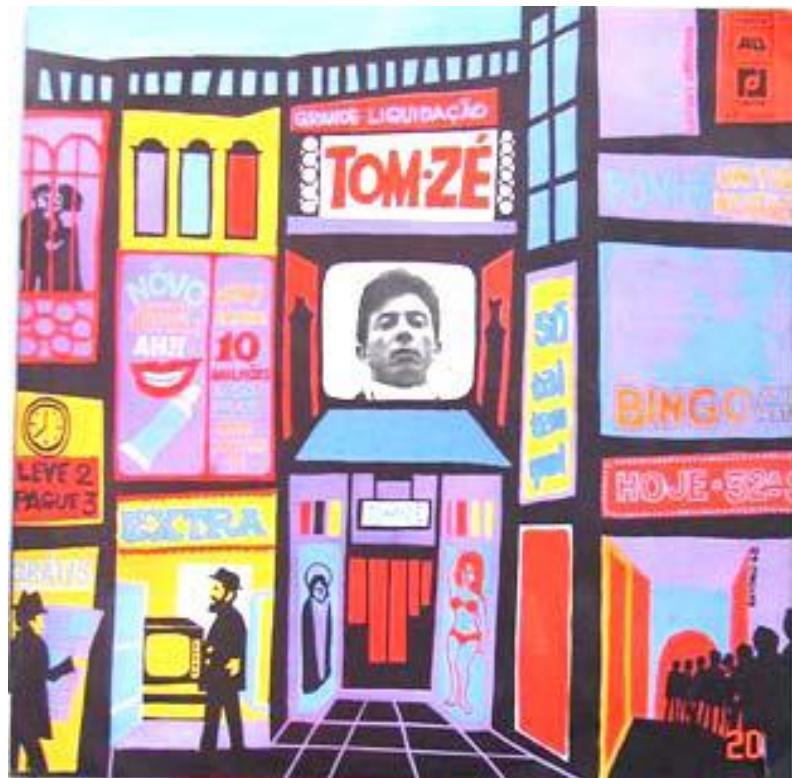
<sup>21</sup>DUNN, Christopher. Parque Industrial. In: In: OLIVEIRA, Ana de. *Tropicália ou Panis et Circencis*. São Paulo: Iyá Omin, 2010, p. 52.

<sup>22</sup>Fraca.

Ao articular ‘‘Parque Industrial’’ com a capa do *LP*, da qual faz parte, são notáveis outros produtos da propaganda de massa, expostos no *design* realizado pela Oficina Programação Visual – São Paulo. É o que se pode acompanhar na figura 1.

O primeiro produto que aparece, na capa em estudo, para ser consumido é o próprio artista Tom Zé. Ele está em grande liquidação, como é nomeado no título do seu *LP*. O cantor-repórter em estudo, enquanto artista *pop*, é a oferta do dia. Não é por acaso que o seu nome é destacado com a cor vermelha, dentro de uma caixa, e situado centralmente abaixo do título do álbum. Em seguida, surge a sua imagem dentro de um aparelho de televisão. Abaixo e ao lado esquerdo, existe outra TV em um *boxe* com um anúncio publicitário acima intitulado: EXTRA. No seu lado esquerdo, outro *boxe* surge com a inscrição: GRÁTIS. E acima desta, uma promoção “tentadora”, ou melhor, exploradora, LEVE 2 PAGUE 3. Sem sair do referido *boxe*, o caráter publicitário é enfatizado, a partir de um relógio marcando o início do horário comercial no Brasil: oito horas.

Figura 1 – *Grande Liquidação 1*



Capa do *LP Grande Liquidação: Tom Zé*, 1968. Fonte: acervo pessoal.

Nos próximos *boxes* da lateral esquerda da referida capa, há uma seqüência de produtos culturais em oferta, tais como: os anúncios de um novo creme dental, com uma boca em formato de sorriso, e da indústria de automóvel *Volkswagen*, enquanto que, no lado direito

inferior, é possível visualizar uma fila, na qual pessoas estão entrando no cinema, pelo que diz o letreiro: “HOJE. 52<sup>a</sup> S”, com um “s” cortado, indicado a palavra “sessão”. No *boxe* acima desse, há a representação de uma casa de bingo. Abaixo da imagem de Tom Zé, seu nome é novamente exposto sobre um portal que mostra, no lado direito e com as cores vermelho e branco, a imagem de uma mulher em trajes íntimos e, no esquerdo, a imagem de um santo.

Através da produção lítero-musical em debate, é possível apontar que a sociedade, que se proclamava moderna, consumia os periódicos moralistas e normalizadores de comportamentos, como também dava popularidade a jornais, “pronto e tabelado”, que noticiavam fofocas e a violência sangrenta, “que pode derramar”. Violência essa que era outra face do *made in Brazil*.

O texto da contracapa do *LP Grande liquidação: Tom Zé* é igualmente esclarecedor da letra da cantiga-reportagem “Parque Industrial” (figura 2).

Figura 2 – *Grande Liquidação 2*



Contracapa do *LP Grande Liquidação: Tom Zé*.

Fonte: Acervo Pessoal de Márcio Beltrão.

A crítica *tomzéniana* à modernidade capitalista atinge a vinculação entre o consumo e a felicidade do cidadão e a camuflagem da miséria social e da violência urbana. Na lógica

consumista, existe uma ditadura da felicidade, isto é, só há felicidade para os que compram e os que vendem.

Somos um povo infeliz, bombardeado pela felicidade. O sorriso deve ser muito velho, apenas ganhou novas atribuições. Hoje, industrializado, procurado, fotografado, caro (às vezes), o sorriso vende. Vende creme dental, passagens, analgésicos, fraldas, etc. E como a realidade sempre se confundiu com os gestos, a televisão prova diariamente, que ninguém mais pode ser infeliz. Entretanto, quando os sorrisos descuidam, os noticiários mostram muita miséria. Enfim, somos um povo infeliz, bombardeado pela felicidade. (Ás vezes, por outras coisas também) [...] Adormecemos em berço esplêndido e acordamos cremedentalizados, tergalizados, yêyêlizados, sambatizados e miss-ificados pela nossa própria máquina deteriorada de pensar.<sup>23</sup>.

Em detrimento desse sangue derramado pelos citados jornais, a sonoridade final de “Parque Industrial” é irônica, alegre e apoteótica. E, mais uma vez, tudo termina em samba, “porque é *made in Brazil*”. Por sinal, em toda a música, há um tom de exaltação de samba aos militares, símbolos nacionais, e à própria natureza brasileira, através da interlocução embutida do cancionista-repórter Tom Zé com a primeira pessoa do plural, “nós”. Não é possível deixar de mencionar a divertida explicação do compositor em estudo sobre a sua experiência de *Made in Brazil*:

Até hoje, quando canta essa música ao vivo, Tom Zé gosta de contar uma cena de sua infância no interior da Bahia: ao sentar no vaso sanitário e reparar a frase *Made in England* escrita na porcelana, passou pela sua cabeça que ‘estava cagando no Reino Unido’. Foi essa lembrança que inspirou o famoso refrão da canção. ‘*Por que é made, made, made, made in Brazil*’<sup>24</sup>.

Como foi afirmado anteriormente, a cantiga em debate está inserida em dois *LPs*: um, de Tom Zé e outro, coletivo, manifesto do Tropicalismo. Essa inserção pode, em si, justificar a sua rotulação como tropicalista. A letra de “Parque Industrial” é a mesma nos citados *LPs*. A sonoridade da referida música, entretanto, é singular em cada um dos álbuns. Essa singularidade pode ser vista como uma dissonância sutil entre a produção lítero-musical de Tom Zé e as músicas do grupo tropicalista? No álbum *Panis et Circencis*, a vocalização *tomzéniana* não reina como no seu, *Grande Liquidação: Tom Zé*. “As vozes se alternam entre o contido (Caetano e Gal), o épico (Gil) e o francamente debochado (em especial no segundo

<sup>23</sup>ZÉ, Tom. Texto da Contracapa In: *Grande Liquidação: Tom Zé*. São Paulo, Rozemblit, 1968. 1. disco sonoro.

<sup>24</sup>DUNN, Christopher. Parque Industrial. In: In: OLIVEIRA, Ana de. *Tropicália ou Panis et Circencis*. São Paulo: Iyá Omin, 2010, p. 53.

trecho cantado por Caetano, simulando anedótico sotaque interiorano paulista) [...]”<sup>25</sup>. A vocalização de Tom Zé aparece somente no final e em uma estrofe: “A revista moralista/Traz uma lista dos pecados da vedete/E tem jornal popular que/Nunca se espreme/Porque pode derramar”. Portanto, há, ao mesmo tempo, uma abdicação da singularidade musical de Tom Zé em nome de um “grupo tropicalista” em “Parque Industrial”. O compositor em destaque chegou a explicar a sua singular participação na capa do *LP* coletivo do Tropicalismo:

Na capa do LP *Tropicália*, eu apareço com uma mala na mão. Foi uma brincadeira, mas não creio que tenha sido só uma coisa gratuita. Eu realmente vinha do interior, mais exatamente de Irará, recôncavo da Bahia. O Guilherme virou-se para mim e disse: ‘Tom Zé, você está malvestido, pegue esta mala para parecer que você está chegando do interior agora’<sup>26</sup>.

É possível observar as intertextualidades entre as produções lítero-musicais tropicalistas e *tomzénianas* do final da década de 1960. Essas intertextualidades talvez justifiquem a classificação do cancionista-repórter em questão enquanto tropicalista. A expressão “céu de anil” é utilizada tanto em “Geléia Geral”<sup>27</sup>, “É a mesma dança na sala/.../Formiplac e céu de anil”, como em “Parque Industrial”, “Retocai o céu de anil”. O elemento em comum entre os versos é uma paródia de um vocábulo clássico da poesia parnasiana. Na primeira letra de música, o céu de anil significa o esplendor natural. Esplendor cantado alegremente por um poeta tropical diante de uma pluralidade brasileira antropofágica.

<sup>25</sup>SANCHES, Pedro Alexandre apud FUOCO, Neuseli Martins Costa. *Tom Zé: a (re) invenção da música brasileira* (1968-2000). Dissertação - Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2003, p.41.

<sup>26</sup>ZÉ, Tom. Tom Zé. In: CORD, Getúlio Mac, op. cit., 2011, p. 182.

<sup>27</sup>Um poeta desfolha a bandeira/E a manhã tropical se inicia/Resplendente, cadente, fagueira/Num calor girassol com alegria/Na geléia geral brasileira/Que o jornal do Brasil anuncia/Ê bumba iê iê boi/Ano que vem, mês que foi/Ê bumba iê iê iê/É a mesma dança, meu boi/Ê bumba iê iê boi/Ano que vem, mês que foi/Ê bumba iê iê iê/É a mesma dança, meu boi/‘A alegria é a prova dos nove’/E a tristeza é teu Porto Seguro/ Minha terra é onde o Sol é mais limpo/Em Mangueira é onde o Samba é mais puro/Tumbadora na selva-selvagem /Pindorama, país do futuro/Ê bunba iê iê boi/ Ano que vem, mês que foi/Ê bunba iê iê iê/É a mesma dança, meu boi/É a mesma dança na sala/No Canecão, na TV/E quem não dança, não fala/Assiste a tudo e se cala/Não vê no meio da sala/As relíquias do Brasil/Doce mulata malvada/Um LP de Sinatra/Maracujá, mês de abril/Santo barroco baiano/Super poder de paisano/Formiplac e céu de anil/Três destaque da Portela/Carne seca na janela/Alguém que chora por mim/Um carnaval de verdade/Hospitaleira amizade/Brutalidade, jardim/Ê bumba iê iê boi/Ano que vem, mês que foi/Ê bumba iê iê iê/É a mesma dança, meu boi/Ê bumba iê iê boi/Ano que vem, mês que foi/Ê bumba iê iê iê/É a mesma dança, meu boi/Plurialva, contente e brejeira/Miss linda Brasil diz: ‘Bom Dia’/ E outra moça também, Carolina/Da janela examina a folia/Salve o lindo pendão dos seus olhos/E a saúde que o olhar irradia/Ê bumba iê iê boi/Ano que vem, mês que foi/Ê bumba iê iê iê/É a mesma dança, meu boi/Um poeta desfolha a bandeira/E eu me sinto melhor colorido/Pego um jato, viajo, arrebento/Com o roteiro do sexto sentido/Faz do morro, pilão de concreto/Tropicália, bananas ao vento/Ê bumba iê iê boi/Ano que vem, mês que foi/Ê bumba iê iê iê/É a mesma dança, meu boi/Ê bumba iê iê boi/Ano que vem, mês que foi/Ê bumba iê iê iê/É a mesma dança, meu boi. GIL, Gilberto e NETO, Torquato. Geléia Geral. In: *Tropicália ou Panis et Circencis*. São Paulo, Philips, 1968. 1. disco sonoro, Lado A, faixa 6.

Enquanto que na segunda, o céu perdeu o seu azul. “O céu caiu, por assim dizer, na imanência mundana; deixou de evocar a transcendência celestial”<sup>28</sup>.

Como já foi afirmado anteriormente, o “céu de anil” é referenciado no hino oficial da Marinha Brasileira, e este é parodiado em “Parque Industrial”. Por sua vez, em “Geléia Geral”, existe também uma paródia em relação a outro hino, o da Bandeira: “Salve o lindo pendão dos seus olhos” no lugar de “Salve lindo pendão da esperança”. As paródias em questão, em resumo, são exemplos de uma recorrência crítica a um patriotismo brasileiro ufanista nas letras de músicas em estudo.

A cultura de massa é outro assunto comum entre as canções tropicalistas e a arte do cantor baiano Tom Zé no final dos anos 1960. O *design* da capa do *LP Grande Liquidação: Tom Zé* foi montado, no estilo das revistas em quadrinhos, com uma fachada de uma rua paulistana contendo placas e *outdoors* publicitários. Na letra de música “Batmakumba”<sup>29</sup>, por conseguinte, há, através de uma sintaxe espacial à maneira dos poetas concretos, uma referência aos quadrinhos, especialmente a um de seus heróis: Batman, o homem-morcego.

Ouvimos aí *bat*, a palavra inglesa para ‘morcego’, que remete a Batman, [...] (e há um momento da letra onde o seu nome aparece inteiro), cujo sinal um farol projeta nas noites de Gotham City. Esse herói dos quadrinhos e sua cidade, de resto, gravaram-se na música brasileira – em ‘Batmakumba’, mas também na ‘Gotham City’ de Macalé e Capinan<sup>30</sup>.

A ambivalência similar em relação à cultura de massa e ao consumismo desenfreado são as marcas fundamentais das músicas tropicalistas e da grande maioria das letras de músicas do *LP* individual de Tom Zé, que serão analisadas em seguida. Mas antes disso é necessário comentar que a produção lítero-musical “Baby”<sup>31</sup> pode ser vista como uma

<sup>28</sup>DUNN, Christopher. O momento tropicalista. In: *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora Unesp, 2009, p.130.

<sup>29</sup>Batmakumbayêyê batmakumbaoba / Batmakumbayêyê batmakumbao/Batmakumbayêyê / batmakumba/Batmakumbayêyê batmakum/Batmakumbayêyê batman/Batmakumbayêyê bat / Batmakumbayêyê BA / Batmakumbayêyê / Batmakumbayêyê/Batmakumba/Batmakum/Batman / Bat / Ba / Bat / Batman / Batmakum / Batmakumba / Batmakumbayê / Batmakumbayêyê / Batmakumbayêyê BA / Batmakumbayêyê bat / Batmakumbayêyê / Batman / Batmakumbayêyê batmakum / Batmakumbayêyê batmakumbao / Batmakumbayêyê batmakumbaoba. GIL, Gilberto e VELOSO, Caetano. Batmakumba. In: *Tropicália ou Panis et Circencis*. São Paulo, Philips, 1968. 1. disco sonoro, Lado B, faixa 5.

<sup>30</sup>RISÉRIO, Antonio. Batmakumba. In: OLIVEIRA, Ana de. *Tropicália ou Panis et Circencis*. São Paulo: Iyá Omin, 2010, p. 105.

<sup>31</sup>Você precisa/Saber da piscina / Da margarina / Da Carolina / Da gasolina / Você precisa / Saber de mim / Baby, baby / Eu sei / Que é assim / Baby, baby / Eu sei / Que é assim / Você precisa / Tomar um sorvete / Na lanchonete / Andar com gente / Me ver de perto / Ouvir aquela canção / Do Roberto / Baby, baby / Há quanto tempo / Baby, baby / Há quanto tempo / Você precisa / Aprender inglês / Precisa aprender / O que eu sei / E o que eu / Não sei mais / E o que eu / Não sei mais / Não sei / Comigo / Vai tudo azul / Contigo / Vai tudo em

antípoda complementar de “Parque Industrial”. Enquanto Tom Zé ataca o suposto poder redentor do desenvolvimento industrial brasileiro, Caetano Veloso critica, com certo teor de contentamento, o consumo exagerado da classe média urbana. Assim como Tom Zé, Veloso enumera produtos culturais a serem consumidos para uma pessoa, principalmente jovem, atingir a felicidade. Entre esses, destacam-se: piscina, margarina, gasolina, sorvete, músicas de Roberto Carlos e Chico Buarque, sua “Carolina”, e aulas de inglês.

Adentrando pelas demais canções que integram o *LP Grande Liquidação: Tom Zé*, é possível afirmar que a temática das facilidades de crédito para o consumo é abordada de forma mais específica do que em “Parque Industrial”. É o que se pode visualizar, por exemplo, nos versos de “Sem entrada, sem mais nada”<sup>32</sup>. A performance incluída na gravação da cantiga-reportagem em debate começa com uma queixa cantada através de uma vocalização aguda, predominantemente feminina e organizada no formato de coral – em relação aos perigos diante de uma liquidação com as ofertas de produtos abaixo do preço de mercado. “Entrei na liquidação, saí quase liquidado: vinte vezes, vinte meses. Eu vendi meu ordenado”<sup>33</sup>.

Em contraposição à queixa explicitada, os riscos de endividamento em longo prazo e do gasto desordenado do salário são abafados pela propaganda comercial do refrão: “Sem entrada e sem mais nada,/ Sem dor e sem fiador/Crediário dando sopa/Pro samba eu já tenho roupa, /Oba, oba, oba...” Essa propaganda é cantada em coro festivo para complementar as facilidades de comprar a crediário enunciadas na letra, tais como: não precisa ter dinheiro na entrada, o pagamento é efetuado sem sofrimento, ou seja, em suaves prestações “Cinco letras que não choram”, e não precisa pedir favores a um fiador para se responsabilizar pela dívida. Se bem que comprar fiado não era vergonhoso, para um rapaz educado nos anos 1960.

---

paz / Vivemos / Na melhor cidade / Da América do Sul / Da América do Sul / Você precisa / Você precisa... / Não sei / Leia / Na minha camisa / Baby, baby / I love you / Baby, baby / I love you... VELOSO, Caetano. Baby. In: *Tropicália ou Panis et Circencis*. São Paulo, Philips, 1968. 1. disco sonoro, Lado B, faixa 1.

<sup>32</sup> Sem entrada e sem mais nada,/ Sem dor e sem fiador/Crediário dando sopa/Pro samba eu já tenho roupa, /Oba, oba, oba .... /Sem entrada e sem mais nada, /Sem dor e sem fiador, /E ora veja, antigamente/O fiado era chamado/ ‘Cinco letras que choram’/E era feio: um rapaz educado/Não dizia palavrão, / Não comprava no fiado/Nem cuspiu pelo chão. /Mas hoje serenamente/Com a minha assinatura/Eu compro até alfinete, / Palacete e dentadura. /E a caneta para assinar/Vai ser também facilitada. /Sem entrada e sem mais nada, etc. etc. /Cinco letras que choram: / Já se via um cartaz dentro da loja/Pra cortar a intenção/Mas o fiado que era maldito/Hoje vai de mão em mão/Você compra troca e vive/Sufocado, a prestação, /Vou propor no crediário/A minha eterna salvação/E a gorjeta de São Pedro/Vai ser também facilitada. ZÉ, Tom. Sem entrada, sem mais nada. In: *Grande Liquidação: Tom Zé*. São Paulo, Rozemblit, 1968. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 3.

<sup>33</sup> Idem. Ibidem.

No trecho, “Oba, oba, oba...”, do refrão, existe uma intertextualidade lítero-musical com o samba “Com que roupa?”<sup>34</sup>. Essa última música faz referência a “[...] um homem pobre que não tem roupa para usar na festa, [...] ironiza a propaganda sensacionalista, o ‘oba-oba’ do consumo impulsionado pelo crédito”<sup>35</sup>. Na sua melodia, há uma semelhança com a sonoridade do Hino Nacional Brasileiro. Entretanto, existe uma pequena diferença entre eles: a curva melódica daquela é descendente. Essa alteração melódica modifica o sentido da música de unir a malandragem e o pastiche do discurso cívico, o que também justifica a intertextualidade com a cantiga-reportagem de Tom Zé em estudo.

Cantada segundo a figura rítmica do Hino, a frase ‘Agora vou mudar minha conduta’ ganha um acento marcial e corporativo. Não é mais a fala individual e irônica do ‘cidadão precário’, o sujeito do samba, que afirma entre negaceiros sincopados sua disposição irrisória de se afirmar na vida, mas uma espécie de voz coletiva que brada com acentos épicos uma vontade de autotransformação<sup>36</sup>.

Nos versos e tempos do samba de Noel Rosa, o dinheiro para comprar roupa parecia difícil de ganhar e gastar. Enquanto que em “Sem entrada, sem mais nada”, as facilidades do crediário possibilitavam comprar além de roupa, alfinete, palacete, dentadura e até a gorjeta de São Pedro para entrar no céu.

Uma produção lítero-musical emblemática, que aprofunda o tema da venda de produtos para a massa através do liame entre a imposição cultural e opressão política é “Catecismo, creme dental e eu”<sup>37</sup>. O clima sonoro lento e a vocalização aguda complementam

<sup>34</sup>Pode ser interpretada como uma gíria: Com que dinheiro? Agora vou mudar minha conduta/Eu vou pra luta pois eu quero me aprumar/Vou tratar você com a força bruta/Pra poder me reabilitar/Pois esta vida não está sopa /E eu pergunto: com que roupa? /Com que roupa que eu vou/Pro samba que você me convidou? / Com que roupa que eu vou/Pro samba que você me convidou? /Agora eu não ando mais fagueiro/ Pois o dinheiro não é fácil de ganhar/Mesmo eu sendo um cabra trapaceiro/Não consigo ter nem pra gastar/Eu já corri de vento em popa/ Mas agora com que roupa? /Com que roupa que eu vou/ Pro samba que você me convidou? / Com que roupa que eu vou/ Pro samba que você me convidou? /Eu hoje estou pulando como sapo Pra ver se escapo desta praga de urubu/Já estou coberto de farrapo/Eu vou acabar ficando nu/Meu terno já virou estopa/ E eu nem sei mais com que roupa/Com que roupa que eu vou/ Pro samba que você me convidou? / Com que roupa que eu vou/ Pro samba que você me convidou? ROSA, Noel. Com que roupa? 1933.

<sup>35</sup>DUNN, Christopher. O momento tropicalista. In: *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora Unesp, 2009, p.130.

<sup>36</sup>WISNIK, José Miguel. Algumas questões de música e política no Brasil. In: *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 202. Escrito a convite de Alfredo Bosi, para o livro *Cultura Brasileira – Temas e Situações* (São Paulo: Ática, 1987).

<sup>37</sup>Vou morrer nos braços da asa branca,/No lampejo do trovão/De um lado ladainha, /Sem soluço e solução. /Nasci no dia do medo/Na hora de ter coragem/Fui lançado no degredo/Diplomado em malandragem/Caminho, luz e risco, /Aflito, / Xingo, minto, arrisco, tisco, /E por onde andei/Eu encontrei o bendito fruto em vosso dente, /Catecismo de fuzil/ E creme dental em toda a frente. /Pois um anjo do cinema/Já revelou que o futuro/Da família brasileira/Será um hábito puro. /Nasci no dia do medo, etc. etc. /Pinta -la - inha/Da cana vintinha/Mandei dizer pro meu amor/Faça a cama na varanda/E não esqueça o cobertor/Não quero ser cantador/Só fazer valentia/Também gasto heroísmo/Nos braços de uma Maria. /Nos braços de uma Maria. ZÉ,

o sentimento pessimista do medo, expressos nos cinco primeiros versos, diante de um “Catecismo de fuzil”, da opressão da ditadura civil-militar. Apesar do temor do exílio e da morte, há coragem para lutar contra a opressão política e cultural da época através somente da existência. Esse combate político existencial é também marca da ramificação política de uma literatura menor. Ela não se esforça em “[...] territorializar no sistema das tradições a qualquer preço e a toda força. Para a literatura menor, o próprio ato de existir é um ato político, revolucionário: um desafio ao sistema instituído”<sup>38</sup>. A grande arma é ser “diplomado em malandragem”: “Xingo, minto, arrisco, tisco”. O último refúgio, os “braços de uma Maria”, do amor. Para acompanhar essa mudança de sentimento pessimista para otimista, o ritmo é acelerado. A partir de então, a esperança passa a ser o sentimento enaltecido.

Em “Catecismo, creme dental e eu”, a opressão política está aliada a uma opressão consumista. Nesse sentido, o capitalismo de consumo é comparado a uma seita religiosa, que doutrina os consumidores a comprar produtos de higiene, como o creme dental. O ato de doutrinar ocorre nas propagandas comerciais que apelam para “um anjo de cinema” revelar um futuro com “hálito puro”, em detrimento dos conflitos políticos, para a família brasileira.

Na performance do verso “será um hálito puro”, Tom Zé acrescenta uma interjeição ao final, ah! Interjeição essa que era aliada visualmente à abertura de boca de uma garota-propaganda, nos comerciais televisivos. Nestes, também apareciam sorrisos brancos vinculados às marcas das pastas para dente, como a Colgate.

O confronto, apresentado neste item, entre as selecionadas músicas dos *LPs Tropicália ou Panis et Circencis* e *Grande Liquidação: Tom Zé*, mostrou as consonâncias e dissonâncias entre ambos. As consonâncias são principalmente de natureza temática em torno da modernização capitalista e seus efeitos sobre a vida da classe média. As dissonâncias são sutis e perceptíveis através das singularidades sonoras e da profundidade crítica *tomzéniana* em relação à cultura de massa da década de 1960.

## 2.2 As explicações e contestações de Tom Zé sobre as origens do Tropicalismo

As cantigas-reportagens de Tom Zé e suas respectivas performances podem ser tomadas como exemplos de lutas conflituosas diante dos possíveis marcos antecessores do surgimento do Tropicalismo numa *linha evolutiva* da Música Popular Brasileira. Numa visão

Tom. Catecismo, creme dental e eu. In: *Grande Liquidação: Tom Zé*. São Paulo, Rozemblit, 1968. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 5.

<sup>38</sup>GALLO, Silvio. Entre Kafka e Foucault: literatura menor e filosofia menor. In: PASSETTI, Edson. *Kafka, Foucault. Sem medos*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p. 76.

temporal linear e evolutiva, tais marcos são: Modernismo, Concretismo e Bossa Nova. Com o objetivo de problematizar os referidos “marcos de origem” do Tropicalismo, serão mostradas, inicialmente, as consonâncias e dissonâncias entre a arte do cancionista baiano e a Bossa Nova. Adentrando pelas (*anti*) *Bossas de Tom Zé*, é fundamental lembrar que o ano de 2008 foi um ano de comemorações para a Música Popular Brasileira. Nesse ano, comemoraram-se os cinqüenta anos de existência da Bossa Nova. Para celebrar a data, *shows* e *CDs* foram produzidos. Dentre essas comemorações, destacam-se as de Caetano Veloso e Roberto Carlos, que lançaram um *CD* e um *DVD*<sup>39</sup> com músicas emblemáticas de Tom Jobim, que foram apresentadas em *shows* realizados no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Em meio a *revivals* bossanovistas de 2008, como os de Caetano Veloso e Roberto Carlos, Tom Zé lançou o *CD Estudando a Bossa - Nordeste Plaza*, no qual compôs, com um tom ao mesmo tempo comemorativo e crítico, releituras temáticas e musicais da Bossa Nova. Do mesmo modo, narrou, cantando intercortado por ecos vocais femininos, os debates entre os intelectuais e músicos em torno do surgimento do movimento bossanovista. Desenhou o universo musical da época, ao contrapor a bossa nova aos sambas-canções dramáticos – como os dos cantores das rádios Nacional e Mayrink Veiga e da TV Tupi<sup>40</sup>, tais como: Cauby Peixoto<sup>41</sup>, Marlene<sup>42</sup>, Sapoti, Dalva de Oliveira<sup>43</sup>, Nora Ney<sup>44</sup>, Orlando Silva<sup>45</sup>, Isaura, Amaralinda, Anísio Silva<sup>46</sup>, Dircinha Batista<sup>47</sup>, Carmen Costa<sup>48</sup> e Emilinha Borba<sup>49</sup>. É o que se pode observar, em geral, nos versos emblemáticos de “O Céu desabou”<sup>50</sup>.

<sup>39</sup> CAETANO VELOSO & ROBERTO CARLOS. Sony & BMG, 2008. 1. CD.

<sup>40</sup> Foi a primeira emissora de televisão da América do Sul, criada em 18 de setembro de 1950, em São Paulo, por Assis Chateaubriand. Em 16 de julho de 1980, por causa de dificuldades administrativas e financeiras, a concessão foi cassada pelo governo brasileiro.

<sup>41</sup> É um cantor brasileiro, que nasceu em Niterói, no dia 10 de fevereiro de 1931. Dotado de uma vocalização grave, destacou-se no gênero das canções dramáticas dos anos 1940, como também gravou o primeiro *rock* em português ‘*Rock and Roll* em Copacabana’.

<sup>42</sup> Nome artístico de Victória Delfino dos Santos. Naceu em São Paulo, no dia 22 de novembro de 1924. É uma cantora e atriz brasileira. Com Emilinha Borba, foi uma das rainhas do rádio brasileiro em sua época de ouro. Nos anos 1940, atuou com as suas marchinhas carnalescas e seus sambas-canções nas rádios Mairinque Veiga, Nacional e Globo.

<sup>43</sup> Nome artístico da cantora Vicentina de Paula Oliveira. Nasceu em Rio Claro, no dia 5 de maio de 1917, e faleceu no dia 30 de agosto de 1972, no Rio de Janeiro. Foi uma cantora de marchinhas, sambas, sambas-canções. Parceira dos cantores Herivelto Martins e Francisco Sena no Trio de Ouro, chegou a ser eleita Rainha do Rádio em 1951.

<sup>44</sup> Nome artístico de Iracema de Sousa Ferreira. Nasceu em 20 de março de 1922, no Rio de Janeiro, onde faleceu em 28 de outubro de 2003. Iniciou a carreira nos anos 1950 e se consagrou como uma das divas do rádio, ao cantar principalmente músicas de Dorival Caymmi, Noel Rosa e Ary Barroso. Por outro lado, foi uma das maiores intérpretes de sambas-canções.

<sup>45</sup> Considerado a voz mais bonita do Brasil e o cantor das multidões. Foi lançado na rádio Cajuti. Nasceu no dia 3 de outubro de 1915, no Rio de Janeiro, onde faleceu, no dia 7 de agosto de 1978.

<sup>46</sup> Anísio Silva nasceu em Caculé, a 29 de julho de 1920, e faleceu no dia 18 de fevereiro de 1989, no Rio de Janeiro. Foi um cantor e compositor brasileiro de boleros.

<sup>47</sup> Nome artístico de Dirce Grandino de Oliveira. Nasceu em São Paulo, a 7 de abril de 1922, e faleceu em 18 de junho de 1999. Foi uma atriz e cantora brasileira, principalmente de músicas carnavalescas.

Na cantiga em estudo, os cantores bossanovistas são contrapostos, através da marca de uma vocalização ventríloqua, aos cantores do Rádio de vocal empóstado, grave e eloquente. Os bossanovistas eram, segundo a vocalização abafada de Tom Zé, aqueles cantores que sabem cantar sem movimentar os lábios e alterando a voz, de maneira que esta parece sair de outra fonte. Essa vocalização provocou estranhamentos, sobretudo, entre os cantores-estrelas do rádio, os mestres de bandas e os críticos musicais.

Os referidos versos podem ser utilizados ainda como recursos para uma digressão aos debates sobre MPB realizados no limiar do movimento bossanovista. Entre as correntes interpretativas musicais da época, destaca-se na cantiga-reportagem em debate a tradicionalista romântica, representada por Tinhorão, José Ramos Tinhorão<sup>51</sup>, que valorizava a musicalidade nacional, especialmente o samba do morro, em detrimento das influências estrangeiras, principalmente o *jazz* e o *rock'n roll*, marcantes, respectivamente, na Bossa Nova e no Tropicalismo.

Ao prosseguir na análise da produção lítero-musical em debate, é possível notar a cristalização cultural da Bossa Nova realizada por produtores musicais, representada na letra em debate através de Fernando Faro<sup>52</sup> e Danilo Miranda<sup>53</sup>. Ao lado deles, os críticos musicais

<sup>48</sup>Nome artístico de Carmelita Madriaga. Nasceu no dia 5 de janeiro de 1920, em Trajano de Moraes, e faleceu no dia 25 de abril de 2007, no Rio de Janeiro.

<sup>49</sup>Nome artístico de Emília Savana da Silva Borba. Nasceu no dia 31 de agosto de 1923, no Rio de Janeiro, onde faleceu, no dia 3 de outubro de 2005. Em 1949, era o ouro da casa da Rádio Nacional com suas músicas carnavalescas.

<sup>50</sup>Mas tu já viste a bossa nova, / a nova onda musical?/ Que nhenhenhém boçal, hein?!!/ Aposto cinco pau que isso não pega no Brasil/ e morre logo no vazio, ziu.../ Cantor ventriloquo, seu!/Vai, que tá louco, tá pinel qual é a dele, céus?/ O mestre da banda quando ouviu/ficou branquinho de cal/ regurgitou, passou mal... passou mal... passou mal.../ Mas foi por causa dela que o céu desabou sobre suas estrelas/ Tinhorão, que horror!/ Pecado pai que nosso palco/ num desavisado quebra cai,/nossa mundo se vai./ Caiu a Rádio Nacional/ Tupi, cadê?/, Mairin que Veiga vê:/ Sinos dobraram por que:/Ali reinou Caubi, Marlene, Sapoti/ Só dava Dalva de Oliveira, ora Nora Ney,/ Orlando era lei/ Trafra aura da Isaura, por amara Linda/ Anísio Silva com Dircinha/Vinha Carmen Costa com a Emilinha/.../ Mas seremos cultura gratos a nosso Fernando Faro, oh,/ que Ruy Castro, que Zu Ventura, oh!/ Que o Danilo nos mirando, oh!/ Zuza, que Homem de Terno, oh!/ Cabral serca velas e Villas Alberto, oh!/Eli-Tárik de Souza, oh! ZÉ, Tom. O CÉU DESABOU. In: ZÉ, Tom. *Estudando a Bossa - Nordeste Plaza*. São Paulo, Biscoito Fino, 2008. 1. CD. Faixa 4.

<sup>51</sup>Seu livro *Música popular: um tema em debate* é um marco na bibliografia da canção brasileira. Publicado em 1966, foi o primeiro trabalho de pesquisa e análise sociológica sobre transformação, ascensão e decadência de alguns dos principais gêneros de nossa música urbana. ARÁUJO, Paulo César de. *Tradição e Modernidade. Eu não sou cachorro, não*. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 339.

<sup>52</sup>Fernando Abílio de Faro Santos nasceu em Aracajú, no ano de 1927. É um produtor musical brasileiro, criador do programa Ensaio, da TV Cultura. Nos anos 1960, produziu *shows* e programas de TV para artistas como Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Elis Regina e Gal Costa. 'Fiz todos os festivais da Tupi: de músicas de carnaval, de canções feitas por universitários, Festival da Viola... Ao mesmo tempo, fazia programas semanais como o *Poder Jovem*, com Goulart de Andrade e outro chamado *Edu bem acompanhado*. Fiz também nesta época o *Divino Maravilhoso*, com Antônio Abujamra. Fiz ainda outro programa chamado *Feira Permanente da Música Popular Brasileira*'. FARO, Fernando. Fernando Faro. In: CORD, Getúlio Mac. *Tropicália: um caldeirão cultural*. Rio de Janeiro: Ed. Ferreira, 2011, p. 239.

<sup>53</sup>Danilo Miranda é diretor geral do Serviço Social do Comércio São Paulo, SESC-SP, desde os anos 1980. Entrou no SESC em 1968, como orientador social, que era um cargo que lidava com várias temáticas e

– como Ruy Castro<sup>54</sup>, Zuenir Ventura<sup>55</sup>, Zuza Homem de Mello<sup>56</sup>, Sérgio Cabral<sup>57</sup>, Alberto Villas<sup>58</sup> e Tárik de Souza<sup>59</sup> – também contribuíram para que os bossanovistas não morressem no “vaziu, ziu”.

É interessante comparar a performance de Tom Zé em *shows*<sup>60</sup>, a partir de 2008, ao cantar “O céu desabou” com a apresentação de Raul Seixas da canção “As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor”, em 1982<sup>61</sup>. Apesar da distância temporal de vinte seis anos entre elas, ambas as performances podem ser vistas como desafios à existência de uma suposta *linha evolutiva* na MPB. Enquanto Seixas entortou seus dedos em sua guitarra, ao imitar a forma de João Gilberto dedilhar acordes bossanovistas (figura 3), Tom Zé espalhou banquinhos, móvel evidenciado pelos músicos bossanovistas, diante dos microfones e no palco, como também desconstruiu e reconstruiu, literalmente, um violão, para contar como a Bossa nova derrubou a Rádio Nacional. “A desconstrução do violão é também um ato carregado de símbolos, pois ele foi, durante muito tempo, considerado instrumento marginal,

---

questões, entre elas a cultural. Teve uma formação vinculada às humanidades e às artes. Ao entrar no SESC, percebeu que conseguiria conciliar seus interesses em uma instituição que valorizava isso. Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron no dia 30 de junho de 2010, em São Paulo.

<sup>54</sup>Nasceu em Caratinga, no dia 26 de fevereiro de 1948. É um jornalista e escritor brasileiro. Integrou importantes veículos da imprensa do Rio de Janeiro e de São Paulo, a partir de 1967. Biógrafo e autor de livros de reconstituição histórica, tais como: CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

<sup>55</sup>Zuenir Carlos Ventura nasceu no dia 1 de junho de 1931, em Além Paraíba – MG. É um jornalista e escritor brasileiro. Foi editor internacional no jornal *Correio da Manhã*, chefe de reportagem da revista *O Cruzeiro* e torna-se chefe da filial Rio da Revista *Visão* nos anos 1960. Ainda nesse período, escreveu seu famoso livro: *1968 – O ano que não terminou*, que serviu de inspiração para a minissérie da Rede Globo *Anos Rebeldes*. É colunista do jornal *O Globo*.

<sup>56</sup>José Eduardo Homem de Mello, mais conhecido como Zuza Homem de Mello, nasceu em São Paulo, no ano de 1933. É um musicólogo e jornalista brasileiro. Em 1959, ingressa na TV Record, onde permanece até o ano de 1969. Ao longo desse período, trabalha como engenheiro de som nos célebres programas de MPB e festivais da Record e *booker* na contratação de astros internacionais. Autor de vários livros sobre Música Popular Brasileira, dentre os quais destaca-se: SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. São Paulo: Ed. 34, 1998 (v. 1 e 2).

<sup>57</sup>Sérgio Cabral Santos nasceu no dia 17 de maio de 1937, no Rio de Janeiro. É um jornalista, escritor, compositor e pesquisador brasileiro. Em 1969, foi editor do jornal *Última Hora*. Integrou-se a Jaguar e Tarso de Castro para a criação d'*O Pasquim*.

<sup>58</sup>Nasceu em Belo Horizonte, no ano de 1950. Jornalista, passou pelos jornais *Estado de Minas*, *Movimento*, *Versus*, *O Estado de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo*, revista *Vogue*, Rede Bandeirantes, SBT, Rede Manchete e atualmente trabalha na Rede Globo. Disponível em: <<http://www2.camara.gov.br/tv/materias/SEMPRE-UM-PAPO/190251-ALBERTO-VILLAS-%28JORNALISTA-E-ESCRITOR%29-%28BL.1%29.html>>. Acesso em: 28 ago. 2012.

<sup>59</sup>Tárik de Souza Farhat nasceu no dia 19 de novembro de 1946, no Rio de Janeiro. É jornalista e crítico musical brasileiro. Iniciou sua atividade profissional em 1968 como repórter, redator e editor de música da revista *Veja*. Trabalhou para outras publicações, como *Folha de S. Paulo*, *Estado de S. Paulo*, *Istoé*, *Vogue*, *Elle*, *Jornal do Commercio* (RJ), *Show Bizz*, *Opinião*, *Pasquim*, *Som 3*, *Revista do CD*, *Coojornal*, *Movimento*, *Playboy* e *Jornal da República*. Atuou como consultor das três séries de fascículos História da Música Popular Brasileira (Editora Abril). Fundou e editou a revista *Rock/Jornal de Música*.

<sup>60</sup>Uma dessas performances está disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=7r7fs5qsH4k>>. Acesso em: 21 jul. 2012. Trata-se do show na Praça da Cidadania da UFSC, no dia 13 de novembro de 2010, em Florianópolis.

<sup>61</sup>SEIXAS, Raul. Linha evolutiva. In: SEIXAS, Raul. *Raul Seixas*. Indie Records, 2006. 1. DVD. Faixa 15.

boêmio, ligado aos alcoólatras, desocupados e excluídos”<sup>62</sup>. Os meios pelos quais as performances de Raul Seixas e Tom Zé se desenvolvem vão além da vocalização, pois

A canção deve ser sustentada na garganta; seu significado mostrado pelas mãos; as emoções (*mood*) pelos olhares; o tempo é mostrado pelos pés. Para onde as mãos se movem o olhar as segue. Aonde os olhares vão, a mente os segue. Aonde a mente vai, os estados de espírito (*mood*) acompanham. Onde os estados de espírito vão acontece o sabor (*rasa*)<sup>63</sup>.

Figura 3 – *As aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor*



Cena de Raul Seixas cantando ao vivo, 1982.

Disponível em: <

Acesso em: 24 ago. 2012.

Na performance de Tom Zé em análise, a desmontagem do violão e a exposição de seu braço em cima de um banco, como se fosse uma obra de arte, ainda pode ser analisada como uma personificação da Bossa Nova e um exemplo da relação *tomzéniana* com a vanguarda

<sup>62</sup>LIMA, Márcio Soares Beltrão de. O processo projetual do compositor. In: *O design entre o audível e o visível de Tom Zé*. Dissertação. (Mestrado em Design) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2010, p. 102.

<sup>63</sup>SINGER, Milton Borah apud CAMARGO, Robson Corrêa. Performances Culturais: um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. In: RAMOS, Alcides Freire; CAPEL, Heloísa Selma Fernandes e PATRIOTA, Rosângela. *Narrativas ficcionais e escrita da história*. São Paulo: Hucitec, 2013, p. 102.

artística do dadaísmo<sup>64</sup>, Marcel Duchamp e os seus *ready made*<sup>65</sup>. Numa perspectiva contemporânea, Tom Zé faz com o banquinho e o violão uma releitura do *ready made*, isto é, um *reduchamp*, “[...] termo cunhado por Augusto dos Campos e Julio Plaza [...] os objetos do cotidiano são recolocados, desmaterializados, pondo a questionamento as obras de arte na era da sua reprodutividade”<sup>66</sup> (figuras 4 a 8).



Figura 4 – *Roda de Bicicleta*  
Marcel Duchamp, 1913.

Obra de arte do século XX utilizada como referência visual no show ‘Estudando a Bossa’. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/pais/noblat/posts/2008/03/05/escultura-roda-de-bicicleta-de-marcel-duchamp-92208.asp>>. Acesso em: 24 ago. 2012.

<sup>64</sup>Movimento artístico iniciado em Zurique, no ano de 1916 e durante a Primeira Guerra Mundial. ‘Dadá não é nada, isto é tudo’: a frase de Tristan Tzara é a melhor ilustração da proposta dadaísta. Na verdade, o fundamental era a reação contra tudo o que então existia em termos artísticos. AGRA, Lucio. Futurismo e Dadá – começam as vanguardas. In: *História da arte do século XX: idéias e movimentos*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004, p. 61.

<sup>65</sup>A sua obra de arte *Fonte* está baseada no seu conceito de *ready made*. Trata-se de um urinol comum, branco e esmaltado. A roda da bicicleta em cima de um banco de Duchamp é outro exemplo de apropriação de um produto industrial elevado à categoria artística.

<sup>66</sup>LIMA, Márcio Soares Beltrão de. O processo projetual do compositor. In: *O design entre o audível e o visível de Tom Zé*. Dissertação. (Mestrado em Design) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2010, p. 101.

Figura 5 – *Estudando a Bossa 1*



Cena do show ‘Estudando a bossa’, 2008.

Fonte: Acervo pessoal de Márcio Beltrão.

Figura 6 – *Estudando a Bossa 2*



Cena do show ‘Estudando a bossa’, 2008.

Fonte: Acervo pessoal de Márcio Beltrão.

Figura 7 – *Estudando a Bossa 3*



Cena do show ‘Estudando a bossa’, 2008.  
Fonte: Acervo pessoal de Márcio Beltrão.

Figura 8 – *Estudando a Bossa 4*



Cena do show ‘Estudando a bossa’, 2008.  
Fonte: Acervo pessoal de Márcio Beltrão.

A performance de Tom Zé aqui discutida é mais desafiadora do que aquela de Raul Seixas, pois aquele profana o instrumento-símbolo da Bossa Nova, apesar de reconstruí-lo ao final do *show*. Assim, trata-se de um desafio conflituoso e sutil, de qualquer maneira elogioso ao movimento bossanovista, suposto ponto inicial da concepção de uma *linha evolutiva* na MPB.

Fazendo um recuo temporal de aproximadamente dez anos aos citados *revivals* bossanovistas de cinqüenta anos, comemorou-se, em 1999, os quarenta anos de Bossa Nova. Nessa ocasião, ocorreu um concerto de João Gilberto e Caetano Veloso no Credicard Hall, de São Paulo. Tom Zé foi convidado, por Caetano Veloso, para assistir ao *show* do dia 29 de setembro do referido ano. Ele compareceu ao concerto e compôs *Vaia de bêbado não vale*<sup>67</sup>, narrando, em tom de reportagem, as circunstâncias do surgimento da Bossa Nova e de suas repercussões no cenário musical nacional e internacional. Por outro lado, homenageou a importância do músico bossanovista João Gilberto, além de descrever as relações conflituosas do músico com o público do *show* em questão.

Assim como “O céu desabou”, “Vaia de bêbado não vale” é uma cantiga-reportagem composta a partir de várias intertextualidades. À primeira audição, é possível observar o uso da mesma melodia em ambas as cantigas. Nestas, as vocalizações de Tom Zé são comparáveis com a de um entregador de jornal, ao destacar suas manchetes. O tema do aparecimento da Bossa Nova e suas recepções, inicialmente de descrédito, também é um elo entre as cantigas em debate. Na primeira, a descrença em relação ao sucesso bossanovista no Brasil é expressa com a atribuição do adjetivo “boçal” à Bossa Nova. De forma semelhante, na segunda, as qualificações de atraso e retardamento são associadas ao nosso país, que antes de sua Bossa só exportava matéria-prima. Qualidades essas que, no período pós-Bossa, foram substituídas por audácia e civilidade.

---

<sup>67</sup>Primeira Edição/ No dia em que a bossa nova inventou o Brasil / No dia em que a bossa nova pariu o Brasil / Teve que fazer direito/ Teve que fazer Brasil / Criando a bossa nova em 58 / O Brasil foi protagonista / De coisa que jamais aconteceu / Pra toda a humanidade / Seja na moderna história / Seja na história da antiguidade / E por isso, meu nego, / Vaia de bebo não vale / De bebo vaia não vale/ Segunda edição / No dia em que a bossa nova inventou o Brasil No dia em que a bossa nova pariu o Brasil/ Teve que fazer direito / Teve que fazer Brasil/ Quando aquele ano começou, nas Águas de Março de 58, / O Brasil só exportava matéria-prima / Essa tisana / Isto é o grau mais baixo da capacidade humana / E o mundo dizia / Que povinho retardado / Que povo mais atrasado/ Terceira edição / No dia em que a bossa nova inventou o Brasil / No dia em que a bossa nova pariu o Brasil / Teve que fazer direito / Teve que fazer Brasil / A surpresa foi que no fim daquele mesmo ano / Para toda a parte / O Brasil d'O Pato / Com a bossa nova, exportava arte / O grau mais alto da capacidade humana / E a Europa, assombrada: "Que povinho audacioso" / "Que povo civilizado" / Pato ziguepato ziguepato Pato/ Pato ziguepato ziguepato Pato/ Tratou com desacato o nosso amado/ Pato desacato nosso Pato/Viva a vaia, seu Augusto/ Viva a vaia, seu João / Viva a vaia, viva a vaia / Viva a vaia com Diós, amor / Porque me soy argentino / Argentino, gentino, gentino. BARRETO, Vicente e ZÉ, Tom. Vaia de bêbado não vale. In: *Imprensa Cantada*. São Paulo, Trama, 1999. 1. CD. Faixa 1.

Para apresentar uma interpretação para “Vaia de bêbado não vale”, é fundamental analisá-la com os dados da capa e do encarte do *CD* no qual a cantiga-reportagem está inserida (figura 9). O *design* da capa amarela que constitui a figura em questão, projetado por Elias Akl Júnior, é de um jornal de circulação externa com os seguintes créditos: “Diretora de Redação: Nelsa S. Martins; do Editor-Chefe: Tom Zé Martins, Um jornal a serviço da música, 21 de outubro de 1999. Ano 1. Nº 1”. Essa formatação faz jus ao título do *CD* *Imprensa Cantada* e complementa o caráter de reportagem da citada cantiga. Da mesma forma, as chamadas primeira, segunda e terceira edição, presentes nos versos de “Vaia de bêbado não vale”, consolidam uma marca jornalística. Sobre as edições do jornal musical em discussão, Márcio Lima acrescenta que “Em 1999, lançou *A Imprensa Cantada*, disco que teve sua primeira edição em 1959 e que, em 1992, ganhou o título demo *No dia em que a Bossa-Nova pariu o Brasil*”<sup>68</sup>.

Figura 9 – *Imprensa Cantada*



Não foi por um acaso que o tom de reportagem foi escolhido para “Vaia de bêbado não vale”. Tom Zé se posicionou como testemunha do concerto de João Gilberto e Caetano

<sup>68</sup>LIMA, Márcio Soares Beltrão de. As capas dos discos de Tom Zé. In: *O design entre o audível e o visível de Tom Zé*. Dissertação. (Mestrado em Design) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2010, p.180.

Veloso no Credicard Hall, do dia 29 de setembro de 1999 em São Paulo. Ele cantou à maneira de um repórter, que narra o que presenciou no ano do surgimento bossanovista e no referido concerto. Essas inspirações esclarecem que a cantiga-reportagem em análise não é imparcial, muito menos objetiva. Existem citações de frases expressas pelo músico bossanovista diante dos problemas acústicos, sobretudo ecos, e das reações de vaias da platéia, tais como: "tem que fazer direito, tem que fazer Brasil"; "vaiá de bêbado não vale"; "sou argentino desde pequenininho". Portanto, essa intertextualidade entre a cantiga e os dizeres do músico bossanovista é uma defesa *tomzéniana* de João Gilberto e de sua Bossa Nova<sup>69</sup>. Essa defesa foi questionada pelo crítico Armando Antenore, nos seguintes termos:

Os dois principais líderes tropicalistas, Gil e Caetano, sempre manifestaram reverência às revoluções trazidas pelo violão e pela voz de João. Começaram, por sinal, tocando bossa nova. Tom Zé, não. Nunca se apresentou como bossa-novista. Desde antes do tropicalismo, fazia canções que não se enquadravam em nenhum dos modelos predominantes na época -caso de 'Maria do Colégio da Bahia' e 'São Benedito', ambas de 1965. Surpreende, portanto, que agora decida lançar um manifesto pró-bossa nova (manifesto, aliás, é palavra que Tom Zé evita; não a usa nem no encarte nem na canção do single)<sup>70</sup>.

Relacionando “Vaiá de bêbado não vale” ao texto do encarte de *Imprensa Cantada*, é possível identificar para além de um manifesto bossanovista, um anti-manifesto tropicalista através do suposto duelo entre as influências musicais da Bossa Nova e do Tropicalismo, anunciado no início do capítulo anterior. O tema da *linha evolutiva* na Música Popular Brasileira foi retomado, de forma sutil, no citado anti-manifesto do final da década de 1990. Por sua vez, as explicações de Tom Zé sobre esse assunto encadeiam a Bossa Nova e o Tropicalismo numa perspectiva genealógica linear e numa ordem decrescente de importância.

Na roça onde nasci, lá no interior da Bahia, [...] costumavam repetir um provérbio: Pais trabalhadores, filhos burgueses, netos degenerados. Então veja: os pais trabalhadores são João Gilberto e Tom Jobim. Os filhos burgueses somos nós, tropicalistas, que nascemos enriquecidos pela bossa nova. E o neto degenerado é o hall do eco e do álcool; são aqueles que, iludidos pelo pai mercado, viram as costas para a riqueza estética da vida e dos avós<sup>71</sup>.

<sup>69</sup> ANTENORE, Armando. Tom Zé mastiga vaiá de João Gilberto e cospe música. São Paulo, *Folha Ilustrada*, Ano 79, N. 25767, Caderno 4, Quarta-feira, 20 de out, 1999, p. 1.

<sup>70</sup> Idem. *Ibidem*.

<sup>71</sup> ZÉ, Tom apud ANTENORE, Armando. Tom Zé mastiga vaiá de João Gilberto e cospe música. São Paulo, *Folha Ilustrada*, Ano 79, N. 25767, Caderno 4, Quarta-feira, 20 de out, 1999, p. 1.

Retomando os versos da cantiga em debate, é interessante mencionar outras intertextualidades lítero-musicais: “Águas de Março”<sup>72</sup> e “O Pato”<sup>73</sup>, músicas essas localizadas como bossanovistas e herdeiras das “[...] Águas de Março de 58”. Nesse sentido, não poderiam ser desrespeitadas “Pato desacato nosso Pato”, “quém, quém, quém, quem”. Por sinal, Tom Zé mantém a demarcação cronológica inicial de 1958 para o aparecimento da Bossa Nova e o descobrimento do Brasil e de sua cultura pelo mundo, principalmente o europeu. A própria

[...] historiografia musical brasileira costuma apontar o ano de 1958 como o marco zero da bossa nova. A expressão se refere a um grupo de jovens que, no Rio de Janeiro, alterou a maneira tradicional de tocar samba. Admiradores do jazz, abraçaram uma batida particular de violão e o canto mais intimista, mais contido. Entre os músicos que promoveram a renovação, João Gilberto e Tom Jobim logo ganharam fama internacional. Também desempenharam papel importante no período Carlos Lyra, Ronaldo Bôscoli, Nara Leão e o poeta Vinicius de Moraes<sup>74</sup>.

Além do interlocutor “João”, o João Gilberto, Tom Zé chamou outro interlocutor poético, “Viva a vaia, seu Augusto”, o poeta concretista Augusto de Campos, para celebrar os legados culturais da Bossa Nova para a nação brasileira. Os versos *tomzénianos* “O Brasil só exportava matéria-prima /... /Com a bossa nova, exportava arte” são idéias de autoria de Campos no seu *Balanço da Bossa*.

<sup>72</sup> É pau, é pedra, é o fim do caminho/É um resto de toco, é um pouco sozinho/É um caco de vidro, é a vida, é o sol/É a noite, é a morte, é o laço, é o anzol/É peroba do campo, é o nó da madeira/Caingá, candeia, é o Matita Pereira/É madeira de vento, tombo da ribanceira/É o mistério profundo, é o queira ou não queira/É o vento ventando, é o fim da ladeira/É a viga, é o vão, festa da cumueira/É a chuva chovendo, é conversa ribeira/Das águas de março, é o fim da canseira/É o pé, é o chão, é a marcha estradeira/Passarinho na mão, pedra de atiradeira/É uma ave no céu, é uma ave no chão/É um regato, é uma fonte, é um pedaço de pão/É o fundo do poço, é o fim do caminho/No rosto o desgosto, é um pouco sozinho/É um estrepe, é um prego, é uma ponta, é um ponto/É um pingo pingando, é uma conta, é um conto/É um peixe, é um gesto, é uma prata brilhando/É a luz da manhã, é o tijolo chegando/É a lenha, é o dia, é o fim da picada/É a garrafa de cana, o estilhaço na estrada/É o projeto da casa, é o corpo na cama/É o carro enguiçado, é a lama, é a lama/É um passo, é uma ponte, é um sapo, é uma rã/É um resto de mato, na luz da manhã/São as águas de março fechando o verão/É a promessa de vida no teu coração/É uma cobra, é um pau, é João, é José/É um espinho na mão, é um corte no pé/São as águas de março fechando o verão, /É a promessa de vida no teu coração/É pau, é pedra, é o fim do caminho/É um resto de toco, é um pouco sozinho/É um passo, é uma ponte, é um sapo, é uma rã/É um belo horizonte, é uma febre terçã/São as águas de março fechando o verão/É a promessa de vida no teu coração/Pau, pedra, fim, caminho/Resto, toco, pouco, sozinho/Caco, vidro, vida, sol, noite, morte, laço, anzol/São as águas de março fechando o verão/É a promessa de vida no teu coração. JOBIM, Tom. Águas de Março. In: O Tom de Tom Jobim e o tal de João Bosco. Rio de Janeiro, Pasquim, 1972. 1. disco de bolso sonoro. Lado A, faixa 1.

<sup>73</sup> O pato vinha cantando alegremente, quém, quém/Quando um marreco soridente pediu/Pra entrar também no samba, no samba, no samba/O ganso gostou da dupla e fez também quém, quém/Olhou pro cisne e disse assim ‘vem, vem’/ Que o quarteto ficará bem, /muito bom, muito bem/Na beira da lagoa foram ensaiar para começar/ O tico-tico no fubá/A voz do pato era mesmo um desacato/ Jogo de cena com o ganso era mato/Mas eu gostei do final/Quando caíram nágua/ E ensaiando o vocal/quém, quém, quém/quém, quém, quém, quém/quém,quém,quém,quem. GILBERTO, João. O Pato. *O amor, o sorriso e a flor*. Rio de Janeiro, Odeon, 1960. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 7.

<sup>74</sup> ANTENORE, Armando. Tom Zé mastiga vaia de João Gilberto e cospe música. São Paulo, *Folha Ilustrada*, Ano 79, N. 25767, Caderno 4, Quarta-feira, 20 de out, 1999, p. 1.

A expansão dos movimentos internacionais se processa usualmente dos países mais desenvolvidos para os menos desenvolvidos, o que significa que estes, o mais das vezes, são receptores de uma cultura de importação. Mas o processo pode ser revestido, na medida mesma em que os países menos desenvolvidos consigam, antropofagicamente – como diria Oswald de Andrade – degluti a superior tecnologia dos supradesenvolvidos e devolver-lhes novos produtos acabados, condimentados por sua própria e diferente cultura. Foi isso o que sucedeu com o futebol brasileiro (antes do dilúvio), com a poesia concreta e com a bossa-nova, que, a partir da redução drástica e da racionalização de técnicas estrangeiras, desenvolveram novas tecnologias e criaram realizações autônomas, exportáveis e exportadas para todo o mundo.<sup>75</sup>

As relações de Tom Zé com a Bossa Nova e a suposta existência de uma *linha evolutiva* na MPB podem também ser problematizadas a partir de um exercício teórico-metodológico de análise da performance inerente à gravação original da cantiga “Brigitte Bardot”<sup>76</sup>. Dessa maneira, o estudo sobre as aproximações e os pretensos distanciamentos da arte do compositor baiano em relação à música bossanovista podem ser viabilizados através do confronto comparativo entre, respectivamente, “Garota de Ipanema”<sup>77</sup>, uma música considerada um símbolo da Bossa Nova, e “Brigitte Bardot”.

Nesse confronto, é possível observar, de um lado, na primeira música, um discurso enaltecedor da beleza das mulheres. De outro lado, é possível de análise, na segunda, uma inversão discursiva da beleza feminina ao atribuir um parâmetro de feiúra a Brigitte Bardot, uma atriz de cinema idealizada, por ser formosa e sensual, sobretudo, nos anos 1960<sup>78</sup>. Essa desconstrução de um mito, considerado símbolo do belo de uma época, para uma geração, pode ser vista como uma paródia carnavalesca. Trata-se, em última instância, da profanação<sup>79</sup> de uma imagem cristalizada da beleza jovial feminina, divulgada pela mídia.

<sup>75</sup>CAMPOS, Augusto de. Boa palavra sobre a música popular. In: *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 60.

<sup>76</sup>A Brigitte Bardot está ficando velha, /envelheceu antes dos nossos sonhos. / Coitada da Brigitte Bardot,/que era uma moça bonita,/mas ela mesma não podia ser um sonho/para nunca envelhecer./ A Brigitte Bardot está se desmanchando/ e os nossos sonhos querem pedir divórcio./Pelo mundo inteiro/milhões e milhões de sonhos/ querem também pedir divórcio/e a Brigitte Bardot agora/ está ficando triste e sozinha./Será que algum rapaz de vinte anos vai telefonar/na hora exata em que ela estiver/com vontade de se suicidar?/Quando a gente era pequeno,/ pensava que quando crescesse ia ser namorado da Brigitte Bardot,/ mas a Brigitte Bardot está ficando triste e sozinha. ZÉ, Tom. Brigitte Bardot. In: ZÉ, Tom. *Todos os olhos*. São Paulo, Continental, 1973. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 5.

<sup>77</sup>Olha que coisa mais linda, mais cheia de graça/ É ela a menina que vem e que passa/ Num doce balanço, a caminho do mar/ Moça do corpo dourado, do sol de Ipanema/ O seu balançado é mais que um poema/ É a coisa mais linda que eu já vi passar/ Ah, por que estou tão sozinho?/ Ah, por que tudo é tão triste?/ Ah, a beleza que existe/ A beleza que não é só minha/ Que também passa sozinha/ Ah, se ela soubesse que quando ela passa/ O mundo sorrindo se enche de graça/ E fica mais lindo por causa do amor. JOBIM, Antônio Carlos e MORAES, Vinícius de. Garota de Ipanema. In: JOBIM, Antônio Carlos. *Garota de Ipanema*. Trilha sonora do filme. São Paulo, Philips, 1967. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 7.

<sup>78</sup>LEMOS Altaíla Maria Alves. A bossa subversiva de Tom Zé: uma outra estética. In: COSTA, Nelson Barros da. (Org.). *O Charme dessa Nação*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007, p. 212-224.

<sup>79</sup>É uma das categorias ou cosmovisões carnavalescas, delineadas por Mikhail Bakhtin, que apontam para maneiras de vivenciar o carnaval. É formada pelos sacrilégios carnavalescos, que expressam a inversão de

Ainda sobre uma possível comparação discursiva entre as duas canções em estudo, é possível mostrar outra inversão relacional entre essas músicas. Em “Garota de Ipanema”, o sujeito poético masculino protagoniza a solidão no verso “Ah, por que estou tão sozinho?”. Esse sujeito vive uma solidão por não ter contatos físicos com a garota, que está a passar e a ser desejada pelos rapazes da praia de Ipanema. Luiz Tatit, ao analisar essa canção bossanovista, mostra as relações de identidade e alteridade entre o sujeito poético e sua musa da praia dessa forma:

A identidade se manifesta nos vínculos de atração que acabam por definir entre ambos uma ‘união a distância’. A alteridade, na ausência de contato físico que desde os primeiros versos já fica sugerida. Em outras palavras, esse estado de contemplação entre sujeito e objeto configura-se, [...] como um elo temporal – fundado numa certa esperança de um encontro possível – que convive com um distanciamento espacial<sup>80</sup>.

Já em “Brigitte Bardot”, a solidão é vivida por um sujeito poético feminino, principalmente, no verso “Brigitte Bardot agora/ está ficando triste e sozinha”. A mulher escolhida para protagonizar a cantiga em análise foi Brigitte Bardot<sup>81</sup>. Trata-se, diferentemente de “Garota de Ipanema”, de uma mulher que não é mais bonita, jovem e desejada pelos rapazes.

Tom Zé, por sua vez, chegou a revelar outro ímpeto criativo ao compor a canção em destaque. Segundo ele, a sua intenção era comparar duas divas do cinema, Brigitte Bardot e Marilyn Monroe<sup>82</sup>, e suas respectivas trajetórias. É o que se pode acompanhar a partir do seu relato:

Eu queria gravar uma música chamada *Brigitte Bardot*, que era o seguinte: naquele tempo, a colega dela americana, a Marilyn Monroe, tinha se suicidado e parecia que o destino de todas essas grandes mulheres era trágico. E Brigitte Bardot era do mesmo nível de amor, do sonho da nossa infância. Então, quando ela tinha trinta

---

valores considerados sagrados e respeitáveis. LEMOS Altaíla Maria Alves. A bossa subversiva de Tom Zé: uma outra estética. In: COSTA, Nelson Barros da. (Org.). *O Charme dessa Nação*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007, p. 216.

<sup>80</sup>TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008, p. 191.

<sup>81</sup>Brigitte Anne-Marie Bardot (Paris, 28 de Setembro de 1934) é uma atriz e cantora francesa. Foi considerada o grande símbolo sexual das décadas de 1950 e 1960. Em 1973, ano de composição da música em discussão, ela tinha trinta e nove anos de idade.

<sup>82</sup>Nome artístico de Norma Jeane Mortensen, (Los Angeles, 1 de junho de 1926 — Los Angeles, 5 de agosto de 1962). Foi uma atriz norte-americana de cinema e considerada um símbolo sexual na década de 1950. Faleceu aos trinta e seis anos, enquanto dormia em sua casa na Califórnia. Na época, surgiram várias hipóteses para explicar a sua morte, tais como: overdose (versão oficial) e assassinato pela máfia.

anos eu queria uma música que dissesse assim: *a Brigitte Bardot está ficando velha*, e isso, aquilo e aquele outro; que tivesse certas armadilhas<sup>83</sup>.

O ano de composição da música selecionada, 1973, foi justamente o ano em que a atriz Brigitte Bardot anunciou o término de sua carreira. Naquele momento, ela já estava perto de completar quarenta anos de idade, “ficando velha”. Parecia, para os seus antigos fãs, que ela tinha se recolhido, “triste e sozinha”, pois não podia mais viver da imagem da sua beleza e continuar atraindo os desejos masculinos<sup>84</sup>.

Baseando-se nos versos “Quando a gente era pequeno, / pensava que quando crescesse ia ser namorado da Brigitte Bardot”, a imagem da atriz ainda pode ser interpretada como um recurso metafórico do cancionista-repórter baiano para simbolizar “os sonhos que são belos como ela, inatingíveis, e que todos buscam e acreditam realizar”<sup>85</sup>. O mais sutil é perceber que os sonhos também envelhecem, como a atriz, e que seus fãs, como Tom Zé, estavam ficando velhos, pois em 1973, ele, assim como ela, se aproximava dos quarenta anos de idade<sup>86</sup>.

Do mesmo modo, é possível destacar, a princípio, uma semelhança sonora entre as duas músicas, “Garota de Ipanema” e “Brigitte Bardot”: ritmo lento, uma sonoridade contida e vocalização aguda. Nota-se, porém, uma contrastante mudança na textura da base rítmico-harmônica, quando surge um fortíssimo súbito em *tuti*<sup>87</sup>, e logo em seguida retorna à levada anterior e em piano até o final.

A referida aceleração sonora ganha corpo na performance de Tom Zé ao cantar “Brigitte Bardot” no teatro da FECAP<sup>88</sup>, nos dias 5 e 6 de agosto de 2009, em São Paulo<sup>89</sup>. A alteração, sobretudo, dos timbres e dos vocais bossanovistas é experienciada sensorialmente pelo público ao vivo no final da apresentação, através de contrastes da iluminação cênica. No início e durante quase toda a apresentação, a iluminação é focalizada no rosto, tronco e nas mãos do cancionista-repórter baiano. Ele orienta para que o volume do dedilhar do violão seja baixo: “É pouquinho. Um pouquinho menos”. Em seguida, a sua expressão facial vai

<sup>83</sup>ZÉ, Tom. O gênio de Irará: Tom Zé. Entrevista risonha e franca. In: *Caros Amigos*, São Paulo, n.31, outubro de 1999, p. 37. Entrevistadores: Regina Porto, Marina Amaral, Cláudio Júlio Tognoli, Ricardo Kotcho, Flávio Tiné, José Arbex Jr., Marco Frenette, Adalberto Rabelo, Sérgio de Souza.

<sup>84</sup>Escolheu usar a fama pessoal para defender os direitos dos animais, principalmente os bebês focas e as baleias, e se tornou vegetariana.

<sup>85</sup>FUOCO, Neuseli Martins Costa. *Tom Zé: a (re) invenção da música brasileira (1968-2000)*. Dissertação - Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2003, p. 51.

<sup>86</sup>Antonio José Santana Martins nasceu no dia 11 de outubro de 1936 na cidade de Irará, Bahia. Em 1973, ano de composição da referida música, ele tinha trinta e sete anos de idade.

<sup>87</sup>Quando toda a banda entra.

<sup>88</sup>Fundação Escola de Comércio Álvares Penteado.

<sup>89</sup>ZÉ, Tom. Brigitte Bardot. In: ZÉ, Tom. *O Pirulito da Ciência*. Diretor Charles Gavin. Sarapuí Produções Artísticas/ Biscoito Fino, Brasil, 2009, faixa 14. 1. DVD.

acompanhando a temática dos versos da cantiga em questão. Ele sorri apenas quando canta: “que era uma moça bonita... / mas ela mesma não podia ser um sonho/para nunca envelhecer”. Nos demais versos, o sorriso aberto é fechado para expressar a tristeza diante do envelhecimento de sua musa e dos seus sonhos. Em seguida, canta de maneira sussurrada e com a boca próxima ao microfone: “Brigitte Bardot agora/ está ficando triste e sozinha”. Posiciona sua cabeça de lado como um sinal de desconfiança e utiliza inicialmente uma vocalização aguda e sussurrada, ao perguntar: “Será que algum rapaz de vinte anos vai telefonar/na hora exata em que ela estiver/com vontade de se suicidar?” Porém, no canto da última sílaba, “dar”, a iluminação cênica é alterada, complementando a nova vocalização: grave. O palco e Tom Zé são bruscamente iluminados com efeitos de clarões de luz em zig-zague, que chegam ao ponto de ofuscamento dos olhos do espectador.

