

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
CAMPUS SANTA MÔNICA

BÁRBARA APARECIDA COSTA FALLEIROS

O feminino Tom Zé em “Estudando o Pagode” (2005)

Uberlândia

2024

BÁRBARA APARECIDA COSTA FALLEIROS

O feminino Tom Zé em “Estudando o Pagode” (2005)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para obtenção do título de mestre em História.

Área de concentração: História, Cultura e Poder

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo de Freitas Costa

Uberlândia

2024

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

F194 2024	Falleiros, Bárbara Aparecida Costa, 1998- O feminino Tom Zé em “Estudando o Pagode” (2005) [recurso eletrônico] / Bárbara Aparecida Costa Falleiros. - 2024. Orientador: Rodrigo de Freitas Costa. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em História. Modo de acesso: Internet. Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.di.2024.41 Inclui bibliografia. Inclui ilustrações. 1. História. I. Costa, Rodrigo de Freitas, 1979-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós- graduação em História. III. Título. CDU: 930
--------------	---

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA****Coordenação do Programa de Pós-Graduação em História**

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1H, Sala 1H50 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4395 - www.ppghis.inhis.ufu.br - ppghis@inhis.ufu.br

**ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO**

Programa de Pós-Graduação em:	História				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico, 15, PPGHI				
Data:	Seis de março de dois mil e vinte e quatro	Hora de início:	15:00	Hora de encerramento:	17:30
Matrícula do Discente:	12212HIS004				
Nome do Discente:	Bárbara Aparecida Costa Falleiros				
Título do Trabalho:	O feminino Tom Zé em " Estudando o Pagode" (2005)				
Área de concentração:	História, Cultura e Poder				
Linha de pesquisa:	Linguagens, Identidades e Subjetividades				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	O Grupo Galpão de Belo Horizonte (1982-2017): a história pelo viés popular e o repertório dramático clássico.				

Reuniu-se de forma remota através da plataforma de webconferências Mconf RNP, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em História, assim composta: Professores doutores: [Heloísa Fernandes Capel / UFG](#) ; [Alexandre de Sá Avelar / PPGHI/UFU](#); [Rodrigo de Freitas Costa](#) orientador da candidata.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. [Rodrigo de Freitas Costa](#), apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu a Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir a candidata. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando a candidata:

[Aprovada.](#)

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de [Mestre](#).

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo de Freitas Costa, Usuário Externo**, em 06/03/2024, às 16:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre de Sá Avelar, Membro de Comissão**, em 06/03/2024, às 16:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Heloisa Selma Fernandes Capel, Usuário Externo**, em 06/03/2024, às 16:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5122460** e o código CRC **B351E296**.

Dedico este trabalho aos meus pais, símbolo
de amor, cuidado e força.

AGRADECIMENTOS

O processo que envolve a presente pesquisa é longo. Por esse motivo gostaria de deixar claro aos leitores suas origens, além dos sujeitos que a tornaram possível. Em 2017, ingressei pelo SISU no curso de licenciatura em História da Universidade Federal do Triângulo Mineiro — UFTM. Logo em seguida, no ano de 2018, tornei-me bolsista do Programa de Educação Tutorial em História — PET História, onde trabalhei com um grupo variável de pessoas sob a orientação das tutoras Sandra Mara Dantas e Cláudia Regina Bovo. Nesse grupo, além dos trabalhos comuns a todos os discentes, os alunos eram incentivados a desenvolver pesquisas individuais, como requisito de manutenção de suas bolsas de pesquisa.

A partir desse incentivo, busquei diversos temas de pesquisa até entrar em contato com uma paixão antiga em minha vida, a música. Pouco sabia sobre música brasileira, já que estava submersa em uma cultura musical estrangeira, sobretudo do rock das décadas de 1960 a 1990. Contudo, em busca de um tema que contemplasse a história nacional, me deparei com o movimento tropicalista e o álbum *Tropicália ou Panis et Circencis* (1968). Após uma pesquisa profunda havia decidido estudar a banda Os Mutantes, visto a grande admiração que tenho por Rita Lee. Contudo, na noite de Natal de 2018, um amigo me apresentou ao álbum *Estudando o Pagode — Na Opereta Segrega Mulher e Amor* (2005) de Tom Zé.

Ora, não posso dizer que foi amor à primeira escuta já que a sonoridade do álbum me causava um certo estranhamento e até mesmo incômodo, mas a temática das canções me prendeu àquela obra. Assim, deixo meu primeiro agradecimento a Eduardo, que me levou a um universo chamado Tom Zé. O processo de escuta foi muito difícil, mas extremamente instigante. Foi quando decidi que esse seria meu objeto de pesquisa. De forma acanhada, apresentei uma proposta de Iniciação Científica a um professor que eu admirava bastante, cujas aulas me encantavam por seu cuidado ao trabalhar com a história através de obras artísticas.

Esse professor foi Rodrigo de Freitas Costa, que aceitou me orientar em uma Iniciação Científica voluntária, em uma pesquisa que duraria até 2020, ano em que passamos a pensar sobre o trabalho de conclusão de curso. Como não havia conseguido responder a todas as perguntas propostas ao objeto, estendemos a pesquisa para o TCC e, posteriormente, para o mestrado. Nesse sentido, a presente pesquisa é fruto de uma inquietação proposta no PET História UFTM, espaço que não posso deixar de agradecer por ter usufruído, ao lado das

petianas Larissa, Emily, Karen e Laura. Além da determinação e incentivo do meu querido orientador.

Então, agradeço ao professor Rodrigo de Freitas Costa pela motivação e orientação nesta caminhada. Um professor que sempre esteve presente nas minhas conquistas e aspirações acadêmicas, que me deu suporte em todos os momentos desta pesquisa, cuja parceria se iniciou em 2019 com a iniciação científica. Agradeço por todo carinho, atenção e cuidado que teve por mim e por este trabalho, processo que me levou a admirá-lo e a enxergá-lo como minha principal referência pessoal e profissional.

Quero agradecer também aos professores Ricardo Santhiago Corrêa e Alexandre Sá Avelar, que participaram da minha qualificação de mestrado, ajudando a encaminhar esta pesquisa com suas valiosas indicações. E a professora Heloísa Fernandes Capel que participou da defesa e que contribuiu de muito para esta pesquisa. Agradeço a disponibilidade e leitura cuidadosa deste trabalho. Quero também agradecer ao meu professor de história do Ensino Médio, Leandro que, com suas aulas, me encantou com essa disciplina e até os dias atuais me acompanha nessa trajetória. Além disso, gostaria de agradecer também ao meu professor de guitarra, Arlee, que além de ser meu mestre na música está sempre disponível para atender às minhas indagações sobre história e música.

Gostaria de agradecer aos colegas presentes na turma de pós-graduação da Universidade Federal de Uberlândia. Aos amigos que fiz durante a graduação na Universidade Federal do Triângulo Mineiro, em especial Igor, Maíra, José Marcos, Lucas, Giulia, Ana Carrollina e Junior, que sempre me apoiaram nesta jornada. Além daqueles que deixei na minha cidade natal, Wanderson, Livia, Leonardo e Jalison, que mesmo distantes se fazem presentes em minha jornada.

Agradeço aos amigos de Uberaba-Mg: Gustavo, Daniela, Márcia e André, além do meu companheiro Anderson, pessoas que não aguentam mais me ouvir falando sobre Tom Zé, mas que continuam me apoiando com a pesquisa. E também à pessoa Maria Valkíria, que no momento de precisão financeira, antes que eu conseguisse uma bolsa de pesquisa, me contratou como funcionária da sua mercearia, sempre me tratando com o carinho e cuidado de uma avó.

Não poderia deixar de agradecer ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela bolsa concedida durante os anos do curso, que me proporcionou uma dedicação exclusiva a pesquisa do mestrado. Processo fundamental para apresentação deste trabalho, que foi realizado com muito empenho e cuidado.

E, por fim, gostaria de agradecer a minha família, em especial a meu pai Gonçalo, que sempre apoiou minhas escolhas pessoais e profissionais. A minha mãe Marcia, que sempre dedicou muito afeto a minha pessoa. E aos meus avós, que sempre reclamam da minha ausência física, já que possuem muito amor e conhecimento para me dar.

“... Estudei como se fosse um príncipe numa escola maravilhosa, professores estrangeiros, os melhores professores do mundo! [...] Quer dizer, meu estudo custou a fome e a morte de muita gente e é por isso que eu digo que devo! Eu devo e devo muito a escola pública.”

Tom Zé, 1999

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo analisar o álbum *Estudando o Pagode — Na Opereta Segrega Mulher e Amor*, do músico baiano Tom Zé. Lançado no ano de 2005, pela gravadora Trama, ficou conhecido por constituir a trilogia de estudo dos gêneros musicais presentes nas obras *Estudando o Samba* (1976) e *Estudando a Bossa* (2008). Nesta pesquisa, foi realizada uma análise histórica da obra, com o objetivo de compreender qual a importância desse álbum para a carreira de Tom Zé. Isso porque o músico utiliza tal obra para fazer uma denúncia contra as estruturas patriarcais das sociedades ocidentais que subjagam o feminino, subjugação que, para ele, reflete de forma negativa no modo ocidental de se relacionar amorosamente e sexualmente. Para tentar compreender essa obra foi feita uma análise da formação do músico baiano e seus modos de compor, do álbum *Estudando o Pagode* (forma e conteúdo) e de sua performance e recepção. Como resultado, encontramos um consenso da crítica especializada em música, cuja recepção está imbuída sob o título “tropicalista”, título construído também pelo próprio músico ao longo de sua carreira.

Palavras-chave: circuito cultural baiano; *Estudando o Pagode* (2005); feminino; Tom Zé.

ABSTRACT

The objective of this work is to analyze the album *Estudando o Pagode — Na Opereta Segrega* Mulher e Amor, by the Bahian musician Tom Zé. Released in 2005 by Trama Records, it became known for constituting the trilogy of study of the musical styles present in the works *Estudando o Samba* (1976) and *Estudando a Bossa* (2008). In this research, a historical analysis of the work will be carried out, with the objective of understanding the importance of this album for Tom Zé's career. This is because the musician uses this work to denounce the patriarchal structures of Western societies that subjugate the feminine, which for him, negatively reflect on the Western way of relating romantically and sexually. In order to try to understand this work, an analysis was made of the formation of the Bahian musician and his ways of composing, of the album *Estudando o Pagode* (form and content) and of its performance and reception. As a result, we found a consensus of the specialized music critics, whose reception is imbued under the title "tropicalista", built by the musician himself throughout his career.

Keywords: Bahia cultural circuit; *Estudando o Pagode* (2005); feminine; Tom Zé.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FOTOGRAFIA 1 — Instrumentos criados por Tom Zé: buzínório e enceroscópio	48
FOTOGRAFIA 2 — Tom Zé e seu buzínório	48
FOTOGRAFIA 3 — HertZé	49
IMAGEM 1 — Capa do disco <i>Nave Maria</i>	58
IMAGEM 2 — Capa do álbum <i>Estudando o Pagode</i> (1976)	66
IMAGEM 3 — Capa do álbum <i>Estudando o Pagode</i> (2005)	67
IMAGEM 4 — Capa do álbum <i>Estudando a Bossa</i> (2008)	68
IMAGEM 5 — Helô Pinheiro em 1960 (calendário Pirelli)	70
IMAGEM 6 — Dr. Burgone	76
IMAGEM 7 — Teresa	77
IMAGEM 8 — Mônica Sol-Musa	78
IMAGEM 9 — Rebeca do Mato	79
IMAGEM 10 — Bete Calla-os-Mares	80
IMAGEM 11 — Capa do primeiro ato	81
IMAGEM 12 — Capa do segundo ato	93
IMAGEM 13 — Capa do terceiro ato	106
IMAGEM 14 — Figurino do <i>Estudando o Pagode</i> (2005)	130
IMAGEM 15 — Figurino do <i>Estudando o Pagode</i> (2005)	131

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	14
2. A FORMAÇÃO DE UM JOVEM BAIANO: O CPC, A UNIVERSIDADE DA BAHIA E A EXPERIÊNCIA EXPERIMENTALISTA	
2.1 A estética brechtiana na cultura baiana	20
2.2 A Universidade da Bahia e a Escola “Livre” de Música	26
2.3 Tom Zé, um “plagicombinador” de ideias.....	43
2.4 A imperfeição da estética perfeita: um dedo na ferida social	50
3. ESTUDANDO O PAGODE — NA OPERETA SEGREGAMULHER E AMOR (2005)	
3.1 Capa: a representação da Vênus bossa-novista	65
3.2 Livreto: o machismo como tragédia das sociedades ocidentais	72
3.3 Personagens: o masculino comum e o feminino mitológico	73
3.4 Ato I: “Mulheres de Apenas” - A culpa feminina pelo mito cristão	80
3.5 ATO II: “Latifundiários do Prazer” - O feminino perante o desejo amoroso e sexual	92
3.6 ATO III: “Amor ampliado para o teatro e para o país” — o conceito de amor feminino	105
4. OS VÁRIOS TOM ZÉ(S) NO ESTUDANDO O PAGODE (2005): A PERFORMANCE EM DEBATE	
4.1 A performance da oralidade e os caminhos de uma análise da performance midiaticizada	112
4.2 O intérprete solitário	118
4.3 Os opostos se atraem? Embates entre gêneros e sentimentos	120
4.4 A voz sustentada pelo conjunto	122
4.5 As diversas faces performáticas	124
4.6 Mendigar amor não combate o machismo: <i>Estudando o Pagode</i> (2005) pela perspectiva midiática	128
4.7 O título tropicalista e a construção de um mártir musical	133
4.8 A recepção e performance midiaticizada	138
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	153
REFERÊNCIAS	159

1 INTRODUÇÃO

Notavelmente, o Brasil é contemplado por diversas referências artísticas que compõem sua importância mundial. No que se refere à arte, portanto, somos um país muito rico, sendo impossível citar todos os nomes que abarcam esse cenário. Assim, com a necessidade de um recorte, o presente trabalho tem por objetivo discorrer sobre um músico que, como tantos outros, rompeu com as barreiras nacionais e consagrou-se, também, internacionalmente. Antônio Santana Martins, artisticamente conhecido como Tom Zé, é um símbolo da música brasileira e, hoje, através da biografia escrita por Pietro Scaramuzzo, carrega consigo o título de “o último tropicalista” (Scaramuzzo, 2020).

Ao longo deste trabalho será possível compreender como esse título foi construído por Tom Zé, que recorre constantemente ao discurso de afastamento da indústria fonográfica devido ao negativo espólio tropicalista. Ou seja, por muito tempo Tom Zé se colocou como injustiçado do movimento tropicalista, alegando que seu “esquecimento pelo movimento o levou a uma condição de afastamento da indústria fonográfica”. Contudo, esse trabalho visa compreender a obra *Estudando o Pagode — Na Opereta Segrega Mulher e Amor* (2005), para além de tal carga tropicalista. Esse objetivo se faz necessário por dois motivos: o primeiro está ligado a formação de Tom Zé, que participou de circuitos culturais importantes, como o Centro Popular de Cultura — CPC da União Nacional dos Estudantes — UNE e os *Seminários Livres de Música* da Escola de Música da Universidade da Bahia. Além disso, a pesquisa busca pensar um Tom Zé fora do tropicalismo justamente porque a maioria dos trabalhos acadêmicos sobre esse sujeito contemplam essa perspectiva, coincidindo com a narrativa criada pelo músico.

Sobre o segundo ponto, podemos citar alguns trabalhos como o de Paula Oliveira Campos Augusto, que escreve uma dissertação para pensar *A sobrevivência da Tropicália no Presente* (2015). Esse trabalho utiliza alguns marcos históricos como objeto, assim, a autora trata sobre o mandato de Gilberto Gil no Ministério da Cultura, polêmicas que envolveram o movimento tropicalista, como a discussão entre Roberto Schwarz e Caetano Veloso (2012) e o artigo do escritor Nuno Ramos (2014). Por fim, utiliza também a releitura do movimento tropicalista feita por Tom Zé no álbum *Tropicália lixo lógico* (2012). No texto de Augusto, o álbum de 2012 é relacionado com os demais álbuns de estudo dos gêneros musicais, *Estudando o Samba* (1976), *Estudando o Pagode* (2005) e *Estudando a Bossa* (2008).

Vale ressaltar que quem proclamou os álbuns acima como uma trilogia foi o biógrafo Pietro Scaramuzzo (2020). Augusto entende que, se Tom Zé anteriormente trabalhou com os gêneros musicais samba, pagode e bossa nova, ele agora volta seu olhar para a Tropicália. Primeiramente, devemos esclarecer que o Brasil é um país rico na música folclórica e popular, e, em segundo lugar, podemos citar o samba, a bossa nova e o pagode como os principais gêneros musicais brasileiros. Nesse sentido, não cabe entender o disco *Tropicália lixo lógico* como uma obra de estudo do gênero musical. Isso porque a Tropicália foi um movimento que abarcou diversas áreas da cultura. Não existe um modo musical de fazer Tropicália, assim como existe o modo de se fazer samba, pagode e bossa nova. Por esse motivo, não entendemos o álbum de 2012 como uma continuação da trilogia *estudando* de Tom Zé, porque o tropicalismo é um movimento e não um gênero musical. Assim como o trabalho de Augusto, existem outros que vão utilizar Tom Zé como objeto de análise do tropicalismo, ou até mesmo, somente citá-lo em meio a discussão sobre o movimento¹.

Ressaltamos, também, os trabalhos acadêmicos que, através da sua perspectiva analítica da obra de Tom Zé, contribuíram diretamente para esta pesquisa. Assim como a tese de Diego de Moraes Campos, *O Riso e a Faca: a canção crítica de Tom Zé do CPC da UNE à (Re)invenção do Multiverso “Tropicália”* (2020); um dos poucos trabalhos que utiliza a experiência engajada de Tom Zé no CPC da UNE para entender a “cena cultural da juventude universitária brasileira, nas décadas de 1960 e 1970” (Campos, 2020, p.406). Assim, Campos demonstra como o CPC impacta a obra de Tom Zé, principalmente no álbum de 1973, *Todos os Olhos*, momento em que o músico começa a desenvolver seus álbuns de “pesquisa” e que consequentemente o retira da indústria musical nacional. Campos também ressalta que Tom Zé não foi totalmente esquecido, porque o seu público concentrou-se no que ele determinou

¹ Para melhor compreensão do tema ver as referências:

ARAÚJO, Luís A. B. **Sob a moldura da Tropicália:** canções e capas de discos em relações intersistêmicas. 2013. Tese (Doutorado em Letras), Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

BRAGA, Rafael G. Z. **PARABOLICAMARÁ:** Tropicália e a politização do cotidiano na TV. 2017. Dissertação. (Mestrado em Mídia e Cotidino), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.

FILHO, Carlos G. O. **ENTREATOS:** A canção crítica no tropicalismo e mangubeat. 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

MELLER, L. W. *Sugar Cane Fiedls Forever:* Carnavalização, Sgt. Peppe's, Tropicália. 1998. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1998.

PIRES, C. E. B. M. *Canção popular e processo social no tropicalismo.* 2009. Dissertação (Mestrado em Letras, Teoria Literária e Literatura Comparada), Universidade de São Paulo, 2009.

como “circuito universitário de busca de ‘reliquia’ fonográficas” (Campos, 2020, p.406) entre as décadas de 1970 e 1980.

Além de nos oferecer um novo aspecto do processo que ficou conhecido como “ostracismo” na carreira de Tom Zé, Campos discorre sobre a questão teatral na formação do músico, com sua passagem como diretor de música no CPC da UNE. Nesse sentido, há outro trabalho que contribui para essa discussão: a dissertação de Leilor Miranda Soares, “*Batiza esse neném*”: mercado, MPB, samba e processo social em *Estudando o samba, de Tom Zé* (2020) que apresenta uma análise estética do músico durante o seu período de “ostracismo”, com foco no álbum *Estudando o Samba* (1976). Nesse trabalho, o autor aponta os elementos do teatro épico de Bertolt Brecht presentes no álbum de 1976. Tal procedimento se dá a partir do “novo acordo tácito”, proposta em que Tom Zé subverte os papéis da relação cantor-ouvinte ou propagador-receptor e momento em que o artista incorpora elementos teatrais nas suas obras.

Os apontamentos de Campos e Soares contribuem diretamente para esta pesquisa, já que nosso objeto apresenta uma estrutura teatral. A partir dos caminhos apontados por esses autores, foi possível compreender a importância da formação que Tom Zé recebeu no CPC, nos levando a aprofundar a discussão do tema no primeiro capítulo desta dissertação. Além disso, Emília Saraiva Nery, em sua tese *A imprensa cantada de Tom Zé: entre o tropicalismo e uma linha evolutiva na MPB (1964 – 1999)* defendida em 2014, recorta da discografia do músico trinta e seis canções. Essas músicas são utilizadas para acompanhar o desenvolvimento musical de Tom Zé desde o movimento tropicalista até sua inserção no mercado mundial através da gravadora Luaka Bop.

O trabalho de Nery contribui diretamente para nossa reflexão musical sobre o “novo acordo tácito” proposto por Tom Zé em sua autobiografia (2003), além das contribuições da análise da autora sobre o álbum *Estudando o Samba* (1976). É a tese de Nery sobre o “estudando tonzéniano” (Nery, 2014, p.142) que contribui para a análise musical do álbum *Estudando o Pagode* (2005), já que a autora coloca em perspectiva que esses álbuns não são estudos de como fazer os gêneros musicais de forma tradicional, mas sim maneiras de recriar esses gêneros musicais a partir do conhecimento musical adquirido por Tom Zé na Universidade da Bahia. Por fim, a dissertação de Larissa Caldeira Gaspar Padre, *Estudando Tom Zé: crítica musical e o estético-político* (2018), é a única pesquisa que trabalha, simultaneamente, com os álbuns *Estudando o Samba* (1976), *Estudando o Pagode* (2005) e *Estudando a Bossa* (2008).

Padre faz uma análise sobre esses álbuns através das críticas especializadas em música, presente em sites, revistas e jornais. A sua pesquisa contribui muito para a análise da capa de 2005, pois apresenta uma visão negativa da obra, sendo responsável por classificar o álbum como machista. Isso porque a autora não demonstra ter um contato pessoal com o disco, baseando seu posicionamento exclusivamente nas críticas musicais. Existem outros trabalhos que utilizam Tom Zé e sua obra como objeto de análise, contudo, escolhemos aquelas que mais colaboram para o desenvolvimento da investigação². Os textos citados acima foram os principais trabalhos que nos levaram à presente pesquisa, a qual visa analisar a obra *Estudando o Pagode — Na Opereta Segrega Mulher e Amor* (2005) sob três perspectivas.

A primeira perspectiva aborda a formação de Tom Zé. Por isso, no primeiro capítulo, discorremos sobre o período em que o músico atuou como diretor de música do CPC de Salvador. É através do CPC que Tom Zé foi instigado a cursar música na Universidade da Bahia, já que os membros cepecistas estavam cobrando do diretor uma capacidade inventiva que ele não tinha até adquirir uma formação musical. No primeiro capítulo, poderemos notar de forma mais profunda como os professores da Escola de Música, Hans-Joachim Koellreutter, Ernst Widmer e Walter Smetak, influenciaram na capacidade inventiva de Tom Zé, através de um projeto pedagógico de “ensino livre” de música. Processo que nos ajuda a desconstruir a ideia de um Tom Zé genial, divulgada pelo próprio músico através de sua autobiografia e sua proposta composicional denominado “novo acordo tácito” (Tom Zé, 2003, p.22).

Ainda no primeiro capítulo, foi realizado um mapeamento discográfico de Tom Zé para tentar compreender qual a preocupação do músico sobre o feminino, tema recorrente em sua discografia que se torna central no álbum *Estudando o Pagode* (2005) e no qual o artista

² Para melhor compreensão do tema ver as referências:

FREIRE, Guilherme A. **Vanguarda, experimentalismo e mercado na trajetória artística de Tom Zé**. 2015. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

GONCALVES, Patricia. A. S. **Três ensaios sobre a Tropicália de Tom Zé: Da ‘Era dos Festivais’ à ‘Era dos Editais’**. 2018. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

GUIMARÃES, H. C. O. *Tom Zé e a Grande Liquidação: uma análise discursiva*. 2013. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

JUNIOR, Luiz R. P. **“MEU NOME É BRASIL”**: *As figuras do homem cordial e do bestializado em canções de Tom Zé*. 2016. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016.

SIQUEIRA, I. C. B. *Tom Zé e a canção popular: gesto vocal e processo criativo*. 2015. Dissertação Belo (Mestrado em estudos de Linguagens) – Centro Federal de Educação Tecn. De Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

aprofunda suas discussões sobre a mulher e as relações de gênero. Assim, o segundo capítulo desta pesquisa tem por objetivo analisar o álbum de 2005, álbum que apresenta uma estrutura teatral repleta de referências das tradições greco-romanas e judaico-cristãs. Essa análise foi feita de dois modos, de modo que o primeiro contempla um estudo sobre a forma do álbum, pensando em sua estrutura teatral e a importância dos personagens que são construídos por Tom Zé através de referências bíblicas e mitológicas. Além de uma observação musical, feita a partir da escuta das músicas, com o intuito de apontar a presença do “estudo tomzéniano” na sinfonia da obra. Vale ressaltar que a análise musical é feita somente pela percepção auditiva, sem análise da partitura do disco.

Por fim, o último capítulo analisa a questão da performance e recepção na obra escolhida, sob o embasamento teórico de Paul Zumthor, Heloísa Valente e Richard Schechner. O terceiro colabora em nossa análise ao pensar e apresentar a performance para além dos padrões artísticos, isso porque Schechner entende que todos somos seres performáticos e que existe uma performance cotidiana. Já Paul Zumthor desenvolveu uma teoria sobre a performance oral, que dialoga diretamente com Schechner, isso porque, nessa teoria, Zumthor afirma que a performance é singular para cada ser, já que fruímos a arte a partir de nossas experiências pessoais, entendendo a performance através de um corpo que atribui seus próprios significados. Além disso, explica que a performance não é algo exclusivo do artista, mas um processo de troca entre apresentador e espectador.

Essa troca também é defendida por Heloísa Valente, que trata sobre a performance da voz em diversas esferas. Contudo, a principal teoria de Valente que contribui para nossa análise é da voz midiaticizada. Assim, a autora apresenta os passos de uma investigação performática da voz reproduzida pelos meios digitais, como no presente caso que se trata da voz presente no CD *Estudando o Pagode* (2005). Enfim, no último capítulo, depois de compreender de maneira mais profunda as teorias desses autores, realizamos uma análise da performance presente no disco de 2005. Tal análise contou com diversos pontos observados, como, por exemplo, os tipos de intérpretes presentes no disco e seus usos sinfônicos, a imagem de Tom Zé e a imagem da banda com o figurino do álbum replicada na mídia. Outra percepção considerada foi como todas as performances acima influenciaram na fruição artística dos críticos musicais, que quando escreveram sobre o álbum apontaram aspectos distintos em suas análises, levando a uma recepção performática diferente para aqueles que leram as matérias e posteriormente tiveram acesso a obra.

Nesse sentido, a presente pesquisa objetiva uma análise histórica do álbum *Estudando o Pagode — Na Opereta SegregaMulher e Amor* (2005) em três níveis. O primeiro contempla a formação de Tom Zé, colocando em perspectiva as referências musicais e teatrais que o músico recebeu em sua formação e que estão presentes no álbum de 2005. O segundo nível foca na análise do objeto, pensando sua estrutura teatral (encarte que funciona como livreto de opereta, personagens e atos do álbum), além da harmonia e letra das canções. Por fim, refletimos sobre performance e recepção, demonstrando qual o lugar peculiar que essa obra ocupa na carreira do músico, visto que no ano de lançamento desse álbum Tom Zé já era um artista internacional e consolidado na indústria musical.

Tudo isso colocando em perspectiva temas centrais na carreira de Tom Zé, como a recorrente discussão sobre o feminino e as relações de gênero que o músico vê como consequência do processo de colonização do país. A desconstrução da ideia de um “ostracismo” na carreira de Tom Zé, já que mesmo afastado da indústria, o “ostracismo” contempla o período da carreira que o artista mais produziu obras e se aprofundou em suas pesquisas musicais. Além de lançar luz sobre sua forma composicional explicada em sua autobiografia *Tropicalista Lenta Luta* (2003), que contribui para a criação de seu título, “último tropicalista”, já que Tom Zé alega para si uma fórmula genial de compor. Vale ressaltar que ele não deixa de falar sobre a Universidade da Bahia e o CPC, mas não conta para seus leitores como esses espaços refletem diretamente em sua fórmula composicional, visto que não menciona de onde ele retirou suas principais referências de composição e performance.

2 A FORMAÇÃO DE UM JOVEM BAIANO: O CPC, A UNIVERSIDADE DA BAHIA E A EXPERIÊNCIA EXPERIMENTALISTA

2.1 A estética brechtiana na cultura baiana

Tom Zé é um músico baiano que durante sua formação, passou por lugares importantes, tanto em música como no teatro. Quando jovem, trabalhou como diretor de música do Centro Popular de Cultura – CPC da União Nacional dos Estudantes – UNE na capital baiana, Salvador. Foi seu primeiro contato profissional com a arte, mesmo que no princípio Tom Zé não recebia por seu trabalho. Mas o músico deixa claro que foi o CPC que bancou sua estadia em Salvador até 1964, antes do golpe militar do mesmo ano que levou os núcleos cepecistas a serem fechados pela ditadura. Esse espaço foi muito importante para sua formação, porque foi através dele que o compositor conheceu o teatro épico brechtiano. Além disso, são os jovens do CPC que o incentivaram a integrar o curso de música da Escola de Música da Universidade da Bahia.