Imediatamente, a luz é reduzida e focalizada sobre Tom Zé, porque este retorna à vocalização inicial da produção lítero-musical: baixinha, contida e sussurrada. Ele assobia e volta a cantarolar sorrindo e olhando para cima como alguém que rememora: “Quando a gente era pequeno,/ pensava que quando crescesse ia ser namorado da Brigitte Bardot / mas a Brigitte Bardot está ficando triste e sozinha”. A sua expressão facial é de admiração, ou melhor, de êxtase em relação ao corpo de sua musa. Expressão essa que é visualizada através do posicionamento de suas mãos para o alto e verbalizada a partir da inclusão de novos versos cantados como ao pé do ouvido “com aqueles olhos, sozinha,/ e aquela boca, sozinha,/ e aquelas costas, sozinha,/só/zi/nha.” Em síntese,

O impacto dessa experiência sensorial é, com efeito, sentido apenas em um espetáculo ao vivo. O susto da luz diminuindo, à medida que o volume vocal vai sendo minimizado; o salto do escuro para o claro, em poucos segundos; as luzes que aparecem em meio a gritos, numa perfeita antítese entre silêncio e som, luz e escuridão; [...] <sup>90</sup>.

Tom Zé explicou a sincronia entre a melodia e a iluminação cênica em análise, nos seguintes termos:

É a dinâmica espacializada do tempo: no forte, o olho do espectador vê um plano médio, digamos, os músicos em conjunto. No fortíssimo, sua visão amplia-se para todo o palco, as cortinas, as luzes saindo dos spots. No pianíssimo, se concentra no detalhe, na expressão do cantor, nos olhos do solista. Essas perspectivas distendem e variam a concentração dos músculos oculares, enquanto a dinâmica evita o cansaço do espelho auditivo que, diante de um volume constante e igual acaba, anestesiado ou surdo. E o mais importante: a união da alternância espacial com a sonora

<sup>90</sup>LIMA, Márcio Soares Beltrão de. O processo projetual do compositor. In: *O design entre o audível e o visível de Tom Zé*. Dissertação. (Mestrado em Design) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2010, p. 104.

magnetiza o tempo psicológico no palco, por que prende a atenção do ouvinte, e o descontraí<sup>91</sup>.

Tom Zé também narrou os detalhes e as dificuldades de gravação da sonoridade, especificamente dos últimos referidos versos, e de toda a cantiga-reportagem assim:

[...] começava com uma batida de violão bem baixinha – pense que o gravador suporta cem por cento, que é o que ele suporta; que você ouve dos 16 até os 20000 (hertz), então, esse é o cem por cento, e geralmente as bandas tocam ali até os 16000, e o resto elas jogam fora, como se não precisassem. [...] Então, vai lá: (*cantando*) *a Brigitte Bardot está ficando velha...* bem baixinho. Aí, de repente, quando falava *será que algum rapaz de vinte anos vai lhe telefonar...* e baixava ainda mais, *na hora exata em que ela estiver com vontade de se suicidar...* aí entrava toda a banda, na sílaba *dar* da palavra *suicidar*, todo mundo gritava. [...] Resultado, você sabe como é que se cortava o disco antigamente? Era uma máquina de cortar que era uma espécie de pênis que estuprava o acetato. E nesse estupramento ele gravava o som. (*risos*). E, geralmente, um músico de música popular não faz, quer dizer, não faz altos e baixos, piano e forte. Então, o técnico de som, mais ou menos. Se é uma banda pauleira, ele equaliza na banda pauleira e vai lá, se é um João Gilberto tocando ali baixinho, ele equaliza o João Gilberto e vá lá. Mas nunca tem uma coisa que use isso para transmitir emoções, no disco não tinha. Eu estava inaugurando uma pilharia de forma. [...] Daí ele marcou para na sexta faixa aumentar a música. Quando foi na sexta faixa, ele botou mais som. Então, pronto, a música ficou na altura das outras, porque, para ele, música não tem dinâmica, é tudo na altura das outras. Muito bem, acontece que, na hora em que entrou a banda toda, a música ficou alta e o VU disse: ‘Não, não, não!’. Ele pegou de novo e disse: ‘Esse desgraçado quer me acabar’. Aí acabou de cortar minha brincadeira estética da seguinte maneira: botou um aparelho que se chama condensador, que diminui o que está alto e aumenta o que está baixo<sup>92</sup>.

O cantor-repórter em estudo utilizou recursos da poesia concreta para reutilizar significados discursivos com traduções homofônicas. Ele recorreu a esse tipo de jogo lingüístico, por exemplo, no *rock* “Jimmy, renda-se”<sup>93</sup>, que na linguagem portuguesa, parece com o nome “Jimi Hendrix”. É possível notar, através de uma audição atenta de “Jimmy, renda-se”, que existe uma intertextualidade sonora com “Dor e Dor”<sup>94</sup>. A melodia é a mesma. A letra, no entanto, é diferente. O ritmo daquela é mais alegre e o seu arranjo, mais elaborado. Solos insistentes de guitarra configuram o espírito *rock and roll*. Segundo Tom Zé, trata-se de um *maracapoeira*, ou seja, um sincretismo entre o maracatu e a capoeira.

<sup>91</sup>ZÉ, Tom apud LIMA, Márcio Soares Beltrão de. O processo projetual do compositor. In: *O design entre o audível e o visível de Tom Zé*. Dissertação. (Mestrado em Design) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2010, p. 97.

<sup>92</sup>ZÉ, Tom. O gênio de Irará: Tom Zé. Entrevista risonha e franca. In: *Caros Amigos*, São Paulo, n.31, outubro de 1999, p. 37. Entrevistadores: Regina Porto, Marina Amaral, Cláudio Júlio Tognoli, Ricardo Kotcho, Flávio Tiné, José Arbex Jr., Marco Frenette, Adalberto Rabelo, Sérgio de Souza.

<sup>93</sup>Guta me look mi look love me/ Tac sutaque destaque tac she/ Tique boutique que tique te gamou/ Toque-se rock se rock rock me/ Bob Dica, diga, /Jimi renda-se!/ Cai cigano, cai, camóni bói/ Jarrangil century fox/ Galve me a cigarrete/ Billy Halley Roleiflex/ Jâni chope chope chope/ le relê reiê relê. ZÉ, Tom. Jimmy, renda-se. In: ZÉ, Tom. *Tom Zé*. São Paulo, RGE 1970. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 1.

<sup>94</sup>ZÉ, Tom. Dor e Dor In: *Se o caso é chorar*. São Paulo, Continental, 1972. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 5.

Os sons das palavras em português parecem com o inglês, mas foram criados pelo cancionista-repórter baiano. Um inglês nordestino é o idioma oficial adotado por ele. Dessa forma, há uma subversão da língua oficial, o português, e da união de linguagens, tradições e culturas com territorialidades diferentes. O que evidencia que a referida cantiga é um exemplo de uma literatura menor, pois

Toda língua tem sua territorialidade, está em certo território físico, em certa tradição, em certa cultura. Toda língua é imanente a uma realidade. A literatura menor subverte essa realidade, desintegra esse real, nos arranca desse território, dessa tradição, dessa cultura. Uma literatura menor faz com que as raízes aflorem e flutuem, escapando dessa territorialidade forçada<sup>95</sup>.

O tema geral da produção lítero-musical em questão pode ser visto como uma homenagem *tomzéniana* ao guitarrista Jimi Hendrix<sup>96</sup>. Não se trata, porém, de uma homenagem simplesmente elogiosa. Os seus versos, de uma forma geral, abordam outros ídolos do *rock*, tais como Bob Dylan<sup>97</sup> e Janis Joplin<sup>98</sup>, como também podem ser analisados como uma crítica aos três músicos norte-americanos, principalmente ao primeiro e à última, que viraram produtos, astros da *boutique* do *rock*, e faleceram prematuramente. Aquele misturou “chope chope chope”, vinho com remédios para dormir. “Jani”, por sua vez, tomou “chope chope chope”, bebidas alcoólicas com heroína. Ambos morreram de overdose no mesmo ano e antes de completarem trinta anos de idade. Dos três músicos, apenas “Bob Dica” ainda pode dizer algo, isto é, ainda está vivo.

Simultaneamente aos versos, há uma harmonia entre a vocalização de Tom Zé repetida em eco e por um coro grave masculino. Por sinal, a utilização do referido coro é uma peculiaridade, pois a grande maioria do vocal que o acompanha em diversas letras de músicas é agudo e feminino.

Músicos brasileiros também são homenageados na citada produção lítero-musical. Dentre eles, merecem destaque os parceiros baianos de Tom Zé: Caetano Veloso, “Cai cigano”, e Gilberto Gil, “Jarrangil”, Gal Costa, “Galve me a cigarrete” e João Gilberto, referência a “rolleiflex”, da sua canção “Desafinado”, “Fotografei você na minha Roleiflex. Revelou-se a sua enorme ingratidão”, além de Billie Holliday, por vezes, mais conhecida

<sup>95</sup>GALLO, Silvio. Entre Kafka e Foucault: literatura menor e filosofia menor. In: PASSETTI, Edson. *Kafka, Foucault*. Sem medos. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p. 75-76.

<sup>96</sup>Foi um guitarrista, cantor e compositor. James Marshall "Jimi" Hendrix nasceu em Seattle, 27 de novembro de 1942 e faleceu em Londres, 18 de setembro de 1970.

<sup>97</sup>Bob Dylan, nome artístico de Robert Allen Zimmerman, nasceu 24 de maio de 1941), é um cantor e compositor norte-americano.

<sup>98</sup>Foi uma cantora e compositora norte-americana. Janis Lyn Joplin nasceu em Port Arthur, 19 de Janeiro de 1943 e faleceu em Los Angeles, 4 de Outubro de 1970.

como Lady Day, é por muitos considerada a maior de todas as cantoras do jazz. A inspiração para a sua composição vem de

[...] Zé Vermelho, que era um cantor de Irará. Naquele tempo, as línguas principais, que se cantava, eram... que talvez ainda seja hoje. Era o castelhano, o espanhol, que tinha os boleros [...], as músicas mexicanas e o inglês que sempre dominou o mundo, pelo menos o mundo da canção. E Zé Vermelho estava lá cantando: *Stranges in the night*. Sem microfone, sem nada, com aquele peito danado. [...] Olha, você ia prestar atenção a pequenos detalhes linguísticos, quando tudo estava ali? Você dançando. Zé Vermelho comovido chega estava inchado, vermelho para cantar bonito. Você ia se preocupar com isso? Então, você dançava. E esse evento de Zé Vermelho me inspirou a fazer essa música, que é feita com uma espécie de gráfico de diversas línguas, principalmente da língua inglesa. [...] Ela faz protolínguas, como se fosse um novo indo-europeu. Repara que nessa música tem o nome de uma porção de amigos meus: Bob Dica, diga, /Jimi renda-se!/ Cai cigano, cai, camóni bói/ Jarrangil, o ministro da Cultura, century fox/ Galve me a cigarrete/ Billy Halley Roleiflex/ Jâni chope chope chope<sup>99</sup>.

A Bossa Nova, homenageada por Tom Zé através de sua referência a João Gilberto em “Jimmy, renda-se”, e a poesia concreta ou do Concretismo na cantiga em questão podem ser vistas como exemplos referenciais de “marcos de origem” do Tropicalismo. Diferentemente das suas releituras críticas bossanovistas, o cancionista em estudo não questionou a influência dos poetas concretos para o Tropicalismo e na sua arte individual, ao contrário do que fez o seu parceiro José Miguel Wisnik:

O Concretismo é uma das influências postas, referências... Os poetas concretos, especialmente Augusto de Campos, mas também o Haroldo de Campos e o Décio Pignatari. Mais o Augusto de Campos por que escreveu mais sobre música. São uma referência e um diálogo. E em algumas vezes, uma relação de parceria. Mas daí, eu também, Emília, não tenho mais essa de negócio de filiação, mitos de origem, paternidade, ser filho de quem, quem é o pai de quem, quem influenciou quem, qual é o mito de origem. Eu não estou preocupado com isso, entende? Hoje em dia, isso aí já se embaralhou muito para gente continuar pensando nesses termos<sup>100</sup>.

Numa visão linear e evolutiva, o Modernismo é outro antecessor literário do Tropicalismo mais distante. O cancionista baiano Tom Zé se coloca como uma figura interessante para desafiar a localização desse “marco de origem” do Tropicalismo como sendo as pesquisas do modernismo literário, especialmente a antropofagia *oswaldiana* de síntese de elementos contraditórios: arcaico-moderno e local-universal. Ele se posicionou distante da vinculação entre as estéticas antropofágica modernista e tropicalista da seguinte maneira:

Eu acho que Caetano [Veloso] e [Gilberto] Gil estão devendo às suas próprias terras, tanto Amaro, Ituaçu, aos seus próprios preceptores-babás. Estão devendo aos seus

<sup>99</sup>ZÉ, Tom. Jimi Renda-se. In: ZÉ, Tom. *Jogos de Armar*. Diretor Fernanda Telles. Trama, Brasil, 2003, faixa 7. 1. DVD.

<sup>100</sup>WISNIK, José Miguel. *Entrevista concedida a Emilia Saraiva Nery*, 15 de mar. de 2012. Teresina – São Paulo.

professores de infância, aos cantadores de folclore que estavam com aquela metafísica fazendo a cabeça deles girar em outro conceito de mundo que não era o aristotélico. Eles estão devendo algum carinho a esse povo. Eles estavam com isso no ventre, dentro do útero deles. Eu estou falando de coisas que nunca perguntam. Está estabelecido que quem fez a Tropicália foi o *rock* internacional e o Oswald de Andrade. Mentira. Eu mesmo não conhecia Oswald de Andrade. E estava fazendo Tropicalismo<sup>101</sup>.

O músico acrescentou ainda em outra entrevista:

Eu nunca li Oswald de Andrade... Eu não ouvi o pop internacional dos anos 1960 porque não tive tempo quando estudava na faculdade de Música da Universidade da Bahia. Eu não pude me envolver no óscio antropofágico. Trago diferentes elementos das músicas e das danças do meu mundo primitivo, junto com a Escola de Viena; tudo depois de Schoenberg: atonalidade, polifonia, dodecafônico, serialismo<sup>102</sup>.

Baseado nesse relato de Tom Zé concedido a Christopher Dunn, este último afirma as semelhanças e diferenças do cancionista-repórter baiano em relação ao Modernismo: “Apesar de grande parte da arte de Tom Zé sugerir uma tendência similar à antropofagia *oswaldiana-tropicalista*, seu quadro de referência é uma tradição secular de apropriação intertextual musical e literária”<sup>103</sup>.

O conceito de arrastão<sup>104</sup>, proposto pelo compositor baiano, já foi localizado como um elemento de interseção entre o Modernismo e Tom Zé. O arrastão foi possível de ser compreendido ainda como

estratégia para reciclar ‘o lixo civilizado sonoro’ coletado dos ruídos do dia-a-dia na via contemporânea. [...] Como estratégia para a produção literária e cultural, o arrastão também atualiza a antropofagia de Oswald de Andrade, que recomendava a canibalização dos colonizadores<sup>105</sup>.

Todavia, o músico ainda estabeleceu diferenciações entre a sua estética do arrastão e o antropofagismo *oswaldiano*:

É da estética do plágio, que os tropicalistas quiseram dizer que nisso eu estava só botando um nome novo na Antropofagia. Gil, um dia, me perguntou isso num programa da TV Abril, eu falei assim: ‘Não, Gil, é muito diferente, eu nem me importo com o que vocês pensam, eu dou a resposta outro dia, que agora já está no

<sup>101</sup> Entrevista de Tom Zé (Tropicalismo) Gravadora Trama s/d, 6 min. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=KcNDniOsh-8>>. Acesso em: 30 jan. 2011.

<sup>102</sup> Entrevista de Tom Zé concedida ao Christopher Dunn em 4.nov, 1998.

<sup>103</sup> DUNN, Christopher. Traços da Tropicália. In: *Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Unesp, 2009, p. 230.

<sup>104</sup> Conceito esse que é entendido enquanto citações de referências culturais, de suas músicas, de músicas de outras autorias e de filmes. Ver: PANAROTTO, Demétrio. Tom Zé, 70 anos é pouco. *Revista de Estudos Poéticos e Musicais*. Florianópolis: UFSC, n. 4, jul, 2007, p. 1.

<sup>105</sup> DUNN, Christopher, op. cit., 2009, p. 229.

fim do programa'. 'Acho que nem vale a pena discutir isso aqui, tenho certeza que é outra coisa. Mas só queria dar um exemplo musical, porque música é como futebol: é uma arte que todo mundo entende – quem disse que música é como futebol foi Décio Pignatari. Então é o seguinte: eu tenho uma música que é uma música que ninou a todos nós, que eu simplesmente queria tocar de novo, que é assim: 117d-naram- 117d, 117d, 117d, 117d... (cantarola trecho melódico de sua música). Tem que ser cantado para ter a experiência. Aí eu faço a pergunta: alguém se lembra? Ninguém se lembra, mas acontece que sei que na cabeça de todos vocês isso parece alguma coisa. No palco, eu faço outra malandragem com isso. Agora sabe o que é isso? Isso é: (cantarola 117d, 117d, 117d, 117d naran-nã... 117d-naran- 117d – Hey Jude, dos Beatles). É invertido, inversão é uma técnica que se estuda na escola em música dodecafônica e serial. Você pega o tema, inverte pra lá, inverte pra cá, inverte pra lá. João Sebastião Bach, por exemplo. O senhor Bach lá, por exemplo, pegou uma peça de Vivaldi em dó maior, passou pro cravo em mi bemol maior e assinou João Sebastião Bach. A palavra autoria não quer dizer autor, vem de autoridade [...]<sup>106</sup>.

Apesar de o cancionista-repórter em questão negar que conheceu o Modernismo Antropofágico, é claro que ele conheceu. Se assim não fosse, como ele ia possuir a capacidade intelectual de mastigar Bossas Novas, *rocks*, música clássica, as várias sonoridades ruidosas, estrangeiras à maioria dos ouvidos, e as formações culturais dos cotidianos urbanos e rurais, submetê-las a um projeto de composição e, finalmente, vomitá-la enquanto uma música completamente diferente e desestruturadora dos gêneros musicais misturados? O produto da arte *tomzéniana* é essencialmente antropofágico. O que não é admissível é a adoção de uma *linha evolutiva* na Música Popular Brasileira e os seus respectivos nexos causais históricos entre o Modernismo e o Tropicalismo e entre o primeiro e a arte de Tom Zé, pois tais vinculações contém uma concepção de História universal. Dessa maneira, a organização das supostas conexões históricas e artísticas em debate possui

[...] um caráter teleológico. Seu padrão é o êxito. Já vimos que o que se segue é o que decide primeiramente sobre o significado daquilo que o precedeu. Ranke pode ter imaginado isso como uma simples condição de conhecimento histórico. Mas, na realidade, também o peso característico que convém ao próprio ser da história está apoiado nisso. O fato de que se alcance sucesso ou se fracasse não decide somente sobre o sentido desse fazer, permitindo-lhe engendrar um efeito duradouro ou passar sem efeito algum, mas este sucesso ou fracasso faz que nexos completos de fatos e de acontecimentos sejam plenos de sentido ou se tornem sem sentido. Embora não tenha telos, a estrutura ontológica da história é pois em si mesma teleológica<sup>107</sup>.

No confronto entre o cancionista baiano e os supostos “marcos” de origem do Tropicalismo numa *linha evolutiva* da MPB, é possível concluir que Tom Zé e suas cantigas, simultaneamente, dialogam problematizando com aqueles. Esse diálogo crítico ocorre através

<sup>106</sup> ZÉ, Tom. O gênio de Irará. *Caros Amigos*, n. 31, out. 1999, p. 34.

<sup>107</sup> GADAMER, Hans-Georg. Segunda Parte: a extensão da questão da verdade à compreensão nas ciências do espírito. In: *Verdade e Método*. Petrópolis: Vozes, 2008, v. 1, p. 277-278.

de suas (Anti) Bossas, da utilização de elementos poéticos do Concretismo e do seu questionamento de uma exclusividade modernista como célula *mater* do Tropicalismo. O questionamento sobre as origens da Tropicália permanece no último *CD* de Tom Zé: *Tropicália Lixo Lógico*<sup>108</sup>. Neste, o cancionista-repórter em estudo amplia os “marcos de origem” do Tropicalismo:

Atribui-se ao rock internacional e a Oswald de Andrade o surgimento da Tropicália. Não é exato. Somem-se Oiticica, Rita, Agripino, o teatro de Zé Celso, etc... eis a constelação que cria um gatilho disparador e provoca em Caetano e Gil o vazamento do *lixo lógico*, *esse sim, fez a Tropicália*<sup>109</sup>.

É interessante perceber, através da citação aqui tratada, que as declarações do compositor e o seu último trabalho podem ser vistos, sobretudo, como exemplos emblemáticos de afirmação do Modernismo *Oswaldiano*, enquanto um dos “marcos de origem” do Tropicalismo numa *linha evolutiva* da Música Popular Brasileira. É possível, por outro lado, encontrar recentes afirmações, de Tom Zé, indignadas com a limitação em torno dos referidos marcos, tal como a seguir:

Veja: todo mundo trombeteia que o tropicalismo não existiria sem a influência do Oswald de Andrade, o poeta modernista. E do José Celso Martinez Corrêa, o diretor de teatro. E do Hélio Oiticica, o artista plástico. E do José Agripino de Paula, o escritor. E dos Mutantes. E do rock internacional. E... Sempre me chateei com esse papo. [...] Considere que eu sou a ostra e que a pedra é a tal história de Oswald, Zé Celso, Oiticica, Agripino... Eles exerceram, claro, um papel fundamental no tropicalismo. Mas alardear que o originaram? Comigo não, violão! Afirmações do gênero me pareciam incompletas. Uma facilitação, um engano, uma irresponsabilidade! Levei um tempão refletindo sobre o assunto. [...]. O verdadeiro pai da criança é o lixo lógico<sup>110</sup>.

O que é o *lixo lógico* da Tropicália? As possíveis respostas podem ser encontradas nas suas cantigas-reportagens “Apocalipsom A – o fim no palco do começo”, “Tropicalea Jacta Est” e “Tropicália Lixo Lógico”. Nelas, Tom Zé desenvolve, sistematicamente, a tese de que as culturas moura, provençal, lusitana, oral e não-aristotélica do interior nordestino (o lixo lógico) formaram a mentalidade (o hipotálamo) dos tropicalistas antes de estes entrarem em contato com o mundo aristotélico e sulista – representado pelo Modernismo *Oswaldiano*, Concretismo, *Rock and roll* e, para nós, pela Bossa Nova. Segundo ele, as referidas músicas são, em resumo, a tese do disco em questão e possuem elementos comuns:

<sup>108</sup> ZÉ, Tom. *Tropicália Lixo Lógico*. Natura, 2012.

<sup>109</sup> Idem. Ibidem.

<sup>110</sup> ZÉ, Tom. In: ANTENORE, Armando. A Tropicália segundo Tom Zé. *Revista Bravo*. São Paulo: Abril, ano 14, n. 179, jul de 2012, p. 19.

Bom, todos os meus últimos discos tem sido sempre um tema, que é trabalhado, desenvolvido. Então, é mais um desses temas. Os pontos em comuns das músicas. Tem essas quatro músicas, que eu citei que são ‘Apocalipsom A (o fim no palco do começo)’, que abre o disco. Depois, salta uma e vem ‘Tropicalea Jacta Est’. Salta uma canção e vem ‘Creche Tropical’. Salta outra canção e vem ‘Tropicália Lixo Lógico’. Essas quatro canções são a tese do disco. Para não ficar o tempo todo a pessoa ouvindo tese, eu incluí entre cada uma, salteadamente no disco, uma das músicas sacudidas. Aí entra uma coisa que está nessa pergunta: o que há em comum entre as músicas. Eu sempre escolhi o que está em volta de mim para cantar. Eu digo que sempre fiz ‘jornalismo cantado’ e não, música verdadeiramente do *mainstream*<sup>111</sup>, como se fala. Então, eu escolhi temas que vocês vão ver sendo enumerados aí, que são temas do ambiente aqui da cidade e temas que deviam ser desenvolvidos em canções leves, fáceis, ritmadas por que o Tropicalismo sempre se preocupou com a canção que o público podia repetir e imediatamente fazer coro ao cantor<sup>112</sup>.

“Apocalipsom A – o fim no palco do começo” é uma das concretizações da referida tese de Tom Zé sobre o nascimento da Tropicália<sup>113</sup>. O ritmo soturno do início complementa o sentido do seu título, formado pela fusão entre as palavras “Apocalipse” e “som”, “Apocalipsom”. As batidas em tambores; os apitos; os ruídos; os dizeres inerjacionais, “Oh oh” e “eh eh,” e em latim, *Personae iuris alieni*, sugerem o soar das trombetas do Apocalipse. A visão do sujeito poético é de Tom Zé, que vivenciou o fim do Tropicalismo e decide ver “o fim no palco do começo”. Em seguida, a vocalização grave do *rapper* Emicida<sup>114</sup> declama com um acento urbano os versos escritos de forma nordestina e anunciantes do nascimento de uma criança, através da união entre a fé (oralidade) e o conhecimento (razão ou lógica). União essa decidida por um acordo entre Deus e o Diabo (Bertolt Brecht). Os personagens

<sup>111</sup> [...] pode ser traduzido como fluxo principal. Abriga escolhas de confecção do produto reconhecidamente eficientes, dialogando com elementos de obras consagradas e com sucesso relativamente garantido. [...] Consequentemente, o repertório necessário para o consumo de produtos *mainstream* está disponível de maneira ampla aos ouvintes e a dimensão plástica da canção apresenta uma variedade definida, em boa medida, pelas indústrias do entretenimento e desse repertório. FILHO, Jorge Cardoso e JÚNIOR, Jeder Janotti. A música popular massiva, o *mainstream* e o underground trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. In: FILHO, João Freire e JÚNIOR, Jeder Janotti (Orgs.). *Comunicação & música popular massiva*. Salvador: Edufba, 2006, p. 18.

<sup>112</sup> ZÉ, Tom. *Entrevista concedida a Emilia Saraiva Nery*, 22 de out. de 2012. São Paulo. (Áudio enviado por e-mail no dia 29 de out. de 2012).

<sup>113</sup> *Personae iuris alieni* Diabo e Deus numa sala/ Firmou-se acordo solene/ De unir em casamento/ A fé e o conhecimento/ Casou-se com muita gala/ O saber de Aristóteles/ Com a cultura do mouro/ Para ter num só filhote/ O duplicado tesouro/ E toda casta divina/ Estava lá reunida/ Apolo e Macunaíma Diana, Vênus, Urânia Chiquinha Gonzaga, Bethânia/ O Diabo ali presente/ De todo banco gerente (Conforme o cabra da peste Chamado Bertolt Brecht)/ Tinha comida e regalo/ Tinha ladrão de cavalo/ Pai de santo e afetado/ Padre, puta e delegado/ E a menina, meu rapaz/ Cresceu depressa demais/ Anda presa na Soltura/ Circula na Quadratura/ E o Sossego ela não deixa em paz/ Cada dia mais esperta/ A moleca desconcerta/ No senso que ela retalha/ Não há quem bote cangalha/ Se você faz represália/ Ela passa a mão na genitália/ Esfrega na sua cara/ Mas... Onde a cultura vige/ E o conhecimento exige/ Recita *noblesse oblige*/ Com veludo na laringe /Castiça cantarolando/ *Quod erat demonstrandum*/ E recebida na sala/ Se trata por Tropicália. ZÉ, Tom. Apocalipsom A – o fim no palco do começo. In: ZÉ, Tom. *Tropicália Lixo Lógico*. Natura, 2012. 1. CD. Faixa 1A.

<sup>114</sup> Nome artístico do paulistano Leandro Roque de Oliveira, *rapper*, repórter e produtor musical brasileiro.

escolhidos para representar os noivos foram, respectivamente, “a cultura do mouro” e “Aristóteles”.

Para sinalizar a concretização do acordo e do casamento, há chiados e uma aceleração vocal e rítmica, que passam a dominar os versos seguintes. Neste momento, é possível notar uma intertextualidade sonora com as músicas “Mã”<sup>115</sup> e “Nave Maria”<sup>116</sup>. Apesar do uso comum de contraponto com os cavaquinhos nas suas melodias, os andamentos<sup>117</sup> de “Apocalipsom A – o fim no palco do começo” e “Mã” são mais acelerados e intensos do que os de “Nave Maria”.

Tom Zé, por sua vez, reveza a vocalização com Emicida e enumera os interlocutores, chamados na música de deuses, que participaram da decisão pelo nascimento da criança. São eles: Macunaíma<sup>118</sup>, Chiquinha Gonzaga<sup>119</sup> e Maria Bethânia. Macunaíma pode ser visto como símbolo do Modernismo de 1922 e o ponto de partida da proposta de retomada de uma *linha evolutiva* na MPB, que se desencadeou na “criança Tropicália”. Chiquinha Gonzaga parece ser a representante dos sambas clássicos dos anos 1920 e 1930, que, posteriormente, sofreram releituras pelas mãos dos tropicalistas. Por fim, Maria Bethânia é a intérprete-progenitora que não participou do nascimento do Tropicalismo.

Depois de nascida, a criança “Tropicália” enfrentou problemas durante o seu desenvolvimento. Para esclarecer os referidos problemas e complementar a sua interpretação, o cancionista baiano em estudo utiliza uma vocalização aguda ao cantar que “a menina, meu rapaz / Cresceu depressa demais”. Mais adiante, ele entoa outro problema enfrentado por ela ao se tornar “Cada dia mais esperta. A moleca desconcerta”. Apenas na performance embutida na gravação da cantiga em análise, é possível observar o complemento do verso em questão: “A moleca desconcerta a lógica”.

A tese de Tom Zé de que a Tropicália tinha uma lógica própria e de que uma nova maneira de pensar é evidenciada no verso em discussão e no próprio título do CD, *Tropicália Lixo Lógico*. Nas suas palavras, ele esclarece que:

Aquilo que os meninos do Nordeste jogavam fora quando travavam contato com Aristóteles escapulia do córtex, se alinhava no hipotálamo e ali adormecia. Tornava-

<sup>115</sup> ZÉ, Tom. Mã. In: ZÉ, Tom. *Estudando o samba*. São Paulo, Continental, 1976. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 1.

<sup>116</sup> ZÉ, Tom. Nave Maria. In: ZÉ, Tom. *Nave Maria*. São Paulo, RGE, 1984. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 1.

<sup>117</sup> Velocidade de pulsação referencial da música. DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 26.

<sup>118</sup> Livro e personagem do escritor brasileiro Mário de Andrade.

<sup>119</sup> Nome artístico de Francisca Edwiges Neves Gonzaga. Nasceu no Rio de Janeiro, em 17 de outubro de 1847, e faleceu na capital carioca em 28 de fevereiro de 1935. Foi uma compositora de marchas carnavalescas, pianista de choro e regente brasileira.

se lixo, só que um lixo dotado de lógica própria – a lógica dos árabes, do Oriente, do interiorzão. Um lixo lógico<sup>120</sup>!

Na seqüência, Tom Zé cita o caráter indomável da criança “Tropicália” no seguinte verso: “Não há quem bote cangalha”. Ele ainda inclui a complementação e a ênfase do referido verso, “cangalha não”, somente na sua performance inerente à gravação original de “Apocalipsom A – o fim no palco do começo”. Outra dificuldade enfrentada pela “menina Tropicália” e pelos “meninos tropicalistas”, destacada na produção lítero-musical em debate, está relacionada às suas posturas de combate aos “bons costumes”, tidas como inadequadas: “Se você faz represália / Ela passa a mão na genitália / Esfrega na sua cara”.

Uma intertextualidade entre as letras de música “*Panis et Circencis*”<sup>121</sup> e “*Apocalipsom A – o fim no palco do começo*” pode ser observada na última estrofe desta última e nos seguintes versos *tomzénianos*: “E recebida na sala/ Se trata por Tropicália”. Tais versos lembram estes versos *caetanistas*: “Mas as pessoas na sala de jantar / São ocupadas em nascer e morrer”. Trata-se, nestes últimos dizeres, do tema do conformismo em receber o básico e o mínimo com a polidez, *noblesse oblige*, segundo as palavras de Tom Zé. Para reforçar a dimensão contemporânea de distração ou indiferença das pessoas na sala de jantar ao receberem a “menina Tropicália”, os toques de um celular encerram a música em questão e deixam em suspenso a reflexão de que:

Talvez as pessoas na sala de jantar já não sejam as mesmas, nem estejam fazendo as mesmas coisas [...] Mas, para além da lembrança ainda legítima e viva da canção, penso que aumentou a quantidade das pessoas na sala de jantar, como aumentou tudo no mundo. E não só a quantidade, mas a qualidade das salas de jantar também mudou. Mesmo assim, não é preciso dizer o que fazem agora as pessoas na sala de jantar. Não é difícil de reconhecê-las, elas estão em toda parte<sup>122</sup>.

Outra cantiga-reportagem que expressa o surgimento e a importância do Tropicalismo é “*Tropicalea Jacta Est*”<sup>123</sup>. Sons de apitos integram um arranjo de elementos orquestrados e

<sup>120</sup> ZÉ, Tom. In: ANTENORE, Armando. A Tropicália segundo Tom Zé. *Revista Bravo*. São Paulo: Editora Abril, ano 14, n. 179, jul de 2012, p. 24.

<sup>121</sup> VELOSO, Caetano. *Panis et Circencis*. In: *Tropicália ou Panis et Circencis*. São Paulo, Philips, 1968. 1. disco sonoro, Lado A, faixa 3.

<sup>122</sup> JAFFE, Noemi. *Panis et Circencis*. In: OLIVEIRA, Ana de. *Tropicália ou Panis et Circencis*. São Paulo: Iyá Omin, 2010, p. 33.

<sup>123</sup> Parassá Penteu, escuta cá / Parassá Penteu, escuta aqui / Quando Baco bicou no barco tinha Pigna, Campos in / Celso Zeopardo/Matinê par'o delfim / Vi, vi, vi / Dois que antes da cela – da ditadura / Deram a vela / da nossa aventura / Barqueiro meu navegador / Pa-ra-rá conjectura logo nosso primeiro / Computador / computador / (No disco do Sinatra, a viagem começa no século VIII, quando o zero invadiu nossos avós. Mas voltamos aos anos 60.) / Era urgente / sair da tunda / Levar a gente / para a Segunda Revolução Industrial / Pa-ra-rá capacitados para a nova folia: / Tecnologia / Tecnologia / Domingo no parque sem documento / Com Juliana-vegando contra o vento / Saímos da nossa Idade Média nessa nau / Diretamente para a era do

iniciam a primeira estrofe, que é também o refrão. Nela, há uma intertexualidade com o canto III de Ovídio, no qual Alceste narra chamando a atenção do rei Penteu, “Parassá Penteu, escuta cá/Parassá Penteu, escuta aqui”, um episódio sobre o deus Baco. O cancionista-repórter Tom Zé, através de uma recorrente vocalização aguda e acompanhado por um canto coral, representa Alceste e deixa claro que Penteu deve ficar ao lado de Baco, pois este “bicou” um barco com os seguintes personagens-tripulantes: “Pigna”, Décio Pignatari, “Campos”, irmãos Augusto e Haroldo de Campos, e “Celso Zeopardo Matinê”, Zé Celso Martinez Correia.

Os personagens em pauta podem ser vistos como outros interlocutores, ou “deuses”, responsáveis pelo aparecimento do Tropicalismo. José Celso Martinez Correia representa, através da peça *O rei da Vela*, o Modernismo *Oswaldiano*, que, por sua vez, é o “marco fundador” do Tropicalismo na lógica da proposta de retomada de uma *linha evolutiva* na Música Popular Brasileira. Os poetas irmãos Campos e Décio Pignatari simbolizam o Concretismo, um dos supostos “marcos de origem” do Tropicalismo na referida *linha evolutiva*. Por sinal, Tom Zé utiliza a fragmentação das palavras, recurso tão caro aos concretistas, ao longo de todo o refrão e através da expressão “Pa-ra-rá”.

Os comandantes do barco que levavam os citados “deuses” estão implícitos nos versos: “Dois que antes da cela – da ditadura / Deram a vela / da nossa aventura / Barqueiro meu navegador”. Eram eles: Caetano Veloso e Gilberto Gil antes de serem presos e exilados no período da Ditadura Civil-Militar. Com o comando deles e sob a vocalização aguda de Mallu Magalhães<sup>124</sup>, inicia-se uma viagem da Idade Média, simbolizada pelos cantadores provençais e nordestinos, até a Segunda Revolução Industrial, Tropicália, entendida como a síntese cultural de “computador, tecnologia”, *Beatles*, *Rolling Stones*, o cinema francês e a cultura *pop*. É como acrescenta o cancionista-repórter em estudo:

Caetano e Gil lideraram, assim, a vertente cantada do pensamento que tirou o Brasil da Idade Média e o levou para a Segunda Revolução Industrial. Foram os nossos heróis civilizadores, os caras que ajudaram a enxertar na juventude o gosto pelo progresso e pela inovação. [...] Segunda Revolução Industrial é a da publicidade, da

---

pré-sal / Torquato Neto / do Piauí / Pinta no verso / do céu daqui / Aquela manhã que se inicia / Desfolha a bandeira e renuncia / Puta filia / Puta filia. (No disco do Sinatra antes d’os Novos, chegaram outros baianos) Bandeiras no mastro / novo repasto / Mas cada gentio / trazia no cio / A fome das feras / naquele jejum / Mas havia quimeras / de coca com rum / Pra cada um / pra cada um. Título inspirado na expressão em latim “Alea Jacta Est”, “a sorte está lançada”, de Júlio César. ZÉ, Tom. *Tropicália Lixo Lógico*. Natura, 2012. 1. CD. Release. ZÉ, Tom. *Tropicalea Jacta Est*. In: ZÉ, Tom. *Tropicália Lixo Lógico*. Natura, 2012. 1. CD. Faixa 3.

<sup>124</sup> Nome artístico de Maria Luiza de Arruda Botelho Pereira de Magalhães. É uma cantora, compositora e instrumentista paulistana.

televisão, do processamento de dados, da semiótica, da improbabilidade de Werner Heisenberg, o físico alemão<sup>125</sup>.

Na seqüência, Tom Zé reassume os vocais e brinca com versos das letras de músicas “Domingo no Parque”<sup>126</sup>, “Alegria, Alegria”<sup>127</sup> e “Geléia Geral”<sup>128</sup>, emblemáticas do

<sup>125</sup> ZÉ, Tom. In: ANTENORE, Armando. A Tropicália segundo Tom Zé. *Revista Bravo*. São Paulo: Editora Abril, ano 14, n. 179, jul de 2012, p. 20.

<sup>126</sup> O rei da brincadeira/Ê, José! /O rei da confusão/Ê, João! /Um trabalhava na feira/Ê, José! /Outro na construção/Ê, João!... /A semana passada/No fim da semana/João resolveu não brigar/No domingo de tarde/ Saiu apressado/E não foi prá Ribeira jogar Capoeira! /Não foi prá lá/Pra Ribeira, foi namorar... /O José como sempre/ No fim da semana/ Guardou a barraca e sumiu/ Foi fazer no domingo/ Um passeio no parque/Lá perto da Boca do Rio... /Foi no parque/ Que ele avistou Juliana/ Foi que ele viu/ Foi que ele viu Juliana na roda com João/ Uma rosa e um sorvete na mão/ Juliana seu sonho, uma ilusão/Juliana e o amigo João... / O espinho da rosa feriu Zé/ (Feriu Zé!) (Feriu Zé!) / E o sorvete gelou seu coração/O sorvete e a rosa/ Ô, José! /A rosa e o sorvete/ Ô, José! /Foi dançando no peito/ Ô, José! /Do José brincalhão/Ô, José!... /O sorvete e a rosa/ Ô, José! /A rosa e o sorvete/Ô, José! /Oi girando na mente/Ô, José! /Do José brincalhão/Ô, José!... /Juliana girando/Oi girando! /Oi, na roda gigante/Oi, girando! /Oi, na roda gigante/Oi, girando! /O amigo João (João)... /O sorvete é morango/É vermelho! /Oi, girando e a rosa É vermelha! /Oi girando, girando/ É vermelha! /Oi, girando, girando... /Olha a faca! (Olha a faca!) /Olha o sangue na mão/Ê, José! / /Juliana no chão/Ê, José! /Outro corpo caído Ê, José! /Seu amigo João/Ê, José!... /Amanhã não tem feira/Ê, José! /Não tem mais construção/Ê, João! /Não tem mais brincadeira/Ê, José! /Não tem mais confusão/Ê, João!... /Êh! Êh! Êh! Êh! /Êh! Êh! Êh! Êh! /Êh! Êh! Êh! Êh! /Êh! Êh! Êh! /Êh! Êh! Êh! /Êh! Êh! Êh! /Êh! Êh! Êh!... GIL, Gilberto. Domingo no Parque. In: *Gilberto Gil*. São Paulo, Philips, 1968. 1. disco sonoro, Lado B, faixa 10.

<sup>127</sup> Caminhando contra o vento/Sem lenço e sem documento/No sol de quase dezembro/Eu vou... /O sol se reparte em crimes/Espaçonaves, guerrilhas/Em cardinales bonitas/Eu vou... /Em caras de presidentes/Em grandes beijos de amor/Em dentes, pernas, bandeiras/Bomba e Brigitte Bardot... /O sol nas bancas de revista/Me enche de alegria e preguiça/Quem lê tanta notícia/Eu vou... /Por entre fotos e nomes/Os olhos cheios de cores/O peito cheio de amores vãos/Eu vou/Por que não, por que não... /Ela pensa em casamento/E eu nunca mais fui à escolaSem lenço e sem documento, /Eu vou... /Eu tomo uma coca-cola/Ela pensa em casamento/E uma canção me consola/Eu vou... /Por entre fotos e nomes/Sem livros e sem fuzil/Sem fome, sem telefone/No coração do Brasil... /Ela nem sabe até pensei/Em cantar na televisão/O sol é tão bonito/Eu vou... /Sem lenço, sem documento/Nada no bolso ou nas mãos/Eu quero seguir vivendo, amor/Eu vou... /Por que não, por que não... VELOSO, Caetano. Alegria, Alegria. In: *Caetano Veloso*. São Paulo, Philips, 1968. 1. disco sonoro, Lado A, faixa 4.

<sup>128</sup> Um poeta desfolha a bandeira/E a manhã tropical se inicia/Resplendente, cadente, fagueira/Num calor girassol com alegria/Na geléia geral brasileira/Que o jornal do Brasil anuncia/Ê bumba iê iê boi/Ano que vem, mês que foi/Ê bumba iê iê iê/É a mesma dança, meu boi/Ê bumba iê iê boi/Ano que vem, mês que foi/Ê bumba iê iê/É a mesma dança, meu boi/Ê bumba iê iê/É a mesma dança, meu boi/‘A alegria é a prova dos nove’/E a tristeza é teu Porto Seguro/ Minha terra é onde o Sol é mais limpo/Em Mangueira é onde o Samba é mais puro/Tumbadora na selva-selvagem /Pindorama, país do futuro/Ê bunba iê iê boi/ Ano que vem, mês que foi/Ê bunba iê iê iê/É a mesma dança, meu boi/É a mesma dança na sala/No Canecão, na TV/E quem não dança não fala/Assiste a tudo e se cala/Não vê no meio da sala/As relíquias do Brasil/Doce mulata malvada/Um LP de Sinatra/Maracujá, mês de abril/Santo barroco baiano/Super poder de paisano/Formiplac e céu de anil/Três destaques da Portela/Carne seca na janela/Alguém que chora por mim/Um carnaval de verdade/Hospitaleira amizade/Brutalidade, jardim/Ê bumba iê iê boi/Ano que vem, mês que foi/Ê bumba iê iê iê/É a mesma dança, meu boi/Ê bumba iê iê boi/Ano que vem, mês que foi/Ê bumba iê iê/É a mesma dança, meu boi/Plurialva, contente e brejeira/Miss linda Brasil diz: ‘Bom Dia’/ E outra moça também, Carolina/ Da janela examina a folia/ Salve o lindo pendão dos seus olhos/E a saúde que o olhar irradia/Ê bumba iê iê boi/Ano que vem, mês que foi/Ê bumba iê iê iê/É a mesma dança, meu boi/Um poeta desfolha a bandeira/E eu me sinto melhor colorido/Pego um jato, viajo, arrebento/Com o roteiro do sexto sentido/Faz do morro, pilão de concreto/Tropicália, bananas ao vento/Ê bumba iê iê boi/Ano que vem, mês que foi/Ê bumba iê iê iê/É a mesma dança, meu boi/Ê bumba iê iê boi/Ano que vem, mês que foi/Ê bumba iê iê iê/É a mesma dança, meu boi/É a mesma dança, meu boi/É a mesma dança, meu boi. GIL, Gilberto e NETO, Torquato. Geleia Geral. In: *Tropicália ou Panis et Circencis*. São Paulo, Philips, 1968. 1. disco sonoro, Lado A, faixa 6.

Tropicalismo em 1968. Essas intertextualidades são variadas em “*Tropicalea Jacta Est*”. A primeira delas ocorre apenas com o uso do título de “Domingo no Parque” e de dois versos de “Alegria, Alegria”, “Caminhando contra o vento/Sem lenço e sem documento”: “Domingo no parque sem documento/Com Juliana-vegando contra o vento”. A segunda intertextualidade acontece com as referências ao compositor de “Geléia Geral”, Torquato Neto, e a versos da referida música, “Um poeta desfolha a bandeira/E a manhã tropical se inicia”, em “*Tropicalea Jacta Est*”: “Torquato Neto / do Piauí Pinta no verso / do céu daqui Aquela manhã que se inicia Desfolha a bandeira e renuncia/ Puta filia Puta filia”<sup>129</sup>. Apesar dessa intertextualidade, existe uma diferença sutil entre os versos *torquatianos* e *tomzénianos*. Os primeiros são a visão de um poeta entusiasmado, alegre e tropical. Enquanto que os segundos são de um poeta desiludido, no qual a alegria não é mais “a prova dos nove” e a cujo sonho renunciou.

A última referência que pode lembrar a música “Geléia Geral” em “*Tropicalea Jacta Est*” é a recorrência ao *LP* de Sinatra. Torquato Neto cita o referido *LP* como uma das relíquias de um país no qual se consome de tudo. Tom Zé, por outro lado, parece citar o disco em questão como um recurso para mencionar as inovações tecnológicas dos árabes, como a invenção do numeral zero e as mudanças musicais trazidas pelos baianos tropicalistas e os Novos Baianos<sup>130</sup>. O *LP* de Sinatra, os baianos tropicalistas e os Novos Baianos são, nessa lógica *tomzéniana*, as relíquias brasileiras.

A partir dessas aventuras por músicas tropicalistas, o cantor baiano em estudo entoa a viagem transformadora da nossa cultura medieval e da produção artesanal, ou seja, de um Brasil bucólico, para os tempos contemporâneos da “era do pré-sal”, da exploração petrolífera. Na última estrofe, Tom Zé mostra que “os comandantes” e “tripulantes” da nau tropicalista eram incansáveis, já que “cada gentio / trazia no cio / A fome das feras / naquele jejum Mas havia quimeras / de coca com rum / Pra cada um / pra cada um”<sup>131</sup>.

Uma importante informação aos ouvintes da música em debate e das demais que integram o *CD Tropicália Lixo Lógico* é que a maioria das faixas termina abruptamente, através de pequenas inserções abstratas vocais ou instrumentais. Ao final de cada faixa, depara-se com um corte seco e com abismo do silêncio. No caso de “*Tropicalea Jacta Est*”, a faixa encerra-se com ruídos. Essa opção pelo término abrupto está coerente com a tradição musical e artística de Tom Zé. No momento que a melodia das faixas começa a se tornar

<sup>129</sup> ZÉ, Tom. *Tropicalea Jacta Est*. In: ZÉ, Tom. *Tropicália Lixo Lógico*. Natura, 2012. 1. CD. Faixa 3.

<sup>130</sup> Foi um conjunto musical brasileiro, nascido na Bahia, ativo entre os anos de 1969 e 1979. Eles foram influenciados pela contracultura e pelo Tropicalismo. Marcaram a música popular brasileira e até o *rock* brasileiro dos anos 70, utilizando-se de vários gêneros musicais que vão de bossa nova, frevo, baião, choro, afoxé ao *rock'n roll*.

<sup>131</sup> ZÉ, Tom. *Tropicalea Jacta Est*. In: ZÉ, Tom. *Tropicália Lixo Lógico*. Natura, 2012. 1. CD. Faixa 3.

familiar, o fim repentino contraria o esperado e desperta a atenção de quem escuta, ao fazer com que toda a atenção se volte novamente para o *CD* e a produção lítero-musical seguinte. Essa união entre as músicas é uma marca também do *LP* considerado manifesto do Tropicalismo, Tropicália ou *Panis et Circencis*. Em síntese, Tom Zé relata, na produção lítero-musical em análise, as origens e as repercuções do Tropicalismo, a partir de referências aos personagens e aos fatos que o movimento proclamou e desencadeou no cenário cultural brasileiro.

A tese do compositor em estudo sobre a importância de Portugal, ou da Península Ibérica Medieval, no surgimento do Tropicalismo, cantada na cantiga-reportagem em análise, “Saímos da nossa Idade Média nessa nau”, por sinal, foi festejada pela crítica portuguesa. No ano de 2006, Tom Zé excursionou um espetáculo que já levava o nome de *Portugal Tropicalea jacta est*. Uma das músicas do seu novo *CD* tem como título “Tropicalea jacta est”, analisada anteriormente. Dessa forma, a referida tese vem sendo amadurecida durante a sua carreira e é sistematizada no seu *Tropicália Lixo Lógico*. Retornando à recepção da tese *tomzéniana* pelos portugueses, a jornalista Cláudia Luís anunciou:

Até às 22 horas de hoje, os músicos brasileiros vinham a Portugal mostrar a sua música brasileira. Mas, a partir dessa hora, a tradição quebra-se na Sala Guilhermina Suggia da Casa da Música, no Porto, actua um músico baiano que vem demonstrar a influência portuguesa no movimento musical tropicalista. O responsável é Tom Zé, que assim inaugura os quatro dias do Festival Mestiço (ver programação de amanhã). ‘Portugal Tropicalea jacta est...’ é o nome do espectáculo concebido em exclusivo para o público português pelo músico que, em cerca de duas horas, vai resumir oito séculos de história. Não, ‘não se trata de uma conferência’, assegura. Antes ‘canções recheadas com histórias do sertão’<sup>132</sup>.

Outro crítico português, por sua vez, ampliou o enfoque da referida tese *tomzéniana* ao enumerar outras influências culturais “além do Tejo” sobre o Tropicalismo. Influências essas que, inclusive, são listadas no encarte do seu último *CD*, tais como: canção celta, canção árabe, Provença – séculos XI e XII –, Escola de Sagres, Infante Dom Henrique e Saga de Roland Carlos Magno e Espanha/França – século VIII. Assim sendo, Tom Zé, há pelo menos sete anos, já formulava a “banca de preceptores-babás” que desencadeou a Tropicália ou *Portugália*. É como acrescenta Nuno Pacheco:

Refinado, louco, arauto de incertas certezas, poeta e iconoclasta, sertanejo e universal: Tom Zé, raízes num recanto quase medieval da Bahia, a crescer para o

<sup>132</sup> LUÍS, Cláudia. Tom Zé inverte tradição do Brasil em Portugal. *Jornal de Notícias*. Lisboa, Portugal, 10.05.06. Disponível em: <[http://www.jn.pt/PaginaInicial/Interior.aspx?content\\_id=549786&page=-1](http://www.jn.pt/PaginaInicial/Interior.aspx?content_id=549786&page=-1)>. Acesso em: 18 out. 2012.

mundo desde que a Tropicália fez soar os seus primeiros gritos, estreou em Portugal um espectáculo inédito onde (à semelhança do que já fizera em São Paulo, em Setembro de 2005) imperou uma mescla de *talk show* com recital demonstrativo dos factos e idéias que lhe vão na mente e que ele deixa escapar numa vertigem incontrolável. *Desta vez, a idéia-base era fundamentar as origens portuguesas do movimento tropicalista e, para isso, Tom Zé traçou um roteiro histórico-cultural, meio sério, meio irônico, nele citando Ezra Pound e Ortega y Gasset, as culturas árabe e grega, a canção celta e a poesia provençal, Charles Sanders Peirce e George W. Bush, Thomas Mann e Jackson do Pandeiro.* Confuso? De modo algum. O espectáculo, alicerçado nesta narrativa, só aparentemente caótica, mistura história, costumes, sexo e política em doses desiguais e ao sabor de uma feérica improvisação, onde Tom Zé dá largas ao seu poder criativo na voz, mas também na mímica. [...] *Transmutada por Tom Zé a Tropicália em ‘Portugália’, foi como se sertão e cosmos dessem as mãos num espectáculo que surpreende a cada passo, numa catarse admirável de idéias e de sons* [grifo meu]<sup>133</sup>.

Tom Zé, em turnê pela Europa no ano de 2006, foi interpelado por um jornalista inglês sobre a tese de que o *rock* internacional, sobretudo dos *Beatles*, determinou o surgimento do Tropicalismo. À importância da Inglaterra, o músico contrapôs Portugal como matriz tropicalista na sua referida turnê por este país. Tal contraposição pode ser observada no seu último *CD*, *Tropicália Lixo Lógico*, que coloca a música *rock* como um dos gatilhos disparadores do *Lixo Lógico da Tropicália*. Por sinal, a crítica portuguesa de sete anos atrás destacou a referida contraposição nos seguintes termos:

Tom Zé entrou em palco a discutir com um senhor inglês invisível, passou metade do tempo a desenhar esquemas explicativos num quadro, praguejou contra o espírito de Carlos Mardel e a asneira de expulsar os árabes da Europa, convocou ditos e pensamentos de Ortega y Gasset e Camões, Charles S. Pierce e Aristótoles, Thomas Mann e Fernando Pessoa, Ezra Pound e Heráclito e Arthur C. Clarke, e até do seu velho amigo sertanejo Odair Cabeça de Poeta. Fez o elogio da sua pátria que é a língua portuguesa e expôs a tese – que era afinal razão essencial deste espectáculo – logo de início: ‘Longe de mim querer insinuar que Portugal teve influência no Tropicalismo. Eu quero é provar por A + B que Portugal fundou o Tropicalismo e que está na altura de cobrar o crédito que lhe é devido’. [...] O inglês invisível, entretanto silenciado e desterrado numa cadeira solitária nos confins do palco, era o jornalista inglês que, há dias em Londres, interpelou Tom Zé com a teoria de que o Tropicalismo tinha sido determinado ‘pelo *rock* internacional, os Beatles e todo esse negócio’. E foi para o desmentir que este quase septuagénario andou duas horas num alvoroço entre a guitarra ao centro do palco e o quadro onde ia escrevendo um esquema de aula que se propôs dar aos portugueses. Tudo para explicar que a semente universalista que deu origem ao Tropicalismo viajou com as caravelas em 1500, foi com os bandeirantes para o Nordeste e ali ficou 400 anos, conservada, intacta pelo isolamento. Até que uma primeira geração partiu para Salvador da Baía para aprender a ler. Entre eles, Tom Zé, Caetano, Gil e Gal<sup>134</sup>.

<sup>133</sup> PACHECO, Nuno. Portugália, sertão e cosmos. 2006. Disponível em: <[http://www.tomze.com.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=251:portugalia-sertao-e-cosmos&catid=8:imprensa&Itemid=18](http://www.tomze.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=251:portugalia-sertao-e-cosmos&catid=8:imprensa&Itemid=18)>. Acesso em: 18 out. 2012.

<sup>134</sup> OLIVEIRA, João Pedro. Como sempre, explicando para confundir. *Diário de Notícias*. Lisboa, Portugal, 2006. Disponível em: <[http://www.tomze.com.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=252:como-sempre-explicando-para-confundir&catid=8:imprensa&Itemid=18](http://www.tomze.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=252:como-sempre-explicando-para-confundir&catid=8:imprensa&Itemid=18)>. Acesso em: 19 out. 2012.

É possível encontrar ainda os prenúncios da tese *tomzéniana* sobre as influências das culturas portuguesa e árabe na linguagem nordestina de lógica não-aristotélica, na crítica musical francesa:

C'est là, dit-il, qu'il a 'appris une autre langue'. Fleurie, emploie de mots indigènes, et de réminiscences ibériques, 'un portugais encore empreint du XVI e siècle et de culture maure, pratiqué par des mulâtres qui manquaient de protéines et du reste', emprisonnée par le sertao rude, éloigné. 'Ce que j'entendais chez mon père était une autre métaphysique, une autre cosmologie'<sup>135</sup>.

Na faixa-título do seu último *CD*, “Tropicália Lixo Lógico”, o compositor narra o choque entre as culturas aristotélica e moçárabe, que desencadeou o aparecimento do Tropicalismo e de seu “lixo lógico”<sup>136</sup>. A introdução sonora de acordes de violino e rabeca em “Tropicália Lixo Lógico” lembra as cordas empregadas na música “Coração Materno”<sup>137</sup> de Vicente Celestino, cantada por Caetano Veloso no disco *Manifesto do Tropicalismo*, em 1968. Trata-se, portanto, de uma intertextualidade sonora entre elas.

Outra intertextualidade é verificada nos versos seguintes, através da citação de outra música tropicalista: “Enquanto Seu Lobo Não Vem”<sup>138</sup>. Ambas começam com uma fábula

<sup>135</sup> Lá, diz ele, que “aprendeu uma outra língua”. Enfeitada, cheia de palavras indígenas e de reminiscências ibéricas, “um português ainda marca do século XVI e da cultura moura, praticada pelos mulatos que não têm proteínas e o resto, aprisionado pelo sertão rude, afastado. Eu entendia/aprendia na casa de meu pai uma outra metafísica, uma outra cosmologia”. MORTAIGNE, Véronique. Tom Zé, bricoleur fou des sons du Nordeste. *Le Monde*. 2006. Disponível em: <[http://www.tomze.com.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=162:tom-ze-bricoleur-fou-des-sons-du-nordeste-&catid=8:imprensa&Itemid=18](http://www.tomze.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=162:tom-ze-bricoleur-fou-des-sons-du-nordeste-&catid=8:imprensa&Itemid=18)>. Acesso em: 19 out. 2012.

<sup>136</sup> A pureza Chapeuzinho Passeando na floresta/ Enquanto Seu Lobo não vem/ Mas o Lobo entrou na festa/ E não comeu ninguém/ Era uma tentação/ Ele tinha belos motes/ O Lobo Seu Aristotes/ Expulsava todo incréu/ Ali do nosso céu/ Não era melhor, tampouco pior/ Apenas outra e diferente a concepção/ Que na creche dos analfatóteles regia/ Nossa moçárabe estrutura de pensar/ Mas na escola, primo dia/ Conhecemos Aristotes/ Que o seu grande pacote/ De pensar oferecia/ Não recusamos/ Suas equações/ Mas, por curiosidade, fez-se habitual /Resolver também com nossas armas a questão/ Uma moçárabe possível solução/ Tudo bem, que legal/ Resultado quase igual/ Mas a diferença que restou/ O lixo lógico criou/ Aprendemos a jogá-lo/ No poço do hipotálo/ Mas o lixo, duarteiro/ O córtex invadia/ Caegitano entorta rocha/ Capinante agiu. ZÉ, Tom. *Tropicália Lixo Lógico*. In: ZÉ, Tom. *Tropicália Lixo Lógico*. Natura, 2012. 1. CD. Faixa 7.

<sup>137</sup> Disse o campônio a sua amada/Minha idolatrada diga o que qués? /Por ti vou matar, vou roubar/ Embora tristezas me causes mulher/Provar quero eu que te quero/Venero teus olhos teu porte, teu ser/Mas diga tua ordem espero Por ti/ não importa matar ou morrer/E ela disse ao compônio a brincar/Se é verdade tua louca paixão/ Partes já e pra mim vá buscar/ De tua mãe inteiro o coração/E a correr o campônio partiu/Como um raio na estrada sumiu/E sua amada qual louca ficou/A chorar na estrada tombou/Chega à choupana o campônio/Encontra a maezinha ajoelhada a rezar/Rasga-lhe o peito o demônio/Tombando a velhinha aos pés do altar/Tira do peito sagrando da velha maezinha/O pobre coração e volta a correr proclamando/Vitória, vitória tem minha paixão/ Mais em meio da estrada caiu/E na queda uma perna partiu/E a distância saltou-lhe da mão/ Sobre a terra o pobre coração/Nesse instante uma voz ecoou/Magoou-se pobre filho meu/Vem buscar-me filho, / aqui estou/ Vem buscar-me que ainda sou teu! VELOSO, Caetano. *Coração Materno*. In: *Tropicália ou Panis et Circencis*. São Paulo, Philips, 1968. 1. disco sonoro, Lado A, faixa 2.

<sup>138</sup> Vamos passear na floresta escondida, meu amor Vamos passear na avenida Vamos passear nas veredas, no alto meu amor Há uma cordilheira sob o asfalto/ (Os clarins da banda militar...) A Estação Primeira da Mangueira passa em ruas largas (Os clarins da banda militar...) Passa por debaixo da Avenida Presidente Vargas (Os clarins da banda militar...) Presidente Vargas, Presidente Vargas, Presidente Vargas (Os clarins

infantil de Chapeuzinho Vermelho. Com uma vocalização aguda e feminina, representando a própria Chapeuzinho, há um despertar da consciência pelo choque assombroso: Um lobo mau, chamado “Aristotes”, vem assombrar quem passeia pela floresta. Seu objetivo “era expulsar todo incréu/ Ali do nosso céu”, isto é, eliminar os moçárabes e sua cultura do “céu nordestino”.

Posteriormente, o cancionista baiano descreve o local exato do suposto conflito entre a cultura oral e a racionalidade aristotélica: “Mas na escola, primo dia, / Conhecemos Aristotes”, Aristóteles. A escola primária era, portanto, o espaço no qual um “grande pacote De pensar oferecia”. Ele ainda complementa, no encarte do *CD* em análise, a peculiaridade do momento do começo desse encontro cultural:

De 0 a 2 anos, a placa mental está virgem e faminta. Nunca mais, durante toda a vida, o ser humano aprenderá com tal intensidade. Aí reside a força do aprendizado da creche tropical. Só a partir da escola primária, que para nós começava aos 6 ou 7, tem início o contato com a organização do pensamento ocidental promovida por Aristóteles – um choque delicioso-, cuja comparação com a creche desencadeia o lixo lógico<sup>139</sup>.

Tom Zé mostra que a solução para o citado conflito foi a conciliação entre as referidas culturas. Assumindo a primeira pessoa do plural, “nós”, e a voz dos até então analfabetos em Aristóteles e futuros tropicalistas, ele entoa que da união da cultura aristotélica com a moçárbabe ainda persistiu o “lixo lógico da Tropicália”: “Não recusamos/ Suas equações/ Mas, por curiosidade, fez-se habitual/ Resolver também com nossas armas a questão/ Uma moçárbabe possível solução/ Tudo bem, que legal/ Resultado quase igual/ Mas a diferença que restou/ O lixo lógico criou”<sup>140</sup>. Na performance embutida na gravação original da cantiga em análise, o cancionista-reporter baiano, utilizando uma vocalização grave em eco de um “Lobo Mau”, faz um *happening*, que serve como uma ligação entre a penúltima e a última estrofe: “O lixo lógico cresce cresce cresce. O que fazer com tanto lixo lógico?!?”.

Apesar de crescido, o “lixo lógico” ficou escondido numa região pequena do cérebro dos tropicalistas, “No poço do hipotálo”, hipotálamo. Ele foi lançado desse hipotálamo, centro da expressão emocional, para o córtex, a camada mais externa do cérebro. Neste córtex

---

da banda militar...)/Vamos passear nos Estados Unidos do Brasil Vamos passear escondidos Vamos desfilar pela rua onde Mangueira passou Vamos por debaixo das ruas/ (Os clarins da banda militar...) Debaixo das bombas, das bandeiras (Os clarins da banda militar...) Debaixo das botas (Os clarins da banda militar...) Debaixo das rosas, dos jardins (Os clarins da banda militar...) Debaixo da lama (Os clarins da banda militar...) Debaixo da cama. VELOSO, Caetano. Enquanto Seu Lobo Não Vem. In: *Tropicália ou Panis et Circencis*. São Paulo, Philips, 1968. 1. disco sonoro, Lado B, faixa 9.

<sup>139</sup> ZÉ, Tom. *Tropicália Lixo Lógico*. Natura, 2012. 1. CD.

<sup>140</sup> ZÉ, Tom. *Tropicália Lixo Lógico*. In: ZÉ, Tom. *Tropicália Lixo Lógico*. Natura, 2012. 1. CD. Faixa 7.

cerebral, sofreu um processo neuronal diferente, pois se encontrava na sede da razão e da linguagem. É importante lembrar que foi o desenvolvimento dessa área cerebral que proporcionou o despertar humano para a cultura.

Na última estrofe de “Tropicália Lixo Lógico”, uma vocalização aguda feminina responde à pergunta inserida no referido *happening tomzéniano*. O que foi feito do Lixo Lógico? “Caegitano entorta rocha”. Um dos gatilhos disparadores do lixo em questão do hipotálamo para o córtex dos tropicalistas, Caetano Veloso e Gilberto Gil, foi o cinema de Glauber Rocha. No citado verso, é possível notar a última intertextualidade com a produção lítero-musical “Enquanto Seu Lobo Não Vem”<sup>141</sup>. Assim como as alegorias do cinema marginal e de *Terra em Transe*, os passeios de “Tropicália Lixo Lógico” e “Enquanto Seu Lobo Não Vem” são cílicos.

‘Enquanto Seu Lobo Não Vem’ é de todas as suas composições, uma das que mais revela consciência política e dialoga diretamente com *Terra em Transe*, de Glauber Rocha. [...] Embaralha o ponto de vista do narrador, e fica difícil definir se fala do ponto de vista do jovem de esquerda, ou do senhor de direita<sup>142</sup>.

Por fim, o compositor em estudo lança mão de mais um interlocutor tropicalista, que utilizou o “Lixo Lógico da Tropicália”: José Carlos Capinam, “Capinante agiu”. Assim como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé, Capinam teve a sua fase de músicas engajadas satíricas e certo otimismo militante. Fase essa ultrapassada após o surgimento do Tropicalismo. Na fase tropicalista, por sinal, Capinam participou do *LP* “Manifesto Tropicália ou *Panis et Circencis*” através da composição da letra de música “*Misere Nobis*”<sup>143</sup>. Ele deu adeus à estética nordestina e de esquerda, como sua música “*Ponteio*”<sup>144</sup>, com Edu Lobo, de

<sup>141</sup> VELOSO, Caetano. Enquanto Seu Lobo Não Vem. In: *Tropicália ou Panis et Circencis*. São Paulo, Philips, 1968. 1. disco sonoro, Lado B, faixa 9.

<sup>142</sup> CANNITO, Newton. Enquanto Seu Lobo Não Vem. In: In: OLIVEIRA, Ana de. *Tropicália ou Panis et Circencis*. São Paulo: Iyá Omin, 2010, p. 86.

<sup>143</sup> GIL, Gilberto e CAPINAM, José Carlos. *Misere Nobis*. In: In: *Tropicália ou Panis et Circencis*. São Paulo, Philips, 1968. 1. disco sonoro, Lado A, faixa 1.

144 "Era um, era dois, era cem/Era o mundo chegando e ninguém/Que soubesse que eu sou violeiro/Que me desse o amor ou dinheiro... /Era um, era dois, era cem/Vieram prá me perguntar: /" Ô você, de onde vai de onde vem?/ Diga logo o que tem/Prá contar ... /Parado no meio do mundo/Senti chegar meu momento/Olhei pro mundo e nem via/Nem sombra, nem sol/Nem vento... /Quem me dera agora/Eu tivesse a viola/ Prá cantar... (4x) Prá cantar! /Era um dia, era claro/Quase meio/Era um canto falado/Sem ponteio/Violência, viola Violeiro/Era morte redor/Mundo inteiro... /Era um dia, era claro/Quase meio/Tinha um que jurou/ Me quebrar/Mas não lembro de dor/Nem receio/Só sabia das ondas do mar... /Jogaram a viola no mundo/Mas fui lá no fundo buscar/ Se eu tomo a viola/ Ponteio! /Meu canto não posso parar/Não!... /Quem me dera agora/ Eu tivesse a viola Prá cantar, prá cantar/Ponteio!...(4x)Pontiarrrrrrrr! /Era um, era dois, era cem/Era um dia, era claro/Quase meio Encerrar meu cantar/Já convém/ Prometendo um novo ponteio/Certo dia que sei/Por inteiro/Eu espero não vá demorar/ Esse dia estou certo que vem/ Digo logo o que vim/Prá buscar/Correndo no meio do mundo. /Não deixo a viola de lado/Vou ver o tempo mudado/E um novo lugar prá cantar... /Quem me dera agora/Eu tivesse a viola/Prá cantar/Ponteio!...(4x) /Lá, láia, láia, láia... /Lá, láia, láia, láia...

1967, muito relacionada a certa tradição criada no CPC da UNE, do qual foi militante ou agente fervoroso. É como acrescenta:

Essa mudança também aconteceu com Caetano, que antes compunha músicas como *Um Dia*: ‘Como um dia numa festa/ realçavas a manhã...’ Com Gil, foi a mesma coisa. Ele também esteve naquele festival de 1967 concorrendo com a sua própria *Domingo no Parque* com a canção *Bom dia*, dele e da Nana Caymmi e interpretada pela Gal, canção que não tinha a estética de vanguarda. Gil defendeu uma do Tom Zé (*A Moreninha*) nesta mesma linha e no mesmo festival. Músicas como *Água de Meninos*, minha com Gil e anteriores ao festival, também não tinham ligação nenhuma com a vanguarda<sup>145</sup>.

Ao analisar em conjunto as três músicas selecionadas do álbum *Tropicália Lixo Lógico*, é possível sintetizar que, diferentemente dos córtices de Caetano Veloso e Gilberto Gil, no córtex *tomzéniano* permaneceu a convivência entre o pensamento aristotélico e a herança moçárabe. A produção lítero-musical de Tom Zé, inclusive, sempre foi arredia às paradas de sucesso *pop*, o que em parte explica a razão de ele ter sido alijado da suposta herança tropicalista do início da década de 1970, quando Caetano e Gil estavam exilados em Londres. Ele e os referidos tropicalistas baianos tiveram uma relação estremecida até recentemente.

A versão “*tomzéniana*” em debate para o nascimento do Tropicalismo foi elogiada por Caetano Veloso, ao fazer uma crítica sobre o novo disco de Tom Zé no jornal *O Globo*. No entanto, Caetano Veloso parece não aceitar que ele, Maria Bethânia e Gal Costa sejam nomeados, na mesma medida que Gilberto Gil (Ituaçu-BA) e Tom Zé (Irará-BA), como “tropicalistas medievais e sertanejos”. Caetano aponta diferenças possivelmente hierárquicas entre os seus colegas baianos:

Seja como for, há uma identificação sertaneja que Gil (em larga medida) pode partilhar com Tom Zé, mas Bethânia, Gal e eu, meninos da área da Baía de Todos os Santos, viemos de outro ambiente mental. Crescemos em cidades coloniais (Santo Amaro, Salvador), as que, na ordem inversa do que aconteceu no Velho Mundo, nasceram antes do campo (como ensina Antonio Risério em seu ‘A cidade no Brasil’)<sup>146</sup>.

A origem sertaneja pode ser entendida, a partir dessas palavras de Caetano Veloso, como sinônimo de atraso em relação a uma origem “sulista”, representada pela Baía de Todos

<sup>145</sup> /Lá, láia, láia, láia... /Quem me dera agora/Eu tivesse a viola/Prá cantar Ponteio!...(4x) /Prá cantar Pontiaaaaarr!...(4x). / Quem me dera agora Eu tivesse a viola Prá Cantar!.

<sup>145</sup> CAPINAM, José Carlos. José Carlos Capinam. In: CORD, Getúlio Mac. *Tropicália: um caldeirão cultural*. Rio de Janeiro: Ed. Ferreira, 2011, p. 154.

<sup>146</sup> VELOSO, Caetano. Lixo lógico. *O Globo*, 05.08.2012. Disponível em: <[www.tomze.com.br](http://www.tomze.com.br)>. Acesso em: 21 set. 2012.

os Santos. Ele conclui sua argumentação sobre as peculiaridades em torno das cidades do Recôncavo Baiano afirmando que:

[...] as cidades racionais imaginadas pelos colonizadores terminavam sempre repetindo algo das cidades reais da metrópole, as quais eram ainda labirínticas, à moda medieval, sendo que as portuguesas ainda o eram mais, por causa da influência árabe. Mas para os santamarenenses e a soteropolitanas as formas mentais sertanejas eram remotas. Não tínhamos o repentista, o cordelista ou o aboiador em voz de alcance. E palatalizávamos os dês e os tês antes do i. Essas sutis diferenças me vêm à cabeça ao ouvir ‘Tropicália, lixo lógico’, o disco novo de Tom Zé<sup>147</sup>.

Retomando o questionamento “Quem são os pais da Tropicália?”, é fundamental mencionar as recentes declarações, ao mesmo tempo elogiosas e críticas, de Tom Zé sobre a importância de Caetano Veloso e Gilberto Gil no seu *Tropicália lixo lógico*. Os seus antigos parceiros são nomeados, pelo próprio Tom Zé, divindades superiores a ele. O cancionista-reporter baiano em estudo, nas suas entrevistas, demonstra uma grande mágoa em relação a sua localização de “patinho feio” entre os demais tropicalistas. Apesar disso, ele não entra em conflito com os mesmos de forma mais direta. Deseja ter o mesmo espaço e reconhecimento de Veloso e Gil no cenário da Música Popular Brasileira. Objetiva ser Caetano Veloso e Gilberto Gil. É o que se pode concluir, a partir do seguinte trecho: “Tanto que eu nesse disco, que estou fazendo um trabalho sobre Caetano e Gil, que são deidades muito superiores, venho com o rabo para regredir na espécie e chegar até eles, alcançar a divindade caetanista”<sup>148</sup>.

O próprio Caetano Veloso, por outro lado, reconheceu a importância desse último álbum de Tom Zé na sua fase de redescobrimento musical, após os anos 1990, como também assumiu a sua parcela de culpa no ostracismo musical do seu conterrâneo. Por fim, declarou que o seu ex-parceiro se manteve fiel ao projeto experimentalista do início do Tropicalismo, enquanto que os demais tropicalistas se distanciaram do citado projeto.

*‘Tropicália, lixo lógico’ é o melhor disco de Tom Zé desde que ele renasceu artisticamente, convidado a sair do esconderijo para onde nós o empurráramos nada menos do que por David Byrne, o mais elegante de todos os roqueiros. [...] Aqui mostrando-se rica como nunca, nas menções meio ocultas a nomes, timbres e cadências da época. E de agora. Talvez a intensidade com que isso acontece se deva ao tema ser a Tropicália. Diferentemente da bossa nova, a Tropicália é coisa de Tom Zé. Não só ele fez parte do movimento: ele realizou as obras mais ambiciosas no sentido de caracterizá-lo. É como se Gil, eu, Sérgio Dias e Rita Lee tivéssemos cada*

<sup>147</sup> VELOSO, Caetano. Lixo lógico. *O Globo*, 05.08.2012. Disponível em: <[www.tomze.com.br](http://www.tomze.com.br)>. Acesso em: 21 set. 2012.

<sup>148</sup> ZÉ, Tom. *Entrevista no Programa do Jô*, 04.09.2012. Disponível em: <[www.globotv.globo.com/rede-globo/programa-do-jô/v/jo-soares-entrevista-tom-ze/2124232/](http://www.globotv.globo.com/rede-globo/programa-do-jô/v/jo-soares-entrevista-tom-ze/2124232/)>. Acesso em: 05 set. 2012.

*um partido para algo livre do projeto inicial: Tom Zé ficou com as questões centrais [grifo meu]*<sup>149</sup>.

As circunstâncias da referida fase de “esconderijo musical” de Tom Zé serão identificadas e analisadas no próximo item deste capítulo. Nele, será posto em prática subsidiariamente o método diacrônico, principalmente, de investigação das origens dos ostracismos do cancionista-repórter baiano. Antes de entrarmos neste universo das causalizações dos acontecimentos, é interessante refletir sobre os cuidados a serem tomados no encadeamento de um conjunto de razões para explicar a retirada de Tom Zé do cenário musical brasileiro. Dessa forma, nenhuma das causas que provocaram sua ausência deve ser privilegiada em detrimento das demais. Por outro lado, não se deve enquadrar os seus ostracismos num contexto histórico e político previamente elaborado e exterior ao seu desaparecimento. Com essas preocupações, não se perde a singularidade dos eventos. É como acrescenta Koselleck:

Todas essas séries de explicações e fundamentações podem ser mais ou menos plausíveis. [...] Quando a causalidade é transformada em necessidade, chega-se a afirmações historicamente tautológicas. Apontar um acontecimento como necessário não significa outra coisa senão que sobre o mesmo acontecimento é feita uma afirmação duplicada. Não é que algo tenha acontecido porque tivesse que acontecer. Depois disso, portanto por causa disso- pode ser, mas não necessariamente. Por trás dessa segunda dificuldade já desponta uma terceira que não pode ser resolvida casualmente. Desde a crítica de Humboldt à história pragmática do Iluminismo, um traço estrutural de toda a história se tornou manifesto, a saber, que em toda conjuntura histórica está contido mais, e ao mesmo tempo menos, do que foi determinado pelo que aconteceu antes<sup>150</sup>.

### 2.3 Descobrindo os caminhos dos ostracismos de Tom Zé

Os tons de erudição na formação do cancionista-repórter em estudo, durante os anos 1960, já denunciavam que ele não seria um músico das massas. É possível citar, por exemplo, uma canção dele com letra acompanhada da harmonia do Studio n. 2 de Chopin. (Chopin op. 10; 25 n. 2): “Se o caso é chorar”<sup>151</sup>. Em “Se o caso é chorar”, [...] Tom Zé se utiliza de

<sup>149</sup> VELOSO, Caetano. Lixo lógico. *O Globo*, 05.08.2012. Disponível em: <[www.tomze.com.br](http://www.tomze.com.br)>. Acesso em: 21 set. 2012.

<sup>150</sup> KOSELLECK, Reinhart. Terror e Sonho. Anotações metodológicas para as experiências do tempo no Terceiro Reich. In: *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: EDUC-Rio, 2006, p. 261-262.

<sup>151</sup> Se o caso é chorar/te faço chorar/se o caso é sofrer/eu posso morrer de amor. /Vestir toda minha dor/no seu traje mais azul/restando aos meus olhos/o dilema de rir ou chorar. /Amor deixei sangrar meu peito/tanta dor, ninguém dá jeito. /Amor deixei sangrar meu jeito pra tanta dor/ninguém tem peito. /Se o caso é chorar... /Hoje quem paga sou eu/o remorso talvez/as estrelas do céu/também refletem na cama/de noite na

clichês da canção tradicional para começar a dar forma nítida a seu próprio *pop*, efeito de dissonâncias, estranhamentos e poesia concreta”<sup>152</sup>.

Apesar das marcas de erudição nas cantigas-reportagens, Tom Zé chegou a negar o papel da citada formação musical erudita no seu processo criativo. Mesmo com suas negações, é possível um outro exemplo desse traço erudito no seu trabalho: a utilização de contrapontos. Sobre esse uso, ele narrou:

Eu tinha amor por contraponto. Deve-se creditar metade disso não a meu gosto estético, mas ao meu analfabetismo. Como não sabia sofejar bem, fiz exercícios de harmonia, de contraponto, de tudo mais, sem saber o que estava escrevendo. Todos os meus colegas eram bons para cantar. Eu não. Eu fazia cálculos. Não sei se existem compositores assim na história; acho até que sim. Eu amava aquele negócio de contraponto. Amava a escola. Meus professores. Eram gente tão séria, nossa! Widmer. Koellreutter. [...] Mas depois me encontrei com ele[contraponto] de um jeito completamente diferente. [...]. Por que o jeito que eu trabalho não tem nada a ver com o que a escola ensina. Começa que não tem regras – só o gosto musical. Mas há os arrastões: Bach, o barroco: as entradas de fuga. Aquela coisa de plágio, que eu sempre me confesso: confesso que aquilo é tirado daquilo<sup>153</sup>.

No método de composição do contraponto, parece ao ouvinte que há uma sobreposição e uma combinação de células ou pedaços de música, o ostinato, que são repetidos. Arranjos atonais e contrapontos possuem uma complexidade de escrita, execução e inteligibilidade. Esses traços musicais complexos e transgressores são recorrentes nas cantigas-reportagens *tomzénianas*. O caráter híbrido dos elementos do novo acordo tácito de cantigas-reportagens – música popular, música erudita estrangeira e de vanguarda – já pode ser visto como um potencial para transgredir qualquer tentativa de definição de sua arte com chapéus conceituais interpretativos e classificatórios, tais como *linha evolutiva* na Música Popular Brasileira e Tropicalismo. Outras marcas do citado acordo são justificadas por ele nos seguintes termos:

O que me salvou foi que eu sou um péssimo compositor, um péssimo instrumentista. Então, quem é péssimo tanto faz tocar piano como enceradeira. Então, vocês não podem imaginar como é estreito o caminho entre o piano e a enceradeira, quando a gente é péssimo músico. Aí como ninguém toca enceradeira, eu me tornei o único<sup>154</sup>.

<sup>152</sup> lama/no fundo do copo/rever os amigos/me acompanha/o meu violão. ZÉ, Tom e PERNA. Se o caso é chorar. In: ZÉ, Tom. *Se o caso é chorar*. São Paulo, Continental, 1972. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 11. SANCHES, Pedro Alexandre. Pós- David Byrne, Tom Zé volta aos braços do Brasil. *Folha de São Paulo*. São Paulo, sexta-feira, 17.11. 2000, p. E11.

<sup>153</sup> ZÉ, Tom. Entrevista a Luiz Tatit e Arthur Nestrovski, op. cit., 2003, p. 218-219.

<sup>154</sup> Zé, Tom. Passeio por Turim. In: *Fabricando Tom Zé*. Diretor Décio Matos Jr. Spectra Nova Produções Edições e Comércio LTDA, Brasil, 2007, 07:53 - 8:20s. Documentário.

É possível observar certa ironia, nessa justificativa do cancionista-repórter. A partir dela, uma pergunta surge: esse novo acordo tácito é sustentado por limitações ou escolhas estéticas de canto, composição e instrumentalização, feitas por Tom Zé? Ele, por exemplo, imitou o vozeirão grave de Nelson Gonçalves, na música “Se o caso é chorar”<sup>155</sup>. Toca violão muito bem. Por sinal, foi professor de violão<sup>156</sup>. “[...] voltei para Salvador para dar aulas particulares, já combinadas, para filhos de gente rica, aulas de violão e harmonia”<sup>157</sup>. Parece, então, que não é uma questão de incompetência dele em seguir o antigo acordo. Trata-se de uma escolha estética.

A proposta *tomzéniana* do novo acordo tácito de fazer cantigas-reportagens na MPB ficou mais clara nos anos 1970. Nessa fase, gravou cinco LPs individuais: *Tom Zé*, *Tom Zé* [Relançado em 1984 com o título *Se o caso é chorar*], *Todos os Olhos*, *Estudando o Samba* e *Correio da Estação do Brás*. Desde então, tornou as suas cantigas mais experimentais ao fabricar instrumentos sonoros a partir da incorporação de eletrodomésticos, principalmente enceradeiras, no seu encerescópio; de canos; das buzinas, no seu buzinório; dos sons de ferramentas, serrotes, e dos sons armazenados e manipulados numa memória digital, através do seu *ampler* *Hertzé*. Abandonou os parâmetros de beleza, melodiosidade, regularidade e linearidade entre letra e sonoridade nas músicas.

A análise sobre os elementos estético-experimentais do novo acordo tácito de fazer cantigas-reportagens na MPB, expresso na arte de Tom Zé, e suas repercuções nos seus ostracismos musicais dos anos 1970 e 1980 são inspiradas aqui no estudo de crítica literária de Demétrio Panarotto<sup>158</sup> sobre a formação dos campos de atuação lítero-musical e experimental pelo cancionista-repórter em estudo, que

remete a uma viagem por vários campos de atuação vanguardista: a utilização da imprevisibilidade do rádio como fragmento remete a Cage 22<sup>159</sup>; os ruídos remetem ao futurismo; a sobreposição de sons gravados remete a música concreta que, por

<sup>155</sup> ZÉ, Tom. *Se o caso é chorar*. In: *Tom Zé*. São Paulo, Continental, 1972. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 11.

<sup>156</sup> DEPOIS DE CAETANO. *Veja*, 1 abr.1970, n. 81, p. 60.

<sup>157</sup> ZÉ, Tom. In: CORD, Getúlio Mac. Tom Zé. In: *Tropicália: um caldeirão cultural*. Rio de Janeiro: Ed. Ferreira, 2011, p. 192.

<sup>158</sup> PANAROTTO, Demétrio, op. cit., 2005.

<sup>159</sup> [...] um músico americano, tivera sua carreira mudada radicalmente pela experiência da relação som/silêncio. A partir dos anos 60, Cage desenvolveu pesquisas interferindo em instrumentos tradicionais como o piano – da mesma forma que Hendrix o fará com a guitarra – e compondo provocações como 4'32", uma peça sem um único som, destinada a fazer com que o público ouça os ruídos que o rodeiam. AGRA, Lucio. A volta da vanguarda, no Brasil e no mundo. In: *História da arte do século XX: idéias e movimentos*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004, p. 155.

sua vez, remete ao Hertz<sup>160</sup>; a máquina de escrever havia sido usada por Satie em ‘Parade’,<sup>161</sup>.

O estudo dos experimentos lítero-musicais realizados por Tom Zé é acompanhado ainda de uma discussão ampla sobre as influências das vanguardas artísticas do século XX presentes em sua arte. No percurso por essas vanguardas, é possível notar as relações de Tom Zé com a sonoridade futurista e seus instrumentos de divulgação rápida da linguagem e de visibilidade estética dos ruídos das metrópoles modernas<sup>162</sup>, os questionamentos e projetos antiartísticos dadaístas<sup>163</sup> e os entendimentos plásticos e concretistas da utilização do espaço, da forma e da performance<sup>164</sup>.

Na década de 1970, sobretudo até os seus meados, a indústria fonográfica brasileira investiu em produções experimentais e de sucesso midiático na música popular. Esse duplo investimento pode ser justificado através do crescimento de produção e de venda dos discos no período.

O que chama a atenção imediatamente ao analisarmos os números do mercado fonográfico nacional, de 1966 a 1976, é o crescimento acumulado de 444,6% no período, para uma época em que o crescimento acumulado do PIB foi de 152% [...]. Os anos de 1967 e 68 apresentam crescimento percentual significativo, enquanto que 1969 e 70 vivem certa estagnação. A partir de 1971 os números crescem de forma estável, à média de 20% ao ano – exceção para 1974 e 75 quando a falta de vinil criou uma demanda reprimida responsável também pela explosão de 1976, quando o fornecimento de matéria-prima se normalizou. Para se ter um termo de comparação com outras áreas similares, o mercado de livros cresceu 260% de 1966 a 1976, e as revistas 68,9% de 1965 a 1975<sup>165</sup>.

Mas o que esses números têm a ver com os compositores experimentais, como Tom Zé, dos anos 1970? O elo está nas condições que essa expansão da indústria fonográfica constrói para a visibilidade do artista. Quanto mais aquecidos estão os mercados de produção e consumo, maiores são as oportunidades para o interesse por um músico dentro de um espectro de gosto mais específico e o lucro das gravadoras por meio da busca de novidades para esse mercado. Um exemplo de gravadora que investiu na compatibilidade entre experimentalismo e sucesso midiático foi a Continental, na qual Tom Zé esteve inserido.

<sup>160</sup> Desde os anos 1970, Tom Zé utiliza esse método de fabricação de instrumentos sonoros a partir da incorporação de eletrodomésticos e serrotes.

<sup>161</sup> PANAROTTO, Demétrio. *Vamos ao disco*, op. cit., 2005, p. 46.

<sup>162</sup> AGRA, Lucio. *Futurismo e Dadá – começam as vanguardas*, op. cit., 2004, p. 53-55.

<sup>163</sup> Idem, op. cit., 2004, p. 61-62.

<sup>164</sup> Idem. *A volta da vanguarda, no Brasil e no mundo*, op. cit., p. 147-150.

<sup>165</sup> PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação (Mestrado em Comunicação). São Paulo: Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo, 1994, p. 195-196.

Assim, se as gravadoras investiam no produto musical de sucesso mais imediato e popular, também buscavam manter em catálogo uma gama de compositores e cantores que alcançavam repercussão na crítica mais especializada e nos ouvintes de maior nível de escolarização. Foi, por exemplo, o caso da gravadora Continental, como sugere Eduardo Vicente (2002)<sup>166</sup>: buscando alternativas para conquistar público num mercado aquecido e disputado por grandes empresas, a Continental, uma das maiores gravadoras de capital nacional, diversificava seu catálogo dando espaço a novos grupos e compositores, mesmo que isso gerasse, num curto prazo, algum prejuízo<sup>167</sup>.

A popularização do *LP* também pode ser vista como outra circunstância da presença de uma vertente experimental na MPB dos anos 1970, “visível nos trabalhos de Walter Franco, Secos & Molhados, Jards Macalé, Tom Zé, Novos Baianos, entre outros”<sup>168</sup>, já que possibilitou a observação do trabalho conceitual ou autoral do músico, ou seja, um conjunto de canções organizadas em seqüência nos dois lados do disco acondicionado a uma capa com determinadas imagens e um encarte com as letras transcritas e a ficha técnica.

Essa mudança no conceito cultural do disco a partir do *LP* tem outra aplicação nos anos 1970 proveniente dos discos de rock, sobretudo de grupos de rock progressivo, como Yes, Genesis, Pink Floyd, entre outros. As capas desses álbuns se tornaram verdadeiras obras de arte realizadas por designers especializados cujos trabalhos deveriam traduzir visualmente os conceitos explorados musicalmente no disco. *Só assim é possível entendermos capas como a do primeiro disco dos Secos & Molhados (as cabeças dos músicos colocadas em pratos ao lado de outras comidas numa mesa), ou a capa branca com uma mosca no centro no disco ‘Ou Não’ (1973), de Walter Franco, ou a bola de gude na capa de ‘Todos os Olhos’ (1973), de Tom Zé, ou ainda a imagem de Caetano Veloso num espelho em ‘Araçá Azul’ (1972) [grifo meu]*<sup>169</sup>.

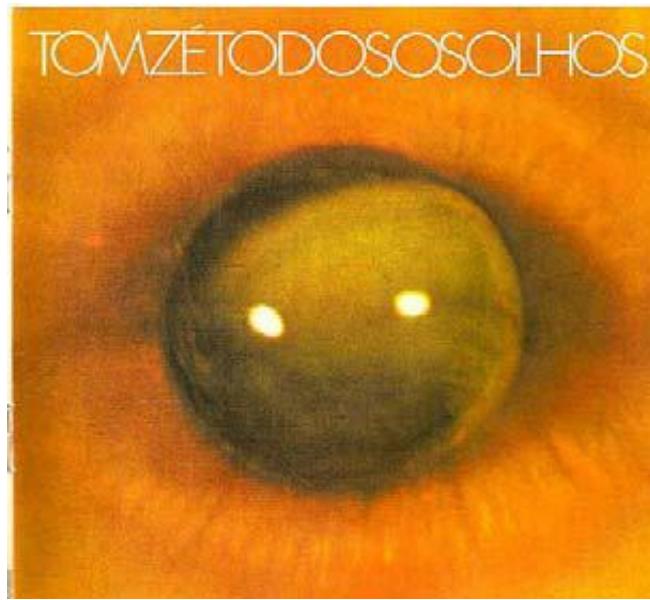
*Todos os olhos*, de 1973, cuja capa posteriormente foi revelada como a foto em close de um ânus com uma bolinha de gude, é experimental, com faixas que acabam bruscamente, sendo um exemplo dos tempos de repressão política tão corajosamente desafiados pela capa (figuras 10 e 11).

<sup>166</sup> VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Tese (Doutorado em Comunicação). São Paulo: ECA – USP, 2002.

<sup>167</sup> VARGAS, Herom. Condições e contexto midiático do experimentalismo na MPB dos anos 1970. *Intexto*, Porto Alegre: UFRGS, v. 2, n. 23, julho/dezembro 2010, p. 90.

<sup>168</sup> VARGAS, Herom. Condições e contexto midiático do experimentalismo na MPB dos anos 1970. *Intexto*, Porto Alegre: UFRGS, v. 2, n. 23, julho/dezembro 2010, p. 87.

<sup>169</sup> VARGAS, Herom. Condições e contexto midiático do experimentalismo na MPB dos anos 1970. *Intexto*, Porto Alegre: UFRGS, v. 2, n. 23, julho/dezembro 2010, p. 93.

Figura 10 – *Todos os Olhos 1*

Capa do *LP Todos os Olhos* - Tom Zé. Fonte: Acervo pessoal de Márcio Beltrão.

Figura 11 – *Todos os Olhos 2*

Contracapa do *LP Todos os Olhos* - Tom Zé. Fonte: Acervo pessoal de Márcio Beltrão.

Ainda acerca das imagens da capa exibidas anteriormente, expõe-se ali um ânus, enquanto a contracapa mostra, além dos citados olhos, bocas: o que entra e o que sai do corpo? Seriam exatamente os portais de entrada e de saída do ser humano, ou, ainda em outra analogia bíblica: “O mal é o que sai da boca, e não o que entra”. Em outras palavras, em tempos de ditadura civil-militar: “cale-se”.

Para o referido disco, Tom Zé e sua equipe prepararam uma capa agressiva. A capa pode ser vista como estruturada “a partir de um Conceito”, já que, nela, os aspectos conotativos são mais importantes do que os denotativos, e o mais relevante é o projeto conceitual em si e não os elementos estético-formais ou os aspectos técnico-formais. Sob essa perspectiva, estabelece-se um parâmetro, tomando como referência uma fotografia na qual o artista não é a imagem principal, aparecendo apenas como coadjuvante ou não aparecendo. Em entrevista concedida a Luiz Tatit e Arthur Nestrovski reproduzida no seu livro *Tropicalista, Lenta Luta*, Tom Zé revela a história e o processo de criação da capa *Todos os Olhos* da seguinte forma:

Ah, era uma modelo. Antes da bola de gude, que foi uma solução final, o Décio [Pignatari] um dia me ligou, depois que eu já estava até esperançoso de ele ter se esquecido, ligou e disse assim: ‘Tom Zé já tenho algum material, o pessoal lá na agência fez algumas fotos’. Eram *closes* ainda não radicais, via-se parte do bumbum da moça, parte das pernas, parte dos próprios órgãos genitais – tudo muito acanhador para mim. Eu tinha que fazer o papel de civilizado. ‘Muito bem... Este ângulo aqui... o enquadramento... a luz...’ Tudo mentira. Eu estava era com vergonha. Por fim, ele propôs a idéia de um *close* máximo. No fundo, acho que Décio tinha esse dilema: Como botar isso na rua? Uma banda, naquele ano, tinha cantado num *show* a palavra ‘seio’, e foi presa na descida do palco. Só pela palavra ‘seio’. E esse cu ficou na praça da República! A gente ia lá visitar. Naquele tempo, realmente havia esse sentido da rebeldia, de dar um cascudo na visão militar do mundo e do Brasil, não é? A gente tinha um prazer imenso de ir lá e ver aquele cu na praça da República – mas isso entre nós, aqui muito família<sup>170</sup>.

Essa capa pode ser vista ainda como um dos fatores que levou aos quase trinta anos de ostracismo do cantor Tom Zé, pois a indústria fonográfica ficou em fúria já que a agressividade sexual nela identificada foi levada às últimas consequências. Na segunda capa, a interna, a retórica ganhou um tom filosófico, pela variedade de cores e formatos de olhos dentro de uma pirâmide. Da mesma forma, a capa é passível de outra leitura: a de que se trata de vários olhos direcionados para o momento político brasileiro<sup>171</sup>.

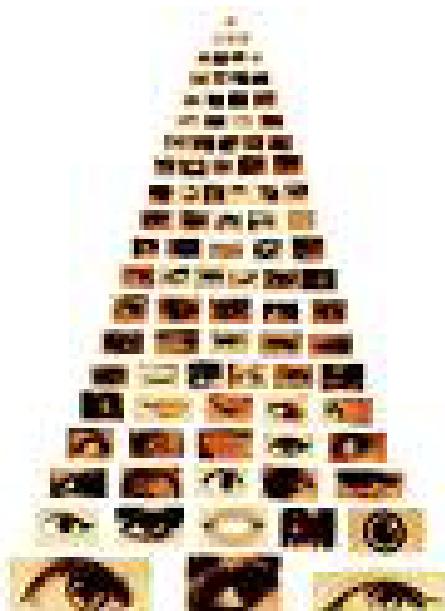
É interessante analisar uma possível intertextualidade entre as imagens da contracapa do seu referido *LP* e o título do poema “Olho por Olho” (figura 12). O título do poema concretista “Olho por Olho” de Augusto de Campos é parte da Lei de Talião: “Olho por olho, dente por dente”. Essa máxima era usada como forma de controle social da rigorosa reciprocidade do crime e da pena para ser aplicada a justiça, e hoje corresponderia ao dizer popular: “Quem com ferro fere, com ferro será ferido”. O poema apresenta diferentes olhos

<sup>170</sup> ZÉ, Tom. Entrevista a Luiz Tatit e Arthur Nestrovski. In: ZÉ, Tom. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003, p. 229-230.

<sup>171</sup> LIMA, Márcio Soares Beltrão de. As capas dos discos de Tom Zé. In: *O design entre o audível e o visível de Tom Zé*. Dissertação. (Mestrado em Design) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2010, p. 137.

misturados a bocas de vários formatos e cores, representando as várias raças no Brasil (índios, negros e brancos) e também as várias classes sociais, já que a figura pode ser lida também como uma representação da pirâmide social.

Figura 12 – *Olho por olho*



Poema visual de Augusto de Campos.

As relações entre os músicos da referida vertente experimental da MPB podem ainda ser visualizadas, por exemplo, através das aproximações entre Tom Zé e o grupo Novos Baianos nos anos 1970. “O grupo estava integrado inclusive a [...] Tom Zé. O segundo disco deste teve participação do grupo em ‘Jeitinho Dela’<sup>172</sup>, gravação original do V Festival da Record de 1969 [...]”<sup>173</sup>. O cancionista-repórter em questão também participou de outra produção experimental já nos anos 1990: “Em 1993 e 1994, Itamar [Assumpção] lançaria pela

<sup>172</sup> A revista provou/o jornal confirmou/pela fotografia, /que nos olhos dela/tem sol nascendo. /Mas não se explica, /nem se justifica/por que naquele dengo/do sorriso dela/a cidade acabou se perdendo. /No jeitinho dela/botei o passo/no compasso dela/caí no laço/no abraço dela/me desencaminhei/no caminho dela/me desajeitei. / No jeitinho dela, no jeitinho no jeitinho dela, no jeitinho. /Que ferve panela/quando falta gás/mas quanta gente boa já trocou sua paz... /Pelo jeitinho dela, /um cientista no jeitinho dela/disse na tevê/ que o jeitinho dela/tem um micrório/no jeitinho dela/que faz miolo derreter. /No jeitinho dela no jeitinho dela/Geladeira já teve febre/penicilina teve bronquite/Melhoral teve dor de cabeça/ e quem quiser que acredite/ No jeitinho dela/vou me perder no jeitinho dela. ZÉ, Tom. Jeitinho Dela. In: *Tom Zé*. São Paulo, RGE 1970. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 5.

<sup>173</sup> CORD, Getúlio Mac. Depois da Refeição (1970 a 1981). In: *Tropicália: um caldeirão cultural*. Rio de Janeiro: Ed. Ferreira, 2011, p. 83.

Baratos Afins a trilogia *Bicho de 7 Cabeças*, com o conjunto feminino As Orquídeas e participações de Rita Lee, Tetê Espíndola, Jards Macalé e Tom Zé”<sup>174</sup>.

Uma música emblemática da radicalização experimental *tomzéniana* é “Toc”<sup>175</sup>. Ela é formada por um monossílabo que é uma onomatopéia e por si só expressa um ruído. Completamente instrumental, inicia com um cavaquinho que marca o ritmo e faz uma melodia sincopada<sup>176</sup>. Na seqüência, um segundo cavaquinho é contraposto ao primeiro. Unem-se aos cavaquinhos a percussão vibratória de um agogô<sup>177</sup> e metais. Na metade da referida cantiga, Tom Zé insere simultaneamente uns sons não decodificados de pessoas falando, uma transmissão de rádio, batidas nas teclas de máquina de escrever e um “ronco” de motor de carro.

Após estes sons, os metais começam a acelerar o andamento e lembrando muito o *Trenzinho do Caipira* (a Toccata da Bachiana Brasileira nº 2) de Heitor Villa-Lobos onde ele transforma o som dos metais num trem. Usando deste mesmo artifício, Tom Zé ainda introduz gritos e lamentos na música [...]<sup>178</sup>.

Ao imaginar visualmente essa cantiga, esta parece estruturada como um quebra-cabeça de pedaços melódicos e gêneros musicais. É como pensa Demétrio Panarotto: “É possível perceber as interferências da bossa-nova, as sonoridades folclóricas e a presença das interferências musicais vanguardistas”<sup>179</sup>. A movimentação constante e equilibrada dos acordes foi inspirada no *móBILE* de Alexander Calder (figura 13).

<sup>174</sup> CORD, Getúlio Mac. Depois da Refeição (1970 a 1981). In: *Tropicália: um caldeirão cultural*. Rio de Janeiro: Ed. Ferreira, 2011, p. 114.

<sup>175</sup> ZÉ, Tom. Toc. In: ZÉ, Tom. *Estudando o samba*. São Paulo, Continental, 1976. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 3.

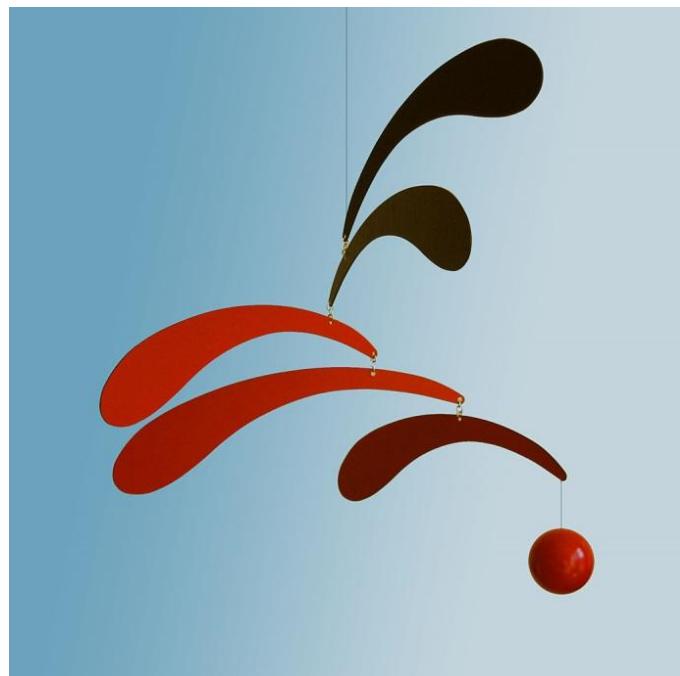
<sup>176</sup> Deslocamento do acento de um tempo ou parte dele para antes ou depois do tempo ou da parte dele que deveria ser naturalmente acentuada. DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 305.

<sup>177</sup> Instrumento mais antigo do samba. Formado por duas até quatro campânulas de ferro, ou dois cones ocos e sem base, de tamanhos diferentes, de folhas de flandres, ligados entre si pelos vértices. Para obter o som desse instrumento, bate-se com uma baqueta de madeira nas duas bocas de ferro.

<sup>178</sup> FUOCO, Neuseli Martins Costa. *Tom Zé: a (re) invenção da música brasileira (1968-2000)*. Dissertação - Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2003, p. 62.

<sup>179</sup> PANAROTTO, Demétrio. *Não se morre mais, cambada...* (O tom de Tom Zé). Dissertação. (Mestrado em Curso de Pós-Graduação em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina. – UFSC, Florianópolis, 2005, p. 46.

Figura 13 – MóBILE no estilo de Alexander Calder



Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Mobile\\_\(escultura\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Mobile_(escultura))>. Acesso em: 28 set. 2012.

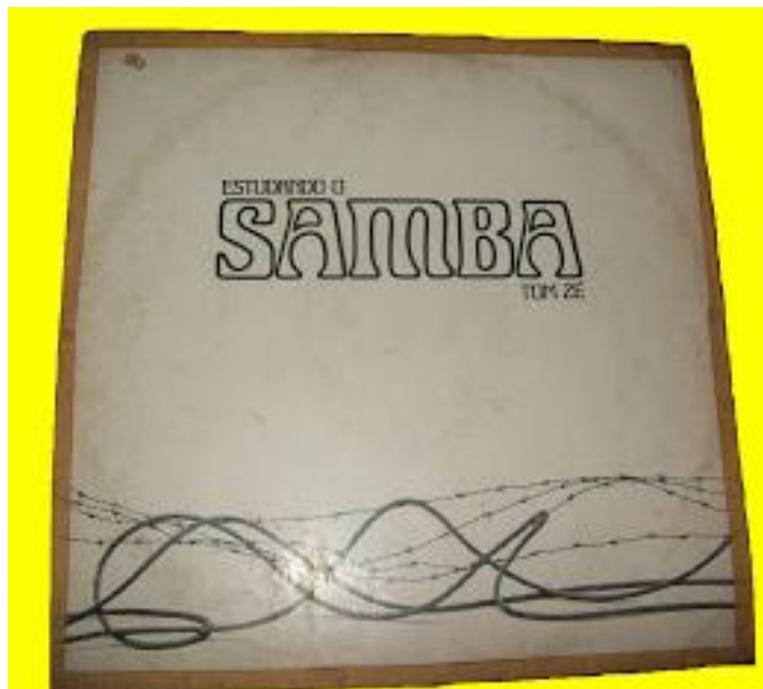
Há, portanto, uma intertextualidade entre a cantiga e a escultura retratada na imagem em questão. É como afirma o compositor:

Teve gente nos Estados Unidos que no princípio, sem entender me chamou de minimalista. Ora isso está errado. Não é minimalismo. Isso pode lembrar mais o móobile. O móobile tem uma coisa assim: cada estrutura, cada planeta gira no tamanho de sua corda. Cada frase desses ostinatos, dessas repetições, da melodia, gira do tamanho que é. E então essas coisas vão se encontrando cada hora em lugares diferentes horizontalmente. E verticalmente, se você vir, nunca tem um acorde igual, embora nunca saia do Dó Maior. Você olhando o móobile vinte vezes num dia, nunca vai achá-lo na mesma posição<sup>180</sup>.

A influência da formação musical erudita do cantor Tom Zé é evidente no processo criativo de “Toc”. Desde o *design* da capa do LP *Estudando o samba*, Tom Zé dialoga através da figura de um arame com a vanguarda musical erudita da segunda metade do século passado. É o que se pode notar, a partir da fotografia exposta na figura 14.

<sup>180</sup> ZÉ, Tom. Revista Backstage, nov/1999, p. 23-24 apud FUOCO, Neuseli Martins Costa, op. cit., 2003, p. 63.

Figura 14 – *Estudando o samba*



Disponível em: <<http://taratitaragua.blogspot.com.br/2010/09/preciosidades-em-vinil-estudando-o.html>>. Acesso em: 28 set. 2012. Capa de LP, 1976.

A interligação entre fios de arame e cabos de instrumentos elétricos é um apelo visual para que o ouvinte consumidor saiba que o estudo *tomzéniano* sobre o samba utiliza os recursos da música concreta, eletrônica e eletroacústica. A utilização desses recursos é verticalizada na música “Toc” a partir da imprevisibilidade do rádio remetente a John Cage em “Paisagem Imaginária n. 2”; dos ruídos, vinculados ao futurismo, e da sobreposição de sons gravados, que lembra a música concreta. Esta, por sua vez, remete ao *samplet* Hertzé. E, por último, a máquina de escrever que havia sido usada por Satie em “Parade”<sup>181</sup>.

[...] as composições de Tom Zé são exemplos dessa luta semiótica tratada, no fundo, como recusa das linguagens tradicionais da canção popular – e não da tradição – em prol de tentativas de inovação, exercícios de novidades que poderiam ampliar a percepção da sociedade. O caso do disco ‘Estudando o Samba’, de Tom Zé (1975) é exemplar. Nele, a tradição do samba é retomada a partir das experiências que as estruturas rítmicas, melódicas e poéticas do gênero sugerem ao compositor, no melhor estilo antropofágico. Procedimento paralelo foi realizado pelos Novos Baianos ao trabalharem a linguagem das músicas tradicionais com novos elementos do rock e do contraponto erudito (como na famosa versão de ‘Brasil Pandeiro’, de Assis Valente, no disco ‘Acabou Choraré’, de 1972) <sup>182</sup>.

<sup>181</sup> PANAROTTO, Demétrio, op. cit., 2005, p. 46.

<sup>182</sup> VARGAS, Herom. Condições e contexto midiático do experimentalismo na MPB dos anos 1970. *Intexto*, Porto Alegre: UFRGS, v. 2, n. 23, julho/dezembro 2010, p. 97.

Sobre essa fase de experimentalismos sonoros pós-1973, o cancionista-repórter baiano relatou o que fazia para sobreviver e qual era o seu tipo de público. Ele sobreviveu graças ao público universitário paulistano. Essa platéia cativa foi a grande razão da sua permanência na cidade de São Paulo.

Em 1973, quando as grandes mídias não acharam música para tocar do meu disco ‘*Todos os Olhos*’ (que escandalizou porque tinha um ânus na capa), comecei a ser procurado por universidades do interior. Em 1980, vendi uma casa de praia para construir meus instrumentos musicais. Determinadas facções do público mantinham um interesse por mim que ninguém sabia o que era e não chegava ao disco. Isso criou um aperto de dinheiro e saúde<sup>183</sup>.

A marca experimental do novo acordo tácito de fazer cantigas-reportagens na MPB é entendida aqui não apenas como uma circunstância do ostracismo midiático de Tom Zé na década de 1970, mas também como um elemento do processo de ostracismo de produção fonográfica do compositor em estudo, a partir dos meados dos anos 1980. É importante destacar que, nesta década, ele lançou apenas um *LP* individual, *Nave Maria*<sup>184</sup>.

O projeto de novo acordo tácito do cancionista-repórter em estudo, concretizado em descâncias, não combinava com “músicas da MPB que eram tecnicamente e tecnologicamente bem feitas suportadas por uma indústria cultural cada vez mais forte, que foi rapidamente abandonando o convencional e experimental”<sup>185</sup>. Por outro lado, uma conjuntura de crise da indústria fonográfica brasileira se tornou mais evidente, no final dos anos 1970, e exigiu uma racionalidade, por parte das gravadoras, de redução dos músicos contratados, sobretudo os menos consagrados e de retorno comercial incerto<sup>186</sup>. O compositor Kid Vinil<sup>187</sup> explicou as relações entre Tom Zé e as gravadoras no período do seu ostracismo afirmando que:

As gravadoras não davam o menor respaldo, [...] uma estrutura para que ele conseguisse sobreviver e ele conseguisse fazer o trabalho dele. Até que no fim a Warner acabou até descartando, [...] falou: Ah, não, vamos parar de fazer. Como aconteceu com uma série de músicos assim, que não estão dentro de um sistema

<sup>183</sup> ZÉ, Tom. GIRON, Luiz Antonio. Tom Zé faz sucesso internacional e desmonta samba e tropicalismo. *Folha de São Paulo*. Sexta-feira, 23.04. 1993, p. 2.

<sup>184</sup> ZÉ, Tom. *Nave Maria*. São Paulo, RGE, 1984. 1. disco sonoro.

<sup>185</sup> DURÃO, Fabio e FENERICK, José Adriano. Tom Zé’s Unsong and the Fate of the Tropicália Movement. In: SILVERMAN, Renée M. *The popular avant-garde*. Amsterdam/New York, NY 2010, p. 312.

<sup>186</sup> VICENTE, Eduardo. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira, 1965-1999. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, jan.-jun. 2008, p. 102.

<sup>187</sup> Nome artístico de Antônio Carlos Senefonte, que ficou famoso no *rock* brasileiro da década de 1980. É cantor, radialista, compositor e jornalista.

muito mais comercial ou não, de uma música mais descartável, ou uma forma do que daquilo que eles querem<sup>188</sup>.

Essa crise da indústria fonográfica influenciou, por sua vez, a emergência de uma cena independente, formada por músicos como Antonio Adolfo, Boca Livre e os artistas ligados ao teatro Lira Paulistana, Luiz Tatit<sup>189</sup>, dentre outros, como Arrigo Barnabé e Itamar Assunção. É como destaca Luiz Tatit, ao falar da inserção do grupo Rumo dentre os grupos independentes da época:

[...] demo-nos conta de que estávamos inseridos num grupo maior de revelação de artistas e grupos independentes, boa parte deles, por sinal, proveniente do Departamento de Música da ECA. [...] Arrigo Barnabé ingressou em música duas ou três turmas depois da minha. [...] partiu para um tipo de intervenção, que em algum momento, passou pela cabeça de muitos de nós, freqüentadores das aulas sobre música de vanguarda: transportar os recursos da moderna música erudita, particularmente os do pensamento serial, dodecafônico, cujas leis de criação eram bem definidas, para o domínio popular, cuidando apenas de aplicar-lhes algumas soluções próprias do universo pop, como pulsação regular e a recorrência de motivos. Mas Arrigo não parou por aí. Criou uma ponte entre essa sonoridade e dois mundos bastante populares: o da história em quadrinhos e o da locução radiofônica. [...] Arrigo acabara de lançar, em 1980, seu primeiro disco, chamado *Clara Crocodilo*, em produção independente. O divertido grupo Premeditando o Breque (Premê) também havia sido formado nos intervalos de aulas da ECA. Francamente humorístico, o grupo dispunha de excelentes músicos e estava prestes a lançar seu LP produzido do mesmo modo. Itamar Assunção, outro nome expressivo dessa fase, não estudara na ECA mas fizera parte como baixista, da banda de Arrigo e, alguns meses antes de nós, havia lançado um disco, cujo selo, quase desconhecido, faria história nos anos seguintes: Lira Paulistana<sup>190</sup>.

Nessa época da emergência das produções musicais independentes, a indústria fonográfica brasileira se modificava. A gravação de um trabalho musical, de um *CD*, não dependia exclusivamente da vontade de um empresário ou do surgimento de um movimento musical. Essas mudanças faziam parte, de forma mais ampla, da tecnologia digital, através da qual o músico iniciante ou independente podia registrar a sua produção no “estúdio” da sua casa. Assim sendo, a produção independente se tornou uma opção para entrar no mercado de

<sup>188</sup> VINIL, Kid. Ostracismo. In: *Fabricando Tom Zé*. Diretor Décio Matos Jr. Spectra Nova Produções Edições e Comércio LTDA, Brasil, 2007, 01:14:31 -01:15:00 s. Documentário.

<sup>189</sup> Desde meados dos anos 70, quando ainda integrava o grupo Rumo, esse esquisito ‘cancionista’ – como ele próprio prefere se definir – devastou campos diversos, da semiótica à reconstituição ‘desconstruída’ de clássicos da canção brasileira, até chegar a um vale, uma área sem donos, com características muito particulares: um território autoral a um tempo virgem e ancestralmente ocupado. [...] Tatit não compõe samba, reggae, bossa-nova nem marchinha. Engole, tritura e incorpora essas possibilidades, brinca com elas, para engendrar a sua maneira de fazer canção. AZENBERG, Bernardo. Luiz Tatit. In: Arthur Nestrovski. (Org.). *Música Popular Brasileira Hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002, v.50, p.159-160. Assim sendo, faz experimentos musicais semelhantes às misturas sonoras de Tom Zé. Realizou ainda entrevista com o compositor em estudo em 22.ago.2003. Ver: ZÉ, Tom. Entrevista a Luiz Tatit e Arthur Nestrovski, op. cit., 2003, p. 214-267.

<sup>190</sup> TATIT, Luiz. *Vida Rumo Canção e Semiótica*, op. cit., 2007, p. 42-43.

consumo, apesar das dificuldades de distribuição desses produtos independentes. Por outro lado, os patrocínios dos *shows* se tornaram mais comuns, a quantidade de casas de *shows* e o consumo das produções musicais nacionais também aumentaram<sup>191</sup>.

O cantor baiano Tom Zé, nesse período, tinha um público bastante restrito. Mesmo assim, é apontado como um vetor de influência sobre a vanguarda paulistana dos anos 1970 e 1980, especialmente sobre os músicos Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé e Walter Franco<sup>192</sup>. Ele próprio confirmou seus possíveis “discípulos musicais” da seguinte forma:

Outro dia eu fui fazer um programa do Arrigo Barnabé na rádio Paulista 400, na rádio Gazeta, era um programa às cinco da tarde. Aí por um caso eu levei na mão o disco *Todos os olhos*, que saiu em 1973, que foi esse disco que me afastou das mídias. Ele, então, me disse assim: rapaz, eu me lembro desse disco. Você sabe que eu e Itamar Assumpção ouvimos esse disco até fazer poeirinha assim em cima, até furar quase. Eu ainda disse assim: Rapaz, você sabe que essa é uma notícia ótima que você está me dando. Quer dizer que, no Brasil, estar no ostracismo é ser escutado pelos melhores ouvidos do país. E então, quer dizer, recebi essa informação de que aquilo teve uma... que aquilo calou no espírito deles e tal<sup>193</sup>.

Perguntado sobre essa suposta influência musical *tomzéniana*, em detrimento do seu período de ostracismo musical, o músico Luiz Tatit declarou que:

Não passou por aí. Até porque ainda não era uma fase que tinha amadurecido a influência do Tom Zé. Eu vejo a influência do Tom Zé, nitidamente, depois dos anos mil novecentos e noventa, sobretudo, em jovens. [...] Antes, não. Antes, estava todo mundo ainda saboreando as coisas do Tropicalismo. E eu nem acho que ele era muito ouvido por essa turma. Sobretudo Arrigo Barnabé, por exemplo, não tem nada a ver com Tom Zé. É outra linha. O Itamar Assumpção nem se fala. O Itamar Assumpção teve uma influência ligada, muito mais, às vezes, ao próprio Arrigo Barnabé com quem ele tocou. Às vezes, até o *reggae*, para o Itamar Assumpção foi muito mais importante. O *rock* foi muito mais importante. [...] É interessante que ele chega muito mais fácil a jovens do que às pessoas que já eram meio da geração dele, que a gente, a minha turma, assim, não é muito distante dele. Ele é bem mais velho que a gente. Tem uns dez anos ali de diferença. Mas não é muito. Quer dizer: a nossa geração já era ali. À medida que o tempo vai passando, essas gerações vão se aproximando. Quando você é jovem, dez anos faz uma diferença tremenda. (Risos). Mas, depois, aquilo lá desaparece. Então, a gente vê que quase que nós somos da geração dele. Nem daria tempo de ter influência<sup>194</sup>.

Dentre os referidos argumentos negadores de uma marca musical *tomzéniana* sobre os músicos contemporâneos a ele nos anos 1970 e 1980, o mais questionável é o da

<sup>191</sup> TATIT, Luiz. Vida Rumo Canção e Semiótica. In: *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007, p. 75-76. Ver também: MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional popular à música contemporânea. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, jan.-jun. 2008, p. 95-97.

<sup>192</sup> DUNN, Christopher. Traços da Tropicália. In: *Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora da UNESP, 2009, p. 225.

<sup>193</sup> ZÉ, Tom. *Programa Roda Viva*. TV Cultura, 1993.

<sup>194</sup> TATIT, Luiz. *Entrevista concedida a Emilia Saraiva Nery*, 20 de jul. de 2011, São Paulo.

contemporaneidade geracional. O fato de Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé e Walter Franco serem contemporâneos não impede que o cancionista-reporter baiano os tenha influenciado. Desde quando idade mais antiga é sinônimo de poder sobre a mais nova? Tom Zé tem fãs jovens não por causa de sua idade cronológica, mas devido à sua postura irreverente e *rock and roll*. Tal comportamento vai desde o figurino cheio de objetos fixados ou com roupa sobre roupa e da performance vibrante no palco até as cantigas-reportagens com temáticas cotidianas. É como acrescenta a crítica a seguir:

Tom Zé já se tornou, em praticamente todo o mundo, a imagem de um brasileiro irreverente e contestador que, com facilidade, angaria fãs por onde passa. ‘Quanto mais velho eu fico, mais jovens ficam os meus seguidores’, comenta o baiano, nascido em 1936, em Irará. E realmente seu público é cada vez mais jovem, girando em torno dos 18 anos. Os universitários são a maioria nos shows de Tom. [...] Com 67 anos, ele atribui sua forte ligação com a juventude à rebeldia explícita em suas músicas. ‘Quando se é novo, é preciso ser rebelde para se firmar como gente’, explica<sup>195</sup>.

Da mesma forma, Tom Zé é citado como um grande incentivador, na sua citada fase de ostracismo musical, do grupo independente paulistano Rumo: “Tom Zé, por exemplo, que esteve presente em todas as fases do Rumo, era um nome de peso, que frisava em suas declarações a necessidade de recuperar aquele material”<sup>196</sup>. E, por sua vez, a vanguarda paulistana, de maneira geral, é situada como influenciadora de outros músicos brasileiros, já nos anos 1990:

A geração dos ‘independentes’ que deu origem à denominação ‘vanguarda paulistana’ difundida na imprensa, se não chegou a experimentar diretamente o sucesso popular, viu sua produção sobreviver não apenas na memória dos ouvintes que acompanharam de perto a trajetória dos grupos (Rumo, Itamar Assumpção, Premê e Arrigo Barnabé), mas também na atuação musical de grandes artistas dos anos 90 (Zélia Duncan, Lenine, Cássia Eller, Chico César, Arnaldo Antunes, Zeca Baleiro, etc.) que também se imbuíram daquela sonoridade<sup>197</sup>.

O Teatro Lira Paulistana aglutinou no seu espaço tanto os músicos da vanguarda paulistana, que conciliavam os elementos experimentais da música erudita na música popular, como bandas do *rock* brasileiro dos anos 1980, tais como: Titãs, Ultraje a Rigor, dentre outras. Tom Zé, por sinal, chegou a apresentar um *show* nesse teatro em 1985 denominado “No Jardim da Política”. A vanguarda paulistana chegou a ser classificada de movimento

<sup>195</sup> GUERRA, Sabrina. Jornalista fracassado e músico espetacular. *Jornal Correio de Uberlândia*. Uberlândia, MG, 30.11.2003, p. 2.

<sup>196</sup> TATIT, Luiz, op. cit., 2007, p. 91.

<sup>197</sup> TATIT, Luiz, op. cit., 2007, p. 90-91.

artístico e de geração dos anos 1980 devido à quantidade de artistas independentes que movimentaram a cidade de São Paulo. Apesar das diferenças entre os seus contextos históricos e as suas estéticas, a vanguarda paulistana foi comparada ao movimento tropicalista: “A importância do movimento da vanguarda paulistana é tão grande que talvez a gente possa comparar com a Tropicália”<sup>198</sup>. A presença de Tom Zé em meio aos músicos independentes da época é uma prova de que o Tropicalismo ficou aquém da referida vanguarda paulistana.

O que existia de mais inovador, nos cenários das músicas paulistana e brasileira, se apresentava no Teatro Lira Paulistana. O Lira era para além de um lugar para as apresentações de palco dos artistas. Lira Paulistana era gravadora, loja de discos, editora de livros, produtora de vídeos e jornal. Essa explosão de expressões artísticas e musicais pode ser relacionada ao processo histórico da época: o final dos anos 1970 e os meados dos anos 1980. Nesse período, a Ditadura Civil-militar estava dando sinais de que ia terminar. Havia todo um clamor por mais liberdade de pensamento e de expressão, como também o sonho de retorno ao regime político democrático parecia mais próximo com a conclave de artistas e intelectuais por eleições diretas no Comício pelas Diretas, em 1984.

Rememorando as circunstâncias do processo de ostracismo musical do cancionista-reporter baiano, além dos elementos eruditos e experimentais da sua proposta de novo acordo tácito de fazer cantigas-reportagens na MPB, a inadequação dessa proposta aos interesses da indústria fonográfica dos anos 1970 e a crise desta a partir do final da referida década; é possível acrescentar o ostracismo histórico do enterro de Tom Zé no espólio do Tropicalismo. Cláudio Júlio Tognoli<sup>199</sup> narrou sobre o possível enterro do compositor baiano na herança do Tropicalismo da seguinte forma:

Quando eu fui entrevistar o Tom Zé em outubro de 99, eu perguntei: Tom Zé, eu queria que você me explicasse como é que o Caetano e o Gilberto Gil tentaram enterrar você, puxando pra eles o bastão de que eles são os únicos herdeiros presuntivos da dita cultura tropical baiana. E o Tom Zé ficou muito nervoso, não quis tocar no assunto...<sup>200</sup>

<sup>198</sup> VINIL, Kid. *Lira Paulistana e a vanguarda paulista*. Diretor Riba de Castro. Pirata Busca Vida Filmes, Brasil, 2013, 26:32 min-26:43. Documentário.

<sup>199</sup> Jornalista e professor da ECA – USP.

<sup>200</sup> TOGNOLI, Cláudio Júlio. Ostracismo. In: *Fabricando Tom Zé*. Diretor Décio Matos Jr. Spectra Nova Produções Edições e Comércio LTDA, Brasil, 2007, 01:09:24 -01:09:52 s. Documentário.

A entrevista mencionada pelo jornalista é mais esclarecedora de como o provável esquecimento de Tom Zé, sobretudo por Caetano Veloso, quase o enterrou, por exemplo, quando estava para ser desenterrado e redescoberto por David Byrne.

**Cláudio Júlio Tognoli:** Tom Zé, quando vi você no *MTV Video Music Awards* ao lado do Caetano, há pouco, lembrei de uma cena contada pelo Luís Calanca, do Baratos Afins, que soltou o seu disco em 1984. Foram uns meses atrás, lá na Galeria do Rock: ‘Você não sabe quem acabou de sair daqui, o Tom Zé! E me disse que você escreveu um artigo contando como o David Byrne foi pro Rio e tava num selo de discos, pegou seu disco, ouviu, achou obra de gênio e depois ligou de Nova York pro Caetano...’.

**Tom Zé:** Não, ligou pro Arto Lindsay, que disse a ele: ‘Ah, é do tropicalismo e tal’. [...] Aí o Byrne aparece. Fiquei desorientado: “O que é que eu faço agora?” Eu tinha combinado de ir para Irará, trabalhar no posto de gasolina do meu sobrinho Dega, e aí me aconselharam: ‘Deixe esse negócio de Irará, por enquanto, fique aqui’. Então eu fiquei em São Paulo, eu e Neusa, nós telefonamos para algumas pessoas e, quando Caetano foi consultado, disse: ‘Tom Zé, acho que é Tuzé de Abreu, porque ele é muito amigo do Tuzé de Abreu’. Eu caí do cavalo e falei pra Neusa: ‘Parece que tudo foi um sonho mesmo, deve ter sido engano’.

**Cláudio Júlio Tognoli:** Mas você escreveu um artigo falando que o Caetano te prejudicou? Que deu o nome errado, que não era o seu?

**Tom Zé:** Não, eu escrevi coisas... Mas isso eu já falei! Sabe o que é se eu ficar falando em Caetano todo dia fico dando uma importância tão grande a isso que prejudica minha própria capacidade de trabalhar. Então, tenho que deixá-los em paz [...].

**Cláudio Júlio Tognoli:** Mas tentaram ou não dar o nome...

**Tom Zé:** Deixa eu falar de outras coisas... ó deixa! Olha, É o Tchan foi um fracasso, não vendeu nada, os discos estão todos lá empilhados. Uma péssima notícia. (gargalhadas nossas).

**Cláudio Júlio Tognoli:** Mas tentaram ou não tentaram?

**Tom Zé:** Peraí, agora eu queria falar de Feagacê e no problema do É o Tchan mental com que ele colabora para a imprensa brasileira [grifo meu]<sup>201</sup>.

Esse tema do enterro do entrevistado Tom Zé fez com que ele se recusasse, por três vezes, a responder à pergunta do jornalista, que não queria calar. A pergunta continuou no ar: Caetano Veloso deu o nome errado do seu parceiro tropicalista para o David Byrne? Dito de outro modo: Caetano Veloso deu Tom Zé como morto? Tom Zé mencionou, na sua autobiografia<sup>202</sup>, que foi enterrado musicalmente de fato no espólio do Tropicalismo, nos anos 1970, como também o fez na entrevista aqui em discussão: “Em 1970 eu fui enterrado [...] porque em 1968 o tropicalismo existiu, em 1969 acabou, todo mundo viajou e em 1970 eu fui enterrado”<sup>203</sup>.

<sup>201</sup> O gênio de Irará: Tom Zé. Entrevista risonha e franca. In: *Caros Amigos*, São Paulo, n.31, outubro de 1999, p. 28-30. Entrevistadores: Regina Porto, Marina Amaral, Cláudio Júlio Tognoli, Ricardo Kotcho, Flávio Tiné, José Arbex Jr., Marco Frenette, Adalberto Rabelo, Sérgio de Souza.

<sup>202</sup> ZÉ, Tom, op. cit., 2003, p. 70-71.

<sup>203</sup> O gênio de Irará: Tom Zé. Entrevista risonha e franca. In: *Caros Amigos*, São Paulo, n.31, outubro de 1999, p. 29. Entrevistadores: Regina Porto, Marina Amaral, Cláudio Júlio Tognoli, Ricardo Kotcho, Flávio Tiné, José Arbex Jr., Marco Frenette, Adalberto Rabelo, Sérgio de Souza.

A inserção de Tom Zé como beneficiário da herança tropicalista foi realizada pela crítica musical, no início dos anos 1970. No entanto, essa herança, por sua vez, legou ao ostracismo e à periferia as produções musicais do compositor no período:

[...] desde que os inquietos baianos deixaram de se apresentar no Brasil, a disputa pela linha de frente tornou-se novamente confusa e acirrada. *Os principais batedores do grupo tropicalista – Gal Costa, Tom Zé e Os Mutantes - seriam os herdeiros naturais do novo, mas, no momento, debandaram para novas experiências isoladas e silenciosas [...]* Gal Costa foi para Londres acompanhar a tentativa de infiltração baiana no ambiente musical inglês; *Tom Zé montou em São Paulo uma escola de Música (ensina principalmente guitarra e violão);* os três mutantes estão momentaneamente dissolvidos: Sérgio descansa em São Paulo; Arnaldo está em alguma parte entre o Brasil e os EUA (partiu há dois meses em uma viagem de motocicleta e ainda não deu notícias); Rita Lee prepara-se para ser cantora <sup>204</sup>. [grifo meu].

Apesar das produções artísticas individuais de Tom Zé, a crítica musical do final dos anos 1970 não observou espaços de aceitação para a sua arte. O próprio cancionista-repórter baiano se sentia incomodado por não colher os lucros de ser um “ex-tropicalista”.

O compositor Antônio José Santana, o ‘Tomzé’, tropicalista da primeira hora, com sua música ‘Parque Industrial’: imortalizada no Lp ‘Tropicália’, gravou desde então cinco Lps individuais e sobrevive hoje graças à classe universitária, ‘com a qual travo verdadeiras lutas em um show’. Esses dez anos não bastaram para que ele, hoje com 40, ainda não deixe de sentir uma certa ‘estranheza’ frente ao Tropicalismo [...] <sup>205</sup>.

Por sua vez, somente a crítica musical baiana do *Jornal A Tarde* destacou o sucesso da apresentação do compositor em terras paulistanas nos meados dos anos 1970.

Durante o final do mês passado estive em São Paulo participando dos trabalhos da Feira da Bahia, onde podemos assistir a uma das melhores mostras de música brasileira, em particular dos baianos. Caymmi com os filhos, Caetano entabolando conversações, o espetáculo mais bonito de Gal Costa, Gil e seus ensinamentos, o Bendegó que agora faz um trabalho só de cordas e vocal, Tom Zé e o grupo Capote que foram considerados o melhor show da Feira pois com poucos recursos conseguem um som impressionante, além da presença cênica de Tom Zé que surpreende a todos. Sua interpretação de Noite do meu bem é uma – das coisas mais bonitas e fortes que já vi, comparável apenas a Caetano em ‘Cotidiano’<sup>206</sup>.

Em relação ao papel da crítica musical no ostracismo midiático de Tom Zé, ele revelou que ela “[...] não recebeu mal aqueles discos. A crítica recebeu muito bem. Eu devo. Eu não quero nem tentar me lembrar o nome deles aqui, que eu vou fazer injustiça aqui, que

<sup>204</sup> DEPOIS DE CAETANO. *Veja*, 1 abr.1970, n. 81, p. 60.

<sup>205</sup> O SOL AINDA BRILHA? *Veja*, 23 nov.1977, n. 481, p. 56; 58.

<sup>206</sup> QUEIROZ, Marco Antônio. Música. *Jornal A Tarde*, Salvador, 19 out.1974, n. 20730, Ano 62, p.16.

são tantos”<sup>207</sup>. Apesar desse reconhecimento elogioso diante da crítica musical, estatisticamente as matérias jornalísticas sobre sua produção lítero-musical nos anos 1970 e 1980 são escassas. Para exemplificar a citada escassez, Lygia Rocha construiu um quadro comparativo das aparições de Tom Zé na mídia jornalística, dos últimos dois anos da década de 1960 até os anos 1990<sup>208</sup>.

Tabela 1 – Quadro comparativo referente às aparições de Tom Zé na mídia jornalística

ANO	Matéria	Nota	Crítica	Entrevista	TOTAL
1960	3	1	0	0	4
1970	10	2	0	0	12
1980	9	4	2	0	15
1990	17	2	6	5	30

É possível afirmar, a partir da tabela 1, que Tom Zé se fez presente de forma desigual no meio jornalístico dos anos 1960 aos anos 1990. Se for somado o material jornalístico sobre ele dos anos 1970 e 1980, o total não atinge o número do material da década de 1990, isto é,

Sem contar que, comparando as décadas de 80 e 90, podemos ver que na primeira, dos 15 textos jornalísticos 4 são notas pequenas, o que deixa apenas 11 textos mais aprofundados e interessados em sua obra. Já na década de 90 a valorização da mídia impressa sobre do trabalho de Tom Zé é perceptível através das 17 matérias, 6 críticas, 5 entrevistas e somente 2 notas. Através das críticas e das entrevistas percebe-se o interesse da mídia não apenas na divulgação do trabalho do músico, mas também na busca de compreensão de seu trabalho, de imergir mais profundamente na obra de Tom Zé e, principalmente através das entrevistas, na vontade de ouvir o que o artista tem a dizer tanto sobre a sua obra, como sobre o mundo a sua volta. Ele passa, desta forma, de um esquecido da indústria cultural para um produto de interesse da mesma; não apenas produto, mas também sujeito ativo desta mesma indústria, obtendo também o lugar de avaliar e consagrar outros produtos culturais<sup>209</sup>.

Essa pouca receptividade da arte de Tom Zé foi, por sinal, considerada inesperada por Caetano Veloso. Embora ele vislumbrasse que os caminhos abertos pelo Tropicalismo, no final dos anos 1960, se desdobrariam em espaços de sucesso para a arte individual de Tom Zé, para seu espanto, esse desdobramento não ocorreu: “Com a virada tropicalista, achei que a

<sup>207</sup> ZÉ, Tom. *Programa Roda Viva*. TV Cultura, 1993.

<sup>208</sup> ROCHA, Lygia Maria Silva. *Todo compositor brasileiro é um complexado*: Anonimato e fama de Tom Zé através da mídia impressa especializada. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul – Blumenau – 28 a 30 mai 2009, p. 2.

<sup>209</sup> ROCHA, Lygia Maria Silva. *Todo compositor brasileiro é um complexado*: Anonimato e fama de Tom Zé através da mídia impressa especializada. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul – Blumenau – 28 a 30 mai 2009, p. 3.

sofisticação antibossanovística de Tom Zé, a ligação direta que ele insinuava entre o rural e o experimental, encontraria lugar no mundo que descortinávamos”<sup>210</sup>.

Esse espanto de Caetano Veloso diante do ostracismo de Tom Zé se deu posteriormente ao redescobrimento do seu antigo parceiro tropicalista, ou seja, após 1990. Mais recentemente, já no século XXI, ele fez um *mea culpa* em relação ao ostracismo do compositor baiano.

Por quê? Por que ninguém disse nada? Por quê? No nosso caso dos colegas artistas, é uma pergunta pertinente, que a própria pessoa se faz, assim. Bom, eu sei que aquilo era interessante, que era bom, agora, e que tava assim meio ali, e eu não fiz nada. É evidente que todo mundo tem a sua dose de egoísmo, entendeu? Às vezes podia ser mais fácil não ter esse complicador que era o Tom Zé, entendeu? Algo de mesquinho talvez, inconscientemente, na atitude, nossa<sup>211</sup>.

Por outro lado, Gilberto Gil, que foi citado e supostamente culpabilizado juntamente com Caetano Veloso da tentativa de roubo da herança tropicalista de Tom Zé no relato do entrevistador Cláudio Tognoli<sup>212</sup>, responsabilizou o próprio Tom Zé pelo seu isolacionismo.

Quando nós voltamos de Londres [do exílio], eu e Caetano, Tom Zé já estava recluso. Já estava. Já tinha entrado em outra. Não houve nem como retomar aquela associação da Tropicália, porque já havia, da parte dele próprio, uma outra... Era diferente se ele, por exemplo, quando nós chegamos, eu e Caetano, se ele tivesse chegado lá em casa e dito: ‘Oi e aí! Vamos lá! Vamos...’ Teria sido, obviamente, a gente teria retomado. Mas Tom Zé se recolheu mesmo<sup>213</sup>.

O cantor-repórter em estudo, por sua vez, chegou a assumir a culpa pelo seu ostracismo musical. Segundo ele, a culpa não foi da crítica brasileira, que não prestou atenção ao seu trabalho, muito menos da indústria fonográfica em um contexto de bolerismos e sambas-canções de Simone e Zizi Possi. Ele, com suas escolhas estéticas experimentais, teria sido o grande responsável: “Eu tinha cometido erros de avaliação. E esses erros, eu também me responsabilizava por eles. [...] Não há nada que possa te tirar do fato de você ser vítima das suas próprias idéias”<sup>214</sup>. Em outra entrevista do mesmo ano, Tom Zé reforçou sua culpa por não ter sido pragmático em relação ao mundo do mercado, como o foram seus colegas Caetano Veloso e Gilberto Gil.

<sup>210</sup> VELOSO, Caetano. *Panis et Circensis*. In: *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.276.

<sup>211</sup> VELOSO, Caetano. Ostracismo. In: *Fabricando Tom Zé*. Diretor Décio Matos Jr. Spectra Nova Produções Edições e Comércio LTDA, Brasil, 2007, 01:12:07s – 01: 12:44. Documentário.

<sup>212</sup> Ver trecho desse relato na p. 145.

<sup>213</sup> GIL, Gilberto. Ostracismo. In: *Fabricando Tom Zé*. Diretor Décio Matos Jr. Spectra Nova Produções Edições e Comércio LTDA, Brasil, 2007, 01:12:45s – 01: 12:47s. Documentário.

<sup>214</sup> ZÉ, Tom. *Programa Roda Viva*. TV Cultura, 1993.

Eu precisava de médico e dentista e não tinha dinheiro para freqüentá-los, e era sentar no consultório e Gil ou Gal ou Caetano tocavam no alto-falante. Era um ostracismo doido de saudade deles, de inveja e separação. [...] Cometí erros de estratégia e não culpo ninguém por isso. Eu fazia uma música popular-clássica, com contraponto etc. Mas me interessei pela investigação e não respeitei o público que já tinha<sup>215</sup>.

Nesse aspecto, é necessário destacar um relato de memória emblemático de Caetano Veloso, que situa a arte de Tom Zé num lugar marginalizado do Tropicalismo e da Música popular Brasileira.

Eu me sentia responsável por uma grande e bela tarefa, pois Gil e Gal (e também Bethânia, apesar de seu grito de independência) necessitariam sempre de minha orientação, direta ou indireta, mas a verdadeira mensagem poética se daria através do grupo – e a partir de Gil. *Nunca foi, em nenhum nível, obscuro para mim que o grupo coeso ao qual eu pertencia era formado por nós quatro, acontecesse o que acontecesse. Eu sentia assim desde o Teatro Vila Velha. Por um lado, Tom Zé, Alcivando Luz, Djalma Correia, Perna Froés, Piti, Fernando Lona, e, por outro, Alvinho, Duda, Waly, Roberto Pinho, e depois, Rogério, Agrippino, Guilherme, Torquato e Capinan, eram colegas ou amigos amados e admirados, às vezes uns mais que outros, mas sem que significassem o que nós quatro significávamos para mim. Mas o fato é que eu via uma luz intensa sobre nós que não parecia pousar sobre os outros*<sup>216</sup> [grifo meu].

Essa localização do cancionista baiano na periferia do Tropicalismo foi criticada pelo próprio Tom Zé. Ele pessoalmente se dirigiu a Caetano Veloso pedindo explicações sobre a sua suposta “verdade” em torno da participação tropicalista *tomzéniana*. É como relatou:

Entretanto, também já tive uma conversa com o Caetano e ele admitiu que errou no julgamento que fez da minha capacidade de trabalhar. Sim, fiz-lhe pessoalmente muitas queixas por causa desse livro. Disse-lhe que me tratou como organizador de festas<sup>217</sup>, como cachaceiro<sup>218</sup>, como baixinho, como campônio<sup>219</sup>. No outro dia ele telefonou-me com uma tese sobre o assunto, e eu respondi-lhe apenas que, se me tivesse tratado com carinho, não precisava de tese. Mas a verdade, e o que é precioso, é a felicidade de ter mais ou menos nascido na mesma época e na mesma

<sup>215</sup> ZÉ, Tom. Tom Zé faz sucesso internacional e desmonta samba e tropicalismo. *Folha de São Paulo*. Sexta-feira, 23.04. 1993, p. 2.