O CPC surge em 1961 “instalado na Guanabara, no prédio da UNE da Praia do Flamengo. A diretoria é composta por Oduvaldo Vianna Filho, Leon Hirshman (ligado ao cinema novo) e Carlos Estevam Martins (sociólogo, aluno do ISEB)” (Mostaço, 1982, p.69). Entretanto, a construção desse grupo não ocorre por acaso, ele é “fruto dos decisivos debates que agitaram a intelectualidade desde meados da década anterior” (Mostaço, 1982, p.69). Justamente pela abertura política e a “liberdade de expressão” (Mostaço, 1982, p.69) que foi conquistada no governo de Juscelino Kubitschek e os “apelos populistas e reivindicações dos movimentos de massas”, (Mostaço, 1982, p.69) que afloram nos governos de Jânio Quadros e João Goulart.

Logo, o CPC é sustentado por três bases ideológicas de esquerda. Primeiramente, a UNE, entidade máxima dos estudantes fundada em 1937, que “na gestão de Aldo Arantes (1960), projetara-se como expressiva força organizadora em âmbito nacional” (Mostaço, 1982, p.70). O Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), criado em 1955 como órgão do Ministério da Educação e Cultura. Destinado “ao ensino e à divulgação das ciências sociais, cujos dados e categorias seriam aplicados à análise e à compreensão crítica da realidade brasileira e à elaboração de instrumentos teóricos que permitissem o incentivo e a promoção do desenvolvimento nacional” (Abreu, 2023).

Por fim, o PCB — Partido Comunista Brasileiro, “sem dúvida a organização, que através do incansável trabalho de seus mais consequentes artistas e intelectuais, conduzia, de forma mais hegemônica e organizada, o trabalho cultural desenvolvido pelo Centro Popular de Cultura” (Peixoto 1989, p.11). Um desses intelectuais e militante foi Oduvaldo Vianna Filho, cujo objetivo quando ainda integrava o Teatro de Arena era criar um “elenco que percorresse sindicatos, escolas, favelas e organizações de bairro, com o ‘intuito de levar à população que não frequentava os teatros do centro os espetáculos montados pelo Arena.’” (Mostaço 1982, p.72). Nesse sentido, fica evidente que através desse tripé, o CPC produziu uma arte engajada com o intuito de refletir sobre o contexto social e político da época, já que o momento era propício para transformações. Isso tendo em vista o então cenário político, que fortalecia as intenções populares das instituições, tais como a UNE e o PCB.

Após uma apresentação do Teatro de Arena no Rio de Janeiro, os estudantes da UERJ se mostram abertos ao debate político, proposto na encenação de *A Mais Valia Vai Acabar, seu Edgar*. “Que leva Vianna e Estevam Martins a propor a instalação de uma central de produção de cultura destinada à ampla difusão da propaganda política. A ideia é bem aceita por todos e, sob a tutela da UNE e do ISEB, é então fundado o Centro Popular de Cultura” (Mostaço 1982, p.72). Através da contratação de intelectuais e artistas são criadas comissões que no ano de 1961, efetivaram a primeira instalação do CPC no prédio da UNE na Praia do Flamengo. Inicialmente o CPC se dedicou com maior ênfase ao teatro, no entanto, em pouco tempo surgiram setores ligados a outras expressões artísticas, como cinema, literatura, música, além de se debruçar na cultura popular e desenvolver uma área voltada para a alfabetização da população.

É evidente que os trabalhos do CPC concentram sua atuação em uma parcela da sociedade brasileira, sobretudo de estudantes, artistas e trabalhadores, que guiaram em conjunto a nação a se libertar do modelo capitalista/imperialista de exploração do trabalho e elitização/privatização da educação. Nesse sentido, um dos debates propostos pela UNE em conjunto com os intelectuais do ISEB era a reforma universitária, com a chamada “‘Greve do Terço’, que lutava pela representação estudantil em um terço nas congregações, departamentos e no conselho universitário das universidades” (Moreira 2014, p.86). Desse modo, ainda em 1961 é criada a UNE Volante, “projeto que levava debates sobre a reforma universitária para cidades em vários estados do país” (Moreira, 2014, p.79). Dentre os locais

que o CPC visitou, com a UNE Volante apresentando a peça *Auto dos 99%*³, a Bahia foi contemplada, resultando em 1962, na criação de um CPC baiano.

De acordo com Moreira, o CPC baiano foi instaurado na sede da União dos Estudantes da Bahia — UEB, organização estudantil formada por estudantes da Universidade Católica e da Universidade da Bahia. “Além do próprio Capinam, Johnson Santos, Iracy Picanço, Geraldo Fidélis Sarno, Nemésio Sales, entre outros deram os passos iniciais” (Moreira, 2014, p.87), a exemplo de Tom Zé, o “diretor do departamento de música” (Moreira, 2014, p.92), que como dito anteriormente, já foi contratado para essa função colaborando com Capinam que dirigia a área teatral.

As primeiras atividades são voltadas para o teatro, com a apresentação de pequenos esquetes nas faculdades, para os estudantes. “A Canção do Subdesenvolvido” era uma das apresentações mais realizadas, desde o princípio. Composta por Carlos Lyra e Chico de Assis do CPC do Rio, a canção tinha se tornado obrigatória nos encontros de estudantes de todo o Brasil. Ainda que com atuação limitada em princípio, o pequeno apartamento na rua Chile, sede da UEB, deixou de ser suficiente para o desenvolvimento das atividades do CPC. Era necessária uma sede própria. Sob o pretexto de servir para aulas de teatro e alfabetização, alguns membros se dirigiram ao então diretor da Faculdade de Administração, o Dr. Lafaiete Pondé que, mais tarde, veio a ser reitor da UFBA, para solicitar a utilização de um galpão que pertencia àquela escola, e ficava em um beco próximo a seu prédio-sede (Moreira 2014, pp.87 - 88).

Por mais que cada CPC espalhado pelo Brasil tivesse suas especificidades, havia um objetivo comum entre esses grupos. Algo que Fernando Peixoto deixa claro quando diz que o CPC tem o “objetivo de contribuir para a conscientização popular” assim como “efetivamente aspirava a se constituir uma nova vanguarda, a partir de conceitos, nem sempre bem explicitados ou bem definidos de elementos esparsos de uma estética marxista” (Peixoto 1989, p.11). Portanto, para evidenciar as singularidades do CPC baiano, há uma figura central desse processo, Chico de Assis, que chega em Salvador em 1962 a pedido de seu amigo Glauber Rocha, para atuar como diretor de teatro do grupo.

³ A peça *Auto dos 99%* foi escrita através da autoria conjunta de Oduvaldo Vianna Filho, Carlos Estevam Martins, Antônio Carlos Fontoura, Armando Costa, Cecil Thiré e Marco Aurélio Garcia. De acordo com Carla Michele Ramos, a peça “foi constituída pelo Centro Popular de Cultura em 1962 e utilizada pela União Nacional de Estudantes durante o período pré-golpe na intenção de politizar o público estudantil sobre os problemas do ensino superior brasileiro” (Ramos, “Teatro Político Cepecista: o *Auto dos 99%* como peça de agitação e propaganda”, 29). Ainda em acordo com Ramos, o gênero teatral escolhido pelos autores é o agitprop - agitação e propaganda, proposta teatral de Erwin Piscator incorporada no CPC, sobretudo o CPC carioca, como principal elemento dramático do grupo. Nessa peça especificamente a forma teatral utilizada foi o auto, assim como indica o título da obra, essa forma permite uma maior integração entre humor e crítica social, com o intuito de conscientizar os espectadores sobre debates públicos. Assim, a presente peça tinha por intuito debater sobre os problemas universitários brasileiros, cujo CPC estava lutando por melhorias nas estruturas das universidades, a extinção do sistema de cátedras e a luta por representação estudantil nos conselhos superiores das universidades.

Francisco de Assis Pereira nasceu na cidade de São Paulo em 1933, onde teve sua formação educacional em instituições católicas e era filiado ao Partido Comunista Brasileiro — PCB. De acordo com Kleber Danoli, é dessas instituições que provêm os traços marcantes de Chico de Assis “o cristianismo, influenciando na inclinação ao apostolado, ou seja, o sentir-se imbuído de uma missão a cumprir no mundo; e, politicamente, a disposição em lutar por um ideal de justiça social” (Danoli, 2015). Em 1957, Chico de Assis procura o Teatro de Arena e atua no elenco onde fica até 1960. Isso porque ele se liga ao Teatro Jovem da Faculdade de Arquitetura onde entra em contato com o ISEB, quando estreia como diretor com o texto de Oduvaldo Vianna, *A Mais-valia Vai Acabar, Seu Edgar*, a partir disso já conhecemos sua trajetória como um dos fundadores do CPC.

Sua participação no CPC é conhecida, sobretudo, por ser um dos fundadores contribuintes dos CPCs de São Paulo — SP, Santo André — SP e Salvador — BA. Em 1961, o então diretor de teatro “lançou-se como dramaturgo com a peça ‘O testamento do Cangaceiro’ (1961), primeira obra a compor sua chamada Trilogia de Cordel, junto com as posteriores ‘As aventuras de Ripó Lacraia’ (1963) e ‘Farsa com o Cangaceiro Truco e Padre’ (1967)” (Nascimento e Oliveira, 2021). Sob a direção de Chico de Assis, no CPC da Bahia, que Salvador assiste uma das encenações mais importantes para a população. A peça *Rebelião em Novo Sol*, que dentre os autores está Nelson Xavier e Augusto Boal, que contou com o maior público durante toda existência do CPC baiano.

O dramaturgo é reconhecido por ter um caráter experimental, sempre buscando a incorporação da cultura popular em suas obras, algo que causou fortemente a exploração da “baianidade”⁴ dos grupos de vanguardas presentes em Salvador daquela época.

Chico de Assis também possui uma bagagem profissional que abarca funções para além da escrita teatral, uma vez que atuou em diversos espetáculos do Teatro de Arena e foi responsável pela direção de outras representações. A influência que estas participações exerceram na dramaturgia do autor paulista são evidentes quando se percebe a preocupação de um fazer teatral consciente de seus contextos sócio-políticos e o objetivo de abrir caminhos para um teatro essencialmente brasileiro. A liricidade e a musicalidade são características bastante presentes em sua dramaturgia, e aliam-se a outros elementos cênicos para potencializar o caráter disruptivo de sua visão artística. Entre eles encontram-se o uso frequente da figura do narrador e do desenho cênico em que um mesmo ator interpreta diversos papéis (Nascimento e Oliveira, 2021).

Fica claro que as configurações cênicas que Chico de Assis incorpora nas peças que dirigiu e escreveu são pautadas nos métodos propostos pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht

⁴ Expressão utilizada por Paulo Costa Lima no livro *Ernst Widmer e o Ensino de Composição Musical na Bahia*.

e Erwin Piscator, visto que o primeiro é tributário do segundo. Nesse sentido, por mais que Brecht e Piscator estivessem na mesma linha de pensamento, no CPC do Rio de Janeiro havia uma busca maior pelo teatro de “comício e agitação” (Peixoto, 1989, p.11), algo que fica evidente na fala de Carlos Estevam Martins:

O Chico de Assis queria aplicar técnicas de Brecht e eu disse: ‘Nada de Brecht por aqui.’ Quer dizer, nós tínhamos tanta autoconfiança que vinha alguém falar em Brecht, no caso um teatrólogo, e nós dizíamos que Brecht não entendia nada daquilo que estávamos fazendo, que não queríamos efeitos de distanciamento, mas o máximo de aproximação possível (Peixoto, 1989, p.77).

Como diretor de teatro do CPC baiano, Chico de Assis pode trabalhar com esse grupo as técnicas e o método brechtiano com maior ênfase, isso porque a população de Salvador já tinha uma certa tradição com o teatro de Brecht, devido à atuação da Escola de Teatro da Universidade da Bahia. “A chegada de Chico foi muito importante para alicerçar as concepções de arte engajada levadas a cabo pelo CPC baiano e se aliou ao clima de vanguarda já existente na cidade de Salvador” (Moreira, 2014, p.90). O principal responsável por atrair para Bahia grupos de vanguarda foi Edgard Santos, que entre os anos de 1946 e 1961 atuou como reitor da Universidade da Bahia.

Segundo Antonio Risério, a Universidade da Bahia foi instituída no dia 8 de abril de 1946 e sua instalação se deu no dia 2 de julho do mesmo ano, trazendo notório impacto para a comunidade de Salvador e região. O diretor Edgard Santos dedicou-se a criar uma Universidade que estava em constante diálogo com a população, transformando-a em um lugar de experiência social, sempre de portas abertas para a comunidade baiana. Em sua biografia, Risério demonstra que Edgard Santos esbanjava “prestígio social” (Risério 2013, 38), isso porque era descendente de uma família tradicional de advogados. Mas, contrariando a tradição, Santos decide cursar medicina na Faculdade de Medicina da Bahia, onde se formou em 1917.

O jovem baiano continuou seus estudos em São Paulo onde se tornou médico-cirurgião e, quando retornou a Salvador, foi nomeado diretor do Pronto Socorro e iniciou sua carreira como docente da mesma universidade onde estudou. Edgard Santos frequentava um círculo social muito poderoso e após inaugurar o Hospital Getúlio Vargas, que levava o nome do então presidente da república, Vargas criou a Universidade da Bahia e a deixou sob o reitorado de Santos. Exercendo toda sua influência, Edgard Santos criou escolas que não eram tão bem-vistas socialmente, como a Escola de Teatro, a Escola de Música e a Escola de Dança, que atraem para Salvador diversos artistas experimentais e de vanguarda cultural.

O reitor se ausentou do comando da universidade em 1954, quando foi nomeado Ministro da Educação do governo Vargas, no entanto, as mudanças culturais que ele proporcionou a Salvador através da Universidade da Bahia reverberam até os dias atuais. Um dos grupos que se aproveitou desse avanço cultural foi o CPC, que instalou uma sede em Salvador e apostou fortemente nas discussões sociais através do teatro, já preestabelecidas na capital baiana.

Se até nos outros CPCs o teatro era usado como arma política, na Bahia, marcadamente com a chegada de Chico começa a ser antevista a possibilidade de fazer isso como forma de reflexão mais profunda da sociedade onde se vive, tendo como principal referência o alemão Bertolt Brecht.

Brecht entende o palco como um espaço capaz de desmistificar as relações da sociedade, esclarecer o público e suscitar sua ação transformadora. É um teatro de pesquisa, por definição. O homem é, no teatro marxista brechtiano, um ser transformável e que deve ser entendido a partir da observação de todas as relações sociais que participa. Não cabe – ou pelo menos não confortavelmente – entender o público popular como tabula rasa, receptor passivo. É um teatro de reflexão (Moreira, 2014, 90 - 91).

Fica explícito que o CPC de Salvador e a Universidade da Bahia caminharam juntas, tanto que alguns membros passaram a ter acesso à Universidade através do CPC, algo que ocorreu com o Tom Zé. Segundo o próprio músico em uma entrevista concedida a Antonio Risério, para a biografia intitulada *Edgar Santos e a reinvenção da Bahia*, afirma que:

Depois que eu fiz *Bumba meu Boi*, o Capinan me deu a *Chegança*. E, quando eu fiz a música dos primeiros versos da *Chegança*, o pessoal do CPC voou em cima de mim, dizendo que eu estava me repetindo. Eu fiquei assustadíssimo com a presença desse espírito, dessa coisa autoral, dessa responsabilidade inventiva. Porque o que eu estava fazendo era simplesmente botar, nos versos de Capinan, a música que qualquer cantador do sertão, qualquer violeiro lá de Irará, botaria. Eu não era autor. Era só um homem que tinha aquela música como herança. E eu tentei explicar isso. Que o tempo redondo do mito, do ‘folclore’, não é linear. Não tem ‘progresso’. Não poderia ter progresso de um bumba meu boi para uma chegada. Mas eles pensavam que sim, como é normal se pensar nesse nosso mundo aristotélico. E me disseram assim: ‘Você devia estudar música, para não se repetir’. E falaram do Seminário de Música. Pensei comigo mesmo: porra, eu toda a vida quis estudar música. E comecei a dar corda naquilo” (Risério 2013, p.190).

O problema que o CPC identificou no trabalho de Tom Zé, nem pode ser visto propriamente como um problema, pois mesmo após cursar música o compositor continua a reciclar elementos sonoros e rítmicos em suas canções. Na autobiografia, *Tropicalista Lenta Luta* (2003), Tom Zé desenvolve sua teoria da “plagicombinação”⁵ e ao longo de sua

⁵ Plagicombinação é um conceito que Tom Zé desenvolveu ao longo de sua carreira, sobretudo no álbum *Jogos de Armar* (2001). De acordo com David Byrne, Tom Zé faz com o samba, o frevo e a música popular nordestina o mesmo que Beethoven faz com o blues e o folk — “O que Beethoven faz é apenas se apropriar da música vernacular, como o *blues* e o *folk*, esvaziá-la de sua estrutura melódica e rítmica e reapresentá-la numa versão

discografia, nota-se constantemente a autorreferência em suas músicas, seja em letras que se repetem ou melodias. Existem duas obras que nos permitem compreender melhor sua teoria da “plagicombinação” ou a “estética do plágio”, *Com Defeito de Fabricação* (1998) e *Jogos de Armar — Faça você mesmo* (2000), que serão analisadas posteriormente.

Vale ressaltar que Tom Zé começa a ter sua formação musical no CPC de Salvador, onde entra em contato constante com as obras e pensamentos do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, algo que não é exclusivo do CPC, isso tendo em vista a Escola de Teatro da Universidade da Bahia — ETUB. No entanto, a grande importância do CPC para a formação de Tom Zé não se restringe ao estudo voltado para o teatro brechtiano, mas também em como o grupo cepecista expande o olhar de Tom Zé para a necessidade de conhecer mais sobre música para além das expressões musicais que até aquele momento ele conhecia por sua vivência, incentivando-o a entrar na Escola de Música da Universidade da Bahia, visto que o desejo de Tom Zé, ao mudar-se para Salvador, era de tornar-se um músico profissional.

Fica claro que o CPC, através do método brechtiano de teatro, estimula em Tom Zé um estudo mais aprofundado sobre música. Afinal, a demanda cepecista para com o então diretor de música era maior que a experiência musical que Tom Zé oferecia através de suas vivências, ressaltando a necessidade de estudos, de conhecimentos estéticos musicais engajados, assim como requer o teatro brechtiano. Em vista disso, devemos ressaltar que o CPC expandiu os horizontes musicais de Tom Zé, sem tirar do compositor sua “herança” nordestina, mas o incentivando a aprofundar seus estudos musicais, colaborando diretamente na estética experimental e engajada que hoje são marcas registrada deste artista.

2.2 A Universidade da Bahia e a Escola “Livre” de Música

O CPC de Salvador só floresce de forma tão intensa devido ao projeto que já estava sendo desenvolvido por Edgard Santos na Bahia desde a década de 1940, que “organizou e equipou, neste país pobre, três escolas de arte de grande qualidade, com os melhores professores da Europa” (Tom Zé, 2003, p.88). Portanto, de acordo com Risério, Edgard Santos atrai para a Universidade e para Bahia grupos de vanguarda, tais como o teatro experimental de Martim Gonçalves, a dança moderna de Yanka Rudzka e os Seminários Livres de Música realizados por Koellreutter, em Teresópolis (Risério 2013, p.121).

vanguardista. (Scaramuzzo, *Tom Zé, o último tropicalista*, 263 – 264). —, desse modo, a plagicombinação e a autorreferência de Tom Zé, serão melhor trabalhadas posteriormente.

O projeto proposto pelo então reitor da Universidade da Bahia, Edgard Santos, contrariava a tradicionalidade das outras universidades brasileiras. Enquanto as outras instituições valorizavam os cursos mais convencionais, tais como medicina, direito e engenharia, Santos investiu em escolas culturais na Universidade baiana, essas escolas, de teatro, dança e música, tornaram-se as três principais Escolas da Universidade da Bahia.

Edgard define, aqui, o *lugar da cultura* no seu projeto. A Universidade deveria se organizar e trabalhar em função da “integração comunitária”, fórmula que neutralizava e superava, no entendimento do reitor, o dogma marxista da “luta de classes”, elemento central do assim chamado “materialismo histórico”. Para isso, precisava investir não somente em cursos “utilitários”, mas também na “criação de novas formas culturais”. Entre a vida cultural e a econômica, não poderia haver nenhuma dúvida. A esfera cultural é a mais elevada, “a mais alta e essencial” — “porque ligada, antes de tudo, às manifestações do espírito”. Mas embora não seja diretamente utilitária, esta vida nada tem de ociosa ou inútil. Repercute concretamente no conjunto da vida social, modificando-a (Risério, 2013, 148).

Edgard Santos tinha uma perspectiva muito importante da cultura, ele não a via como um espaço somente de diversão, mas como um instrumento de educação e integração de todas as classes sociais. Nesse sentido, de acordo com Risério, “a Universidade ia criando espaços de convívio não só da juventude estudantil, mas de convívio social geral, franqueado a todos os moradores da cidade que quisesse frequentá-los, como acontecia, por exemplo, na Escola de Teatro e na Reitoria” (Risério, 2013, p.129). Nesses espaços se encontravam todos os tipos de pessoas, e a principal classe afetada por esses espaços foi a juventude baiana. Dentre os principais nomes que podemos ressaltar, sempre se encontravam nas salas da Universidade a presença de Glauber Rocha e Caetano Veloso. Hoje consagrados pelo título de serem os principais fundadores do movimento Tropicalista, o primeiro no cinema e o segundo na música, provavelmente fazem parte da principal expressão cultural baiana da história brasileira.

Ambos os artistas citados acima concentravam suas experiências artísticas oferecidas pela Universidade da Bahia aos espetáculos da Escola de Teatro, paixão que o próprio reitor, Edgard Santos, também cultivava. De acordo com Risério, o “futuro reitor vivia importando livros e revistas estrangeiros, de modo quase compulsivo. E esses livros e revistas não se circunscrivem à sua área de atuação profissional, ao campo da especialidade médica que escolhera. [...] estendiam-se em diversas direções” (Risério, 2013, pp.177 – 178). Uma das revistas que Santos acompanhava semanalmente era *L’Illustration*, uma “revista de assuntos gerais, de atualidades, que trazia, como encarte, a *Petite Illustration*, veiculando as peças teatrais em voga na França daqueles tempos” (Risério, 2013, p.178).

Deduz-se, assim, que ao entrar em contato com esse universo artístico o reitor expandiu seu horizonte de conhecimento, dialogando com debates propostos pelo teatro épico brechtiano. Diretor de teatro que também entendia a arte como um instrumento de educação que não poderia ficar resguardado somente a elite social. Compreendendo esse debate, o reitor visa criar uma Universidade integradora da sociedade baiana, tornando acessível a toda população de Salvador as obras e debates artísticos produzidos na Universidade da Bahia, mediante entrada franca e divulgação dos espetáculos/espacos artísticos produzidos por aquela instituição.

Em 1956, Edgard Santos inaugura na Universidade da Bahia um curso de teatro, que ocorreu sob a direção de Eros Martim Gonçalves⁶ que “além de médico e, obviamente, homem de teatro, era também artista plástico” (Risério 2013, p.178). A Universidade da Bahia se torna a primeira “instituição de ensino superior, no Brasil, a abrigar cursos de teatro” (Risério, 2013, p.178). O elenco de professores “contava com nomes que iam de Adolfo Casais Monteiro a George Agostinho da Silva, passando por Yanka Rudzka, Ana Edler, Gianni Ratto, Luciana Petrucelli e Lina Bo Bardi” (Risério, 2013, p.178). A Escola de Teatro da Universidade da Bahia — ETUB contou com apoio de diversas instituições, sobretudo a Fundação Rockefeller, uma instituição norte-americana que ficou conhecida por incentivar nos países “subdesenvolvidos” o desenvolvimento de pesquisas voltadas à implementação de saúde pública. Nesse sentido, de acordo com Lina Rodrigues de Faria, “A Fundação Rockefeller trabalhava com a noção de 'efeito de demonstração', que significava que estados mais progressistas na saúde teriam de servir como modelo ou exemplo para as regiões mais atrasadas” (Faria, 2004).

A ligação da Fundação Rockefeller com a ETUB não faz tanto sentido, visto que seu apoio é geralmente voltado para as áreas de saúde, no entanto, de acordo com Jussilene Santana, o teatro desenvolvido por Martim Gonçalves na Escola de Teatro da Universidade da Bahia contou com diversos elementos de origem norte-americana. Segundo Santana, a “força

⁶ Eros Martim Gonçalves Pereira nasceu em Recife em setembro de 1919 e faleceu no Rio de Janeiro em março de 1973. Foi cenógrafo, pintor, ilustrador, desenhista, escritor, professor e diretor de teatro que assumiu a direção da Escola de Teatro da UFBA. Se inspirou nas obras de Roger Vitrac, Jean Genet e Nelson Rodrigues e fundou o Teatro Novo. Dentre as obras que dirigiu e fez a cenografia pode-se destacar *Bodas de Sangue* (1944); *Verão* (1967); *Balcão* (1970) e *Ópera dos Três Tostões* (1961). A última obra citada foi dirigida por Martim na Universidade da Bahia, lembrada como um grande marco da instituição que dividiu a sociedade baiana entre aqueles que viam com positividade ou não as ações do então diretor de teatro. Martim Gonçalves e do reitor da Universidade Edgard Santos, em contraste com a ala mais conservadora da Bahia que incentivou greves contra instituição que estava dando maior valor a uma escola de cunho marxista do que ao tradicional curso de medicina.

matriz americana estaria presente em inúmeras ações e intervenções ocorridas durante a primeira administração da ET[UB] da Bahia” (Santa, 2012) e eram sustentadas sobretudo pelo convênio com a Fundação Rockefeller. Nesse sentido, essa instituição possibilitou diversas conquistas para a Escola de Teatro da Universidade da Bahia, tal como intercâmbio e pagamento de bolsas para alunos, além também do incentivo financeiro para as instalações e equipamentos do ETUB.

Vale ressaltar que os espetáculos montados pelo ETUB sob direção de Martim Gonçalves eram bem variados, contando com peças de Ariano Suassuna, Paul Claudel, Gil Vicente, Tennessee Williams, dentre outros. No entanto, de acordo com Risério, o grande marco do ETUB ocorreu com a montagem de *A Ópera dos Três Tostões*, de Bertolt Brecht, em 1961, que foi dirigida por Martim Gonçalves e contou com o cenário de Lina Bo Bardi (Risério, 2013, 180). A encenação causou indignação na sociedade baiana da época, os contrários se colocaram revoltados, pois o Teatro Castro Alves — TCA foi inaugurado com essa encenação de viés marxista, já os jovens como Glauber Rocha se mostraram favoráveis a encenação e:

situou a montagem da peça brechtiana entre os elementos centrais do processo de transformação da mentalidade baiana e de superação do tradicionalismo e do provincianismo locais. Num texto cujo estilo não deixa de remeter ao dos manifestos vanguardistas do “antropófago” Oswald de Andrade, escreveu: “A guerra que as novas gerações devem abrir contra a província deve ser imediata: a ação cultural da Universidade e do Museu de Arte Moderna são os dois tanques de choque [...], os clarins da batalha foram tocados pelas grandes exposições do Museu de Arte Moderna e pela montagem da Ópera dos Três Tostões de Brecht, que provocaram grande excitação no pensamento pequeno-burguês (Risério, 2013, pp.180 – 181).

O impacto que Glauber Rocha descreve ter sentido ao assistir à encenação da *Ópera dos Três Tostões* (1961) muda completamente sua carreira e consequentemente a vida da sociedade baiana. Nesse mesmo ano, Rocha abandona o curso de direito da Faculdade de Direito da Bahia e dedica-se completamente à vida de cineasta. Foi também em 1961 que ele produziu seu primeiro longa-metragem, denominado *Barravento* e foi premiado no exterior. Posteriormente, duas obras que se tornaram marcos nacionais, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), uma das maiores expressões do Cinema Novo, e *Terra em Transe* (1967), considerado o início do movimento Tropicalista, voltado sobretudo aos manifestos vanguardistas de Oswald de Andrade, como o próprio cineasta ressalta na citação acima.

Não podemos esquecer que é através dele que Chico de Assis vai para Salvador trabalhar como diretor de teatro do CPC, podemos deduzir que a encenação do ETUB de uma peça de Brecht tenha levado Glauber Rocha a entender que Chico de Assis seria uma peça

central para o desenvolvimento do teatro cepecista baiano, justamente por dar maior ênfase às técnicas e métodos brechtianos. Nesse sentido, quando o CPC “resolve realizar uma ‘superprodução’, um espetáculo mais denso e bem elaborado: “Os Fuzis da Senhora Carrar”, de Bertolt Brecht” (Moreira, 2014, p.95), tanto a população como os estudantes que ingressaram no grupo já tinham um certo contato com o teatro, sobretudo as obras de Bertolt Brecht.

A peça foi então realizada e as apresentações lotavam a Concha Acústica, com a presença de mais de cinco mil pessoas assistindo. Para esclarecer as controvérsias e dúvidas surgidas a respeito dos textos de Brecht pelos espectadores baianos foi organizado um seminário de teatro, no Palácio da Cultura, pelo CPC. Nele, o diretor de “Os Fuzis da Senhora Carrar”, Álvaro Guimarães respondeu as dúvidas surgidas a respeito da montagem da peça. Foram discutidos todos os textos de Brecht e todas as pessoas interessadas no assunto puderam participar dos debates (Moreira, 2014, p.95).

Além das encenações, o CPC baiano desenvolvia “seminários e grupos de estudo que aprofundavam seus conhecimentos de teatro grego — a comédia, a tragédia e a epopeia, baseado na Poética de Aristóteles. Para finalmente desaguar em Brecht, a grande referência para o teatro do CPC” (Moreira, 2014, 96), principalmente pela influência do então diretor Chico de Assis. No entanto, as atividades cepecistas cresceram na capital baiana e não ficaram voltadas somente para o campo artístico, mas também para o educacional, por um acordo com o governo municipal, estadual e federal.