<sup>216</sup> VELOSO, Caetano. Baiunhos, op. cit., 1997, p. 145.

<sup>217</sup> Tom Zé aparece como organizador da festa de casamento entre Caetano Veloso e Dedé. Ver: VELOSO, Caetano. Tropicália. In: *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 196.

<sup>218</sup> A simples viagem de avião com Tom Zé de Salvador para São Paulo já deu o tom do que seria sua atuação. [...] Referia-se ao avião que estávamos como ‘essa caravela’, indicando intimidade e estranheza ao mesmo tempo, e, por trás dessa ironia, comentando o sentido da partida para outro continente que essa viagem tinha para ele. Quando a aeromoça se aproximou para perguntar o que queríamos beber, ele respondeu cortantemente: ‘Cachaça’. VELOSO, Caetano. Panis et Circensis. In: *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 277.

<sup>219</sup> “Seu físico de duende mameleco, de personagem de lenda cabocla confirmava sua condição de pessoa especial”. VELOSO, Caetano. Panis et Circensis. In: *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 276.

região. Caetano é um amor de pessoa, foi um encontro verdadeiramente mítico, cósmico, com ele e com o Gil, e essas pequenas queixas são próprias do amor<sup>220</sup>.

Em resumo, o cancionista-repórter Tom Zé se mostra como um personagem interessante que esteve separado dos parceiros tropicalistas que investiram prioritariamente em indústria cultural, após a década de 1960. Ele não é periférico em relação aos demais. É distante. Caetano Veloso se posicionou, nesse sentido, isolado dos experimentalismos musicais de seu conterrâneo:

Eu amava os discos experimentais de Tom Zé ou Walter Franco, os filmes de Júlio Bressane e de Rogério Sganzerla – mas sabia que meu lugar era lá no meio da corrente central da cultura de massas brasileira, muitas vezes nadando contra a maré ou apenas atrapalhando o fluxo, outras tentando desimpedir-lhe o caminho<sup>221</sup>.

Até aqui é possível afirmar que foi um conjunto de circunstâncias que convergiram para os ostracismos histórico, de mídia e de produção fonográfica de Tom Zé dos meados dos anos 1980 até o ano de 1990, tais como: a sua proposta de novo acordo tácito de fazer cantigas-reportagens na MPB, a crise da indústria fonográfica brasileira do final dos anos 1970, o seu enterro no espólio do Tropicalismo e o seu investimento na experimentação musical na contramão dos seus parceiros tropicalistas, que aderiram prioritariamente ao *mainstream* musical<sup>222</sup>. Neste capítulo, apresentaram-se as diferenças entre Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé. Diferenças essas que giram em torno das suas formações intelectuais, musicais, relações com a indústria fonográfica e escolhas de parceiros musicais que foram escondidas pelo processo de memorização unificador, apresentado no primeiro capítulo. As singularidades *tomzénianas* são tantas, que escorregam pelas franjas do Tropicalismo. É por escorregar por elas que ele ressurge no cenário musical dos anos 1990 entre as mãos do produtor norte-americano David Byrne. E será através das iniciativas deste último em localizar Tom Zé que iniciaremos o próximo capítulo.

<sup>220</sup> ZÉ, Tom. In: TAVARES, João Miguel. A relíquia do Tropicalismo. *Diário de Notícias*. Lisboa, s.d. Disponível em: <[http://www.revistagavea.com.br/site\\_tomze/entrevistas/entrevista\\_4.htm](http://www.revistagavea.com.br/site_tomze/entrevistas/entrevista_4.htm)>. Acesso em: 19 out. 2012.

<sup>221</sup> VELOSO, Caetano. Vereda. In: *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 496.

<sup>222</sup> Pode ser traduzido como fluxo principal. Abriga escolhas de confecção do produto reconhecidamente eficientes, dialogando com elementos de obras consagradas e com sucesso relativamente garantido. Ver: FILHO, João Freire e JÚNIOR, Jeder Janotti (Orgs.). *Comunicação & música popular massiva*. Salvador: Edufba, 2006.

### 3 DA REDESCOBERTA POR DAVID BYRNE AOS TROVADORISMOS DO SERTÃO DE IRARÁ E DA CIDADE DE SÃO PAULO

Eu digo que é uma história de povo navegador. Vamos dizer: eu tinha uma garrafa jogada ao mar pedindo socorro. Essa garrafa eram meus discos. Um deles, o *Estudando o Samba*<sup>1</sup>, o mais radical. Luís Calanca, da Baratos Afins<sup>2</sup>, pediu mil discos daquele à Continental, porque esse disco era procurado naquela porra daquele lugar dele que só se procurava coisa estranha. O disco ninguém falava, não tocou em nada, nunca. Então, um desses discos dele, não sei como, foi parar no Rio de Janeiro. Aí David Byrne<sup>3</sup> levou, ele conta isso, a sacola botou lá. [...] Quando botou meu disco *Estudando o Samba*, ele parou. Ele, conta, ele parou e diz: que porra é essa? E aí ligou, parou o disco e ligou para Arto Lindsay<sup>4</sup> e disse: Arto Lindsay, quem é esse cara aqui chamado Tom Zi, Tom Zi, Tom Zi. Aí o Arto Lindsay: é Tom Zé, bicho<sup>5</sup>!

[...] Arto Lindsay, [...] disse a ele: ‘Ah, é do tropicalismo e tal e tal’. Aí o Matias Suzuki fez uma entrevista com o David Byrne no apartamento dele, e viu escrito em cima da mesa: ‘No Brasil, procurar Tom Zé’. E escreveu isso no jornal como se fosse nada. Neusa [...], minha mulher, deu um grito feito uma índia, que nunca tinha dado, né? Esse negócio de David Byrne foi surpresa<sup>6</sup>.

#### 3.1 Em busca da redescoberta do músico baiano

O reaparecimento do cancionista-repórter Tom Zé no cenário musical dos anos 1990 pode ser visto, segundo os relatos destacados na epígrafe acima, como decorrência da obra do acaso: um produtor musical norte-americano, como David Byrne, acha um *LP* desconhecido, de um compositor brasileiro até então ignorado por ele, em meio a tantos outros *LPs* e, em seguida, decide lançá-lo nos Estados Unidos. Esse acaso provoca questionamentos: será que,

<sup>1</sup> ZÉ, Tom. *Estudando o samba*. São Paulo, Continental, 1976. 1. disco sonoro.

<sup>2</sup> Produtora e gravadora musical paulista. Teve um importante papel, especialmente nos anos 1980, quando lançou bandas de *rock*, *heavy metal*, *punk rock* e independentes da época.

<sup>3</sup> David Byrne (14 de maio de 1952, Dumbarton, Escócia, Reino Unido) é um músico, compositor e produtor musical. É mais famoso por ter fundado e liderado a banda Talking Heads, em 1974, um dos precursores do *new wave*.

<sup>4</sup> Arthur Morgan Lindsay (28 de maio de 1953, Richmond, Virginia) é um cantor, guitarrista, produtor musical e compositor estadunidense. Viveu a maior parte da sua juventude no Brasil durante o período cultural marcado pelo movimento tropicalista. No final dos anos 1970, ele participou da banda DNA, que freqüentava a cena underground de Manhattan. No começo dos anos 1980, Lindsay, com seu particular estilo de tocar guitarra, se tornou uma figura fácil do circuito musical da cidade tocando com as bandas jazzísticas The Lounge Lizards e Golden Palominos ou produzindo faixas para Laurie Anderson ou David Byrne contribuindo artísticamente com o selo estadunidense de World Music Luanga Bop entre outras atividades tanto propriamente musicais (como instrumentista, cantor e compositor) como de suporte à arte (como a de tradutor ou produtor). Produziu álbuns para músicos brasileiros tais como: Caetano Veloso, Tom Zé, Vinicius Cantuária, Gal Costa, Carlinhos Brown, e Marisa Monte.

<sup>5</sup> ZÉ, Tom. Ostracismo; Redescobrimento. In: *Fabricando Tom Zé*. Diretor Décio Matos Jr. Spectra Nova Produções Edições e Comércio LTDA, Brasil, 2007, 01:15:14-01:15:49 s;01:16:40- 01:16:52 s. Documentário.

<sup>6</sup> ZÉ, Tom. O gênio de Irará: Tom Zé. Entrevista risonha e franca. In: *Caros Amigos*, São Paulo, n.31, out. 1999, p. 28-29. Entrevistadores: Regina Porto, Marina Amaral, Cláudio Júlio Tognoli, Ricardo Kotcho, Flávio Tiné, José Arbex Jr., Marco Frenette, Adalberto Rabelo, Sérgio de Souza.

então, o reaparecimento citado foi também um acaso e um episódio? Por que ocorreu nos anos 1990? Sobre as circunstâncias do seu reaparecimento nos anos 1990 via o produtor norte-americano David Byrne, é importante destacar que Luiz Tatit o justifica, primeiramente, como fruto apenas do acaso da descoberta do *LP Estudando o Samba* por Byrne. Em seguida, ele insere as produções lítero-musicais de seu amigo num contexto de valorização de regionalismos em época de globalização<sup>7</sup>.

Outra resposta automática seria descartar o elemento acaso das circunstâncias explicadoras para o fim do ostracismo musical de Tom Zé. Porque um historiador, após a instituição da legitimidade da História enquanto ciência no século XIX, deveria saber que “a história, na sua singularidade, devorou e incorporou o acaso. Dizendo de outro modo: se a história, em sua singularidade, ultrapassa todas as causas, então também o acaso, causa acidental que é, perde seu peso histórico”<sup>8</sup>. Assim, nessa lógica, o acaso não poderia ser o motivador do reaparecimento de Tom Zé no cenário musical, muito menos dessa narrativa.

No entanto, o acaso em discussão não será eliminado aqui. Este faz parte dos argumentos explicadores do reaparecimento do cancionista-repórter baiano Tom Zé no cenário musical dos anos 1990. O que não significa dizer que o reaparecimento em si tenha sido um acaso. O interesse de David Byrne também não parece surpreendente. Desde o final dos anos 1980, ocorria uma onda de lançamento de trabalhos e *shows* dos tropicalistas nos Estados Unidos. “Em 1989, o selo *Luaka Bop*, de David Byrne, lançou *Beleza Tropical*, uma compilação de música popular brasileira que fez muito sucesso apresentando Caetano, Gil e Gal Costa e contendo um texto de capa que descrevia o movimento tropicalista”<sup>9</sup>. Um ano depois, o selo da *Luaka Bop*, do mesmo David Byrne, fez o lançamento do álbum *The Best of Tom Zé: massive hits*. Em 1992, o referido selo produziu e lançou mais um trabalho de Tom Zé: *The Hips of Tradition*. Ainda nessa década, em 1993, comemoraram-se vinte e cinco anos do surgimento do Tropicalismo. Caetano Veloso e Gilberto Gil gravaram o *CD Tropicália 2* e fizeram uma turnê pelo Brasil, Estados Unidos e Europa com o *show* acústico *Tropicália Duo*<sup>10</sup>.

Em relação ao citado *LP* achado por obra do acaso, é fundamental mencionar que ele está inserido em diferentes fases da trajetória musical do compositor. É, por um lado, uma das

<sup>7</sup>TATIT, Luiz. O nó do século: bossa nova e tropicalismo. In: *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008, p. 238-239.

<sup>8</sup>KOSELLECK, Reinhart. O acaso como resíduo de motivação na historiografia. In: *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: EDUC-Rio, 2006, p. 158.

<sup>9</sup>DUNN, Christopher. Traços da tropicália. In: *Brutalidade jardim: a tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora da UNESP, 2009, p. 232.

<sup>10</sup>Idem, op. cit., 2009, p. 220-221.

produções *tomzénianas* realizadas durante o seu ostracismo midiático da década de 1970. Por outro lado, foi um dos elementos que colocou o músico baiano de volta ao cenário musical, principalmente internacional, a partir da última década do século XX. Essa aparente contradição em torno dos papéis de *Estudando o samba* na carreira musical em questão pode ser problematizada, especialmente através da letra de “Tô”<sup>11</sup>.

Sons de agogôs (percussão) estão presentes em toda a execução sonora da produção lítero-musical em análise. Tal melodia remete a um samba-choro, cuja letra é, a princípio, mais emblemática do que sua sonoridade. A recorrência da abreviação do verbo estou, “tô”, no título e nos versos já denuncia o iminente desequilíbrio na trajetória do compositor e, de uma forma geral, do ser humano. Idéias contraditórias convivem no mesmo verso sem polarizações inconciliáveis, tais como: “Tô bem de baixo pra poder subir”. Estar em baixo, numa fase de ostracismo, possibilitaria a subida, a emergência musical de Tom Zé. O primeiro estado acabou sendo uma condição para o segundo. Por sua vez, estar em cima, emerso ou convicto de um projeto musical de experimentalismos sonoros, continha a possibilidade da queda, da não aceitação do trabalho do músico baiano. Apesar da consciência de eterna instabilidade, ele e a grande maioria dos artistas e homens temem “poder cair” e estão despreparados para tal experiência. É como revelou Elton Medeiros na contracapa do *LP* em discussão:

E por aí vai indo o Tom Zé: certo do seu trabalho certo, mas não muito certo de sua aceitação. A ponto de num desabafo - a meu ver, precipitado - ter-me dito que se este LP não circulasse, teria que abandonar o lado de pesquisa de seu trabalho. O que é isso, amigo? Se está procurando um pretexto pra tirar uma licença. Pode estar certo de que não vai ser desta vez, pois vai ter que trabalhar dobrado. Só espero que não me prive da oportunidade de novamente ser seu parceiro, pois estou aí para trabalharmos juntos, seja em Irará, Salvador, Rio de Janeiro, São Paulo, em etc., ou em etc... Gostei da experiência<sup>12</sup>.

O movimento sonoro que perpassa a cantiga “Tô”, complementa a instabilidade discursiva da sua letra. Há, nesse aspecto, uma constante parada da entoação vocal aguda e em piano de Tom Zé diante de cada antítese expressa nos versos em estudo. Inspirado em Edgar Morin e na sua Teoria da Complexidade, Márcio Beltrão identifica, sobretudo, um

<sup>11</sup>Tô bem de baixo pra poder subir/Tô bem de cima pra poder cair/To dividindo pra poder sobrar/Desperdiçando pra poder faltar/Devagarinho pra poder caber/Bem de leve pra não perdoar/Tô estudando pra saber ignorar/Eu tô aqui comendo para vomitar/Tô te explicando pra te confundir/Tô te confundindo pra te esclarecer/Tô iluminado pra poder cegar/Tô ficando cego/Pra poder guiar/Suavemente pra poder rasgar/Olho fechado pra te ver melhor/ Com alegria pra poder chorar/Desesperado pra ter paciência/Carinhoso pra poder ferir/Lentamente pra não atrasar/Atrás da vida pra poder morrer/Eu tô me despedindo pra poder voltar. ZÉ, Tom. Tô. In: ZÉ, Tom. *Estudando o samba*. São Paulo: Continental, 1976. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 4.

<sup>12</sup>MEDEIROS, Elton. In: ZÉ, Tom. *Estudando o samba*. São Paulo, Continental, 1976. 1. disco sonoro. (Contracapa).

“operador recursivo” no seu processo de composição: “[...] cada produto e cada efeito são, ao mesmo tempo, causas e produtos daquilo que os produziu, como a relação indivíduo-sociedade ou o aluno no ambiente escolar ou a elaboração de um texto ou a letra da canção ‘Tô’, de Tom Zé”<sup>13</sup>.

Outro verso emblemático da produção lítero-musical em análise é: “Tô estudando pra saber ignorar”. O cancionista-repórter Tom Zé associa os dois termos complementares e analógicos do processo do conhecimento: estudar e ignorar. O próprio cancionista-repórter estava *Estudando o samba* e suas diversidades rurais e urbanas para descobrir que o conhece muito pouco. Elementos estéticos provavelmente antropofágicos não deixam de atravessar a letra da cantiga em debate e, por conseguinte, as fases de ostracismo e redescoberta musical de Tom Zé. Os referidos elementos ficam evidentes em outro verso: “Eu tô aqui comendo para vomitar”. Neste, é possível identificar através da proclamação do seu estado ou ato de comer uma aproximação com a antropofagia *oswaldiana*.

O refrão “Tô te explicando pra te confundir/Tô te confundindo/Pra te esclarecer/” pode ser entendido como mais um campo de antíteses conciliatórias. No interior de uma explicação, pode haver uma confusão e vice-versa. Trata-se, portanto, de uma compreensão *tomzéniana* hologramática, ou seja, a parte está no todo, e o todo está na parte. Para além dessa explicação, existe uma intertextualidade entre o citado refrão e o bordão de Abelardo Barbosa (o Chacrinha) “Eu não vim aqui para esclarecer, eu vim aqui para confundir, provavelmente furtados (estética do arrastão) da letra da música ‘Tô’, de Tom Zé”<sup>14</sup>. Existe, porém, uma diferença sutil entre os seus dizeres. Enquanto que o objetivo do primeiro é direcionado: confundir, o segundo tem como meta um horizonte maior de possibilidades: confundir na explicação e explicar na confusão.

A constante movimentação sonora da cantiga-reportagem “Tô” ganha corpo na performance *tomzéniana*, realizada no teatro da FECAP, nos dias 5 e 6 de agosto de 2009, em São Paulo<sup>15</sup>. A interpretação inicia com uma orientação sonora de Tom Zé ao músico Jarbas Mariz<sup>16</sup>: “Faz aquele sacudido que bem saiu no meu disco. Estão ouvindo?”. Imediatamente, o percussionista passa continuamente a mão num pandeiro. Por sua vez, o cancionista-repórter baiano explica que tal sonoridade trata-se de “Um esfrega-esfrega”. Em seguida, ele dá mais

<sup>13</sup> LIMA, Márcio Soares Beltrão de. As capas dos discos de Tom Zé. In: *O design entre o audível e o visível de Tom Zé*. Dissertação. (Mestrado em Design) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2010, p. 149.

<sup>14</sup> PANAROTTO, Demétrio. *Não se morre mais, cambada...* (O tom de Tom Zé). Dissertação. (Mestrado em Curso de Pós-Graduação em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina. – UFSC, Florianópolis, 2005, p. 96.

<sup>15</sup> ZÉ, Tom. Tô. In: ZÉ, Tom. *O Pirulito da Ciência*. Diretor Charles Gavin. Sarapuí Produções Artísticas/ Biscoito Fino, Brasil, 2009, faixa 17. 1. DVD.

<sup>16</sup> Músico da banda de Tom Zé e responsável pelos vocais, viola de 12 cordas, bandolim e percussão.

uma orientação musical para que o esfrega-esfrega se sobressaia: “O tom. Baixinho, baixinho o tom. É melhor ouvir o esfregar”.

Tom Zé gesticula levantando e descendo, seqüencialmente, os seus braços na vertical para complementar o sentido dos versos “Tô bem de baixo pra poder subir/Tô bem de cima pra poder cair”. Com uma vocalização predominantemente aguda e em piano, abre e estende os braços na direção horizontal sinalizando visualmente o ato de que está “dividindo pra poder sobrar”. Outro gesto emblemático é quando ele aponta o seu dedo indicador e gira-o como se estivesse enfiando-o num orifício anal ou vaginal, ao cantar o verso “Devagarinho pra poder caber”. Na sequência, levanta o corpo e os braços no sentido vertical para visualizar a mensagem de que está “estudando pra saber ignorar”. Como um menino que está fazendo arte, coloca as mãos na cintura para entoar a que veio “tô aqui comendo para vomitar”.

Ao cantar o refrão, Tom Zé interage com o público. Dança e desce do palco. Em meio à platéia, canta e entrega o microfone a um espectador para que cante com ele. Volta ao palco, após a finalização do refrão de “Tô”. Passa o vocal para o músico Jarbas Mariz, que cantarola os versos seguintes: “Suavemente pra poder rasgar/Olho fechado pra te ver melhor / Com alegria pra poder chorar / Desesperado pra ter paciência/Carinhoso pra poder ferir / Lentamente pra não atrasar / Atrás da vida pra poder morrer/Eu tô me despedindo pra poder voltar”.

O cantor baiano continua com a vocalização aguda em piano e entoa cinco vezes os versos “Tô ficando cego/Pra poder guiar”. Simultaneamente, estica o braço direito e aponta o seu dedo para o chão. Gesticulação essa que pode ser interpretada como a visualização do recurso de uma bengala, sendo guiada por ele. Ao finalizar sua performance, faz um *happening* ao explicar que: “O Brasil é assim. A pessoa fica cega para poder guiar.” Para viver a realidade brasileira do século XXI, segundo os dizeres *tomzénianos*, é preciso fechar os olhos perante ela.

Retornando ao tema do reaparecimento de Tom Zé no cenário musical a partir do *LP Estudando o samba*, o fim do seu ostracismo não parece um episódio isolado, e sim parte de um contexto de lançamentos de produções de membros tropicalistas, sobretudo nos anos 1990 e no exterior. Aliado a isso, foi também nessa época que se deu o aumento do processo de globalização, com seus desdobramentos, tais como: mundialização das culturas, regionalismos universalistas e o hibridismo cultural. É revelador, portanto, que ele seja redescoberto no momento onde os desdobramentos da globalização estejam tão potencializados no cenário cultural e político mundial. “Ao utilizar criativamente a música popular tradicional nordestina, as cantigas de roda, com enceradeiras e música dodecafônica,

Tom Zé se insere neste novo tipo de consciência e de visão do universo dos bens simbólicos”<sup>17</sup>. Sobre a recepção da arte *tomzéniana* entre o público estrangeiro, sobretudo norte-americano, o músico José Miguel Wisnik aponta o elemento da permeabilidade cultural tropicalista dos anos 1960, sendo revisitado nos anos 1990, como uma das circunstâncias para o seu reaparecimento musical via David Byrne:

Então, isso aí foi um grande feito que eu acho que antes de mais nada se deve a David Byrne. E realmente teve a sensibilidade, a capacidade de escutar e se interessar pela música brasileira. Pegou as coisas que não estavam visíveis. Descobriu o disco *Estudando o samba*, do Tom Zé. Levou aquilo e deu a dimensão que aquilo tinha que ter. No Brasil, não estava se tendo capacidade de ver. Quer dizer: Tom Zé estava num lugar que ficava periférico, invisível. Então, eu acho que tem crédito [...] Eu acho que é nos anos mil novecentos e noventa, não é? Nos Estados Unidos e na Europa, mas especialmente nos Estados Unidos, houve uma recepção da música brasileira dos anos mil novecentos e sessenta, do Tropicalismo, que ela foi entendida nos Estados Unidos. E aí os Mutantes, Tom Zé, Caetano Veloso, quer dizer, cada um ao seu modo foram recebidos nos Estados Unidos. E alguns críticos chegaram a dizer que aquilo que foi feito no Brasil nos anos mil novecentos e sessenta era uma espécie de vanguarda para a vanguarda da música americana nos anos mil novecentos e noventa. [...] E nessa nova situação, quem sempre foi assim foi o Brasil. O Brasil sempre foi permeável, um lugar de permeabilidades culturais. Então, no momento, que as diferentes culturas, a européia, a americana percebem que estão diante do fenômeno da permeabilidade [...].<sup>18</sup>

É fundamental mencionar que Tom Zé e sua arte reapareceram no cenário musical brasileiro através de uma chancela internacional e norte-americana. Foi necessário um reconhecimento de um estrangeiro para o compositor ser reconhecido nacionalmente. “E aí entra o velho provincianismo brasileiro, quer dizer: um estrangeiro deu aval pro Tom Zé? Então, deve ser bom. Aí voltou todo mundo a se interessar pelo Tom Zé, até porque o aval foi dado pelo David Byrne”<sup>19</sup>. A partir dos anos 1990, a carreira de Tom Zé se desenvolveu até os dias contemporâneos com sucesso de crítica no Brasil e em países da Europa, como a França, Espanha e Portugal. Sobre a recepção da arte do cancionista-repórter baiano no exterior e da sua escolha pelo produtor musical David Byrne, este último acrescenta que

As pessoas na América do Norte e na Europa ficaram impressionadas, quando ouviram Tom Zé. Eles não sabiam que nada daquilo tinha existido e ainda estava rolando no Brasil. Eles imaginam que é tudo Bossa Nova, ou algo parecido. Então,

<sup>17</sup> ROCHA, Lygia Maria Silva. Todo compositor brasileiro é um complexado. Anonimato e fama de Tom Zé na mídia impressa especializada. In: *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul* – Blumenau – 28 a 30 de maio de 2009, p.14.

<sup>18</sup> WISNIK, José Miguel. *Entrevista concedida a Emilia Saraiva Nery*, 15 de mar. de 2012. Teresina – São Paulo.

<sup>19</sup> SOUSA, Tárik de. Reaparecimento. In: *Fabricando Tom Zé*. Diretor Décio Matos Jr. Spectra Nova Produções Edições e Comércio LTDA, Brasil, 2007, 01:18:21 – 01:18:30. Documentário.

elas ficaram muitos surpresos ao ouvir isso. Muitos brasileiros com quem eu converso aqui, em Nova Iorque, quando eu lhes disse que estava lançando discos do Tom Zé, a reação deles foi: por que Tom Zé? Nós temos esta belíssima música. Cantores maravilhosos, poetas, cantores clássicos, tantos deles... Por que escolhe justo este? Por que você quer trabalhar com essa pessoa estranha? Por que não um dos nossos intérpretes clássicos da MPB, ou alguém assim? E eu respondi: bem, eu acho que as pessoas conhecem algumas destas outras pessoas. Eles têm mais oportunidades. E, eu achava que, de certa forma, Tom tinha uma ligação maior com a cena ‘underground’ Nova-Iorquina<sup>20</sup>.

Um *CD* emblemático da fase de redescobrimento do músico baiano é *The hips of Tradition – the return of Tom Zé*. Ele foi lançado pela gravadora *Luaka Bop*, de David Byrne, nos Estados Unidos da América em 1992. A palavra “retorno” no título e o *jingle* do referido *CD* é marca do seu renascimento musical<sup>21</sup>. Na performance inerente à gravação do samba-*jingle* em debate, Tom Zé faz uma propaganda do seu *CD* e conteúdo musical pesquisados pacientemente. Trata-se de uma compilação das músicas-sínteses de toda a sua carreira musical até aquele momento. Um coro feminino canta através de uma vocalização aguda o nome de Tom Zé em inglês: “Tão Zi! Tão Zi!” Esse coro parece simbolizar o público norte-americano ovacionando “Tom Zé, Tão Zi!” O marqueteiro Tom Zé continua cantando seu *jingle* descrevendo o momento de escuta de *The hips of Tradition – the return of Tom Zé*. Descreve o disco girando numa vitrola “Cada volta da agulha/ Pelo sulco docemente”. Por último, imagina que ao final da audição, o ouvinte permanecerá “mais feliz e inteligente”.

O encantamento de Tom Zé, ao narrar a cena de ser tocado e ouvido, pode ser justificado com as circunstâncias da produção do álbum em análise. Ele estava retornando, após o lançamento da coletânea *The Best of Tom Zé* em 1990, a uma gravadora, à própria carreira artística e às suas raízes musicais, “pois o disco é declaradamente uma homenagem a Jackson do Pandeiro, um dos primeiros ritmistas nordestinos que fundiu *rock* com samba e baião”<sup>22</sup>. A recepção nacional e internacional de *The Hips of Tradition* foi comemorada pelo crítico Luís Giron, que por sua vez fez uma análise sonora das suas principais faixas no calor da hora do lançamento.

Em dezembro do último ano, Byrne editou nos EUA e Europa o primeiro disco de Tom Zé desde 1984: ‘*The Hips of Tradition*’. O disco emplacou em *world music* e foi celebrado pela crítica norte-americana e européia. Só agora a Warner decidira

<sup>20</sup> BYRNE, D. Reaparecimento. In: *Fabricando Tom Zé*. Diretor Décio Matos Jr. Spectra Nova Produções Edições e Comércio LTDA, Brasil, 2007, 75 -77 min. Documentário.

<sup>21</sup> Comprem este disco/É uma pesquisa paciente/Tom Zé! Tom Zé!/ Cada volta da agulha/ Pelo sulco docemente/Tom Zé! Tom Zé! /Fará você ficar/ Mais feliz e inteligente/Tom Zé! Tom Zé! ZÉ, Tom. Jingle do disco. In: ZÉ, Tom. Jingle do disco. *The hips of Tradition – the return of Tom Zé*. Bros Luaka Bop / Warner, 1992. 1. CD. Faixa 12.

<sup>22</sup> FUOCO, Neuseli Martins Costa. *Tom Zé: a (re) invenção da música brasileira (1968-2000)*. Dissertação - Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2003, p. 86.

lançá-lo no Brasil. Um show no Sesc Pompeia festeja a ocasião. Zé se prepara para uma turnê internacional, que começa em junho em Telluride (EUA), passa por diversos festivais de jazz do Canadá e países escandinavos, além de Bruxelas e Paris. Termina em 12 de agosto, com uma apresentação no *Museum of Modern Art* (MoMA), de Nova York. [...] 'The Hips of Tradition' é a remontagem do laboratório do disco de 1976, Tom Zé desenvolve ali um tipo de linguagem sonora que se baseia no 'desossamento' do samba genuíno por repetições de guitarras. Cabe à bateria manter o esqueleto rítmico básico. A operação leva as melodias a perderem a quadratura e assumirem escalas modais e desenhos incompletos. Músicas como o quase-baião 'Fliperama' e a canção 'Lua-Gira-Sol' soam como uma grande bagunça sem língua<sup>23</sup>.

É importante lembrar que a cantiga "Jingle do disco" é cantada também em inglês especificamente para o público estrangeiro, após a execução sonora da versão em português. A partir de então, Júlio Fischer assume os vocais agudos e canta os versos a seguir: "Come on, buy this record./ It's a very patient work; /Tom Zé! Tom Zé! / Every calm revolution/under a laser, hissless, /Tom Zé, Tom Zé/Shall grant you relaxation, /high spirits and happiness! Tom Zé"<sup>24</sup>.

O design da capa e da contracapa do CD em questão foi projetado por *Eric Baker Design Associates* com vistas à divulgação de Tom Zé e da música brasileira para o público internacional, sobretudo norte-americano e europeu. É o que se pode afirmar, a partir da figura 15.

Figura 15 – *The Hips of Tradition*



Fonte: acervo pessoal.  
Contracapa e capa de CD de Tom Zé.

<sup>23</sup> GIRON, Luiz Antonio. Tom Zé faz sucesso internacional e desmonta samba e tropicalismo. *Folha de São Paulo*. Sexta-feira, 23.04. 1993, p. 2.

<sup>24</sup> FISCHER, Júlio. Jingle do disco. In: ZÉ, Tom. *The hips of Tradition – the return of Tom Zé*. Bros Luaka Bop / Warner, 1992. 1. CD. Faixa 12.

As cores verde, azul e amarelo, da nossa bandeira, são destacadas prioritariamente na imagem em questão. Apesar do destaque para as três cores, a capa não deixa de ser bastante colorida ainda com os tons de vermelho, laranja e lilás. Essa diversidade de cores pode ser associada, principalmente pelo consumidor estrangeiro, à variedade musical brasileira. O próprio Tom Zé fica em evidência, sobretudo através do desenho de seu rosto. “Talvez para querer mostrar o lado humorístico brasileiro do gênero popular ao público do exterior, a capa foi desenhada com humor. E o selo talvez tenha escolhido esse tipo de capa, exatamente para mostrar a ginga brasileira e o humor do artista Tom Zé”<sup>25</sup>.

Em síntese, uma reunião de elementos proporcionou a redescoberta de Tom Zé na década de 1990, tais como: o achado do *LP Estudando o Samba* pelo produtor norte-americano David Byrne, a onda de lançamentos de *LPs* tropicalistas no final da década de 1980, o cenário cultural e político de globalização nos anos 1990 e a chancela da crítica internacional e norte-americana para que o cancionista-repórter em estudo fosse reconhecido nacionalmente. A partir da citada redescoberta, Tom Zé pode ser visto, especialmente, como um cronista dos sertões e das cidades. Tais crônicas serão abordadas nos próximos itens deste capítulo.

### 3.2 Os Sertões do iraraense Tom Zé

Os temas do sertão e da vida do sertanejo são referenciados nas cantigas-reportagens do baiano Tom Zé desde os meados dos anos 1960. A partir dessa afirmação, é possível levantar a hipótese de que as cantigas selecionadas podem ser vistas, de uma maneira ampla, como reminiscências dos trovadorismos provençal e cordelista.

O movimento dos Poetas Trovadores surgiu no século XII na Península Ibérica, onde se produziam cantigas – poemas para se cantar acompanhados aos sons de violas e alaúdes na condição de artistas ambulantes – tinha como temas os romances impossíveis, duelos entre cavaleiros com final feliz e donzelas. Estas narrativas foram trazidas pelos colonizadores, considerados como origem dos trovadores de cordel (Leandro Gomes de Barros, Patativa do Assaré, João Firmino etc.) e de uma das mais típicas expressões musicais do Nordeste que são os violeiros repentistas, que têm como grandes nomes o imortal Zé Limeira – o poeta do absurdo -, Ivanildo Vila Nova, Sebastião da Silva, Moacir Laurentino, Irmãos Anacleto e tantos outros, com seus duelos e versos de improvisos em métricas que vão da sextilha ao martelo agalopado<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> LIMA, Márcio Soares Beltrão de. As capas dos discos de Tom Zé. In: *O design entre o audível e o visível de Tom Zé*. Dissertação. (Mestrado em Design) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2010, p. 170.

<sup>26</sup> SILVA, José Sergival da. A música nordestina brasileira. *Revista Recine*, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional do Brasil, n.7, 2010, p. 119.

Tom Zé, por sua vez, reconhece a influência nas suas cantigas-reportagens de trovadores sertanejos, nomeados por ele como “homens da mala”, ou seja, “[...] vendedores de rua ou ambulantes apregoando os seus produtos através de frases cantadas, que ainda são encontradas em praticamente todas as cidades do Nordeste”<sup>27</sup>, nos seguintes termos:

A feira de Irará é no sábado. Sempre apareciam um ou dois. Semanas e semanas seguidas eu acordava cedo para vê-los chegar e atuar. Ia para o lugar em que atuavam. Nas primeiras vezes, tentava adivinhar, na chegada, quem poderia ser um deles. Naturalmente, quando chegavam de Alagoinhas ou de Feira de Santana, num daqueles paus-de-arara, ninguém adivinharia qual daqueles cidadãos se converteria no ‘artista’. [...] No primeiro momento o Homem da Mala tem um desafio múltiplo e complicado: transformar um território comum, uma pequena área da praça em um palco e sua consequente platéia. À exigüidade de seus recursos materiais soma-se o desconhecimento dos circundantes<sup>28</sup>.

Por sinal, o cancionista baiano chegou a assumir a condição de um artista ambulante ao apresentar, por exemplo, suas cantigas nas ruas. Uma dessas apresentações foi anunciada pela crítica musical, no ano de 1980, com uma manchete intitulada “DESCONFIE. Macalé, Tom Zé e mais treze artistas tocam de graça na rua Dr. Villa Nova, para quem acordar às 11h30m, em São Paulo”<sup>29</sup>.

Sobre o tema do trovadorismo dos sertões, nas aulas-shows de Tom Zé<sup>30</sup> destacam-se as suas declarações sobre a vocação do povo brasileiro, especialmente nordestino, para a inventividade musical. Ele conclama a valorização de uma cultura nacional, de uma brasiliade, nos seguintes termos:

Pra começar eu proponho uma idéia: *Por que é que o Brasil faz tanta coisa interessante? Bom, por que é que os estados do Sul do Brasil não produzem?* É claro que no Rio Grande do Sul tem escritores maravilhosos [...]. *Eu sei que interessante é o fato de que aqui no Nordeste tanto no teatro tem ator, diretor, como escrever para teatro.. Como em música, que é a minha área, que eu sei um pouco mais, tem uma explosão de possibilidades de coisas inesperadas, uma possibilidade daquilo que se chama de informação integral de relações, malha de relações de primeiro grau, de protótipos, arquétipos. [...] os árabes ficaram cultivando,*

<sup>27</sup>SILVA, José Sergival da. A música nordestina brasileira. *Revista Recine*, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional do Brasil, n.7, 2010, p. 118.

<sup>28</sup>ZÉ, Tom. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003, p. 41- 42.

<sup>29</sup>EM CARTAZ. *Istoé*, 1 out.1980, n. 197, p.3.

<sup>30</sup>O músico baiano Tom Zé, nas palestras que antecedem aos seus shows e nas suas “aulas-shows” tem o esforço de elaborar uma interpretação sobre as suas canções e uma imagem acerca do seu processo criativo e da sua trajetória musical. Uma de suas palestras ocorreu na tarde do dia 26 de abril de 2011, na Universidade Federal de Goiás através do *Projeto Música no Câmpus – Show com Tom Zé e Banda*. No mesmo dia, às 20 horas, ele apresentou o seu show. Dados da agenda do músico disponíveis nos sites: <[www.tomze.com.br](http://www.tomze.com.br)>; <[www.ufg.br/page.php?noticia=7431](http://www.ufg.br/page.php?noticia=7431)>. Acesso em: 01 nov. 2011. Dentre essas aulas-shows, que alternam conversas e canções, tive acesso à que foi realizada no dia 21 de janeiro de 2005, no auditório do Centro de Convenções do Ceará, localizado na cidade de Fortaleza. Essa aula-show foi gravada para o Programa Nomes do Nordeste, programa esse sobre personalidades da região nordestina.

*inseminando de cultura, de curiosidade, de paixão pela ciência os nossos avós portugueses e espanhóis. Agora traz isso pra gente e que dá à gente a responsabilidade... Porque não é só a frescura da gente ter tido esse benefício da história, é a responsabilidade que nós temos... Veja o que de diferente que vocês têm e os ricos não têm. O Norte da Europa, Alemanha, Suíça, não sei o quê, já deu a música do mundo. Vocês ouvem falar alguma coisa da música do norte da Europa? Eles já fizeram o Barroco. Já fizeram o Classicismo. Já fizeram o Romantismo. Antigamente... Já fizeram a música moderna do princípio do século. Eles tinham tudo. Júlio Medaglia, que é um maestro que mora em São Paulo, que é casado com uma alemã. Ele costuma virar pra ela e dizer: Nadine, aqueles países do Norte da Europa estão fracos, depauperados, exangues, não tem mais nada. Sabe por quê? Porque não tem folclore. Veja como nós somos ricos. E o folclore não passou ali pra você ver. O folclore está também aqui [bate na cabeça] com você. Você é uma criatura rica<sup>31</sup> [grifo meu].*

Essa noção, mencionada anteriormente por Tom Zé, de que a música é uma expressão de um povo e de uma nacionalidade lembra, resguardadas as devidas proporções, o pensamento hegeliano sobre o valor da poesia grega, especialmente a Ilíada e a Odisséia, que retrataria a história do seu povo, a origem de uma civilização. O cancionista-reporter baiano chega ao ponto de fazer um recuo histórico, na aula-show em questão, considerando a cultura brasileira, sobretudo a nordestina, como a expressão dos interesses dos árabes por cultura. Interesses esses que teriam inspirado os nossos colonizadores e, que, por sua vez, nos teriam sido legados. A música e o folclore brasileiros, aos olhos do músico, seriam a nossa obra épica à maneira hegeliana,

Como uma tal totalidade originária, é a lenda, o livro, a Bíblia de um povo, e toda a nação grande e significativa tem tais livros absolutamente primeiros, nos quais é expressado para eles o que é seu espírito originário. Nesta medida, tais monumentos nada mais são do que as bases propriamente ditas para a consciência de um povo [...]<sup>32</sup>.

Porém, sob uma visão hegeliana, a música e o folclore, principalmente nordestinos, seriam expressões muito primárias da nacionalidade brasileira. A interpretação de Tom Zé, na aula-show em debate, sobre a superioridade e inventividade da música e cultura nordestinas em detrimento das do Sul do Brasil e do Norte da Europa, pode ser vista como uma condenação para a utilização das singularidades musicais e culturais na construção do nacionalismo brasileiro. Por outro lado, vale a pena lembrar que o nacionalismo pode chegar

<sup>31</sup>ZÉ, Tom. *Programa Nomes do Nordeste* – Gravado no auditório do centro de convenções do Ceará, Fortaleza: 21/01/2005, 45 min e 15s. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=WzK02TFNE2M>>; <<http://www.youtube.com/watch?v=7H2X-PxtXOc>>; <<http://www.youtube.com/watch?v=WCVfQMpYdz0>>; <<http://www.youtube.com/watch?v=aRCDy6rKIK4>>; <<http://www.youtube.com/watch?v=US8XB4Y4GWg>>. Acesso em: 30 jan. 2011.

<sup>32</sup>HEGEL, George W. F. A poesia épica. In: *Cursos de Estética*. São Paulo: EDUSP, 2001, v. 4, p. 92.

aos extremos da compreensão de que a arte produz um estatuto superior somente em determinados povos:

Se enunciamos, por exemplo, que Deus é o uno simples, o mais alto ser enquanto tal, apenas expressamos uma abstração morta do entendimento não racional. Tal Deus, uma vez que ele próprio não é apreendido em sua verdade concreta, também não oferecerá algum conteúdo para a arte, especialmente para as artes plásticas. Daí os judeus e os turcos não terem podido expor pela arte seu Deus de um modo positivo como os cristãos, pois seu Deus não é nem ao menos uma tal abstração do entendimento<sup>33</sup>.

Adentrando pelos “motivos do campo” do acordo tácito de cantigas-reportagens de Tom Zé, estes podem ser evidenciados em “Xiquexique”<sup>34</sup>, que será analisada a partir deste momento. No seu contexto de produção, é interessante destacar que a cantiga-reportagem em análise integra a trilha sonora do espetáculo de dança *Parabelo*<sup>35</sup>, do grupo Corpo<sup>36</sup>. Por outro lado, a referida cantiga se situa nos interesses da indústria fonográfica sobre regionalismo musical nos anos 1990. Nas produções fonográficas contemporâneas a “Xiquexique”, de 1996 a 1999,

Tivemos não só a valorização do regional – através, por exemplo, da música sertaneja e da Axé Music – mas de toda uma produção vinculada a identidades ‘locais’, compreendidas aqui não apenas em seu sentido geográfico, mas também étnico, religioso, urbano e comportamental. Seriam exemplos desse processo as produções ligadas ao funk, ao rap e à música religiosa, entre inúmeras outras (que acabam não figurando nas listagens do Nopem)<sup>37</sup>.

Apesar de a cantiga em debate ter sido composta especificamente para o espetáculo de dança *Parabelo*, ela circulou também por meio de seu fonograma. Vale a pena lembrar que as canções possuem um nível de independência na escuta, ou seja, “[...] a música se manifesta na cultura como uma categoria bastante independente, e um alto nível de autonomia é reservado

<sup>33</sup> HEGEL, George W. F. Introdução. In: *Cursos de Estética*. São Paulo: EDUSP, 2001, v. 1, p. 86.

<sup>34</sup> Cacto da vegetação da caatinga, de caule espinhoso, rico em água e resistente a longos períodos de estiagem. ZÉ, Tom. Xiquexique. In: ZÉ, Tom e WINISK, Zé Miguel. *Parabelo*. Grupo Corpo, 1997. 1. CD. Faixa 9.

<sup>35</sup> Pistola automática, outrora usada pelo exército alemão. *Parabelo*, produzido em 1997, é ainda o título de um CD com músicas, compostas por Tom Zé e José Miguel Wisnik, de temática do sertão e de sonoridades regionais.

<sup>36</sup> Fundado em Belo Horizonte, em 1975, o Grupo Corpo é uma companhia de dança contemporânea, eminentemente brasileira em suas criações. A sua grande preocupação é a definição de uma identidade vinculada a uma idéia de cultura nacional. Sobre o Grupo Corpo, ver: REIS, . Daniela de Sousa. *Representações de Brasilidade nos Trabalhos do Grupo Corpo*: (Des)construção da obra coreográfica 21. 2005. 159 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Uberlândia, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Orientador: Rosangela Patriota Ramos; BOGÉA, Inês. *Oito ou nove ensaios sobre o Grupo Corpo*. São Paulo: COSAC, 2007.

<sup>37</sup> VICENTE, Eduardo. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira, 1965-1999. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, jan.-jun. 2008, p. 102.

por ela. Isto é: Mesmo quando penetra outras atividades ou artes, a música, como um desses componentes, preserva seu alto nível de compactividade”<sup>38</sup>.

No aspecto da recepção das cantigas de Tom Zé, sobretudo nos EUA, foi atribuído, a partir da década de 1990, às suas produções lítero-musicais o rótulo *World music*. Esse termo abrange “somente” toda a música que não é anglo-saxônica. Assim, o cantor baiano é, ao mesmo tempo, consagrado por circular no circuito musical norte-americano e excluído por uma visão exótica sobre

[...] a música popular que de uma maneira geral, produto das múltipas misturas, alcançou espaço de divulgação jamais pensado por seus produtores e divulgadores. Porém, na maioria das vezes, tratou-se de uma música determinada pelas necessidades e gostos norte-americana, transformada geralmente em algo ‘pitoresco’ e ‘exótico’ (fenômeno que ocorreu, por exemplo, em quase todos os gêneros latinos que ‘explodiram nos EUA’)<sup>39</sup>.

Em “Xiquexique”<sup>40</sup>, os elementos do citado acordo tácito, elaborado por Tom Zé, estão relacionados à vivência e à linguagem do sertanejo nordestino. Linguagem essa que pode ser observada através das suas marcas de uma fala cantada e desobediências às regras gramaticais de sintaxe. Trata-se de uma língua da roça, que, por sua vez, leva o ouvinte aos mundos do rural, da oralidade e do folclore.

Na letra da cantiga em discussão, é possível observar a presença de erudição, através das marcas de versos dodecassílabos – como “Cego com cego no duelo do sertão” – e de neologismos, como “esfloresceu”. Em contraste com esse tipo de verso considerado nobre, existem palavras grafadas que remontam à fala popular sertaneja, ou seja, despreocupada em obedecer às regras gramaticais de ortografia e enfática das nasalizações das pronúncias das palavras, tais como: zabumbá, faiscá, encontrá, galáctea, novilhá, ciençá, esquentá, oio.

Uma sanfona e uma percussão de pandeiro, triângulo e zabumba direcionam o ritmo geral da cantiga citada e a audição do ouvinte para a classificação genérica do seu gênero

<sup>38</sup> BOCCIA, Leonardo. Música no encontro das culturas: uma introdução à temática da música em culturas diversas. In: ALVES, Paulo César. Cultura: múltiplas leituras, p. 284.

<sup>39</sup> MORAES, José Vinci de. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, n.39, 2000, p. 217.

<sup>40</sup> Aaa, eee, aaa, eee, aaa, eee... / Eu vi o cego lendo a corda da viola/ Cego com cego no duelo do sertão/ Eu vi o cego dando nó cego na cobra/ Vi cego preso na gaiola da visão/ Pássaro preto voando pra muito longe/ E a cabra cega enxergando a escuridão/ Eu vi a Lua na cacunda do cometa/ Vi a zabumba e o fole a zabumbá/ Eu vi o raio quando o céu todo corisca/ E o triângulo engolindo faísca/ Vi a galáctea preta/ Eu vi o dia e a noite se encontrá/ Eu vi o pai, eu vi a mãe eu via a filha/ Vi a novilha que é a filha da novilhá/ Eu vi a réplica da réplica da Bíblia/ Na invenção de um cantador de ciençá/ Vi o cordeiro de Deus num ovo vazio/ Fiquei com frio, te pedi pra me esquentá/ Eu vi a luz do preto dos seus olhos/ Quando o sertão num mar de flor esfloresceu/ Sol parabelo parabelo sobre a terra/ Gente só morre para provar que viveu/ Eu vi o não eu vi a bala matadeira/ Eu vi o cão, fui nos oio e era eu. ZÉ, Tom. Xiquexique. In: ZÉ, Tom e WINISK, Zé Miguel. *Parabelo*. Grupo Corpo, 1997. 1. CD. Faixa 9.

musical como sendo forró e a sua sonoridade, como regional e simbolizadora do sertão nordestino. Por sinal, a análise dos referidos instrumentos no arranjo da canção “fornecê uma pista para situar regionalmente a música”<sup>41</sup>.

Numa audição atenta, é possível notar na introdução sonora de três minutos e meio um contraponto de instrumentos musicais. A princípio, os sons, que talvez possam provocar incômodos na sua escuta, de uma bexiga friccionada nos dentes chamam uma sanfona para um duelo. Esse duelo se constitui entre a sanfona, um instrumento que foi concebido e consagrado para executar música, e a bexiga, que foi utilizada, momentaneamente, como instrumento musical. Em seguida, outros instrumentos; tais como violão, baixolão, bandolim e guitarras; são inseridos no referido duelo contra a sanfona. Em síntese, a cantiga-reportagem analisada é uma fonte exemplar de um trovadorismo dos sertões misturado com música experimental, realizado por Tom Zé.

Os versos de “Xiquexique” são cantados por Arnaldo Antunes com uma vocalização grave, agressiva, e numa melodia monótona, quase configurando um ostinato. No entanto, essa vocalização é acompanhada de vocais agudos e com nasalizações. Acompanhamento vocal esse feminino que dá um tom de oração, de invocações curtas e frases repetidas. A sonoridade de ladinha colocada como fundo sonoro dos versos pode ainda transportar o ouvinte, por um lado, para o universo de personagens da cidade natal de Tom Zé, tais como as lavadeiras, pois elas se reuniam para lavar roupas entoando canções com nasalizações vocais.

A primeira vez que vi o Grupo Corpo foi em Irará, 1946, quando eu tinha dez anos. Foi assim: um dia me levaram à Fonte da Nação... Era assim: à esquerda, a nascente da fonte, uma parte calçada onde os aguadeiros enchiham os barris. Como toda a roupa de Irará era também lavada aí, já na parte calçada algumas lavadeiras se misturavam aos aguadeiros, apanhando o líquido potável. À direita, havia um grande e extenso terreno gramado, verde e vibrante à luz do sol, onde estavam estendidas, numa imensa colcha de retalhos, roupas de todos os tamanhos e cores. Chamo a atenção para o fato de que o choque da beleza não seria tão grande se não fosse a luminosidade do ar nordestino. Tudo era nítido, cortante, um punhal de cores. Então, eu ouvi, então eu ouvi: todas as lavadeiras e os aguadeiros cantavam uma incelênciaria, com aquela voz fanhosa, aguda, nua, de muitas dores. E eu, criança, desprevenido, desprovido da intercessão dos nomes, que nos adultos alivia o choque, fiquei ali, atingido pelo raio, paralisado na trovoada de minha primeira emoção estética. Toda música que faço é sempre uma tentativa de repetir o que ouvi naquele instante<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. História e Música: uma proposta teórico-metodológica para análise da música regionalista. In: LEMES, Cláudia Graziela Ferreira; MENEZES, Marcos Antônio de; NASCIMENTO, Renata Cristina de Souza. (Orgs.). *Historiar: interpretar objetos da cultura*. Uberlândia: Edufu, 2009, p. 18.

<sup>42</sup> ZÉ, Tom, op. cit., 2003, p. 101.

Nesse relato do cancionista-repórter baiano, é possível localizar um erro. Ele narra que presenciou uma atuação do Grupo Corpo em Irará no ano de 1946. É impossível o Grupo Corpo ter atuado nessa época, pois ele foi fundado em 1975. Sua fala, todavia, pode ser interpretada como uma revelação de que a sua inspiração para a trilha sonora do Grupo Corpo veio da Fonte da Nação, onde as lavadeiras se reuniam em Irará no ano de 1946. É possível refletir, a partir dos referidos cantos das lavadeiras, sobre os vínculos dos sons com relacionamentos coletivos através da seguinte afirmação de José Vinci de Moraes:

Se assim não fosse, não se poderia explicar as relações místicas e rituais, por exemplo, das sociedades primitivas com a música, ou então, sua presença constante nas mais variadas religiões, os cantos que embalam os trabalhos rurais (como aqueles que deram origem ao *blues* norte-americanos) e assim por diante<sup>43</sup>.

As referências ao escuro da galácea preta e a bichos podem provocar a percepção de um ambiente de folclore e de assombração na cantiga em debate. O ato de dar nó cego em cobra, por exemplo, ainda pode ser analisado como alusão a um bicho com características de monstro, chamado de cobra-de-duas-cabeças, por sua calda ter o mesmo formato arredondando da sua cabeça. Além disso, o fato de a referida cobra ser conhecida de cobra-cega se dá em razão de os seus olhos serem muito pequenos e ficarem encobertos por uma pele.

Outro animal emblemático citado na letra de “Xiquexique” é um pássaro preto. Esse pássaro é nomeado apenas na execução da sua melodia. No terceiro canto do verso “Pássaro preto voando pra muito longe”, Arnaldo Antunes substitui o verso e canta a expressão “asa branca”. Essa expressão associa-se a um pombo que migra do Nordeste, nas épocas de estiagem. Ela pode ser vista como metáfora do migrante nordestino. A referida asa branca já foi cantada em outra canção, no baião de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, intitulada “Asa Branca” de 1947<sup>44</sup>. Assim sendo, é possível notar uma intertextualidade musical em “Xiquexique”, ao ser feita alusão à emblemática “Asa Branca”.

<sup>43</sup> MORAES, José Vinci de. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, n.39, 2000, p. 210.

<sup>44</sup> Quando olhei a terra ardendo/Com a fogueira de São João/Eu perguntei a Deus do céu, ai/ Por que tamanha judiação/Que braseiro, que fornaia/Nem um pé de ‘prantação’ /Por farta d’água perdi meu gado/ Morreu de sede meu alazão/Por farta d’água perdi meu gado/Morreu de sede meu alazão/*Inté mesmo a asa branca/Bateu asas do sertão/ ‘Intonce’ eu disse, adeus Rosinha/Guarda contigo meu coração/ ‘Intonce’ eu disse, adeus Rosinha/Guarda contigo meu coração/Hoje longe, muitas léguas/Numa triste solidão/Espero a chuva cair de novo/ Pra mim vortar pro meu sertão/Espero a chuva cair de novo/Pra mim vortar pro meu sertão/Quando o verde dos teus ‘óio’/ Se ‘espaiar’ na prantação/Eu te asseguro não chore não, viu/Que eu vortarei, viu/Meu coração/ Eu te asseguro não chore não, viu/Que eu vortarei, viu/ Meu coração [grifo meu].*

A cabra cega, a princípio, pode ser notada como um “bicho de criação usado na alimentação”<sup>45</sup> do sertanejo nordestino citado na letra da cantiga. Porém, a mesma cabra, vista pelo cancionista-reporter em estudo, pode ser relacionada ainda a uma forma de brincadeira infantil, muito comum no Nordeste do Brasil e em tempos medievos, jogada pelos nobres nos castelos. Dessa maneira, a brincadeira da cabra-cega pode ser analisada como um elemento do trovadorismo do sertão, presente nas cantigas de Tom Zé.

A citada brincadeira é jogada com um dos participantes com os olhos vendados, a cabra-cega, procurando achar e pegar os outros participantes, depois de ser rodopiado em torno de si mesmo três vezes. A cabra-cega deverá adivinhar o nome do participante pego por ela. Se assim for, aquele que for pego assumirá o papel de cabra-cega. Por essa razão, é possível afirmar que os bichos de “Xiquexique” “compõem também uma paisagem cartográfica e cultural por meio da qual se tecem as relações sociais”<sup>46</sup>. No final do canto dos versos em reflexão, há um retorno ao duelo sonoro entre a bexiga e a sanfona. Em seguida, uma aceleração rítmica se apodera da referida cantiga-reportagem. Essa aceleração decresce como sinal da finalização da vida de um dos cegos dueladores no sertão.

É importante ainda mencionar que existe outra versão da cantiga “Xiquexique”. Ela foi também intitulada de “Cego com Cego”. Nesta versão, a vocalização é predominantemente feminina. “Em alguns outros momentos a canção é entrecortada pelas movimentações heterogêneas das outras vozes em um diálogo sempre intenso com instrumentos como viola, rabeca e piano, e fontes como cordas esfregadas e cincelos”<sup>47</sup>.

No seu *CD Jogos de Armar*<sup>48</sup>, o cancionista vai além de uma intertextualidade com a música “Asa Branca”, composta originalmente por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, como a realizada em “Xiquexique”. Ele faz uma releitura de “Asa Branca” ao desmembrar a versão original<sup>49</sup>. Neste baião, Tom Zé convida o seu parceiro-ouvinte “a trabalhar com as formas conhecidas da música popular e até com técnicas e formas do terreno da música erudita”<sup>50</sup>. É

<sup>45</sup> MACHADO, Maria Clara Tomaz. A poética da natureza: no cerrado que foi sertão, dos bichos e dos homens, do rio que muda de lugar. In: KATRIB, Cairo Mohamed Ibrahim. et. al. (Orgs.). *São Marcos do Sertão Goiano: cidades, memória e cultura*. Uberlândia: Edufu, 2010, p. 247-248.

<sup>46</sup> MACHADO, Maria Clara Tomaz, op. cit., p. 246.

<sup>47</sup> Chocalho colocado no pescoço de animal através de uma coleira, geralmente bovino ou equino para guiar o restante da tropa. PANAROTTO, Demétrio. op. cit., 2009, p. 69.

<sup>48</sup> ZÉ, Tom. *Jogos de Armar – Faça você mesmo*. Trama, 2000. 1. CD.

<sup>49</sup> Quando olhei a terra ardendo/Qual fogueira de São João/Eu perguntei a Deus do céu, ai/Por que tamanha judiação/Que braseiro, que fornalha/Nem um pé de plantação/Por falta d'água perdi meu gado/Morreu de sede meu alazão/Inté mesmo a asa branca/Bateu asas do sertão/Entoce eu disse, adeus Rosinha/Guarda contigo meu coração/Quando o verde dos teus olhos/Se espalhar na prantação/Eu te asseguro não chore não, viu/Que eu voltarei, viu/Meu coração/Espero a chuva cair de novo/Pra mim voltar pro meu sertão. ZÉ, Tom. Asa Branca. In: ZÉ, Tom. *Jogos de Armar*. Trama, 2000. 1. CD. Faixa 7.

<sup>50</sup> ZÉ, Tom. *Jogos de Armar – Faça você mesmo*. Trama, 2000. 1. CD. (Encarte).

possível observar ainda na “Asa Branca” *tomzéniana* a prática do contraponto clássico; ou essa espécie de superposição utilizada por ele, mostrando sempre uma canção de muitos lados.

Sonoramente, Tom Zé faz uma releitura do cantor nordestino, simbolizado pela “Asa Branca”. A sua versão adquire aspectos barrocos com a inserção de um cravo, que substitui os cavaquinhos. O contrabaixo, a guitarra e a sanfona entrecortam o ritmo, desconstruindo o baião tradicional, que só se reconhece pela batida da zabumba e de toda a percussão. O início da cantiga em análise dissonante foge a toda e qualquer expectativa de uma releitura clássica, pois apesar de Tom Zé respeitar e admirar os autores que o influenciaram, é marca do seu ímpeto criativo jamais se repetir. Ainda nessa introdução, o músico baiano explora a sonoridade das seguintes onomatopéias e interjeições: “Có Có; Ah! Ah!”.

Com um vocal agudo e em piano, o intérprete entoa a seca do sertão nordestino e a compara às labaredas da fogueira dos folguedos juninos, que homenageiam São João. Por sua vez, questiona a Deus o porquê da seca. Esse questionamento é entrecortado por um vocal agudo e feminino de lamentação: “Oh! Eh!”. Em seguida, o sertanejo, interpretado por Tom Zé, passeia pela sua propriedade de terra. Nela, não encontra nada plantado. Consta ainda que os seus animais, tais como o gado e o cavalo, morreram de sede. Essa perda também é lamentada pelo vocal agudo e feminino, que entoa: “Oh! Eh!”.

Após o lamento mencionado, uma aceleração rítmica impõe na “Asa Branca” *tomzéniana* com o intuito de intensificar que a saída do sertanejo daquela terra era tão urgente que até os pássaros, como a asa branca, já estavam migrando. Antes de sua partida necessária, o sertanejo se despede de sua amada Rosinha. Tom Zé incorpora a fala do referido ao utilizar a sua linguagem, que não segue as regras ortográficas da gramática culta, no diálogo com Rosinha: “*Entoce* eu disse, adeus Rosinha/Guarda contigo meu coração/Quando o verde dos teus olhos/Se espalhar na *prantação*/Eu te asseguro não chore não, viu/Que eu voltarei, viu/Meu coração/Espero a chuva cair de novo/Pra *mim* voltar pro meu sertão” [grifo meu]. As palavras grifadas estão de acordo com a fala popular sertaneja. De acordo com a construção formal da gramática, elas deveriam ser, respectivamente, grafadas assim: “Então”, “plantação” e “eu”. A escolha pela maneira de falar do sertanejo acaba

[...] criando um jeito de cantar que remete a certos cantadores nordestinos: uma mistura de elementos modernos e arcaizantes que criam uma massa sonora instigante e que nos conduz a repensar a idéia de moderno, em especial quando este acontece fora de um lugar oficial. Pode-se dizer ainda que os versos apresentam um tom ‘agressivo’, tendo ao fundo vozes agudas, fanhosas, estridentes, melancólicas, e

segundo, de certa maneira, o tom de ladainha que sustenta e alimenta estas sonoridades, causando certo desconforto e certa apreensão proposital aos ouvidos<sup>51</sup>.

Por último, é importante ressaltar que a “Asa Branca” *tomzéniana* termina esperançosa. O sujeito poético sertanejo promete à sua Rosinha que voltará à sua terra natal, quando o período chuvoso chegar e a plantação esverdear. O choro de sua amada é sobreposto pela alegria embutida na promessa do retorno do migrante.

Com a sua cidade natal e a infância permeando desde cedo seu processo criativo, quando já era estudante de música e seguindo linha bastante original, Tom Zé fez uma intervenção (reinterpretação) no folclore, compondo “A lavagem da Igreja de Irará”<sup>52</sup>. Na sua letra, é possível visualizar a criação *tomzéniana* de um “des-canto”, meio recitativo, meio melodioso, a partir das coisas do cotidiano das cidades e de seus personagens. Ele cria um novo acordo tácito de cantigas-reportagens na MPB, rompendo o elo forjado das dramatizações expressionistas, para cantar o dia-a-dia do ouvinte, gerando nessa ação um choque inesperado. Sua linguagem, desse modo, seria próxima à jornalística, num jornal popular que, usando um espelho, mostrasse o rosto do próprio povo.

Os dois primeiros versos de “A lavagem da Igreja de Irará” são do folclore. Este “era uma escala diferente com graus um pouco modificados, uma escala diatônica diferente”<sup>53</sup>. Por outro lado, uma vocalização predominantemente aguda e em piano e os dedilhares em um violão perpassam a cantiga. Em seguida, há a inserção dos nomes de ruas da cidade por onde passavam aqueles que participavam da festa da padroeira da cidade de Irará: “Na Quixabeira eu ensaio, /na Rua de Baixo eu caio/na Rua Nova eu me espalho/na Mangabeira eu me atrapalho. /Pulo pra rua de Cima, /valei-me, Nossa Senhora!” Nelas, habitavam os personagens, que eram também patrimônios da cidade. É como explica Tom Zé: “Mangabeira

<sup>51</sup> PANAROTTO, Demétrio. Uma canção e Dois Zés (ou os sertões de Tom Zé). *Qual Sertão*, Euclides da Cunha e Tom Zé. São Paulo: Lumme Editor, 2009, p. 71.

<sup>52</sup> Zé, Zé, Zé Popô/foguete do ar me anuncioi/Irará é meu namoro/e a lavagem é meu amor. /Na Quixabeira eu ensaio, /na Rua de Baixo eu caio/na Rua Nova eu me espalho/na Mangabeira eu me atrapalho. /Pulo pra rua de Cima, /valei-me, Nossa Senhora! /Arrepare o remelexo/que entrou na roda agora. /Arriba a saia, peixão/todo mundo arribou, você não. /Melânia, porta-bandeira, /com mais de cem companheiras, /lá vem puxando o cordão/com o estandarte na mão. /Em cada bloco de cinco, /das quatro moças bonitas, /tem três no meu coração. /Com duas já namorei/por uma eu quase chorei. /Na Lavagem minha alma/se lava, chora e se salva/segunda, lá no Cruzeiro/eu me enxugo no sol quente. /No céu, na porta de espera, /sinhá Inácia foi louvada/vendo os pés de Zé-Tapera/São Pedro cai na risada. /Pé dentro, pé fora/quem tiver pé pequeno/vai embora. /Quem chegou no céu com atraso/foi Pedro Pinho do Brejão/que se demorou comprando/quatro peças de chitão. /Mas logo em sua chegada/duzentas saias rodadas/ele deu ao povo/organizou todo mês/lavagem da porta do céu. /Por favor, me vista/não me deixe à toa/lá naquela loja/tem fazenda boa/tem fazenda boa/prá sinhá-patrão. /Tem fazenda fina/prá moça grã-fina, /tem daquela chita/prá moça bonita. ZÉ, Tom. Lavagem da Igreja de Irará. In: ZÉ, Tom. *Correio da Estação do Brás*. São Paulo, Continental, 1978. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 1.

<sup>53</sup> ZÉ, Tom. Entrevista. In: ZÉ, Tom. *O Pirulito da Ciência*. Diretor Charles Gavin. Sarapuí Produções Artísticas/ Biscoito Fino, Brasil, 2009. 1. DVD.

era rua das putas. Naquele tempo, puta era uma coisa normal de existir na cidade, fazia parte da vida da cidade, porque não se comia namorada”<sup>54</sup>.

O folclore é retomado e entoado numa vocalização em coro na cantiga em análise nos versos seguintes: “Arriba a saia, peixão/todo mundo arribou, você não”. Por sua vez, os personagens vivos na época da composição são inseridos. O primeiro deles é Melânia, mãe de santo, que estava substituindo Dona Sinhá Grande, “que era uma grande senhora, seus oitenta anos, cabelos brancos, magra, segura, forte. Magérrima como a maior parte dos nordestinos”<sup>55</sup>.

A festa da lavagem significa a purificação e salvação da alma para o cancionista-reporter em estudo. Em uma expressão é possível definir uma das temáticas da cantiga-reportagem em estudo: religiosidade popular. Um dos momentos dos festejos destacados é o seu encerramento numa segunda-feira com uma missa no Cruzeiro: “segunda, lá no Cruzeiro/eu me enxugo no sol quente”. Além da celebração eucarística, nesse evento, ocorria um leilão de gados.

Outro personagem da cidade abordado é Zé Tapera: “sinhá Inácia foi louvada/vendo os pés de Zé Tapera”. Os pés desse personagem eram grandes, por isso a referência feita a eles como se pertencessem a um ser sobrenatural. O cancionista repórter baiano complementa ainda que “Zé Tapera tinha um pé tão grande que uma vez precisou fazer um calçado para ele, precisou mandar fazer uma fôrma em Alagoinhas, porque em Irará não tinha uma fôrma 42”<sup>56</sup>.

Pedro Pinho do Brejão era o encarregado pelas festas populares na cidade de Irará. Por sinal, era o responsável pela compra das roupas dos participantes. Tom Zé explica que pensou em nomear o personagem em questão de Pedro Piroca. Mas ponderou pelas seguintes razões: “Eu não botei ‘Piroca’, naquele tempo eu tinha medo, porque Piroca aqui no Sul quer dizer uma coisa, lá no Nordeste é outra. Era um apelido de Pedro, um apelido quase russo de Pedro”<sup>57</sup>. A partir desse testemunho do cancionista, é possível afirmar, portanto, que o termo “Piroca” significa um falo de grandes dimensões para os sulistas. Por não querer atribuir uma marca de conotação sexual ao citado personagem, Tom Zé descartou o apelido “Piroca”.

Assim como inicia, a cantiga-reportagem “A lavagem da Igreja de Irará” termina com versos de folclore: “Por favor, me vista/não me deixe à toa/lá naquela loja/tem fazenda

<sup>54</sup> ZÉ, Tom. Entrevista. In: ZÉ, Tom. *O Pirulito da Ciência*. Diretor Charles Gavin. Sarapuí Produções Artísticas/ Biscoito Fino, Brasil, 2009. 1. DVD.

<sup>55</sup> Idem. Ibidem.

<sup>56</sup> ZÉ, Tom. Entrevista. In: ZÉ, Tom. *O Pirulito da Ciência*. Diretor Charles Gavin. Sarapuí Produções Artísticas/ Biscoito Fino, Brasil, 2009. 1. DVD.

<sup>57</sup> Idem. Ibidem.

boa/tem fazenda boa/prá sinhá-patroa. /Tem fazenda fina/prá moça grã-fina, /tem daquela chita/prá moça bonita". Apesar da entoação de versos considerados sagrados pela sua natureza folclórica, o cantor altera na performance inerente à gravação da cantiga ao acrescentar depois do antepenúltimo verso: "Capa, chapéu para os tabaréu", isto é, caipiras.

Os princípios do novo acordo tácito de cantigas-reportagens orientaram as primeiras composições de Tom Zé sobre personagens iraraenses, período em que compôs a cantiga carnavalesca *Maria Bago-mole*, gozando de um relativo sucesso em sua cidade natal<sup>58</sup>. Ao dedilhar um violão, ele com uma vocalização aguda e em piano enumera personagens do cotidiano da cidade de Irará. Primeiro cita os malucos: Guilherme, Rufino, Euclides e Das Dores. Depois, o homossexual, "viado": João Régis. Por último, homenageia a prostituta: Maria Bago Mole. Para ela, Tom Zé realiza um *happening* explicando a sua função social de iniciar sexualmente os jovens iraraenses:

Maria Bago Mole era uma espécie de primeira experiência oficial para todo menino de família em Irará. Quando o moleque ia chegando aos doze anos de idade, eu não sei se aqui em São Paulo tem isso... O menino homem, não era moça, não. Com doze anos de idade nascia com uma pedrinha aqui no bico do peito. Aí se dizia que quando essa pedra amolecesse, que ia chegar... Aí é porque ia chegar, né? Cadê minha pedra? Rezava-se, fazia-se promessa. De vez em quando o menino chegava metido à besta, saí daí que tu não tens nem pedra. E dona Maria entendia do negócio de pedra. Quando menino chegava aos doze anos, seu Tôi Zé pra cá seu Tôi Zé pra lá e acabava comendo a criança. E olha que dona Maria não era lotada em nenhuma secretaria. Não era funcionária pública. Não ganhava dinheiro pra nada. Ela vivia nessa vocação. Que Deus abençoe essa vocação sacerdotal. Gostava de inauguração<sup>59</sup>.

A cantiga "Maria Bago Mole", por sinal, foi a primeira composição de Tom Zé censurada. Os censores e os motivos para a censura foram relatados pelo cantor baiano:

Essa canção foi proibida. Veja como são as coisas. Foi proibida no dia seguinte. O povo de Irará todo aprendeu a cantar. E, no dia seguinte, o padre proibiu. Mas também assim: daqui a pouco, vai se dizer que essa senhora fez um milagre. Aí o que é que vão dizer lá nas autoridades da Igreja, que uma pessoa simples do povo comia criança. Virou uma santa da Igreja. Iam desmoralizar com a igreja do padre. O padre proibiu logo pra evitar problemas futuros<sup>60</sup>.