Em 1963, o CPC foi convidado para fazer uma campanha de alfabetização em Feira de Santana, na gestão do prefeito Francisco Pinto, para aplicar o método Paulo Freire de alfabetização para adultos. Francisco Pinto foi um prefeito ligado à esquerda e foi quem aplicou pela primeira vez esse método de alfabetização na Bahia. A esta época, o Brasil passava pelo Plano Trienal de Educação do governo de João Goulart. O método Paulo Freire já estava difundido e conhecido e, com o aval da prefeitura, o CPC busca apoio para realizar o projeto. O próprio Freire, à época diretor da Comissão Nacional de Cultura Popular do governo Jango e professor da Universidade de Pernambuco, vem à Bahia com sua equipe ministrar o curso de preparação para a equipe central da Bahia (o Centro Popular de Cultura) para aplicar o sistema em Feira. Conta ao A Tarde o professor Paulo Freire: “Este curso que vim ministrar em Salvador [...] junto à Comissão Regional de Cultura Popular abrangerá a esta capital e ao Município de Feira de Santana, isto em decorrência de um convênio que foi firmado entre o governo do Estado e o Ministério da Educação.” (Moreira, 2014, p.96).

Em suma, a capital baiana foi palco de diversas manifestações culturais, tanto com a Universidade da Bahia, que teve como preceptor da vanguarda artística o reitor Edgard Santos, quanto com o CPC baiano, que envolveu nas suas atividades ações que outros CPCs não tiveram, como o projeto de alfabetização pelo método de Paulo Freire; além de maior intensidade da leitura, discussão e encenação dos textos brechtianos. Por esse motivo,

acreditamos que pensar a formação do Tom Zé a partir do CPC seja tão importante, uma vez que o músico teve acesso à Universidade e a debates culturais muito importantes através desse grupo.

O pensamento que permeava a ação do grupo na Bahia era irrigado — e de forma abundante — pelo caldo de cultura que banhava a cidade de Salvador e que tinha como principal centro irradiador a universidade. O CPC baiano não ficava imune às reverberações da avant-garde que circulava nos espaços da velha cidade. Isso o diferencia dos demais CPCs e movimentos de esquerda no país que, em geral, tinha resistência e mesmo aversão ao dito “cosmopolitismo”, à interlocução com as culturas estrangeiras. O fato de Brecht ser encenado e discutido na Bahia, por exemplo, é um dos aspectos que evidenciam uma especificidade deste grupo em relação aos demais no Brasil. A implementação do curso de alfabetização para adultos com o método de Paulo Freire também é uma peculiaridade do CPC baiano em relação aos demais do país. Podemos observar que houve aqui uma experiência mais intensa nessa área, com apoio do governo federal, mobilização de professores e resultados efetivos, ou seja, pessoas realmente alfabetizadas (Moreira, 2014, p.99).

Tom Zé vive toda essa experiência desenvolvida pelo CPC em Salvador com um determinado protagonismo, visto que ele era diretor do setor musical que colaborava diretamente com o setor teatral. Nesse sentido, como o próprio músico afirma: “‘Você devia estudar música [referindo-se ao CPC], para não se repetir’. E falaram do Seminário de Música. Pensei comigo mesmo: porra, eu toda a vida quis estudar música. E comecei a dar corda naquilo” (Risério, 2013, p.190). Ele expande seu leque de formação, através da experiência cepecista que apresenta a ele uma formação teatral que, posteriormente, deságua nos *Seminários Livres de Música* da Universidade da Bahia, instituição que também desenvolveu fortemente um curso de teatro que também tinha Bertolt Brecht como um dos principais teóricos teatrais.

Brecht não é o único teórico que Tom Zé utiliza para sua fórmula composicional, a sua formação musical foi pautada em três grandes músicos que lecionaram na Universidade da Bahia. Em 1954, Edgard Santos convida o alemão Hans Joachim Koellreutter a ingressar na universidade baiana com o seus *Seminários Livres de Música*, que despertaram o interesse de diversos estrangeiros, tais como os suíços Walter Smetak e Ernst Widmer, que chegaram na Bahia por volta dos anos de 1956 e 1957. Esses seminários ocorreram de forma tão regular que se tornaram um curso superior de música, e assim, foi fundada a Escola de Música da Universidade da Bahia, que tinha por objetivo “colocar ao alcance dos alunos um alto nível de cultura musical; preparar jovens para a atuação profissional; realizar cursos de aperfeiçoamento; e promover o intercâmbio entre estudantes.” (Risério, 2013, p.187).

Dentre os diversos músicos que são frutos dessa Escola, Tom Zé integrou a Universidade em 1962 e formou-se em 1967, com certificado dos cursos de composição, contraponto e história da música:

Em 1954, o reitor Edgard Santos caprichou no capricho de ter na Bahia o que naquele tempo era uma das melhores escolas de música do mundo. E exacerbou-se em capricho ainda mais caprichado trazendo Koellreutter para fundá-la. Cometendo a “impostura sociológica” de manter, num país pobre e num estado miserável, três eficientes escolas de arte: Música, Teatro e Dança. A Universidade fez muitas greves contra as verbas “perdidas” e “desperdiçadas” nessas escolas (Tom Zé, 2003, p.54).

Assim sendo, o que cabe nesse momento é compreender quais foram as influências dos professores de Tom Zé, Hans Joachim Koellreutter, Ernst Widmer e Walter Smetak, sobre suas obras e como o compositor articulou a formação recebida no CPC de Salvador com o conhecimento musical da Universidade da Bahia. Isso porque Tom Zé teve acesso ao ensino superior, algo que não é tão recorrente entre os músicos populares brasileiros. A formação de Tom Zé possibilita ao artista refletir sobre sua arte e sobre sua forma composicional, algo que fica evidente tanto em sua discografia quanto na sua autobiografia, onde ele desdobra sobre seu projeto já mencionado denominado “acordo tácito”. Ele escolhe a “Parte II” de seu livro para contar sobre a “Universidade que semeia e fertiliza essas ideias”, cujos professores, ele denomina como “pescadores de almas” (Risério, 2013, 191).

Nesse sentido, Koellreutter é uma figura chave tanto para Tom Zé, quanto para a Universidade da Bahia, em função de ser o preceptor da Escola de Música. Em vista disso, Hans Joachim Koellreutter vem para o Brasil em 1937, como um exilado do regime nazista e fixa-se no Rio de Janeiro, como um jovem compositor e flautista. Conforme afirma Danilo Avila, Koellreutter é “advindo dos cursos musicais alemães, onde participou dos ‘Círculos de Música Nova’ no qual travou conhecimento com as técnicas ‘de vanguarda’ na música, se ligando diretamente ao maestro Hermann Scherchen” (Avila, 2016, pp.20 – 21), músico que influenciou artisticamente o jovem alemão.

Posteriormente, em 1940, Otávio Beviláqua funda e dirige a revista *Música Viva* no Rio de Janeiro, da qual Koellreutter, acompanhado de Egídio de Castro, Luiz Heitor e Brasília Itiberê são redatores. Avila utiliza o *Música Viva* como fonte de pesquisa para então compreender as “diversas atividades musicais” desenvolvidas por Koellreutter nessa revista. Ele afirma que no primeiro momento tinha cunho de unidade, “grupo e sociedade”, mas, posteriormente, devido ao protagonismo de Koellreutter, o alemão assumiu um papel de

liderança do grupo, desenvolvendo uma linguagem musical brasileira voltada para a “modernidade musical brasileira”.

Segundo Ricely de Araujo Ramos, a “expressão Música Viva foi cunhada por Hermann Scherchen⁷, renomado regente alemão, que tinha como uma de suas preocupações a divulgação e a compreensão da música contemporânea” (Ramos, 2011, p.11). Portanto, para podermos entender um pouco sobre as contribuições musicais de Koellreutter e o desenvolvimento de modernidade musical, recorremos a Paulo Ferreira de Castro (Castro, 2003), escritor do texto *Notas sobre modernidade e nacionalismo*. Nesse texto, o autor desenvolve o conceito de modernidade musical a partir dos *Cursos Internacionais de Verão da Nova Música*, desenvolvidos em Darmstadt, em 1946. Segundo Castro:

os testemunhos dos participantes nesses cursos, cujo papel histórico na definição de uma «vanguarda» musical é indiscutível, são unânimes em salientar o significado de Darmstadt como plataforma de convívio e intercâmbio entre músicos de todas as nacionalidades, numa Europa recém-devastada por um conflito largamente motivado por ideologias racistas e nacionalistas (Castro, 2011, 145).

Para discorrer sobre essa “linguagem musical «progressista» do pós-guerra” (Castro, 2011, p.48), Castro mostra como existe uma “consciência de uma identidade cultural que se julga ameaçada, quando não um antagonismo nunca superado entre culturas concorrentes” (Castro, 2011, p.148). Surge na Alemanha o resgate da influência do maestro alemão Wilhelm Richard Wagner⁸ por Adolf Hitler. Isso porque a arte que ele produziu estava ligada a exacerbação do nacionalismo e suas obras “pressupunham um povo forte e unificado, o que pode ser observado em suas constantes menções a um ‘Império Alemão’” (Reiss, 2021). Em 1870, quando ocorre o centenário de Beethoven, Wagner redige um texto falando da importância de manter a autenticidade alemã, em um momento próximo ao da perda da Guerra Franco-Prussiana. Assim, fica evidente o ressentimento do maestro alemão sobre essa perda para os franceses. Wagner também evidencia a submissão dos alemães ao modelo

⁷ Hermann Scherchen nasceu em Berlim, em 1891, e faleceu em Florença, em 1966. Foi um famoso maestro alemão e fundou projetos importantes, como a New Music Society, Sociedade Internacional de Música Contemporânea. Fundou orquestras e editoras pela Europa, sob os nomes Ars Viva ou Música Viva, todos voltados para música contemporânea. Também se envolveu na vertente eletroacústica e com apoio da UNESCO fundou um estúdio em 1954 na Suíça. Dentre suas obras inclui *A. Schoenberg Chamber Symphony no.1* (1911); *Alban Berg. Três Fragmentos da Ópera Wozzeck* (1924); *Concerto para Violino e Orquestra* (1936); *Lehrbuch des Dirigierens* (1929); *Das moderne Musikempfinden* (1946).

⁸ Wilhelm Richard Wagner nasceu em Leipzig, em 1813, e faleceu em Veneza em 1883. Foi maestro, compositor e diretor de teatro. Wagner é notório na cena musical, lembrado pelo caráter individual e complexo de suas composições. Dentre suas obras, destaca-se *Der fliegende Holländer* (O Holandês Voador) (1840); *Tannhäuser* (1845); *Lohengrin* (1846 – 48); *Eine Faust-Ouverture* (1840); *Götterdämmerung* (1844) e *Träume* (1857). Suas obras e ideias tiveram imenso impacto na produção cultural do século XX.

francês de modernidade, de modo que, para ele “o francês é, por isso mesmo, essencialmente «moderno»: mas a sua modernidade consiste na absoluta falta de originalidade (a tendência para o *bric-à-brac* em matéria de artes decorativas, por exemplo), revelando a exaustão de uma civilização da mera aparência (*Schein*)” (Castro 2011, p.151). Segundo Castro, Wagner atribui a Beethoven um símbolo de “herói cultural alemão” por sua “pureza *originária* graças à genuína «universalidade» da sua música” (Castro, 2011, 150).

Os *Cursos Internacionais de Verão da Nova Música*, que ocorreram em 1946 em Darmstadt, funcionaram como uma “escola unificada de pensamento musical, dificilmente se poderá negar a imagem de marca pretensamente universalista da «nova música» saída do pós-guerra, a qual, sobretudo na Europa, aparenta-se reger-se inicialmente por padrões de pura racionalidade” (Castro 2011, p.146). Antepondo-se à arte difundida por Wagner que desejava sobrepor a música alemã às demais nacionalidades. A formação musical de Koellreutter se dá sob esse contexto e ao chegar no Brasil passa a disseminar as técnicas musicais como o dodecafonismo, teoria musical desenvolvida por Hauer e Schoenberg. Segundo o *Dicionário Grove de Música*:

Dodecafonismo, música construída de acordo com o princípio, enunciado separadamente por Hauer e Schoenberg, no início dos anos 20, de composição com base na escala de 12 notas. De acordo com os princípios de Schoenberg, as 12 notas cromáticas da escala de temperamento igual são arrumadas numa ordem particular formando uma série que serve de base para a composição. No ‘Método de compor com doze notas que só se relacionam uma com as outras’, de Schoenberg, a série de notas pode ser usada em sua forma original, ou invertida, ou em movimento RETRÓGRADO, ou retrógrado invertido; em cada uma dessas formas a série pode ser transposta para qualquer altura (cada série pode, portanto, ter 48 formas possíveis). Toda a música da composição é construída a partir desse material básico; qualquer nota pode ser repetida, mas a ordem da série deve ser mantida. São permitidas as transposições à 8ª. As notas podem ocorrer em qualquer voz e podem ser usadas na forma de acordes, bem como melodicamente. [...] (Sadie 1994, 271 – p.272).

Josef Matthias Hauer foi um compositor austríaco que “em 1919 descobriu o método serial e, desde então, o utilizou exclusivamente. O método compreendia o conjunto de 12 notas como um tropo em hexacordes (uma sequência de dois grupos não coordenados, de seis notas cada)” (Sadie, 1994, p. 415). Ocorre que, segundo o **Dicionário Grove de Música**, o dodecafonismo é uma “música construída de acordo com o princípio, enunciado separadamente por Hauer e Schoenberg, no início dos anos 20, de composição com base na escala de 12 notas.” (Sadie, 1994, p.271). Desse modo, de acordo com o princípio de Arnold Franz Walter Schoenberg, defende-se que “as 12 notas cromáticas da escala de temperamento igual são arrumadas numa ordem particular formando uma série que serve de base para a

composição” (Sadie, 1994, p.271). Assim, esse método de composição pode ser usado em “sua forma original, ou invertida, ou em movimento RETRÓGADO, ou retrógrado invertido” (Sadie, 1994, 272). Vale ressaltar que Hauer “executou a música de Schoenberg, mas ambos insistiram em ter a primazia da descoberta do serialismo, e o relacionamento não frutificou” (Sadie, 1994, p.415), por esse motivo, ambos são considerados criadores do modo dodecafônico.

Além da técnica dodecafônica, no Brasil, Koellreutter dá continuidade ao projeto de Hermann Scherchen. Visto que esse é sua principal referência teórica musical, isso porque Scherchen, foi quem “criou orquestras e jornais em Bruxelas, Viena e Suíça, todos com o nome *Ars Viva* ou *Música Viva* e todos dedicados à música contemporânea” (Hermann, 2023). Além disso, após a Segunda Guerra Mundial, deu aulas em Darmstadt que, como explicado anteriormente por Castro, é conhecido como o berço da vanguarda musical. Nessa perspectiva, a revista e o grupo *Música Viva*, tornaram-se um símbolo do ressurgimento da vanguarda musical no Brasil.

De acordo com Ricely de Araujo Ramos, para Carlos Kater, musicólogo e biógrafo de Koellreutter, o grupo *Música Viva* teve três fases. No primeiro momento, ele era composto por figuras musicais conhecidas no cenário carioca, mas de tendências estéticas e ideológicas bem diferentes. No segundo momento, o grupo tornou-se mais coeso por ocorrência do primeiro manifesto do *Música Viva*, publicado em 1944, que defendia um “engajamento da música em sua realidade cultural” (Ramos, 2011, p.12). No terceiro momento, com o *Manifesto 1946 — Declaração de Princípios*, o “*Música Viva* afirmou a sua posição como um grupo de vanguarda” (Ramos, 2011, p.12), no trecho a seguir, do *Manifesto 1946*, podemos ver os principais pressupostos norteadores do grupo *Música Viva*:

1. a música representa o reflexo da realidade social; 2. procura revelar o ‘novo’ no sentido de ajustar a música à ‘expressão real da época e da sociedade’; 3. refuta a arte acadêmica a partir da não-aceitação dos princípios estéticos da tendência nacionalista; 4. admite o ‘nascimento e crescimento do novo, escolhendo a revolução e repelindo a reação’; 5. constata a impossibilidade da existência de uma arte sem ideologia; 6. apoia-se numa técnica de composição dependente da ‘técnica da produção musical’, substituindo o ensino teórico-musical dogmático por um ensino científico fundamentado nas pesquisas das leis acústicas; 7. abandona o conceito de ‘beleza’, objetivando transformar a música numa arte-ação, baseando-se no princípio de uma escrita musical que passa a ser decodificada universalmente, e assim propicia ‘maior compreensão e união entre os povos’; 8. refuta o falso nacionalismo que, através do folclore, estimulava ‘tendências egocêntricas e individualistas que separam os homens’; 9. enaltece a ‘função socializadora da música que é a de unir os homens, humanizando-os e universalizando-os’; 10. valoriza a importância da música popular sob os aspectos artístico e social (Lima, 1999, p.16).

Desse modo, de acordo com Ramos, fica evidente que o *Música Viva* tem como caráter musical e ideológico o combate ao nazismo alemão, tão alimentado pelo nacionalismo exacerbado pautado na soberania racial e cultural dos povos germânicos. Tendo em vista, também, a disputa hegemônica entre União Soviética e Estados Unidos, a característica individualista evidente nos norte-americanos eram contrários aos princípios do *Música Viva*. Assim, muito integrantes ingressaram no PCB — Partido Comunista Brasileira, ou ao menos foram contrários ao pensamento nazifascista (Ramos 2011, pp.13 – 14). Contudo, Koellreutter passou por severos ataques no grupo *Música Viva*. Segundo Contier, “Guarnieri atacou, implicitamente, a figura de Koellreutter quando alertou os seus possíveis leitores sobre a introdução do dodecafonismo no Brasil” (Contier, 1996, p.209), Camargo Guarnieri, por sua vez, “caracterizava o dodecafonismo como uma ‘(...) corrente formalista que leva à degenerescência do caráter nacional da nossa música’” (Contier, 1996, p.209). Dessa forma, Camargo Guarnieri se aproxima dos pensamentos defendidos por Mário de Andrade e Villa Lobos, frente ao chamado “internacionalismo musical” no Brasil, evidenciando que as ideias do alemão não foram aceitas sem crítica, devido à realidade nacional brasileira.

“O ‘programa’ composicional de Mário de Andrade surge de uma perspectiva histórica que concebe o desenvolvimento da música no Brasil em fases: ‘Primeiro Deus, em seguida o amor, e finalmente a nacionalidade’” (Lima, 1999, p.15). Assim escreveu Paulo Costa Lima, que explica que Andrade via o folclore não como um elemento exótico, mas a necessidade de utilizá-lo como matéria-prima da arte popular. Para Andrade, não deveria haver uma ‘unilateralidade’ de pensar a herança afro ou indígena como elementos puros da “verdadeira música brasileira” (Lima, 1999, pp.14 – 15). Posto isso, a *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, escrita por Camargo Guarnieri em 1950, dirige uma crítica ao dodecafonismo de Koellreutter, contudo, essa crítica não “qualifica [Camargo Guarnieri] como herdeiro do refinamento intelectual de Mário de Andrade, por mais que essa fosse sua intenção” (Lima, 1999, p.16).

De acordo com Travassos, entre os anos de 1922 e 1945, houve duas fases do modernismo musical brasileiro:

A primeira foi marcada pela ênfase na atualização estética e na luta contra o “passadismo”, representado grosso modo pelo romantismo, na música, e pelo parnasianismo, na poesia. [...] Esta fase inicial caracteriza-se pela atitude combativa, demolidora, que se compraz com a rejeição da crítica e do público. A segunda fase enfatiza a preocupação com a realidade brasileira e introduz o tema da nação nos debates culturais e estéticos, gerando uma mudança de tom que fará com que, mais tarde, se fale de modernismo nacionalista. Já não se trata apenas de derrubar o velho

com a iconoclastia característica do ethos vanguardista, mas de encontrar as novas bases para a edificação da arte apropriada aos novos tempos (Travassos, 2000, pp.19 – 21).

Isto posto, Matheus Santana Dantas explica que Mario de Andrade, Villa-Lobos e Camargo Guarnieri direcionam em suas obras o caráter nacionalista enviesado pelos interesses do governo Vargas. Isso porque a denominada Era Vargas, estabeleceu no Brasil um “regime ditatorial, republicano-nacional-unitário-autoritário” (Dantas, 2010, 420). A busca por uma arte “propriamente nacional”, relacionada a tal exacerbação do nacionalismo, foi inflada nos artistas já anteriormente através da *Semana de Arte Moderna*. A figura de Koellreutter representa, assim, uma afronta aos ideais modernistas brasileiros, visto que o alemão fora formado no contexto da música de vanguarda universalista.

Por outro lado, os adeptos do jdanovismo, a exemplo de Cláudio Santoro e Guerra Peixe, foram “fortemente influenciados pelo realismo socialista” abandonaram o dodecafonismo para utilizar o folclore como “nacionalismo substantivo”. Segundo Arnaldo Daraya Contier, Andrei Alexandrovitch Jdanov era um “simpatizante das ideias stalinistas” e fez críticas à presença de características ligadas ao pequeno burguês em algumas obras artísticas, tais como a indisciplina e o individualismo. Desse modo, Jdanov apoiava “a criação musical baseada em critérios culturais e políticos a serem sacralizados pelo Partido: a verdade e o caráter histórico concreto da representação artística deveriam unir-se à tarefa de transformação ideológica e de educação dos trabalhadores no espírito do socialismo” (Contier, 1996, p.204). Portanto, a noção de arte de Jdanov dialogava diretamente com o pensamento defendido por Lênin e Stalin, que viam nos temas folclóricos russos uma “etapa de transição histórica da União Soviética” (Contier, 1996, p.204), e tinha por objetivo desindividualizar a sociedade em busca de uma coletivização do Estado.

Logo, devido à arte internacionalista defendido por Koellreutter através do dodecafonismo, ele se encontrou isolado em um “novo contexto histórico fortemente impregnado pelos mais diversos sopros nacionalistas” (Contier, 1996, p.208). De acordo com Contier, Camargo Guarnieri entrou em combate com Koellreutter, fazendo um alerta aos “seus possíveis leitores sobre a introdução do dodecafonismo no Brasil por meio de: ‘(...) elementos oriundos de países onde se empobrece o folclore musical, o Dodecafonismo encontrou aqui ardorosa acolhida por parte de alguns espíritos desprevenidos”’ (Contier 1996, 209). Em resposta, Koellreutter “continuava a defender a chamada arte progressista, destinada a toda a ‘humanidade’ e não exclusiva de alguns grupos ou classes sociais” (Contier, 1996,

214). No entanto, devido aos princípios políticos do alemão de oposição ao nazismo, em 1952 Koellreutter incorpora-se ao jdanovismo e, em conjunto com Camargo Guarnieri, tentam abafar a “polêmica aflorada em 1950 - [195]1”. De acordo com Contier:

O envolvimento de Koellreutter com o jdanovismo pode ser explicado pelas suas atitudes políticas, mas, também, pela necessidade “histórica” de o compositor se aproximar das massas. O experimentalismo significava colocar em xeque essa relação mais harmoniosa, menos tensa entre o criador da obra de arte e do seu público: “(...) mas, frisava Leibowitz, existem nos Estados Unidos, numerosos compositores que tem a vida fácil porque eles souberam se adaptar ao gosto do público, dos empresários, etc. Constatamos neles — assim como entre os compositores mediocres do mundo inteiro — as mesmas tendências que exprimem as resoluções do Comitê Central do Partido Comunista: apologia à simplificação, ensaios de revalorização das tendências acadêmicas, folclorizantes, etc, etc” (Contier, 1996, p.214 – 215).

É após a reconciliação com Camargo Guarnieri e a incorporação ao Jdanovismo que Koellreutter é convidado por Edgard Santos a dar seus *Seminários Livres de Música* na Universidade da Bahia a partir de 1954. De acordo com Lima, conhecer o *Manifesto Música Viva* de 1946 é essencial, isso porque a redação se deu por Koellreutter que é o músico preceptor da Escola de Música da Universidade da Bahia. Esse discurso impacta diretamente no “movimento composicional desencadeado na Bahia” e também na postura educacional de Widmer e consequentemente de Smetak. Quando Koellreutter cria os *Seminários Livres de Música*, o compositor alemão deixa em evidência que seu intuito não é de instruir músicos que seguem determinada base teórica nacional ou internacional. Ele incentiva os jovens músicos a serem criativos e a partir de todas as formas composicionais criarem seus próprios gêneros musicais, essa perspectiva educacional é abraçada por Widmer e Smetak, tal forma educacional fica evidente na seguinte fala de Tom Zé:

Na escola o estudo de cada estilo era exigido e observado com rigor. Mas quando nós, alunos, entregamos a Koellreutter ou a Ernst Widmer um exercício de composição, eles pouco estavam se lixando se o trabalho era realizado em linguagem dodecafônica, contraponto clássico à Palestrina ou qualquer outra opção. O que lhes interessava era a *linha assintótica entre técnica e imaginação* (Tom Zé, 2003, p.50).

Fica claro que Koellreutter, após todo embate travado em sua carreira a respeito do dodecafonismo, jdanovismo e as oposições dos músicos brasileiros sobre a música universalista, ao chegar em Salvador como professor dos *Seminários Livres de Música* passa a focar seus esforços na livre expressão musical de seus alunos, numa construção singular de musicalidade baiana em conjunto a uma Universidade que também está em estruturação e, em busca dessa singularidade/especificidade baiana. Podemos afirmar que Koellreutter não

deixou de lado ou cedeu a alguma determinada linha de expressão musical, mas desenvolveu em Salvador algo novo. Um sistema musical educacional que discutia todas as formas composicionais, de maneira a não adestrar seus discentes em uma determinada corrente que deveria ser seguida, mas sim, na liberdade de expressão dos jovens músicos que poderiam recorrer a qualquer forma composicional para expressar sua “baianidade” musical.

Em 1956, chega em Salvador o suíço Ernst Widmer a convite de Koellreutter para ensinar nos Seminários. Segundo Lima, Widmer só passou a ensinar Composição em 1963, período em que assumiu a direção dos *Seminários Livres de Música* de forma temporária devido à saída do alemão da direção e, posteriormente, em 1970, Widmer foi eleito diretor. Assim, o suíço passa a “liderar uma transição do modelo de conservatório alemão implantado na década de [19]50, para uma nova situação que permitisse ancorar os processos em andamento na realidade baiana e brasileira” (Lima, 1999, p.2). E uma das suas principais contribuições tanto para a Universidade quanto para Tom Zé é a fundação do *Grupo de Compositores da Bahia* — GCB, em 1966. Conforme o *Primeiro Boletim Informativo do Grupo*, de 1967, o GCB era composto por Carmen Mettig Rocha, Antônio José Santana Martins (Tomzé), Lindembergue Rocha Cardoso, Nikolau Kokron Yoó, Milton Gomes, Fernando Barbosa de Cerqueira, Jamary Oliveira, Carlos Rodrigues de Carvalho, Rinaldo Rossi, Ernst Widmer e o *Membro Honorífico* Walter Smetak.

Já em sua *Declaração de Princípios*, o GCB se contrapõe ao universalismo *versus* nacionalismo que caracterizou o movimento da música nacional do pós-guerra com *Manifesto Música Viva* (1946), a *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* (1950) e o *Manifesto Música Nova* (1963), declarando que: “Principalmente estamos contra todo e qualquer princípio declarado” (Lima, 1999, p.14) e caracterizando Widmer como um compositor que reviu vários princípios, como “a questão da beleza, por exemplo, a questão do prazer, da música, da comunhão com o público, dimensões sobre as quais o relativismo cultural vai exigir da vanguarda (na linhagem de Schönberg) um olhar não eurocêntrico, e menos ingênuo” (Lima, 1999, p.170).

Algo semelhante à proposta de Mário de Andrade que diz: “A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa” (Lima, 1996, p.15). Nessa óptica, podemos ressaltar que tal princípio se aproxima bastante do que ficou posteriormente conhecido como movimento Tropicalista, que mediante Oswald de Andrade que em seu *Manifesto Antropófago* de 1928 propôs uma “deglutição

seletiva” (Andrade, 1928), ou seja, aproveitar do estrangeiro aquilo que é bom e excluir o que não nos serve. Sobre os princípios do GCB, Widmer afirma que:

A razão disso é que há ‘grupo’, mas não há ‘escola’. Sou contra ‘escola’, porque sou pela aplicação de princípios heterodoxos. Por isso mesmo procuro estimular a composição ‘livre’, paralela e anterior ao estudo da teoria, da harmonia, do contraponto, da fuga, do cânone, do prelúdio coral, dos ricerca sonata variação rondos... — nos Seminários de Música chamamos isto de LEM, Literatura e Estruturação Musical —, para evitar aquela música fictícia, geralmente produzida em cursos acadêmicos demasiadamente teóricos e restritivos (Dantas 2010, pp.392 – 393).

Nesse sentido, Widmer através da disciplina de Composição em conjunto com o GCB, irá se preocupar com a diversidade cultural, sobretudo com a musicalidade regional dos baianos. Vale ressaltar que Smetak além de integrar o grupo, desenvolve com Widmer essa “baianidade” musical. Assim sendo, Smetak também emigrou da Suíça para o Brasil em 1937, justamente pela efervescência do regime nazista, para trabalhar na Orquestra Internacional Rádio Farroupilha em Porto Alegre. Após passar por São Paulo e Rio de Janeiro, Smetak se estabelece em Salvador sob a profissão de luthier, onde em 1967 é convidado a ser professor na Universidade da Bahia. Segundo Caetano Veloso:

Smetak, eu conheci em 69. Ele trabalha aqui na universidade, nos Seminários Livres de Música, e ele é um inventor. Ninguém sabe se é música erudita, se é música popular, ele também não quer saber. Tem gente que diz que não é música..., mas é música! Ele faz, ele inventa instrumentos pra poder conseguir sons livres da sonoridade tradicional, dos instrumentos tradicionais, pra poder criar um espaço novo de sons (Dantas apud Veloso 2010, p.45).