<sup>58</sup> Guilherme se requebra/Rufino bota pó/Euclides Morde o braço/Das Dores fala só/João Régis diz que é vi é don e é ado/Germino Curador por Dalva foi surrado/Lucinda sobe e desce/Tiririca bole-bole/mas todos passam bem com Maria Bago Mole/Maria Bago, Maria Bago, Maria Bago/Bago, Bago, Bago , Bago Mole (2x). ZÉ, Tom. Maria Bago Mole. In: *Tom Zé e Gereba: cantando com a platéia*. 1990. 1. CD. Faixa 4. Independente. Gravado ao vivo no Teatro Caetano de Campos – São Paulo, em junho de 1990, no projeto Adoniran Barbosa. Disponível em: <<http://letras.mus.br/tom-ze/1756212/>>. Acesso em: 23 set. 2012.

<sup>59</sup> Idem. Ibidem.

<sup>60</sup> ZÉ, Tom. Entrevista com Tom Zé. In: *Programa Espelho*. Canal Brasil, 2008.

Em “O abacaxi de Irará”, é possível observar uma tentativa de retomar o cantigar das primeiras cantigas-reportagens *tomzénianas*. As riquezas naturais iraraenses e a religiosidade popular são temáticas recorrentes na letra<sup>61</sup>. Dedilhares em uma viola iniciam a cantiga. Essa sonoridade caipira complementa um sotaque igualmente caipira assumido por Tom Zé, natural da cidade de Irará. A dicção em questão é entoada predominantemente em coro para representar a voz de todos os habitantes da referida cidade. A representação coletiva assumida pelo cancionista-repórter pode ser vista como mais uma característica de uma literatura menor. Nessa literatura,

[...] tudo adquire um *valor coletivo*. Os valores deixam de pertencer e influenciar única e exclusivamente o artista, para tomar conta de toda uma comunidade. Uma obra de literatura menor não fala por si mesma, mas fala por milhares, por toda a coletividade. Os agenciamentos são coletivos<sup>62</sup>.

A grande riqueza produzida nela é uma fruta: “o famoso abacaxi de Irará”. Por sinal, o destaque econômico da região é a produção agrícola. Do ponto de vista cultural, destaca-se a religiosidade popular através da devoção ao considerado santo casamenteiro: Santo Antônio. Ele ajuda as moças solteiras a conseguirem um marido. Tom Zé mais uma vez interfere no folclore e acrescenta outro “santo casamenteiro” poderoso: “o abacaxi de Irará”. Neste momento da cantiga, divide os vocais com o coro caipira para ressaltar a força de um chá à base da fruta que serve como estimulante sexual para o noivo querer apressar a realização do matrimônio: “Falou véio/dá um chá de abacaxi/de Irará/que é pro noivo se animar”.

Por fim, o cancionista-repórter Tom Zé destaca que a força da fruta em questão é tamanha que consegue provocar efeitos até em noivos mais idosos: “Véio viúvo com setenta anos/ainda quer casar/Pergunto pra ele o segredo/e peço pra me contar. Falou o véio: /Vá comendo abacaxi/de Irará/que você vai se animar”. Saindo dos cenários sertanejos das cantigas-reportagens de Tom Zé, mas sem os mesmos se ausentarem dos horizontes do cancionista, a partir do próximo item as cidades serão os espaços e temas-chave adentrados e analisados através de suas cantigas selecionadas para este capítulo.

<sup>61</sup> Minha terra é boa,/plantando dá/o famoso abacaxi de Irará. /Minha terra é boa, /plantando dá/o famoso abacaxi de Irará. /Moça emperrada namora/e o noivo não quer casar/se apega ao bom Santo Antônio/e o noivo este ano ainda vai pensar... /Falou véio/dá um chá de abacaxi/de Irará/que é pro noivo se animar. /Minha terra é boa/plantando dá/o famoso abacaxi de Irará. /Véio viúvo com setenta anos/ainda quer casar/Pergunto pra ele o segredo/e peço pra me contar. /Falou o veio: /Vá comendo abacaxi/de Irará/que você vai se animar. PERNA, RIBEIRO e ZÉ, Tom., O abacaxi de Irará. In: ZÉ, Tom. *Se o caso é chorar*. São Paulo, Continental, 1972. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 9.

<sup>62</sup> GALLO, Silvio. Entre Kafka e Foucault: literatura menor e filosofia menor. In: PASSETTI, Edson. *Kafka, Foucault. Sem medos*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 77.

### 3.3 Cenários urbanos de São Paulo nas cantigas de Tom Zé

Figura 16 – *Imprensa Cantada*



Encarte de *CD de Tom Zé*. 2003. Fonte: acervo pessoal.

Sempre marcantes, as cores verde e amarela são representadas na fotografia aqui exposta (figura 16), do *CD Imprensa Cantada*, destacando sua brasiliidade no mercado internacional. Por outro lado, as tipografias típicas dos jornais constroem o corpo de Tom Zé, no encarte do *CD*. Prédios da cidade de São Paulo estão de cor vermelha – como, por exemplo, o MASP (Museu de Arte de São Paulo). Esse *design* serve como epígrafe deste item que trata de matérias urbanas, sobretudo paulistanas, presentes nas cantigas-reportagens *tomzénianas*. Através delas, é possível refletir sobre como Tom Zé tem cantado um trovadorismo urbano, a partir das dicotomias relacionais entre a vida sertaneja nordestina e a modernização vivenciadas nas grandes cidades brasileiras, desde os últimos dois anos da década de 1960.

A cantiga-reportagem “São São Paulo, meu amor”<sup>63</sup>, por exemplo, foi composta quando o cantor e repórter em estudo era recém-chegado de Salvador e estava em definitivo há apenas um ano na cidade de São Paulo. Dessa maneira, pode ser vista como uma crônica sobre as suas primeiras impressões e vivências nessa grande metrópole. Em relação às suas experiências iniciais na cidade, acrescenta Tom Zé: “Meu primeiro contato com São Paulo foi longe de ser um amor à primeira vista”<sup>64</sup>. É interessante relembrar o tom de espanto

<sup>63</sup> ZÉ, Tom. São São Paulo, meu amor. In: ZÉ, Tom. *Grande liquidação: Tom Zé*. São Paulo, Rozemblit, 1968. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 1.

<sup>64</sup> ZÉ, Tom. apud NEUFVILLE, Jean – Yves. A obra-prima tropicalista de Tom Zé. *Valor*, São Paulo, s/d.

da crítica da revista *Veja*, na época, ao analisar um compositor considerado caipira, tabaréu, se estabelecendo como um cronista urbano e do espaço:

- Olha só a audácia do tabaréu - Tom Zé, saindo do palco depois de ter apresentado ‘*São Paulo, meu amor*’, música dele mesmo. Tom Zé, baiano de Irará, firma-se nesse festival como compositor e letrista e é autor do verso mais bonito que foi cantado – ‘minha morte não me quis’- na música ‘2001’, que fez em parceria com Rita Lee, do conjunto Os Mutantes que, além de intérpretes, são os autores do arranjo da música<sup>65</sup> [grifo meu].

É importante mencionar, por outro lado, que “*São São Paulo, meu amor*” foi avaliada por críticos como Chico de Assis, que a consideraram como “apenas mais uma música acessível de festival”<sup>66</sup>. Por sinal, o termo “música de festival” foi cunhado “por Chico Buarque para definir um tipo de música, geralmente considerada ‘pobre’, feita para agradar o público que lotava os auditórios”<sup>67</sup>. Marcos Napolitano, nesse aspecto, esclarece também que a cantiga-reportagem citada “era uma ‘marchinha’ (*sic*) com quadras satíricas sobre a grande cidade, de mensagem *linear*, chegando a ser ingênua e amparada numa estrutura composicional e interpretativa comum para os padrões da época”<sup>68</sup>. Será mesmo que a cantiga em discussão pode ser considerada como uma musiqueta de um tabaréu nordestino?

Para elaborar o cenário urbano de São Paulo, Tom Zé faz uma viagem comparativa por outras cidades. O título “*São São Paulo, meu amor*” contém as citações implícitas do título do filme “*Hiroshima, mon amour*”<sup>69</sup> e, por sua vez, da cidade de Hiroshima. Da mesma forma, existe uma releitura desse filme francês na referida cantiga em análise. Dessa forma, será focalizado, a partir deste momento, o processo de recepção atuado por Tom Zé a partir da leitura do filme *Hiroshima, mon amour* nos versos de “*São São Paulo, meu amor*”<sup>70</sup>.

<sup>65</sup> UM FESTIVAL LIGADO NA TOMADA. *Veja*, 20 nov.1968, n. 11, p.55-56.

<sup>66</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001. (Repensando a História), p. 276.

<sup>67</sup> NAPOLITANO, Marcos. Tela em transe: Os festivais como pólos de criação da MPB. In: *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na trajetória da música popular brasileira (1959-1969)*. Tese de doutorado em História. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1998, p. 190-191.

<sup>68</sup> NAPOLITANO, Marcos. A República das Bananas: O Tropicalismo no panorama da MPB. In: *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na trajetória da música popular brasileira (1959-1969)*. Tese de doutorado em História. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1998, p. 236-237.

<sup>69</sup> Título traduzido: Hiroshima, meu amor. Título original: Hiroshima, mon amour. Diretor Alain Resnais. 1959, 90 min.

<sup>70</sup> São São Paulo, quanta dor/ São São Paulo, meu amor/ São oito milhões de habitantes/ de todo canto e nação/que se agride/ cortesmente/ correndo a todo vapor/ e amando com todo ódio/ se odeiam com todo amor/ são oito milhões de habitantes/ aglomerada solidão/ por mil chaminés e carros/ gaseados a prestação/ Porém com todo defeito/ te carrego no meu peito/ São São Paulo, quanta dor/ São São Paulo, meu amor/ Salvai-nos, por caridade!/ Pecadoras invadiram/ todo o centro da cidade/ armadas de ruge e batom/ dando vivas ao bom humor/ num atentado contra o pudor. / A família protegida/ o palavrão reprimido/ um pregador

A partir do tipo de recepção em debate, é interessante ressaltar que “Um compositor ou músico profissional é, em certa medida, um ouvinte, e sua ‘escuta musical’ é fundamental para a sua própria criação musical”<sup>71</sup>. Dessa maneira, a produção lítero-musical de Tom Zé pode ser vista como um tecido de referências musicais e cinematográficas. Sobre o tema das referências presentes nas letras de músicas, reforça Arnaldo Contier ao afirmar que:

O texto musical apóia-se em inúmeras citações de outros textos musicais escritos pelo mesmo autor ou por outros compositores: Bach, por exemplo, copiou e transcreveu páginas inteiras de obras de Vivaldi. Beethoven, por outro lado, escreveu 33 variações de uma valsa de Anton Diabelli. A partir dessa concepção de texto musical, torna-se difícil enaltecer a figura do compositor como um gênio ou herói. Na verdade, o compositor capta os sons que estão no ar, organizando-os conforme o seu estilo, a sua concepção musical e o seu universo cultural<sup>72</sup>.

Partindo da citação do filme no título da cantiga em discussão, é possível, por um lado, apontar que na primeira conexão do itinerário da busca de Tom Zé por São Paulo, está a cidade de Hiroshima. Por outro lado, ao ouvir a introdução sonora, nota-se que, antes de São Paulo e Hiroshima, há no horizonte do Tom Zé a sua cidade natal: Irará. Os sons iniciais de pequenos objetos se colidindo no interior de um chocalho e do batuque em um pandeiro suscitam as festas populares brasileiras. Na seqüência, os sopros que correm as extremidades de um pífano<sup>73</sup> acompanham os sons chocalhados e remontam ao folclore e à música rural<sup>74</sup>.

É possível notar que, justaposta à introdução sonora rural, Tom Zé utiliza o instrumental das bandas *pop*: guitarra elétrica, contrabaixo elétrico, órgão eletrônico e bateria, como também observa-se uma alusão temática ao referido filme e simbiose entre as cidades de São Paulo e Hiroshima. A letra da cantiga e o filme tratam respectivamente de capitais: São Paulo, enquanto capital do estado de São Paulo, e Hiroshima, como capital da província de Hiroshima, no Japão. Os dois versos iniciais da letra citada “São São Paulo, quanta dor/ São São Paulo, meu amor” são cantados em coro, próprio para hino. Nesse sentido, a idéia

---

que condena/ uma bomba por quinzena/ Porém com todo defeito/ te carrego no meu peito/ São São Paulo, quanta dor/ São São Paulo, meu amor/ Santo Antônio foi demitido/ e os ministros da eletrônica/casam pela tevê/ crescem flores de concreto/ céu aberto ninguém vê. / Em Brasília é veraneio/ no Rio é banho de mar/ o país todo de férias/ e aqui é só trabalhar/ Porém com todo defeito/ te carrego no meu peito. ZÉ, Tom. São São Paulo, meu amor. In: ZÉ, Tom. *Grande liquidação: Tom Zé*. São Paulo, Rozemblit, 1968. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 1.

<sup>71</sup> NA POLITANO, Marcos. Para uma história cultural da música popular. In: *História & Música – história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 82.

<sup>72</sup> CONTIER, Arnaldo. Introdução. In: *Brasil novo – Música, nação e modernidade: os anos 20 e 30*. 1988. Tese (Livre-docência em História) – USP, São Paulo, 1988, p.45-46.

<sup>73</sup> Instrumento musical, de sopro, feito, geralmente de madeira (bambu ou taboca) com sete orifícios circulares.

<sup>74</sup> O pífano é um instrumento tradicional do nordeste do Brasil. Seus tocadores, os “pifeiros”, na maioria, são pessoas humildes que transmitem a cultura do pífano pela tradição oral – tanto a confecção quanto o repertório, que em geral dispensa partitura, sendo tocado de ouvido. Na verdade, de ouvida.

que aparece à primeira vista, sobretudo através do uso do termo “São”, é que a música seja um cântico de louvor e veneração à cidade, à santa São Paulo. Todavia, a vocalização aguda e em piano é usada para destacar a tristeza e a ponderação diante de uma cidade que fere e, ao mesmo tempo, faz bem.

Esses versos iniciais também podem ser vistos como referências implícitas a um diálogo do filme “Hiroshima, meu amor”. O diálogo ocorre entre uma jovem atriz francesa e um homem japonês na cidade de Hiroshima. Essa jovem passa a noite com o japonês em Hiroshima, onde foi filmar um filme sobre a paz. Apaixonam-se um pelo outro. Ele pede-lhe para não regressar à França, e ela diz: “Você está me matando. Você me faz bem.” Parece não ser por acaso a escolha dessa referência pelo cantor, pois tanto a cidade como o amor suscitam paradoxos, conflitos, sedução e perplexidade.

São Paulo e Hiroshima são vistas enquanto capitais populosas. Na letra da cantiga-reportagem referida, há dados estatísticos sobre os habitantes paulistanos: oito milhões. Da mesma forma, no filme, Hiroshima é apresentada com seus números de quarenta mil habitantes. Nos versos que se seguem, há uma mudança da vocalização aguda e fraca para uma vocalização grave e forte, como também o ritmo se torna abruptamente mais acelerado com o intuito de reforçar o cotidiano de uma cidade agitada. Aparentemente, os olhos do cantor-reporter em estudo sobre São Paulo vêem tudo dando certinho. Todo sujeito tendo uma garantia que vai dar tudo certo com ele. Produzindo e sendo bom, ele estará dentro daquela faixa, que vai “correr a todo vapor” num carro, último modelo e comprado a prestação, no centro da cidade, porque os sinais funcionam direitinho. Vale a pena lembrar, aqui, que em mil novecentos e sessenta e oito, quando “São São Paulo, meu amor” foi composta, o crescimento econômico, operado através de uma política depois nomeada de “Milagre Econômico Brasileiro” já conquistava, no governo do general Costa e Silva, a classe média com seus incentivos ao consumo de bens duráveis, como automóveis. Esse “milagre” proporcionou ainda um acesso a bens culturais em escala massiva, como o consumo de jornais e revistas, consolidados posteriormente no governo do general Emílio Garrastazu Médici, durante a primeira metade dos anos setenta, os quais chegavam aos setores baixo e médio da população<sup>75</sup>.

O sujeito que está localizado naquela faixa de produção e de consumo tem a sensação de que o exercício da sua cidadania e a ocupação do seu espaço serão respeitados. Porém, numa cidade com muitos, oito milhões de pessoas, “temos [...] uma cidade global, com

---

<sup>75</sup> NAPOLITANO, Marcos. op. cit., 2001, p. 81-82.

habitantes de ‘todo canto e nação’ cuja experiência de cidadania ou permanência local se dá em termos de uma civilidade formal, mascarando a hostilidade ligada à competição numa cidade grande moderna”<sup>76</sup>.

É interessante mencionar que o apóstolo Paulo de Tarso não foi homenageado no título da cidade e da cantiga em discussão por acaso. Ele, assim como a cidade de São Paulo, é o símbolo do acolhimento, pois deu atenção especial, ao contrário dos outros apóstolos, aos diferentes povos e às diversas nações – especialmente não-israelitas – que se localizavam dispersos pelo mundo. Dessa forma, a partir da cidade global de São Paulo é possível ampliar os horizontes para o fenômeno da globalização enquanto “mistura de povos, raças, culturas, gostos, em todos os continentes”<sup>77</sup>.

Para completar a percepção de impotência e de menoridade de Tom Zé diante da aglomeração populacional “se amando com todo ódio e se odiando com todo amor”, o ritmo é desacelerado, e a vocalização se torna aguda. O cantor-repórter em questão parece ter dificuldades de se constituir enquanto massa. O indivíduo quer ser alguém na sua comunidade, ou seja, quer ter a sensação de calor humano e de camaradagem que a vida em grupo propicia<sup>78</sup>. Numa cidade do interior, isso é mais possível. Todos se conhecem. Para os olhos e o coração de Tom Zé, que carregam Irará, São Paulo já parecia, à primeira vista, brutal. Como saída para sobreviver nas grandes metrópoles, sobretudo em São Paulo, Tom Zé aponta, neste relato:

Eu aqui vivo como numa cidade do interior. [...] O vizinho da farmácia tem uma casa de frios, que a gente conversa sobre futebol. No ponto de táxi, todos os taxistas são meus amigos. Eu sei qual é o carro dele, quando comprou, quando vendeu. O que vai fazer, o que não vai. Quando sai uma notícia no jornal, eles me chamam. [...] E agora eu fui promovido porque vou passar a ganhar dois salários mínimos como jardineiro. E me deram a parte da frente do prédio, que bate mais sol, para eu plantar rosas. Rosa precisa de sol. E agora as rosas têm oito horas de sol por dia lá. E estão ficando lindas e eu vou ficar muito mais popular do que fazendo música<sup>79</sup>.

Novamente, mais uma mudança radical no ritmo da cantiga-reportagem “São São Paulo, meu amor”. O andamento se torna acelerado, e o vocal se agrava para ressaltar os desafios paulistanos, tais como os gases da poluição industrial e automotiva e os

<sup>76</sup> DUNN, Christopher. Senhor cidadão e o andróide com defeito: Tom Zé e a questão da cidadania no Brasil. In: COSTA, Nelson Barros da. (Org.). *O Charme dessa Nação*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007, p. 166.

<sup>77</sup> SANTOS, Milton. Introdução Geral. In: *Por uma outra globalização*. Do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 21.

<sup>78</sup> HOGGART, Richard. Nós e eles. In: In: *As utilizações da Cultura 1. Aspectos da vida cultural da classe trabalhadora*. Lisboa: Editorial Presença LDA, 1973, p. 98.

<sup>79</sup> *Fabricando Tom Zé*. Diretor Décio Matos Jr. Spectra Nova Produções Edições e Comércio LTDA, Brasil, 2007, 96 min. Documentário.

engarrafamentos dos veículos no trânsito. Neste ponto, existe outra citação referente ao filme “Hiroshima, meu amor”. Os gases da cantiga em debate são também uma alusão aos gases da bomba atômica, que atingiu e arrasou Hiroshima matando e ferindo milhares de pessoas.

O tom de pesar sobre a agressividade de São Paulo se dá com a desaceleração do ritmo e a agudez do vocal ao concluir que mesmo com todos os problemas e defeitos listados, a cidade paulistana é querida, lembrada e guardada no “peito”. São Paulo e Hiroshima são cidades misturadas, em mais um aspecto, porque a cidade japonesa desencadeia, de acordo com a narrativa da atriz do filme em discussão, “A ilusão de jamais esquecer, como no amor”.

Ao se encadear “São São Paulo, meu amor” e o filme “Hiroshima, meu amor”, vivências, temporalidades e sensações são embaralhadas por suas respectivas cidades. São Paulo leva a Hiroshima. Esta, por sua vez, leva à cidade francesa de Nevers<sup>80</sup>. Trata-se de uma viagem por essas cidades e entre as mesmas. Espaços são cartografados, e seus contornos são delineados por meio das “[...] topografias, nas quais diversos grupos se divergem e se convergem nelas, considerando as heterogeneidades econômica e cultural, referenciadas em diversas linguagens (televisiva, cinematográfica, literária e litero-musical)”<sup>81</sup>.

Focalizando o filme em debate, é o amor da francesa, em Hiroshima, pelo japonês, que a faz recordar de outro amor e, consequentemente, de outra cidade. Pois o japonês a faz lembrar-se do primeiro homem que amou, um soldado alemão na sua cidade natal, Nevers, durante a Segunda Guerra Mundial. Nevers, com todos os seus defeitos de trazer a memória de um ex-amor que se deseja esquecer e tirar do peito, ainda é, assim como São Paulo, de acordo com a jovem atriz: “a cidade e a coisa com que mais sonho à noite. Ao mesmo tempo, é a coisa que menos penso”.

Nevers, como São Paulo, também fere e provoca dor. O amor alemão da francesa é morto em Nevers. Dessa maneira, a cidade fica marcada nas lembranças da perda amorosa, construídas pela atriz, com dor. Para ela, recordar Nevers é ainda rememorar as dificuldades para manter a sua relação com o alemão. Como narra para o japonês por meio de um *flashback* do filme: “Ele não sabe que estou na adega. Fizeram-me passar por morta. Meu pai prefere assim porque sou desonrada”.

Já na cantiga-reportagem em questão, é a alegria das pecadoras que é cantada através de uma vocalização grave e de mais uma aceleração rítmica para ressaltar a agitação dada por elas a São Paulo. Porém, em seguida, o ritmo e a vocalização decrescem, o andamento

<sup>80</sup> É uma comuna francesa na região administrativa da Borgonha, no departamento Nièvre. Nevers fica a 260 km ao sul-sudeste de Paris.

<sup>81</sup> LEMOS, Altaíla Maria Alves. *A construção da descnça de Tom Zé*. Dissertação (Mestrado em Lingüística) Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006, p. 84.

diminui e a vocalização aumenta de intensidade, porque os olhos do Tom Zé parecem observar com tristeza, simultaneamente, a atriz considerada pecadora clamando socorro para sair da adega e os paulistanos requerendo a salvação por causa da invasão do centro da cidade pelas pecadoras, desonradas, prostitutas com ruges e batom. Ao contrário do músico paulista Adoniran Barbosa, que retratava sem maldade seus conterrâneos, como o filho único de Trem das Onze<sup>82</sup> que se conforma em namorar sob as regras de horário de chegar em casa estabelecidas pela mãe<sup>83</sup>, Tom Zé exercita aqui sua ironia fina e crítica contra a hipocrisia da classe média em pregar uma série de normas do ponto de vista de ajustamento social, afetivo e sexual para o jovem que quer ser bonzinho e não atentar contra o pudor e a família.

Por outro lado, o cancionista-repórter baiano tratou no momento em questão de uma mudança de comportamento forçada, uma quebra nos padrões clássicos da ditadura, mas mesmo assim, seja pela prostituição que aponta em sua letra, como pelo pessimismo, neste ponto vale ressaltar a sua indignação com a descrença até mesmo na religião, ou mesmo pela repressão que impõe um “cabresto” no povo deixando-o amarrado a linha dura à censura e ao trabalho apenas. Sendo assim, bastavam alguns “festivais quinzenais” para satisfazer a vontade da população de se exprimir, de dizer o que pensavam a partir do que a censura permitia. Tom Zé, por sinal, explicou a sua inspiração para a composição da cantiga nos seguintes termos:

É uma observação que eu fiz durante um tempo em que estava aqui. Eu cheguei em São Paulo em 1965, depois em 1968, para ficar. Naquele tempo, a moda era falar mal de São Paulo. Lembra? No tempo da ditadura, nos primeiros cinco minutos, quando você conhecia uma pessoa ela imediatamente falava mal de São Paulo. Era uma maneira de se identificar como pessoa de nível. E todo o ambiente artístico, nos primeiros cinco minutos, falava mal de São Paulo. E eu reparei que as pessoas

<sup>82</sup> Não posso ficar nem mais um minuto com você/ Sinto muito amor, mas não pode ser / Moro em Jaçanã/ Se eu perder esse trem/ Que sai agora às onze horas/ Só amanhã de manhã/ Não posso ficar nem mais um minuto com você/ Sinto muito amor, mas não pode ser/ Moro em Jaçanã/ Se eu perder esse trem/ Que sai agora às onze horas/ Só amanhã de manhã/ Além disso, mulher, tem outra coisa/ Minha mãe não dorme enquanto eu não chegar/ Sou filho único, tenho minha casa prá olhar/ Não posso ficar, não posso ficar... / Não posso ficar nem mais um minuto com você/ Sinto muito amor, mas não pode ser/ Moro em Jaçanã/ Se eu perder esse trem/ Que sai agora às onze horas/ Só amanhã de manhã/ Além disso, mulher, tem outra coisa/ Minha mãe não dorme enquanto eu não chegar/ Sou filho único, tenho minha casa prá olhar/ Não posso ficar, não posso ficar... In: GAROA, Demônios da. Trem das Onze. In: GAROA, Demônios da. *Trem das Onze*. São Paulo, Chantcler, 1965. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 1.

<sup>83</sup> Os tempos e ritmos da cidade em transformação são temas das narrativas. Em São Paulo, a dita cidade ‘que mais cresce no mundo’, as noções de tempo se transformavam ancoradas nas de progresso, do produtivismo industrial, no desejo de não perder tempo, não perder hora com a imposição da pontualidade. [...] As novas temporalidades estavam nos horários definidos pelo enxadão da obra que batia às onze horas, marcando o almoço baseado no ovo frito... ‘arroz com feijão e um torresmo à milaneza (da minha Tereza) ...’ e em outras referências musicais. Como no horário da partida do trem, que impossibilitava o namorado permanecer por mais tempo junto à sua amada [...]. MATOS, Maria Izilda Santos de. Cantando São Paulo: Canções: múltiplos sentidos. In: *A cidade, a noite e o cronista: São Paulo e Adoniran Barbosa*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2007, p. 155.

apesar disso, aqui ficavam aqui ganhavam. E aí tive a idéia de fazer essa oposição: São Paulo é a solidão aglomerada, tudo o que eles diziam, eu só fiz reescrever. São onze milhões de habitantes/ De todo canto e nação/Que se agrideam cortesmente/ Correndo a todo vapor/ Se amando com todo ódio/ Se odeiam com todo amor. E botava solução, que é o que eu via eles fazerem: Porém com todo defeito/Te carrego no meu peito/ São São Paulo, quanta dor/ São São Paulo meu amor. Era sempre a presença dessas oposições, e assim é toda a letra. Tem um verso curioso que diz assim: Salvai-os por caridade/ Prostitutas invadiram/Todo o centro da cidade/ Armadas de rouge e batom/Em Brasília é veraneio/No Rio de Janeiro é banho de mar/ O País tá todo tá de férias/Aqui é só trabalhar. Era uma pilharia. Foi tomado como hino de amor, porque, vocês sabem, tem uma coisa que o gatilho da comunicação às vezes dispara e aí não há jeito de fazer entender o que é que está atrás do gatilho<sup>84</sup>.

Em mais um olhar sobre São Paulo, a perspectiva que é vislumbrada na citada cantiga é de Irará. As festas e as danças juninas parecem ser as referências para a aceleração rítmica e a construção do verso “Santo Antônio foi demitido”. Dito de outra maneira: “Acabou-se Santo Antônio. As moças não colocarão mais o Santo de cabeça para baixo até conseguir um marido. Não vai ter mais festa junina”. Por essa ótica, Santo Antônio, o santo casamenteiro e dos namorados, e a tradição nordestina dos folguedos juninos são substituídos na grande metrópole pela comunicação de massa dos casamentos arranjados em programas de televisão.

Inspirando-se em Hoggart é possível afirmar que, na lógica da cultura de massa, o antigo, santo casamenteiro, vai cedendo lugar ao novo, casamentos arranjados pela televisão. Ao mesmo tempo é interessante lembrar que “as alterações dos comportamentos processam-se, na maioria dos aspectos da vida social, com grande lentidão. As atitudes novas são incorporadas noutras já existentes, parecendo por vezes, à primeira vista, formas das atitudes antigas que receberam uma nova aparência”<sup>85</sup>. Assim sendo, a idéia de casamento pela TV está relacionada com a tradição do santo casamenteiro. Resguardadas as devidas proporções, o personagem que representa, na comunicação de massa, o santo casamenteiro, é o apresentador do programa ou o “ministro da eletrônica”. Ainda sobre esse tema da cultura de massas, Christopher Dunn trata da

[...] música de Tom Zé com atenção especial às formas com que ele tem focalizado a questão da cidadania no Brasil, desde o início do regime militar na metade dos anos 1960 até o contexto atual da desigual democracia brasileira. O início de sua carreira como artista pop se desenvolveu simultaneamente à rápida expansão dos meios de comunicação de massa e da indústria cultural no Brasil, os quais ele observou com ambigüidade e distanciamento irônico. [...] De todos os músicos tropicalistas, Tom

<sup>84</sup> ZÉ, Tom. O gênio de Irará: Tom Zé. Entrevista risonha e franca. In: *Caros Amigos*, São Paulo, n.31, outubro de 1999, p. 39. Entrevistadores: Regina Porto, Marina Amaral, Cláudio Júlio Tognoli, Ricardo Kotcho, Flávio Tiné, José Arbex Jr., Marco Frenette, Adalberto Rabelo, Sérgio de Souza.

<sup>85</sup> HOGGART, Richard. Convite para o país da fantasia: a nova arte de massas. In: *As utilizações da Cultura 2. Aspectos da vida cultural da classe trabalhadora*. Lisboa: Editorial Presença LDA, 1973, p. 10-11.

Zé foi o mais cétilo em relação à cultura de massa nos anos 1960, mostrando como o consumo havia tido um importante papel na constituição do cidadão moderno<sup>86</sup>.

Os olhos do Tom Zé na cantiga-reportagem referida observam ainda flores de concreto, edifícios que brotam na cidade paulistana, e, simultaneamente, buscam o ritmo bucólico da natureza de Irará. A vocalização se torna aguda, e o ritmo fica lento para destacar a lamentação do fato de ninguém enxergar esses prédios, que invadem o céu aberto da cidade. São Paulo é mais uma vez comparada à Hiroshima do filme em debate. A atriz francesa, ao visitar o museu da cidade japonesa, viu e lamentou a destruição da mesma. Ela contou ao seu amor japonês: “Eu sempre chorei pela sorte de Hiroshima. Hiroshima recobria-se de flores, margaridas, lírios, que renasciam das cinzas”.

Em seguida, outras metrópoles brasileiras, Brasília e Rio de Janeiro, são postas na rota em busca de São Paulo. A cidade paulistana é confrontada, na música, por essas metrópoles e, respectivamente, pelos seus hábitos. Enquanto em Brasília é verão e férias, uma referência à morosidade das autoridades federais, e no Rio de Janeiro, as pessoas se divertem nos banhos de mar, na São Paulo, não há descanso, muito menos férias. A agitação da cidade é reforçada, de forma mais intensa, com a gravidade do vocal e o ritmo acelerado no canto do verso conclusivo sobre a cidade: “Aqui é só trabalhar”. É importante destacar que, nos anos sessenta, “O contexto industrial e urbano da cidade de São Paulo [...] suplantava o Rio como centro dominante do entretenimento de massa, da publicidade e da produção cultural [...]”<sup>87</sup>.

Porém, não são apenas Brasília e Rio de Janeiro que estão na busca do cancionista-reporter Tom Zé por São Paulo. Hiroshima é apresentada mais uma vez no seu horizonte. Sua visão se mistura com a perspectiva da francesa de “Hiroshima, meu amor”, quando responde à pergunta do japonês se “as coisas nunca param em Hiroshima”: “Não. Elas nunca param. Isso me agrada. As cidades onde sempre há pessoas acordadas de dia e de noite”. Assim sendo, São Paulo, comparada a Hiroshima, é vista como uma cidade que nunca dorme e não pára. Por sua vez, a cidade natal de Tom Zé, Irará, também atravessa seu campo de visão diante das referidas metrópoles. Diferentemente dessas, aquela se apresenta como uma cidade que pára.

O canto do último verso de “São São Paulo, meu amor”, “Porém com todo defeito te carrego no meu peito” é finalizado com sons de sinos badalando. Seus soares podem ser vistos como chamados para a cidade paulistana. Apesar de todos os defeitos, essa cidade chama e abriga as pessoas. A cantiga em debate se insere no primeiro *LP* do músico,

<sup>86</sup> Dunn, Christopher, op. cit., 2007, p. 164.

<sup>87</sup> Dunn, Christopher, op. cit., 2007, p.165.

intitulado de *Grande Liquidação: Tom Zé*. As indeterminações dos limites entre experimentações sonoras e música rural nordestina revelam que

No nível da composição e do arranjo, sua música nessa época era disjuntiva, baseada na dupla tensão entre a modernidade urbana e tradição nordestina e entre o apelo pop e a experimentação formal. Tom Zé estava ao mesmo tempo fascinado e perturbado por São Paulo, em meados dos anos 60. Sua estética de justaposição e disjunção foi uma resposta musical à questão da cultura de massas, do consumo e da cidadania em São Paulo<sup>88</sup>.

O músico e compositor Arnaldo Antunes também destaca as influências das territorialidades paulistana e nordestina na arte do compositor em estudo:

Tom Zé ficou aqui. Parece que ele se achou em São Paulo. A linguagem dele tem essa coisa muito urbana, com a cara de São Paulo. Eu acho que é o mais nordestino da Tropicália, mas se tornou o mais paulista. Ele trabalhou sempre assim, com pontas. Ele é cheio de arestas. Essa busca assim, de um estilo, muito peculiar dele, pintou até depois da época da Tropicália, nos discos posteriores dele. Eu acho que isso foi acentuando, continuando uma busca. Mas, eu acho que foi amadurecendo esse lado de ligar essas pontas das raízes mais arcaicas dele com a coisa mais experimental, mais estranha e tal<sup>89</sup>.

A idéia levantada aqui é de que o tema do embate relacional entre os universos rural e urbano é mais elemento de um novo acordo tácito de fazer cantigas-reportagens na MPB, proposto pelo cancionista baiano desde os meados dos anos 1960. Por esse acordo feito entre o cantor e o público, a cantiga-reportagem deveria tratar dos lugares e assuntos cotidianos. Assim sendo, os paulistanos e São Paulo são os personagens de “São São Paulo, meu amor”. A relação do cancionista-reporter e do ouvinte da canção com o lugar é próxima, como o vínculo estabelecido entre namorados. São Paulo é uma espécie de namorada que acolhe e expulsa, “dá um fora” em quem a ama.

O choque de presentidade, referido pelo compositor nesse acordo tácito, pode ser observado, na letra da cantiga em questão, através da predominância de verbos escritos no tempo presente. Trata-se de habitantes que *são* oito milhões, se *agridem* e se *odeiam*. Mostra-se um pregador que *condena* e ministros de Cupido que *casam* pela tevê. Aponta-se que *crescem* flores de concreto, que o céu aberto ninguém *vê*, que Brasília é veraneio, no Rio é banho de mar e em São Paulo é só trabalhar. O cancionista-reporter Tom Zé pondera ainda que com todo defeito, São Paulo, te *carrego* no meu peito.

<sup>88</sup> Dunn, Christopher, op. cit., 2007, p. 166-167.

<sup>89</sup> ANTUNES, Arnaldo. In: *Fabricando Tom Zé*. Diretor Décio Matos Jr. Spectra Nova Produções Edições e Comércio LTDA, Brasil, 2007, 96 min. Documentário.

Outros elementos do novo acordo tácito ficam mais evidentes na performance de Tom Zé ao cantar “São São Paulo, meu amor” no teatro da FECAP, nos dias 5 e 6 de agosto de 2009, em São Paulo<sup>90</sup>. Dessa apresentação, merece destaque a nova introdução sonora dada à citada música. No lugar da ênfase da sonoridade regional provocada pelos sons do chocalho e do pífano, presentes na primeira versão, há uma maior predominância da sonoridade *rock and roll* através das batidas na bateria, realizadas por Lauro Lélis, e dos solos de guitarra, feitos por Daniel Maia<sup>91</sup>. Sonoridade essa que é executada simultaneamente à vocalização grave de Jarbas Mariz<sup>92</sup> nos versos do refrão: “São São Paulo, quanta dor/ São São Paulo, meu amor”. Essa diferença entre as duas introduções sonoras já sinaliza que a nova interpretação musical terá um tom e conteúdo mais agressivos e desafiadores que a primeira, como também os anúncios de revolta soados pela bateria, a vocalização grave e forte e o próprio *rock* potencializam mais a agitação e a urbanidade paulistana. Dessa maneira, o instrumental das bandas *pop* fica mais perceptível nessa performance onde se utiliza, com mais destaque, a guitarra elétrica, contrabaixo elétrico, órgão eletrônico e bateria<sup>93</sup>.

Simultaneamente, Tom Zé se movimenta dançando no palco e gesticula tocando uma guitarra. Ele chama o público para cantar o refrão: “Agora nós”. Desce do palco, deixa a sua banda sozinha e canta, através de uma vocalização aguda, o refrão da cantiga-reportagem com o público. Em seguida, faz intervenções que comentam e dramatizam a sua letra: “Nós somos gente. Melhor do que eles (músicos da banda). [...] Diziam que essa terra não prestava, mas...” O público, por sua vez, canta aproveitando a sua deixa: “São Paulo, meu amor”. Ele, por outro lado, avisa: “Vai voltar a porcaria (a banda) lá. Não é porcaria, não”.

No comentário do cantor, pode-se notar outra marca do seu novo acordo tácito de cantigas-reportagens: a ausência de posições fixas para quem vai cantar e quem irá ouvir. A vocalização não é monopolizada por Tom Zé. Ele a desloca para a banda e para o público. A este público é dado o papel principal e à banda, uma função que chega a ser até dispensável. O que dialoga com o fato de que

Nas sociedades primitivas, a música é um ato comunitário. Não há público, não há autor, não há obra; quase todos os ouvintes são participantes. Embora a noção de propriedade artística apareça aqui ou ali na escala dos pequenos grupos humanos (exclusividade de um tipo de emissão vocal, ou de uma técnica instrumental), as

<sup>90</sup> ZÉ, Tom. São São Paulo, meu amor. In: ZÉ, Tom. *O Pirulito da Ciência*. Diretor Charles Gavin. Sarapuí Produções Artísticas/ Biscoito Fino, Brasil, 2009, faixa 16. 1. DVD.

<sup>91</sup> Músico da banda de Tom Zé e responsável também pelo violão de Náilon e vocais.

<sup>92</sup> Músico da banda de Tom Zé e responsável pelos vocais, viola de 12 cordas, bandolim e percussão.

<sup>93</sup> VALENTE, Rodolfo Augusto. *Tom Zé: contradições entre o velho e o novo na música popular*. Iniciação científica (Bacharelado em Composição e Regência) - Instituto de Artes, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, 2006, p. 44.

manifestações musicais permanecem continuamente variáveis, nos limites de certas regras precisas<sup>94</sup>.

Tom Zé canta dando uma agudez ao vocal, se movimentando no palco e excluindo versos da letra original: “São oito milhões de habitantes/ de todo canto e nação/que se agridem cortesmente/correndo a todo vapor/... /Porém com todo defeito/ te carrego no meu peito”. A banda, em seguida, executa novamente o refrão *rock and roll*. Ele desce mais uma vez do palco e o público retorna a cantar o refrão. Interrompe o canto com outro comentário: “Agora é hora de nós, que também somos gente”. O público complementa com o refrão. Ele volta a conversar: “Ninguém diria. Ajudem (a banda) eles. Agora vocês (banda) são ajudantes”. Banda e público cantam, desta vez, com a mesma vocalização, aguda, o refrão da cantiga.

O acordo tácito feito, na referida performance, entre o cantor e o ouvinte, inverte o sentido unilateral, geralmente, estabelecido entre: “[...] um organizador-emissor (músico ativo, compositor-intérprete) a um receptor (ouvinte) por um conjunto de convenções que permite uma interpretação comum do ‘sentido’ da organização sonora”<sup>95</sup>. Já que o público não é um mero receptor de uma comunicação em que o cantor fica, segundo Tom Zé, “cantando para alisar o seu próprio Narciso, refrões e mais refrões. Eu não agüento mais isso. Logo, eu também não faço”<sup>96</sup>.

Tom Zé prossegue entoando uma vocalização aguda, alterando e suprimindo palavras dos versos da cantiga-reportagem original: “Prostitutas escoteiras”. Solicita que a banda reduza a sonoridade: “Baixinho”. E retorna cantando: “Prostitutas escoteiras invadiram a cidade/ armadas de bombom e isto é contra o pudor/ Porém com todo defeito/ te carrego no meu peito”. Sobe o palco novamente e avisa: “outro *rock*”. E a banda obedece executando mais um refrão *rock and roll*. O cantor-reporter em estudo se posiciona no meio da platéia e anuncia: “Agora é música de verdade. Isso não vale nada”. A platéia e a banda complementam essa fala cantando juntos, numa única vocalização aguda, o refrão. Assim sendo, ele conclui satirizando carinhosamente: “é *rock* de vagabundo”. Por fim, os últimos acordes executados são de sonoridade *rock and roll*.

É possível concluir que as viagens de idas e voltas com vários acontecimentos simultâneos, realizados em “São São Paulo, meu amor”, pelas cidades do itinerário São Paulo – Hiroshima – Nevers – Brasília – Rio de Janeiro – Irará objetivaram ler as dicotomias

<sup>94</sup> CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música*. v. 1 e 2. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.26.

<sup>95</sup> CANDÉ, Roland de, op. cit., 2001, p. 13.

<sup>96</sup> *Fabricando Tom Zé*. Diretor Décio Matos Jr. Spectra Nova Produções Edições e Comércio LTDA, Brasil, 2007, 96 min. Documentário.

relacionais entre vida sertaneja nordestina e modernização vivenciadas nas grandes cidades brasileiras. Pois os olhos de Tom Zé na referida cantiga-reportagem e a semente do pensamento estético do novo acordo tácito de fazer cantigas-reportagens na MPB são nordestinos, especificamente iraraenses<sup>97</sup>. Se há alguma continuidade na arte de Tom Zé são os fragmentos dos universos da poesia sertaneja falada e cantada<sup>98</sup>, da sonoridade regional de Irará e dos experimentalismos do início do Tropicalismo.

Mais um cenário de São Paulo, montado pelo cantor-baiano, pode ser visualizado e analisado a partir da letra da cantiga-reportagem “Augusta, Angélica e Consolação”<sup>99</sup>. Nela, existem, de uma forma geral, descrições de desencontros urbano-amorosos com a candura e o humor típicos dos versos do sambista Adoniran Barbosa. Por sinal, ela é composta e apresentada nos moldes e concepção do referido sambista, como também é cantada num samba eletrificado, mas com direito a coro de resposta, tamborim, agogô e cavaquinho fazendo o contraponto.

A cidade e seus habitantes são os personagens dessa cantiga, ou seja, o assunto-espelho e cotidiano da proposta do novo acordo tácito de fazer cantigas-reportagens na MPB, expresso na arte de Tom Zé. A Rua Augusta, na década de 1960, tinha o status de espaço de *glamour* e diversão da juventude paulistana. Já em 1973, período no qual a cantiga-reportagem em debate foi composta, essa rua estava perdendo a paz festiva “em virtude do intenso tráfego de automóveis, ônibus e do surgimento de galerias comerciais”<sup>100</sup> e da ausência de estacionamentos para motos e carros dos jovens que continuavam a freqüentá-la. Isso fez com que o cantor-repórter em estudo lembresse e sentisse uma nostalgia da rua e das experiências vivenciadas ali nos anos 1960, “Augusta, que saudade”. Saudade essa que é reforçada pela desaceleração rítmica, pela vocalização aguda e pelo tom de choro dos bandolins. A saudade não é somente de Tom Zé. Parece que se trata de uma nostalgia que é compartilhada. Isso fica evidente, porque o canto do verso destacado é cantado em coro.

<sup>97</sup> PANAROTTO, Demétrio, op. cit., 2005, p. 64.

<sup>98</sup> NERY, Emília Saraiva. Fabricando os Sertões de Tom Zé na Música Popular Brasileira. In: CARDOSO, Maria Abadia; FREITAS, Talitta Tatiane Martins. (Orgs.). *Anais do XVII Encontro Regional de História: O Lugar do Conhecimento no Mundo Contemporâneo – Conhecer, Pesquisar e Ensinar História*, ANPUH-MG, Uberlândia, de 18 a 23 de Julho de 2010. ISSN 2179-4685.

<sup>99</sup> Augusta, graças a deus, /Graças a deus, /Entre você e a Angélica/Eu encontrei a Consolação/Que veio olhar por mim/E me deu a mão. / Augusta, que saudade, /Você era vaidosa, /Que saudade, /E gastava o meu dinheiro, /Que saudade, /Com roupas importadas/E outras bobagens. /Angélica, que maldade, /Você sempre me deu bolo, /Que maldade, /E até andava com a roupa, /Que maldade, /Cheirando a consultório médico, /Angélica. /Quando eu vi/Que o Largo dos Aflitos/Não era bastante largo/Pra caber minha aflição, /Eu fui morar na Estação da Luz, /Porque estava tudo escuro/Dentro do meu coração. ZÉ, Tom. Augusta, Angélica e Consolação. In: ZÉ, Tom. *Todos os olhos*. São Paulo, Continental, 1973. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 6.

<sup>100</sup> LEMOS, Altaíla, op. cit., 2006, p. 90.

As ruas Augusta<sup>101</sup>, Angélica<sup>102</sup> e Consolação<sup>103</sup> são abordadas como ex-namoradas. A primeira rua é comparada a uma suposta ex-namorada que gastava o dinheiro do cancionista-repórter em questão nas lojas e *boutiques* de alto nível, “Você era vaidosa. / E gastava o meu dinheiro, /Com roupas importadas/E outras bobagens”. A rua citada é mais do que uma personagem. Ela é uma pessoa, uma mulher gastadeira e, por que não, uma meretriz? Pois a Rua Augusta se constituía como um dos pontos de meretrício de São Paulo.

A Rua Angélica é a suposta ex-namorada má “que sempre deu bolo” ao cancionista-repórter em discussão. Ela é apresentada como inatingível por ele. Nesse aspecto, é importante mencionar que o nome da rua é uma referência a uma proprietária rural e aristocrata brasileira: Maria Angélica de Sousa Queiroz (1842-1929). A rua foi ocupada por chácaras, palacetes, que posteriormente foram demolidos para dar lugar a edifícios residenciais. Assim sendo, Augusta, a rua e ex-namorada do cancionista-repórter, pode ser vista como aristocrata.

Entre as ruas Angélica e Augusta, está a Rua Consolação. Esta rua é, para Tom Zé, alguém que “o olha e lhe dá a mão”. Consolação é outra ex-namorada, mas com posturas semelhantes às de uma mãe acolhedora. Ele acha suas origens e se encontra nessa rua. Pois ela é

Mais uma via paulistana que ligava a cidade à estrada do Interior de Sorocaba, uma das estradas mais transitadas. A partir do séc. XVI, havia sido um dos caminhos do sertão, por onde passavam viajantes, sertanejos e colonizadores. Lá se concentrava a grande feira de Sorocaba e onde foi construída a Igreja Nossa Senhora da Consolação, no séc. XIX. Na igreja havia uma capela que abrigava e acolhia viajantes, sertanejos<sup>104</sup>.

A Estação da Luz não aparece como símbolo da trajetória de expansão da cidade, do poder do café. Muito menos é a paisagem central de São Paulo em “Augusta, Angélica e Consolação”. O Largo dos Aflitos e a Estação da Luz são mostrados como símbolos da aflição do cancionista, da sensação de estar perdido dentro de si. Sensações retratadas e intensificadas pela desaceleração rítmica no canto de “Quando eu vi/Que o Largo dos Aflitos/Não era bastante largo/Pra caber minha aflição, /Eu fui morar na Estação da Luz, /Porque estava tudo escuro/Dentro do meu coração”.

<sup>101</sup> É uma importante via arterial, que liga o bairro Jardins ao Centro da cidade de São Paulo.

<sup>102</sup> É uma via situada nos bairros paulistanos de Santa Cecília e Higienópolis.

<sup>103</sup> Tem início no centro da cidade, próximo ao Vale do Anhangabaú e termina na rua Estados Unidos, nos Jardins.

<sup>104</sup> LEMOS, Altaíla, op. cit., 2006, p. 91.

A memória pública de grande cidade e de progresso construída sobre São Paulo é confrontada, na cantiga em questão, por uma memória privada de Tom Zé que é também coletiva, principalmente dos migrantes nordestinos que estiveram em trânsito pelas ruas Angélica, Augusta e Consolação. Dessa forma,

É útil distinguir as principais maneiras pelas quais se produzem os sentidos do passado: por meio de representações públicas e por meio da memória privada (que, no entanto, também pode ser coletiva e compartilhada). A primeira maneira envolve um ‘teatro’ público de história, um palco público [...] Há uma segunda forma de olhar a produção social da memória que chama a atenção para outros processos diferentes. O conhecimento do passado e do presente também é produzido no transcorrer da vida cotidiana. Existe um senso comum do passado que, embora possa não ter consciência nem força de explicação, contém não obstante, elementos do senso comum. Este conhecimento pode circular, geralmente sem amplificação, nas conversas do dia-a-dia e em comparações e narrativas pessoais. [...] Se isto é história, é história sob extremas pressões e privações. Geralmente, essa história se mantém um nível da lembrança privada<sup>105</sup>.

A integração entre Tom Zé, a cidade de São Paulo e o público defendida na sua proposta do novo acordo tácito de cantigas-reportagens na MPB é emblemática na sua performance de “Augusta, Angélica e Consolação”, realizada no teatro da FECAP, nos dias 5 e 6 de agosto de 2009, em São Paulo<sup>106</sup>. A referida integração é proclamada a partir do *happening*: “Agora: Como é que diz? Nós vamos ouvir a música, e a música fala de nós mesmos, e nós somos os personagens: Augusta, Angélica e Consolação”.

Na seqüência e com os braços levantados para o alto para simbolizar uma reverência a Deus, o compositor agradece o fato de ter encontrado a Consolação entre a Augusta e a Angélica. Simultaneamente, aponta o braço direito para um lado e para o outro como se estivesse entre as duas ruas enamoradas. Os versos que descrevem Augusta são complementados com a exibição de imagens dos bares referentes à marca boêmia da primeira. Aos dizeres sobre Angélica, são intercaladas imagens de prédios comerciais enquanto símbolo da traição feminina. Traição essa geralmente escondida com a considerada típica desculpa de estar se consultando com um médico.

O sofrimento vivenciado no Largo dos Aflitos (praça no centro de Salvador) é representado através do posicionamento dos braços de Tom Zé de forma perpendicular a seu tronco. Essa cena lembra a de Jesus sendo crucificado. Por outro lado, imagens de placas de

<sup>105</sup> Grupo de Memória Popular. Memória popular: teoria, política, método. Tradução: Helen Hughes e Yara Aun Khoury. In: *Muitas memórias, outras histórias*. São Paulo: Olho d’água, 2004, p. 283-285.

<sup>106</sup> ZÉ, Tom. Augusta, Angélica e Consolação. In: ZÉ, Tom. *O Pirulito da Ciência*. Diretor Charles Gavin. Sarapuí Produções Artísticas/ Biscoito Fino, Brasil, 2009, faixa 15. 1. DVD.

acesso à Estação da Luz são mostradas enquanto saída para a dor do cancionista-reporter em questão de não se encontrar na cidade em que mora, São Paulo.

Para finalizar a apresentação em análise, o cancionista exemplifica a sua proposta de não delimitar precisamente quem é o cantor e o ouvinte no citado novo acordo tácito de cantigas-reportagens. A referida exemplificação ocorre quando ele pede a participação protagonista do público: “Só a platéia”. Começa a cantar frases-refrão da cantiga: “Augusta...” A platéia completa: “que saudade”. E ele prossegue: “Angélica...” E os demais: “que maldade”.

No samba “A Briga do Edifício Itália<sup>107</sup> com o Hilton Hotel”<sup>108</sup>, há mais uma antropomorfização de pontos do cenário urbano paulistano. No lugar da transformação de ruas em namoradas, Tom Zé deu vida a dois famosos prédios. O tema da modernização da cidade de São Paulo pode ser visto como uma intertextualidade entre o referido samba e o samba “Saudosa Maloca”<sup>109</sup>, de Adoniran Barbosa.

Saudosa Maloca foi gravada inicialmente em novembro de 1951, com várias versões sobre a origem da letra, a mais difundida reza que a maloca era instalada no antigo Edifício do Hotel Albion, no centro de São Paulo (na rua Aurora), onde Adoniran morou por alguns anos. O compositor passava com freqüência em frente ao prédio abandonado, e fez amizade com os carregadores de sacolas de feira do Largo do Arouche, que pulavam o muro para passar a noite no local: Matogrosso, Mário e Corintiano. Certo dia, Adoniran soube que o prédio seria demolido para dar lugar a um edifício, pensou no que iria acontecer com eles e compôs o samba. Mário teria virado Joça para rimar com maloca, o prédio velho transformado em palacete e Corintiano foi escolhido como narrador da história, que acabou sendo contada em primeira pessoa. [...] O que poderia parecer conformismo encontra-se pleno de denúncia que emerge no ato de rememorar os dias felizes passados na maloca querida, em que o engracado não se reduz ao imediatamente alegre. Dessa forma, critica certos conflitos, como o que se apresenta entre tradicional e moderno, permitindo questionar a tese do popular que se incorpora à modernidade, destacando

<sup>107</sup> É o segundo maior prédio da cidade de São Paulo e do Brasil com uma altura de 150 metros. Um dos seus maiores destaques é o restaurante localizado no seu topo, conhecido como Terraço Itália. No andar térreo, há também um teatro e uma galeria. Em dois pequenos prédios anexos, encontra-se o clube Circolo Italiano. Os demais andares são ocupados por escritórios.

<sup>108</sup> Foi um dos mais importantes hotéis da cidade de São Paulo, instalado no centro, na Avenida Ipiranga. O hotel do centro encontra-se desativado.

<sup>109</sup> Si o senhor não ‘tá’ lembrado /Dá licença de ‘contá’ /Que aqui onde agora está /Esse ‘edifício arto’ /Era uma casa véia /Um palacete assobradado /Foi aqui seu moço /Que eu, Mato Grosso e o Joca /Construímo nossa maloca /Mais, um dia /Nóis nem pode se alebrá /Veio os homi c’as ferramentas /O dono mandô derrubá /Peguemo todas nossas coisas /E fumos pro meio da rua /Apreciá a demolição /Que tristeza que nós sentia /Cada táuba que caía /Duía no coração /Mato Grosso quis gritá /Mas em cima eu falei: /Os homis tá cá razão /Nós arranja outro lugar /Só se conformemo quando o Joca falou: /‘Deus dá o frio conforme o cobertor’ /E hoje nós pega a páia nas grama do jardim /E prá esquecê nós cantemos assim: /Saudosa maloca, maloca querida,/Dim dim donde nós passemos os dias feliz de nossas vidas /Saudosa maloca, maloca querida, /Dim dim donde nós passemos os dias feliz de nossa vida. BARBOSA, Adoniran. *Saudosa Maloca*. In: BARBOSA, Adoniran. *Os mimosos colibris/Saudade da maloca*. 1951. (78 rpm).

as tensões das apropriações, reapropriações e recriações da cultura popular urbana<sup>110</sup>.

Mas em vez do lamento de três moradores desabrigados pela urbanização cantado nos versos de Adoniran, o samba-pastiche de Tom Zé possui como personagens dois prédios que alimentam uma rixa. Rixa essa descrita por todos os versos<sup>111</sup>. Logo no início da execução sonora, é possível ouvir um contraponto imitativo simples entre cavaquinho e contrabaixo, onde ambos executam figuras semelhantes a um compasso de defasagem. É essa disputa instrumental que complementa o tema da primeira parte, dos primeiros nove versos: uma briga entre os dois citados edifícios no centro de São Paulo, embasada por dois tipos de modernidade aparentemente conflitantes: de um lado, uma pretensão de charme e elegância cosmopolitas e de férias em um estabelecimento de uma rede internacional, o Hilton Hotel (figura 17), e, de outro, a sisudez ascética e tradicional do trabalho, ostentada com imponência pelo Edifício Itália (figura 18). Essa briga é narrada por um vocal agudo em coro que pode ser entendido com um sinal de que todos os habitantes paulistanos estão testemunhando o embate. Nos demais versos sobre os detalhes da disputa em questão, Tom Zé assume sozinho uma vocalização aguda e em piano. “Muito embora seja possível estabelecer o encaminhamento harmônico em praticamente toda a extensão da peça<sup>112</sup>, cabe ressaltar que, em boa parte de sua duração, o que se observa é uma estrutura polifônica a três vozes acompanhada pela percussão”<sup>113</sup>.

<sup>110</sup> MATOS, Maria Izilda Santos de. *Cantando São Paulo: canções de Adoniran e Canções: múltiplos sentidos*. In: *A cidade, a noite e o cronista*: São Paulo e Adoniran Barbosa. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2007, p.132; p. 143.

<sup>111</sup> O Edifício Itália/era o rei da Avenida Ipiranga: /alto, majestoso e belo, / ninguém chegava perto/ da sua grandeza. /Mas apareceu agora/o prédio do Hilton Hotel/gracioso, moderno e charmoso/ roubando as atenções pra sua beleza. /O Edifício Itália ficou enciumado/e declarou a reportagem de amiga: /que o Hilton, pra ficar todo branquinho/toma chá de pó-de-arroz. /Só anda na moda, se veste direitinho/e se ele subir de branco pela Consolação/até no cemitério vai fazer assombração/o Hilton logo logo respondeu em cima: / a mania de grandeza não te dá vantagem/veja só, posso até ser requintado/ mas não dou o que falar/Contigo é diferente, /porque na vizinhança/apesar da tua pose de rapina/já andam te chamando/ Zé-Boboca da esquina/ E o Hilton sorridente/disse que o Edifício Itália/tem um jeito de Sansão descabelado/e ainda mais, só pensa em dinheiro/não sabe o que é amor/tem corpo de aço, /alma de robô, /porque coração ele não tem pra mostrar/Pois o que bate no seu peito/é máquina de somar. /O Edifício Itália sapateou de raiva/rogou praga e/até insinuou que o Hilton/tinha nascido redondo/prá chamar a atenção/abusava das curvas/prá fazer sensação/e até parecia uma/menina louca/Ou a torre de Pisa vestida de noiva. ZÉ, Tom. A briga do Edifício Itália com o Hilton Hotel. In: ZÉ, Tom. *Se o caso é chorar*. São Paulo, Continental, 1972. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 7.

<sup>112</sup> Composição completa. DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 248.

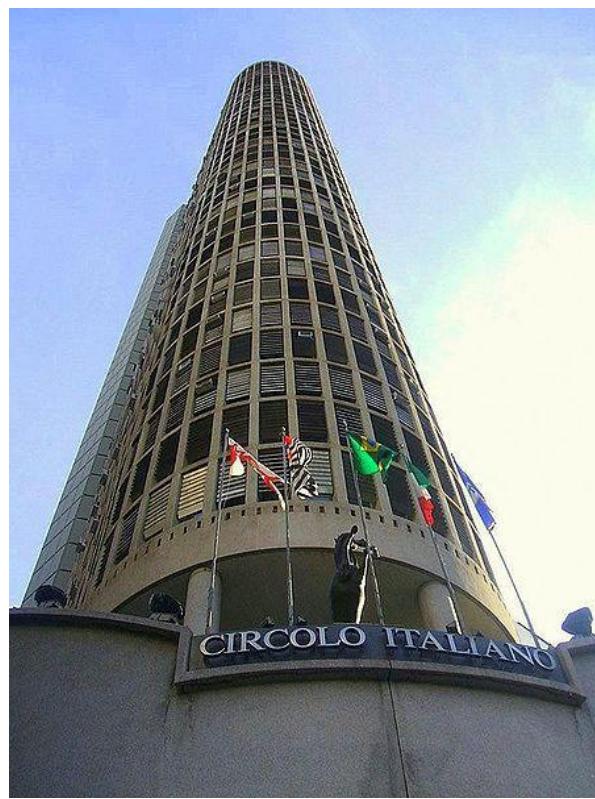
<sup>113</sup> VALENTE, Rodolfo Augusto. *Tom Zé: contradições entre o velho e o novo na música popular*. Iniciação científica (Graduando em Bacharelado em Composição e Regência) - Instituto de Artes, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, 2006, p. 64.

Figura 17 – Hilton Hotel



Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Hilton.jpg>>. Acesso em: 29 jan. 2014.

Figura 18 – Edifício Itália



Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Edif%C3%ADcio\\_It%C3%A1lia,\\_SP.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Edif%C3%ADcio_It%C3%A1lia,_SP.jpg)>. Acesso em: 29 jan. 2014.

A intervenção do violão, executando um acompanhamento de acordes reiterados, ocorre em apenas alguns trechos, notadamente na segunda parte, configurada do décimo ao décimo sexto verso de “A Briga do Edifício Itália com o Hilton Hotel”. É interessante notar que não parece se tratar de uma intervenção casual ou arbitrária, mas da opção do cancionista-repórter em questão de afirmar a tonalidade que ameaça descharacterizar-se em um momento que o cavaquinho e o contrabaixo realizam um contraponto dissonante em movimento contrário. É como explica detalhadamente Rodolfo Valente:

Em todas as repetições deste trecho, o cavaquinho e o contrabaixo executam exatamente as mesmas notas, contrastando com as variações de caráter improvisatório que marcam suas intervenções em boa parte da canção. O mesmo cuidado é notado na parte executada pelo cavaquinho em todas as repetições na primeira parte, o que nos aproxima momentaneamente da música composta para ser executada exatamente da forma como foi escrita, como é mais comum na composição erudita, afastando-se da liberdade de execução que caracteriza a música popular<sup>114</sup>.

Para além da harmônica briga entre os citados instrumentos, trata-se, na letra da cantiga-samba, ainda de uma disputa na qual os prédios não praticam qualquer agressão física. Todos os verbos utilizados (“ficou enciumado”, “declarou”, “rogou praga”, “insinuou”, “respondeu”, “disse”) pelo compositor evidenciam que a briga se manteve no patamar verbal. A expressão “sapateou de raiva”, no entanto, pode indicar uma suposta ação física, que também pode ser compreendida como um estado emocional. Não é possível, aliás, compreender se as referidas ações ocorreram concretamente, pois na cantiga-samba não se dá voz aos personagens envolvidos na disputa: Edifício Itália e Hilton Hotel. Assim sendo, o ouvinte apenas tem acesso à narrativa e versão do cancionista-repórter Tom Zé.

Por fim, é importante destacar que a natureza das acusações entre os envolvidos é moralista e tradicional. São acusações de soberba (“mania de grandeza”), vaidade (“só anda na moda”, “se veste direitinho”, “abusa das curvas”, “pra ficar todo branquinho”), falta de discrição (“dar o que falar”, “chamar atenção”, “causar sensação”) e falta de sensibilidade (“só pensa em dinheiro, não sabe o que é amor”). Outros ataques são superficiais (“vai fazer assombração”, “torre de Pisa vestida de noiva”) e assumem até mesmo natureza infantil (“Zé boboca da esquina”, “menina louca”).

---

<sup>114</sup> VALENTE, Rodolfo Augusto. *Tom Zé: contradições entre o velho e o novo na música popular*. Iniciação científica (Graduando em Bacharelado em Composição e Regência) - Instituto de Artes, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, 2006, p. 65.

Na cantiga-reportagem “Carta”<sup>115</sup>, Tom Zé homenageia o mais recorrente dos destinatários das correspondências postadas por um migrante nordestino, domiciliado em São Paulo, no *Correio da Estação do Brás*: o ser amado. Com uma sonoridade repentista, o cancionista-repórter baiano em estudo entoa a saudade de um amor, deixado na sua terra natal. Tom Zé utiliza uma vocalização rasgada que se mistura ao corpo físico e este ao corpo da cantiga-reportagem em análise, proporcionando a visualização de imagens grotescas. Diante de sua escuta, é possível notar que a referida cantiga se desdobra em um corpo que vai crescendo, tecendo inicialmente uma imagem colossal. A palavra vai tornando-se tão visceral e gigantesca quanto o sentimento expressado, sugerindo a visualização de imagens e corpos grotescos e da personificação do órgão “coração”: “Eu preciso mandar notícias/ pro coração do meu amor me cozinar/... / Me cunzinar como um peru bem gordo/Como um garrote arrepiado”. O que configura o sentido grotesco desses versos cancionais são os adjetivos visuais *gordo* e *arrepiado*. Outras imagens metafóricas da transformação do corpo humano no corpo de animais podem ser destacadas, tais como: “me cozinar como um anum-tesoura/um bezerro santo/uma nota triste. / Me cozinar como um canário morto. / um pato den d’água um saqué polaca”.

As “mal traçadas linhas” – escritas por alfabetizados e semi-alfabetizados, ou ditadas por analfabetos a escrevedores – podem ser entendidas como uma forma de quem partiu se projetar em pensamento à terra natal, ao tempo em que sugerem o papel atribuído ao migrante por quem ficou. O retirante é, não raro, a derradeira esperança não somente do ser amado, mas dos entes queridos que permaneceram expostos às privações da seca e da fome. Fome essa simbolizada na cantiga através da enumeração de animais, que servem como alimento.

O sujeito remetente da carta não economiza papel, saudade e sentimento para escrever e direcionar a mensagem ao seu amor. Mais adiante, é construída uma cenografia campestre, na qual o personagem, metaforicamente, insere-se num campo de turbilhão de pensamentos, presente na carta enviada em busca do objeto amado: “E no golpe da distância/Andei 200 léguas”.

---

<sup>115</sup> Eu preciso mandar notícia/pro coração de meu amor me cozinar/ pro coração de meu amor me refazer/me sonhar/me ninar/me comer/ me cozinar como um peru bem gordo/me cozinar como um anum tesoura/um bezerro santo uma nota triste. /Me cozinar como um canário morto/me cozinar como um garrote arrepiado/um pato den d’água/um saqué polaca. /Eu escrevo minha carta num papel decente/quem se sente/quem se sente com saudade, não economiza/nem à guisa/nem dor nem sentimento/ que dirá papel/o anel/ o anel do pensamento vale um tesouro/é besouro/é besouro renitente cuja serventia/já batia/já batia na gaiola e no envelope/e no golpe/e no golpe da distância andei 200 léguas/minha égua minha égua esquipava, o peito me doía/quando ia quando ia na lembrança, vinha na saudade. ZÉ, Tom. Carta. In: ZÉ, Tom. *Correio da Estação do Brás*. São Paulo, Continental, 1978. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 4.

Em seguida, uma aceleração rítmica impõe no arranjo cançional, gerando a velocidade e intensidade sonora, complementando a idéia de turbilhão que voa longe “como besouro renitente” ou “galopa como uma égua” e mostrando o entrelaçamento entre a nota musical<sup>116</sup> e a voz que entoa os versos: “já batia na gaiola e no envelope/ e no golpe e no golpe da distância andei 200 léguas/minha égua minha égua esquipava/quando ia/...”.

Por último, uma desaceleração rítmica complementa a tristeza da saudade do ser amado “quando ia na lembrança, vinha na saudade”. Apenas na performance inerente à gravação, Tom Zé acrescenta a esse verso os seguintes: “Eu preciso mandar/Mandar notícia/Ai, ai, ai, ui, ui/Ai,..., ai, ai...”. A seqüência dessas interjeições de dor na cantiga proporciona a visualização de um corpo em conflito consigo mesmo, que se dilacera em uma dor sofrida e se fragmenta em vias sonoras.

A integração entre os versos e os corpos físicos do sujeito poético remetente e do seu objeto amado é emblemática na performance *tomzéniana* de “Minha Carta”, realizada no teatro da FECAP, nos dias 5 e 6 de agosto de 2009, em São Paulo<sup>117</sup>. O cantor-repórter em estudo inicia sua apresentação sentado em um banco, vestido com duas blusas, uma marrom sobre uma branca, e uma saia sobre uma calça comprida. Na seqüência, dobra as mangas da primeira blusa e diz: “O normal é assim... Vou cantar uma canção chamada Carta”. Posteriormente, sobrepõe as duas mãos no alto sobre a sua cabeça. Esse gesto forma a imagem de um casal de pombas, composto pelo sujeito poético remetente e seu objeto amado, voando. A entoação da primeira estrofe da cantiga é complementada com o posicionamento da mão esquerda do cantor sobre a sua cabeça, o franzir dos músculos de sua testa, o fechamento dos seus olhos e a sobreposição das mãos sobre o seu rosto. Essa seqüência de gestos corporifica o sentimento de preocupação diante da necessidade de mandar notícias para o ser amado.

Tom Zé inicia uma espécie de *strip-tease* ao desabotoar a primeira blusa, quando canta o verso “pro coração de meu amor me refazer”. Ele, por sua vez, passa a representar o passo a passo de uma relação sexual entre o casal de pombas, o sujeito poético migrante e seu objeto amado residente na sua terra natal. Ao cantar o verso “me comer”, termina de desabotoar a primeira blusa e fecha os olhos. Enquanto que a sua entoação do verso “me cozinar como um peru bem gordo” é integrada à sua encenação, através do posicionamento de um braço sobre o outro na altura dos peitos, de estar sendo ninado pelo ser amado.

<sup>116</sup> Som cuja altura é definida e identificada. Símbolo gráfico do som na notação musical. DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 227.

<sup>117</sup> ZÉ, Tom. Minha Carta. In: ZÉ, Tom. *O Pirulito da Ciência*. Diretor Charles Gavin. Sarapuí Produções Artísticas/ Biscoito Fino, Brasil, 2009, faixa 12. 1. DVD.

Na referida performance, Tom Zé insere um verso que não consta na versão original de “A Carta”: “casal de pombas que saiu da sombra”. Simultaneamente a essa inserção, ele tira a primeira blusa. Coloca-a sobre as pernas diante de outro verso novo “canário preso pra limpar o canto”. O clímax da cantiga e da apresentação em análise se dá nos versos “Eu escrevo minha carta num papel decente/quem se sente/quem se sente com saudade, não economiza/nem à guisa/nem dor nem sentimento”. Uma aceleração rítmica se une ao ato *tomzéniano* de levantar a blusa que está sobre suas pernas, deixando-as à mostra como se estivesse vestido de saia. Pernas essas que tremem perante a proximidade do coito sexual entre as “pombas”.