Com relação a isso, de acordo com Dantas, “existem muitas semelhanças entre a obra do estadunidense [Partch] e do suíço naturalizado brasileiro, Anton Walter Smetak. Smetak foi pesquisador no sentido profundo do termo e suas investigações percorreram campos distintos como o filosófico/espiritual, através da *Teosofia* e da *Eubiose*”⁹. Harry Partch¹⁰ ficou

⁹ De acordo com Dantas, a *Eubiose* foi uma teoria desenvolvida por Helena Blavatsky e difundida no Brasil por Henrique José de Souza, através da *Sociedade Brasileira de Eubiose*. Dentre seus propósitos encontrava-se a necessidade de “criar e manter um núcleo, no continente americano, onde, com espírito nacional e através das mais altas manifestações continentais, se cultive a FRATERNIDADE UNIVERSAL, sem distinção de raça, idade, sexo ou crença, artes, para difundir a EUBIOSE”. (Dantas, Matheus Santana, “Walter Smetak e os Violões de Microtom”, p.65).

¹⁰ Harry Partch nasceu em Oakland, em 1901, e faleceu em San Diego, em 1974. Segundo o site harrypartch.com, ele foi um compositor, inventor e construtor de instrumentos e durante sua infância viveu no sudoeste americano, onde conviveu com uma enorme variedade cultural. Iniciou o curso de composição na University of Southern California, mas logo saiu do curso para trabalhar por conta própria, quando se dedicou a “entonação” para atender sua forma composicional. Partch recebeu algumas doações para desenvolver sua pesquisa que resultou na construção de diversos instrumentos musicais que atendiam suas necessidades sonoras. Além da construção de instrumentos, Partch também compôs diversas obras, além de escrever o livro *Genesis of a Music*. (Corey,

conhecido por romper com a “tradição ocidental européia” e, através da “ressonância acústica natural”, criou uma música, adaptou e criou instrumentos para expandir as “possibilidades melódicas e harmônicas” (Dantas, 2010, p.19). Projeto semelhante foi desenvolvido por Smetak na década de 1970, com os *Violões de Microtom* smetakianos. Widmer fez com que os integrantes do CBG passassem pela experiência de utilizar grande parte da obra de Smetak, isso porque Smetak proporciona as denominadas “*Plásticas Sonoras*” em suas composições, através do desenvolvimento dos microtons. Tom Zé, por sua vez, ingressou na Universidade como aluno de violoncelo, cujo professor era Smetak. Na época, o professor ainda não havia desenvolvido suas plásticas sonoras, mas já era conhecido por trabalhar com Carmen Miranda e ter dirigido a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre.

Nota-se que há semelhanças entre a forma educacional de Widmer e Koellreutter, algo que fica perceptível quando Widmer afirma que procura “estimular a composição ‘livre’, paralela e anterior ao estudo da teoria, da harmonia, do contraponto, da fuga, do cânone, do prelúdio coral, dos *ricercare*, sonata, variação, rondós...” (Dantas apud Bastianelli, 2010, pp.392 – 393). É inegável que a pedagogia adotada por Widmer, respeita os princípios implantados por Koellreutter nos *Seminários Livre de Música*, em que o alemão defende um “ensino artístico baseado nos fundamentos de uma cultura geral, um programa moderno e eficiente que respeite no aluno seus dons naturais” (Dantas apud Bastianelli, 2010, p.5), em busca de um estilo próprio.

Nessa lógica, o trabalho de Smetak completa toda a proposta da Escola de Música, justamente por desenvolver uma nova sonoridade baseada sobretudo na cultura local baiana. Assim, Widmer define seu companheiro suíço:

[...] Smetak, aqui, eu acredito, aqui na Bahia, ele começou a desenvolver um lado que só tinha começado lá no sul. E a potencialidade dele realmente aqui achou um campo pra fazer. Talvez porque a universidade desse a ele um canto, uma oficina onde pudesse fazer o que quisesse. Então, nesse sentido, aconteceu uma coisa muito curiosa porque Smetak é uma pessoa ultra-criativa, tem que criar. Quando não cria está na fossa. Pensa que não tem mais nada o que dizer, mas volta e meia começa a criar, então, o negócio vai além de qualquer coisa que a instituição possa prever. Portanto ele fez alguma coisa que é quase impossível de se prever. Ele conseguiu criar dentro de uma instituição acadêmica alguma coisa completamente não acadêmica (Dantas, 2010, p.60).

Sobre toda disputa esplanada a respeito do nacionalismo *versus* universalismo, Tom Zé explica que “na Escola, mesmo o dodecafonismo e o serialismo não eram tratados como

Charles, “Harry Partch (1901 – 1974) was an American composer, philosopher, inventor, instrument builder, and much more”, Harry Partch, acesso em 8 de maio de 2023, <https://www.harrypartch.com/bio>).

estilos a serem praticados, mas sim como estruturas de adestramento, menos viciadas que as velhas linguagens sobrecarregadas de hipóteses obsoletas” (Tom Zé 2003, p.51). As contribuições da Universidade para a carreira de Tom Zé são evidentes, em entrevistas e em suas obras fica claro que o músico tem um conhecimento profundo, até mesmo erudito, sobre todos os componentes musicais, desde a sua história, até às diversas teorias musicais, composição, e, no entanto, a forma musical não é a única preocupação do compositor, que também está disposto a olhar para a realidade brasileira, buscando desenvolver novas sonoridades e estilos, por meio de regionalismos e suas expressividades sonoras.

Segundo o próprio músico, ele deu aulas na Universidade da Bahia em seu último ano como aluno, em 1967. Contudo, deixou o GCB e a Escola de música para mudar-se para São Paulo e compor o álbum *Tropicália Panis et Circenses* (1968), acompanhado do grupo tropicalista¹¹. Vale ressaltar que, naquela época, a Escola de Música da Universidade da Bahia conferia aos estudantes somente um certificado, justamente porque o curso não aderiu à grade de ensino do MEC, com o intuito de tornar o ensino menos mecanizado e mais livre. Outro ponto importante é que Smetak, com suas plásticas sonoras, irá se aproximar muito do grupo Tropicalista, em especial de Caetano Veloso, que coproduziu o primeiro LP do suíço e compôs a canção *Épico* do disco *Araçá Azul*, em homenagem a Smetak (Ribeiro 2004, 36 – 37).

Em síntese, podemos afirmar que a Escola de Música da Universidade da Bahia influenciou o músico baiano Tom Zé, como também toda geração de artistas baianos daquele período, tendo por efervescência artística principalmente a década de 1960. Um dos movimentos mais expressivos que surgiram nessa década, foi o movimento Tropicalista, que teve como principais expoentes, pela perspectiva da indústria musical, Gilberto Gil e Caetano Veloso e no cinema Glauber Rocha. O movimento Tropicalista foi contemplado também no teatro, especificamente com o Teatro Oficina que sob a direção de José Celso Martinez Corrêa montou a peça *O Rei da Vela* (1967).

O grupo paulista sofreu com a influência da Universidade da Bahia, mas sobretudo com a figura de Glauber Rocha, como o próprio José Celso Martinez Corrêa afirma: “Estávamos fascinados pela obra de Glauber Rocha (o espetáculo foi dedicado a ele, depois

¹¹ Tropicália foi um movimento artístico que se deu ao longo dos anos 1960 que teve uma das suas principais expressões no campo musical com o álbum *Tropicália Panis et Circenses* (1968). O grupo produtor do disco contou com: Tom Zé, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Nara Leão, Os Mutantes, Capinam, Rogério Duprat e o poeta Torquato Neto. Esse grupo produziu somente um álbum e se dissolveu em 1969 com a prisão de alguns integrantes por consequência da Ditadura Militar.

que assistimos *Terra em Transe*, com o qual nos identificamos inteiramente) e descobrimos um universo de deboche sacrílego” (Peixoto, 1982, p.62). Desse modo, tanto Gilberto Gil, quanto Caetano Veloso e Glauber Rocha participaram das atividades propostas pela Universidade ou sofreram influências daqueles que lá trabalharam ou estudaram. Vale aqui ressaltar a importância do reitor Edgard Santos que, além de ter estruturado a Universidade da Bahia, sempre incentivou a Escola de Música em seu princípio fundamental, um ensino e uma escola “livre”.

2.3 Tom Zé, um “plagicombinador” de ideias

As questões estéticas e composicionais de Tom Zé, sobretudo no álbum *Estudando o Pagode, Na Opereta Segrega Mulher e Amor* (2005), serão mais bem analisadas e discutidas posteriormente, proporcionando assim um maior entendimento das influências de seus professores sobre sua obra. Contudo, podemos elencar alguns sintomas presentes na discografia do músico que apontam diversas proximidades com as teorias ou escolas musicais abordadas acima, através do que o próprio músico nomeou como “novo acordo tácito”. De acordo com Tom Zé, essa forma composicional foi desenvolvida por ele após uma frustração artística, que ocorreu após não conseguir cantar para sua namorada.

Esse processo ele descreve em sua autobiografia, *Tropicalista Lenta Luta* (2003), onde conta que após não conseguir cantar para sua namorada, teve a ideia de criar um “novo acordo tácito”. Seu novo acordo foi baseado em uma reportagem que apresentava um curso de fotografia presente em uma revista, *Limpar o campo* de 1955. O músico define seu acordo a partir de quatro pontos, o primeiro e o segundo consistia em modificar o tempo e o espaço das canções tradicionais. Ele explica que as músicas tendiam a ser escritas no tempo verbal passado e que o espaço físico era muito distante, em “épocas passadas e lugares perdidos” (Tom Zé, 2003, p.22). O quarto ponto trata-se de “limpar o campo”, “não usar o Corpo-Cancional; plasmar a cantiga em outra matéria” (Tom Zé, 2003, p.22). E por fim, o passo mais importante, o terceiro ponto, consistia em “achar um novo acordo tácito”:

- a) por meio de um choque de presentidade;
 - b) usando um assunto-espelho-em que o próprio ouvinte e sua circunstância fossem os personagens da cantiga.
- Eu percebera que no jeito de cantar em voga havia um claro acordo tácito entre cantor e ouvinte. O ouvinte “protegia” e dava apoio à encenação do cantor, de modo semelhante ao que Thomas Mann descreve em *Mário e o Mágico* e em *As Confissões de Felix Krull*;

Não gosto da expressão “público-alvo” porque parece que vai começar um tiroteio. Mas minha primeira tarefa era esboçar esse novo acordo tácito, substituindo a empatia gerada pela emoção – um novo acordo, entre o cantor, que eu era, e aquele auditório incerto de Irará, “público-alvo” que eu ignorava como e onde enfrentaria para tentar então, romper o ele forjado pela dramatização expressionista; (Tom Zé, 2003, p.22).

Para compreendermos melhor a proposta exposta por Tom Zé em seu livro, vale ressaltar que no ano de 2003 o Tropicalismo musical tem grande visibilidade, isso porque foi nesse ano que Caetano Veloso se apresentou no Oscar e Gilberto Gil assumiu o Ministério da Cultura do governo Lula. Quando Tom Zé é convidado a escrever sobre sua experiência no Tropicalismo para a editora Publifolha, o músico opta por fazer uma autobiografia, como uma resposta a Caetano Veloso, que em 1997 publicou o livro *Verdade Tropical*, onde toma para si todo protagonismo do movimento Tropicalista. Assim, em 2003, é lançado o *Tropicalista Lenta Luta*. A capa é uma pista muito importante sobre o que Tom Zé pretende com aquela obra. Nela encontramos a imagem do músico de cabeça para baixo, coberto por flores, sugerindo assim a morte ou o fim do Tropicalismo em sua carreira.

Essa é uma reação do músico que se sentiu injustiçado pelo movimento Tropicalista, segundo ele: “Realmente eu fui o Trotsky dessa história. Em 1968, eu era tropicalista. Quando fez cinco anos, em 1973, era quase tropicalista. Quando fez dez anos, em 1978, quase já não aparecia em nada. Quando fez 15 anos, eu não estava mais, tinha sido varrido de todas as fotografias” (Fenerick, 2013, p.231). Em sua autobiografia, Tom Zé evita se relacionar com o grupo Tropicalista, escrevendo sua história sempre com um ar de imprevisibilidade. O músico consegue construir uma narrativa sobre aquilo que realmente importa, dar foco à sua carreira e atribuir sentidos a ela, ou seja, desdobrar sobretudo sobre sua forma estética composicional que desenvolveu ao longo dos anos.

Será necessário olhar historicamente para os fatos narrados por Tom Zé em sua autobiografia, pois o músico escreve atribuindo para si ideias inovadoras, como se ele não estivesse atento às tensões e aos debates que o cercavam ao longo do tempo. Dessa forma, a primeira desconstrução a ser feita é do seu “novo acordo tácito”, isso porque existe uma separação temporal de quase cinquenta anos entre a data que ele diz ter criado 1955 e a data de redação desse acordo que ocorreu em 2003. Tal perspectiva é importante em razão de uma tentativa de desmistificação do artista como um ser “genial” para a construção de uma leitura de um indivíduo histórico. Ao longo desse texto será mostrado que a proposta de seu acordo é imbuída de ideias e teoria trabalhadas no CPC de Salvador e a Escola de Música da Universidade da Bahia.

Em 1949, o dramaturgo alemão Bertolt Brecht escreveu o texto *Pequeno Organon Para o Teatro*, no qual ele discorre aos autores de teatro sobre os problemas estéticos das peças. Brecht discute sobre o “efeito de distanciamento” no seguinte trecho:

Para poder realizar o efeito de distanciamento, o ator deve pôr de lado tudo o que havia aprendido antes, relativo à comunicação com a audiência, identificando-se com o personagem que interpretava. Com o objetivo de não pôr a audiência em transe, era necessário que ele próprio não estivesse em transe. Seus músculos deveriam permanecer relaxados, o gesto de voltar a cabeça, por exemplo, os músculos de pescoço contraído atraem magicamente os olhos dos espectadores, fazendo com que eles movam suas cabeças. Ocorre que toda especulação e emoção provenientes de um gesto desta ordem, atribuem-se a certa magia a que se recorre. A dicção do ator não deve pecar por um tom de ladainha de púlpito e por uma cadência que embale o espectador de forma a fazê-lo perder o sentido do que está sendo dito. O ator, mesmo quando representando um personagem possesso, não deve agir como tal; pois, desta forma, como poderia o espectador perceber de que está possuído o possesso? (Brecht 1976, pp.202 – 203).

Quando Tom Zé se coloca como um “descantor”, e diz “não usar o Corpo-Cancional; plasmar a cantiga com outra matéria” (Tom Zé 2003, p.22), no último ponto do seu acordo tácito, ele se apropria de uma das reflexões e técnicas de Brecht, que trata sobre o efeito de distanciamento. Tom Zé incorpora essa técnica em suas obras e na teoria que escreveu em seu livro, principalmente quando afirma que ele treina para “desartizar” seu corpo, expressão e voz, com uma “programação” de técnicas e expressões faciais (Tom Zé, 2003, p.51). Nesse sentido, esse exemplo demonstra o quanto seu acordo tácito está ligado às experiências vividas em Salvador, no CPC da UNE. Deve-se ressaltar que o diretor do CPC de Salvador foi Chico de Assis, de maneira a ficar evidente que Tom Zé sofre uma intensa influência brechtiana em sua formação e que, ao longo dos anos, o músico é capaz de ressignificar essa influência na construção de suas experiências estéticas e musicais.

Dando continuidade às suas referências, percebe-se que Tom Zé tem grande influência do *Música Viva*, sobretudo do *Manifesto 1946* (vide página 33). Ramos nos atenta a isso em seu trabalho, já que a redação desse manifesto foi feita pelo músico que criou os *Seminários Livres de Música*, o já mencionado Koellreutter.

A influência de Koellreutter sobre a Universidade e sobre Tom Zé é muito grande, levando o músico a entender que as obras musicais são o “reflexo da realidade social” (Lima apud Contier 1999, p.38). O “choque de presentidade” que Tom Zé propõe em seu acordo, converge diretamente com os princípios do *Manifesto 1946*. Ao olharmos para a discografia do compositor, nota-se que ele está sempre discutindo temas em alta. Tom Zé traz para suas canções sérios debates sobre a realidade brasileira, tal como o álbum *Estudando o Pagode*

(2005), onde ele discute as relações de gênero no Brasil a partir de uma linha histórica que começa na colonização do país até as consequências do machismo na sociedade contemporânea, refutando “o falso nacionalismo que, através do folclore, estimulava ‘tendências egocêntricas e individualistas que separam os homens’”, assim como propõe o oitavo item do *Manifesto 1946*.

Além disso, Tom Zé se propõe a debater a realidade nacional, e não o faz pura e simplesmente sem tentar dialogar com a sociedade brasileira. O músico se reinventa musicalmente, acrescentando dois pontos do *Manifesto 1946* em sua fórmula composicional. A primeira ao reajustar a máxima de que “a música à ‘expressão real da época e da sociedade’”, algo que ele faz em *Estudando o Pagode* (2005) e diversos outros álbuns de sua carreira, onde ele incorpora gêneros musicais diferentes em suas obras a fim de aproximar-se da população com a qual ele quer dialogar. Além de ter abandonado “o conceito de ‘beleza’, objetivando transformar a música numa arte-ação”, algo evidente na carreira de Tom Zé a partir de 1970, onde ele deixa de compor canções tradicionais para aprofundar nos seus autoproclamados “álbuns de pesquisa”. No entanto, gostaria de ressaltar que o compositor aprofunda ainda mais essa relação estética em sua carreira com o álbum *Nave Maria*, de 1984, momento que ele se torna ainda mais experimentalista sonoramente e com letras ainda mais críticas sobre a sociedade brasileira.

Outro ponto convergente, entre as canções de Tom Zé e as experiências com a Universidade e com o CPC, é a “baianidade” musical desenvolvida em suas canções através do uso de cantigas nordestinas ou, então, do folclore nacional. Ressaltamos que sob a direção de Widmer, o suíço deu continuidade na ideia de uma Escola de música livre na Universidade da Bahia, explorando criações dos próprios alunos. Nesse sentido, Smetak contribuiu diretamente para a abertura musical da Universidade, isso porque ele desenvolveu suas “plásticas sonoras” através dos *Violões de Microtons*, na década de 1970. De acordo com Dantas, esse trabalho desenvolvido por Smetak “pode ser definido de várias formas, pode ser conceituado, aí... rotulado com muitas coisas, uma delas, uma das visões assim, que eu particularmente tenho do trabalho dele, é que é assim, uma espécie de alquimia sonora” (Dantas apud Smetak 2010, p.41).

Tom Zé não faz mais parte da Universidade nesse período, no entanto, ele foi aluno de Smetak e foi integrante do GCB. Momento em que Widmer e Smetak trabalharam juntos em uma orquestra composta por estudantes que não estavam interessados em discutir sobre o

universalismo *versus* nacionalismo, tão em voga entre os músicos brasileiros da época. Desse modo, através sobretudo do GCB, Tom Zé conhece grande parte da obra de Smetak que está começando a desenvolver suas “plásticas sonoras”. Além disso, a obra de Smetak foi utilizada pelo GCB com o intuito de criar uma música clássica diferente da conhecida até então, voltando as composições do grupo para o desenvolvimento da “baianidade” musical. Assim, quando Smetak desenvolve os *Violões de Microtons*, na década de 1970, o compositor está atento a esse trabalho e na década seguinte, em 1984 Tom Zé lança o disco *Nave Maria*, disco que, como dito anteriormente, é um marco na carreira do músico que passa a desenvolver obras ainda mais experimentalistas, até mesmo criando instrumentos para atender às suas demandas musicais.

É no início da década de 1980 que Tom Zé intensifica sua pesquisa e constrói esses instrumentos musicais a partir de matérias-primas inusitadas. Podemos citar aqui o *enceroscópios*, que eram feitos a partir de enceradeiras elétricas que o compositor adaptou para captar novas vibrações; o *buzinório*, formado por nove buzinas sobre uma base plástica, constituído de materiais encontrados em ferro-velho e que lhe custou um bom tempo de trabalho; e, por fim, o *HertZé*, que surgiu de uma parceria com Roberto Maia e pretendia romper com a tradição de gravações de discos que cobriam só o intervalo de até 4 mil hertz (Scaramuzza 2020, pp.189 – 191).

Fotografia 1 - Instrumentos criados por Tom Zé: buzínório e enceroscópio



Fonte: PressReader.com.

Fotografia 2 - Tom Zé e seu buzínório



Fonte: O Tempo.

Fotografia 3 – HertZé



Fonte: Marcelo Blanck.

O intuito dessas pontuações não é diminuir das falas de Tom Zé sua grande capacidade musical, mas evidenciar que toda sua carreira sofre diversas influências, das quais ele tem contato principalmente na Universidade da Bahia, no CPC da UNE, no movimento Tropicalista e ao longo de sua trajetória artística. Por mais que Tom Zé em sua autobiografia queira trazer para si um ar de genialidade, anos antes, em 1998, no disco *Com defeito de fabricação*, onde ele desenvolve sua *plagicombinação*, o músico afirmou que: “Podemos concluir, portanto, que terminou a era do compositor, a era autoral, inaugurando-se a era do plagicombinador, processando-se uma entropia acelerada” (Scaramuzzo 2020, 234). Em vista disso, uma das hipóteses de análise de sua biografia é de que Tom Zé esteja demonstrando que sua *plagicombinação* é algo inovador justamente por ser o primeiro a se declarar um plagiador, e assim, além de plagiar sonoridades, músicas e letras, ele também copia ideias.

O seu “novo acordo-tácito” é um plágio combinado de todas suas experiências, que vão do artigo na revista da década de 1950, às teorias musicais desenvolvidas na Universidade da Bahia e sua experiência engajada no CPC da UNE e no movimento Tropicalista. Isso porque ele consegue retirar de cada uma dessas experiências aquilo que mais atende sua arte. Uma arte engajada que utiliza sobretudo teorias da música e do teatro, e que o leva a falar da realidade brasileira de uma perspectiva incomum, visto que Tom Zé desenvolve diversos discos que funcionam como peças teatrais, por mais que o termo opereta só apareça no álbum de 2005. Além disso, Tom Zé é um experimentalista que flerta com diversas vertentes

musicais, no entanto, encaixa-se no que ficou popularmente conhecido como Música Popular Brasileira, mesmo sem ter se inserido na indústria da MPB entre as décadas de 1970 a 1990. Nesse sentido, vale afirmar que seu “novo acordo tácito” funciona, visto que ele é um artista amplamente divulgado e consumido no mundo inteiro.

2.4 A imperfeição da estética perfeita: um dedo na ferida social

Partindo do princípio de que a formação de Tom Zé é múltipla, como foi demonstrado ao longo deste capítulo, aspiramos perceber alguns temas, que se tornaram fundamentais para o álbum *Estudando Pagode* (2005), mas que já faziam parte dos interesses intelectuais e culturais do artista, resultantes de sua formação. Lembrando também que a formação de Tom Zé é uma formação que privilegiou a historicidade, uma vez que Brecht, dramaturgo tão importante para o CPC e para as artes engajadas brasileiras dos anos 1960, possui no âmago do seu trabalho o sentido da historicidade dos temas e dos atores sociais.

Nesse sentido, não pretendo aqui fazer uma análise completa da discografia de Tom Zé, mas sim, mapear através de suas obras os vestígios que nos levam à análise do álbum *Estudando o Pagode* (2005). Um dos principais marcos da carreira do músico se deu no ano de 1968, quando o jovem baiano venceu o 4º Festival de Música Popular Brasileira com a canção *São São Paulo*. E ainda recebeu o prêmio de melhor letra com a canção *2001*, que se deu em parceria com a cantora Rita Lee. Devido à vitória dos jovens baianos nesse festival, o conjunto dos músicos tropicalistas gravou o LP *Tropicália Panis et Circenses* e, Tom Zé, com o valor que recebeu com o prêmio do festival, gravou seu primeiro disco solo denominado o *Grande Liquidação* pela gravadora Sony Music.

Para análise de sua discografia, iniciaremos pelo álbum de 1968 e seguiremos a ordem proposta pelo site oficial de Tom Zé, onde é possível ver as capas dos álbuns e as letras das canções. Contudo, vale ressaltar que o primeiro compacto de Tom Zé foi lançado em 1965 e contém duas faixas musicais, *São Benedito* e *Maria do Colégio da Bahia*, que foi realizado justamente por estar inserido no Teatro de Arena na peça *Arena Canta Bahia* (1965), sob direção de Augusto Boal. Assim sendo, no site oficial de Tom Zé se encontram todos seus álbuns com as capas, as letras das canções e a ficha técnica. O álbum *Grande Liquidação*, para além das informações já comentadas, também disponibiliza o texto que o músico escreveu para o encarte do disco:

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. (Às vezes por outras coisas também). É que o cordeiro de Deus convive com os pecados do mundo. E até já ganhou uma condecoração. Resta o catecismo, e nós todos perdidos. Os inocentes ainda não descobriram que se conseguiu apaziguar Cristo com os privilégios. (Naturalmente Cristo não foi consultado). Adormecemos em berço esplêndido e acordamos cremedentalizados, tergalizados, yêlizados, sambatizados e missificados pela nossa própria máquina deteriorada de pensar. “—Você é compositor de música “jovem” ou de música “brasileira”?” A alternativa é falsa para quem não aceita a juventude contraposta à brasilidade. (Não interessa a conotação que emprestam à primeira palavra). Eu sou a fúria quatrocentona de uma decadência perfumada com boas maneiras e não quero amarrar minha obra num passado de laço de fita com boemias seresteiras. Pois é que quando eu abri os olhos e vi, tive muito medo: pensei que todos iriam corar de vergonha, numa danação dilacerante. Qual nada. A hipocrisia (é com z?) já havia atingido a indiferença divina da anestesia... E assistindo a tudo da sacada dos palacetes, o espelho mentiroso de mil olhos de múmias embalsamadas, que procurava retratar-me como um delinquente. Aqui, nesta sobremesa de preto pastel recheado com versos musicados e venenosos, eu lhes devolvo a imagem. Providenciem escudos, bandeiras, tranquilizantes, anti-ácidos, antifiséticos e reguladores intestinais. Amém.

TOM ZÉ.

P.S. Nobili, Bernardo, Corisco, João Araújo, Shapiro, Satoru, Gauss, Os Versáteis, Os Brazões, Guilherme Araújo, O Quartetão, Sandino e Cozzela, (todos de avental) fizeram este pastel comigo. A sociedade vai ter uma dor de barriga moral. O mesmo (Tom Zé, 1968).

A citação acima nos revela o conteúdo que será discutido ao longo de todo o disco, uma crítica direta à classe média brasileira que apoiou o golpe militar de 1964. Nesse sentido, Tom Zé faz diversas críticas a questões conservadoras da sociedade, tais como a família tradicional, a religiosidade e o machismo, demonstrando como esses pilares sociais apoiaram e sustentaram a Ditadura Militar até o período de composição do álbum. A questão do “povo infeliz, bombardeado pela felicidade” é uma crítica à ditadura retomada por Tom Zé, em 1972, no álbum *Se o Caso é Chorar*, com a quarta canção do álbum *Menina, amanhã de manhã (O Sonho Voltou)*, quando o músico diz: “*Menina, amanhã de manhã/ quando a gente acordar/ quero te dizer que a felicidade vai/ desabar sobre os homens, vai/ desabar sobre os homens, vai/ desabar sobre os homens*”. Ele está se referindo ao processo de censura da população que não pode se opor ao atual governo militar, e por esse motivo a felicidade “desaba” sobre os homens, por ser uma “felicidade” que significa uma satisfação popular obrigatória.

Em vista disso, proponho analisar o álbum *Grande Liquidação* (1968) a partir de canções que melhor desdobram as temáticas citadas acima e que abordem o tema da mulher, isso porque cogitamos analisar como Tom Zé vê a questão feminina ao longo de sua carreira

até a composição do álbum de 2005, *Estudando o Pagode*. Dessa forma, a obra de 1968 inicia com a canção vencedora do festival, *São São Paulo* e nesse disco Tom Zé reflete sobre a vida urbana, devido ao grande impacto que o compositor tem ao sair de Salvador e se instalar na grande capital. O músico sempre lembra em suas falas, que para ele, o recôncavo baiano parecia estar na Idade Média e um dos principais impactos que São Paulo lhe proporcionou foi a aceleração, principalmente a aceleração nas mudanças dos costumes e tradições que são reflexos da globalização e avanços tecnológicos. Contudo, o álbum também destina uma crítica ao conservadorismo, fortemente defendido pela classe média brasileira e garantido pelo governo ditatorial da época.

Já na primeira canção do álbum, Tom Zé refere-se à Marcha da Família com Deus pela Liberdade, nas seguintes frases: “*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*”. Essa foi uma manifestação de caráter conservador e anticomunista que ocorreu em 1964, tendo apoio de pequenos empresários, profissionais liberais e grande protagonismo feminino e cristão. Das entidades femininas, são possíveis as citações da Campanha da Mulher pela Democracia (CAMDE), a Ligada Mulher pela Democracia (LIMDE), a União Cívica Feminina (UCF) e o Movimento de Arregimentação Feminina.

Uma das possíveis hipóteses de interpretação da letra, é que ao referir-se a esses movimentos conservadores femininos, Tom Zé não está julgando ou atribuindo uma culpa às mulheres pelo golpe militar. Mas ao contrário, está denunciando como o machismo e o cristianismo formaram essas mulheres sob dogmas que as restringem a viver em prol da família sob uma base conservadora de direitos e deveres, os quais elas não devem questionar: somente aceitar e lutar por sua manutenção. Tal aspecto é algo que o músico aprofundará com maior ênfase no álbum *Estudando o Pagode* (2005), sobretudo com a música de abertura do disco, *Ave Dor Maria*. A proposta não é vitimizar o papel social da mulher, mas sim revisitar como esses pensamentos conservadores são impostos socialmente a elas desde a infância até a vida adulta através, principalmente, de dogmas religiosos cristãos.

Tom Zé dá continuidade sobre o tema da mãe conservadora e cristã na segunda faixa do álbum de 1968, denominada *Curso Intensivo de Boas Maneiras*, nas seguintes frases: “*Com Marcelino vou estudar / Boas maneiras / Pra me comportar. / Primeira lição: deixar de ser pobre, / Que é muito feio. / Andar alinhado / E não freqüentar, assim, qualquer meio. / Vou falar baixinho, / Serenamente, sofisticadamente, / Para poder com gente decente*”.

Nessas frases, Tom Zé faz referência a Marcelino Champagnat, que foi o presbítero da Sociedade de Maria e fundador do Instituto dos Pequenos Irmãos de Maria. Assim, o compositor resgata a figura de Marcelino para falar sobre comportamento social. A referência a esse cristão se dá justamente porque ele educava crianças conforme os ensinamentos da “Boa Mãe”, ou seja, da Virgem Maria.

No álbum *Estudando o Pagode* (2005), em especial na primeira canção, *Ave Dor Maria*, Tom Zé utiliza a mãe de Jesus como um símbolo a ser seguido pelas mulheres cristãs. Isso porque ela é livre do pecado original e concebeu um filho, o filho de Deus, sem ter relação carnal. Desse modo, na canção que demonstra a submissão das mulheres frente aos homens, elas não têm direito à fala e rogam sempre pela intercessão da Virgem Maria. Tom Zé resgata a figura de Marcelino para demonstrar como deve ser a educação de uma pessoa da classe média criada sob os dogmas cristãos. Vale ressaltar que essa educação é dada especialmente para as mulheres, que tem de seguir o exemplo da Virgem Maria como um símbolo máximo de feminilidade, assim como o presbítero fazia com as crianças que frequentavam o Instituto dos Pequenos Irmãos de Maria.

Com isso, na faixa *Curso Intensivo de Boas Maneiras*, o compositor mostra como uma pessoa deve se portar socialmente, principalmente uma mulher. A começar por deixar de ser pobre, uma possível crítica à classe média brasileira, isso porque ao longo de nossa história as filhas de um determinado casal serviam como moeda de troca para uma ascensão social da família. Essa tradição está praticamente extinta na sociedade brasileira, mas ainda existe na educação conservadora uma influência na escolha feminina de seus parceiros por optarem por aqueles que têm condições econômicas melhores. Essa influência ocorre tanto em âmbito familiar, quanto por atuação externa, como no exemplo da televisão, com os filmes e novelas que tendem a colocar o protagonista como um homem rico e belo, enquanto o pobre é interpretado por um homem feio, mal-apessoado. Nas frases seguintes, ele denuncia uma série de comportamentos ensinados às meninas durante a infância: falar baixo, ter sempre um ar de serenidade e sofisticação, além de não frequentar lugares “vulgares”. Tudo isso com o intuito de que a moça seja bem-vista socialmente, podendo, assim, ingressar na alta sociedade por meio de um “bom” casamento.

A terceira faixa musical do álbum de 1968 exemplifica a fala acima sobre a educação das crianças, sob a perspectiva do homem como chefe/provedor da família. Na faixa denominada *Glória*, ele diz: “Como um grande chefe de família / ele soube sempre encaminhar / seus filhos para a glória / glória, glória eterna. [...] Ensinou-lhes bem cedo a

defender / a família e a tradição / balançando a bandeira do bem / o pecado punir sem perdão". Podemos constatar que desde seu primeiro disco, Tom Zé estava atento às relações sociais e de gênero do nosso país, trazendo isso para suas obras. Isso porque se a mulher deve ter um "curso intensivo de boas maneiras" sob os dogmas cristãos, valorizando sobretudo a pureza e a castidade, o homem é encarregado de se tornar um chefe de família, aquele que provém alimentação, educação para seus filhos, disseminando pelo mundo a sua prole e, desse modo, a obrigação do homem é assim, de perpetuar uma vida dogmática e machista por várias gerações.

Como um intérprete da realidade nacional, algo presente em seu "acordo tácito", que dialoga diretamente com pressupostos brechtianos, Tom Zé traz para suas obras as tensões da realidade que o cerca. Por esse motivo, o álbum de 1968 discute sobre as relações sociais do Brasil, visto que a Ditadura Militar foi um golpe realizado por essa classe média que, como Tom Zé demonstra, é hipócrita, machista e conservadora, em contraposição às pequenas revoluções sociais que estavam ocorrendo naquele período. A exemplo disso, a década de 1960 é marcada pela revolução sexual das mulheres, sendo um dos principais motivos o surgimento das pílulas anticoncepcionais.

O movimento jovem da década de [19]60 não foi apenas altamente inovador em termos políticos; foi talvez, antes de tudo, um movimento revolucionário na medida em que colocou em xeque os valores conservadores da organização social: eram as relações de poder e hierarquia nos âmbitos público e privado que estavam sendo desafiados. É nesse contexto que se discute o livro *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir, publicado pela primeira vez dez anos antes, e que as americanas lideradas por Beth Friedman tiram o sutiã em praça pública, um escândalo que até hoje provoca reações iradas. É também nesse contexto que nasce o novo feminismo no mundo ocidental (Pinto 2003, p.42).

As jovens mulheres poderiam então desfrutar de relações sexuais quando sentissem desejo sem a preocupação de uma gravidez indesejada. Isso causa grande revolta no conservadorismo, que passa a intitular as mulheres que usavam a pílula como "promíscuas". Tom Zé presenciou esse momento e esteve atento a essas tensões. Quando o músico compõe o disco *Grande Liquidação* e faz críticas às mudanças dos costumes e das tradições, ele não está se colocando contra esse processo emancipatório feminino, mas criticando a grande parcela conservadora que tende a retroceder essas conquistas, sobretudo o governo ditatorial.

Na década de 1970, Tom Zé afirma ter dificuldade de se inserir no mercado musical e vários são os fatores que levam a essa situação. Com a Ditadura Militar em vigência e a ascensão da classe média, os discos que continham o selo da MPB — Música Popular Brasileira eram mais bem recebidos pela população em geral. Nesse sentido, o ritmo em

ascensão era o samba. Atento a esse movimento, Tom Zé tenta se inserir na indústria compondo o disco *Estudando o Samba* em 1976, no entanto, o interesse do compositor não é exclusivamente de compor samba, mas sim reinventar esse gênero musical colocando em vista sua pesquisa musical. Esse é o primeiro álbum de estudo de um gênero musical¹², posteriormente, em 2005, ele dá continuidade a esse projeto com o álbum *Estudando o Pagode* e finaliza com *Estudando a Bossa* em 2008, segundo o próprio cantor, o disco de 2008 é o melhor de sua carreira, mas ainda não é a obra da sua vida.

Devemos nos atentar ao álbum de 1976 por diversos motivos, já que essa é a primeira obra sobre estudos de gêneros musicais que posteriormente resultará no álbum de análise desta pesquisa. Contudo, há outros elementos desse disco que nos permitem refletir sobre suas demais obras. Primeiramente, o *Estudando o Samba* dá continuidade ao projeto composicional de Tom Zé, iniciado em 1973 com o disco *Todos os olhos*. Aqui o músico rompe com a tradicionalidade da música em busca de um estilo novo, uma noção própria de beleza musical, algo semelhante à proposta de formação musical da Universidade da Bahia e que o aproxima também do professor suíço Smetak.

De acordo com Leilor Miranda Soares, o álbum *Todos os Olhos* configura-se como um projeto estético de Tom Zé:

Tal projeto carrega elementos anteriores ao tropicalismo, oriundos seja das experiências de Tom Zé em Irará, seja de sua formação ligada à música erudita de vanguarda nos Seminários de Música da UFBA, incorporou elementos do tropicalismo, se radicalizou no decorrer dos anos [19]70 e propôs uma estética voltada para aquilo que é considerado “defeito” ou “imperfeito”, em busca de uma noção própria de beleza [...] (Soares 2020, p.33).

Nesse disco, Tom Zé desdobra melhor seu acordo tácito, proposta composicional já mencionada a qual o artista explica em seu livro *Tropicalista Lenta Luta*. O músico discorre sobre essa teoria musical em seu livro para falar da música que compôs para apresentar na televisão em Salvador no programa Escada para o Sucesso. Essa foi sua primeira composição que seguiria o seu “novo acordo tácito”, a canção foi feita a partir de recortes de reportagens de jornal e ele a denominou como *Rampa Para o Fracasso* (1960). O que vale ressaltar é que

¹² Utilizo o termo “estudo do gênero musical” para me referir aos álbuns *Estudando o Samba* (1976), *Estudando o Pagode* (2005) e *Estudando a Bossa* (2008), isso porque Tom Zé utiliza gêneros musicais importantes do Brasil para refletir sobre nossa sociedade. Nesses álbuns, o músico não pretende somente compreender os gêneros musicais que se propõe “estudar” ou reconstruir. Mas incorpora debates sobre diversos temas, tais como críticas a classe média no período ditatorial brasileiro, o machismo imposto e perpetuado em nossa sociedade mediante às tradições greco-romanas e judaico-cristãs desdobradas no gênero musical nacional, a bossa nova, como comentado na introdução do trabalho.

esse projeto composicional tem maior ênfase no início da década de 1970, sobretudo com o álbum *Todos os Olhos* e se fazendo presente em todos os álbuns posteriores.

É justamente a estética experimentalista desse disco que o afasta da grande indústria e mídia musical, de acordo com José Miguel Wisnik: “Enquanto outros tropicalistas estavam empenhados em criar uma nova linguagem musical capaz de se adaptar às exigências do mercado, Tom Zé não estava nem um pouco preocupado em satisfazer essas demandas, recusando-se a abrir um espaço para si na corrida indústria discográfica” (Scaramuzzo, 2020, p.162). Tom Zé priorizou o experimentalismo musical, e explorou a ironia e o sarcasmo em suas letras, enquanto a sonoridade musical abusava de elementos dos quais os ouvidos humanos não estavam acostumados. Esses elementos fizeram com que ele fosse classificado como um artista maldito, integrando uma classe de músicos marginalizados pela indústria fonográfica, porém, consumidos por ciclos universitários de jovens que naquela época buscavam músicas de vanguarda e contracultura.

Vale ressaltar que o álbum *Todos os Olhos* (1973) não é um fracasso total, e alguns críticos escreveram sobre a obra. Além disso, a famosa capa elaborada por Décio Pignatari atraiu a atenção de alguns curiosos que ficavam por tentar entender o que ela realmente estampava. Quando Tom Zé compõe o álbum *Estudando o Samba* (1976), ele o faz para tentar se reinserir na indústria, visto que escolheu um gênero musical em ascensão na época. Ele reinventa esse gênero musical sempre colocando seu experimentalismo em perspectiva, o que faz com que esse disco não seja amplamente comercializado como o músico pretendia. Além disso, o seu experimentalismo envolve o processo que ele autodenominou como “plagicombinação”, ou seja, um recurso que o artista utiliza para retomar uma ideia anteriormente trabalhada. Conforme o Enciclopédia Itaú Cultural, a ideia do álbum surge de uma apresentação de Tom Zé em que ele deveria tocar a canção de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, intitulada *A Felicidade*. O músico baiano elabora uma nova harmonia para a canção, pois o “efeito estranho leva-o a fazer um disco inteiro de sambas, pesquisando novas possibilidades para além das melodias e harmonias usuais” (Enciclopédia 2021).

Assim é iniciada a trilogia de estudos dos gêneros musicais brasileiros pelo músico, que tenta reinventar os estilos samba, pagode e bossa nova ao longo dessas pesquisas.

O título escolhido (em lugar de *Entortando o Samba*, como cogita a princípio), insinua uma pesquisa contínua, capaz de desenraizar a tradição. Na capa, concebida pelo artista plástico Walmir Teixeira (1943), aparecem arames farpados entrelaçados a uma corda, sobrepostos a um fundo branco. A escolha corrobora a desconstrução

de clichês: ao mesmo tempo em que alude ao aprisionamento da forma, nota-se que esta “cerca” está ligeiramente frouxa, como se os limites fossem ultrapassados.

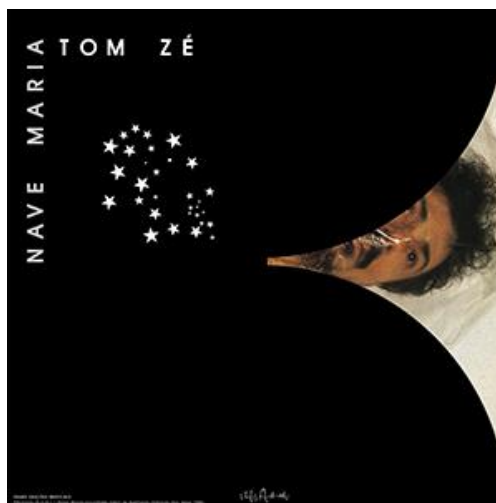
Tom Zé elabora, de forma coesa e bem-acabada, o método composicional iniciado no trabalho anterior, *Todos os Olhos* (1973), explorando a desmusicalização dos instrumentos, a forma da “descanção”, o uso dos ostinatos¹³, a pesquisa por outras sonoridades — sons inauditos e ruidosos —, a criação de instrumentos e a radicalização de uma poética interjetiva. Dessa forma, privilegia o ritmo e transforma instrumentos harmônicos, como o cavaquinho e o violão, em percussivos (Enciclopédia, 2021).

Fica claro que Tom Zé não compõe um álbum de samba, o compositor reconstrói esse gênero musical em direção a algo novo, assim como fez com o pagode em 2005 e com a bossa nova em 2008. Assim, ao trabalhar com um dos álbuns de estudo do gênero musical, todos retomam os discos *Estudando o Samba* (1976), *Estudando o Pagode* (2005) e *Estudando a Bossa* (2008). No entanto, há outras obras que gostaria de evidenciar nessa análise, isso porque existem obras que configuram como marcos importantes na carreira do artista e que não são discutidas/estudadas, a exemplo do disco lançado em 1984, *Nave Maria*. Sua necessidade de análise fica evidente primeiramente pela temática do disco, que discorre sobre o feminino em muitas canções e por configurar-se como um disco de profunda experimentação musical, ou mesmo, como a obra resultado de sua pesquisa experimental.

Tom Zé cria seus instrumentos musicais, como o buzínório e o HertZé e utiliza esses instrumentos no seu disco de 1984, *Nave Maria*, uma obra bastante provocativa que de acordo com Scaramuzzo aborda sobre as questões “futurista e metafórica sobre o ato do nascimento” (Scaramuzzo 2020, p.194). Vale ressaltar que é nessa obra que Tom Zé estabelece uma relação profissional com o artista plástico Elifas Andreato, que irá fazer diversas capas para as obras do compositor baiano, sobretudo para o álbum *Estudando o Pagode* (2005). No disco de 1984, de acordo com Scaramuzzo, o capista Andreato

retrata Tom Zé envolto num saco plástico, expulso do que parecem ser as nádegas do universo. ‘Mamar no Mundo’ é a consequência natural, tanto em termos metafóricos como musicais. Também aqui, os baixos profundos marcam o ritmo, enquanto a parte melódica se enriquece com sobreposições vocais, gritos e gemidos. Em *Nave Maria*, Tom Zé ousa algo que nunca ousara antes. Nesse trabalho, até sua poética, embora continue a ser irônica e perspicaz, rompe todas as barreiras linguísticas (Scaramuzzo, 2020, p.194).

¹³ O ostinato é um: “Termo que se refere à repetição de um padrão musical muitas vezes sucessivas. Um ostinato melódico pode ocorrer no baixo [...], como melodia numa voz superior [...], ou simplesmente como uma sucessão de alturas repetidas [...]. A progressão de um acorde constantemente repetido produz um ostinato harmônico, como na *Berceuse* de Chopin, enquanto um ostinato rítmico ocorre no *Bolero* de Ravel.” (Sadie 1994, 687).

Imagem 1 - Capa do disco *Nave Maria*

Fonte: tomze.com.br.

A partir da citação acima, podemos afirmar que Tom Zé no álbum *Nave Maria* está em busca de romper completamente com a fórmula tradicional da canção brasileira. O artista passa então a explorar elementos que são oriundos do experimentalismo musical, tal como a valorização de ruídos produzidos sobretudo pelos instrumentos que ele criou. Nesse sentido, a primeira faixa do álbum é intitulada *Nave Maria*, a primeira percepção sonora exposta nessa canção é um sopro forte, tal qual a decolagem de uma nave espacial e a base rítmica é a mesma da música *Mã*, do álbum *Estudando o Samba* de 1976. Isso ocorre diversas vezes ao longo do disco de 1984 e foi perspicazmente percebido por José Miguel Wisnik, que no caderno cultural da Folha de S. Paulo em 1985 escreveu:

Nave Maria, oito anos depois de *Estudando o samba*, é um disco que se ouve melhor quando se conhece o anterior. Porque não é tão concentrado e tão nítido, embora retome muita coisa da pesquisa sonora do outro. Todo um trabalho sobre percussão, feito no contraste entre o peso do baixo e a leveza de harmonias atritadas no cavaquinho, contém uma alusão às instigantes sonoridades de *Estudando o samba* (Scaramuzza 2020, p.195).

Assim, como expôs Wisnik, *Nave Maria* realmente é um aprofundamento sonoro de *Estudando o Samba*, contudo, tanto a musicalidade quanto as letras no álbum de 1984, são mais metafóricas que as do álbum de 1976. Desse modo, na primeira faixa musical de *Nave Maria*, Tom Zé fala sobre o ato de nascer, relacionando o corpo feminino com um universo, ou talvez, com um planeta, nesse caso, o planeta Terra. A primeira referência ao corpo feminino se dá nas seguintes frases: “*Quando eu cheguei das estrelas / entrei na terra / por uma caverna / chamada Nascer*”, o músico relaciona o órgão sexual feminino com uma caverna, que por sua vez, se refere ao *Mito da Caverna* do filósofo grego Platão. Essa é uma

metáfora que o filósofo propõe sobre a ignorância humana, que não atinge o conhecimento verdadeiro devido ao aprisionamento dos sentidos e devido aos preconceitos. Desse modo, ao longo desse disco, o músico baiano conta sobre sua pesquisa de música experimental utilizando diversas vezes o corpo feminino como referência.

Ao interpretar as letras fica evidente que a metáfora entre sua música experimental e o corpo feminino se dá devido aos diversos preconceitos que existem sobre eles, por esse motivo ele inicia a canção fazendo referência ao mito da caverna. No entanto, vale ressaltar que ao longo da década de 1970 houve uma emergência na música popular brasileira sobre temáticas e “problemáticas das mulheres, da sexualidade e da erotização das relações de gênero” (Paranhos 2019, p.3), assim como propõe Adalberto Paranhos.

Por mais que ainda expressassem forças sociais minoritárias, ganharam terreno, então, movimentos de contestação a múltiplas formas de autoritarismo, aos quais se associaram, por vias diretas ou oblíquas, o feminismo em sua “segunda onda”, o movimento hippie e a contracultura. Fervilharam ideias e ações que ousaram questionar, seja na teoria ou na prática, o engessamento de comportamentos pautados pelo conservadorismo. Tendências de há muito recalcadas passaram a ocupar a boca da cena política. [...]. Inserida nesse momento histórico, a música popular brasileira foi, igualmente, protagonista de um tempo de mudanças, a despeito da implacável ditadura vigente no Brasil. Ela ajudou a puxar os fios de uma meada que não se desembaraça facilmente ao avivar a visibilidade de outros sujeitos sociais, como os gays e as mulheres “liberadas”, que se punham a quebrar resistências seculares. Compositores/as e intérpretes se converteram, assim, em um dos vetores de propagação da diversidade comportamental/sexual, contribuindo para evidenciar a porosidade das fronteiras entre a política concebida sob as óticas *latu sensu* e *stricto sensu* (Paranhos 2019, p.2).

Em vista disso, poderíamos concluir que, mesmo tardiamente, Tom Zé seguiu a tendência musical da década de 1970 de “enfocar a mulher, as suas contradições, a busca de prazer e de independência, procurando, de alguma forma, exprimir um ponto de vista feminino” (Paranhos 2019, p.3) em suas obras. Como demonstramos anteriormente, a temática feminina sempre esteve presente em suas produções, o diferencial do álbum *Nave Maria* está em pensar no corpo feminino. Se antes Tom Zé estava focado em discutir sobre as relações sociais, agora o compositor foca sua atenção em desvendar o corpo feminino. Corpo estranho e negligenciado pela sociedade que muitas vezes só remete ao corpo materno, como algo puro capaz de gerar a vida, esquecendo que esse corpo também é sexual, que busca por prazeres.

A relação entre sua pesquisa e o corpo feminino fica mais evidente na terceira faixa musical do álbum de 1984, *Cilindrada*, quando ele diz: “*A cilindrada fina / meninamorada / me deixou na mão / curto-circuito, pô!, / que martelouqueceu / também meu coração. /*

Quanta paquera / paquê, paquerei /para me vingar daquela dor, / 500 watts, queimando óleo diesel / e distorção: pirou meu transmissor / pirou meu transmissor”. Nesse momento, o músico relata o processo de produção de seus instrumentos como se fosse um relacionamento amoroso desastroso ou instigante, expondo a experiência sexual de um casal que muitas vezes se frustra por não conseguir o gozo feminino. Isso porque a sociedade trata esse corpo como algo santificado, obscurecendo os caminhos para os prazeres e gozo da mulher.

Portanto, esse álbum é dedicado ao universo feminino, universo esse que aborda diversas questões. Como o título da obra *Nave Maria* que se refere a figura da Virgem Maria, referência que acaba sendo uma provocação à sociedade, fazendo com que recuem em olhar o corpo feminino como um templo santificado, voltado somente para geração da vida. Desse modo, Tom Zé tenta humanizar esses corpos, demonstrado que a mulher consegue gerar, mas também desfrutará dos prazeres carnavais gerados sobretudo pelas relações sexuais. O músico dedica seis anos após sua última produção musical, *Correio da Estação do Brás* (1978), para compor a obra que é o resultado da experimentação e de construção de instrumentos musicais, *Nave Maria*. Com uma metáfora entre a música experimental e o ser feminino, algo “estranho” ou “imperfeito” perante a sociedade da época.

Como consequência da ascensão do selo da MPB e a crítica musical especializada que passou a dar destaque para os artistas que obtiveram esse selo, os demais músicos, que seguiram pela vertente da canção experimental e de vanguarda, não obtiveram mídia nesse período, algo que ocorreu com Tom Zé. Assim, sem contrato com nenhuma gravadora, durante oito anos, o músico ficou sem lançar discos, passando a se apresentar em pequenos eventos, cujo público era geralmente formado por universitários que estavam na busca por obras de contracultura, assim como aponta Campos:

Ele, que começou sua vida como músico profissional no campo cultural universitário e, após uma exposição midiática na indústria fonográfica, voltou ao circuito universitário (em outro contexto), a partir de seu ostracismo na década de 1970, após o fracasso comercial de *Todos os olhos* (Campos 2020, p.406).

Então, em 1992, Tom Zé é reinserido no mercado musical através de uma gravadora norte-americana, Luaka Bop, de David Byrne. Na biografia *Tom Zé, o último tropicalista*, Byrne afirma que conheceu Tom Zé pelo disco *Estudando o Samba* (1976). De acordo com Byrne, a capa “era diferente dos outros discos de samba, que estampam fotos de garotas de biquíni ou dos próprios artistas. Imaginei se seria um sambista que escrevia canções com teor mais político ou um sambista mais ousado que os outros. Eu não estava totalmente errado”

(Scaramuzzo 2020, 18). Desse modo, Byrne convida Tom Zé a gravar o disco *Brazil Classics*, Vol. 5: *The Hips of Tradition*, cujas canções foram selecionadas pelo norte-americano, majoritariamente do álbum *Estudando o Samba* (1976). A história por trás desse encontro revela que Tom Zé soube pelo jornal que David Byrne queria encontrá-lo por meio de uma reportagem de Matinas Suzuki. Foi o próprio jornalista que ajudou Tom Zé a encontrar David Byrne na cidade de São Paulo e foi um momento importante tanto para o baiano quanto para David Byrne, já que o selo musical do norte-americano estava em busca de produzir álbuns brasileiros.

As consequências desse disco nós já sabemos, Tom Zé retornou para os palcos, só que agora para um público mundial, seu sucesso na Europa e nos Estados Unidos fez a crítica musical brasileira conceder ao disco *Estudando o Samba* o título de uma das obras-primas da década de 1970. Vale ressaltar que dentre as canções do disco *The Hips of Tradition*, a última faixa musical, *Mãe (Mãe solteira)*, é dedicada a questões femininas e nela Tom Zé discorre um pouco sobre como os dogmas sociais machistas, alçados às mulheres, causam um sentimento de solidão social e familiar: “*A sociedade atenta/ A moral com suas lentes / Com desesperada calma / Sua dor calada e muda / Cada ânsia foi juntando / Preparando a armadilha / Teias, linhas e agulhas / Tudo contra a solidão / Prá poder trazer um filho / Cuja mãe são seus pavores / E o pai sua coragem*”. Nota-se que a discussão sobre relações de gênero estão sempre presentes na obra do músico, contudo, ele desdobra essa temática conforme as demandas de cada período, assim, após a conquista social das mulheres, Tom Zé evidencia como o machismo amplamente divulgado e amparado pela Ditadura Militar brasileira, através dos dogmas greco-romanos e judaico-cristãos passam a interferir psicologicamente no comportamento social feminino, impondo mesmo que de forma subliminar a moral conservadora, tema que será mais aprofundado no álbum de 2005, *Estudando o Pagode*.

Dando continuidade a discografia de Tom Zé, é importante falarmos de outro marco de sua carreira, o disco *Com defeito de fabricação (Fabrication Defect)* lançado em 1998 pela gravadora Luaka Bop. No encarte do disco está escrito:

O Terceiro Mundo tem uma crescente população. A grande maioria se transforma em uma espécie de “androide”, quase sempre analfabeto e com escassa especialização para o trabalho. Isso acontece aqui, nas favelas do Rio, de São Paulo, no Nordeste do país, e em toda periferia da civilização. Esses androides são mais baratos que o robô operário fabricado na Alemanha e Japão. Mas revelam alguns “defeitos” inatos, como criar, pensar, dançar, sonhar; são defeitos muito “perigosos” para o patrão Primeiro Mundo. Aos olhos dele, nós, quando praticamos essas coisas por aqui, somos “androides” com defeito de fabricação. Pensar sempre será uma afronta (Scaramuzzo, 2020, p.232).

Das faixas musicais que compõem a obra, todas se intitulam *Defeito*, numeradas de 1 a 14, nenhuma das canções trabalha com temáticas femininas, nem mesmo com o machismo. No entanto, esse álbum é muito importante para carreira de Tom Zé justamente por ser a obra que deixa em evidência o conceito de “plagicombinação” e que estabelece a beleza musical de Tom Zé, ou seja, o artista chega a sua “imperfeição” ou “defeituosa” experimentação musical. A elaboração sonora não é tão agressiva quanto *Nave Maria*, sua digestão auditiva é mais fácil que a do álbum de 1984.

Nesse álbum, Tom Zé eleva sua experimentação para o campo teórico, ou seja, através da *plagicombinação* o compositor quer evidenciar que nada é feito do zero, toda sonoridade é proveniente de algo existente, desde composições anteriores até mesmo de sons, ruídos do cotidiano ou da natureza em si. Nesse sentido, no encarte, o artista deixa o seguinte texto: “Podemos concluir, portanto, que terminou a era do compositor, a era autoral, inaugurando-se a era do plagicombinador, processando-se uma entropia acelerada” (Scaramuzzo, 2020, p.234). Assim, Tom Zé coloca seus espectadores em uma experiência de obra que discute sobre a lógica mercadológica e a relação do trabalhador com o mercado por meio da imperfeição ou do defeito, que essa mão de obra pode apresentar quando se abre para o processo de reflexão e luta de direitos trabalhistas.

Desse modo, o músico vai identificando os 14 defeitos que os homens podem apresentar, o gene, a curiosidade, o ato de “politicar”, dentre outros. Tom Zé convida o ouvinte a submergir em um monte de plágios de ideias, como a retomada de discussões já propostas em outros álbuns, um autoplágio, como também no plágio de canções famosas de outros artistas, a exemplo de *Defeito 7: Dançar*, onde o músico utiliza tanto a letra como o ritmo da canção *Andar com fé* (1982) de Gilberto Gil: “*Andar com meu pé eu vou / Que o pé se acostuma a dançar*”.

A *plagicombinação* torna-se, então, uma estética recorrente em todas as obras de Tom Zé. Entretanto, a “estética do plágio” toma ainda mais força no álbum *Jogos de Armar* (2001). Nesse álbum, o músico retoma um grande clássico, a canção *Jimi Renda-se* e a reconstrói, utilizando seu *buzinório* ao longo de toda canção para introduzir um sentido de presentismo na obra que foi anteriormente gravada em 1970. Isso porque é justamente no fim da década de 1990 e início dos anos 2000 que Tom Zé concentra sua produção para fazer denúncias sociais. Característica que se torna evidente se pensarmos o contexto político e econômico desse período no Brasil e nos Estados Unidos, visto que Tom Zé ficou bastante tempo no exterior.

Não é à toa que questões sobre fome e a exploração sexual aparecem de forma mais enfática em suas produções, a exemplo da faixa musical *O PIB da PIB*, em que o músico diz: “*Ô Senhora, Mãe Senhora, / Nessa hora olha pra tua menina, Senhora / A Prostituição Infantil Barata / É a criança coitadinha do Nordeste / Colaborando com o Produto Interno Bruto / E esse produto enterra bruto*”. Não sem motivo, na autobiografia *Tropicalista Lenta Luta* (2003), Tom Zé dedica um texto ao então presidente da república, intitulado *Querido Presidente Lula*. Nesse texto, o compositor propõe como forma de combate à fome e produção de empregos a concretização de uma malha ferroviária brasileira.

Qual o primeiro governo, caro presidente, a ter ousadia de falar em trem num país de 8 milhões e 500 mil km² como o Brasil? E principalmente mencionar a conjunção desse assunto com o assunto “automóvel”? As fábricas precisam vender milhões de carros por ano — para botar não se sabe onde — caso contrário, supremo absurdo, ameaçarão a população com mais desemprego (Tom Zé, 2003, p.137).