Ao entoar o verso “e no golpe da distância andei 200 léguas”, o cantor-repórter abraça o violão que estava ao seu lado e coloca-o sobre as suas pernas. Depois, acaricia-o como se estivesse com o ser amado sentado em suas pernas. Ser amado esse que é chicoteado ao ser montado e galopado pelo sujeito poético remetente. Essa cena é expressa através do gesto de simulação de um chicote entre suas mãos e do verso “minha égua minha égua esquipava”.

Uma saudade dolorosa do ser amado, que está longe, é abordada através da interjeição “Ai” complementando a mensagem dos versos “o peito me doía/quando ia quando ia na lembrança, vinha na saudade”. Paralelamente a isso, Tom Zé chora deitado sobre o violão e o acaricia como se fosse o seu amor, como também beija-o e lambe-o, finalizando a cópula. Cospe para cima e se bate. Nina o violão nos seus braços. Por fim, dorme sobre ele após a cópula.

Apesar da saudade dos entes queridos, o sonho de adquirir bens de consumo e de prosperidade na cidade grande faz com que o migrante nordestino permaneça longe de sua terra natal. Só pretende voltar quando alcançar esse sonho e puder mostrar que subiu na vida para os seus conterrâneos. É como comentou Tom Zé: “O nordestino que vem tentar o Sul só pode visitar os seus quando tiver comprado três importantes símbolos da civilização: um rádio de pilha, um relógio de pulso e um par de óculos escuros”<sup>118</sup>. É possível encontrar esse tema da aquisição de uma suposta “civilidade nordestina”, por exemplo, na letra da cantiga-reportagem “Menina Jesus”<sup>119</sup>.

<sup>118</sup> ZÉ, Tom. In: ZÉ, Tom. *Correio da Estação do Brás*. São Paulo, Continental, 1978. 1. disco sonoro. (Contracapa).

<sup>119</sup> Valei-me, minha menina Jesus/ minha menina Jesus minha menina Jesus, valei-me. /Só volto lá a passeio/ no gozo do meu recreio, / só volto lá quando puder comprar uns óculos escuros. /Com um relógio de pulso/ que marque hora e segundo, / um rádio de pilha novo/cantando coisas do mundo --pra tocar. /Lá no jardim da cidade, / zombando dos acanhados. / dando inveja nos barbados e suspiros nas mocinhas... /Porque pra plantar feijão/ eu não volto mais pra lá/ eu quero é ser Cinderela, /cantar na televisão... /Botar filho no

As experiências de dor, sacrifício e emancipação convivem, quando se busca a cidade. Nessa cantiga *tomzéniana*, o compositor, através de uma recorrente vocalização aguda e em piano, se apropria de uma representação bíblica ao nomeá-la de “Menina Jesus”. Essa escolha configura a marca de sacrifício estendida ainda ao longo dos primeiros versos, através da expressão de pedido de ajuda, “valei-me”: “Valei-me, minha menina Jesus, /minha menina Jesus, / minha menina Jesus, valei-me”.

O uso do código lingüístico “valei-me” mostra a invocação, um pedido de proteção divina a um acontecimento, a alguém que está prestes a sofrer. Esse pedido é explicitamente direcionado à menina que migra de sua cidade natal (possivelmente do nordeste, por se mostrar um código lingüístico que apresenta expressões como “valei-me”, “acode”, “bença”, “plantar feijão”) para uma cidade economicamente mais desenvolvida. Vários elementos compõem uma cenografia ou situação de enunciação e apontam para cenários diversos, validados (já afirmados no universo de saber e de valores concebidos social e culturalmente): índices de códigos lingüísticos, indicativos paratextuais (um título, um comentário), que apontam para espaços e lugares<sup>120</sup>.

Mesmo com as referidas experiências de sofrimento urbano, o sujeito migrante de “Menina Jesus” não se vê residindo novamente em sua terra natal. “Porque pra plantar feijão/ eu não volto mais pra lá”. Ele pretende apenas ir até lá a passeio ou de férias: “Só volto lá a passeio/ no gozo do meu recreio”. Esse passeio, entretanto, não pode ser realizado de qualquer maneira. Para realizá-lo, deveria levar seus bens de consumo ou os sonhos de consumo invejados por homens e mulheres na época do chamado Milagre Econômico Brasileiro, tais como: “óculos escuros, relógio de pulso, rádio de pilha, geladeira e aparelho de televisão”. Por fim, é importante mencionar que o referido Milagre Econômico era sustentado por um modelo econômico “[...] de modernização conservadora, que enfatizava o desenvolvimento acelerado da infra-estrutura, das comunicações e da indústria, [...] suspensão dos direitos políticos”<sup>121</sup>.

---

colégio,/dar picolé na merenda. / viver bem civilizado, /pagar imposto de renda. /Ser eleitor registrado, /ter geladeira e tv, /carteira do ministério, ter CIC<sup>119</sup>, ter RG<sup>119</sup>. /Bença, mãe. /Deus te faça feliz/minha menina Jesus/e te leve pra casa em paz. /Eu fico aqui carregando/o peso da minha cruz/no meio dos automóveis, mas/Vai, viaja, foge daqui/que a felicidade vai atacar pela televisão/E vai felicitar, felicitar/felicitar, felicitar/felicitar até ninguém mais respirar. /Acode, minha menina Jesus/minha menina Jesus minha menina Jesus, acode. ZÉ, Tom. Menina Jesus. In: ZÉ, Tom. *Correio da Estação do Brás*. São Paulo, Continental, 1978. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 1.

<sup>120</sup> LEMOS, Altaíla Maria Alves. *A construção da descnça de Tom Zé*. Dissertação (Mestrado em Lingüística) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006, p. 84.

<sup>121</sup> DUNN, Christopher. Senhor cidadão e o andróide com defeito: Tom Zé e a questão da cidadania no Brasil. In: COSTA, Nelson Barros da (Org.), op. cit., 2007, p. 169.

O estranhamento diante da felicidade imposta pela mídia, um tema recorrente nas cantigas-reportagens de Tom Zé, ressurge num paradoxo. Ao tempo em que o trecho final da letra estabelece um contraste entre a ascese da religiosidade rural e a alegria mundana da urbanidade, o início mostrou personagens inseridos na cultura de massas – seja ouvindo o rádio de pilha “cantando as coisas do mundo”, seja aspirando ser músico famoso ao “cantar na televisão...” ou uma “Cinderela” na TV.

Outras aquisições são enumeradas pelo cancionista-repórter baiano como símbolos de civilidade urbana. São elas: “Botar filho no colégio, / dar picolé na merenda. / viver bem civilizado, /pagar imposto de renda. /Ser eleitor registrado, /.../ carteira do ministério, ter CIC, ter RG”. Dentre essas aquisições, a carteira de trabalho, o CPF<sup>122</sup> e o RG são emblemas da cidadania para o migrante nordestino e o cidadão brasileiro nos anos 1970. Cidadania essa adquirida e imposta num período de ditadura civil-militar. Em resumo,

Nos anos 70, Tom Zé articulou uma crítica à cidadania, por ele representada em privilégios de classe, distinção social e controle político durante o regime autoritário. Mais tarde ele desenvolveu uma crítica nitidamente biopolítica da cidadania, que se dirigia às modernas técnicas práticas e discursivas de disciplinamento do corpo, controle populacional, regulamentação sexual, e aos regimes excludentes baseados em ‘raça’ ou em outras marcas diferenciadoras. Com a reemergência da sociedade civil e com a lenta redemocratização dos anos 1980, a obra de Tom Zé mostra uma noção mais afirmativa de cidadania pressuposta no discurso de auto-representação de sujeitos da classe trabalhadora que reivindicam participação no processo político. O trabalho mais recente de Tom Zé faz referência a formas insurgentes de cidadania cultural no Brasil envolvendo comunidades urbanas historicamente marginalizadas e empobrecidas no contexto da globalização neoliberal<sup>123</sup>.

Retornando ao pedido da “menina” que parte – “Bença, mãe!” – no meio da cantiga em estudo, este rompe com o discurso pró-civilidade e revela um incômodo diante da urbanidade (do qual o trânsito é uma metonímia). O sujeito poético migrante revela que estar na cidade é um sacrifício. “Eu fico aqui carregando/o peso da minha cruz/no meio dos automóveis”. Neste momento, a cantiga, marcada por frases graves repetidas no baixo, alcança o auge da tensão. Os instrumentos em *looping*<sup>124</sup> e a dinâmica, cada vez mais forte, desencadeiam um bombardeio opressivo da felicidade: “E vai felicitar, felicitar/felicitar, felicitar/felicitar até ninguém mais respirar”.

Por último, é interessante problematizar o porquê da escolha de uma “menina” para ser a protagonista de “Menina Jesus”. “Informação que nos remete à condição da criança

<sup>122</sup> Cadastro de Pessoas Físicas na Receita Federal.

<sup>123</sup> DUNN, Christopher. Senhor cidadão e o andróide com defeito: Tom Zé e a questão da cidadania no Brasil. In: COSTA, Nelson Barros da (Org.), op. cit., 2007, p. 164.

<sup>124</sup> Tocando em movimentos circulares.

desamparada e prostituída que, ao fugir de casa, vislumbra melhores condições ambientes para viver, submetendo-se à anulação de sua infância e à comercialização do próprio corpo”<sup>125</sup>.

Na performance *tomzéniana* de “Menina Jesus”, realizada no teatro da FECAP nos dias 5 e 6 de agosto de 2009 em São Paulo<sup>126</sup>, o assunto civilidade nordestina é encenado e atualizado. Com os olhos fechados e a mão direita para o alto, Tom Zé corporifica a entoação do pedido de proteção divina à “Menina Jesus” que está prestes a se tornar a “Menina Migrante Jesus”: “Valei-me, minha menina Jesus/ minha menina Jesus, minha menina Jesus, valei-me”. Seu pedido é também acentuado através da sobreposição dos braços na altura do peito para encenar o ato de ninar e guardar uma criança, “Menina Jesus”. A sua preocupação ao vislumbrar os desafios a serem enfrentados pela protagonista da cantiga em questão é tamanha que coloca as duas mãos sobre a sua cabeça.

Para enfatizar visualmente os versos “Só volto lá a passeio/ no gozo do meu recreio”, o cantor aponta o seu dedo indicador direito para o seu lado esquerdo numa distância longínqua com o objetivo de deixar claro que não retornará definitivamente à cidade natal de nenhuma maneira. Outra cena dessa apresentação que merece destaque é quando o cantor fecha a sua mão no formato circular e a posiciona sobre o olho esquerdo corporificando a mensagem do verso “só volto lá quando puder comprar uns óculos escuros”. Simultaneamente a essa gesticulação, ele fecha a sua blusa marrom e aponta o seu dedo indicador direito para frente como sinal de precisão de outro objeto de consumo que reflete a riqueza do migrante: “o relógio de pulso”. Mais uma vez, Tom Zé utiliza seu dedo indicador direito voltado para baixo para reforçar que não há possibilidade de voltar para o campo e trabalhar com agricultura, ou seja, “plantando feijão”.

Na referida performance, ele acrescenta à versão original da cantiga em análise um novo verso após: “eu quero é ser Cinderela, /cantar na televisão...” O verso acrescido nomeia os programas de auditório contemporâneos da televisão brasileira que são palcos de apresentações de um músico que almeja ser ou já é consagrado pelas massas: “cantar no Sílvio Santos, no Raul Gil e no Gugu”.

Além da necessidade dos objetos de consumo referidos anteriormente, Tom Zé reforça, na sua performance de “Menina Jesus, a importância de outros bens no caminho da cidadania nordestina”. Bens esses que são documentos, como, por exemplo, o título de eleitor

<sup>125</sup> LEMOS, Altaíla Maria Alves. *A construção da descnça de Tom Zé*. Dissertação (Mestrado em Lingüística) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006, p. 86.

<sup>126</sup> ZÉ, Tom. Menina Jesus. In: ZÉ, Tom. *O Pirulito da Ciência*. Diretor Charles Gavin. Sarapuí Produções Artísticas/ Biscoito Fino, Brasil, 2009, faixa 8. 1. DVD.

entoado na citada cantiga. A importância desse documento é tamanha, que ele deve ser bem guardado pelo retirante-cidadão. Por isso, o *performer* Tom Zé faz o gesto de colocar um documento dentro do bolso esquerdo de sua camisa. Outras documentações igualmente importantes para a cidadania são: C.P.F., R.G. e carteira de trabalho. Por sua vez, também devem ser guardadas com o devido cuidado. Assim sendo, o *performer* coloca a mão no bolso esquerdo da frente de sua calça comprida enquanto sinal de que está com as referidas documentações bem protegidas.

Em seguida, Tom Zé fecha os seus olhos e posiciona as suas mãos para o alto para simbolizar o pedido de bênçãos da “Menina Jesus” à sua mãe antes de sair de casa, da sua terra. As bênçãos serão necessárias para ela enfrentar “os pesos das cruzes urbanas”. Na sua apresentação, a cruz é representada pela haste que segura o microfone. Haste esta colocada sobre suas costas como marca do sofrimento a ser carregado pela menina migrante em questão. A última súplica de proteção “Acode, minha menina Jesus/minha menina Jesus minha menina Jesus, acode” é complementada a partir do gesto *tomzéniano* de abrir paralelamente os braços representando a imagem de alguém, a “Menina Jesus”, sendo crucificada como o foi o messias, Jesus Cristo.

São Paulo foi o espaço no qual Tom Zé adquiriu sua cidadania e tirou os seus principais documentos. Dessa maneira, não é por acaso que o tema da cidadania e suas respectivas documentações é abordado também em outra cantiga-reportagem *tomzéniana*, “Identificação”<sup>127</sup>, e que sua performance está inserida num processo histórico e social. Enquanto *performer*, ele pode ser localizado, portanto,

[...] em dois modos de análise, como ‘dramatis personae’ na performance e como pessoa ‘real’ na organização social. [...] estabelece assim uma dupla natureza do atuante, enquanto tal e na pessoa que incorpora, agindo através de elementos sociais e culturais, não apenas fazendo parte da estrutura, mas também do processo<sup>128</sup>.

<sup>127</sup> Impulsos de medo, 103/Sintomas neuróticos, 33/Propaganda consumida, 1.106/I, iden/ti-fi-cação/identificação/ cabelos prê/olhos castan/nascimento onze do dé de trinta e sê/ alerê-ê-ê/ alerê-ê-ê/ RG 4668743 São Paulo hum hum/ CIC dois meia zero zero zero sete barra zero zero huuum/ INPS<sup>127</sup> 473121853 hum hum/ Ordem dos músicos 0850 zé Irará Bahia ia iá/ Tempo de vida previsto para o cidadão/600 mil horas de vida, de vida, de vida/ Abatimento pelo consumo de alimentos envenenados/Refrigerantes, remédios e enlatados, 1.125 horas/abatimento pelo salário amarrado/ suado, apertado:1125 horas/ abatimento pelo medo de doenças incuráveis/ como cólera e meningite: 1125 horas/ Fio de seu Éwerton e de dona Helena, / testemunhando seu Teófilo e Zé Petu, ô, Zé Petu. ZÉ, Tom. Identificação. In: ZÉ, Tom. *Nave Maria*. São Paulo, RGE, 1984. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 5.

<sup>128</sup> CAMARGO, Robson Corrêa. Performances Culturais: um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. In: RAMOS, Alcides Freire; CAPEL, Heloísa Selma Fernandes e PATRIOTA, Rosângela. *Narrativas ficcionais e escrita da história*. São Paulo: Hucitec, 2013, p. 117.

Na cantiga em estudo, a imposição de uma cidadania descaracteriza a própria humanidade das pessoas consideradas cidadãs. Cada uma delas se torna documentos. Por sua vez, muitos números percorrem o seu cotidiano. Trata-se de um entendimento do que Michel Foucault conceituou de “biopoder”, ou seja, “aquele que faz com que a vida e seus mecanismos entrem no domínio dos cálculos explícitos e faz do poder-saber um agente de transformação da vida humana”<sup>129</sup>. Esses números são listados exaustivamente nos versos. Para compor a letra, Tom Zé realizou um percurso de aprendizado que passou pela educação informal e formal. Buscava, em verdade, novas maneiras do dizer, novas formas que trouxessem a precisão cirúrgica da crítica (humorada e debochada, quase sempre) que desejava expressar. É como ele explicou:

Quando se trata de uma canção como *Identificação* [...], eu poderia ter dito: o homem está se desumanizando, e daí pra frente. Talvez com um balançozinho pudesse tocar no rádio. Mas prefiro: ‘RG 4468...’. Prefiro a linguagem indicial ao invés de fazer uma tradução, que já seria opinativa. Configuro o acontecimento e permito às pessoas um ato de inteligência. Quero que elas pensem, e não que recebam palavras de ordem ou traduções acabadas, onde sejam consumidoras mortas. Mas tem gente que reage mal porque está acostumada a ser carneiro e, quando é convidada a ser gente, toma medo e cobra as palavras de ordem, pede heróis<sup>130</sup>.

O cantor-baiano enumera os males psicológicos enfrentados pelo típico cidadão na época em estudo. Eram eles: o medo, as neuroses e o transtorno de consumo compulsivo. Por outro lado, assim como os robôs, o cidadão possuía vários números de identificação. É como explica Christopher Dunn:

A lógica burocrática de medida e estatísticas se estende ainda mais, dando conta das funções biológicas do sujeito, dos sintomas psicológicos, das necessidades afetivas e do desejo de consumir. A totalidade da existência humana é condensada em números, com o propósito de controle burocrático, análise de consumo e predição atuarial<sup>131</sup>.

O excesso de códigos, nessa lógica, era uma marca de desumanização provocada pela aquisição de cidadania. O sujeito assume, sem elaborar críticas nem se colocar como marginal, a função de cidadão de classe média, preso a esse papel até a sua finitude. A citada desumanização identitária é reforçada com a separação silábica utilizada na entoação dos

<sup>129</sup> FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade Volume I: uma introdução*. Nova Iorque: Vintage, 1990, p. 143.

<sup>130</sup> ZÉ, Tom. *Nova história da Música Popular Brasileira*. Editora Abril Cultural, 1979, p.10.

<sup>131</sup> DUNN, Christopher. Senhor cidadão e o andróide com defeito: Tom Zé e a questão da cidadania no Brasil. In: COSTA, Nelson Barros da (Org.). op. cit., 2007, p. 173.

versos “I, iden/ti-fi-ca-ção/identificação”. Entoação essa realizada por uma vocalização aguda feminina e em coro. Em seguida, Tom Zé assume os vocais e apresenta os números do primeiro documento de identificação cidadã, do registro de nascimento. Ele lista os dados do seu próprio nascimento: “cabelos prê/olhos castan/nascimento onze do dé de trinta e sê”, pois sua data de nascimento foi 11 de outubro de 1936 em “Irará Bahia ia iá”, e possui cabelos pretos e olhos castanhos.

Nos demais versos de “Identificação”, o cancionista fornece os números dos demais documentos de cidadania RG, CPF e INPS, ao mesmo tempo em que faz sua biografia quando cita o seu registro profissional na Ordem dos Músicos. Sonoramente, o clima é alegre, após a entoação do seu nascimento. Para destacar tal alegria de adequação aos números de um cidadão de classe-média, uma vocalização feminina e em coro fragmenta a palavra alegria e a integra a interjeições “ê ê ê” dessa maneira: “alerê-ê-ê/ alerê-ê-ê”. Da mesma forma, é essa mesma vocalização que faz coro a Tom Zé, quando ele enumera os documentos citados anteriormente.

Representando um típico cidadão brasileiro, Tom Zé destaca os aspectos das suas rotinas de trabalho, vida, saúde e alimentação. Nesse sentido, é possível observar através da letra em debate que ser cidadão significa ter pouco tempo de vida, péssimos hábitos alimentares, muito trabalho, salários atrasados e saúde ameaçada.

Em ‘Identificação’ a figura do cidadão já não é associada a privilégios ou exclusão de direitos, mas condenada, à anonimidade e à morte inevitável, ao esvaziamento de seu campo de força biopolítica. [...] ele não é vitimado pelas forças repressivas do regime militar, então em seus estertores finais, mas pela incessante exposição aos poderes regulatórios de um moderno aparato estatal e de uma sociedade de consumo industrializada. O ‘cidadão bem-comportado’ é por fim reduzido a um ‘zumbi sem sepultura’ a vagar pela cidade<sup>132</sup>.

Por fim, o cancionista-repórter em estudo retorna à sua primeira identidade cidadã e enumera na referida cantiga mais dados do seu registro de nascimento, tais como filiação e testemunhas: “Fio de seu Éwerton e de dona Helena, / testemunhando seu Teófilo e Zé Petu, ô, Zé Petu”. O clima se alegra mais uma vez para complementar o caráter de festa dado ao nascimento: “alerê-ê-ê/ alerê-ê-ê”.

As dicotomias relacionais entre a vida sertaneja nordestina e a modernização vivenciadas no ambiente urbano são referenciadas nas cantigas *tomzénianas*, como no samba

---

<sup>132</sup> DUNN, Christopher. Senhor cidadão e o andróide com defeito: Tom Zé e a questão da cidadania no Brasil. In: COSTA, Nelson Barros da (Org.), op. cit., 2007, p. 175.

“Ogodô Ano 2000”<sup>133</sup>. Nos seus versos, o cantor-baiano dialoga com os elementos arcaicos e modernos na sua vida de migrante nordestino. Na introdução sonora da referida cantiga, há o *ostinato* do contrabaixo e a bateria é tocada numa batida tradicional de samba em velocidade rápida interligada aos acordes de um violão. Isso vai criando uma síncope diferente. Nela, é possível notar uma intertextualidade com a cantiga-reportagem “Nave Maria”<sup>134</sup>, pois nesta existe também a recorrência ao citado *ostinato*. Apesar desse elemento comum, os andamentos são mais acelerados e intensos em “Ogodô Ano 2000”.

A partir da referida introdução sonora, o título e o refrão da cantiga em análise homenageiam o deus “Ogodô”. Deus esse que rege os trovões e tremores de terras. O referido Deus e os respectivos fenômenos naturais não foram escolhidos por acaso pelo cantor-baiano, já que podem ser vistos como sinais de um dos seus temas: o Fim do Mundo, dos tempos, no ano 2000. Na seqüência, há a exposição dos instrumentos sonoros utilizados na referida homenagem ou chamada ao Ogodô para reinar o suposto fim dos tempos, tais como: tamborim, violão e agogô<sup>135</sup>. Os sons e as batidas de cada um deles são transcritos através de onomatopéias: “Talac-tac-tac-tac, teleco-teco-teco-teco, toloc-toc-toc-toc e ti-lic-til”. Trata-se, portanto, de um tipo de música sem língua, em que a poesia produz associações sonoras inesperadas. O “fim dos tempos” é caracterizado na cantiga como uma época na qual o moderno, representado pela luz elétrica, convive com o arcaico, simbolizado pela fogueira.

Este é um primeiro choque, o momento em que as suas canções ultrapassam as fronteiras das características musicais, poéticas, rítmicas do sertanejo e se chocam com o urbano, o civilizado: uma outra maneira de provocar o choque do mundo urbano com o sertão e o sertanejo<sup>136</sup>.

Essa convivência foi vivenciada pelo próprio Tom Zé ao conhecer a lâmpada elétrica na cidade baiana de Feira de Santana. Ele narrou os seus espanto e temor da seguinte maneira:

<sup>133</sup> Ôôô/Ogodô/ogodô ogodô, ogodô ogodô/ôôô ogodô ogodô ogodô ogodô/Talac-tac-tac-tac tamborim/teleco-teco-teco-teco violão/ toloc-toc-toc agogô/ti-lic-til ano 2000, ano 2000/Talac-tac-tac-tac tamborim/teleco-teco-teco-teco violão/toloc-toc-toc-toc agogô/tô-lôc-tô twenty 00, twenty 00/A ciência excitada/ fará o sinal da cruz/e acenderemos fogueiras/ para apreciar a lâmpada elétrica. /The science in her trance/ will make the sign of cross/and we will light bonfires/ to appreciate the eletric bulb. /talac tac... /Ogodô... FISCHER, Júlio e ZÉ, Tom. Ogodô Ano 2000. In: ZÉ, Tom. *The hips of Tradition – the return of Tom Zé*. Bros Luaka Bop / Warner, 1992. 1. CD. Faixa 1.

<sup>134</sup> ZÉ, Tom. Nave Maria. In: ZÉ, Tom. *Nave Maria*. São Paulo, RGE, 1984. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 1.

<sup>135</sup> Instrumento mais antigo do samba. Formado por duas até quatro campânulas de ferro, ou dois cones ocos e sem base, de tamanhos diferentes, de folhas de flandres, ligados entre si pelos vértices. Para obter o som desse instrumento, bate-se com uma baqueta de madeira nas duas bocas de ferro.

<sup>136</sup> PANAROTTO, Demétrio. Uma canção e Dois Zés ( ou os sertões de Tom Zé). *Qual Sertão*, Euclides da Cunha e Tom Zé. São Paulo: Lumme Editor, 2009, p. 62.

Nossa Senhora! Aquela luz sem nenhuma mancha! Porque os candeeiros nossos sempre tinham uma coisa que não estava bem, não é? A fumaça que subia do próprio candeeiro sujava o tubo. Nunca aquela luz era perfeita. Eu fiquei extasiado. Criança não se mete na conversa de adulto, então podia sentir à vontade, era uma vantagem. Aí eu me dizia: ‘Meu Deus, vai morrer agora a catapora, a mula-sem-cabeça, o lobisomen’- aquelas histórias que me aterrorizavam, principalmente naquela casa enorme, com piso e forro de madeira, que estava a noite toda esfriando do sol, não é? [...] Vai agora com uma luz dessa não pode aparecer bicho nenhum [...] mas essa lâmpada absolutamente branca? [...] Até hoje ainda me lembro daquela cor, daquela cor que é uma cor que você nunca viu antes<sup>137</sup>.

Na referida cantiga, a celebração da tecnologia e da ciência é aliada a uma valorização necessária da religião. Essa dicotomia relacional entre ciência e religião pode ser vista, sobretudo, nos versos: “A ciência excitada fará o sinal da cruz e acenderemos fogueiras”. A valorização da religião para a vida humana fica mais evidente na performance *tomzéniana* de “Ogodô”, realizada no teatro da FECAP, nos dias 5 e 6 de agosto de 2009, em São Paulo<sup>138</sup>. O cancionista-repórter em estudo inicia sua apresentação com o *happening* a seguir:

Já que a gente teve distração, teve uma briga com os Estados Unidos, se saiu mais ou menos, teve discussões políticas finas e sofisticadas, agora a gente precisa de uma religião. Uma religião, mesmo que seja de Lao Tsé, filosofia da Índia, ou uma religião católica... Como é que chama, Daniel? Espírita, não. Protestante. Precisamos de uma religião. É importante uma religião. Então, eu vou propor uma religião para a gente se basear, senão vocês ficam um pouco sem a base de um Deus, de uma coisa... Seja Deus, seja o Deus de Spinoza, seja qualquer Deus<sup>139</sup>.

A partir do *happening* citado, Tom Zé levanta os braços chamando e reverenciando, através do refrão da cantiga, o deus Ogodô. Em seguida, assume o papel de pai de santo e entoa com uma vocalização em piano e grave: “Ô pai véio. Esse charuto tá danado, pai véio. Tá me botando, ô pai véio”. Imediatamente, pula para cima, aponta os braços para o alto e canta as onomatopéias que representam a sonoridade dos instrumentos tamborim, violão e agogô, que servem como um mantra para chamar o citado Deus. Logo após esse chamado, ele faz mais um *happening* ao anunciar a segunda parte da cantiga: “Uma parte mais culta”. O canto e o sentido do verso “A ciência excitada” é complementado com o seu gesto de tremer todo o corpo. Ele, por outro lado, se benze ao cantar “fará o sinal da cruz”. Ergue os braços para celebrar simultaneamente as fogueiras e a lâmpada elétrica: “acenderemos fogueiras para apreciar a lâmpada elétrica”. Por fim, Tom Zé incorpora novamente o pai de santo: “Ô pai

<sup>137</sup> ZÉ, Tom. Entrevista a Luiz Tatit e Arthur Nestrovski. In: ZÉ, Tom. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003, p. 251.

<sup>138</sup> ZÉ, Tom. Ogodô, Ano 2000. In: ZÉ, Tom. *O Pirulito da Ciência*. Diretor Charles Gavin. Sarapuí Produções Artísticas/ Biscoito Fino, Brasil, 2009, faixa 06. 1. DVD.

<sup>139</sup> ZÉ, Tom. Ogodô, Ano 2000. In: ZÉ, Tom. *O Pirulito da Ciência*. Diretor Charles Gavin. Sarapuí Produções Artísticas/ Biscoito Fino, Brasil, 2009, faixa 06. 1. DVD.

véio. Esse charuto tá danado, pai véio. Tá me botando, ô pai véio”. Chama Ogodô erguendo os braços e o dedo indicador ao cantar o refrão de “Ogodô, ano 2000”.

É importante mencionar ainda que a letra de “Ogodô, Ano 2000” dialoga com a performance *tomzéniana* em análise. Já o figurino dialoga com a aparição da lâmpada elétrica fluorescente em sua vida. No paletó usado por Tom Zé, há duas imagens de lâmpada: a primeira no lado direito e a segunda, nas costas. Este mesmo figurino também se relaciona com a iluminação do palco, a qual, por conseguinte, é parte integrante do cenário, com canos conduítes que desenham duas colcheias (figuras 19 e 20).

Figura 19 – *O Pirulito da Ciência 1*



Cena do *DVD O Pirulito da Ciência*, 2009.  
Disponível em: <[www.otomdoze.blogspot.com.br](http://www.otomdoze.blogspot.com.br)>. Acesso em: 27 nov. 2012.

Figura 20 – *O Pirulito da Ciência* 2Cena do *DVD O Pirulito da Ciência*, 2009.

Disponível em: <[https://www.google.com.br/search?hl=pt-BR&site=imghp&tbm=isch&source=hp&biw=1366&bih=667&q=pirulito+da+ciencia&oq=Pirulito+da+ci&gs\\_l=img.1.0.0i24l3.1607.5969.0.8843.14.12.0.2.1.425.2608.1j7j1j0j3.12.0....0...1ac.1.26.img..4.10.1159.MeZ3C4Zc\\_tw#facrc=\\_&imgdii=\\_&imgrc=TV\\_QShsunDQbDM%3A%3BHgBeGHdAP2gJMM%3Bhttp%253A%252F%252Flauraandreatodotcom1.files.wordpress.com%252F2013%252F02%252Fdsc\\_6622bx.jpg%253Fw%253D710%3Bhttp%253A%252F%252Flauraandreato.com%252F2013%252F02%252F25%252Fpirulito-da-ciencia%252F%3B591%3B393](https://www.google.com.br/search?hl=pt-BR&site=imghp&tbm=isch&source=hp&biw=1366&bih=667&q=pirulito+da+ciencia&oq=Pirulito+da+ci&gs_l=img.1.0.0i24l3.1607.5969.0.8843.14.12.0.2.1.425.2608.1j7j1j0j3.12.0....0...1ac.1.26.img..4.10.1159.MeZ3C4Zc_tw#facrc=_&imgdii=_&imgrc=TV_QShsunDQbDM%3A%3BHgBeGHdAP2gJMM%3Bhttp%253A%252F%252Flauraandreatodotcom1.files.wordpress.com%252F2013%252F02%252Fdsc_6622bx.jpg%253Fw%253D710%3Bhttp%253A%252F%252Flauraandreato.com%252F2013%252F02%252F25%252Fpirulito-da-ciencia%252F%3B591%3B393)>.

Acesso em: 27 nov. 2012.

Como mais um exemplo de trovadorismo das cidades, é possível citar a periferia urbana paulistana retratada como cenário da cantiga – *hip-hop* “Cafuas, guetos e santuários”, composta pelo cancionista-repórter baiano<sup>140</sup>. À capela, Tom Zé homenageia a cultura *hip-hop* da cidade de São Paulo representada pelos “manos da periferia”. Para além da violência das favelas paulistanas, ele entoa, através de uma vocalização aguda e fraca, a periferia como um espaço de criação musical e artística e de talentos intelectuais. É como acrescenta José Miguel Wisnik:

Ao mesmo tempo, saiu das ‘cafusas, guetos e santuários’ das periferias, na expressão de Tom Zé, do ‘ouro das cabeças’ e desse ‘útero de idéias’ da minha humana cidade, a poderosa proliferação do rap, plasmado muitas vezes no contato magnético com o Carandiru, centro de referência identitário para uma grande parcela da população pobre<sup>141</sup>.

<sup>140</sup> Tum tum tum cafuas/Tum tum tum guetos/Tum tum santuários/São Paulo/Coro: São Paulo, São Paulo/ Em algum lugar da tua violência és domingo/Coro: Domingo, domingo/Em algum lugar do teu domingo/ Tens um útero de idéias/Coro: Idéias, idéias/Cafuas, guetos e santuários/Vêm hoje aqui na periferia/Procurar o ouro das cabeças/Coro: Cabeças, cabeças/Tum tum tum cafuas/Tum tum tum guetos/Tum tum. ZÉ, Tom. Cafuas, guetos e santuários. In: ZÉ, Tom. *Jogos de Armar*. Trama, 2000. 1. CD. Faixa 11.

<sup>141</sup> WISNIK, José Miguel. Te-Manduço-Não- Manduca: A música popular de São Paulo. In: *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 307.

O espaço de onde provêm “os cafuas, guetos e santuários”, apesar de periférico, é entoado por um vocal em coro, o qual representa o canto de todos os habitantes de “São Paulo, São Paulo”. A periferia é abordada como um ambiente hostil com habitações miseráveis, simbolizadas pelos “cafuas”. Suas áreas são “guetos”, isoladas e ocupadas por grupos minoritários forçados a viver ali devido à pressão social e econômica. Mesmo assim, há lugar para “santuários” de arte e inteligência como a cultura *hip-hop*.

As inteligências dos manos também são celebradas por todos os paulistanos que cantam em coro: “Idéias, idéias/ Cabeças, cabeças”. Num dia de folga da violência, surge o espaço para as referidas idéias e os ímpetos artísticos. O dia de folga escolhido é o domingo. Dia esse que é festejado por todos os habitantes da cidade paulistana, por isso é entoado também em coro. Os referidos coros, por sinal, são sempre entoados num ritmo próximo ao *funk* para ressaltar que todos os paulistanos estão se rendendo ao gênero.

Por outro lado, é fundamental lembrar que os bairros de periferias e as favelas têm sido também lugares de novas experiências de cidadania cultural na última década, pois a função do Estado como provedor de serviços sociais tem diminuído. Outras maneiras de organização de base comunitária, como associações e ONGs, começam a preencher essa lacuna<sup>142</sup>.

Por fim, é importante destacar que a cantiga em análise tem a duração de menos de um minuto, quarenta e seis segundos. Suas idéias são fragmentadas e inacabadas, assim como a proposta do *CD Jogos de Armar*, no qual está inserida. Além do mais, não há arranjo. Tom Zé, portanto, deixa para o ouvinte terminar a composição e inserir o arranjo. O *CD Jogos de Armar – Faça você mesmo* é um trabalho formado, de início, por um *CD* principal que vem acompanhado de outro, complementar, com fragmentos de músicas para futuras parcerias e composições. Foi configurado enquanto *sampler* para ser usado pelos *sound designers* (*designer* do som, ou desenhista do som), com objetivos diferentes, como na produção sonora de propagandas e publicidades, sonorização de jogos ou hipermídia ou, ainda, para que seus ouvintes reinterpretarem sua obra, criando novas combinações sonoras, assim como um DJ. A idéia do *design* gráfico remete ao jogo Cubo Mágico ou a uma colcha de retalhos, na qual o artesão faz suas próprias combinações (figuras 21 e 22). No referido *CD*,

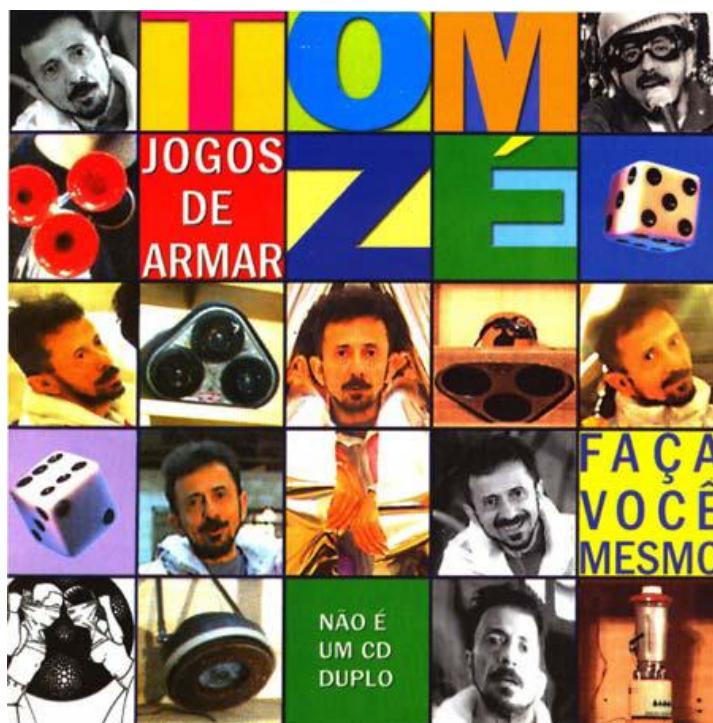
O processo projetual da capa parte de pesquisas sobre jogos, e chega-se a resultado bastante interessante, com um mosaico colorido em que cada elemento do processo é

<sup>142</sup> DUNN, Christopher. Senhor cidadão e o andróide com defeito: Tom Zé e a questão da cidadania no Brasil. In: COSTA, Nelson Barros da (Org.). *O Charme dessa Nação*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007, p. 183.

encaixado em cada quadrado. Os instrumentos inventados, o rosto do artista, um dado, uma dança que também se configura com um jogo de umbigada, jogos de cabra-cega etc. - aliás, aqui, também o sexo é colocado como um jogo<sup>143</sup>.

É importante lembrar ainda que as células rítmicas, melódicas e harmônicas foram concebidas a partir de “uma série de instrumentos eletroacústicos inventados por Tom Zé e que ele construiria originalmente em 1978, reconstruindo-os nos anos 1990 para a sua gravação. Trata-se de um projeto que encoraja explicitamente a citação musical e a intertextualidade [...]”<sup>144</sup>.

Figura 21 – *Jogos de Amar 1*



Capa de CD de Tom Zé. Fonte: acervo pessoal.

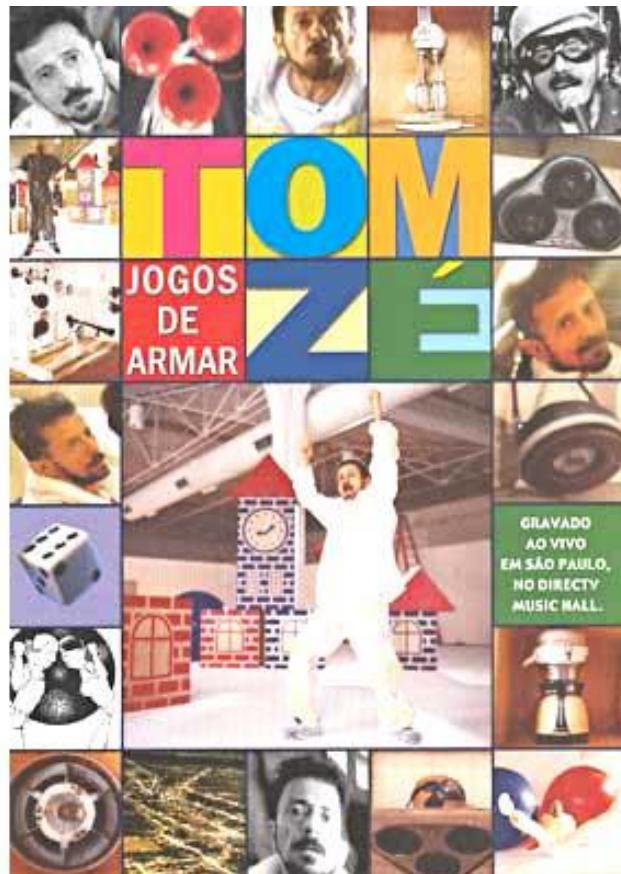
Neste tópico, o cenário urbano de São Paulo foi construído a partir de viagens *tomzénianas* comparativas pelas cidades de Hiroshima, Nevers, Brasília e Rio de Janeiro. Da mesma forma, foram apontadas diversas cenografias urbanas paulistanas, através, por exemplo, de suas ruas e de seus prédios, destacados pelo cantor. Por sua vez, esses cenários remeteram para além dos espaços das cidades referidas. Foi possível observar as experiências sociais dos sujeitos, as táticas de sobrevivência, cidadania e de musicalidade,

<sup>143</sup> LIMA, Márcio Soares Beltrão de. As capas dos discos de Tom Zé. In: *O design entre o audível e o visível de Tom Zé*. Dissertação. (Mestrado em Design) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2010, p. 182.

<sup>144</sup> DUNN, Christopher. Senhor cidadão e o andróide com defeito: Tom Zé e a questão da cidadania no Brasil. In: COSTA, Nelson Barros da (Org.). *O Charme dessa Nação*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007, p 182.

especialmente de Tom Zé e dos migrantes nordestinos, se formando nesses espaços urbanos e os compondo numa relação com o campo, o interior nordestino e, mais especificamente, com Irará – cidade natal do compositor das cantigas-reportagens em debate.

Figura 22 – *Jogos de Amar 2*



Capa de *DVD* de Tom Zé. Fonte: acervo pessoal.

Neste capítulo, em resumo, foi tratada especificamente a proposta do novo acordo tácito de cantigas-reportagens de Tom Zé na Música Popular Brasileira, através de duas variáveis temáticas, relacionadas a aspectos do cotidiano: os sertões e as cidades. Em seguida, no quarto e último capítulo da tese, será esboçada uma nova história da historiografia da música brasileira contemporânea, sob a ótica de Tom Zé. Ele e suas cantigas-reportagens aparecerão, portanto, como possibilidades de compreensão do processo histórico do ponto de vista da música brasileira.

## 4 HISTÓRIAS DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: POSSIBILIDADES INTERPRETATIVAS E DIÁLOGO CRÍTICO COM A HISTORIOGRAFIA DA MPB

*Como eu desapareci dois anos depois [do Tropicalismo], os historiadores retiraram meu nome. Agora, repuseram. [...] O Tropicalismo entrou para desmascarar a mentira da esquerda<sup>1</sup>.*

### 4.1 Mecanismos estéticos e políticos na construção da idéia de uma linha evolutiva na MPB

No primeiro capítulo desta tese, foi apontado o problema da elaboração de uma *linha evolutiva* na Música Popular Brasileira enquanto uma forma de memória histórica. Memória essa presente, sobretudo, na historiografia da MPB. A partir das origens e singularidades musicais de Tom Zé, abordadas no segundo e terceiro capítulos deste trabalho, foi possível questionar a existência da citada linha, que envolveu Tom Zé e o classificou como filho do Tropicalismo. A memória construída sobre o que foram o movimento tropicalista, seus precursores e herdeiros trata da história da MPB com o tema política deixado de lado e do Tropicalismo como obra baiana. A partir deste momento, será realizada uma crítica a esse processo de memorização.

O Tropicalismo não nasceu na Bahia. Se ele tivesse nascido em algum lugar teria sido, de acordo com os esforços de memória de Caetano Veloso, “num almoço na casa de não sei quem em São Paulo”<sup>2</sup>. Nessa ocasião, ocorreu a identificação entre a instalação Tropicália de Hélio Oiticica<sup>3</sup> e uma música de Veloso<sup>4</sup> ainda sem título, a partir da recepção consumidora

<sup>1</sup> ZÉ, Tom. GIRON, Luiz Antonio. Tom Zé faz sucesso internacional e desmonta samba e tropicalismo. *Folha de São Paulo*. Sexta-feira, 23.04. 1993, p. 2.

<sup>2</sup> VELOSO, Caetano. Tropicália. In: *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 199, p. 188.

<sup>3</sup> Tropicália é um labirinto feito de dois *Penetráveis*, PN2 (1966) *Pureza é um mito* e PN3 (1966-1967) *Imagético*, - plantas, areias, araras, poemas-objetos, capas de *Parangolé*, aparelho de TV. É uma cena que mistura o tropical (primitivo, mágico, popular) com o tecnológico (mensagens e imagens), proporcionando experiências visuais, tátteis, sonoras, assim como brincadeiras e caminhadas: ludismo. Penetrando no ambiente, o participante caminha sobre a areia e brita, topa com poemas por entre folhagens, brinca com araras, sente o cheiro forte de raízes [...]. FAVARETTO, Celso Fernando. Programa Ambiental. In: *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992, p.138.

<sup>4</sup> Quando Pero Vaz Caminha/Descobriu que as terras brasileiras/Eram férteis e verdejantes, /Escreveu uma carta ao rei: /Tudo que nela se planta, /Tudo cresce e floresce. /E o Gauss da época gravou". Sobre a cabeça os aviões/Sob os meus pés os caminhões/Aponta contra os chapadões/Meu nariz/Eu organizo o movimento/Eu oriento o carnaval/Eu inauguro o monumento/No planalto central do país/Viva a Bossa, sa, sa/Viva a Palhoça, ça, ça, ça, ça/ Viva a Bossa, sa, sa/ Viva a Palhoça, ça, ça, ça, ça/O monumento/É de papel crepom e prata/ Os olhos verdes da mulata/A cabeleira esconde/ Atrás da verde mata/ O luar do sertão/O monumento não tem porta/ A entrada é uma rua antiga/ Estreita e torta/ E no joelho uma criança/ Soridente, feia e morta/Estende a mão/Viva a mata, ta, ta, ta/ Viva a mulata, ta, ta, ta/ Viva a mata, ta, ta/ Viva a mulata, ta, ta, ta/No pátio interno há uma piscina/Com água azul de Amaralina/Coqueiro, brisa e fala nordestina/E faróis/Na mão direita tem uma roseira/ Autenticando eterna primavera/ E no jardim os urubus passeiam/A tarde inteira entre os

do fotógrafo jornalístico e produtor de cinema Luís Carlos Barreto. Segundo Caetano Veloso, “[...] Luís Carlos Barreto [...] impressionou-se com essa canção [...], sugeriu Tropicália”<sup>5</sup>. Caetano Veloso não compôs a referida canção a partir de sua recepção criadora, ou seja, inspirado pela obra do artista plástico em questão. Por sinal, ele não gostou do nome de batismo sugerido e expressou isto nos seguintes termos: “[...] ‘Tropicália’ não me agradara muito, embora a descrição que ele dera de instalação me atraísse. ‘Tropicália’ parecia reduzir o que eu entendia de minha canção a uma reles localização geográfica. [...] Guilherme Araújo gostou”<sup>6</sup>.

A citada afinidade entre as Tropicálias de Caetano Veloso e de Hélio Oiticica pode ser justificada, à primeira vista, pela proximidade dos tropicalistas com os artistas plásticos, principalmente os considerados neoconcretos<sup>7</sup>, que estabeleciam uma comunicação entre arte e vida, através da inovação da linguagem artística com elementos brasileiros; da construção de alegorias por meio das anacronias temporais, culturais – sob uma ótica ultramoderna – e das disjunções do desenvolvimento capitalista do Brasil e da não estetização da política aos moldes dos apelos das esquerdas. Essas aproximações podem esconder as especificidades de cada Tropicália e servir de “matéria-prima para a confecção de interpretações que buscam um encadeamento de idéias e de trabalhos particulares em uma única motivação”<sup>8</sup>. É possível chegar a essa conclusão a partir das seguintes afirmações de Celso Favaretto:

---

5 girassóis/Viva Maria, ia, ia, ia/ Viva a Bahia, ia, ia, ia/ Viva Maria, ia, ia, ia/ Viva a Bahia, ia, ia, ia/No pulso esquerdo o bang-bang/ Em suas veias corre/ Muito pouco sangue/Mas seu coração/Balança um samba de tamborim/Emite acordes dissonantes/ Pelos cinco mil alto-falantes/Senhoras e senhores/Ele põe os olhos grandes Sobre mim/ Viva Iracema, ma, ma/ Viva Ipanema, ma, ma, ma, ma/ Viva Iracema, ma, ma/Viva Ipanema, ma, ma, ma, ma/Domingo é o fino-da-bossa/Segunda- feira está na fossa/Terça-feira vai à roça/Porém... /O monumento é bem moderno/Não disse nada do modelo/ Do meu terno/Que tudo mais vá pro inferno/Meu bem/Que tudo mais vá pro inferno/ Meu bem/Viva a banda, da, da/Carmem Miranda da, da, da, da/Viva a banda, da, da/Carmem Miranda, da, da, da, da. VELOSO, Caetano. *Tropicália*. In: *Caetano Veloso*. São Paulo, Philips, 1968. 1. disco sonoro, Lado A, faixa1.

<sup>5</sup> VELOSO, Caetano. *Tropicália*. In: *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 199, p. 188.

<sup>6</sup> Idem. *Ibidem*.

<sup>7</sup> Os concretos paulistas se consideravam os intérpretes legítimos dos postulados concretos no Brasil [...]. Os cariocas, acusados pelos paulistas de praticarem equívocos quanto ao rigor da arte concreta, mantiveram distância de qualquer exclusivismo teórico, encaminhando-se, assim, para experiências abertas. Disso nasceu o neoconcretismo. O neoconcretismo [...] criticava o que julgava ser, nos concretos paulistas, um ‘mecanicismo’ proveniente de ‘uma perigosa exacerbação racionalista’, ao mesmo tempo que rejeitava ‘reações igualmente extremistas, de caráter retrógrado, como o realismo mágico ou irracionalista’. Se, com a preocupação exclusivamente voltada para a dinâmica visual, as práticas concretas recusavam a intervenção da subjetividade, propondo a forma seriada, a pureza cromática, o atonalismo, os neoconcretos mostram interesse pela cor expressiva, e pela forma significativa, ou seja, ‘pelo universo de significações existenciais que ela [a obra] a um tempo funda e revela. FAVARETTO, Celso Fernando. Margens do Programa. In: *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992, p. 39.

<sup>8</sup> PATRIOTA, Rosângela. Tropicalismo: em busca da definição e do significado histórico. In: *O Brasil dos anos 60 a partir das experiências estéticas e políticas do Teatro de Arena (SP) e do Teatro Oficina (SP): uma contribuição à História da Cultura*. Minas Gerais: Universidade Federal de Uberlândia, 2000, p. 20 (Relatório Parcial).

Das produções tropicalistas, é notável a semelhança entre a *Tropicália* de Oiticica e a do Grupo Baiano de música popular. Resguardando as diferenças em termos de repercussão, a comparação delas revela coincidência de proposta, de linguagem e de crítica. Em ambas, o experimentalismo articula o construtivo e o comportamental; a participação é constitutiva da produção e a crítica, efeito da abertura estrutural. Entretanto, importa ressaltar que as semelhanças não decorrem de influências (o ambiente de Oiticica é anterior ao surgimento do tropicalismo musical), mas da circulação de idéias. A ênfase no conceitual e no vivenciasl era tendência comum nas artes; o tom crítico impunha-se, como ruptura, no imaginário da participação<sup>9</sup>.

É importante mencionar que ao observar mais atentamente as possíveis aproximações estéticas entre Oiticica e os músicos baianos tropicalistas, destacadas anteriormente e realizadas por Celso Favaretto, nota-se que elas são arriscadas e questionáveis. Tais vinculações, por sua vez, foram postas em suspensão, por Rosângela Patriota, dessa maneira:

Sob essa mesma perspectiva, observa-se que a aproximação realizada por Celso Favaretto, em seu trabalho *A invenção de Hélio Oiticica*, entre o artista plástico e Caetano e Gil torna-se inconsistente, por que o texto de Hélio tenta apanhar nas manifestações ocorridas em 1968 (III FIC<sup>10</sup> e o espetáculo na boate Sucata<sup>11</sup>) a dimensão radical, a possibilidade de rompimento de estruturas, e, fundamentalmente, o binônimo ‘arte-vida’, norteando a produção artística. Dessa maneira, o que interessou a Oiticica, naquele momento, era vislumbrar uma postura engajada em relação à sociedade brasileira e, ao próprio mundo capitalista, em geral, não no sentido de acreditar que a arte, por si só, poderia transformar as relações sociais. Porém, enxergá-las como atuante no processo de transformação do indivíduo/cidadão foi o grande mote de suas considerações sobre aquele momento, 1968, em particular. Ao lado disso, é importante ressaltar que Oiticica não está alheio a temas como ‘cultura brasileira’, ‘arte/política’, ‘crítica à sociedade de consumo’, na medida em que ele não busca a interação, mas a crítica e a negação. Nos argumentos, por ele, utilizados enfatiza-se a necessidade de repensar a criação artística e, principalmente, a relação construída com o público, este não visto como ‘consumidor passivo’, mas como sujeito, capaz de estabelecer diálogos profícuos com a obra de arte<sup>12</sup>.

Já a obra *Tropicália - Alegoria, Alegria*, também de Celso Favaretto, está inserida na literatura acadêmica dos anos 1970 que analisa a questão da alegoria no Tropicalismo e nas

<sup>9</sup> FAVARETTO, Celso Fernando. Programa Ambiental. In: *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992, p. 144.

<sup>10</sup> Discurso realizado por Caetano Veloso, após as vaias recebidas da platéia estudantil defensora de uma modificação revolucionária da sociedade brasileira, durante a sua apresentação da canção “É proibido proibir” que, por sinal, desclassificou a música “Questão de Ordem” de Gilberto Gil.

<sup>11</sup> [...] que estreou em 04 de outubro de 1968. A repercussão das apresentações de Gil e Caetano no FIC foi o estimulante para novas ousadias no palco, que teve como cenário a instalação de duas bandeiras com as inscrições ‘Yes, nós temos bananas’ e ‘Seja marginal, seja herói’ (obra de Hélio de Oiticica, em homenagem ao bandido Cara de Cavalo) feita por David Drew Zingg. PATRIOTA, Rosângela. O significado da *Tropicália* no trabalho de Hélio Oiticica. In: *O Brasil dos anos 60 a partir das experiências estéticas e políticas do Teatro de Arena (SP) e do Teatro Oficina (SP)*: uma contribuição à História da Cultura. Minas Gerais: Universidade Federal de Uberlândia, 2000, p.102 (Relatório Parcial).

<sup>12</sup> PATRIOTA, Rosângela. O significado da *Tropicália* no trabalho de Hélio Oiticica. In: *O Brasil dos anos 60 a partir das experiências estéticas e políticas do Teatro de Arena (SP) e do Teatro Oficina (SP)*: uma contribuição à História da Cultura. Minas Gerais: Universidade Federal de Uberlândia, 2000, p.108 (Relatório Parcial).

Tropicálias em questão<sup>13</sup>. Em 1970, trabalhando numa tradição de crítica marxista, Roberto Schwarz<sup>14</sup> analisou a natureza alegórica do Tropicalismo, observando suas alusões freqüentes a emblemas culturais anacrônicos filtrados através da “luz branca da ultramodernidade”, de forma a transmitir as disjunções do desenvolvimento capitalista no Brasil. Mesmo admitindo a força da alegoria tropicalista, ele se incomodava com sua propensão a elaborar uma “idéia atemporal do Brasil” que parecia recusar a possibilidade de resolver, por exemplo, as contradições entre arcaico/moderno e desenvolvido/subdesenvolvido. Esse ponto de vista é baseado na definição clássica de socialismo. Por outro lado, considera a arte alegórica tropicalista resultante de uma impotência política dos músicos diante dos problemas históricos. Dessa forma,

O pressuposto de que o Tropicalismo não estaria atuando de maneira eficaz no ‘campo progressista’ da luta política no Brasil dos anos 60 obteve no texto de Schwarz o aval necessário a tal afirmação. Naquelas circunstâncias, proferir tal idéia significava dizer que estas criações não se propunham a enfrentar o inimigo mais imediato do período, isto é, a ditadura militar<sup>15</sup>.

Assim sendo, a síntese de “arcaico e moderno” e “desenvolvido e subdesenvolvido” pode ser vista como um fortalecimento de um pensamento avesso às transformações, tão predominante na época. Uma pergunta que pode ser feita é: Onde estaria a crítica na estética tropicalista? O debate sobre a função social da arte e do Tropicalismo foi ainda tratado em documentos do Partido Comunista Brasileiro. Dentre esses documentos, destaca-se o texto de Guilherme Marques<sup>16</sup>. Ele, baseado nas reflexões de Roberto Schwarz, analisou que

[...] já a partir do final de 1964, cessado o período mais duro da repressão, a esquerda voltou a assumir um papel tendencialmente hegemonic na cultura brasileira [...]. Ressaltou, de um lado, que esta ‘hegemonia’ manifestou-se no interior da ‘alta’ cultura e não no universo da ‘cultura de massa’, e, de outro, enfatizou, ao lado do teatro e do cinema, o importante papel da música popular na constituição deste cenário. No entanto, com relação àquelas duas artes, o autor observou que, pouco a pouco, foram dominadas por tendências ‘vanguardistas’ e ‘irracionais’ [...] Em uma tentativa de responder a estas manifestações que nada contribuíram para o campo da ‘resistência democrática’, o autor fez a defesa de trabalhos artísticos filiados ao realismo, a partir da contraposição entre propostas diferenciadas, por que na verdade como em toda arte alegórica, as produções

<sup>13</sup>FAVARETTO, Celso Fernando. *Tropicália – Alegoria, Alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

<sup>14</sup>SCHWARZ, R. Cultura e política, 1964-1969. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

<sup>15</sup>PATRIOTA, Rosângela. O debate político e estético no Brasil dos anos 60: Nacionalistas x Tropicalistas – Estética Realista x Experiências de Vanguarda. In: *O Brasil dos anos 60 a partir das experiências estéticas e políticas do Teatro de Arena (SP) e do Teatro Oficina (SP): uma contribuição à História da Cultura*. Minas Gerais: Universidade Federal de Uberlândia, 2000, p. 45 (Relatório Parcial).

<sup>16</sup>MARQUES, G. *Cultura e política no Brasil Contemporâneo*, jul. 1972 apud PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha – um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 147-150.

tropicalistas apresentavam uma generalização falsa ('a absurdidade' da vida brasileira) a partir de uma singularidade fetichizada (os elementos contraditórios isolados do seu contexto). Para a oposição realista, em troca, tratava-se de demonstrar que esses vários elementos eram apenas momentos parciais de *uma mesma realidade social e cultural*, ou seja, de mostrar como a possibilidade de uma faixa do capitalismo de consumo na zona sul carioca decorre precisamente do anacronismo da nossa estrutura agrária injusta e espoliativa. [...] O predomínio do Tropicalismo, assim, assinala o recuo e a marginalização da corrente realista na arte e do marxismo crítico e humanista no plano do pensamento. Com isso, a *hegemonia tendencial da esquerda na cultura brasileira sofre* – mesmo antes do AI-5 – *uma série crise*<sup>17</sup>.

Sobre essa briga de fundo em torno de uma cultura de esquerda questionada após o Golpe Civil-militar de 1964, Celso Favaretto argumenta que a alegoria tropicalista produzia um efeito crítico justamente por revelar as contradições históricas sem solução, proporcionando assim uma imagem indeterminada e fragmentada do Brasil, que poderia então ser ativada para satirizar a cultura oficial<sup>18</sup>. O autor em questão situa o Tropicalismo como uma ruptura musical em relação à música de protesto. Nesse sentido, ele valoriza as inovações formais e temáticas como exemplos de ações políticas mais eficientes no processo histórico em estudo. O elemento alegórico, todavia, pode ser visto como diferenciador das perspectivas estéticas de Oiticica e dos tropicalistas. Aquele defendia a conciliação, e estes, a justaposição do arcaico e do moderno na arte.

Nesse sentido, para Hélio Oiticica, a 'autonomia da arte' é uma perspectiva que deve ser rompida, na medida em que o código estético não deve ser o único elemento norteador do processo criativo. Essas preocupações, acrescidas de outros aspectos mencionados, evidenciam que o seu trabalho de criação não buscava uma justaposição do arcaico e do moderno, muito menos, acoplar elementos tropicais e díspares com o objetivo de evidenciar a comicidade de nosso subdesenvolvimento. Pelo contrário, embora seja possível vislumbrar as mesmas preocupações em suas instalações, suas formulações teóricas apontam para a necessidade em se formular sínteses que ajudem a compreender a realidade brasileira e possibilitem elaborar propostas de intervenção<sup>19</sup>.

É certo que Oiticica chegou a se posicionar favoravelmente em relação às inovações musicais tropicalistas, realizadas, por exemplo, por Gilberto Gil no Festival Internacional da Canção de 1968: "Gil parece cantar e compor com todo corpo, sua garganta é de fera, num canto forte que se relaciona com o dos cantadores nordestinos: sua apresentação foi um

<sup>17</sup>PATRIOTA, Rosângela. *Rasga Coração: diálogos com as utopias dos anos sessenta*, op. cit., 1999, p. 148; p. 150.

<sup>18</sup>FAVARETTO, Celso Fernando. *O procedimento cafona*. op. cit., 1996, p. 108-109.

<sup>19</sup>PATRIOTA, Rosângela. *O significado da Tropicália no trabalho de Hélio Oiticica*. In: *O Brasil dos anos 60 a partir das experiências estéticas e políticas do Teatro de Arena (SP) e do Teatro Oficina (SP): uma contribuição à História da Cultura*. Minas Gerais: Universidade Federal de Uberlândia, 2000, p.108 (Relatório Parcial).

momento de glória, contido e sem heroísmo aparente, certo do que fazia, enquanto a vaia fascista comia”<sup>20</sup>. É fundamental, em síntese, fazer ponderações diante de iniciativas presentes nas reflexões acadêmicas citadas anteriormente, que utilizam o referido texto de Oiticica para endossar a produção tropicalista musical<sup>21</sup>.

A face *pop*-mercadológica do projeto tropicalista de Caetano Veloso era mesmo um complicador para uma apropriação do nome da instalação Tropicália, de Oiticica, pois a instalação não podia ser transportada e muito menos possibilitava a sua comercialização. Da mesma forma que cada um dos nomes dados às manifestações ambientais, incluindo a Tropicália, “Cada posição do programa é designada por uma palavra ou expressão, que poéticas e estranhas, indiciam o caráter da proposição e dos procedimentos envolvidos. Signo irredutível da diferença, cada nome já delimita uma área de atuação”<sup>22</sup>.

Desde os objetos penetráveis, Bólides<sup>23</sup> e Parangolés<sup>24</sup>, de Oiticica, considerados um prelúdio do seu projeto ambiental de radicalização da participação do espectador – vivenciado na sua Tropicália – onde o tema do impedimento de essas obras serem rapidamente comercializadas foi abordado<sup>25</sup>; as chamadas manifestações ambientais transgrediam os circuitos de arte, sobretudo os de exposição em lugares nos quais se efetuavam separações e distinções entre o público, o artista e a obra. Por outro lado, questionavam os circuitos de comercialização, criados pelos salões de arte. Assim sendo, a arte saiu dos museus, salões e galerias e foi experimentada nas “ruas, parques, morros, pavilhões de exposições industriais, etc”<sup>26</sup>.

A Tropicália de Oiticica pode ser definida como uma expressão típica de vanguarda, pois buscava operar somente na direção do experimentalismo e da inovação artística. Dessa

<sup>20</sup> OITICICA, Hélio. O sentido de vanguarda do grupo baiano, *Correio da Manhã*, 24 out. 1968 apud DUNN, Christopher. Na hora adversa: Tropicália na mira da repressão. In: *Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora da UNESP, 2009, p. 156.

<sup>21</sup> Valorizando a atividade tropicalista, Oiticica vincula-a às suas experiências ambientais. Ao traçar o paralelismo das duas propostas, ressalta as ‘conexões do Grupo Baiano com os problemas universais da vanguarda’, por sua visão estrutural, radicalidade crítica, e posição revolucionária no processo de revisão cultural e de renovação das artes no Brasil. FAVARETTO, Celso Fernando. Programa Ambiental. In: *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992, p. 146-147.

<sup>22</sup> FAVARETTO, Celso Fernando. A organização do delírio, op. cit., 1992, p. 17.

<sup>23</sup> [...] são estruturas ‘contidas’ de cor. Caixas (de madeira, vidro. Plástico ou cimento), sacos (de pano, de plástico), latas, bacias, que abrigam materiais (areia, terra, carvão, brita, anilina, água, conchas trituradas etc.) preparados para experiências radicais da cor-luz. [...] Bolas de fogo, meteoros, os *Bólides* são focos de energia que envolvem seus exploradores e o espaço circundante em modulações de cor. FAVARETTO, Celso Fernando. Das invenções à invenção, op. cit., 1992, p. 91.

<sup>24</sup> A nova objetividade sensorial está também em outras obras de Hélio, como nos parangolés, que só se completam enquanto obras de arte no momento em que são vestidas, enquanto há participação. É a necessidade de se apropriar do próprio corpo como campo de experimentação estética. CORD, Getúlio Mac. Cozimento e sabor (1967 a 1969). In: *Tropicália: um caldeirão cultural*. Rio de Janeiro: Ferreira, 2011, p. 49.

<sup>25</sup> FAVARETTO, Celso Fernando. Das invenções à invenção, op. cit., 1992, p. 98.

<sup>26</sup> FAVARETTO, Celso Fernando. Programa ambiental, op. cit., 1992, p. 129.

forma, o lado experimental do Tropicalismo, do qual Tom Zé continuou se utilizando na sua trajetória musical pós-1960, pode ser nomeado de Tropicália. Porém, esse lado foi diluído pelo lado tropicalista *pop-mercadológico*; pela indústria fonográfica, sobretudo após o final do Tropicalismo e dos anos 1970, e por reacionarismos e saudosismos estéticos – compreendidos como desvios, durante a década de 1970, das *linhas evolutivas* já desencadeadas pelos músicos baianos João Gilberto e Caetano Veloso. É como reforça Ferreira Gullar, nos trechos a seguir:

O que mais dilui hoje no contexto brasileiro é justamente essa falta de coerência crítica que gera a tal de convi-conveniência; a reação cultural, que tende a estagnar e se tornar ‘oficial’ (mais do que burocrático, essa coisa oficial existe como reação efetiva), e a que predomina nesse estado atual: por exemplo, a crítica que as idéias de ‘tropicália’ geraram ao culto do ‘bom gosto’ (isto é, a descoberta dos elementos criativos nas coisas consideradas *cafonas*, e que a idéia de ‘bom gosto’ seria conservadora) foi transformada em algo reacionário pelos diluidores da mesma: instituiu-se a ‘cafônica’ estagnatária, já que instituir a idéia de cafona conduz à glorificação permanente das coisas passadas (olha-se para trás): hoje há uma febre reacionária de ‘saudosismos’ e ‘redescoberta de valores’, *velhaguardismo*; a crítica da ‘tropicália’ ao ‘bom gosto’ da bossa nova era e é ambivalente e específica – a generalização dela é reacionária<sup>27</sup>.

Segundo o próprio Hélio Oiticica, na sua Tropicália, diferentemente do Tropicalismo, existiam elementos que não podiam ser consumidos e comercializados, tais como:

[...] o elemento vivencial direto, que vai além do problema da imagem, pois quem fala em tropicalismo apanha diretamente a imagem para o consumo, ultra-superficial, mas a vivência existencial escapa, pois não a possuem – sua cultura ainda é universalista, desesperadamente à procura de um folclore, ou a maioria das vezes, nem isso<sup>28</sup>.

De maneira diversa da opinião de Oiticica, na metade da década de 1980, referida anteriormente, ele observou, no calor da hora do Tropicalismo, um maior paralelismo entre este a sua própria Tropicália, especialmente em relação aos temas da inovação artística radical e revisão crítica – considerados típicos das vanguardas.

Na música popular essa consciência ganhou hoje corpo, o que antes parecia privilégio de artistas plásticos e poetas, de cineastas e teatrólogos, tomou corpo de modo muito firme no campo da música popular com o Grupo Baiano de Caetano e Gil, Torquato e Capinam, Tom Zé, que se aliou a Rogério Duprat, músico ligado ao grupo concreto de São Paulo, e ao conjunto Os Mutantes, e hoje assume uma dramaticidade incrível a luta desses artistas contra a repressão geral brasileira, tão

<sup>27</sup> “Brasil Diarréia”, em Ferreira Gullar (Org.), *Arte Brasileira Hoje*, Rio, Paz e Terra, 1973, p. 151 apud FAVARETTO, Celso Fernando. Programa ambiental. In: *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992, p.142-143.

<sup>28</sup> OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 107-109.

conhecida minha há dez anos (repressão não só da censura ditatorial mas também dá *intelligentsia* bordejante [...] O que provoca essa reação é justamente o caráter revolucionário implícito nas criações e nas posições do Grupo Baiano: Caetano e Gil e seus cupinchas põem o dedo na ferida – não são apenas revolucionários esteticistas [...] porque hoje tudo o que revoluciona o faz de modo geral, estruturalmente, jamais limitado a um esteticismo, e é esse o sentido do que se convencionou chamar de tropicalismo: não criar mais um ‘ismo’, ou um movimento isolado etc., como antes, mas constatar um estado geral cultural, onde contribui o que poderia até parecer oposto: José Celso, Glauber, Concretos de São Paulo, Nova Objetividade [...] Os baianos, sempre inteligentíssimos, promovem a maior tarefa crítica da nossa música popular, inclusive cabe a eles a iniciativa da desmistificação, na música, do ‘bom gosto’, como critério de julgamento [...]<sup>29</sup>.

Apesar de Hélio Oiticica ter destacado uma circulação de idéias entre expressões artísticas diferentes – o teatro, o cinema, a poesia, as artes plásticas e a música –, o artista plástico era contrário à formação de um “ismo”, ou movimento em torno da sua Nova Objetividade e, por sua vez, da sua Tropicália. A noção de movimento, enquanto uma unidade de pensamento estético, parecia entrar em choque com a idéia de diversidade de posturas, escolhas e experiências estéticas tão caras a ele. É o que se pode acompanhar, em seguida, no seu relato:

A ‘Nova Objetividade’, sendo um estado, não é pois um movimento dogmático, esteticista (como, por exemplo, o foi o Cubismo, e também outros ismos constituídos como uma ‘unidade de pensamento’), mas uma ‘chegada’ constituída de múltiplas tendências, onde a ‘falta de unidade pensamento’ é uma característica importante, sendo, entretanto, a unidade desse conceito de ‘nova objetividade’ uma constatação geral dessas tendências gerais aí verificadas. Pensamento’ é uma característica importante, sendo, entretanto, a unidade desse conceito de ‘nova objetividade’ uma constatação geral dessas tendências gerais aí verificadas. Um símile, se quisermos, podemos encontrar no Dada, guardando as distâncias e diferenças<sup>30</sup>.