A temática do trem irá aparecer no álbum *Estudando o Pagode* (2005), na canção *A volta do Trem das onze (8,5 milhões de km)*, onde Tom Zé aprofundará o texto escrito em sua autobiografia, através de uma música que trata sobre o machismo e o abandono da mulher na sociedade brasileira. Além de pensar o machismo na forma cultural, ele expande essa discussão para a questão econômica brasileira, utilizando-se de diversos personagens da obra de Adoniran Barbosa, para pensar novos caminhos econômicos para o país. Um dos pontos mencionados nessas discussões é a exclusão feminina, que prejudica a mulher economicamente, um debate que será mais bem discutido com a análise da canção *A volta do Trem das onze (8,5 milhões de km)*, presente no terceiro ato da opereta de (2005).

Em resumo, ao longo desse capítulo, tratamos sobre a formação musical de Tom Zé, que em 1962 ingressa na Escola de Música da Universidade da Bahia, para estudar violoncelo. Foi aluno de grandes compositores, como Koellreutter, Widmer e Smetak, os quais enfrentaram um contexto nacional de disputa cultural entre o universalismo *versus* o nacionalismo. No entanto, fica evidente que nenhum dos professores se posicionaram nessa disputa e, assim, criaram um curso de música que prezava pela liberdade criativa. Vale ressaltar que tanto Widmer, quanto Smetak concentraram seus trabalhos musicais em função dos ritmos brasileiros, sobretudo os ritmos nordestinos.

Assim sendo, sob forte influência de seus professores, Tom Zé se lança no meio artístico em busca de uma noção própria de beleza, de modo que podemos concluir que o compositor concentra em sua estética musical o que é “imperfeito” ou “defeituoso”. Isso porque sempre esteve próximo da música experimental e de vanguarda, descobrindo e criando

sonoridades, valorizando as sonoridades consideradas ruins, como os ruídos, e incorporando-as em suas obras. Dessa forma, em conjunto de uma sonoridade indigesta, Tom Zé incorpora letras que retratam a realidade nacional de forma filosófica, colocando o dedo na ferida da sociedade brasileira e propondo, assim, um debate sobre esses temas.

Além da formação musical, Tom Zé carrega consigo uma grande herança do teatro, pelo tempo que trabalhou no CPC da Bahia, pelos trabalhos desenvolvidos junto ao teatro, tais como o *Arena Canta Bahia* (1965) e as trilhas sonoras desenvolvidas para o Grupo Corpo em 1997, *Parabelo* e 2002, *Santagustin*. Devemos ressaltar que, a formação teatral do jovem baiano se deu tanto no CPC quanto na Universidade da Bahia, que tinham por referência principal o dramaturgo alemão Bertolt Brecht. Essa referência se torna constante na carreira de Tom Zé, pois o artista passa a produzir obras de “reflexão e crítica” social; referência que também o faz passar a estruturar seus discos em formas teatrais, tal como no álbum *Estudando o Pagode* (2005), cuja forma é uma opereta. Nesse sentido, o próximo capítulo será dedicado à análise da fonte.

3 ESTUDANDO O PAGODE — NA OPERETA SEGREGAMULHER E AMOR (2005)

3.1 Capa: a representação da Vênus bossa-novista

Tom Zé lançou seu segundo álbum dedicado a reconstrução de gêneros musicais brasileiros vinte e nove anos após o primeiro, em 2005, pela gravadora Trama, disco intitulado *Estudando o Pagode — Na Opereta SegregaMulher e Amor*. No ano seguinte ele foi relançado nos Estados Unidos pela gravadora Luaka Bop, selo do músico David Byrne. O presente texto tem por objetivo analisar essa obra por diversos aspectos, como sinfonia e letra das canções, além dos aspectos físicos, como capa e encarte que funciona como um livreto¹⁴ de opereta. Nesse sentido, o primeiro aspecto a ser abordado será a capa do álbum, visto que existem três trabalhos de Tom Zé cujas capas estão ligadas por um símbolo, elaborado pelo músico para representar sua pesquisa de recriação de gêneros musicais.

No ano de 2020 o biógrafo Pietro Scaramuzzo sugere que Tom Zé “encerra a trilogia iniciada em 1975 com *Estudando o samba* e continuada em 2005 com *Estudando o pagode*” (Scaramuzzo, 2020, p.286), com o álbum *Estudando a bossa* de 2008. O motivo do biógrafo classificar esses álbuns como trilogia está ligado a suas temáticas, nas quais Tom Zé trabalha com os gêneros musicais samba, pagode e bossa nova respectivamente, recriando as sonoridades tradicionais brasileiras a partir de suas experimentações musicais. Por mais que essas capas carreguem um padrão de apresentação, cada uma delas foi desenvolvida por artistas diferentes. A primeira pelo artista Wagner Teixeira, lançada em 1976 pela gravadora Continental. *Estudando samba* marcou a carreira de Tom Zé em momentos opostos, na decadência e em sua ascensão industrial.

¹⁴ “Pequeno livro” impresso, contendo os textos de uma ópera, oratório etc. [...]. Os libretos, destinados a serem lidos durante uma récita da obra, relacionam os elencos e incluem as direções cênicas, e nos casos em que a ópera era cantada em outra língua que não a do público, normalmente dava-se a tradução. (Sadie, 1994, p.535).

Imagem 2 – Capa do álbum *Estudando o Pagode* (1976)



Fonte: tomze.com.br.

Tom Zé atribui a esse álbum seu grande afastamento da industrial musical, pois durante a década de 1970 ele estava aprofundando seu projeto experimentalista que iniciou com o LP *Todos os Olhos* (1973). Quando elaborou o *Estudando o samba*, o compositor esperava um grande retorno financeiro, o qual não ocorreu. Contudo, esse álbum reserva um espaço especial na carreira do baiano, porque David Byrne relata que em uma viagem para o Brasil na década de 1980, estava fazendo uma pesquisa sobre samba. Byrne afirma que um disco lhe chamou a atenção porque havia o símbolo de um arame farpado, algo que tornava sua apresentação diferente das demais capas de discos de samba. Que o leva a hipótese de ser de um compositor mais “ousado” e “político” (*vide* página 56). De acordo com Emilia Saraiva Nery, a capa traz elementos que demonstram o estudo “tomzéniano” em ação:

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 sampler Hertzé. E, por último, a máquina de escrever que havia sido usada por Satie em “Parade” (Nery, 2014, p.142).

Ao compararmos as capas de 1976 e 2005 fica perceptível que elas são semelhantes, tanto que o símbolo formado pelos “fios de arame e cabos de instrumentos elétricos” também está presente no *Estudando o pagode*. No entanto, o artista responsável pela última capa foi Elifas Andreato, que já havia trabalhado outras vezes com Tom Zé, responsável pelas capas

dos discos *Nave Maria* (1984), *The Hips of Tradition* (1992), *Jogos de Armar* (2001), *Canções eróticas de ninar* (2016) e *Sem você não A* (2017). Assim, a capa do álbum *Estudando o pagode* faz uma releitura da capa de *Estudando o samba*, isso porque elementos presentes na temática de 2005 são incorporados.

Imagem 3 – Capa do álbum *Estudando o Pagode* (2005)



Fonte: tomze.com.br.

As duas primeiras capas são as que mais se assemelham, justamente por manterem o fundo branco e a mesma forma para as letras do título. Apesar disso, na capa de 2005 existe um elemento a mais que a de 1976, no centro da imagem é retratado o corpo nu de uma mulher. Ela está de costas com o rosto virado para o lado direito e segurando um pedaço de pano que se pressupõe que seja uma camisola de seda rosada. Há uma espécie de fumaça ao fundo, quase da tonalidade da pele da mulher, que não se confunde com seu corpo justamente por suas curvas tão bem definidas. Entre a fumaça e o corpo da mulher é possível notar uma sombra de perfil, voltando seu olhar para a esquerda que se assemelha a feição de Tom Zé. Em primeiro plano, sobrepondo as pernas da moça, encontra-se o símbolo formado pelas cordas e arames farpados e, acima dessa imagem, o título da obra em caixa-alta, *Estudando o Pagode — Na Opereta SegregaMulher e Amor*. A palavra pagode está escrita em cor de rosa bem suave, enquanto a palavra “segregamulher” é destacada em negrito. Entre o título e o subtítulo do disco encontra-se o nome de Tom Zé.

Já a capa do *Estudando a bossa* se difere por diversos elementos, ela apresenta um fundo colorido e uma imagem do Tom Zé, vestindo o figurino desenvolvido para os shows desse álbum. O artista aparece tentando unir uma representação de trilhos de trem, e, além

disso, a capa apresenta a Ponte Rio-Niterói. Desse modo, a semelhança está somente no uso do símbolo que representa o estudo “tomzéniano”, formado pelas cordas e fios de instrumentos entrelaçados, que aparecem logo embaixo do título do CD.

Imagem 4 – Capa do álbum *Estudando a Bossa* (2008)



Fonte: tomze.com.br.

Após a apresentação das três capas, cabe a este capítulo focar na análise da capa do álbum *Estudando o pagode*. Essa capa já foi analisada por outros pesquisadores, de modo que podemos então citar o trabalho de Larissa Caldeira Gaspar Padre, já que a autora trabalhou com essas três obras em sua dissertação, *Estudando Tom Zé: Crítica musical e o estético-político* (2018)¹⁵, contribuindo diretamente com essa pesquisa quando apresenta um panorama sobre a capa de 2005.

Seguindo a proposta do artista, a capa parece um cartaz de opereta, folhetim ou novela. Nas capas dos três discos, o arame farpado diz respeito a segregação do gênero musical. Entretanto, no disco de 2005, algo chama atenção e gera questionamentos. No centro da capa e cercada pelo arame aparece uma mulher idealizada, branca e dentro dos padrões considerados belos. Essa “apresentação” da mulher não condiz com o biótipo da maioria das mulheres brasileiras, mas sim com

¹⁵ A autora do trabalho, Larissa Caldeira Gaspar Padre utiliza as seguintes análises musicais para seu trabalho, em que algumas já não estão mais disponíveis:

- . Jornal O Globo (2005): “Pagode é pretexto para novo olhar sobre a música brasileira”.
- . Revista IstoÉ (2005): “Estudando o Pagode – O compositor Tom Zé abusa das experimentações em pouco palatável opereta sobre a opressão feminina”.
- . Revista Época (2005): “Pagodeiro das elites “. online (2005): “A mulher sou eu”.
- . Site UOL Música (2005): “Tom Zé resgata vanguarda paulista com ‘homenagem’ ao pagode”.
- . Site Link Sonoro (2012): “Tom Zé – Estudando o Pagode: Na Opereta SegregaMulher e Amor”.
- . Site Monkeybuzz (2015): “Tom Zé e os dez anos de Estudando o Pagode – Décimo aniversário de disco-opereta-manifesto do músico”.

um padrão hegemônico do que seria a mulher ideal para as sociedades judaico-cristã ou greco-romana. A questão da segregação da mulher está diante de uma perspectiva masculina, a partir das reflexões de um homem de meia idade, casado, heteronormativo, branco e socioeconomicamente favorecido (Padre 2018, 107).

A autora deixa claro que pensar o encarte como livreto de opereta é algo proposto pelo próprio Tom Zé. Desse modo, a capa funciona como um cartaz da peça. Vale ressaltar que Padre faz uma análise dos álbuns através das críticas especializadas em música, e quando trata sobre o *Estudando o pagode*, parece se preocupar em validar essa obra. Resumidamente, Padre se preocupa com o local de fala e classifica esse álbum como machista porque acredita que Tom Zé como homem hétero e branco está retirando das mulheres seu lugar de voz, ou a validade da fala feminina. Anteriormente, foi citada a presença da feição de Tom Zé na capa do CD, demonstrando que o artista está discutindo sobre as relações de gênero das sociedades ocidentais a partir de sua perspectiva. Contudo, a presença da feição do artista remete também a uma autocrítica, como veremos ao longo deste texto.

Ao ouvir o disco fica nítido que o músico faz uma crítica ao machismo presente nas sociedades ocidentais. Nesse sentido, a imagem da mulher retratada na capa do CD é uma crítica a perspectiva eurocêntrica do padrão de beleza feminino. Algo que a jornalista Véronique Mortaigne sugere quando diz que na capa o arame farpado “cerca uma Vênus que parece surgir do século 19” (Mortaigne, 2005). Uma das hipóteses possíveis é de que realmente a capa seja uma releitura da obra de Sandro Botticelli (1486), contudo esse não seria o único elemento de inspiração. A releitura coloca em perspectiva outros elementos, algo que fica mais claro quando se conhece o álbum e as discussões que o músico propõe. Nessa linha, a canção *Pagode-enredo dos tempos do medo* pode contribuir para análise da capa.

Essa faixa musical está ligada ao debate sobre a segregação do gênero musical pagode, um dos temas centrais desse álbum. Tom Zé cria uma cena na qual o pagode se defende da bossa nova, momento em que o músico utiliza para fazer referência ao período que houve uma disputa no campo musical brasileiro. De forma breve, bossa-novistas e sambistas defendiam uma música totalmente nacional em contraste ao movimento tropicalista, que recorriam a elementos estrangeiros para construir algo nacional, assim como propõe a deglutição seletiva de Oswald de Andrade.

ao contrário da bossa nova, que se orienta por um modelo de contenção, a tropicália recorre ao excesso, retomando inclusive uma tradição que, como vimos, foi renegada pelos músicos bossanovistas: os arranjos grandiosos de violinos e de metais inaugurados por Radamés e Pixinguinha, o estilo operístico de Francisco Alves, o ufanismo de “Aquarela do Brasil” e as dores-de-cotovelo derramadas que datam dos anos 20 e atravessam os anos 40 e 50, no samba-canção (Naves, 2000, p.43 apud Castro, 1991).

Em vista disso, Tom Zé cria em sua obra um conflito entre os bossa-novista e os pagodeiros que se sentem segregados, mas que unidos a outros movimentos artísticos brasileiros rebatem contra esse movimento. O refrão dessa canção nos ajuda a pensar sobre a capa do álbum, isso porque ele diz: “*O que te ilude é Roliúde / Roliúde-ude, / A Cinderela bugue-ugue, / Bugue-ugue bugue, / Prefiro meu pagode-wood, / Gode me sacode, / Te deixo com teu rock-bode*” (Tom Zé, 2005). Fica claro que Tom Zé faz referência ao gênero musical que boogie-woogie, “um estilo de blues ao piano, datando do início do séc.XX, caracterizado por figurações repetidas do baixo na mão esquerda, sobre progressões típicas de acordes de blues” (Sadie, 1994, p.122). Que foi um dos elementos utilizados pelos brasileiros para criar o gênero musical bossa nova.

Tom Zé demonstra que até mesmo a bossa nova que lutou contra os tropicalistas por uma música nacional e autêntica, tem suas raízes no estrangeiro. E um dos elementos citados é o cinema hollywoodiano, justamente por ser um dos maiores meios de divulgação dos padrões de beleza europeus, ou seja, a Cinderela, mulher branca, magra, doce, conforme os padrões machistas das sociedades ocidentais. Por esse motivo, essa canção nos ajuda a interpretar a figura da capa, isso porque os bossa-novistas são responsáveis por divulgar para o mundo que a mulher brasileira também atende a esses padrões. O símbolo a ser seguido seria a *Garota de Ipanema* (1962), protagonizado por Heloisa Eneida Menezes Paes Pinto, mais conhecida como Helô Pinheiro.

Imagem 5 – Helô Pinheiro em 1960 (calendário Pirelli)



Fonte: stravaganzastravaganza.blogspot.com.

Podemos traçar algumas semelhanças entre a capa do disco e essa imagem de Helô Pinheiro, isso porque ambas apresentam o corpo desejado pela tradição ocidental, ou seja, mulher magra com quadris largos e bunda volumosa. Além disso, ambas são representadas de costas e com o rosto de perfil, bem diferente do quadro *O nascimento de Vênus*, já que a deusa aparece de frente e tem os cabelos loiros. Contudo, uma das hipóteses possíveis de análise é que a capa faz uma releitura do quadro aos moldes do século XX, no qual a Vênus brasileira é Helô Pinheiro, como reverencia a canção mais conhecida do país. Assim, Tom Zé faz uma crítica acerca do padrão de beleza ocidental amplamente divulgado pelas mídias (cinema, novela, revista, música, etc.), que não valoriza a beleza nem os vários tipos de corpos femininos frutos de grande miscigenação, fortemente presente no continente americano.

Além disso, como se trata da canção que defende o pagode que está se sentindo segregado, Tom Zé coloca em perspectiva através da capa que o machismo não é algo exclusivo do pagode, mas algo que está presente também no que seria o ápice da música brasileira, a bossa nova. Assim, o compositor faz severas críticas aos bossa-novistas, sobretudo a figura de Vinícius de Moraes e Tom Jobim, classificando a “República de Ipanema” berço desse gênero musical, como um “gueto machista”.

Uma coisa maravilhosa como a bossa-nova nasceu dentro da "República de Ipanema". Do ponto de vista da situação da mulher, a "República de Ipanema" é um gueto machista. Vinícius de Moraes, um poeta que as mulheres amam, era um poeta machista. Por exemplo, o verso que todo mundo sabe dele imediatamente, "que o amor seja eterno enquanto dure". O verso está dizendo à mulher assim: "olha, eu te pego esta semana, nós vamos fazer um amor eterno. Para na outra semana eu te mandar embora e fazer amor eterno com outra moça". (risos) É isso exatamente! Então, eu trago as letras deles um pouco para comparar como é que as próprias mulheres no Brasil se deixaram encantar pela distinção e a gentileza do grande poeta machista que é Vinícius de Moraes (Tom Zé, 2006).

Vale ressaltar que o machismo presente nas letras das canções não é algo inerente a um determinado gênero musical, ele está presente em nossa sociedade desde a colonização, como o próprio Tom Zé demonstra ao longo da obra. No entanto, como ele pretende elevar o pagode “à décima potência” (Tom Zé, 2006), o músico também demonstra que é muito fácil categorizar o pagode como um gênero musical machista e aqueles que o ouvem como ignorantes desse fato. Justamente por ser um gênero musical produzido e mais consumido pelas classes economicamente menos favorecidas da sociedade. Assim, ele atinge o ponto fraco e mexe com o grande símbolo da música brasileira, a bossa nova. Que durante a ditadura militar era consumido sobretudo pela classe média e alta da sociedade como um

símbolo de bom gosto e elitismo cultural, crítica que Tom Zé irá aprofundar no álbum *Estudando a Bossa*, de 2008.

3.2 Livreto: o machismo como tragédia das sociedades ocidentais

Assim como a capa, o encarte do CD que funciona como um livreto de peça também foi realizado por Elifas Andreato em seu estúdio de arte. Nesse livreto há diversas informações que colaboram para a análise do álbum. Nele é possível compreender a estrutura que Tom Zé elaborou para poder montar sua opereta. A obra conta com três atos, o primeiro denominado *Mulheres de Apenas*, que apresenta seis cenas, cada uma das cenas corresponde a uma canção. O segundo ato, *Latifundiários do prazer*, apresenta sete cenas, enquanto o terceiro e último, *Amor ampliado para o teatro e para o país*, conta somente com três cenas. Ao todo, a obra contém dezesseis canções representadas por cenas. Assim, quando se abre um novo ato o número das cenas é reiniciado, contudo, as canções seguem a numeração cronológica. Por exemplo, a Cena I do primeiro ato corresponde à primeira canção do álbum, já a Cena I do terceiro ato, corresponde à décima quarta canção do álbum.

O livreto se inicia com um texto chamado *Na História*, que funciona como a abertura da peça. Esse texto foi elaborado por Tom Zé através do recorte temático das obras de Riane Eisler, *O Cálice e a Espada* (1998) e *O Prazer Sagrado – Sexo, Mito e Política do Corpo* (1996). A primeira obra aborda as relações sociais estabelecidas entre os sexos ao longo da história, enquanto a segunda fala sobre como as relações sociais influenciam diretamente a construção do prazer, sexualidade e identidade. Após a apresentação de um recorte dessas obras, Tom Zé escreve um pequeno texto que diz:

Ressalvadas certas posições da autora, em *O Cálice e a Espada* é discutida a importância que assume atualmente a investigação histórica da civilização pré-patriarcal da antiga Creta. As descobertas, interpretadas por arqueólogos, antropólogos e historiadores, modificam opiniões que tínhamos como definitivas. Cultivávamos a lenda de um matriarcado; porém, do passado remoto emerge a evidência de que naquela cultura os papéis e identidades sexuais diferentes não equivaliam necessariamente a nenhuma cisão, nem a uma hierarquia de dominação. O direito de haver diferenças é uma discussão espinhosa, mas este livro é uma fonte na qual encontramos a exposição de uma pesquisa extensa, que sobrevive a algumas opiniões de texto. Em grande número de leituras comparativas, mais evidentes, conhecidas e difundidas, não encontramos essa específica direção de pesquisa. Resta para nós uma aposta psicanalista, a coragem de escolher essa utopia (Tom Zé, 2005).

Tom Zé coloca em perspectiva a discussão central da obra, propondo um debate sobre as origens e permanências do machismo nas sociedades ocidentais. Algo que para ele é

prejudicial para todos, porque, para o músico, o homem está agindo de forma desprezível. Tom Zé fala em um vídeo que está defendendo a tese de que “o homem precisa reconquistar a mulher, para poder desfrutar de todas as nudezes que a mulher pode oferecer. A mulher agora só está tirando a roupa de fora, a roupa da sua alma ela não tira. É essa a tese” (Tom Zé, 2011). Para defender sua tese, o artista constrói uma história que em grande parte acontece em um tribunal, espaço onde ocorre o julgamento da segregação da mulher e do pagode.

Para isso, Tom Zé cria personagens que dialogam, dividindo as temáticas a serem discutidas conforme os atos. Então, são formadas três teses em diálogo: no primeiro ato, *Mulheres de Apenas*, o músico coloca em perspectiva as relações amorosas. Ele demonstra como o homem tenta subjugar a mulher pela culpa mitológica, ou seja, baseia seu discurso machista nas tradições e dogmas religiosos. O segundo ato, *Latifundiários do prazer*, demonstra como as imposições sociais dos dogmas religiosos levaram a uma percepção conservadora do sexo feminino. Assim, Tom Zé discorre sobre o desejo e prazer feminino que deve se libertar das amarras machistas. Por fim, o último ato, *Amor*, ampliado para o teatro e para o país, coloca o Brasil em foco. E o intuito do músico é amarrar as discussões anteriores na história e economia do país, muitas vezes homenageando pessoas ou lugares importantes da história brasileira.

Além da estrutura apresentada, informações técnicas e as letras das canções com suas respectivas cenas, o folhetim também apresenta ilustrações dos personagens da obra. Esses personagens são parte fundamental desta análise, por serem pensados a partir das tradições das sociedades ocidentais, representando muito bem suas funções na peça. Isto posto, pensaremos um pouco sobre esses personagens e suas principais funções na obra, antes de analisarmos as letras e cenas das canções.

3.3 Personagens: o masculino comum e o feminino mitológico

Para se aproximar do público e tornar o diálogo mais atrativo, Tom Zé elabora o seu disco na forma de uma opereta¹⁶, cujo encarte tem a finalidade de auxiliar na visualização mental das cenas. Nesse sentido, ele se torna uma fonte rica de análise, visto que além das

¹⁶ A opereta é uma forma de melodrama. “O melodrama (literalmente e segundo a etimologia grega: drama cantado) é um gênero que surge no século XVIII, aquele de uma peça - espécie de opereta popular - na qual a música intervém nos momentos mais dramáticos para exprimir a emoção de uma personagem silenciosa. É ‘um gênero de drama no qual as falas e a música, em vez de andarem juntas, fazem-se ouvir sucessivamente, e onde a frase falada é de certo modo anunciada e preparada pela frase musical’ (ROUSSEAU, *Fragments d’Observation sur I “Alcesle” de Gluck*, 1766).” (Pavis, 2008, p.238).

descrições de cena, letras das músicas e ficha técnica das canções, o encarte também proporciona ilustrações. Assim, além dos protagonistas da peça, Tom Zé faz homenagens a diversas figuras importantes da cena nacional, transformando-os em personagens da sua obra.

Eu transformei em personagem da opereta, em cada cena, cada música, todas aquelas cantoras que gravaram o ano passado e o ano retrasado músicas minha. Zélia gravou o *Tô*, Zélia Duncan. Mônica Salmaso gravou *Menina Amanhã de Manhã*. Adriana Maciel gravou *Solidão*, o *Só*. Jussara Silveira gravou *A Volta de Xanduzinha* e Bete Calligaris que é uma cantora do Rio de Janeiro gravou um CD inteiro de músicas minha. Então elas são transformadas com o nome geralmente deturpado, por exemplo, Bete Calligaris ficou Bete Calla os Mares, Adriana Maciel ficou Adriana Bem Ciel, Mônica Salmaso ficou Mônica Sol-Musa, Zélia Duncan ficou Zélia Bamba, é uma advogada, advogada Zélia Bamba. E assim, Jussara Silveira ficou Jussara Saveira, que na Bahia saveiro é uma coisa muito usada pelos pescadores (Tom Zé, 2011).

Tom Zé modifica os nomes das pessoas acrescentando elementos de diversas referências oriundas das tradições ocidentais. Assim, o primeiro personagem que analisaremos é aquele que se configura como protagonista da peça, com o maior tempo de cena em toda a obra. O “negro, altura média, dezoito anos, Maneco Tatit” (Tom Zé, 2005), que com sua altura e características é responsável por representar todos os homens médios das sociedades ocidentais. Homens que se apegam aos dogmas religiosos e aos mitos amplamente difundidos pelas tradições greco-romanas e judaico-cristãs para reafirmar seu local na sociedade. Homens que recorrem ao discurso e práticas machistas para subjugar o feminino, com o intuito de ter uma posição de destaque, pelo menos sobre uma porção da sociedade. Assim nos é descrito o protagonista da obra, convidado por outros personagens a repensar suas práticas, já que tudo que ele propõe a sua namorada nada mais é que uma dissimulação do machismo.

De acordo com Pietro Scarmuzzo, os personagens fazem referências a pessoas que de alguma forma colaboraram com o álbum, nesse sentido, Maneco Tatit é uma homenagem ao músico Luiz Tatit (Scaramuzzo, 2020, 276). Contudo, diferente de todos os outros personagens, Maneco Tatit é o único que não recebeu uma ilustração no livreto, talvez o intuito do artista era de não contribuir com nenhuma singularidade para o personagem, justamente para que todos os homens pudessem se identificar com ele. Além disso, Maneco Tatit é o único cujo nome não traz referência a nenhum tipo de tradição ocidental. Maneco é uma forma de se referir a um “mané”, que pode ser o apelido de qualquer Emanuel ou até mesmo uma forma de se referir a um sujeito tolo, que tem uma capacidade intelectual baixa comparado com outros. Desse modo, nos é apresentado o protagonista da peça, um sujeito

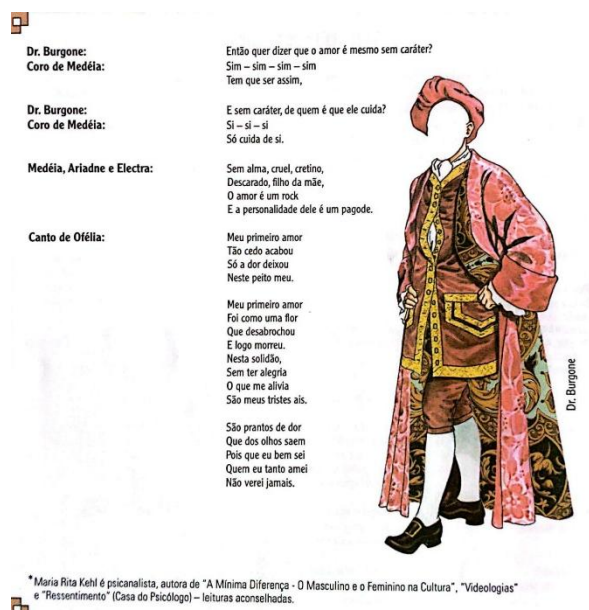
machista, tolo, sem identidade física que o próprio Tom Zé interpreta e, que segundo o próprio artista, é o público-alvo da obra.

Podemos concluir que todos os homens da peça são retratados de forma genérica, isso porque o segundo protagonista da obra é “Dr. Burgone, professor universitário” (Tom Zé, 2005), pai de Maneco Tatit. Tom Zé atribui para esse personagem uma certa posição social, visto que esse é um doutor e professor de psicologia na Pontifícia Universidade Católica – PUC. Contudo, assim como seu filho, Burgone é um nome genérico que representa uma classe social, ou seja, a burguesia. Tom Zé utiliza esse personagem para colocar em evidência as contradições do sujeito burguês, porção social responsável por manter as tradições greco-romanas e judaico-cristãs vivas, com o intuito de estabelecer um padrão de sociedade conservadora. É a principal parcela da sociedade que se contradiz, assim como sugere a sinopse do CD:

Negro, altura média, dezoito anos, Maneco Tatit é abertamente segregado por Dr. Burgone, professor universitário. O jovem Maneco, por sua vez, maltrata a condição feminina na pessoa de Teresa, dezessete anos, sua namorada, desempregada. Ela se prostitui para pagar o curso de Psicologia na PUC, de onde o Dr. Burgone a salvou de ser expulsa pelo roubo de um livro. Pai de Tatit, Dr. Burgone só vai descobrir o fato no último capítulo, depois de matá-lo por ciúme (Tom Zé, 2005).

Através da sinopse fica claro como esse personagem é contraditório, um professor universitário que maltrata e trai o próprio filho. Um sujeito que ao invés de utilizar seu conhecimento para formar bons cidadãos, chantageia uma aluna para obter prazer sexual, contribuindo diretamente para a formação de uma sociedade conservadora na aparência, mas hipócrita nas ações. Tom Zé utiliza esse personagem para mostrar como o machismo é uma tradição que passa de pai para filho, já que Maneco Tati se sente livre para maltratar sua namorada Teresa pois é maltratado Dr. Burgone, criando um ciclo de violência. Diferente de Maneco Tatit, Dr. Burgone tem uma representação física no folhetim, que apresenta uma silhueta sem rosto, vestido tipicamente como um burguês, com uma túnica toda bordada, chapéu e sapatos elegantes.