No processo de apropriação da idéia de Tropicália na obra-movimento vencedora Tropicalismo de Caetano Veloso, alguns elementos se perdem, especialmente após o movimento tropicalista e durante os anos 1970, e deixam de ser valorizados. Dentre eles, merecem destaque: as mudanças de comportamentos, as experimentações de novas estruturas musicais e a participação ativa e individual do ouvinte na elaboração de imagens fragmentadas do Brasil, ao escutar canções.

É possível afirmar que Tropicália e Tropicalismo são termos distintos. No entanto, foram percorridos os caminhos pelos quais este último foi fundido no primeiro, chegando ao extremo de Tropicália, Tropicalismo e Movimento Tropicalista serem entendidos como

<sup>29</sup> OITICICA, Hélio. “O sentido de Vanguarda do Grupo Baiano”, *Correio da Manhã*, 24 nov. 1968 apud FAVARETTO, Celso Fernando. Programa ambiental. In: *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992, p. 146.

<sup>30</sup> OITICICA, Hélio. “Esquema Geral da Nova Objetividade”, op. cit., 1986, p. 84.

palavras sinônimas independentemente dos períodos históricos. Houve um esvaziamento do termo Tropicalismo. Tudo passou a ser Tropicalismo. Para comprovar que ele existiu, os estudiosos, destacados no primeiro capítulo desta tese, identificaram semelhanças entre o Tropicalismo e os seus diferentes precursores, tais como: Modernismo, Concretismo e a Bossa Nova. É fundamental lembrar que as relações entre poesia e música popular não emergem no período do Modernismo de 1922. Dessa forma, precisar o marco inicial da suposta *linha evolutiva* como modernista é por si só problemático. O movimento modernista não se interessou

[...] pela música popular e a atividade de Noel Rosa, por exemplo, este desvinculado dos acontecimentos dentro da série literária. Embora se possa estabelecer paralelos e relações cronológicas entre distintos momentos da série literária e da música popular, somente com a criação da *Revista da Música Popular*, com a passagem de Vinícius de Moraes para a série musical e o surgimento da bossa nova é que se observaria uma ligação mais sistemática entre poesia literária e música popular. [...] A Bossa Nova seria a elaboração de um produto mais sofisticado musical e literariamente, apresentando um depuramento formal que a aproxima das correntes de vanguarda iniciada em 1956 na série literária<sup>31</sup>.

A partir dos anos 1970, as produções musicais de Tom Zé foram classificadas como herdeiras do Tropicalismo ou tropicalistas independentemente de suas respectivas singularidades, porque também dialogavam com os mesmos supostos antecessores estéticos do Tropicalismo. Essas classificações também objetivaram atestar a existência de um movimento tropicalista. As vinculações entre Modernismo, Concretismo, Bossa Nova, Tropicalismo e Tom Zé estabelecidas na lógica de uma *linha evolutiva* na Música Popular Brasileira são inúteis para a comprovação da presença de um movimento tropicalista, até porque “[...] não é possível imputar uma data e / ou lugar para precisar o nascimento do ‘movimento’ tropicalista”<sup>32</sup>.

As narrativas interpretativas de Augusto de Campos<sup>33</sup> e Celso Favaretto<sup>34</sup>, apresentadas no primeiro capítulo deste trabalho, são tão convincentes, que consolidaram a vivência estética de Caetano Veloso, a sua oposição à arte engajada e as noções da citada *linha evolutiva* e do Tropicalismo. O compositor baiano, porém, não estava envolvido com os

<sup>31</sup>BAIA, Silvano F. O ensaio acadêmico: momento formativo de um campo de estudos. Fundamentos para uma historiografia. In: *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. Tese de doutorado em História Social. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010, p. 56.

<sup>32</sup>PATRIOTA, Rosângela. Tropicalismo: em busca da definição e do significado histórico. In: *O Brasil dos anos 60 a partir das experiências estéticas e políticas do Teatro de Arena (SP) e do Teatro Oficina (SP): uma contribuição à História da Cultura*. Minas Gerais: Universidade Federal de Uberlândia, 2000, p. 24 (Relatório Parcial).

<sup>33</sup>CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

<sup>34</sup>FAVARETTO, Celso Fernando. *Tropicália – Alegoria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

debates em torno das relações entre arte e política do eixo Rio-São Paulo. Se assim o fosse, seria justificável identificar aspectos de suas músicas “[...] que enfatizavam críticas à prática política de determinados segmentos sociais, em especiais aqueles que compreenderam o período anterior a 1964 como o de uma conjuntura revolucionária”<sup>35</sup>.

A proposta vencedora no processo de apropriação do termo Tropicália foi a de Caetano Veloso. Para tanto, este último conseguiu diversos porta-vozes na historiografia da MPB, elencados no primeiro capítulo deste trabalho, e sempre trabalhou com as idéias de mercado e consumo. Na teia interpretativa sobre as definições do Tropicalismo, a proposta perdedora foi a experimentalista de Hélio Oiticica. Este, por sinal, reconheceu a derrota do seu projeto, quando afirmou:

E agora o que se vê? Burgueses, subintelectuais, cretinos de toda espécie, a pregar tropicalismo, tropicália (virou moda!) – enfim, a transformar em consumo algo que não sabem direito o que é. Ao menos uma coisa é certa: os que faziam *stars and stripes* já estão fazendo suas araras, suas bananeiras, etc., ou estão interessados em escolas de samba, marginais anti-heróis (Cara de Cavalo virou moda) etc<sup>36</sup>.

Em síntese, a adesão ao mercado pode ser vista como o elemento complicador para nomear o movimento musical surgido no final dos anos 1960 seja de Tropicalismo, seja de Tropicália. Da mesma forma, aparentemente é arriscado nomear de tropicalistas obras como *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, *O rei da Vela*, do Teatro Oficina, e a própria instalação Tropicália, de Oiticica, depois do surgimento do movimento musical tropicalista. Antes disso, essas obras eram vistas na singularidade de suas respectivas áreas. Nesse sentido, “Antonio Risério argumentou que a ‘Tropicália foi básica e essencialmente coisa da cabeça de Caetano’ e que, por isso, de modo algum constituía um movimento artístico geral [...]”<sup>37</sup>. Da mesma forma, opinou Glauber Rocha: “Tropicalismo é Caetano e Gil. Não vincula diretamente *Terra em Trase*, *O rei da Vela*”<sup>38</sup>. Visão diferente, todavia predominante, seguiu Carmela Roseli Palmiere Parente Fialho no seu livro *Tropicália ou Panis et Circencis: no país do Rei da Vela*<sup>39</sup> ao listar as supostas obras conceituais do movimento tropicalista, como as obras citadas e os primeiros discos individuais de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Ao fazer essa

<sup>35</sup>PATRIOTA, Rosângela. O dialógo entre a música de Caetano Veloso, Gilberto Gil e os Poetas Concretistas: a construção de uma arte de vanguarda. In: *O Brasil dos anos 60 a partir das experiências estéticas e políticas do Teatro de Arena (SP) e do Teatro Oficina (SP): uma contribuição à História da Cultura*. Minas Gerais: Universidade Federal de Uberlândia, 2000, p. 80 (Relatório Parcial).

<sup>36</sup>OITICICA, Hélio, op. cit., p. 107-109.

<sup>37</sup>DUNN, Christopher. O momento tropicalista, op. cit., 2009, p. 239.

<sup>38</sup>ROCHA, Glauber. *Tropicália*. Dirigido por Marcelo Machado. Imagem Filmes, Bossa Nova Filmes e Petrobrás. Brasil, 2012. Documentário. 89 min.

<sup>39</sup>FIALHO, Roseli Palmiere Parente. *Tropicália ou Panis et Circencis: no país do Rei da Vela*. Dissertação de mestrado em História: UFRJ, 1994.

enumeração, a autora tem objetivo de atestar a existência do Tropicalismo através da afirmação de que ele englobou várias linguagens. Apesar de reconhecer a influência da antropofagia *oswaldiana* entre os tropicalistas, aponta diferenças entre eles em relação ao tema comunicação de massa. Hélio Oiticica e José Celso Martinez Corrêa eram contrários à inserção na mídia, pois esta prejudicaria a direção experimental da antropofagia. Enquanto que os músicos tropicalistas, principalmente Caetano Veloso e Gilberto Gil, aderiram ao consumo de suas produções, a partir dos veículos de comunicação de massa.

O projeto de união entre experimentação e adesão ao mercado, através da indústria fonográfica, foi possível até os anos 1960. O estabelecimento de vinculação das manifestações estéticas da época em estudo, especialmente com o Modernismo e o Concretismo ocorreu porque estes dois últimos davam um tom de erudição e superioridade estética às produções tropicalistas. Atribuía-se, dessa maneira, “a aura de obra de arte a um produto confeccionado no âmbito da sociedade de massas e destinado à indústria cultural”<sup>40</sup>. A partir da década de 1960, essa união ambígua foi fragmentada e desencadeou em duas direções após o final do Tropicalismo. A primeira delas, exemplificada por Caetano Veloso e Gilberto Gil, optou pelo investimento na indústria fonográfica, no sucesso mercadológico e nos gostos de um público massivo, enquanto que a segunda priorizou e continuou o projeto embrionário de inovação musical radical e da experimentação. Os músicos que fizeram parte da segunda – como Rogério Duprat<sup>41</sup>, com suas ideias de síntese entre música erudita e experimentação musical<sup>42</sup>; Mutantes, em seus investimentos nas liberdades musicais

<sup>40</sup>PATRIOTA, Rosângela. O dialógo entre a música de Caetano Veloso, Gilberto Gil e os Poetas Concretistas: a construção de uma arte de vanguarda. In: *O Brasil dos anos 60 a partir das experiências estéticas e políticas do Teatro de Arena (SP) e do Teatro Oficina (SP): uma contribuição à História da Cultura*. Minas Gerais: Universidade Federal de Uberlândia, 2000, p. 84 (Relatório Parcial).

<sup>41</sup>Músico integrante do Grupo Música Nova e arranjador de músicas tropicalistas, sobretudo do *LP Tropicália – Panis et Circensis* (1967). Essa vertente do Grupo Música Nova, representada por Duprat, estava articulada ao Movimento Tropicalista e vinculada à indústria cultural na década de sessenta. Assistimos então naquela década a uma intensa atividade de pesquisa, por todos os grupos acima referidos, em torno de técnicas de linguagem que estivessem comprometidas com uma proposta e que fossem veículos de uma reflexão histórico-política. É através da técnica pesquisada (diferente para cada grupo) que a conotação política a um só tempo estrutura e se transmite na obra, assim como essa técnica que serve a outros produtores (a atuação coletiva é sempre visada) e aos consumidores como meio de intervenção e participação política, o que é verificável na proliferação das obras de caráter experimental, por um lado, e nas obras de caráter didático, por outro. Visa-se ao mesmo tempo eliminar a oposição entre técnica e conteúdo através de uma determinada funcionalização da linguagem artística, assim como eliminar a oposição entre produtor e consumidor (o intelectual procurando resolver sua contradição através de uma identificação orgânica com um público específico). ZERON, Carlos Alberto. A formação do grupo. In: *Fundamentos históricos-políticos da música nova e da música engajada no Brasil, a partir de 1962*. Dissertação de Mestrado. FFLCH-USP, 1991, p. 29-30.

<sup>42</sup>Rogério Duprat e Damiano Cozzella, além de oporem sua opção musical neo-dadaísta derivada da influência do trabalho de John Cage ao estruturalismo de linha européia dos outros dois compositores, declaram o primado do consumo sobre a produção, abrem uma firma produtora de jingles (a Audimus Ltda.) onde fazem música de encomenda, apostando na idéia de que nada mais havia a fazer no campo da chamada ‘música erudita’, e que a integração inteligente na sociedade de consumo era o único caminho a seguir. Ambos,

anárquicas da música *rock*, e Tom Zé, nos seus contínuos diálogos com a arte concretista, graus de contingências/indeterminações/alargamentos dos limites entre experimentações das músicas erudita, rural, nordestina e popular e a desorganização das divisões musicais – ficaram na periferia da Música Popular Brasileira. As aproximações dos tropicalistas com os músicos Rogério Duprat e Júlio Medaglia serviram, por sua vez, para atestar “[...] a compreensão das músicas de Caetano Veloso e Gilberto Gil como ‘arte de vanguarda’, ao lado de uma perspectiva que estabelecerá o diálogo entre um repertório erudito e a indústria cultural”<sup>43</sup>.

Apesar dos seus papéis fundamentais para o projeto Tropicalismo do final dos anos 1960, os músicos dos quais Caetano Veloso e Gilberto Gil se aproximaram se tonaram complicadores, porque continuavam, posteriormente ao movimento musical referido, se opondo a uma concepção tradicional de música popular que trabalhava com a identificação do público com a música através de regularidades rítmicas e lingüísticas. Por sua vez, Caetano Veloso e Gilberto Gil passaram a apoiar esse grau de regularidade e beleza da música popular, que tinha sido desestabilizado por eles próprios<sup>44</sup>.

O projeto estético tropicalista era aparentemente contraditório, pois foi um movimento vanguardista inserido na cultura de massa. A justificativa para esta aparente contradição é que não existiam separações entre tecnologia, envolvimento na lógica da indústria fonográfica, inovação musical e artística e crítica social. Essa mistura de inserção no mercado e crítica social chegou a ser compreendida como a marca do Tropicalismo que o diferenciava da ideologia do protesto e desmontava a idéia de linguagem de classe, desnaturalizando as relações dessa linguagem com as classes burguesa e média. Assim sendo, em relação ao sentido do protesto recorrente na época, havia, no movimento tropicalista, a ultrapassagem da separação direta e simples entre forma e conteúdo e da observação lamentosa e encantadora sobre a pobreza<sup>45</sup>. Foi devido a um suposto esvaziamento político do movimento tropicalista que este foi recebido de forma negativa entre a classe universitária de esquerda da época em estudo. É o que se pode afirmar de acordo com a seguinte narrativa de Tom Zé: “Na hora que

---

juntamente com o maestro e arranjador Júlio Medaglia, envolvem-se diretamente com o movimento Tropicalista. ZERON, Carlos Alberto. A evolução do grupo. In: *Fundamentos históricos-políticos da música nova e da música engajada no Brasil, a partir de 1962*. Dissertação de Mestrado. FFLCH-USP, 1991, p. 77.

<sup>43</sup>PATRIOTA, Rosângela. O diálogo entre a música de Caetano Veloso, Gilberto Gil e os Poetas Concretistas: a construção de uma arte de vanguarda. In: *O Brasil dos anos 60 a partir das experiências estéticas e políticas do Teatro de Arena (SP) e do Teatro Oficina (SP): uma contribuição à História da Cultura*. Minas Gerais: Universidade Federal de Uberlândia, 2000, p. 89 (Relatório Parcial).

<sup>44</sup>DURÃO, Fabio e FENERICK, José Adriano. Tom Zé’s Unsong and the Fate of the Tropicália Movement. In: SILVERMAN, Renée M. *The popular avant-garde*. Amsterdam/New York, NY 2010, p. 299-306.

<sup>45</sup>FAVARETTO, Celso Fernando. Tropicalismo, Mercado e Participação. In: *Tropicália – Alegoria, Alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996, p. 121-130.

o Tropicalismo surgiu, no seu primeiro momento, a classe universitária foi contra. A pilha de jornalistas foi contra. Chamaram aquilo de alienação, de música americana, de entreguismo”<sup>46</sup>. Tal reação evidencia, em resumo,

[...] temas e discussões que são o *leitmotiv* da década 60 como: frente democrática, revolução e crítica à atuação do PCB. No entanto, a necessidade em encontrar um elo unificador para todas as manifestações, que não se coadunavam com as expectativas da resistência democrática, fez da expressão ‘tropicalismo’ o ‘guarda-chuva’ sob o qual se abrigaram indícios de ruptura, não importando as especificidades inerentes a cada um deles<sup>47</sup>.

A oposição entre Tropicalismo e música de protesto inerente à noção de *uma linha evolutiva* na Música Popular Brasileira permitiu que a expressão Tropicalismo fosse entendida como sinônimo de crítica excludente às perspectivas de engajamento estabelecidas na época em estudo. Nessa perspectiva, destaca-se a obra de Heloísa Buarque de Hollanda: *Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde - 1960/1970*<sup>48</sup>. A autora aponta a crítica à *intelligenzia* de esquerda e a valorização da modernidade como as principais marcas do Tropicalismo<sup>49</sup>. Estabelece antecessores mais longínquos do Tropicalismo colaborando com o fortalecimento de uma *linha evolutiva* na Música Popular Brasileira. O ponto inicial da referida linha não seria o Modernismo de 1922. Para ela, “Os traços de modernidade podem ser identificados com clareza no movimento modernista de 22 e identificados como índices não só com seus antecedentes imediatos, como é o caso do Simbolismo, mas ainda num recuo mais ousado, desde Gregório de Mattos”<sup>50</sup>. Dessa forma, o Tropicalismo teria sua existência confirmada através de seus elementos de modernidade, formados ainda no século XIX.

As diferentes noções de atuação política do Tropicalismo e da música de protesto são apresentadas em oposição por Heloísa Buarque de Hollanda. Nesse sentido, os músicos de protesto seriam atrasados em relação aos tropicalistas, pois estes se preocupavam em conseguir uma revolução político-cotidiana imediata e não somente num futuro distante.

<sup>46</sup>ZÉ, Tom. *Tropicália*. Dirigido por Marcelo Machado. Imagem Filmes, Bossa Nova Filmes e Petrobrás. Brasil, 2012. Documentário. 89 min.

<sup>47</sup>PATRIOTA, Rosângela. Tropicalismo: em busca da definição e do significado histórico. In: *O Brasil dos anos 60 a partir das experiências estéticas e políticas do Teatro de Arena (SP) e do Teatro Oficina (SP): uma contribuição à História da Cultura*. Minas Gerais: Universidade Federal de Uberlândia, 2000, p. 21 (Relatório Parcial).

<sup>48</sup>HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

<sup>49</sup>HOLANDA, Heloísa Buarque de. O susto tropicalista na virada da década. In: *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p.63-64.

<sup>50</sup>HOLANDA, Heloísa Buarque de. O susto tropicalista na virada da década. In: *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p.64.

Recusava, portanto, o Tropicalismo, a esperança no Futuro prometido como redentor. ‘Eles só falam no dia de amanhã/ só vivem o que dizem/ o dia de amanhã’. O Tropicalismo começa a sugerir uma preocupação com o *aqui e agora*, começa a pensar a necessidade de revolucionar o corpo e o comportamento, rompendo com o tom grave e a falta de flexibilidade da prática política vigente. [...] Faltou ao excelente ensaio de Schwarz uma percepção mais global, capaz de dar conta dos efeitos críticos do Tropicalismo entendido como uma nova linguagem crítica, especialmente no sentido da subversão de valores e padrões de comportamento<sup>51</sup>.

Na citação em análise, percebe-se que o ensaio de Roberto Schwarz é a matriz interpretativa que guia os posicionamentos críticos da autora. Ela, através da sua análise do texto de Schwarz, revela não apenas as restrições estéticas e políticas da visão do crítico, mas também as da própria música de protesto. “Sob esse aspecto é importante mencionar que a perspectiva do ‘rememorar’ acarreta implicações que merecem ser observadas, na medida em que o rememorar implica, na maioria das vezes, incorporar interpretações *a posteriori* para explicar o ocorrido”<sup>52</sup>.

Se a historiografia da nossa música com as noções de Tropicalismo e de uma *linha evolutiva* na MPB excluiu ou deprecio a música engajada, o cancionista-repórter baiano Tom Zé também contribuiu com esse processo de exclusão verificado a partir da epígrafe deste capítulo, em declarações e cantigas-reportagens, sobretudo aquelas realizadas a partir dos anos 1970, ao criticar a classificação de sua arte como música de protesto e o processo criativo dos seus colegas desta vertente. Para tanto, diferenciou protesto de provação do cognitivo do público da seguinte maneira:

Eu trabalho com música, que as pessoas confundem com música engajada/de protesto. Nessas palavras, têm várias nuances. A canção de protesto como é registrada no dicionário é o método jesuítico com a novidade da palavra de ordem. E eu não pratico isso. Eu pratico observar a sociedade quando ela baixa a guarda por descuido, fotografar rapidamente falando metaforicamente, e depois tentar descrever aquilo que ela não pode confessar. Isso não é música de protesto. Isso é música que pode aumentar a capacidade de discernimento da platéia<sup>53</sup>.

É necessário separar música de protesto de música engajada. Tom Zé trata os termos como se eles tivessem o mesmo significado. É possível ser um músico engajado sem realizar nenhum protesto. O próprio cancionista-repórter em estudo pode ser visto como um exemplo

<sup>51</sup>HOLANDA, Heloísa Buarque de. O susto tropicalista na virada da década. In: *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 70.

<sup>52</sup>PATRIOTA, Rosângela. O debate político e estético no Brasil dos anos 60: Nacionalistas x Tropicalistas – Estética Realista x Experiências de Vanguarda. In: *O Brasil dos anos 60 a partir das experiências estéticas e políticas do Teatro de Arena (SP) e do Teatro Oficina (SP): uma contribuição à História da Cultura*. Minas Gerais: Universidade Federal de Uberlândia, 2000, p. 58 (Relatório Parcial).

<sup>53</sup>ZÉ, Tom. Entrevista. In: ZÉ, Tom. *O Pirulito da Ciência*. Diretor Charles Gavin. Sarapuí Produções Artísticas/ Biscoito Fino, Brasil, 2009. 1. DVD.

deste tipo de músico, que não se rebela discursando solenemente doutrinas indiscutíveis, a palavra soberana de um partido político objetivando uma intervenção direta no processo histórico através de uma conscientização e modificação da sociedade. Está empenhado, porém, em descortinar os códigos sociais e políticos vigentes com a esperança de que sejam subversivos. Sobre o conceito de engajamento e os espaços de atuação do artista engajado, Marcos Napolitano defende que

[...] o conceito de engajamento artístico de esquerda, a partir do final dos anos 50, deve ser pensado a partir dessas mudanças estruturais no campo artístico-cultural como um todo, processo que diluiu a ‘república das letras’ em outras áreas artísticas, vocacionadas para o ‘efeito’, para a *performance*, para o ‘lazer’. Assim, o conceito de engajamento, tal como delimitado por Sartre – a atuação do intelectual através da palavra (articulada em prosa e ensaio), colocada a serviço das causas públicas e humanistas-, sofreu no Brasil (e em outros países, sobretudo da América Latina) uma releitura, com todos os problemas e virtudes daí decorrentes. Ao contrário do que defendia o filósofo francês, o espaço de atuação privilegiado do artista/intelectual de esquerda brasileiro não foi a prosa ou o ensaio, embora os anos 50 e 60 fossem pródigos também nesses gêneros, através de imagens, sons e ritmos<sup>54</sup>.

Em outro relato, Tom Zé conceitua o que ele considerava atitude revolucionária na MPB do período em estudo, como também alerta para certo fanatismo e certa blindagem trazida pelo rótulo “músico de protesto”. Ele se esqueceu que a época em estudo foi solo de engajamentos e experimentações. Nenhuma das duas posturas estéticas era superior a outra. O cancionista chega ao ponto de localizar o verdadeiro engajamento somente na música experimental. Ao realizar essa localização, ele se endossa no centro do debate como o exemplo de experimentalismos musicais e de revolucionários na MPB. Dito em suas palavras:

[...] o material com que eu produzia uma coisa que eu achava de fato revolucionária eram a novidade e a criatividade musical. [...] Então, a minha forma de abordar a criação e o que seja a minha forma de atuar é modificar a vida pela própria maneira de modificar a canção. Não é algo que esteja nos dicionários e que possa ser identificado como coisa engajada. [...] Existe também na questão do engajamento uma certa facilidade, um certo ‘estar salvo’, por se definir como praticante de uma ‘religião’. [...], quer dizer, como não sou de esquerda, cada atitude que tomo, tenho que sopesar, tenho que considerar, tenho que ter a maior responsabilidade por ela. O esquerdista, não, ele já tem o endosso, já tem ‘Deus em si’. Tudo que ele faz já está cristalizado por uma lei eterna, por um dogma que o protege<sup>55</sup>.

<sup>54</sup>NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação da História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas, n. 28, 2001, p. 104.

<sup>55</sup>ZÉ, Tom. In: CORD, Getúlio Mac. Tom Zé. *Tropicália: um caldeirão cultural*. Rio de Janeiro: Ed. Ferreira, 2011, p. 195-196.

Nesse debate sobre a identificação de posturas políticas revolucionárias, Tom Zé chegou a criticar a atribuição de “subversivo” a Caetano Veloso e a sua respectiva prisão pela Ditadura Civil-Militar, pois seu parceiro nunca teria feito uma música de protesto como o fez, por exemplo, o músico Geraldo Vandré:

Enfim, os grandes naqueles dias eram Caetano e os coturnos. Um pela graça, outros pela força concreta. E Caetano era tão indiferente! Vandré, por exemplo, não. Vandré ainda lhes fazia versos e em suas canções falava até de ‘soldados armados, amados ou não’, de quartéis e ideais, de pátria. Mas, Caetano, não! Esse era indiferente que doía! Nunca nem fez um protestozinho pelo verde (ou contra o verde, vá lá, mas que fizesse alguma coisa!). Não, só falava de piscina, de margarina, de perna de Brigitte Bardot... só alienação! Que indiferença! Que ingrato ele me saía! Curiosamente, Vandré nunca foi preso. Repito pra você não pensar que foi erro de imprensa: Vandré nunca foi preso<sup>56</sup>.

É importante lembrar, no entanto, que Caetano Veloso, enquanto esteve exilado em Londres de 1969 a 1972, compôs músicas problematizadoras do período da Ditadura Civil-militar brasileira. Gilberto Gil, diferentemente de seu companheiro de exílio, “modificara seu comportamento, dedicando-se a leituras místicas, enfronhando-se em ascéticas filosofias orientais e adotando a dieta da macrobiótica”<sup>57</sup>. É como acrescenta Christopher Dunn em seguida:

Várias músicas do primeiro LP de Caetano no exílio, como [...] Sob o quente de um dia de Natal, também aludiam à atmosfera repressiva no Brasil, no Natal do ano em que ele foi preso: [...] Metralhadora/ sob o sol quente de um dia de Natal/ eles mataram uma outra pessoa/ sob o sol quente de um dia de natal. [...] Além de novas composições em inglês, Caetano gravou uma longa e melancólica versão de ‘Asa Branca’ (1947), o clássico baião de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira que narra a história de um migrante rural forçado a deixar a amada durante uma terrível seca no interior do Nordeste. O narrador promete voltar assim que o verde dos olhos da amada se espalhar pelo campo. Considerando que Caetano foi forçado a sair do país, a composição foi prontamente interpretada como uma incisiva canção de exílio, expressando seu desejo de voltar ao país. A reação existencial e artística de Gilberto Gil à vida no exílio foi mais leve. Quase desde o início, ele mergulhou na vida cultural de Londres. [...] O álbum *London*, de Gil, estava em sintonia com a contracultura internacional, apresentando músicas como ‘Os três cogumelos’, que aludia às experimentações do compositor como alucinógenos para estimular a inventividade artística. Em Londres, Caetano e Gil escutaram pela primeira vez o reggae que surgiu na Jamaica no fim da década de 1960 e que rapidamente se espalhou com a diáspora caribenha. Apesar de mais privilegiados que a maioria dos imigrantes caribenhos, eles se identificaram com a luta por direitos e respeito na sociedade britânica<sup>58</sup>.

<sup>56</sup>ZÉ, Tom. *Vogue/Brasil*, n. 151, fevereiro de 1988. In: ZÉ, Tom. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003, p. 83.

<sup>57</sup>SEVERIANO, Jairo. Quarto tempo: A modernização (1958-). In: *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2008, p. 390.

<sup>58</sup>DUNN, Christopher. Tropicália, contracultura e vínculos afro-diaspóricos. In: *Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: UNESP, 2009, p. 195.

Na cantiga-reportagem “Complexo de Épico”<sup>59</sup>, o cancionista-reporter baiano fez uma série de críticas de forma aberta, nas quais queria, por exemplo, o fim da censura, para que não houvesse o uso de tantas metáforas nas canções de protesto: “Por que então esta metáfora-coringa/chamada ‘válida’/que não lhe sai da boca, /como se algum pesadelo/ estivesse ameaçando/ os nossos compassos/com cadeiras de roda, roda, roda?”. Mostrou através de um jogo verbal, no título da cantiga, com a expressão “Complexo de Édipo”<sup>60</sup>, uma vontade de exibir para o seu público a verdade para além dos protestos vigentes, como também perguntou por que as coisas deveriam ser tão sérias seguindo o rigor militar. Nesse sentido, sabia e acreditava que a Ditadura Civil-militar estava acabando consigo mesma, de forma arbitrária. Esse tipo de crítica fica exposto na letra principalmente na referência à ditadura quando diz que a “cobra”, aqui compreendida como sendo uma alusão à ditadura, por ser rápida e traiçoeira como uma cobra, já está começando se autodestruir por suas próprias armas. De uma maneira geral, essa é uma primeira leitura que pode ser realizada.

A cantiga em questão pode ser vista através de uma leitura mais acurada como uma síntese do pensamento de Tom Zé sobre o período em estudo, e sua crítica é direcionada para os seus companheiros de profissão, os “músicos de protesto”, para os críticos musicais, para a academia, para a sociedade em geral.

Alguns críticos de música a consideram uma resposta a canção *Épico*<sup>61</sup> que Caetano Veloso compôs quando retornou do exílio e que integrou o seu disco mais controverso *Araçá azul* (1973), inclusive o arranjo feito pelo maestro Rogério Duprat para esta música de Caetano, pode se dizer foi inspirado na música *Não Buzine que Eu Estou Paquerando*, em que Tom Zé misturou buzinas, reproduziu sons de carro e da rua, presente em seu primeiro disco gravado em 1968. Nesta música Caetano enfoca a situação do músico brasileiro, alçando-o quase ao papel de

<sup>59</sup>Todo compositor brasileiro /é um complexado. /Por que então esta mania danada, /esta preocupação de falar tão sério, /de parecer tão sério/de ser tão sério/de sorrir tão sério/de se chorar tão sério/de brincar tão sério/de amar tão sério? /Ai, meu Deus do céu, /vai ser sério assim no inferno! /Por que então esta metáfora-coringa/chamada ‘válida’/que não lhe sai da boca, /como se algum pesadelo/ estivesse ameaçando/ os nossos compassos/com cadeiras de roda, roda, roda? /E por que então essa vontade/de parecer herói/ ou professor universitário/(aquele tal classe que ou passa a aprender com os alunos – quer dizer, com a rua – ou não vai sobreviver)? /Porque a cobra/já começou a comer a si mesma pela cauda, /sendo ao mesmo tempo/ a fome e a comida. ZÉ, Tom. Complexo de Épico. In: ZÉ, Tom. *Todos os olhos*. São Paulo, Continental, 1973. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 12.

<sup>60</sup>O jogo verbal entre as expressões “Complexo de Épico” e “Complexo de Édipo” pode ser interpretado como uma remissão à capa do LP *Todos os Olhos* – que retrata uma bola de gude inserida na abertura de um ânus –, ao mito de Laio e à história do ânus da sua mulher, Jocasta. Eles, para evitarem filhos, faziam sexo anal. Apesar dessa precaução, nasceu o Édipo.

<sup>61</sup>Ê, saudade/Todo mundo protestando contra a poluição/Até as revistas de Walt Disney/Contra a poluição/ê, Hermeto/Smetak, Smetak & Musak & Smetak/& Musak & Smetak & Musak/& Razão/ê, cidade/Sinto calor, sinto frio/Nor-destino no Brasil? /Vivo entre São Paulo e Rio/Porque não posso chorar/ê, começo/Destino eu faço não peço/Tenho direito ao avesso/Botei todos os fracassos/Nas paradas de sucessos/ê, João. VELOSO, Caetano. Épico. In: VELOSO, Caetano. *Araçá Azul*. Rio de Janeiro, Polygram, 1973. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 9.

um herói que sofreu, lutou e resistiu a tudo, provando seu valor e sua importância na e para a sociedade<sup>62</sup>.

Sonoramente, a melodia de “Complexo de Épico” é única, composta em compasso quaternário<sup>63</sup>, todo sincopado, executada por violão e percussão (bongô<sup>64</sup> e agogô<sup>65</sup>) e com basicamente dois acordes, mantendo-se praticamente uníssona e monocórdia. A letra é declamada, e a intervenção do coro masculino totalmente dissonante é recorrente num tom de desdém, “Au Au Au”, durante toda a cantiga. Por sinal, ao declamar a letra, Tom Zé, através de uma vocalização aguda e em piano, por vezes retarda a pronúncia das palavras, como se estivesse soletrando praticamente ou ditando algo para pessoas com pouco poder de compreensão que precisariam ser guiadas por um suposto herói. Os músicos de esquerda que tinham Complexo de Épico

[...] acreditavam pertencer-lhe tanto o direito como a responsabilidade de falar (ou cantar) em favor das massas politicamente desarticuladas ou de disseminar produtos culturais que ‘conscientizaram o povo’. No final da década, uma crítica antipopulista dentro da esquerda tinha sido articulada, talvez mais causticamente, na alegoria de Glauber Rocha, *Terra em Transe* (1967), que explorou as contradições e limitações do poeta engajado no contexto de um golpe de direita<sup>66</sup>.

Em 1973, Tom Zé revisita essa crítica feita aos artistas e músicos de esquerda nos primeiros versos de “Complexo de Épico”, ao afirmar: “Todo compositor brasileiro é um complexado”, e imediatamente questiona “Por que então essa mania danada, essa preocupação de falar tão sério, de parecer tão sério, de ser tão sério, de se sorrir tão sério, de se chorar tão sério, de brincar tão sério, de amar tão sério? Ai meu Deus do céu, vai ser sério assim no Inferno!”. Nesta passagem, é possível observar uma crítica incisiva aos compositores que dão a si mais importância do que talvez devessem, auto-imputando a si mesmos uma conotação de “senhores da verdade”, ou arcabouço de conhecimento, como fica claro em outra parte da letra: “E por que então essa vontade de parecer herói ou professor universitário?”, e imediatamente já questionando o saber acadêmico: “Aquela tal classe

<sup>62</sup>FUOCO, Neuseli Martins Costa. *Tom Zé: a (re) invenção da música brasileira (1968-2000)*. Dissertação - Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2003, p. 52.

<sup>63</sup>Compasso de quatro tempos. DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 88.

<sup>64</sup>É um instrumento musical do tipo membranofone, composto por dois pequenos tambores unidos entre si.

<sup>65</sup>É um instrumento musical composto por duas até quatro campânulas de ferro, ou dois cones ocos e sem base, de tamanhos diferentes, de folhas de flandres, ligados entre si pelos vértices. Para obter o som desse instrumento, bate-se com uma baqueta de madeira nas duas bocas de ferro, também chamadas de campânulas, do instrumento.

<sup>66</sup>DUNN, Christopher. Senhor cidadão e o andróide com defeito: Tom Zé e a questão da cidadania no Brasil. In: COSTA, Nelson Barros da. (Org.). *O Charme dessa Nação*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007, p. 175-176.

(professor universitário) que ou passa a aprender com os alunos – Quer dizer, com a rua – ou não vai sobreviver?” Este questionamento é muito retórico partindo dele, pois o cancionista-repórter repudia o discurso que o povo é medíocre e que o grande saber está na intelectualidade. Mas ele não deixou de ser um intelectual formado pela UFBA e cujo público é a classe média. Os operários, os cantadores de rua da Bahia e o homem da roça que ele ouvia no balcão da loja de seu pai não são seus espectadores. Seu questionamento, portanto, não pode ser fundamentado com a teoria do “saber ordinário” de Michel de Certeau, ou seja, o saber que advém das coisas cotidianas: “[...] O dia-a-dia se acha semeado de maravilhas, escuma tão brilhante [...] como a dos escritores ou dos artistas. Sem nome próprio, todas as espécies de linguagens dão lugar a essas festas efêmeras que surgem, desaparecem e tornam a surgir”<sup>67</sup>. A partir dessa idéia de músico-herói, é possível notar ainda que existe uma visão linear de história na concepção de música de protesto. Visão essa que, para José Miguel Wisnik, se contrapõe à perspectiva tropicalista de temporalidades simultâneas.

Na *canção de protesto* a história aparece como uma linha a ser seguida por um sujeito pleno de convicção (ou então que busca acertar-se com ela), que se move em conjunto com uma coletividade histórica para vencer obstáculos, visando a atingir aquele fim que desponta teologicamente no horizonte temporal. Esse sujeito que busca manter ‘a história na mão’ como quem detém as rédeas na mão’ como quem detém as rédeas de um cavalo, aparece tanto no ‘Caminhando (Pra Não Dizer que Não Falei de Flores)’, de Geraldo Vandré, como no ‘Ponteio’, de Edu Lobo e Capinam, ou na cabralina e alegoricamente exemplar ‘A Estrada e o Violeiro’, de Sidney Miller. Na representação tropicalista, por outro lado, a história aparece como lugar de deslocamentos sem linearidade e sem teologia, lugar de uma simultaneidade complexa em que o sujeito não se vê como portador de verdades (‘nada no bolso ou nas mãos’), nem distingue uma trilha; ela é o campo no qual os conteúdos recalados de uma cultura colonizada saltam à vista em sua simultaneidade desnivelada<sup>68</sup>.

Na citada estética tropicalista, há um protesto “micro-revolucionário” que se mostra excluente das lutas políticas e sociais de grande dimensão e dependentes de uma referência ideológica. Esse criticado nível arborescente do protesto “macro revolucionário” pode ser chamado, em termos gerais, de molar, o qual codifica e binariza verticalmente os seus adeptos por meio de direções com início e fim fixos e duros. Numa lógica diferente e não oposta, funciona o “micro”-protesto que provoca novidades históricas, que se espalham em direções rizomáticas horizontais e intermediárias. Ao se localizar no meio, esse protesto adquire a

<sup>67</sup>CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*, Petrópolis: Editora Vozes, 2003, p. 18.

<sup>68</sup>WISNIK, José Miguel. Algumas questões de Música e Política no Brasil. In: *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 209.

possibilidade de existência do desejo molecular, independente e inventivo, sem perder as propriedades coletivas da “substância” política<sup>69</sup>.

Outro tema que pode ser encontrado na cantiga-reportagem em questão é a crítica ao canto empostado das canções de protesto. Nesse aspecto, o canto contido de João Gilberto teve efeito estrondoso. O barulho ecoou como estímulo nas cabeças dos jovens, que se sentiram mais cidadãos do mundo, e teve efeito oposto no segmento com “complexo de épico”, cuja preocupação era a “de falar tão sério / de parecer tão sério / de brincar tão sério”. Trata-se no baião modal<sup>70</sup> “Complexo de Épico”, portanto, de uma alfinetada em valores institucionalizados na música popular, no qual instrumentos e coro repetem as mesmas seqüências de notas, em *looping*<sup>71</sup>.

O acompanhamento da canção Complexo de Épico é bastante econômico, apresentando vozes secundárias, violão, contrabaixo elétrico e percussão. O violão apresenta uma divisão rítmica bastante semelhante àquelas utilizadas nas ‘batidas’ da bossa nova [...], mesmo que aqui seja executada de forma mais ‘seca’ e sem qualquer variação. No entanto, o ouvinte jamais é levado a pensar que este seria o gênero da canção. Isso acontece, pois todos os outros instrumentos não seguem qualquer gênero, organizando-se em ritmos simples e sem síncopas, sendo que no caso das vozes e do contrabaixo, suas células rítmicas elementares contém três vezes mais tempo de silêncio que de notas a serem executadas<sup>72</sup>.

A crítica à repetição de modelos musicais e aos compassos aprisionados em “cadeira de rodas” ganha tom de ironia ao lembrar que toda a cantiga é circular e que, por sua vez, constitui-se numa outra forma de repetição. “As tradições musicais cristalizadas pelo tempo parecem pairar sobre os compositores brasileiros como frágeis fantasmas do passado”<sup>73</sup>: “como se algum pesadelo/ estivesse ameaçando/ os nossos compassos”. É uma repetição inusitada para os padrões da canção de Música Popular Brasileira, que, por isso, instaura uma diferença.

Outra investida contra as convenções do cantor é a extração da métrica, no longo verso que ataca o compositor-intelectual. A frase – *E por que então essa*

<sup>69</sup>BARROS, Regina Duarte Benevides. Dicotomias, ou a lógica do terceiro excluído. O plano de consistência, ou a lógica do terceiro incluído. In: *Grupo: a afirmação de um simulacro*. 1994. Tese. (Doutorado em Psicologia Clínica) – PUC. São Paulo, 1994, p.127-165.

<sup>70</sup>Música construída sobre modos. Modos: nome usado para ordenar a escala diatônica em tons e semitons. Esse tipo de música tem uma tonalidade e uma escala definida, mas se difere da música tonal por não empregar as relações funcionais dessa música. DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 209.

<sup>71</sup>Tocando em movimentos circulares.

<sup>72</sup>VALENTE, Rodolfo Augusto. A produção de 1965 a 1974. In: *Tom Zé: contradições entre o velho e o novo na música popular*. (Monografia em composição e regência). São Paulo: UNESP, 2006, p. 74.

<sup>73</sup>DUNN, Christopher. Traços da Tropicália. In: *Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Unesp, 2009, p. 227.

*vontade / de parecer herói ou professor universitário (aquele tal classe / que ou passa a aprender com os alunos – quer dizer, com a rua – / ou não vai sobreviver)? – construída com apostos, parênteses e travessões, entra em conflito interno com a própria circularidade da canção<sup>74</sup>.*

Somam-se à letra as frases que Tom Zé diz enquanto *happening* ao entoar a cantiga-reportagem em análise na performance inerente à sua gravação original: “Grava esse negócio aí, se não eu vou esquecer!” Depois parece sorrir enquanto canta, até que, inesperadamente, interrompe e, descontraído, fala: “deixa eu aprender a entrar em sério”, para continuar a cantar esta parte: “de falar tão sério / de parecer tão sério / de brincar tão sério”. O arremate é o mais informal e despojado possível: “Fica legal esse negócio aí? Podia tentar fazer uma, né?” As perguntas e comentários deixam transparecer a ocorrência de improvisos na realização da gravação, o que indica uma abertura ao acaso, uma abertura do “campo para decisões livres e espontâneas”.

Outra cantiga-reportagem *tomzéniana* que contém críticas à música de protesto é “Desafio do bóia-fria”<sup>75</sup>. A cantiga é sonora e textualmente um desafio. Sonoramente, trata-se de um desafio estruturado através de viola caipira, enquanto que na letra ocorre uma disputa argumentativa sobre os direitos trabalhistas dos canavieiros entre dois personagens: o patrão, representado pelo músico baiano, e o bóia-fria.

<sup>74</sup> LIMA, Tatiana Rodrigues. As ancas das tradições e o ferro em brasa da invenção nas canções de Tom Zé. In: *As ancas das tradições e o ferro em brasa da invenção nas canções de Tom Zé*. (Monografia. Especialização em Gestão da Informação Para Multimeios). Faculdade de Tecnologia e Ciências, FTC/BA, Salvador, 2004, p. 40.

<sup>75</sup> Patrão: /Meus senhores, vou lhes apresentar/uma gente não sei de que lugar, /uma coisa que imita a raça humana: /eis aqui o trabalhador da cana. /Pois agora eles só querem falar/em direitos e leis a registrar, /imagine a confusão que dá! /Eu explico pra eles a tarde inteira/esse tal de registro na carteira atrapalha, é burrice, é besteira. /Bóia-Fria: /Mas o traquejo da lei e do direito/não degrada quem dele/ se apetece/pois enquanto se nutre de respeito/é o trabalhador que se enobrece. /Além disso quem chega-se à virtude/e da lei se aproxima e se convém/tá mostrando ao patrão solicitude/por querer o que dele advém. /Desse modo o registro na carteira/será nossa causa verdadeira. /Patrão: /Mas que raça de gente muquirana/me saiu esse trabalhador da cana! /ignora que a lei e a justiça/é da autoridade submissa/e quando jegue se mete a gato mestre/vai um pé pr'oeste e outro pro leste. /E assim no seu tema predileto/o diabo já passa por dileto/com esse tal de registro na carteira/que atrapalha, é burrice, é besteira. /Bóia-Fria: /Da justiça e da lei quem se aproxima/tá louvando o que vem de lá de cima/mas o luxo, o palácio, o desperdício/é com Deus que se ajusta cada vício. /Sei que a nossa caneta é o machado/mas poetas da popularidade/com sonetos e versos caprichados/já disseram por nós lá na cidade: /Que lutar por registro na carteira/será nossa causa verdadeira. /Patrão: Não me traga cantores de protesto, /eta raça de gente que eu detesto, /só de ouvir este nome de política/eu já fico agastado e com azia, /sinto dores, a febre me arrepia/tenho a tosse a maleita e a raquítica, /pelo campo é o voto, a abertura, /já não tem mais pureza a criatura/com esse tal de registro na carteira/que atrapalha, é burrice, é besteira. /Bóia Fria: /Pois pra mim você tá é misturando/ter pureza com ser ignorante/tá chamando a burrice de elegante/a bobeira mental advogando. /Se eu estudo é lutando na peleja da maneira de a vida melhorar/e com isso não vou abandonar/a pureza da alma sertaneja. /Desse modo o registro na carteira/será nossa causa verdadeira. ZÉ, Tom. Desafio do bóia-fria. In: ZÉ, Tom. *No Jardim da Política*. São Paulo, 1998. 1. CD. Faixa 6. Independente. Show gravado ao vivo em 1985 no Teatro Lira Paulistana.

O modelo dialógico é característico do gênero da canção que ele emprega, o desafio, um estilo tradicional de canção nordestina que envolve um duelo verbal entre violeiros cantadores aos quais compete rebaixarem-se mutuamente, enquanto fazem comentários sobre a sociedade, a política e o cotidiano. A performance se refere menos ao discurso sobre a privação de direitos que ao exame dos termos do conflito social no Brasil rural<sup>76</sup>.

Antes da entoação dos versos, Tom Zé explica a sua inspiração para compor a referida cantiga-reportagem: “Essa música foi patrocinada pela Fundação Ford. [...] A Fundação Ford patrocinou, e foi feita a ordem de fuás que passou nos sindicatos dos bóias-frias, que teve influência sobre a greve contra a Fundação Ford. Mas foi a Fundação Ford que patrocinou”. O sotaque caipira e a vocalização grave são predominantes na entoação dos versos pelos referidos personagens. O patrão, cujo papel é assumido por Tom Zé, argumenta contrariamente aos direitos trabalhistas de seus empregados, trabalhadores da cana. Dentre os direitos questionados, está o registro ou assinatura na carteira de trabalho: “Pois agora eles só querem falar/em direitos e leis a registrar, /imagine a confusão que dá! /Eu explico pra eles a tarde inteira/esse tal de registro na carteira atrapalha, é burrice, é besteira”. Assim sendo, “Ao afirmar sua oposição aos direitos do trabalhador em termos raciais, o patrão reproduz uma longa tradição discursiva e ideológica que mostra o pobre do campo como um degenerado sub-humano”<sup>77</sup>.

Em resposta ao patrão, o bóia-fria pede que o mesmo respeite a legislação trabalhista e a nomeia como a sua causa com a justificativa de que quem respeita a lei, está próximo de Deus: “quem chega-se à virtude/e da lei se aproxima e se convém/tá mostrando ao patrão solicitude/por querer o que dele advém. /Desse modo o registro na carteira/será nossa causa verdadeira”. Por sua vez, o empregador contra-argumenta afirmando que a legislação trabalhista é um sinal de fraqueza do governo e de seus governantes em relação aos governados: “a lei e a justiça/é da autoridade submissa”. Em síntese,

O patrão deseja preservar a economia informal de troca baseada em relações clientelistas, nas quais o cortador depende da sua vontade e de seu favor. O trabalhador busca formalizar um contrato de trabalho reconhecido pelo Estado para garantir seus direitos trabalhistas perante a lei, proclamando que sua ‘verdadeira causa’ será assegurar a carteira de trabalho emitida pelo Estado<sup>78</sup>.

<sup>76</sup> DUNN, Christopher. *Senhor cidadão e o andróide com defeito: Tom Zé e a questão da cidadania no Brasil*. In: COSTA, Nelson Barros da. (Org.). *O Charme dessa Nação*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007, p. 177.

<sup>77</sup> DUNN, Christopher. *Senhor cidadão e o andróide com defeito: Tom Zé e a questão da cidadania no Brasil*, op. cit., 2007, p. 178.

<sup>78</sup> DUNN, Christopher. *Senhor cidadão e o andróide com defeito: Tom Zé e a questão da cidadania no Brasil*, op. cit., 2007, p. 178.

Outra queixa do patrão é direcionada aos músicos de protestos que abraçavam a causa trabalhista dos bóias-frias, dos trabalhadores do campo: “Não me traga cantores de protesto, /esta raça de gente que eu detesto, /só de ouvir este nome de política/eu já fico agastado e com azia, /sinto dores, a febre me arrepia/tenho a tosse a maleita e a raquítica”. Ele vai além e também reclama de outras causas relacionadas às trabalhistas e defendidas na música de protesto, tais como o voto e a abertura democrática. Inerentes a essa abertura, destacavam-se outras demandas, tais como: fim do AI-5, fim da censura prévia, anistia a presos e exilados, fim do bipartidarismo restritivo e eleições diretas para governadores de Estados. Em síntese,

a ‘política de abertura’, do regime militar, como ficou conhecida a estratégia de distensão (e reaproximação política) entre o regime militar e os setores liberais da sociedade civil, levada a cabo pelos dois últimos governos militares (Ernesto Geisel e João Baptista Figueiredo)<sup>79</sup>.

Por fim, o bóia-fria sertanejo se mantém firme e forte na defesa de seus direitos, apesar de ser considerado ingênuo por isso: “Se eu estudo é lutando na peleja da maneira de a vida melhorar/e com isso não vou abandonar/a pureza da alma sertaneja/Desse modo o registro na carteira/será nossa causa verdadeira”. Outro desabafo do cantor-repórter sobre a situação da música de protesto e de seus artistas nos anos 1980, sobretudo com o final da Ditadura Civil-Militar, que merece destaque é o que está presente no encarte do *CD No Jardim da Política*, no qual está inserida “Desafio do bóia-fria”.

Quando este show estreou no Lira Paulista, numa quarta-feira, a Censura Federal, órgão da Divisão de Diversões Públicas, adorado pelos artistas engajados, estava em plena vigência. Quando fizemos a gravação, na última récita do sábado, terminando a curta temporada, a cuja já havia sido extinta. ‘A censura acabou!’ foi uma repetida manchete na imprensa. Restituída a liberdade de Clio, Calíope, Terpsicore, Erato e das outras todas musas filhas de Mnemosine, na fase histórica chamada de ‘abertura’, esperava-se ver o país regurgitando arte. Foi uma decepção. Ah-pois, senhores. Aqui está este Jardim da Política, com uma leve cor de documento, a voz crua procurando o porto dos bordões lá onde se guardam as canções desprotegida em sua nudez, quase a palo seco, como lembra João Cabral<sup>80</sup>.

As críticas de Tom Zé aos artistas engajados revelam que ele estava sofrendo um ostracismo histórico no período da Ditadura Civil-Militar. No processo político-cultural brasileiro em questão, vivia-se a repressão política de direita e iniciava-se uma nova conjuntura na qual a coerção assegurava a economia do Milagre Brasileiro. A censura torna-

<sup>79</sup> NAPOLITANO, Marcos. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). *Estudos avançados*. 24 (69), São Paulo, 2010, p. 389.

<sup>80</sup> ZÉ, Tom. *No Jardim da Política*. São Paulo, 1998. 1. CD. Independente. Show gravado ao vivo em 1985 no Teatro Lira Paulistana.

se efetiva ao criar barreiras para a circulação das manifestações estéticas críticas ao regime. Intelectuais e artistas “passam a ser enquadrados à farta na legislação coercitiva do Estado, sendo obrigados, em muitos casos, a abandonar o país”<sup>81</sup>.

Diante dessa época, o público estava disposto a ouvir um tipo de canção que tratasse, sobretudo, de abordagens macropolíticas: críticas anti-imperialistas e as correntes partidárias de esquerda com seus projetos de liberdade democrática. A política passou a ser consumida comercialmente. O rótulo “música de protesto” vendia e se transformou “num rentável negócio para as empresas da cultura: a contestação, integrada às relações de produção cultural estabelecidas, transforma-se novamente em reabastecimento do sistema onde não consegue introduzir tensões”<sup>82</sup>. Na fuga do acordo tácito “Se agora pra fazer sucesso/ Pra vender disco de protesto/ Todo mundo tem que reclamar/ Eu vou tirar meu pé da estrada/ Eu vou entrar também nessa jogada”<sup>83</sup>, o cantor-repórter em estudo investiu nos seus experimentalismos sonoros. Estes passaram a ser entendidos como limitados e insuficientes para as necessidades históricas do período, principalmente para os artistas e o público, que viam na atividade musical uma maneira concreta de intervir no processo de conscientização do povo brasileiro. Tom Zé optou, principalmente, pela expansão do significado das ações políticas através da liberdade de expressão. Opção essa que era uma terceira via política para a juventude do período. É como explica Marcos Napolitano:

Para o jovem com mentalidade crítica que vivia no início dos anos 1970 restavam três opções: a resistência democrática em pequenas ações no seu cotidiano; a clandestinidade da guerrilha ou o chamado desbunde e a busca de uma vida ‘fora’ da sociedade estabelecida. A cultura e as artes direcionadas à juventude refletiam e configuravam as três opções. Havia também uma cultura mais voltada para o ‘lazer’ da juventude que não pode ser desconsiderada, e que na época era tida como alienada pelos jovens mais críticos<sup>84</sup>.

Outra interpretação sobre as relações do Tropicalismo com a participação política que merece destaque é a de Celso Favaretto em *A invenção de Hélio Oiticica*<sup>85</sup>. Diferentemente da sua obra *Tropicália - Alegoria, Alegria*<sup>86</sup>, na qual o autor defendeu uma oposição crítica do

<sup>81</sup> HOLANDA, Heloísa Buarque de. O espanto com a biotônica vitalidade dos 70. In: *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 101.

<sup>82</sup> HOLANDA, Heloísa Buarque de. O espanto com a biotônica vitalidade dos 70. In: *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 103.

<sup>83</sup> SEIXAS, Raul. COELHO, Paulo. Eu também vou reclamar. In: SEIXAS, Raul. *Há 10 mil anos atrás*. São Paulo, Philips - Phonogram, 1976. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 12.

<sup>84</sup> NAPOLITANO, Marcos. Desbunde, diversão e resistência: a cultura nos anos de chumbo (1970-1975). In: *Cultura brasileira; utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001, p.83-84.

<sup>85</sup> FAVARETTO, Celso Fernando. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

<sup>86</sup> FAVARETTO, Celso Fernando. *Tropicália – Alegoria, Alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

Tropicalismo diante da música participante, nos seus estudos sobre a Tropicália de Oiticica, ele posiciona, inicialmente, o movimento tropicalista para além dos temas engajamento e alienação. Em suas palavras, as produções artísticas tropicalistas

[...] operam decentramento cultural com procedimentos críticos que combinam construtividade e dessacralização; deslocam a discussão sobre as relações de ‘arte participante’ e ‘arte alienada’; definem relações entre fruição estética e crítica social em que esta se desloca do tema para os processos e procedimentos. São, assim, produções que afirmam dois sentidos simultâneos: designam aspectos da cultura enquanto desconstroem as linguagens que a pressupõe totalizada<sup>87</sup>.

Ao dialogar criticamente com esse posicionamento, é possível observar que, apesar de Celso Favaretto anunciar que o Tropicalismo passa ao largo do tema engajamento, ele permanece na mesma armadilha de polarizar o movimento tropicalista com a música de protesto. Isso ocorre quando opõe forma x conteúdo para analisar as músicas tropicalistas e as engajadas. As primeiras trabalhariam com uma crítica política através da forma, e as segundas, a partir do conteúdo.

Numa teatralidade política, retratada pelo cancionista-repórter Tom Zé, é possível se entregar aos prazeres da arte pela arte com o objetivo de ser livre. Este tipo de arte, por exemplo, cria condições de reconciliação do homem consigo mesmo, ao se permitir sair da temporalidade, na qual sofre de empobrecimento de vida, do social corriqueiro, e entrar para a dos êxtases, na qual se sofre de superabundância de vida. Essa valorização da arte como um elemento decisivo de transformação da vida é datada e personalizada por Luiz Carlos Maciel da seguinte forma:

O verdadeiro corte epistemológico é representado por Caetano. Nele, a política perde os privilégios para uma visão mais abrangente em que ela é apenas um dos vetores da transformação – dos quais, aliás, o mais importante e decisivo é a arte. Há uma dimensão política implícita na obra de Caetano Veloso, explicitada em muitas canções, de diferentes épocas [...] Caetano parece ter a intuição direta das descobertas de Norman O. Brown, o pensador norte-americano que viu a relação essencial entre a psicanálise e a tradição mística, sobre o caráter teatral do poder político: sua ênfase é sobre o poder da criação humana, tanto na arte como no comportamento. [...] Para Brown, além de ser dominação e repressão, a política é representação na medida em que a personalidade, ou ego, revela-se, não como substância, mas como ficção. Quer dizer: representação e personalidade são noções idênticas. A representação é a essência do contrato social. Representamos a nós próprios, e os políticos, como os atores, representam outras pessoas<sup>88</sup>.

<sup>87</sup>FAVARETTO, Celso Fernando. Programa Ambiental. In: *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992, p. 144.

<sup>88</sup>MACIEL, Luiz Carlos. Rebeldia política. In: *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996, p. 34-35.

A interpretação de Maciel situa Caetano Veloso e o Tropicalismo como chaves para criticar uma suposta ortodoxia da prática política da música engajada. É fundamental lembrar que o autor foi um grande divulgador da Contracultura<sup>89</sup> no Brasil. Por essa razão, acabou justificando as escolhas realizadas pelos tropicalistas a partir de uma vinculação destes com os movimentos ocorridos nos EUA e na Europa, principalmente com o *Hippie*. Essa visão do movimento tropicalista comprehende erroneamente a época em estudo ao considerar que o encontro de subjetividades do mundo inteiro teria uniformizado as preferências e acabado com a idéia de cultura nacional. Dessa maneira, *Beatles*, os *Rolling Stones*, *Bob Dylan*, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, fariam parte da mesma árvore genealógica musical<sup>90</sup>.

Nessa linha interpretativa de entender o Tropicalismo como um movimento contracultural também segue Christina Oswald na sua dissertação de mestrado *Banho de Lua: o rock nacional de Celly Campello a Caetano Veloso*<sup>91</sup>. A autora contextualiza historicamente o surgimento do *rock and roll* nos Estados Unidos e na Inglaterra. Mais adiante, aborda Caetano Veloso e Gilberto Gil como responsáveis pela introdução e divulgação de uma nova forma de *rock*. Ela chega aos extremos de situar o movimento tropicalista como marco inicial de uma *linha evolutiva* do rock no Brasil após a década de 1970. A partir deste momento, o rock brasileiro teria se tornado mais radical e universal.

Ao vislumbrar globalmente os estudos sobre Música Popular Brasileira que adotam a perspectiva da existência de uma *linha evolutiva* na nossa música, é possível constatar, por fim, que nestes sobressaem três direções principais: 1) identificação das origens da música popular no Brasil como uma resistência à dominação estrangeira; 2) compreensão da produção musical dos meados dos anos 1960 aos anos 1970 através das suas supostas funções de resistência ao regime militar ou de preenchimento de um vazio político com a defesa do individualismo em detrimento de uma proposta coletiva de sociedade e de arte e 3) defesa da conciliação dos parâmetros de tradição e modernidade *ad aeternum* nas produções musicais brasileiras.

<sup>89</sup> Por contracultura, comprehende-se toda uma diversidade de movimentos jovens que [...] ganhariam forma nos anos 1960 através das propostas de cunho libertário, impulsionando lutas como a do Feminismo, contra o Racismo, pelos direitos civis, contra a Guerra do Vietnã e contra o autoritarismo sob as suas diversas formas, assim como reivindicariam o direito à diferença comportamental em relação à cultura oficial do sistema capitalista. BOSCATO, Luiz. *Vivendo a sociedade alternativa: Raul seixas no panorama da contracultura jovem*. 2006. Tese. (Doutorado em História) – USP, São Paulo, 2006, p. 21.

<sup>90</sup> CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Deslumbramento e susto: maravilhas tecnológicas, captura social e fuga identitária nos anos sessenta. In: *Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005, p. 59.

<sup>91</sup> OSWARD, Christina. *Banho de Lua: o rock nacional de Celly Campello a Caetano Veloso*. Dissertação de Mestrado em História. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

#### 4.2 O lugar das cantigas-reportagens *tomzénianas* numa nova historiografia da MPB

Se fosse aceita a imagem da *linha evolutiva* como metáfora do processo cultural, a função da História Social da Cultura seria a de reconstituir seu desenvolvimento "natural", situar seus pontos desde a origem até os seus encadeamentos e desencadeamentos *ad infinitum*. O olhar regressivo do conhecimento histórico deveria reconstituir o movimento progressivo do tempo natural. Quais as implicações culturais e ideológicas de uma historiografia da Música Popular Brasileira que reconstitua o desenvolvimento "natural" de uma História da MPB? Em resumo, seria possível verificar um processo de mistura e consolidação de gêneros e estilos musicais e de delimitações musicais classificatórias, tais como Bossa Nova e Tropicalismo. Nesse sentido,

[...] sob os auspícios das 'competências específicas', assentadas em uma idéia de história evolutiva, justificou-se a confecção de ordenamentos cronológicos, cristalizadores de trajetórias sem conflitos, despidos de divergências e de posicionamentos, que elidem a existência de agentes/documentos inseridos em processos históricos. Ademais, deve ser destacado que, enquanto a história das manifestações artísticas constituía-se em torno de movimentos, obras e autores arrolados cronologicamente, a especificidade do conhecimento estético forjava descrições de posicionamentos técnicos, apresentados aos iniciantes ou aos leigos como autônomos, desprovidos de um diálogo com o momento em que foram elaborados, impedindo, assim, a articulação de uma análise histórica e teórica<sup>92</sup>.

Sem defender a completa desqualificação da perspectiva da história evolutiva, necessária para o exercício do conhecimento histórico, nesta tese foi tomada outra direção, a da descontinuidade, pois a história da música no Brasil e das manifestações musicais ditas populares foi marcada por um conjunto de hiatos de temporalidade, redimensionamentos da memória e redefinições conceituais. Este hiato na temporalidade histórica; onde nem sempre os movimentos musicais Bossa Nova e Tropicalismo e os seus "marcos de origens", Modernismo e Concretismo, tiveram o mesmo significado para os seus protagonistas e para os pôsteros; pode sugerir um corte.

Com certeza um corte cultural, e talvez, um corte epistemológico, cujas implicações vão além do universo musical, propriamente dito. Em outras palavras, me parece que a música popular "brasileira" é um conceito que emergiu numa historicidade descontinua na qual mitos de origem, eventos 'traumáticos' e mitos de progresso parecem atuar sobre a história e sobre a 'transmissão da herança cultural'. Se a história fosse um canal de transmissão linear de identidades e heranças, como

<sup>92</sup> PATRIOTA, Rosângela. O debate político e estético no Brasil dos anos 60: Nacionalistas x Tropicalistas – Estética Realista x Experiências de Vanguarda. In: *O Brasil dos anos 60 a partir das experiências estéticas e políticas do Teatro de Arena (SP) e do Teatro Oficina (SP): uma contribuição à História da Cultura*. Minas Gerais: Universidade Federal de Uberlândia, 2000, p. 27 (Relatório Parcial).

entender o deslocamento radical de valores e a irrupção constante de novos parâmetros para pensar o passado?<sup>93</sup>

A partir do balanço historiográfico realizado no primeiro capítulo desta tese, foi possível observar que as cantigas-reportagens de Tom Zé e suas singularidades poéticas e musicais não tiveram espaço na historiografia da MPB. A ausência delas pode ser explicada através das peculiaridades da sua linguagem cancional. Trata-se, dessa forma, de um cancionista às avessas que trabalha com as

[...] imperfeições, seja no domínio musical (composição e arranjo), seja na expressão do canto, o que lhe conferia um ângulo privilegiado para avistar os acontecimentos socioculturais e produzir inversão de valores e decomposição de formas cristalizadas no universo artístico. Pode-se dizer que, ao contrário do procedimento habitual dos cancionistas de estetizar o cotidiano, Tom Zé cotidianizava a estética: inseria as imperfeições, as insuficiências, os defeitos. Atingia segundo suas palavras, o acordo tácito, que sempre sustentou uma relação de cumplicidade entre o cantor e o ouvinte, e propunha no mesmo ato a intervenção de um descantor produzindo uma descancão, totalmente desvinculada do ideal de beleza até então cultivada<sup>94</sup>.

O cancionista-reporter baiano em estudo circula por universos musicais distintos. Esse trânsito exige procedimentos metodológicos específicos, que também impediram a abordagem de suas cantigas pela referida historiografia da Música Popular Brasileira. Por causa dessa circularidade, é necessário tratar das singularidades e das limitações das classificações, tais como: música erudita ou popular, Música clássica ou de variedades, Música Concreta, Música Eletrônica e Música Eletroacústica. Os dois primeiros pares de categorias se apresentam como pólos de oposição e já estão integrados no senso comum musical. As fronteiras entre as músicas erudita e popular são tênues.

A música erudita é produzida em princípio por uma elite cultural, em função de critérios estéticos deixados à inspiração dos criadores. Ela não é mais destinada a um público particular, mas seu grau de dificuldade e o nível cultural dos diversos grupos sociais criam uma seleção entre seus virtuais ouvintes. A música popular, ao contrário, só se define por sua destinação. Ora é oriunda das camadas populares, em geral camponesas, e consumida in loco (folclore), ora é produzida industrialmente pela classe dirigente, em função de critérios puramente comerciais. Neste último caso, sua perenidade é incerta, embora seja sistematicamente difundida. Às vezes, a boa música popular é uma música erudita, por ser embasada num sistema erudito: existem músicas populares bastante eruditas<sup>95</sup>.

<sup>93</sup> NAPOLITANO, Marcos. A invenção da música popular brasileira: um campo de reflexão para a história social. *Revista de Música Latino-Americana*. v. 19, n. 1, 1998, p. 92-105.

<sup>94</sup> TATIT, Luiz. A sonoridade brasileira e O Desenlace: o leque das dicções. In: *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008, p. 42; p. 237-238.

<sup>95</sup> CANDÉ, Roland de. *História universal da música*: v. 1. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 36.

Existem outras diferenciações entre os tipos de músicas popular e erudita. O primeiro, geralmente, tem um tempo de execução total em torno de, no máximo, quatro minutos, estabelecido pela lógica da indústria fonográfica. A música popular deve ser rápida e deixar espaço para, especialmente, as propagandas comerciais nas emissoras de rádio. O segundo preenche um tempo de execução maior em comparação com o primeiro. Por outro lado, a música erudita, quando tem espaço nas rádios, ocupa um lugar em programas específicos para a sua categoria.

Outro par de classificação musical é a distinção entre a música clássica e a música de variedades. Algumas músicas eruditas são chamadas de clássicas porque pertencem ao período clássico da música erudita – que se estende de 1710 a 1810. Trata-se de uma classificação mais comercial do que musical. Em relação à música de variedades,

Seu aparecimento relativamente recente está ligado ao desenvolvimento do disco e da radiodifusão. No jargão das indústrias musicais, é classificada sob o título de variedades toda música melódica moderna de diversão, de escrita simplíssima e estereotipada. Para a comodidade das classificações, somam-se a elas o jazz (autêntico ou adulterado) e a pop music, muito embora os últimos tenham poucas afinidades profundas com uma categoria que se define pelo conformismo e pela simplicidade. Na categoria clássica, está reunida toda a música erudita ocidental, das origens aos nossos dias. Seria possível distinguir as variedades das outras espécies de música, observando métodos particulares. De um lado, na composição: colaboração de um melodista e de um arranjador, respeito a certas convenções instrumentais, papel maior da amplificação elétrica; de outro, na interpretação e na difusão comercial<sup>96</sup>.

Para abordar, finalmente, a incorporação e manipulação de ruídos sonoros cotidianos nas canções de Tom Zé, é crucial refletir sobre as dimensões musicais que se estendem da música concreta, passando pela eletrônica, à eletroacústica.

*Música Concreta* – utiliza como material de base da composição sons e ruídos tidos como concretos, por serem produzidos pela vibração de corpos sonoros familiares (instrumentos de música, mas também ruídos da natureza ou de nosso ambiente cotidiano). Os sons originais não são produzidos pelo compositor, mas transformados ou montados. Primeiramente, são gravados e isolados, depois sofrem diferentes manipulações: modificações de velocidade, repetição em seqüência, filtragem de certos componentes, caranguejo (passagem de trás para diante), mistura, eco, etc. Os objetos sonoros assim tratados são reunidos por montagem e por mistura em função do projeto de composição. [...] *Música Eletrônica* – utiliza material de base sons artificiais produzidos eletricamente. Eles passam pelo mesmo tipo de manipulações da música concreta. [...] *Música Eletroacústica* – síntese das técnicas da música concreta e da música eletrônica<sup>97</sup>.

<sup>96</sup> CANDÉ, Roland de. *História universal da música*: v. 1. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 37-38.

<sup>97</sup> CANDÉ, Roland de, op. cit., 2001, v. 2, p. 372-373.

Diante dessa constatação sobre os diferenciais universos das cantigas-reportagens *tomzénianas*, emerge o seguinte questionamento: Quais as razões para as supostas inserções de Tom Zé numa herança musical tropicalista e na MPB? Para responder a essa pergunta, seguiram-se dois movimentos nesta tese: pensar as cantigas e o lugar de Tom Zé na cultura brasileira e a partir delas implodir a imediatista classificação tropicalista sobre as mesmas. Nesses movimentos, foi constatado que a historiografia da Música Popular Brasileira e a pesquisa acadêmica privilegiam um repertório específico e canônico nas suas análises. O citado repertório é circunscrito ao movimento tropicalista, mesmo quando seus objetos não são as idéias político-culturais da Tropicália. É possível de questionamentos, portanto, que

[...] o conjunto da historiografia privilegie um certo repertório, consumido apenas por uma faixa da população e em torno do qual se podem articular certas concepções sócio-político-culturais [...] A questão que se coloca é, até que ponto as fontes privilegiadas na historiografia se confundem com um repertório canônico, tendendo assim a reproduzir certos discursos e idéias, tanto acerca da música quanto acerca da história do Brasil<sup>98</sup>.

As listas de herdeiros tropicalistas, apresentadas no primeiro capítulo desta tese e nas quais foi inserida o cancionista-repórter Tom Zé, não são circunscritas a “[...] autores e obras universalmente aceitas; as ‘listas’ podem diferir entre distintos autores, mas existem eixos fundamentais aceitos por todos”<sup>99</sup>. Nesse aspecto, João Gilberto, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque aparecem na citada lista dos grandes músicos populares brasileiros de todos os tempos. É como acrescenta Silvano Baia: “[...] temos nosso panteão de gênios criadores, Noel Rosa e Pixinguinha à frente, numa vertente mais tradicional, sucedidos por Tom Jobim, Chico Buarque Caetano Veloso, Gilberto Gil, para aqueles que se orientam pela idéia da ‘linha evolutiva’”<sup>100</sup>.