Imagem 6 – Dr. Burgone



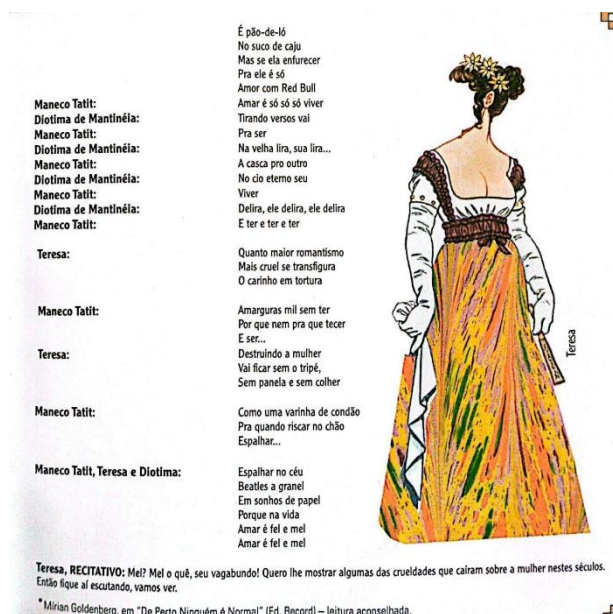
Fonte: *Estudando o Pagode - Na Opereta Segrega* Mulher e Amor. CD.

A partir de agora, pensaremos nas personagens femininas, começando pela protagonista Teresa, cuja história no álbum circunda suas relações entre Maneco Tatit e Dr. Burgone. Essa é um personagem singular, visto que é a única que apresenta um nome simples, que remete a Escultura de Gian Lorenzo Bernini, o *Êxtase de Santa Teresa*. De acordo com Scaramuzzo, em viagem realizada por Tom Zé e sua esposa Neusa, em 2015, a última etapa concluída pelo casal foi visitar essa obra. Por mais que a viagem só tenha sido realizada dez anos após o lançamento do álbum em análise, o casal já havia planejado todos os pontos turísticos que desejavam conhecer pela Europa antes de lançar o disco (Scaramuzzo, 2020, 270). Assim, Tom Zé utiliza Santa Teresa para nomear sua protagonista, isso porque ambas têm pretensões semelhantes. Santa Teresa de Ávila foi nomeada como Doutora da Igreja, pois além de ser uma freira, desenvolveu trabalhos intelectuais como a escrita de alguns livros.

Conforme o texto *Entre o Sacro e o Profano, entre o Gozo e o Interdito: a polêmica, prolífica e profícua Santa Teresa de Ávila*, Santa Teresa era uma poeta ousada, isso porque via na morte uma forma de alcançar a “transcendência”. Assim, “na falta de palavras que melhor e mais visceralmente traduzissem seus sentimentos mais profundamente vivenciados quando daqueles momentos de prazer supremo em presença de Cristo, passou a servir-se de uma linguagem rica em elementos que a tornaram extremamente erótica e sensual” (Câmara, 2021). Nesse sentido, Tom Zé vê no *Êxtase de Santa Teresa* uma inspiração para sua protagonista. Já que ao longo da obra será perceptível ver que Teresa não luta só por um amor

livre das amarras do machismo, mas também uma liberdade sexual para as mulheres, colocando a noção do sexo como algo além do amor, mas uma realização do prazer carnal.

Imagem 7 – Teresa



Fonte: *Estudando o Pagode - Na Opereta Segrega* Mulher e Amor. CD.

A reivindicação amorosa e sexual livre do machismo fica claro também com sua representação física, isso porque ela é a única personagem que se apresenta utilizando decote, deixando a vista o colo, que eleva seu seio. Bem diferente das demais personagens femininas, que aparecem de forma bem coberta. Como denuncia a sinopse, Teresa é uma mulher jovem de dezessete anos, que estuda psicologia na PUC e, por não tem condições financeiras de bancar o curso, recorre ao uso de seu corpo para manter os estudos. Teresa mostra ser uma mulher determinada, que através dos estudos busca uma ascensão social. Ela tem uma única fala em toda obra, mas se torna a protagonista por ser a força motriz de diversos debates das canções, além de ser a mulher envolvida no triângulo amoroso entre pai e filho que entram em conflito na peça, levando até mesmo a um filicídio.

Para tratar das demais personagens, utilizaremos a ordem cronológica proposta pelo folhetim. Assim, a primeira a parecer na peça é Mônica Sol-Musa, personagem referente à cantora Mônica Salmaso, como já mencionado. Contudo, essa personagem também serve de referência para a história de Santa Mônica, o que faz sentido quando pensamos que se de uma obra que demonstra como as tradições judaico-cristãs e greco-romanas foram responsáveis por criar e manter uma sociedade patriarcal, de referência e ordem masculina. Mônica Sol-

Musa é um personagem que não tem voz ativa. Ela aparece na primeira canção para pedir intercessão à Virgem Maria para os homens pararem com as acusações contra as mulheres. Desse modo, essa personagem passa a ser o símbolo da submissão feminina, por seu pedido e por nos remeter à Santa Mônica, que viveu uma vida de agonia tentando converter seu filho e marido para vida cristã, símbolo de mais uma mulher na história que renuncia aos próprios desejos para então viver em prol da família.

Imagem 8 – Mônica Sol-Musa

Mônica Sol-Musa:	Ave Maria! Aqui por nós, Maria, Vem levantar a voz. Tem misericórdia da mulher, Nas aflições Que o homem cria contra nós.
Coro das mulheres:	De giz Me cobris De tanta lama e ferida. Argüis O nada contra o nariz, O suicida,
Coro dos acusadores:	Mulher é o mal... etc
Coro das mulheres:	E vês Toda vez A tua morte plural Vivezes Procuras doce no sal, E nem me vês.
Coro dos acusadores:	Cru, Belzebu... etc
Coro das mulheres:	Essa mão, Tua senha Pela navalha da luz. E no credo A outra mão não te nego, Desce da cruz! Desce da cruz! Desce da cruz!



Fonte: *Estudando o Pagode - Na Opereta Segrega Mulher e Amor*. CD.

A personagem Rebeca do Mato tem uma postura oposta à da personagem anterior, já que é ela quem toma a palavra contra Maneco Tatit de forma enérgica. Diferente das outras personagens, Rebeca do Mato é a única que Tom Zé não menciona em sua fala ou no livro escrito por Scaramuzzo. Contudo, no livreto ela é apresentada como a baiana Rebeca do Mato, em referência a cantora de Salvador Rebeca Matta. Mas, vale ressaltar que Rebeca também é uma personagem bíblica, conhecida por ter que escolher entre a família e o amor. Rebeca, que era temente a Deus, escolheu o amor e teve dois filhos com Isaque, dando continuidade a linhagem de Abraão. Nesse sentido, essa personagem se difere da anterior porque a ela foi dado o poder da escolha, assim, como a personagem de Tom Zé, que escolhe não se calar diante das acusações feitas por Maneco Tatit. Rebeca do Mato é então a primeira mulher que levanta a voz contra um homem na peça, como um símbolo de força que leva às outras mulheres, força essa de também se posicionar frente o machismo.

Imagem 9 – Rebeca do Mato

Arebenta o calis
E arebenta mais,
Pois o amor
É a coisa mais linda
Quando o vento traz,
Pois o amor
É a coisa mais linda
Quando o vento traz.

Maneco Tatit:

Se a mulher cultiva essa vibração
Até
Se no casamento da paixão,
Será desvairada, possessa e meretriz,
Uma louca varrida e sem juiz.

Cê, tio grande o céu
Estrelas que são de ninguém
Mas que são minhas
E de você também
Sobre você também

Rebeca do Mato e Maneco Tatit:

Mas apesar de toda essa vergonha
Com ele ainda a alma sonha
Fiar a renda cuja lenda
Deus há de cifrar.
Fiar a renda, lenda,
Será deus quem decifrar.

Rebeca do Mato e Maneco Tatit:

Pois o amor
É a coisa mais linda
Quando o vento traz,
Pois o amor
É a coisa mais linda
Quando o vento traz.



FIM DO SEGUNDO ATO

Fonte: *Estudando o Pagode - Na Opereta Segrega Mulher e Amor*. CD.

Na quarta canção surgem duas personagens, a primeira não tem uma representação física no livreto, Mãe Jussara Saveira homenageia a cantora Jussara Silveira e, como dito por Tom Zé, Saveiro é uma embarcação muito utilizada pelos baianos com foco na pesca e turismo. Essa personagem tem uma postura semelhante à de Rebeca do Mato, que afronta o personagem Maneco Tatit e demonstra que sua proposta de amor nada mais é que uma dissimulação do machismo, colocando em prática seu título de mãe, que ao ouvir os absurdos do homem o confronta duramente. A personagem é agressiva em suas falas, trocando ofensas contra Maneco Tatit. Sua fala é respeitada, mas surge a personagem Bete Calla-os-Mares para conter a discussão e de forma mais branda dialogar com Maneco Tatit. Essa personagem é uma homenagem à cantora Bete Calligaris que gravou um disco só com canções de Tom Zé.

Imagem 10 – Bete Calla-os-Mares

Meu caro rapaz, meu campato,
Meu caro rapaz, meu campato.

A comadre Bete Calla-os-Mares argumenta que elas não podem recusar logo a proposta, afasta Mãe Jussara e, mais delicada, canta para Maneco Tatit.

ÁRIA

Bete Calla-os-Mares:

Quero pensar, meu bom rapaz,
Numa boa.
Não se dá um "sim" assim à-toa.
Quero pensar, meu bom rapaz,
Numa boa,
Talvez tocando no piano
Da patroa.
Finalmente sonhar...

Felicidade sim, sonhar, sonhar,
Felicidade dar ao sonho
No ralo e na raiz,
Se ao sonho contraponho
Onde penso meu nariz.
Tristeza, não. Tristeza fim,
Tristeza bem longe de mim.

Quero pensar... etc.

E de chinela,
De só de chinela, de só de chinela
Vou pensar com meus anéis
E adotar nessa novela
Caldo de galinha com cautela.
E de chinela
De só de chinela, de só de chinela
Vou contar de um a dez
Pois quem tem calma assa o peru
E o apressado come cru

Finalmente sonhar...

Felicidade sim, sonhar, sonhar
O eterno amor sonhar
Em termos ancestrais,
Não aquela eternidade
De Vinícius de Moraes.
Tristeza não, tristeza fim,
Tristeza bem longe de mim.

Bete Calla-os-Mares, RECITATIVO: Então tá, meu bom rapaz. Vou pensar no seu caso. Mas primeiro quero lhe mostrar algumas das crueldades que caíram sobre a mulher nestes séculos. Então fique aí escutando, vamos ver.



Fonte: *Estudando o Pagode - Na Opereta Segrega Mulher e Amor*. CD.

A obra de Tom Zé conta com todos os personagens citados acima. Eles podem aparecer mais de uma vez, contudo, suas aparições respeitam a identidade que lhes foi dada tanto pelo nome, quanto pela representação física. Existem outras imagens apresentadas no folhetim, mas essas imagens não aparecem como personagens da opereta, são utilizados como recursos ilustrativos. O que vale ressaltar é que fica nítido que, para as protagonistas femininas, Tom Zé tem uma preocupação em homenagear nomes da música brasileira e mesclar seus nomes com identidades oriundas das tradições greco-romanas e judaico-cristãs. Justamente para conduzir o espectador para sua tese de origem e sustentação das tradições machistas nas sociedades ocidentais. Assim, percebemos que os personagens masculinos são criações que não tem uma identidade singular, sendo responsáveis por poder representar todos os homens das sociedades ocidentais, a fim de que os ouvintes masculinos se enxerguem nesses personagens, para então entender como o machismo está presente em suas ações.

3.4 Ato I: “Mulheres de Apenas” - A culpa feminina pelo mito cristão

A obra apresenta uma estrutura teatral, assim como exemplificado anteriormente. Cada canção corresponde a uma cena, de modo que analisaremos, portanto, a cena, letra e música simultaneamente. Vale ressaltar que a análise da música não se dará por meio da partitura, na

verdade, serão feitos comentários sobre a sinfonia com o intuito de entender como o recurso sonoro intensifica, complementa ou até mesmo substitui as letras das canções. Além disso, também será possível compreender um pouco sobre o experimentalismo musical de Tom Zé, visto que através da sinfonia podemos notar recursos sonoros não-usuais, aos quais ele recorre para caracterizar suas canções.

O primeiro ato tem uma capa de abertura que apresenta o título do ato e uma ilustração, *Mulheres de apenas*, que sugere uma referência à canção de Chico Buarque, *Mulheres de Atenas* (1976). Sabemos que essa canção faz severas críticas às tradições patriarcais da sociedade brasileira e, assim, podemos concluir que Tom Zé recorre a essa referência justamente por estar alinhado à perspectiva de Chico Buarque. O baiano modifica a palavra “Atenas” por “apenas”, porque, independentemente do local que se encontram, todas as mulheres ocidentais sofrem com os padrões sociais impostos pelas tradições greco-romanas e judaico-cristãs.

Imagem 11 – Capa do primeiro ato



Fonte: *Estudando o Pagode - Na Opereta Segrega Mulher e Amor*. CD.

Ao centro da capa encontramos a imagem de uma mulher dentro dos padrões de beleza europeus, assim como na capa do CD. Por meio de pesquisas da imagem na internet, não foi possível chegar a uma referência específica, mas, considerando um pequeno pedaço da construção que ela está apoiada, além de seus traços físicos, encontramos uma representação de uma figura feminina da antiguidade. Pensando no contexto da obra e sua temática, uma das

hipóteses possíveis é que essa seja a representação da deusa Hera, que para mitologia grega exerce um papel semelhante ao papel da Virgem Maria. Ou seja, uma vida voltada para Deus e família, o clássico papel subalterno da mulher perante o esposo e o desejo divino.

A capa de abertura se encaixa perfeitamente com a primeira cena da obra, *Cena I – Mulher é o Mal*, que ocorre em um tribunal: “Diante do júri, entra o coro dos acusadores apontando grosseiramente para as mulheres, interrompendo suas orações. A rezadeira Mônica Sol-Musa canta uma Ave-Maria, insinuando uma delicada defesa das mulheres” (Tom Zé, 2005). Essa cena conta com três coros, “Coro das rezadeiras”, “Coro dos acusadores” e o “Coro das mulheres”, além da personagem Mônica Sol-Musa. Assim como Hera, a primeira personagem a aparecer é o símbolo feminino de submissão, aquela que não ergue a voz contra um homem, que em meio a aflição pede a intercessão divina, daquela que é considerada o padrão a ser seguido nas tradições ocidentais, a Virgem Maria.

A canção *Ave Dor Maria* se inicia com o “Coro das rezadeiras” orando uma Ave-Maria. O conjunto de suas vozes soa como algo mecanizado e anasalado, que gradualmente incorpora o zunido, produzido por Tom Zé com a folha de fícus, a qual ele enrola e assm “glissado e microtonal¹⁷” (Tom Zé, 2005). Além disso, notamos a entrada do pandeiro, guitarra, baixo e teclado que ao longo da canção apresentam efeitos sonoros. A primeira canção não se parece com o gênero pagode, poderíamos até dizer que ela tem elementos oriundos do Hip Hop, que apresenta uma batida marcante, além de que o “coro dos acusadores” que parecem recitar as suas falas, enfatizando as terminações silábicas que rimam.

O “coro dos acusadores” é formado por vozes masculinas e eles interrompem a oração das rezadeiras para acusá-las de diversas perversidades do mundo, tal como sugere as seguintes falas: “*Mulher é o mal / Que Lúcifer bota fê / Quando achou / Primeiro ovo do Cão / Ela chocou. / Cru, Belzebu / Do rabo fez um pirão / Foi o pão/ Que o diabo amassou / E ela assou*”. É possível notar que Tom Zé recupera diversos símbolos bíblicos para a fala dos homens, assim como Lúcifer, Cão, Belzebu, que são todas formas de se referir ao mal bíblico, como o diabo. Desse modo, quando eles dizem “*Quando achou/ Primeiro ovo do Cão/ Ela chocou*”, nos remete ao pecado original, ou seja, há uma reafirmação da história bíblica de que uma mulher, Eva, foi a responsável por expulsar o Homem do paraíso, refletindo na

¹⁷ Em um texto presente no próprio encarte, *Exercício de Harmonia Induzida*, Tom Zé conta sobre como ele dobra a folha de fícus até formar uma “biqueira de oboé”. Através desse instrumento não usual, o músico diz lhe interessava “justamente a dificuldade de ela adaptar-se à escala diatônica, produzindo um som glissado e microtonal, para uma velha aspiração: tentar um canto popular com mais de um cento de referência tonal” (Tom Zé, 2005).

imagem de todas as mulheres a culpa eterna.

Após a fala masculina, a personagem Mônica Sol-Musa se apresenta utilizando como música incidental¹⁸ a canção *Ave Maria*, letra do compositor francês Charles Gounod e harmonia do compositor alemão Johann Sebastian Bach. Cantando a seguinte estrofe: “*Ave Maria! / Aqui por nós, Maria, / Vem levantar a voz. / Tem misericórdia da mulher, / Nas aflições/ Que o homem cria contra nós*”. Ficando claro que a personagem não dirige a palavra diretamente aos homens, existe um conflito entre sexos na primeira canção, mas essa parte é realizado pelo “Coro das mulheres”. Esse coro se comporta de forma oposta à personagem Mônica Sol-Musa e também ao “Coro das rezadeiras”, já que esse é o único coro que usa sua voz para se defender das falas masculinas, dizendo: “*De giz/ Me cobris/ De tanta lama e ferida. / Argüis/ O nada contra o nariz, / Ó suicida*”. Quando elas dizem isso, o “Coro dos acusadores” volta a repetir sua fala, só que elas não se calam e colocam em prova que o machismo dos homens não visa o bem das mulheres, mas sim colocar nelas o fardo da culpa feminina, amplamente difundido pelo mito cristão da origem.

Após essa breve análise, podemos concluir que o título da primeira canção, *Ave Dor Maria*, se assemelha ao propósito do título do primeiro ato. A Virgem Maria é uma personagem bíblica muito importante, mas que sempre tem que carregar consigo o título de virgem. Pensando na construção das sociedades cristãs, o fardo de a Virgem Maria ser o exemplo feminino perfeito é muito grande, pois uma mulher é incapaz de construir uma família se mantendo virgem; dessa forma, ela nunca será perfeita. Por esse motivo, o título acrescenta a palavra “dor” entre o Ave Maria, em referência ao fardo que o feminino carrega nas sociedades ocidentais, já que para a mulher, seguindo a lógica bíblica, se torna biologicamente impossível ser mãe ou ter prazeres sexuais sem cometer o pecado original, algo que reflete de forma negativa na vida das mulheres.

A segunda cena do ato, que dá continuidade à disputa narrada em *Ave Dor Maria*, ocorre no tribunal e, agora, a advogada Zélia Bamba, chama uma testemunha para depor diante do júri, assim como indica a narração inicial da peça:

A advogada, sinhá Zélia Bamba, desenvolve um arrazoado e chama a baiana dona Rebeca do Mato, que, pela mútua convivência das partes, argumenta. Alguns homens concordam, mas um deles fica possesso e traz um jegue que relincha orgástico. Na confusão estabelecida, as mulheres fogem (Tom Zé, 2005).

¹⁸ “Música composta para, ou usada em, uma produção dramática, filme, ou programa de rádio ou televisão. No drama grego antigo, a música intervinha em pontos significativos, e nos milagres e mistérios medievais acompanhava entradas e saídas, imitava efeitos da vida real e acentuava o simbolismo. [...]”. (Sadie, 1994, 635).

Zélia Bamba só parece na narração, sendo responsável por fazer uma argumentação diante do tribunal, a qual Tom Zé descreve ser sensata e, traz Rebeca do Mato para depor. Nota-se que alguns homens do júri concordam com as falas dessas mulheres, menos um, Maneco Tatit, o jovem filho de Dr. Burgone e namorado de Teresa, que se rebela e traz um jegue para debochar da situação, causando uma confusão que afasta as mulheres do local. Nota-se que uma das mulheres se mantém firme diante da confusão: Rebeca do Mato, que permanece no local e confronta o jovem Maneco Tatit. A discussão dos dois personagens é apresentada na forma de uma canção, intitulada *Estúpido Rapaz*. Novos elementos sonoros são incorporados a essa canção, como o uso de cavaquinho, a presença de assovios e o relincho do jegue.

Sinfonicamente, essa música se assemelha mais com um pagode, com batidas muito semelhantes aos desenvolvidos no “samba do morro”, como as músicas feitas por Cartola, Nelson Cavaquinho, Bezerra da Silva, dentre outros. No entanto, com a forte presença de efeitos sonoros especiais, como a guitarra e o baixo, que marcam fortemente o ritmo da canção. Na introdução da canção, podemos ouvir uma voz masculina que novamente diz: “*Cru, Belzebu / Do rabo fez um pirão / Foi o pão / Que o diabo amassou...*”, sugerindo que essa seja uma fala de Maneco Tatit durante a arguição da testemunha perante o júri. A segunda faixa musical começa com refrão que é cantado pela personagem Rebeca do Mato: “*Rapaz, rapaz, rapaz / Estúpido rapaz, / Da mulher, mulher, mulher, / Deixa de pegar no pé. / A saber, saber, saber / Em que planeta irá você, / Com tão pouco troco no bolso, / Açúcar sugar nesse doce de coco*”.

Rebeca do Mato repete a fala enquanto Maneco Tatit responde de forma simultânea: “*Eu sei que é/ Perder meu tempo/ Agir assim;/ É prolongar/ Inimizade velha que [dói]/ Se a mulher/ Deixar de/ Confiar em mim/ Eu vou parar/ Onde não dá pra par[ar]*”. Rebeca percebe que Maneco Tatit sede ao seu sermão, assim a personagem conclui dizendo: “*Se você vem numa boa/ Pode vir, / Também não tô à-toa. / Eu te boto no colo, / Te dou pão e mingau. / Mas se você vem de cacete, / Pode vir/ Que eu vou de pedra e pau*”. A canção repete por inteiro e na parte final entra o relincho orgástico do jegue, que parece zombar do jovem Maneco.

Essa cena é a responsável por introduzir nosso protagonista, Maneco Tatit. Fica claro que ele é recebido de forma agressiva por Rebeca do Mato. As falas da mulher são tão fortes que o protagonista repensa sua postura e na *Cena III – Novo Amor*, faz uma nova proposta de amor, assim como explica a narrativa inicial da cena:

No jardim de Afrodite, a fada Adriana Bem-Ciel rege uma banda imaginária de pagode que, num passe de mágica, aparece realmente tocando. Maneco Tatit se destaca entre os homens, e, enquanto a fada retoca a maquiagem das mulheres, ele dedica ao eterno feminino uma proposta de amor. (Tom Zé, 2005).

Tom Zé resgata a obra de Sandro Botticelli (1482) para fazer parte do espaço físico da terceira cena. *A Primavera*, representa para muitos a idealização do amor platônico, porque existem muitos elementos que remetem a isso, tal qual a figura central do quadro que é a representação de Vênus para os romanos e Afrodite para os gregos. Nas duas mitologias essa deusa tem o mesmo significado, é a deusa do amor, da sexualidade e da sedução. Nesse sentido, a terceira cena ocorre em um espaço imaginário, como um conto de fadas, em que o protagonista Maneco Tatit após ouvir o sermão de Rebeca do Mato, está pronto para fazer uma *Proposta de Amor* livre do fardo machista que carregava até então.

Assim começa a terceira canção da obra, que contém apenas dois personagens, a fada Adriana Bem-Ciel interpretada por Mônica Fuchs e Maneco Tatit, a canção inicia com um piado que como a própria ficha técnica diz, foi retirado de *Santagustin*, composto por Tom Zé em 2002 para um espetáculo do Grupo Corpo. Assim, sob uma base sonora do pagode com forte presença do pandeiro e do contrabaixo, Maneco Tatit faz sua nova *Proposta de Amor*. O protagonista toca em debates importantes, como o uso dos dogmas religiosos e morais criados pelas sociedades patriarcais para subjugar o feminino: “Ó garota, / Eu contra ti já inventei os deuses, a lei, / E pela carne do pecado te condenei/ Tô convencido de que essa guerra suja/ Foi longe demais/ E te ofereço um acordo de paz / Assim será”.

O personagem também aborda questões que levam a mutilação do corpo feminino para o cumprimento do dever divino, como a heterossexualidade e também ao prazer carnal masculino, como o processo da clitorectomia, tão comum nas sociedades orientais: “Em muitos países do mundo a garota / Também não tem o direito de ser./ Algumas até costumam fazer/ Aquela cruel clitorectomia./ Mas no Brasil ocidental civilizado/ Não extraímos uma unha sequer/ Porém na psique da mulher/ Destruímos a mulher”. Contudo, ele aborda essa temática mostrando que esse fardo feminino não é algo exclusivo das sociedades orientais, visto que no ocidente os dogmas religiosos também são utilizados contra as mulheres, torna-se mais fácil acusar o outro lado do mundo porque a agressão que eles fazem é física, enquanto no ocidente o machismo é subliminar, atingindo o psicológico feminino.

Tom Zé demonstra a hipocrisia do homem médio justamente com essa cena, quando seu protagonista diz: “Agora estou a esperar/ Uma resposta de amor e afeto. / Você de saia e eu de calça, / E o luar será nosso teto. / Uma cartinha de amor/Politicamente correta? Você

de saia, eu de calça, / Felicidade será nossa meta. / Assim será!”. Maneco Tatit não propõe nada de novo, o que ele faz é mascarar o seu machismo. Contudo, as mulheres da peça são perspicazes e não deixam a fala final do protagonista passar em branco. Por esse motivo, a quarta cena da obra, *Cena IV – A Mulher de Bath*, vai apresentar mais uma personagem oriunda do “Coro das mulheres” presente na primeira faixa musical do álbum: “A rezadeira Mãe Jussara Saveira sai do coro das mulheres e, depois de aconselhar que sejam precavidas, vira-se para Maneco Tatit e o contradiz duramente”.

Essa personagem tem uma postura semelhante à de Rebeca do Mato, e começa a conflitar com Maneco Tatit já em sua primeira fala, na canção *Quero Pensar (A Mulher de Bath)* : “*Assim será o quê, seu vagabundo?! / Primeiramente esse seu titit de politicamente pro eleitorado: / E que diabo de cachaça / Te a saia com a calça? / Parece até que o velho algoz / Quer pegar nós / Cochilando e apertar o cós*”. Palavras que ferem o ego de Maneco.

Tatit debate com a mulher, descendo o nível do diálogo para ofensas, assim como na seguinte fala: “*Tira a meleca do nariz/ Pra não borrar tudo que diz:/ Dizia meu avô, / Mulher assim é o diabo, é o demônio, é o pecado*”, relacionando mais uma vez a postura de uma mulher que não se subjugava a palavra do homem a uma filha de Eva, símbolo da desobediência e responsável pela expulsão do Homem do paraíso.

Toda essa dinâmica se modifica com a entrada da personagem Bete Calla-os-Mares, que tem uma postura mais branda que Mãe Jussara Saveira, ela toma a frente da discussão: “A comadre Bete Calla-os-Mares argumenta que elas não podem recusar logo a proposta, afasta Mãe Jussara e, mais delicada, canta para Maneco Tatit” (Tom Zé, 2005). Assim, são incorporados o pandeiro e os efeitos especiais, trazendo a sonoridade de um pagode leve, e Bete argumenta que quer pensar, pois “*não se dá um ‘sim’ assim à-toa*”. E canta uma ária que brinca com a letra da canção de Vinícius de Moraes: “*Felicidade sim, sonhar, sonhar/ O eterno amor sonhar/ Em termos ancestrais. / Não aquela eternidade/ De Vinícius de Moraes. / Tristeza não, tristeza fim, / Tristeza bem longe de mim*”.

Essa passagem brinca com a letra de duas canções de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, *A Felicidade* cuja letra diz: “*Tristeza não tem fim*”, da qual Tom Zé modifica para “*Tristeza não, tristeza fim*” e o *Soneto de Fidelidade* de Vinícius de Moraes, no qual ele firma: “*Que não seja imortal, posto que é chama / Mas que seja infinito enquanto dure*”. Tom Zé já comentou essa fala em uma entrevista:

Vinícius de Moraes, um poeta que as mulheres amam, era um poeta machista. Por exemplo, o verso que todo mundo sabe dele imediatamente, "que o amor seja eterno

enquanto dure". O verso está dizendo à mulher assim: "olha, eu te pego esta semana, nós vamos fazer um amor eterno. Para na outra semana eu te mandar embora e fazer amor eterno com outra moça" (Tom Zé, 2006).¹⁹

Por esse motivo, Tom Zé constrói a fala de Bete Calla-os-Mares que diz querer um amor verdadeiro, um amor eterno, tal como os contos antigos, "*Felicidade sim, sonhar, sonhar/ O eterno amor sonhar/ Em termos ancestrais. / Não aquela eternidade/ De Vinicius de Moraes*". Isso porque essa canção, logo no título faz referência a obra literária de Geoffrey Chaucer, *Os contos de Cantuária* (1387), que conta a história da mulher de Bath, cujo comportamento é inusitado para as mulheres da época. Ela fala sobre o sexo e sobre as relações amorosas de forma livre, tendo se casado cinco vezes, algo incomum para o período medieval, já que existiam "os principais modelos estipulados a serem seguidos pelas mulheres eram três: o de Eva (a pecadora), o de Maria (a virgem) e o de Maria Madalena (a prostituta arrependida, intermédio desses dois aspectos)" (Oliveira, 2012, p.23). Contudo, a Mulher de Bath não é relacionada a nenhum desses aspectos, primeiramente porque ela tinha um privilégio social da riqueza, tendo sua posição melhor aceita pela sociedade. Além disso, ela falava sobre as relações sexuais pautando suas teorias na bíblia, fornecendo assim uma interpretação bíblica diferente daquela defendida pela Igreja.