Na década de 1980, período de ostracismo de produção fonográfica do cancionista-repórter em estudo, é possível encontrar mais uma listagem de herdeiros tropicalistas. Tal lista não é proveniente da historiografia da Música Popular Brasileira. Ela é originária da comemoração dos vinte anos do Tropicalismo no SESC-Pompéia de São Paulo. Nessa ocasião, o cancionista repórter baiano em estudo foi escolhido em meio a Luiz Tatit e Itamar

<sup>98</sup>BAIA, Silvano F. A música na historiografia. In: *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. Tese de doutorado em História Social. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010, p. 190.

<sup>99</sup>BAIA, Silvano F. A música na historiografia. In: *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. Tese de doutorado em História Social. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010, p. 189.

<sup>100</sup>BAIA, Silvano F. A música na historiografia. In: *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. Tese de doutorado em História Social. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010, p. 193.

Assumpção para comentar o movimento tropicalista. Sobre essa escolha, José Miguel Wisnik relata:

O Luiz Tatit é de São Paulo, mas o Arrigo Barnabé e o Itamar Assumpção são paranaenses que vieram para São Paulo, e Tom Zé, baiano que veio para São Paulo. Então, eu acho que era um encontro que, de certo modo, celebrava certa continuidade das inquietações do Tropicalismo, que existiam em São Paulo. Pôs em diálogo eles três. Tom Zé tem uma relação muito forte com Luiz Tatit. Quer dizer, o diálogo entre eles é muito intenso<sup>101</sup> [grifo meu].

Indagado sobre a mesma comemoração, Luiz Tatit narrou mais detalhes sobre o encontro em questão e a seleção de seus participantes:

Ele próprio [Tom Zé] tinha sido convidado pelo SESC Pompéia junto com o José Miguel Wisnik para pensarem no formato de show, que tivesse a inquietação do Tropicalismo, aquela coisa de ruptura do Tropicalismo. O que seria o Tropicalismo, numa noite do SESC Pompéia? E eles tiveram a idéia. Os dois concordaram que o Rumo tinha uma participação boa na idealização de uma música nova, que o Itamar Assumpção teria essa mesma participação. Tenho a impressão que o Arrigo Barnabé, nessa época, não estava em São Paulo. Uma coisa que não acabou entrando na jogada. E ele próprio, Tom Zé, continuava com o projeto da música nova. Então, ficaria o Tom Zé, o Itamar Assumpção e eu. E eles fixaram nessa idéia por causa daquela canção do LP Tropicália que se chama ‘As três caravelas’. [Cantando] ‘Um navegante atrevido...’ Nós ficaríamos simbolizando as três caravelas que teriam chegado ao Brasil. [...] Fomos lá para o SESC Pompéia, aquele dia era para isso. O que a gente fez? Cada um fazia um pequeno show, que na verdade eram as músicas de cada um. Não precisava ensaiar juntos. E, no final, a gente cantaria os três ‘As três caravelas’, nesse arranjo. Foi isso o que aconteceu. Então, foi uma coisa simples, no fim, por que ninguém tinha muito tempo de ficar montado um show especial para isso. Mas dava pelo menos para cada um apresentar o seu repertório e, no final, cada um fazer essa integração. Foi isso, resumiu-se a isso essa experiência [grifo meu]<sup>102</sup>.

A escolha dos músicos em questão deixa transparecer, a princípio, a idéia de que o movimento tropicalista estava vivo nos anos 1980. Este não teria sido fruto do momento histórico dos anos 1960. Seria mais do que uma obra artística, e sim uma posição estética, seguida pela vanguarda paulistana e pelo cancionista baiano. Ao confrontar os dois relatos anteriores, é possível afirmar que para além do vínculo com a cidade paulistana, existia outro elo que justificava a escolha de Tom Zé, Luiz Tatit e Itamar Assumpção, para o referido *show*, como representantes do Tropicalismo em 1987: o experimentalismo da música nova, tão caro ao início do Tropicalismo em 1967. As vocações experimentalistas em questão sitiadas em São Paulo podem ser exemplificadas através dos tempos com

<sup>101</sup>WISNIK, José Miguel. *Entrevista concedida a Emília Saraiva Nery*, 15 de mar. de 2012. Teresina – São Paulo.

<sup>102</sup>TATIT, Luiz. *Entrevista concedida a Emília Saraiva Nery*, 20 de jul. de 2011, São Paulo- São Paulo.

[...] a cabeça explosiva e zen de Walter Franco no Maracanãzinho, as atonalidades ritmadas e quebradas de Arrigo Barnabé no Pão de Açúcar, as ironias cortantes dos suingues e silêncios de Itamar Assumpção no apagão da Paulista, as ironias também cortantes de Rita Lee mesmo no auge dos seus hits, as ruidagens polifônicas e as (des) construções de Tom Zé, o canto falado do Rumo, as experiências sonoras de todo tipo de Lívio Tragtenberg, as contundências variáveis mas potentes dos Titãs, os Racionais MC's e o movimento popular urbano cavado no chão da exclusão pelo rap paulista<sup>103</sup>.

Tom Zé foi incluído e excluído constantemente da chamada herança tropicalista durante a sua carreira musical. Um exemplo da sua exclusão se deu, no ano de 1998, na comemoração dos trinta anos do surgimento do Tropicalismo. Essa comemoração ocorreu no Carnaval de Salvador. As ruas da cidade foram decoradas com as imagens do chamado “núcleo central tropicalista”: Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa. As fotos de Tom Zé e de outros tropicalistas não fizeram parte da decoração, diferentemente do que foi proposto a ele – na presença dos outros membros do referido Grupo Baiano – e do pedido do prefeito de Salvador para que o cantor autorizasse a exibição da sua imagem. O cantor-repórter baiano, quando soube da ausência de sua foto, narrou que chegou a se questionar: “Como não tem a minha fotografia? Quem tirou minha fotografia do carnaval da Bahia? O prefeito queria, o artista fez o que o prefeito mandou, amostra apresentada e aprovada... Quem tirou?”<sup>104</sup>.

É importante perceber que Tom Zé cita os possíveis interessados na aparição de sua imagem: o prefeito de Salvador e o artista que fez as imagens. O projeto com a foto dele já tinha sido aprovado. A indagação sobre quem tirou a sua fotografia pode ser entendida como uma acusação velada de que o chamado grupo central tropicalista (Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa) foi o responsável pela retirada da sua foto. Enquanto isso, ainda nessa comemoração, Caetano Veloso foi homenageado com o título Doutor *Honoris Causa*, pela Universidade Federal da Bahia pela “grandiosidade de sua obra e sua renomada sabedoria”<sup>105</sup>.

A adoção e valorização da *linha evolutiva* e do Tropicalismo como parâmetros centrais para se pensar a História da Música Popular Brasileira, presentes, sobretudo em literaturas acadêmicas, narrativas e comemorações memorialistas, não podem ser vistas como apenas coincidências. Existem diversas histórias sobre a Música Popular Brasileira para serem contadas para além de Tropicalismos e a partir das facetas de Tom Zé, Itamar Assumpção e Arrigo Barnabé. As suas aproximações foram esquecidas ou mencionadas como episódicas

<sup>103</sup> WISNIK, José Miguel. Te-manduço-Não-Manduca. A música popular de São Paulo. In: *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 308.

<sup>104</sup> ZÉ, Tom. Ostracismo. In: *Fabricando Tom Zé*. Diretor Décio Matos Jr. Spectra Nova Produções Edições e Comércio LTDA, Brasil, 2007, 01:11:00s – 01: 13:19s. Documentário.

<sup>105</sup> DUNN, Christopher. Traços da Tropicália. In: *Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora da UNESP, 2009, p. 239.

no cenário da nossa música. Elas são, todavia, o *filé mignon* para o entendimento do lugar diferenciado do cancionista-repórter em estudo e do experimentalismo na história da MPB.

Apesar das evidências de que Tom Zé não segue a mesma direção estética adotada pelos seus colegas tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil, apresentadas no segundo e terceiro capítulo desta tese, foi possível notar que Tom Zé ao longo de sua trajetória musical sempre esperou ter o mesmo lugar de destaque dos seus conterrâneos na referida *linha evolutiva*. Tal desejo fica mais evidente toda vez que Veloso reconhece a importância do seu trabalho<sup>106</sup>, como o fez na época do lançamento do *CD Tropicália Lixo Lógico*<sup>107</sup>. Nessa ocasião, o cancionista-repórter em estudo fez questão de divulgar em entrevistas e no seu site a boa recepção do referido *CD* por Veloso.

No dia 30 de janeiro deste ano, a referência de Caetano Veloso à arte *tomzéniana* foi além das críticas jornalísticas e se concretizou numa parceria musical. No estúdio de Tom Zé em Perdizes, São Paulo (figura 23), eles compuseram “Pequena Suburbana”, que integrará a nova produção *tomzéniana*, só com cantigas-reportagens inéditas, que deve ser lançada ainda no primeiro semestre de 2014.

Figura 23 – Tom Zé e Caetano Veloso compõem juntos “Pequena Suburbana”



Disponível em: <<http://glamurama.uol.com.br/disco-de-tom-ze-tera-parceria-inedita-com-caetano-veloso-e-muito-mais/#2>>. Acesso em: 11 fev. 2014.

<sup>106</sup> VELOSO, Caetano. Lixo lógico. *O Globo*, 05.08.2012. Disponível em: <[www.tomze.com.br](http://www.tomze.com.br)>. Acesso em: 21 set. 2012.

<sup>107</sup> ZÉ, Tom. *Tropicália Lixo Lógico*. Natura, 2012.

Além dessa parceria, destacam-se outras:

Milton Nascimento vai interpretar uma música de Tom Zé e Fernando Faro, composta em homenagem a Elis Regina na época de sua morte. Além disso, Tom ainda ganhou de presente uma inédita de Criolo. Mallu Magalhães vai mostrar sua faceta desenhista na capa do disco, pela segunda vez, já que também é dela a capa do compacto “Tribunal do Feicebuqui”, lançado no ano passado. Nos arranjos, a mistura de uma garotada com menos de 30 anos: o pessoal da banda “O Terno”, de Tim Bernardes, a “Trupe Chá de Boldo”, a “Filarmônica de Passárgada”, Rodrigo Campos do “Passo Torto” e Kiko Dinucci do “Metá Metá” – este último fez arranjos de fazer Caetano babar<sup>108</sup>.

Por que essa parceria com Caetano Veloso só pôde acontecer nesta década? Porque foi nela que o cancionista-repórter em estudo lançou o seu *CD, Tropicália Lixo Lógico*<sup>109</sup>, reconhecendo a importância da liderança de Caetano Veloso e Gilberto Gil para o movimento tropicalista. A aproximação deles altera o lugar de Tom Zé na história da Música Popular Brasileira? É certo que desde a sua redescoberta por David Byrne no final dos anos 1980, ele não é mais tropicalista. Não há mais justificativas para ser considerado um “patinho feio” entre os seus demais colegas, que foram tropicalistas. Atualmente, é um cancionista que concede suas entrevistas sem mágoas em relação ao seu período de ostracismo musical e à possível contribuição de Veloso para essa fase: “Primeiro, eu sou fã de carteirinha. Depois, temos contato muito bom. Eu tenho com Caetano, até mais do que com o Gil, porque até a gente andou brigando e briga é um jeito de se aproximar”<sup>110</sup>. Ele se mostra bem resolvido por ser aceito pelos seus pares, que pertencem ao *mainstream* musical. Não era suficiente ser reconhecido somente por um público *Cult* e músicos experimentalistas. Perguntado se já tinha pensado em compor musicas mais comerciais, afirmou, já no final dos anos 1990, que sim, da seguinte forma: “Eu não sei se cairia. Agora tem uma coisa, eu fico pensando assim: estou vivo até hoje, por que foi que não me aproximei da música fácil? Toda vez que eu sento pra fazer para fazer música penso, quero, trabalho pra fazer um sucesso”<sup>111</sup>.

Apesar de não ter se reconhecido como músico de protesto durante sua trajetória musical, Tom Zé é considerado atualmente como tal por ter composto cantigas-reportagens sobre as manifestações juvenis nas ruas brasileiras do ano passado contra os gastos públicos

<sup>108</sup> Disponível em: <<http://glamurama.uol.com.br/disco-de-tom-ze-tera-parceria-inedita-com-caetano-veloso-e-muito-mais/#2>>. Acesso em: 11 fev. 2014.

<sup>109</sup> ZÉ, Tom. *Tropicália Lixo Lógico*. Natura, 2012.

<sup>110</sup> Entrevista no Programa do Ratinho, 02.05.2013. Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=zFj\\_1\\_vp3Bk&hd=1](http://www.youtube.com/watch?v=zFj_1_vp3Bk&hd=1)>. Acesso em: 22 jan. 2014.

<sup>111</sup> ZÉ, Tom. O gênio de Irará: Tom Zé. Entrevista risonha e franca. In: *Caros Amigos*, São Paulo, n.31, outubro de 1999, p. 34. Entrevistadores: Regina Porto, Marina Amaral, Cláudio Júlio Tognoli, Ricardo Kotcho, Flávio Tiné, José Arbex Jr., Marco Frenette, Adalberto Rabelo, Sérgio de Souza.

com a Copa do Mundo e por melhorias sociais, tais como saúde, educação e transporte. Dentre as suas cantigas, destaca-se “Povo Novo”<sup>112</sup>, feita em parceria com Marcelo Segreto. Para eles, os referidos movimentos trouxeram uma nova postura política para o Brasil, inclusive dos seus governantes. Na cantiga-reportagem em debate, também destaca a presença de certo conservadorismo nas manifestações depois da revogação do aumento das passagens de ônibus, trem e metrô em São Paulo, a partir dos versos: “Olha, menino, que a direita já se azeita querendo entrar na receita”.

“Estamos em um estado de celebração na medida em que toda a descaração pública nacional está assombrada, e tentando se redimir das suas eternas malandragens. Senado, Câmara, a oposição, o governo, está todo mundo empenhado em também seguir a voz da consciência”, disse em entrevista à Rádio Brasil Atual. Para ele, o movimento das ruas configura uma nova força política. ‘A gente está com o coração batendo e conserva uma alegria muito grande com essa força nova que o Estado de direito ganhou, a população ganhou, inesperadamente, da noite para o dia, quando começamos a ir pras ruas’<sup>113</sup>.

É importante lembrar que não foi somente nos episódios das citadas manifestações e em “Povo Novo” que Tom Zé realizou críticas aos políticos brasileiros e conclamou o público a desafiá-los. A sua cantiga-reportagem “Defeito 3 – Politicar”<sup>114</sup> arrastão de Rimsky-Korsakov, de Samba do Zimbo Trio e do músico anônimo que toca na noite paulistana é outro exemplo confirmador de que ele é um cancionista que dialoga com a História Política do Brasil contemporâneo. Dessa forma, não retira a política da Música Popular Brasileira, pois

[...] trabalha a crítica textual e contextual de modo articulado, onde a crítica política se coloca enquanto crítica da linguagem, e a crítica da linguagem como crítica política, uma vez que [...] se coloca ao mesmo tempo como uma canção política e uma crítica deste tipo de canção, por meio de deslocamentos da linguagem que se utiliza<sup>115</sup>.

<sup>112</sup> A minha dor está na rua/ ainda crua/em ato um tanto beato , mas/ calar a boca, nunca mais! (bis) /O povo novo quer muito mais /do que desfile pela paz/mas quer muito mais. /Quero gritar na próxima esquina/Olha a menina/ o que gritar Ah,o/ Olha, menino, que a direita já se azeita,/ querendo entrar na receita,/ mas de gororoba, nunca mais (BIS) / já me deu azia, me deu gastura/ essa Poilítacaradura/ Que rapa-dura! ZÉ, Tom. Povo Novo. *Tribunal do feicebuqui*. EP. 2013. Disponível em: <<http://www.tomze.com.br/>>. Acesso em: 14 fev. 2014.

<sup>113</sup> Disponível em: <<https://www.facebook.com/tomze/posts/101514648236470661>>. Acesso em: 14 fev. 2014.

<sup>114</sup> Filha da prática/Filha da tática/Filha da máquina/Essa gruta sem-vergonha/Não estranha nada/Meta sua grandeza/No Banco da esquina/Vá tomar no Verbo/Seu filho da letra/Meta sua usura/ Na multinacional/Vá tomar na virgem/Seu filho da cruz. /Meta sua moral/Regras e regulamentos/Escritórios e gravatas/Sua sessão solene. /Pegue, junte tudo/Passe vaselina/Enfie, soque, meta/No tanque de gasolina. ZÉ, Tom. Defeito 3: Politicar. In: ZÉ, Tom. *Com defeito de fabricação*. São Paulo, Trama, 1999. 1. CD. Faixa 3.

<sup>115</sup> FENERICK, José Adriano. Tom Zé: a crítica da canção popular e a canção popular crítica. *Fênix: Revista de História e estudos culturais*, v. 10, Ano X, n. 2. Uberlândia: Edufu, jul-dez, 2013, p.11.

Sonoramente, a cantiga possui o ritmo bem marcado pela bateria e pelo contrabaixo, com a melodia feita pela guitarra, e é um “sambinha” que lembra muito as músicas de Jorge Benjor até a entrada do contraponto vocal e das dissonâncias. Nos terceiro e quarto versos, a melodia muda totalmente, o acompanhamento é feito por um teclado que imita um órgão de Igreja e depois retorna o refrão com uma flauta que nos remete à bossa nova. Três expressões muito características são utilizadas em “*Politicar*”. A primeira está presente no título. Este é formado por sufixação, com o acréscimo ao radical “politic” do sufixo “ar”, desinência verbal do infinitivo do verbo de tema “a”. Nela, o cancionista-repórter critica a forma de se fazer política, sobretudo para aqueles que fazem da política uma profissão, como os parlamentares. *Politicar* tem o sentido de agir politicamente. As demais expressões peculiares estão nos versos: “Filho da letra/Filho da cruz”. O último deles ganha o significado da expressão popular “filho da puta”<sup>116</sup>, ao realizar a crítica, o desabafo e o escárnio do autor aos políticos: “Vá tomar na virgem / Seu filho da cruz”. As expressões dos versos em questão são estruturadas de

Lexia complexa, ‘formada de sintagmas complexos, constituída de mais de dois elementos’ [...] que são separados graficamente, mas possuem unidade semântica. Ortograficamente é composta de dois morfemas livres, ‘filho’ e ‘cruz’ e um morfema dependente ‘da’, mas semanticamente forma um só lexema<sup>117</sup>.

É fundamental lembrar que a Língua Portuguesa, como qualquer outra língua, sempre passa por diversas transformações por estar sempre em uso. No movimento que a língua faz durante o seu percurso, existem entre os seus falantes certas necessidades que, em primeiro momento, a própria língua não abarca. O neologismo é característica marcante na música do cancionista baiano Tom Zé. Ele é o próprio neologismo. A sua música, as suas idéias, os seus ritmos são neológicos. A música convencional não é o bastante para o seu *criatividar*.

Os versos “Filha da prática/Filha da tática/Filha da máquina/Essa gruta sem-vergonha/Na entranha/Não estranha nada” de ‘*Politicar*’ são entoados por coro agudo e feminino. Assim como a política, o coro escolhido para cantar os seus atos é feminino. Ela, nesse sentido, se desenvolve através de táticas e práticas muitas vezes sem-vergonhas ou ilícitas. Além disso, é fundamental para a sua manutenção o maquinário público, ou seja, instituições e verbas.

<sup>116</sup> O processo de composição de “Filho da Cruz” pode ser denominado de eufemismo, pois tinha-se o objetivo de amenizar a referida expressão.

<sup>117</sup> COSTA, Adelson Carneiro; FILHO, Carlos Gomes de Oliveira e MAIA, Fernanda Lima. Neologismos Na Música Popular Brasileira: Com Defeito De Fabricação, Tom Zé. *Revista Ao pé da Letra* – Volume 10.2 – 2008, p. 5.

Entrecortando a vocalização em pauta, entra o vocal grave *tomzéniano* para complementar os xingamentos direcionados aos políticos e à sua política econômica dependente do mercado financeiro internacional: “Meta sua grandeza/No Banco da esquina/Vá tomar no Verbo/Seu filho da letra/Meta sua usura/Na multinacional/Vá tomar na virgem/Seu filho da cruz”. Os citados insultos são construídos com referências ao livro sagrado da Bíblia e a personagens sagrados, tais como a virgem Maria e Jesus Cristo. Sobre a tirania das multinacionais sobre o mercado brasileiro, o cancionista baiano relatou que:

No Brasil, capitalismo selvagem é mentira, é selvagem ao quadrado! Os executivos da Volkswagen, da Mercedes, da Seagrams, de tudo quanto é lugar, não agem nos seus lugares como agem aqui. Aqui, eles são instruídos a agir com muito mais dureza, aqui eles não são humanos, só vem pra’qui os que podem entrar na SS. São escolhidos a dedo<sup>118</sup>.

É importante destacar que no ano de composição da cantiga-reportagem em questão, o político máximo da nação era o presidente da República Fernando Henrique Cardoso (FHC). Seu governo ficou marcado pela aproximação com o mercado financeiro internacional, através de negociações da dívida externa com o Fundo Monetário Internacional (FMI) e da ajuda a bancos em condições de falência, em detrimento da atenção aos problemas sociais brasileiros. Tom Zé, inclusive, chegou a fazer críticas incisivas ao governo do referido presidente no período em questão:

O que desespera é que todos são contra Feagacê, todos os odeiam, mas na hora de agir, fazem a mesma coisa que Feagacê faz. Isso é triste, que diabo de coisa fizemos para receber um castigo desses, imitar Feagacê? [...] O que eu quero dizer é que nós vendemos nossos jornais nas bancas e as bancas de revista são um açougue puro. Eu sou a imprensa, eu falo contra a prostituição e eu mesmo vendo a prostituição. Quer dizer, eu sou Feagacê, eu falo contra a pobreza e provoco a miséria. Isso não é mais Feagacê, isso é Feagacê ao quadrado. [...] A tradução de Feagacê ao quadrado é Fernando Henrique Cardoso no Cio. O nome do ‘maior amigo do homem’ está no feminino porque eu não estou botando apelido pornográfico no presidente, estou falando na imprensa que parece uma cachorra no cio. [...] Então, será que a gente precisa virar uma cachorra no cio, e sair atrás de qualquer funcionário como se fosse uma vedete prestes a tirar a roupa? [...] Outro exemplo que eu queria lembrar: [...] quando aparecer o próximo projeto de grande estrada de ferro, eu estou de aviso pra ver qual é o grande repórter que vai esculhambar o projeto! Que vai dizer que o projeto tem falhas estruturais que tem isso, tem aquilo... a quem é que serve que o projeto seja ruim? Serve ao senhor Ford, ao senhor Chevrolet, que nos tornaram o país da lata com motor[...]<sup>119</sup>.

<sup>118</sup> ZÉ, Tom. O gênio de Irará: Tom Zé. Entrevista risonha e franca. In: *Caros Amigos*, São Paulo, n.31, outubro de 1999, p. 31. Entrevistadores: Regina Porto, Marina Amaral, Cláudio Júlio Tognoli, Ricardo Kotcho, Flávio Tiné, José Arbex Jr., Marco Frenette, Adalberto Rabelo, Sérgio de Souza.

<sup>119</sup> ZÉ, Tom. O gênio de Irará: Tom Zé. Entrevista risonha e franca. In: *Caros Amigos*, São Paulo, n.31, outubro de 1999, p. 30. Entrevistadores: Regina Porto, Marina Amaral, Cláudio Júlio Tognoli, Ricardo Kotcho, Flávio Tiné, José Arbex Jr., Marco Frenette, Adalberto Rabelo, Sérgio de Souza.

A formalidade do “politicar” também é criticada na cantiga em questão. Formalidade essa que se estende das sessões solenes das câmaras parlamentares às regras, vestimentas e aos locais de trabalho dos “político-executivos”: “Meta sua moral/Regras e regulamentos/Escritórios e gravatas/Sua sessão solene”. Por fim, todo esse formalismo é tão desprezado pelo sujeito poético que ele indica que aquele deve ser queimado à base de vaselina e gasolina.

A performance de Tom Zé ao cantar “Defeito 3: Politicar”, no teatro da FECAP, nos dias 5 e 6 de agosto de 2009, em São Paulo<sup>120</sup> corporifica as críticas aos políticos brasileiros, presentes na letra em debate. A formalidade da vestimenta dos parlamentares é representada pelo *performer* Tom Zé, que usa um casaco azul. Com essa roupa, ele acena para a platéia com os seus dois braços posicionados para o alto. Esse gesto pode ser interpretado como o ato de um político acenando para os seus eleitores. Em seguida, anuncia que fará uma homenagem aos *cowboys*, que podem ser entendidos como representantes dos políticos e suas “aventuras” no politicar. Imediatamente após esse anúncio, monta a haste do microfone e entoa os versos “Filha da prática/Filha da tática/Filha da máquina/Essa gruta sem-vergonha/Na estranha/Não estranha nada”.

Outra cena emblemática da apresentação em análise é quando Tom Zé começa a desmontar o casaco que está vestido ao cantar: “Passe vaselina/Enfie, soque, meta/No tanque de gasolina”. A gesticulação de desmontar o figurino de político complementa o desejo de se livrar das práticas e táticas da política de sua época. Simultaneamente ao citado gesto, ele passa sua mão esquerda sobre a direita para reforçar o ato descrito na letra: “passe vaselina”.

No final da performance, Tom Zé concede espaço para o público e a sua banda fazerem o bis, utilizando uma vocalização grave e forte dos seguintes versos: “Meta sua usura/Na multinacional/Vá tomar na virgem/Seu filho da cruz”. E ainda, paralelamente, comenta sussurrando: “Se eles pensam que a gente está com medo”. Essa contraposição de vocais ressalta uma resposta desafiadora aos políticos brasileiros e seu politicar condenável.

Tom Zé também possui o seu espaço na Música Popular Brasileira por ser um manipulador de elementos de canções folcóricas, tratadas no terceiro capítulo deste trabalho. Nesse sentido, algumas perguntas aparecem: Será possível distinguir o que é inventado do que é autêntico no processo de produção das cantigas do cantor-repórter em estudo? Ele teria inventado uma tradição ao compor utilizando o folclore baiano? As suas invenções compostoriais não passavam, a partir de então, a se inserir no folclore? Se houve um aceite

---

<sup>120</sup> ZÉ, Tom. Defeito 3: Politicar. In: ZÉ, Tom. *O Pirulito da Ciência*. Diretor Charles Gavin. Sarapuí Produções Artísticas/ Biscoito Fino, Brasil, 2009, faixa 21. 1. DVD.

da autenticidade das cantigas pelo público, é porque as noções de tradição e autenticidade devem ser entendidas como potenciais blocos de reordenamento do passado e de construção do novo, sem perderem os vínculos com o primeiro.

Assim ‘autenticidade’ não se refere a um padrão herdado do passado, mas sim à reconstrução de alguns elementos deste passado, trabalhados artesanalmente para atender às necessidades do presente. [...] na maioria das vezes, não é possível separar o que é inventado do que é ‘autêntico’, porque a maior parte das invenções baseia-se em costumes tradicionais. Sendo a música uma forma viva de arte, na perspectiva apontada por Peterson, autenticidade aponta para a credibilidade relativa a um modelo, e, ao mesmo tempo, para a originalidade, ou seja, não é simples cópia do modelo: ‘o que é tomado como autêntico não se mantém estático, mas é continuamente renovado através dos anos’<sup>121</sup>.

Na contramão da historiografia da Música Popular Brasileira e da literatura acadêmica que separa um pequeno espaço para o cancionista-repórter Tom Zé, esta tese o situou no centro do debate, sobretudo em relação aos temas Tropicalismos e *Linha evolutiva* na MPB. É possível notar que na apresentação da referida historiografia, realizada no primeiro capítulo, o personagem Tom Zé desaparece. Ele se ausenta naquele momento do texto porque está desaparecido das obras em discussão. Quando surge é em passagens rápidas e resumidas de verbetes enciclopédicos e trabalhos monográficos. O cancionista-repórter baiano tem um espaço bem maior do que esse neste trabalho e numa nova historiografia da Música Popular Brasileira, que valoriza a própria linguagem musical e o caráter experimental de cada execução musical e, portanto, não se fixa numa única possibilidade interpretativa.

---

<sup>121</sup> ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. Tradição, memória e identidade na música goiana: da modinha à MPB. In: PATRIOTA, Rosângela e outros. *Olhares sobre a História*. São Paulo: Hucitec, 2010, p. 209.

## Considerações finais

O trabalho que desenvolvi pretendeu questionar a idéia de *uma linha evolutiva* na Música Popular Brasileira, compreendida principalmente enquanto forma de interpretar a história da nossa música contemporânea, a partir de um estudo específico e detalhado sobre a arte do cancionista-reporter baiano Tom Zé, escolhida como fonte central. Durante a pesquisa, foquei as cantigas *tomzénianas* como práticas discursivas e musicais que não destacavam a noção interpretativa evolutiva em debate como parâmetro central para se pensar, organizar e classificar os músicos brasileiros e suas produções.

Procurei demonstrar que as cantigas-reportagens do cancionista em estudo são recusas conflituosas diante da referida *linha evolutiva* e dos seus estabelecimentos de uma herança tropicalista em detrimento das individualidades musicais de Tom Zé. Essas recusas podem ser percebidas ao longo de todos os capítulos da tese, que trataram, em geral, das seguintes variáveis temáticas do período em estudo: música, sertões, cidades e política. Através das suas cantigas-reportagens e declarações, foi possível mostrar e enfrentar o pensamento imediatista de delimitações musicais modernistas, concretistas, bossanovistas e tropicalistas encadeado numa visão linear da música que se movimenta assim: um movimento musical ou um músico influencia o outro, depois o outro influencia o outro.

Durante todo este trabalho, encontrei toda uma historiografia e uma memória construída e estabelecida sobre o Tropicalismo. Deparei-me com mais um desafio: apresentar o personagem e cancionista Tom Zé sem elaborar uma biografia. A tentação foi grande, pois as biografias sobre ele são escassas. Surpreendentemente, entre o material bibliográfico a que tive acesso, encontrei apenas uma autobiografia escrita por Tom Zé<sup>1</sup>. Dessa maneira, no sentido de uma contribuição de pesquisa, a minha proposta foi oferecer um estudo histórico de doutoramento original que problematize a arte do músico. Também foi meu propósito explorar mais o campo musical brasileiro dos períodos dos anos 1960 a 1990. A historiografia sobre a música popular, sobretudo dos anos 1970 e 1980, carece de estudos específicos em meio a uma grande quantidade de fontes e temas ainda não abordados<sup>2</sup>.

Outro desafio que atravessou a pesquisa foi trabalhar com um cancionista-reporter vivo, produtivo musicalmente e atuante nas demarcações de versões sobre a história da nossa música e do Tropicalismo. Nas minhas iniciação científica, monografia de conclusão do

<sup>1</sup> ZÉ, Tom. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.

<sup>2</sup> NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. *Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 8, n. 13, Uberlândia: Edufu, jul-dez. 2006, p. 135-170.

Curso de Graduação e dissertação de mestrado em História, estudei somente letras de músicas de compositores falecidos: Jim Morrison, Ian Curtis, Kurt Cobain, Cazuza, Cássia Eller e Raul Seixas. Nestes trabalhos, não fui instigada a analisar canções elaboradas contemporaneamente, como foi o caso desta tese. Analisar as cantigas de Tom Zé, por exemplo, do ano de 2012, sobre o Tropicalismo da década de 1960 foi desafiador, porque atravessei a fronteira da demarcação cronológica inicial da pesquisa estabelecida até os anos 1990. Essa ultrapassagem temporal é justificada pelas permanências e distanciamentos estéticos tropicalistas realizados atualmente por Tom Zé.

Na análise sonora das cantigas *tomzénianas*, encontrei obstáculos. O maior deles ocorreu durante o estudo dos seus tons de erudição e experimentalismo. O meu ouvido teve que ser treinado para observar sutilezas sonoras, aparentemente entendidas como meros barulhos, que tinham significados cruciais para a composição. Por outro lado, procurei construir um repertório musical que abrangesse principalmente os universos erudito e experimental, ao escutar composições de Camargo Guarnieri, Francisco Mignone<sup>3</sup>, Cláudio Santoro, Guerra-Peixe<sup>4</sup>, Gilberto Mendes<sup>5</sup> e Anton Walter Smetak<sup>6</sup>, dentre outras.

Foi difícil enfrentar ainda o interesse anedótico e demorado pela relação pessoal conflituosa entre Tom Zé e Caetano Veloso. Como também foi complicado evitar abordar as recepções negativas em torno da participação do cancionista-repórter no anúncio da Coca-Cola de 2013 para a Copa do Mundo no Brasil em 2014. Apesar das curiosidades e polêmicas que esses assuntos despertam, eles se distanciam do tema central da pesquisa: o suposto enquadramento das cantigas *tomzénianas* numa *linha evolutiva* da Música Popular Brasileira.

Em resumo, talvez eu possa concluir que o cancionista-repórter Tom Zé chegou à sua expressão musical plena, ou seja, conseguiu realizar aquilo que era a potencialidade da sua música. Realizou um salto ao trabalhar com ruídos. Desenvolveu uma sonoridade muito própria com certos motivos recorrentes, ostinatos, que ficam retornando e superpõem outros. Criou certas polifonias. Isto nele é muito pessoal e embaralha a noção de uma *linha evolutiva* na Música Popular Brasileira.

---

<sup>3</sup> Músicos identificados com o nacionalismo musical do segundo quarto do século XX.

<sup>4</sup> Integraram o grupo Música Viva, do qual se tornaram expoentes ativos e adotaram o dodecafônismo como técnica de composição.

<sup>5</sup> Considerado maior expressão da geração musical da década de 1960.

<sup>6</sup> Músico suíço que residiu na Bahia e se destacou como construtor de instrumentos musicais a partir da segunda metade do século XX.

## REFERÊNCIAS

### *Letras de músicas*

BARBOSA, Adoniran. Saudosa Maloca. In: BARBOSA, Adoniran. *Os mimosos colibris/Saudade da maloca*. 1951. (78 rpm).

GAROA, Demônios da. Trem das Onze. In: GAROA, Demônios da. *Trem das Onze*. São Paulo, Chantecler, 1965. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 1.

GIL, Gilberto. Domingo no Parque. In: *Gilberto Gil*. São Paulo, Philips, 1968. 1. disco sonoro, Lado B, faixa 10.

GIL, Gilberto; CAPINAM, José Carlos. *Misere Nobis*. In: In: *Tropicália ou Panis et Circencis*. São Paulo, Philips, 1968. 1. disco sonoro, Lado A, faixa 1.

GIL, Gilberto; NETO, Torquato. Geléia Geral. In: *Tropicália ou Panis et Circencis*. São Paulo, Philips, 1968. 1. disco sonoro, Lado A, faixa 6.

GIL, Gilberto; VELOSO, Caetano. Batmakumba. In: *Tropicália ou Panis et Circencis*. São Paulo, Philips, 1968. 1. disco sonoro, Lado B, faixa 5.

GILBERTO, João. O Pato. *O amor, o sorriso e a flor*. Rio de Janeiro, Odeon, 1960. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 7.

JOBIM, Antonio Carlos. Águas de Março. In: O Tom de Tom Jobim e o tal de João Bosco. Rio de Janeiro, Pasquim, 1972. 1. disco de bolso sonoro. Lado A, faixa 1.

\_\_\_\_\_. Garota de Ipanema. In: JOBIM, Antônio Carlos. *Garota de Ipanema*. Trilha sonora do filme. São Paulo, Philips, 1967. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 7.

SEIXAS, Raul. As aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor. In: SEIXAS, Raul. *Gita*. São Paulo, Philips-Phonogram, 1974 1. disco sonoro. Lado A, faixa 3.

SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. Eu também vou reclamar. In: SEIXAS, Raul. *Há 10 mil anos atrás*. São Paulo, Philips - Phonogram, 1976. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 12.

VELOSO, Caetano. Alegria, Alegria. In: *Caetano Veloso*. São Paulo, Philips, 1968. 1. disco sonoro, Lado A, faixa 4.

\_\_\_\_\_. Baby. In: *Tropicália ou Panis et Circencis*. São Paulo, Philips, 1968. 1. disco sonoro, Lado B, faixa 1.

\_\_\_\_\_. Coração Materno. In: *Tropicália ou Panis et Circencis*. São Paulo, Philips, 1968. 1. disco sonoro, Lado A, faixa 2.

\_\_\_\_\_. Enquanto Seu Lobo Não Vem. In: *Tropicália ou Panis et Circencis*. São Paulo, Philips, 1968. 1. disco sonoro, Lado B, faixa 9.

\_\_\_\_\_. Épico. In: VELOSO, Caetano. *Araçá Azul*. Rio de Janeiro, Polygram, 1973. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 9.

ZÉ, Tom. A briga do Edifício Itália com o Hilton Hotel. In: ZÉ, Tom. *Se o caso é chorar*. São Paulo, Continental, 1972. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 7.

\_\_\_\_\_. Apocalipsom A – o fim no palco do começo. In: ZÉ, Tom. *Tropicália Lixo Lógico*. Natura, 2012. 1. CD. Faixa 1A.

\_\_\_\_\_. Asa Branca. In: ZÉ, Tom. *Jogos de Armar*. Trama, 2000. 1. CD. Faixa 7.

\_\_\_\_\_. Augusta, Angélica e Consolação. In: ZÉ, Tom. *Todos os olhos*. São Paulo, Continental, 1973. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 6.

\_\_\_\_\_. Brigitte Bardot. In: ZÉ, Tom. *Todos os olhos*. São Paulo, Continental, 1973. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 5.

\_\_\_\_\_. Cafuas, guetos e santuários. In: ZÉ, Tom. *Jogos de Armar*. Trama, 2000. 1. CD. Faixa 11.

\_\_\_\_\_. Carta. In: ZÉ, Tom. *Correio da Estação do Brás*. São Paulo, Continental, 1978. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 4.

\_\_\_\_\_. Catecismo, creme dental e eu. In: *Grande Liquidação: Tom Zé*. São Paulo, Rozemblit, 1968. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 5.

ZÉ, Tom. Complexo de Épico. In: ZÉ, Tom. *Todos os olhos*. São Paulo, Continental, 1973. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 12.

\_\_\_\_\_. Defeito 3: Politicar. In: ZÉ, Tom. *Com defeito de fabricação*. São Paulo, Trama, 1999. 1. CD. Faixa 3.

\_\_\_\_\_. Desafio do bóia-fria. In: ZÉ, Tom. *No Jardim da Política*. São Paulo, 1998. 1. CD. Faixa 6. Independente. Show gravado ao vivo em 1985 no Teatro Lira Paulistana.

\_\_\_\_\_. Identificação. In: ZÉ, Tom. *Nave Maria*. São Paulo, RGE, 1984. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 5.

\_\_\_\_\_. Jeitinho dela. In: ZÉ, Tom. *Tom Zé*. São Paulo, RGE 1970. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 5.

\_\_\_\_\_. Jimmy, renda-se. In: ZÉ, Tom. *Tom Zé*. São Paulo, RGE 1970. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 1.

\_\_\_\_\_. Jingle do disco. In: ZÉ, Tom. *The hips of Tradition – the return of Tom Zé*. Bros Luaka Bop / Warner, 1992. 1. CD. Faixa 12.

\_\_\_\_\_. Lavagem da Igreja de Irará. In: ZÉ, Tom. *Correio da Estação do Brás*. São Paulo, Continental, 1978. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 1.

\_\_\_\_\_. Mã. In: ZÉ, Tom. *Estudando o samba*. São Paulo, Continental, 1976. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 1.

\_\_\_\_\_. Maria Bago Mole. In: *Tom Zé e Gereba*: cantando com a platéia. 1990. 1. CD. Faixa 4. Independente. Gravado ao vivo no Teatro Caetano de Campos – São Paulo, em junho de 1990, no projeto Adoniran Barbosa.

\_\_\_\_\_. Menina Jesus. In: ZÉ, Tom. *Correio da Estação do Brás*. São Paulo, Continental, 1978. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 1.

\_\_\_\_\_. Nave Maria. In: ZÉ, Tom. *Nave Maria*. São Paulo, RGE, 1984. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 1.

ZÉ, Tom. O Céu Desabou. In: ZÉ, Tom. *Estudando a Bossa - Nordeste Plaza*. São Paulo, Biscoito Fino, 2008. 1. CD. Faixa 4.

\_\_\_\_\_. Parque Industrial. In: *Grande Liquidação: Tom Zé*. São Paulo, Rozemblit, 1968. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 4.

\_\_\_\_\_. Povo Novo. *Tribunal do feicebuqui*. EP. 2013. Disponível em: <<http://www.tomze.com.br/>>. Acesso em: 14 fev. 2014.

\_\_\_\_\_. Quero sambar meu bem. In: ZÉ, Tom. *Grande Liquidação: Tom Zé*. São Paulo, Rozemblit, 1968. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 5.

\_\_\_\_\_. São São Paulo, meu amor. In: ZÉ, Tom. *Grande Liquidação: Tom Zé*. São Paulo, Rozemblit, 1968. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 1.

\_\_\_\_\_. Se o caso é chorar. In: ZÉ, Tom. *Se o caso é chorar*. São Paulo, Continental, 1972. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 11.

\_\_\_\_\_. Sem entrada, sem mais nada. In: *Grande Liquidação: Tom Zé*. São Paulo, Rozemblit, 1968. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 3.

\_\_\_\_\_. Toc. In: ZÉ, Tom. *Estudando o samba*. São Paulo, Continental, 1976. 1. disco sonoro. Lado A.

\_\_\_\_\_. Tô. In: ZÉ, Tom. *Estudando o samba*. São Paulo, Continental, 1976. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 4.

\_\_\_\_\_. Tropicalea Jacta Est. In: ZÉ, Tom. *Tropicália Lixo Lógico*. Natura, 2012. 1. CD. Faixa 3.

\_\_\_\_\_. Tropicália Lixo Lógico. In: ZÉ, Tom. *Tropicália Lixo Lógico*. Natura, 2012. 1. CD. Faixa 7.

\_\_\_\_\_. Um Oh! E Um Ah! In: ZÉ, Tom. *Todos os olhos*. São Paulo, Continental, 1973. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 9.

\_\_\_\_\_. Xiquexique. In: ZÉ, Tom e WINISK, Zé Miguel. *Parabelo*. Grupo Corpo, São Paulo, Continental/Warner, 1997. 1. CD. Faixa 9.

ZÉ, Tom; BARRETO, Vicente. Vaia de bêbado não vale. In: *Imprensa Cantada*. São Paulo, Trama, 1999. 1. CD. Faixa 1.

ZÉ, Tom; FISCHER, Júlio. Ogodô Ano 2000. In: ZÉ, Tom. *The hips of Tradition – the return of Tom Zé*. Bros Luaka Bop / Warner, 1992. 1. CD. Faixa 1.

\_\_\_\_\_ ; PERNA, Ribeiro. O abacaxi de Irará. In: ZÉ, Tom. *Se o caso é chorar*. São Paulo, Continental, 1972. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 9.

### **CDs**

CAETANO VELOSO & ROBERTO CARLOS. Sony & BMG, 2008. 1. CD.

### **Vídeos**

*Cássia Eller Acústico*. Dirigido por Rodrigo Carelli. MTV Brasil, 2001.

*Especial Ivete, Gil e Caetano*. Itunes Brasil, Globo Marcas, 2012. 1. DVD.

*Fabricando Tom Zé*. Diretor Décio Matos Jr. Spectra Nova Produções Edições e Comércio LTDA, Brasil, 2007, 96 min. Documentário.

*Hiroshima, mon amour*. Diretor Alain Resnais. 1959, 90 min.

*Lira Paulistana e a vanguarda paulista*. Diretor Riba de Castro. Pirata Busca Vida Filmes, Brasil, 2013, 97 min. Documentário.

*Jogos de Armar*. Diretora Fernanda Teles. Trama Promoções Artísticas, Brasil, 2003, 158 min (Produtores Executivos Trama: João Marcelo Bôscoli, André Szajman e Cláudio Szajman).

*O Pirulito da Ciência*. Diretor Charles Gavin. Sarapuí Produções Artísticas/ Biscoito Fino, Brasil, 2009, 120 min. 1. DVD.

SEIXAS, Raul. Linha evolutiva. In: SEIXAS, Raul. *Raul Seixas*. Indie Records, 2006. 1. DVD. Faixa 15.

*Tom Zé* – Programa Ensaio. Diretor Tom Zé. Trama Promoções Artísticas, Brasil, 2005, 60 min. (Programa originalmente dirigido por Fernando Faro e produzido pela TV Cultura em 1991).

*Tropicália*. Diretor Marcelo Machado. Imagem Filmes, Bossa Nova Filmes e Petrobrás, Brasil, 2012, 89 min. Documentário.

### ***Site***

<[www.tomze.com.br](http://www.tomze.com.br)>.

### ***Jornais e revistas***

ANTENORE, Armando. Tom Zé mastiga vaia de João Gilberto e cospe música. São Paulo, *Folha Ilustrada*, Ano 79, n. 25767, Caderno 4, Quarta-feira, 20 de out, 1999, p. 1.  
COM ELES, BRIGA NA CERTA. *Veja*, 16 out. 1968, n. 6, p. 58-59.

CONFRONTO: Música Popular Brasileira: *Revista Civilização Brasileira*, ano I, n. 3, jul. 1965, p. 305-312. (debate entre Edu Lobo, Luiz Carlos Vinhas e José Ramos Tinhorão).

DEPOIS DE CAETANO. *Veja*, 1 abr. 1970, n. 81, p. 60.

EM CARTAZ. *Istoé*, 1 out. 1980, n. 197, p. 3.

GIRON, Luiz Antonio. Tom Zé faz sucesso internacional e desmonta samba e tropicalismo. *Folha de São Paulo*. Sexta-feira, 23 abr. 1993, p. 2.

GUERRA, Sabrina. Jornalista fracassado e músico espetacular. *Jornal Correio de Uberlândia*. Uberlândia, MG, 30 nov. 2003, p. 2.

JAGUAR; AUGUSTO, Sérgio. (Orgs.). *Antologia do Pasquim – 1969 -1971*, vários autores, Editora Desiderata, Rio de Janeiro, 2006.

JAGUAR; AUGUSTO, Sérgio. (Orgs.). *Antologia do Pasquim*, v.2. – 1972 -1973. Editora Desiderata: Rio de Janeiro, 2007.

LUÍS, Cláudia. Tom Zé inverte tradição do Brasil em Portugal. *Jornal de Notícias*. Lisboa, Portugal, 10. 05. 06. Disponível em: <[http://www.jn.pt/PaginaInicial/Interior.aspx?content\\_id=549786&page=-1](http://www.jn.pt/PaginaInicial/Interior.aspx?content_id=549786&page=-1)>. Acesso em: 18 out. 2012.

MORTAIGNE, Véronique. Tom Zé, bricoleur fou des sons du Nordeste. *Le Monde*. 2006. Disponível em: <[http://www.tomze.com.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=162:tom-ze-bricoleur-fou-des-sons-du-nordeste-&catid=8:imprensa&Itemid=18](http://www.tomze.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=162:tom-ze-bricoleur-fou-des-sons-du-nordeste-&catid=8:imprensa&Itemid=18)>. Acesso em: 19 out. 2012.

MOTTA, Nelson. Louco, paranóico, revolucionário? *Revista Pop*, jan. de 1977, apud PASSOS, Sylvio. *Raul Seixas por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 2003, p. 159.

O SOL AINDA BRILHA? *Veja*, 23 nov. 1977, n. 481, p. 56-58.

OLIVEIRA, João Pedro. Como sempre, explicando para confundir. *Diário de Notícias*. Lisboa, Portugal, 2006. Disponível em: <[http://www.tomze.com.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=252:como-sempre-explicando-para-confundir&catid=8:imprensa&Itemid=18](http://www.tomze.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=252:como-sempre-explicando-para-confundir&catid=8:imprensa&Itemid=18)>. Acesso em: 19 out. 2012.

PACHECO, Nuno. Portugália, sertão e cosmos. 2006. Disponível em: <[http://www.tomze.com.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=251:portugalia-sertao-e-cosmos&catid=8:imprensa&Itemid=18](http://www.tomze.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=251:portugalia-sertao-e-cosmos&catid=8:imprensa&Itemid=18)>. Acesso em: 18 out. 2012.

QUE CAMINHO SEGUIR NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA? *Revista Civilização brasileira*, ano I, n. 7, maio 1966, p. 377-381.

QUEIROZ, Marco Antônio. Música. *Jornal A Tarde*, Salvador, 19 out. 1974, n. 20730, Ano 62, p. 16.

SANCHES, Pedro Alexandre. Pós-David Byrne, Tom Zé volta aos braços do Brasil. *Folha de São Paulo*. São Paulo, sexta-feira, 17 nov. 2000, p. E11.

UM FESTIVAL LIGADO NA TOMADA. *Veja*, 20 nov. 1968, n. 11, p. 55-56.

VELOSO, Caetano. Lixo lógico. *O Globo*, 05 ago. 2012. Disponível em: <[www.tomze.com.br](http://www.tomze.com.br)>. Acesso em: 21 out. 2012.

***Livros de memória e biografias***

ABREU, Caio Fernando. *O essencial da década de 1970*, Rio de Janeiro: Agir, 2005.

\_\_\_\_\_. *O essencial da década de 1980*, Rio de Janeiro: Agir, 2005.

BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

CORD, Getúlio. *Tropicália: um caldeirão cultural*. Rio de Janeiro: Ed. Ferreira, 2011.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*, Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais. Solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.

NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira; BACAL, Tatiana. (Orgs.). *MPB em discussão: entrevistas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SOUZA, Tárik de. *Rostos e gostos da MPB*. Porto Alegre: LP&M, 1979.

VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*, São Paulo: Nova Cultural, 1988.

\_\_\_\_\_. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ZÉ, Tom. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.

***Entrevistas***

AUGUSTO, Daniel Sampaio. Astronauta libertado: uma entrevista com Tom Zé. *Revista Cult*, São Paulo, s/d, p. 8-12.

BETHÂNIA, Maria. *Entrevista concedida ao Programa Sem Censura Especial*, 2006. MARRA, Pedro Silva; AZEVEDO, M. A.; LIMA, R. G. *Quem são, Tom Zé? Alternativa*, Belo Horizonte, p. 12, 01 set. 2001.

NETO, Torquato Neto. *Jornal Última Hora*, 1971 apud MOREIRA, Rodrigo. *Eu quero é botar meu bloco na rua – A biografia de Sérgio Sampaio*. Niterói – Rio de Janeiro, Edições Muiraquitã, 2000, p. 47-48.

RIBEIRO, Ésio Macedo. *Entrevista com Tom Zé*. Verbo21 Revista, Disponível em: <<http://www.verbo21.com.br>>. Acesso em: 05 ago. 2001.

SAMPAIO, Sérgio. O Possesso. *Veja*, 16 jun. 1976, n. 406, p. 104.

TATIT, Luiz. *Entrevista concedida a Emilia Saraiva Nery*, 20 de jul. de 2011, São Paulo-São Paulo.

TINHORÃO, José Ramos. Era uma vez uma canção. *Folha de São Paulo*, Mais!, Ano 84, n. 27, 29 de agosto de 2004, p. 5.

\_\_\_\_\_. Pesquisador apaixonado, crítico impecável. Entrevista com José Ramos Tinhorão. *Revista Recine*, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional do Brasil, n. 7, 2010, p. 75.

WISNIK, José Miguel. *Entrevista concedida a Emilia Saraiva Nery*, 15 de mar. de 2012. Teresina – São Paulo.

WISNIK, José Miguel. *Programa Roda Viva*. TV Cultura, 1993. Disponível em: <[www.youtube.com.br](http://www.youtube.com.br)>. Acesso em: 30 jan. 2011.

ZÉ, Tom. Entrevista concedida ao Christopher Dunn em 4 nov. 1998.

\_\_\_\_\_. O gênio de Irará. *Caros Amigos*, n. 31, out. 1999.

\_\_\_\_\_. *Entrevista concedida a Luiz Tatit e Arthur Nestrovski* em 22 ago. 2003.

\_\_\_\_\_. FESTIVAL. *Jornal Correio de Uberlândia*. Uberlândia, MG, 30 nov. 2003, p. 2.

ZÉ, Tom. *Programa Nomes do Nordeste* – Gravado no auditório do centro de convenções do Ceará, Fortaleza: 21/01/2005, 45 min e 15 s. Disponível em: <[www.youtube.com.br](http://www.youtube.com.br)>. Acesso em: 30 jan. 2011.

\_\_\_\_\_. *Entrevista de Tom Zé no Programa Charme*. SBT, 2006, 11 min. (Concedida a Adriane Galisteu).

\_\_\_\_\_. *Entrevista concedida ao Telejornal do Boris Casoy*, 19 ago. 2007.

ZÉ, Tom. Entrevista com Tom Zé. In: *Programa Espelho*. Canal Brasil, 2008.

\_\_\_\_\_. In: ANTENORE, Armando. A Tropicália segundo Tom Zé. *Revista Bravo*. São Paulo: Editora Abril, ano 14, n. 179, jul de 2012, p. 19.

\_\_\_\_\_. *Entrevista no Programa do Jô*, 04.09.2012. Disponível em: <[www.globo.com](http://www.globo.com)>. Acesso em: 05 set. 2012.

\_\_\_\_\_. In: TAVARES, João Miguel. A relíquia do Tropicalismo. *Diário de Notícias*. Lisboa, s.d. Disponível em: <[http://www.revistagavea.com.br/site\\_tomze/entrevistas/entrevista\\_4.htm](http://www.revistagavea.com.br/site_tomze/entrevistas/entrevista_4.htm)>. Acesso em: 19 out. 2012.

\_\_\_\_\_. *Entrevista concedida a Emilia Saraiva Nery*, 22 de out. de 2012. São Paulo. (Áudio enviado por e-mail no dia 29 de out. de 2012).

\_\_\_\_\_. apud NEUFVILLE, Jean – Yves. A obra-prima tropicalista de Tom Zé. *Valor*, São Paulo, s/d.

\_\_\_\_\_. *Entrevista concedida à Gravadora Trama (Tropicalismo)* s/d, 6 min. Disponível em: <[www.youtube.com](http://www.youtube.com)>. Acesso em: 30 jan. 2011.

\_\_\_\_\_. *Entrevista no Programa do Ratinho*, 02.05.2013. Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=zFj\\_1\\_vp3Bk&hd=1](http://www.youtube.com/watch?v=zFj_1_vp3Bk&hd=1)>. Acesso em: 22 jan. 2014.

### ***Antologias de revistas e jornais especializados***

BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB anos 70-30 anos depois*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

### ***Demais Referências***

AGRA, Lucio. *História da arte do século XX: idéias e movimentos*. São Paulo: Editora Anhembí Morumbi, 2004.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Cartografias da Alegria. In: *Um engenho anti-moderno - A invenção do Nordeste e outras artes*. 1994. Tese. (Doutorado em História) - Unicamp, Campinas- SP, 1994, p. 391.

ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. História e Música: uma proposta teórico-metodológica para análise da música regionalista. In: LEMES, Cláudia Graziela Ferreira; MENEZES, Marcos Antônio de; NASCIMENTO, Renata Cristina de Souza. (Orgs.). *Historiar: interpretar objetos da cultura*. Uberlândia: Edufu, 2009, p. 18-19.

ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. Tradição, memória e identidade na música goiana: da modinha à MPB. In: PATRIOTA, Rosângela e outros. *Olhares sobre a História*. São Paulo: Hucitec, 2010, p. 209.

ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. A década de 1970 no Brasil: novas polaridades entre as esquerdas. In: *A utopia fragmentada: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000, p. 126.

ARÁUJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

BAIA, Silvano Fernandes. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. Tese de doutorado em História Social. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1999.

BARROS, Regina Duarte Benevides. Dicotomias, ou a lógica do terceiro excluído. O plano de consistência, ou a lógica do terceiro incluído. In: *Grupo: a afirmação de um simulacro*. 1994. Tese. (Doutorado em Psicologia Clínica) – PUC. São Paulo, 1994, p. 127-165.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Antonio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984, p. 68-69.

BOCCIA, Leonardo. Música no encontro das culturas: uma introdução à temática da música em culturas diversas. In: ALVES, Paulo César. *Cultura: múltiplas leituras*, p. 284.

BOGÉA, Inês. Tom Zé. In: Arthur Nestrovski. (Org.). *Música Popular Brasileira Hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002, v. 50, p. 279-280.

BOSCATO, Luiz. *Vivendo a sociedade alternativa: Raul seixas no panorama da contracultura jovem*. 2006. Tese. (Doutorado em História) – USP, São Paulo.

BUARQUE, Mônica. *Culto-Rock a Raul Seixas: Sociedade Alternativa Entre Rebeldia e Negociação*. 1997. (Dissertação de Mestrado em Antropologia Social apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia e Ciência Política) - Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 1997.

CALLADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

CAMARGO, Robson Corrêa. Performances Culturais: um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. In: RAMOS, Alcides Freire; CAPEL, Heloísa Selma Fernandes e PATRIOTA, Rosângela. *Narrativas ficcionais e escrita da história*. São Paulo: Hucitec, 2013, p. 97-117.

CAMPOS, Augusto de. *Viva a Vaia (poesia 1949-1979)*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 21-22.

CANDÉ, Roland de. Premissas. In: *História universal da música*: v. 1 e 2. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria: Tom Zé e a invenção da Tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005.

CASTRO, Ruy. *A onda que se ergueu no mar – novos mergulhos na Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CONTIER, Arnaldo. Linguagem e Ideologia – o mosaico dos desejos. In: *Brasil novo – Música, nação e modernidade: os anos 20 e 30*. 1988. Tese (Livre-docência em História) – USP, São Paulo, 1988.

COSTA, Adelson Carneiro; FILHO, Carlos Gomes de Oliveira e MAIA, Fernanda Lima. *Neologismos Na Música Popular Brasileira: Com Defeito De Fabricação*, Tom Zé. *Revista Ao pé da Letra*, v. 10.2, 2008, p. 5.

COSTA, Nelson Barros da. (Org.). *O Charme dessa Nação*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Martin Claret, 2002, p. 262.

DELEUZE, Gilles. e GUATTARI, Feliz. *Kafka por uma Literatura Menor*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

DUNN, Christopher. *Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: UNESP, 2009.

DURÃO, Fabio e FENERICK, José Adriano. Tom Zé's Unsong and the Fate of the Tropicália Movement. In: SILVERMAN, Renée M. *The popular avant-garde*. Amsterdam/New York, NY 2010, p. 312.

ESSINGER, Silvio (Org.). *O Baú do Raul revirado*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

FAVARETTO, Celso Fernando. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

\_\_\_\_\_. *Tropicália – Alegoria, Alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FENERICK, José Adriano. Tom Zé: a crítica da canção popular e a canção popular crítica. *Fênix: Revista de História e estudos culturais*, v. 10, Ano X, n. 2. Uberlândia: Edufu, jul-dez, 2013, p. 1-14.

FIALHO, Roseli Palmiere Parente. *Tropicália ou Panis et Circencis: no país do Rei da Vela*. Dissertação de mestrado em História: UFRJ, 1994.

FILHO, Jorge Cardoso e JÚNIOR, Jeder Janotti. A música popular massiva, o mainstream e o underground trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. In: FILHO, João Freire; JÚNIOR, Jeder Janotti (Orgs.). *Comunicação & música popular massiva*. Salvador: Edufba, 2006, p. 18.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade Volume I: uma introdução*. Nova Iorque: Vintage, 1990, p. 143.

FREITAS, Sônia Maria de. *História Oral*. Possibilidades e procedimentos. São Paulo: FFLCH / USP, Humanitas, 2002.

FUOCO, Neuseli Martins Costa. *Tom Zé: a (re) invenção da música brasileira (1968-2000)*. Dissertação - Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2003.

GADAMER, Hans-Georg. Segunda Parte: a extensão da questão da verdade à compreensão nas ciências do espírito. In: *Verdade e Método*. Petrópolis: Vozes, 2008, v. 1, p. 277-278.

GALLO, Silvio. Entre Kafka e Foucault: literatura menor e filosofia menor. In: PASSETTI, Edson. *Kafka, Foucault*. Sem medos. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p. 73-87.

GUINSBURG, Jacó e PATRIOTA, Rosângela. *Teatro brasileiro: idéias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

Grupo de Memória Popular. Memória popular: teoria, política, método. Tradução: Helen Hughes e Yara Aun Khoury. In: *Muitas memórias, outras histórias*. São Paulo: Olho d'água, 2004, p. 283-285.

HEGEL, George W. F. A poesia épica. In: *Cursos de Estética*. São Paulo: EDUSP, 2001, v. 4, p. 92.

\_\_\_\_\_. Introdução. In: *Cursos de Estética*. São Paulo: EDUSP, 2001, v. 1, p. 86.

HOGGART, Richard. Convite para o país da fantasia: a nova arte de massas. In: *As utilizações da Cultura 2. Aspectos da vida cultural da classe trabalhadora*. Lisboa: Editorial Presença LDA, 1973, p. 10-11.

HOGGART, Richard. Nós e eles. In: In: *As utilizações da Cultura 1. Aspectos da vida cultural da classe trabalhadora*. Lisboa: Editorial Presença LDA, 1973, p. 98.

KEHL, Maria Rita. As Duas Décadas dos Anos 70. In: VÁRIOS AUTORES. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005, p. 35.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: EDUC-Rio, 2006.

LABOISSIÈRE, Marília. Introdução. In: *Interpretação musical: a dimensão recriadora da “comunicação” poética*. São Paulo: Annablume, 2007, p. 15-23.

LEAL, Emerson. *Tom Zé Booksong*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2013.

LEMOS, Altaíla Maria Alves. *A construção da descnça de Tom Zé*. Dissertação (Mestrado em Lingüística) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006.

LIMA, Tatiana Rodrigues. *As ancas das tradições e o ferro em brasa da invenção nas canções de Tom Zé*. (Monografia. Especialização em Gestão da Informação Para Multimeios). Faculdade de Tecnologia e Ciências, FTC/BA, Salvador, 2004.

LIMA, Márcio Soares Beltrão de. *O design entre o audível e o visível de Tom Zé*. Dissertação. (Mestrado em Design) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2010.

MACHADO, Maria Clara Tomaz. A poética da natureza: no cerrado que foi sertão, dos bichos e dos homens, do rio que muda de lugar. In: KATRIB, Cairo Mohamed Ibrahim, *et al.* (Orgs.). *São Marcos do Sertão Goiano: cidades, memória e cultura*. Uberlândia: Edufu, 2010, p. 246-248.

MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MARIZ, Vasco. *A canção brasileira – erudita, folclórica, popular*, 4 ed., Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra, 1980.

MARQUES, G. *Cultura e política no Brasil Contemporâneo*, julho 1972 apud PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha – um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 147-150.

MARMO, Hérica A canção do mago. São Paulo: Futuro Comunicação, 2007.

MARTINS, Luíza Mara Braga. Os sambistas e os imaginários sociais sobre o samba. *Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 7, n. 11, Uberlândia: Edufu, jun.-dez. 2005, p. 173-182.

MATOS, Maria Izilda Santos de. *A cidade, a noite e o cronista*: São Paulo e Adoniran Barbosa. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2007.

MEDEIROS, Paulo Tarso Cabral de. A brasa da Jovem Guarda ainda arde. *Fênix: Revista de História e estudos culturais*, v. 5, n. 1. Uberlândia: Edufu, jan/fev/mar. 2008, p. 9-10.

MELLO, Zuza Homem de. *Enciclopédia da Música Popular*. São Paulo: Publifolha, 2000.

MORAES, José Vinci de. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, n. 39, 2000, p. 210-217.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional popular à música contemporânea. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, jan.-jun. 2008, p. 95-97.

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação da História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas, n. 28, 2001, p. 104.

NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. *Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 8, n. 13, Uberlândia: Edufu, jul-dez. 2006, p. 135-170.

\_\_\_\_\_. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

\_\_\_\_\_. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001. (Repensando a História).

\_\_\_\_\_. *História & Música – história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

\_\_\_\_\_. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). *Estudos avançados*. 24 (69), São Paulo, 2010, p. 389.

\_\_\_\_\_. O olhar tropicalista sobre a cidade de São Paulo. *VARIA HISTÓRIA*, Belo Horizonte, v. 21, Julho 2005, p. 506.

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

NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana Martins. Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 18, n. 35, 1998, p. 53-54.

NERY, Emília Saraiva. *Devires na Música Popular Brasileira: As aventuras de Raul Seixas e as tensões culturais no Brasil dos anos 1970*. Dissertação. (Mestrado em História do Brasil) – UFPI, Teresina, 2008.

\_\_\_\_\_. Fabricando os Sertões de Tom Zé na Música Popular Brasileira. In: CARDOSO, Maria Abadia; FREITAS, Talitta Tatiane Martins. (Orgs.). *Anais do XVII Encontro Regional de História: O Lugar do Conhecimento no Mundo Contemporâneo – Conhecer, Pesquisar e Ensinar História*, ANPUH-MG, Uberlândia, de 18 a 23 de Julho de 2010. ISSN 2179-4685.

NERY, Emília Saraiva. Marcos. *Juventude, ansiedade e a história: um estudo a partir de letras de música rock*. 2005. Monografia. (Graduação em História) - UFPI, Teresina, 2005.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 107-109.

OLIVEIRA, Ana de. *Tropicália ou Panis et Circencis*. São Paulo: Iyá Omin, 2010, p. 33.

OLIVEIRA, Jocy. Música experimental, ainda existe? *Revista Recine*, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional do Brasil, n. 7, 2010, p. 126-127.

PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação (Mestrado em Comunicação). São Paulo: Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo, 1994, p. 195-196.

PANAROTTO, Demétrio. *Não se morre mais, cambada...* (O tom de Tom Zé). Dissertação. (Mestrado em Curso de Pós-Graduação em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina. – UFSC, Florianópolis, 2005.

\_\_\_\_\_. *Qual Sertão*, Euclides da Cunha e Tom Zé. São Paulo: Lumme Editor, 2009.

\_\_\_\_\_. Tom Zé, 70 anos é pouco. *Revista de Estudos Poéticos e Musicais*. Florianópolis: UFSC, n. 4, jul, 2007, p. 1.

PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. In: Artcultura, n. 9, 2004. Uberlândia: UFU, 2004, p. 24-25.

PATRIOTA, Rosângela. O significado da *Tropicália* no trabalho de Hélio Oiticica. In: *O Brasil dos anos 60 a partir das experiências estéticas e políticas do Teatro de Arena (SP) e do Teatro Oficina (SP): uma contribuição à História da Cultura*. Minas Gerais: Universidade Federal de Uberlândia, 2000 (Relatório Parcial).

PERRONE, Charles. *Masters of contemporary Brazilian songs: MPB 1965- 1985*. Austin: University of Texas Press, 1989.

\_\_\_\_\_. Do bebop e o Kaos ao Chaos e o trip hop: dois fios ecumênicos no espaço semimilenar do Tropicalismo. In: COSTA, Nelson Barros da. (Org.). *O Charme dessa Nação*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007, p. 297.

PINHEIRO, Odette de Godoy. Entrevista: uma prática discursiva. In: SPINK, Mary Jane (Org.). *Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas*. São Paulo: Cortez, 1999, p. 185.

POLAK, Michel. Memória, Esquecimento, Silêncio. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

RIBEIRO, Santuza Cambraia Naves. Modéstia à parte, meus senhores, eu sou da vila! *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, 1995, p. 251-268.

RIBEIRO, Santuza Cambraia Naves; COELHO, Frederico Oliveira; MEDEIROS, Thais. Levantamento e comentário crítico de estudos acadêmicos sobre música popular no Brasil. In: *ANPOCS-Revista Brasileira de Informação Bibliográfica*, São Paulo, 2001, p. 10.

ROCHA, Lygia Maria Silva. *Todo compositor brasileiro é um complexado: Anonimato e fama de Tom Zé através da mídia impressa especializada*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul – Blumenau – 28 a 30 de maio de 2009, p. 13.

ROSZAK, Theodore. *A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Petrópolis: Vozes, 1972.

SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo: decadência bonita do samba*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000, p. 286.

SANTANA, Renato Santos. *Tom Zé a tradição cultural popular*. Monografia (Aperfeiçoamento/Especialização em Especialização em Estudos Lingüísticos e Literários) - Universidade Federal da Bahia, 2006.

SANTOS, Milton. Introdução Geral. In: *Por uma outra globalização*. Do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 21.

SCHORSKE, Carl E. *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SCHWARZ, R. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

SILVA, José Sergival da. A música nordestina brasileira. *Revista Recine*, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional do Brasil, n. 7, 2010, p. 118-119.

SILVA, Marcos. Sons de História. *Entre passado & futuro 2*, São Paulo, 2002, p. 115-119.

SPINK, Mary Jane P. e MEDRADO, Benedito. Produção de sentidos no cotidiano: uma abordagem teórico-metodológica para análise das práticas discursivas. In: SPINK, Mary Jane (Org.). *Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas*. São Paulo: Cortez, 1999, p. 45- 52.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

\_\_\_\_\_. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

VALENTE, Rodolfo Augusto. *Tom Zé: contradições entre o velho e o novo na música popular*. Iniciação científica (Bacharelado em Composição e Regência) - Instituto de Artes, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, 2006.

VARGAS, Herom. Condições e contexto midiático do experimentalismo na MPB dos anos 1970. *Intexto*, Porto Alegre: UFRGS, v. 2, n. 23, julho/dezembro 2010, p. 87-97.

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VAZ, Gil Nuno. *História da Música Independente*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

VESENTINI, Carlos Alberto. *A Teia do Fato: uma proposta de estudo sobre a memória histórica*. São Paulo: Hucitec; História Social da USP, 1977.

VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Tese (Doutorado em Comunicação). São Paulo: ECA – USP, 2002.

\_\_\_\_\_. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira, 1965-1999. In:

WASSERMAN, Cláudia. Identidade; conceito, teoria e História. *Agora*, Santa Cruz do Sul, v. 7, n. 2, jul/dez, 2001.

WEINSCHELBAUM, Violeta. *Estação Brasil: conversas com músicos brasileiros*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

WINISK, José Miguel. Música: problema intelectual e político. In: *Teoria e Debate*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, n. 35, jul-set, 1997, p. 59-64.

\_\_\_\_\_. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.

ZÉ, Tom. *Nova história da Música Popular Brasileira*. Editora Abril Cultural, 1979, p. 10.

ZERON, Carlos Alberto. *Fundamentos históricos-políticos da música nova e da música engajada no Brasil, a partir de 1962*. Dissertação de Mestrado. FFLCH-USP, 1991.

**ANEXOS**

**ANEXO A** – Gravação sonora das músicas de Tom Zé analisadas no II Capítulo.

**ANEXO B** – Gravação sonora das músicas de Tom Zé analisadas no III Capítulo.

**ANEXO C** – Gravação sonora das músicas de Tom Zé analisadas no IV Capítulo.

**ANEXO D** – *DVD O Pirulito da Ciência.*