Bete Calla-os-Mares tem consciência de que Maneco Tati precisa de mais tempo para entender o que é machismo, por isso ela o convida a conhecer melhor esse tema. Desse modo, no recitativo final da canção a personagem diz: "Então tá, meu bom rapaz. Vou pensar no seu caso. Mas primeiro quero lhe mostrar algumas das crueldades que caíram sobre a mulher nestes séculos. Então fique aí escutando, vamos ver" (Tom Zé, 2005). O clima do tribunal é modificado porque: "Bete Calla-os-Mares convoca o advogado das mulheres e pede que ele enumere as principais agressões que a mulher tem sofrido, principalmente a segregação que vem disfarçada em luzes e honras" (Tom Zé, 2005). O "Advogado das mulheres" é interpretado por Tom Zé na *Cena V - Açougue Informal*, a canção que corresponde a essa cena é *Mulher Navio Negroiro*.

A canção se inicia com um sussurro que diz: "Mulher — Divino Luxo — Navio Negroiro", em seguida entra o violão, enquanto uma voz grave marca a pulsação da música como se fosse um bumbo, além disso são incorporados estalos de dedo e um solo de violão. Quando o "Advogado das mulheres" começa a cantar, ele chama o espectador diretamente para o refrão da canção que diz: "*O macho pela vida/ Se valida / A molestar a mulher/ Se*

¹⁹ Embora já tenha sido comentada, achamos viável a repetição dessa citação para manutenção do fluxo de escrita do trabalho.

diverte. / Apavorada, / Ela, que se pêla, / Pouco pára de pé, / E padece / Quando ele pia, pia, pia, / Pra inibir na mulher o animal, / Talvez eu ria, ria, ria/ Vendo ele transar uma boneca de pau, / Com seu incubado, / Calado, colado, pirado pavor/ Do segredo sagrado". Notavelmente o personagem começa a argumentar justamente pela violência sexual que a mulher sofre, que ocorre tanto pelo uso da força física, ao qual o homem pode abusar sexualmente de uma mulher, além do uso da força social patriarcal, onde o homem tem direito sobre o corpo feminino.

A canção modifica quando o "Advogado das mulheres" passa a recitar as duas estrofes seguintes, é retomado o solo de violão acompanhado pelo suspiro masculino, criando uma atmosfera densa para a fala do personagem que praticamente recita: "*Mulher – Divino Luxo – Navio Negreiro/ Graal – Puro Cristal – Desespero/ Rosa-robô – Cachorrinho – Tesouro, / Ninguém suspeita a dor neste ideal, / A dor ninguém suspeita imperial*". Outros recuos sonoros são incorporados na canção, como assovios, que acompanham a última estrofe da canção: "*Eucaristia – Ascensão – Desgraça, / Filé-mignon – Púbis, Traseiro – Alcatra, / Banca de Revista – Açougue Informal – Plena Praça, / Ninguém suspeita a dor neste ideal, / A dor ninguém suspeita imperial*". As estrofes finais estão baseadas na ideia de que a agressão ao corpo feminino foi tão banalizada que é comum e recorrente encontrarmos bancas de revistas que comercializam pornografia em qualquer lugar.

Essa canção conversa com a realidade da protagonista feminina, Teresa, que é namorada de Maneco Tati. A jovem se prostitui para pagar o curso de psicologia na PUC, realidade que não foi criada por Tom Zé, na verdade, foi retirada de uma reportagem da Folha de São Paulo, do fim dos anos de 1990. Em entrevista concedida pelo músico em 1999, para a revista Caros Amigos, Tom Zé se mostra revoltado com a reportagem de Gilberto Dimenstein, que lança sobre as jovens universitárias uma perspectiva muito negativa, já que algumas enfrentavam a realidade de Teresa, protagonista da obra em discussão.

É o seguinte: a gente age igual ao Feagacê como no trabalho do Dimenstein. Dimenstein, você tá certo, pelo amor de Deus! A prostituição universitária é realmente uma coisa tão triste nesse mundo, é talvez uma amostra da decadência da nossa civilização. Porque o Império Romano durou quinhentos ou mil anos, sei lá, a Macedônia durou quantos? Nem quinhentos. Babilônia durou quantos anos? E a Grécia durou do século X, quando estava terminando tal fase micênica, até que Atenas e Esparta se destruíram mutuamente. Nós, essa civilização ocidental, cujo bonde o Brasil tomou há somente 500 anos, estamos durando quanto tempo? Nós somos o quê? Nós somos o resultado da primeira revolução industrial e da ética da Primeira Guerra Mundial. Até Maquiavel ficaria assustado. Então, nós somos essa ética. Pois muito bem, aí eu tô falando de quanto tempo nós ainda estaremos a salvo do *tânatos* coletivo, ou se há sinais de que já o estamos incorporando, querendo fogo e enxofre. **Porque é o seguinte: nós fazemos uma reportagem sobre prostituição.**

Perfeito. Agora, nós mandamos essa reportagem para a nossa loja de venda, que é o açougue público chamado banca de revistas, onde está pendurado o filé mignon: *Playboy*. Quanto custa uma moça para a *Playboy*? Umas custam 900.000, como a Tiazinha, outras custam 200.000, outras custam um apartamento... todas são compráveis! Todas são prostituíveis! Esse grande açougue coletivo, isso é ou não agir como Feagacê? [grifo nosso] (Pimenta 2011, p.127).

Para Tom Zé, o corpo feminino sofre diversas agressões e, talvez, a principal delas seja a prostituição que vem “disfarçada em luzes e honras”. Isso porque aquelas que se prostituem por sobrevivência são malvistas pela sociedade, sociedade essa composta pelas mesmas pessoas que compram e gozam através do corpo de mulheres que estampam capas de revistas pornográficas, assim como as da revista *Playboy*. Assim sendo, essa canção funciona como resposta à reportagem que tanto indignou Tom Zé na época, demonstrando o paradoxo das sociedades ocidentais que impõem à mulher o padrão de perfeição da Virgem Maria e que tornam somente aquelas que seguem esse modo de vida dignas do respeito do homem. Desse modo, tal imposição social é incoerente à banalização da pornografia, a qual é consumida pela mesma parcela social que subjuga o corpo feminino.

Tom Zé fala da segregação do corpo feminino de forma mais ampla, principalmente quando ele utiliza o termo “segredo sagrado”, colocando em discussão a realização sexual das mulheres. Em uma entrevista concedida a Sávio Vilela para **Carta Maior** em 2006, logo após o relançamento de *Estudando o Pagode* pela gravadora norte-americana Luaka Bop, Tom Zé diz:

é uma coisa da cultura. É terrível. É bom até fazer logo uma observação: quando nasce uma criança do sexo masculino é uma festa, é um herdeiro. Quando nasce uma criança do sexo feminino é uma coisa triste. Até nos próprios Estados Unidos, quando nasce o homem é o sol, é o sol. É praticamente o sol do sol (sun). Quando nasce uma filha é uma daughter (fala cheio de escárnio). Aqui, na nossa cultura, toda hora, quando ainda somos crianças, os homens são separados das mulheres por certas coisas bem claras, bem definidas. Na mesa da refeição, o pai sempre fala coisas do tipo "ah, homem não sei o quê lá". E a moça sempre vai ficando pra trás como se fosse mais um aborrecimento. Inclusive, é uma coisa curiosa, no interior tem um tipo de jargão que fala assim: "puxa vida, fulano não enfrentou tal coisa! Afrouxou abriu as pernas!" Então, a criança do sexo feminino cresce ouvindo dizer que abrir as pernas é uma coisa terrível. Uma falta de personalidade e principalmente uma falta de fibra. E um belo dia ela descobre que para ela se realizar sexualmente ela tem que abrir as pernas! "Que coisa horrorosa", ela descobre. E assim por diante. Uma coisa que eu tenho enfrentado é que todo repórter dos Estados Unidos me pergunta um pouco como se eu estivesse falando de um mundo bárbaro completamente fora do mundo civilizado. Essa coisa de tratar a mulher mal, de ter a mulher segregada. Para eles parece que eu estou falando de um mundo bárbaro. Ora, quando estava na Europa agora, eu disse algumas vezes à imprensa: "isso naturalmente é um problema lá do terceiro mundo". Eles disseram: "não, aqui tudo é mais sofisticado, mas é tudo igual". Então, é o caso de dizer: ou nos Estados Unidos esse problema está tão resolvido, é o único paraíso sobre a terra onde a mulher é tratada com dignidade, com respeito. É aceita na competição,

divide-se com ela as fatias das oportunidades do mercado. Os Estados Unidos são o único eldorado no mundo. Ou lá está tão problemático que não se pode nem falar no assunto (risos) (Tom Zé, 2006).

Em vista disso, ao olharmos para as duas últimas estrofes da canção, nota-se que as palavras recitadas pelo “Advogado das mulheres”, na verdade, têm uma cronologia histórica e, também, uma cronologia dogmática do corpo feminino. Desse modo, a “Mulher” é um “Divino Luxo”, ao ter a benção da reprodução, principal ferramenta de manutenção de mão de obra escravizada (“Navio Negreiro”). Desde a infância a menina é ensinada que não deve se deitar com qualquer um, esperando o santo “Graal”, pois seu corpo é “Puro Cristal”, na maioria das vezes, ensinada que “abrir as pernas” é um sinal de fraqueza e, na consumação do ato sexual isso se torna um “Desespero”. Esse processo é uma consequência do dogma cristão, cuja Igreja Católica coloca que primeiro vem a “Eucaristia”, depois o casamento (“Ascensão”), que muitas vezes resulta em problemas entre o casal (“Desgraça”). Isso porque a mulher não foi educada para conhecer seu corpo e saber encontrar o prazer sexual, em contramão ao homem, que na maioria das vezes está interessado em satisfazer seu próprio desejo, deixando de lado os interesses femininos durante o sexo.

Aquelas que desviam do dogma cristão e encontram outras formas de utilizar seus corpos e podem se dar bem socialmente, tornando-se o “Filé-mignon” das revistas pornográficas, como a Playboy. No entanto, o seu corpo torna-se um desejo sexual para os homens, que na maioria das vezes o trata como um pedaço de carne (“Púbis, Traseiro — Alcatra”). A pornografia transforma-se em algo socialmente aceito e consumido em locais públicos, como as bancas de revistas (“Açougue Informal — Plena Praça”). Vale ressaltar que atualmente as revistas perderam o protagonismo devido à internet e a facilidade de acessar conteúdos videográficos, no qual podemos constatar uma agressão ainda maior contra o corpo feminino, vídeos que fazem sucesso justamente pela violência sexual contra as mulheres. Em vista disso, o “Advogado das mulheres” conclui sua fala, jogando essas provas contra o protagonista da peça, Maneco Tatit, afirmando que mesmo diante desse argumento é impossível para os homens compreenderem a dor feminina diante desse ideal, padrão machista de uma mulher perante a sociedade.

Como esclarecido por Tom Zé, o álbum *Estudando o Pagode* (2005) tem como tese a segregação da mulher e do pagode, assim, aproveitando a fala do “Advogado das mulheres”, na última cena do primeiro ato, *Cena VI - Segregação Gêmea*, com: Júri reunido outra vez. Aparece um grupo de pagodeiros que se dizem tão segregados quanto as mulheres. O juiz

passa a palavra ao advogado defensor do pagode” (Tom Zé, 2005). A cação que corresponde a essa cena é *Pagode: Enredo dos Tempos do Medo*. O “Advogado das mulheres” convida movimentos culturais brasileiros para depor em favor do pagode, canção que começa provocando grandes nomes da bossa nova: “*Vinicius de Moraes, Baden Powell, / Antonio Carlos Jobim, Menescal, / Ronaldo Bôscoli, Nara Leão, / Carlos Lira, Miéle e o feminino João.*”

Para compreender melhor essa fala, é necessário olharmos para o álbum final de trilogia de Tom Zé, o *Estudando a Bossa* (2008). Nesse álbum ele faz uma homenagem aos cinquenta anos da bossa nova, mais especificamente aos cinquenta anos da canção *Chega de Saudade* (1958), de João Gilberto. Tom Zé defende a tese de que a bossa nova é feminina, isso porque para ele a bossa nova “abusiva e graciosamente, praticou antes, com notas musicais deslocadas para o tempo fraco do compasso. Neste momento é preciso referir-se ao feminino. O termo vem da própria teoria musical, que chama as finalizações no tempo fraco de “terminação feminina” (Tom Zé, 2008). Tendo isso em perspectiva, além das citações negativas que Tom Zé faz dos bossa-novistas, para ele, o único digno do título de feminino é João Gilberto.

Sua tese fica mais clara quando conhecemos canções presentes no álbum de 2008, como *João nos Tribunais* e *Síncope JÁOBIM*, cuja última canção apresenta como refrão a primeira estrofe da música em análise, citada acima. Ao longo da análise será perceptível notar que essa teoria se sustenta nas estrofes seguintes, quando a “Ala Coluna Prestes” canta: “*Doutor, você é bom de colarinho/ Mas não fez a bossa-nova sozinho.*”, ou quando a “Ala Semana de 22” diz: “*Doutor, este teu papo não cola:/ Você vaiou a bossa-nova n’O Pato. / A gente, além de não ter escola. / Essa cultura de massa é um saco-de-gato*”.

A fala da “Ala Semana de 22” faz referência a uma canção de João Gilberto, presente no LP *O amor, o Sorriso e a Flor* (1961), *O Pato*. Canção que foi julgada por sua simplicidade, mas que conquistou o mundo. Aliado a esse fato, Tom Zé recupera também a “vaia histórica que Caetano Veloso recebeu no 3º Festival Internacional da Canção (FIC), em 1968, durante a execução da canção “É proibido proibir”, com os Mutantes (Campos, 2021). Diego Campos mostra como *O Pato* já estava presente na canção *Vaia de bêbado não vale* (1999), e podemos perceber que Tom Zé recupera essa temática duas vezes, primeiro em *Pagode-enredo dos tempos do medo* (2005) e posteriormente no álbum *Estudando a Bossa* (2008). Além disso, o refrão dessa canção faz crítica à perspectiva estrangeira de beleza no Brasil, temática que foi trabalhada anteriormente na análise da capa do álbum.

Sonoramente, essa canção se encerra com uma explosão, e no encarte encontramos o seguinte texto: “O desentendimento se torna tal que o planeta explode em desacordo, guerra e confusão, dando fim a uma era da vida humana” (Tom Zé, 2005). Podemos então afirmar que o primeiro ato é uma encenação do julgamento da expulsão do Homem do paraíso, já que se passa todo tempo dentro de um tribunal e se inicia com os homens culpando as mulheres pelo pecado original. O ato se encerra com a união das mulheres ao pagode que apresenta para o júri que na verdade elas carregam um culpa histórica baseada em um mito. Culpa que reflete diretamente nos comportamentos amorosos e sexuais das sociedades ocidentais. Nesse sentido, o fim do primeiro ato encerra com a chamada revolução sexual que ocorreu entre as décadas de 1960 e 1970, quando os jovens já não compreendiam mais as formas de se relacionar de seus pais e avós, e buscavam uma “liberação sexual”. Essa é a chamada para o segundo ato que tem por tema central o debate sobre os relacionamentos amorosos e sexuais, principalmente sobre como o machismo molda sexualmente as sociedades ocidentais.

3.5 ATO II: “Latifundiários do Prazer” - O feminino perante o desejo amoroso e sexual

Assim como no primeiro ato, o segundo é aberto por uma capa que apresenta mais uma vez uma representação feminina dentro dos paradões europeus de beleza, de costas, com as nádegas a mostra, enquanto se olha em um espelho ajoelhada em uma poltrona. Ela parece extremamente confortável com a situação, admirando sua imagem refletida no espelho. Além disso nos é apresentado o título desse ato, *Latifundiários do Prazer*, sobreposto a imagem do corpo da mulher.

Imagem 12 — Capa do segundo ato



Fonte: *Estudando o Pagode - Na Opereta Segrega Mulher e Amor*. CD.

O ato anterior cria nos espectadores a ideia de mudança que seria conquistada com a Revolução Sexual. Na *Cena I - Gênesis* do segundo ato, a narrativa inicial apresenta o novo gênesis, ou seja, a narração da criação do novo mundo, o qual os espectadores esperam que seja um mundo mais aberto para os prazeres e desejos sexuais. Uma revolução que acabaria com as formas passadas de se relacionar, ou seja, livre dos dogmas religiosos e machistas, levando a sociedade a se tornar verdadeiros “latifundiários do prazer”. Contudo, o novo gênesis diz:

Esperava-se que, com tudo que se investiu em liberdade sexual nos anos 60 e durante os últimos séculos da era da cultura de massas, o novo universo prenunciado no novo Gênesis seria habilitado por verdadeiros latifundiários do prazer. Mas, logo na elaboração dos novos evangelhos, a mulher sente-se subjugada por leis morais ainda mais arbitrárias.

O novo universo começa com uma revolta das mulheres, conforme o Evangelho Segundo São João ibseniano, que descreve a gesta de Nora-Madalena, cujo ato de abandonar o casamento e sair batendo a porta se converte num amplo debate e num grande escândalo (Tom Zé, 2005).

Nora-Madalena apresenta-se como protagonista da sétima canção, denominada *Canção de Nora (Casa de Bonecas)*, contudo, ela não é uma personagem que tem falas, isso porque a história é contada pelo Homem do Gênesis e o “Coro de Ibsen”. A criação do novo mundo na tem de novo e, Tom Zé sente a necessidade de criar uma personagem feminina que

contraria as tradições sociais, isso porque Nora-Madalena é a junção da protagonista da obra *Casa de Bonecas* (1879) de Henrik Ibsen, conhecido por escrever trabalhos considerados escandalosos, já que caracterizam um estudo psicológico de seus personagens, com ênfase nas mulheres, as quais em seus livros nunca seguem o modelo social/dogmático feminino.

Além dessa personagem que simboliza força e determinação feminina, Tom Zé recorre à figura bíblica de Maria Madalena, que foi escolhida para testemunhar a ressurreição de Cristo, mas descredibilizada em sua fala, já que mesmo tendo sido convertida para a vida cristã, carregava consigo o estereótipo da prostituta. Desse modo, Tom Zé une duas mulheres que tem seus atos questionados para compor uma personagem que se configura como símbolo de força feminina na lida das mulheres perante o novo mundo. A sétima canção inicia com a presença da bateria, baixo, violão e outros recursos sonoros metálicos, cuja sonoridade cria um clima de tensão para a fala do Homem do Gênesis. Esse personagem conta a origem do “novo Gênesis” confrontado por Nora que decide não viver sobre os novos dogmas sociais: *“Sobre o abismo pairava/ Deus:/ O homem era um dos aliados/ Seus. / Era de se ver, / Era de se ver./ Mas Nora ignora os poderes/ Reais, / O chicote, a espada e suas leis/ Moraes. / Era de se ver, / Era de se ver”*. Traz, assim, para a realidade histórica o abismo, que se refere à segregação social e de gênero reforçada em nossa sociedade, através dos supostos ensinamentos cristãos que colocam o homem como ser superior da família.

Quando o “Coro de Ibsen” entra, os instrumentos percussivos param e a canção ganha uma harmonia pautada no canto gregoriano²⁰, ou seja, um canto religioso que tira da música a sensualidade, canalizando os fiéis para uma reflexão em Deus. Em vista disso, o coro diz: *“Na hora em que Nora/ Sai, bate a porta, / Abre-se um vão. / O céu quase aborto/ A lei que era morto/ Cai no porão”*. Esse coro, como o nome de Ibsen, apoia a postura de Nora que não se deixa submeter novamente ao homem e às tradições machistas das sociedades ocidentais, colocando em evidência uma nova perspectiva para as relações amorosas e sexuais que serão aprofundadas ao longo desse ato. Nesse sentido, *latifundiários do prazer* está ligado à busca feminina de libertação sexual, ao longo do segundo ato será possível notar que além de não se submeterem aos homens, as mulheres estão em busca do prazer feminino, do gozo livre de

²⁰ O antigo canto romano é um repertório litúrgico de melodias que sobrevivem em MSS dos sécs. XI-XIII, mas que podem remontar até pelo menos o séc. VIII. Já não se acredita mais que o canto gregoriano represente o canto romano do tempo de S. Gregório (590-604), mas sim que se originou no império franco, c.800, com a introdução ali da liturgia romana; o canto romano antigo era a versão romana do canto gregoriano. A tradição romana continuou em desenvolvimento até o séc. XI, absorvendo certos elementos frâncicos; foi finalmente superada pelo canto gregoriano em Roma, na alta Idade Média. As fórmulas melódicas padronizadas e os melismas são menos nitidamente esboçados e menos estáveis em algumas partes do repertório do canto romano antigo, e as linhas melódicas têm menos flexibilidade do que no canto gregoriano. (Sadie 1994, p.387).

imposições sociais machistas. A canção se encerra sem repetições, funcionando como uma “abertura operística padrão entre 1970 e 1980, [que consiste] em uma introdução lenta e um movimento rápido, em andamento habitual e em forma-sonata, porém sem repetições, e com pouco ou nenhum desenvolvimento melódico.” (Sadie, 1994, p.2).

Essa abertura precede a cena central do álbum, *Cena II – Cena do Pesadelo*, essa cena tem posição de privilégio por corresponder a oitava canção do álbum, sendo o exato meio numérico. Além disso, é nessa cena que aparece o personagem Dr. Burgone, pai de Maneco Tatit e professor/amante de Teresa. Pensando no enredo da obra, essa também é a provável cena do filicídio, algo que pode ficar mais evidente com a análise da canção. A narração da obra diz:

“A escola do machismo é a casa ou a casa do machismo é a escola?”²¹

De tanto pensar no livro de Maria Rita Khel, o professor Burgone, enquanto espera o elenco para o ensaio, adormece no palco do Tuca, teatro da PUC, e tem um pesadelo conturbado em que Teresa lhe aparece como Medéia, Ofélia e outras; e Maneco Tatit, como Jasão e outros personagens trágicos.

No fim do sonho, uma Teresa-Medéia arma um barraco para cima dele e de Tatit, xingando e acusando o amor burguês de mistificação (Tom Zé, 2005).

Essa cena se passa no sonho de Dr. Burgone, deixando em evidência a contradição da burguesia já que, mesmo sendo um professor e entendendo as formações históricas do feminino e masculino, continua sendo um personagem machista. De forma sarcástica, através da narração, vemos que ao invés de passar para seus alunos os conhecimentos adquiridos com o maior nome da psicologia de gênero do país, Maria Rita Khel, ele simplesmente adormece. E tem um pesadelo, no qual imagina Teresa como uma mulher que não se curva perante as tradições machistas, parecendo se preocupar com o relacionamento do filho. Tendo isso como perspectiva, o professor não está preocupado em dialogar com seus discentes sobre o machismo presente nas formas de se relacionar nas sociedades orientais. Sua preocupação é que Teresa, como uma mulher forte e determinada, tome decisões que remetem às tragédias gregas, ou seja, o medo do homem da mulher tomar as rédeas de suas vidas amorosas e sexuais.

²¹ Na narração dessa cena há uma citação ao livro de Maria Rita Khel, no fim da cena, em uma nota de rodapé, há a seguinte informação:

Maria Rita Khel é psicanalista, autora de “A Mínima Diferença — O Masculino e o Feminino na Cultura”, “Videologias” e “Ressentimento” (Casa do Psicólogo) leituras aconselhadas.

Assim, inicia-se a cena que corresponde à canção *O Amor É um Rock*, cuja música apresenta de início dois homens chorando, um é Dr. Burgone e o outro Jasão, herói da mitologia grega que diz: “*Se você tá procurando amor/ Deixe a gratidão de lado:/ O que que amor tem que ver/ Com gratidão, menino, / Que bobagem é essa?*”. Esse trecho remete a obra de Eurípedes, intitulada *Medeia*, que contraria a perspectiva do mito grego, isso porque o dramaturgo grego escreve suas obras da perspectiva feminina. De acordo com o mito original *Medeia* ajuda Jasão a conquistar o Velocino de Ouro, que promete se casar com ela após a conquista. Contudo, após dez anos de casamento ele a abandonou para casar-se com outra mulher. De acordo com Trajano Vieira, esse mito tem “origem bastante remota” (Eurípedes 2019, 9), no entanto, o caso de filicídio, ou seja, a morte dos filhos de *Medeia* e Jasão pela mãe após a traição de Jasão, “é fruto da criação de Eurípedes” (Eurípedes 2019, p.10).

Jasão se apresenta na música chorando a morte dos filhos, e quando Dr. Burgone tenta dialogar com Jasão, é surpreendido pelo “Coro de *Medéia*”: “Burgone: *O amor é egoísta, / Coro: Sim-sim-sim Tem que ser assim. / Burgone: O amor, ele só cuida / Coro: Si-si-si Só cuida de si. / Burgone: Então quer dizer que o amor é mesmo sem caráter? / Coro: Sim-sim-sim Tem que ser assim, / Burgone: E sem caráter, de quem é que ele cuida? / Coro: Si-si-si Só cuida de si.*”. Ao longo dessas falas é possível notar que Dr. Burgone para de chorar e começa a falar com convicção, querendo o apoio do “Coro de *Medéia*”.

Depois, se apresentam três personagens, *Medéia*, *Ariadne* e *Electra*, todas personagens de Eurípedes. Tom Zé buscou essas referências justamente pelo modo como o grego dava às protagonistas um lugar de destaque em suas obras. Juntas elas cantam: “*Sem alma, cruel, cretino, / Descarado, filho da mãe, / O amor é um rock/ E a personalidade é um pagode.*”, que funciona como refrão da canção. Vale ressaltar que esse refrão faz uma brincadeira com os gêneros musicais rock e pagode, já que o primeiro ficou extremamente conhecido pelas bandas e músicas românticas, enquanto o segundo foi relacionado a questões físicas, como exploração do corpo feminino, de acordo com o próprio músico (Tom Zé, 2006). E as três personagens que cantam de forma fervorosa esse refrão, deixam evidente sua insatisfação com amor, já que todas sofreram muito por causa desse sentimento.

Assim como as três personagens citadas acima, Tom Zé também resgata a figura de *Ofélia*, conhecida por ser a personagem de Shakespeare que morre de forma trágica afogada no rio, após *Hamlet* se negar a um casamento com ela. *Ofélia* aparece na obra de Tom Zé com um canto, a canção de Hermínio Gimenez, *Meu Primeiro Amor*. Deferente das outras canções utilizadas nesse álbum, Tom Zé reproduz a letra exata da canção original. Essa canção conta a

história da perda do primeiro amor, e diversos elementos da letra entregam ao ouvinte a pureza e beleza desse amor. Na maior parte das vezes essa canção é ligada ao amor romântico, fruto de um relacionamento. Contudo, nessa cena, uma das hipóteses possíveis é de que o “Coro de Medéia” convenceu Dr. Burgone a se vingar de seu filho, matando-o para ficar com Teresa para não a perder, isso porque Medéia é conhecida pela “ânsia de provocar um arrependimento sem fim, um tormento insuportável chamada culpa, naquele que ousara abandonar-lhe” (Saddi, 2016).

Contudo, como dito anteriormente, pelo caráter experimental de Tom Zé, fica difícil estabelecer uma linha cronológica exata da obra. A hipótese de que o filicídio acontece nessa cena é palpável por ser a única em que o Dr. Burgone participa. Por esse motivo, essa cena e canção configuram-se como centrais da peça, é o clímax, deixando em aberto a situação narrada na sinopse do CD: “Pai de Tait, Dr. Burgone só vai descobrir o fato no último capítulo, depois de matá-lo por ciúme”. Essa cena tem continuidade, já que na *Cena III - Ridículo Chorar*, do segundo ato, as personagens Zélia Bamba e Mônica Sol-Musa entram em conflito sobre o fato ocorrido na cena anterior: “Ano 3. Jardim do Éden, a advogada, Sinhá Zélia Bamba, discute com a rezadeira Mônica Sol-Musa sobre a choradeira de Dr. Burgone e de Jasão. Maneco Tatit interrompe as duas, contando excitado um fuxico da corte dos anjos” (Tom Zé, 2005). Fica evidente como no segundo ato o espaço físico da peça muda drasticamente, havendo recuos muito grandes na história, pois do palco do Tuca retornamos ao ano três, diretamente ao jardim do Éden, onde Tom Zé coloca personagens de diferentes tempos históricos em pleno convívio, mostrando o quanto a obra não é linear.

A nona canção do álbum, *Duas Opniões*, se inicia somente com o violão que faz uma harmonia melancólica para as falas das personagens Zélia Bamba e Mônica Sol-Musa. Essa canção tem falas sobrepostas que em alguns momentos se completam: “Mônica: Chorar é coisa do amor/ Zélia: Ridículo chorar, / Mônica: Amor coisa do coração, / Zélia: Patético viver, / Mônica: O coração é do sonhar/ Zélia: Paradoxal prazer, / Mônica: [Sonhar]Chorar este chorinho, chorar. / Zélia: Apologia do sofrer.” Essas estrofes repetem uma vez e, assim, o violão muda o ritmo, o qual se assemelha a um samba de morro, permanecendo voz e violão. Tom Zé cria nessa música um conflito entre razão e emoção, onde as protagonistas discutem sobre o amor romântico e o amor real.

Esse processo leva a uma experiência sonora muito interessante, o crítico brasileiro Hugo Sukman classificou essa canção como um ponto de beleza da obra: “A beleza e só a beleza cantina (e deve continuar, para sempre) a ser o paradigma da música brasileira e Tom

Zé por vezes a alcança como na melodia e no contraponto e “Duas opiniões” (Sukman, 2005). Tom Zé alcança o contraste entre razão e emoção utilizando o recurso do timbre vocal das intérpretes, isso porque Suzana Salles interpreta a emoção com seu soprano, enquanto Zélia Duncan faz a razão com seu contralto. Desse modo, ele torna o sentimento musical palpável, visto que a percepção sonora nos leva a adequar uma como o coração e a outra como o cérebro da discussão. Emoção que é interrompida pelo personagem Maneco Tatit, que parece não se tocar com essa cena, preocupado em propagar uma fofoca:

Recitativo-fuxico de Maneco Tatit: Mas meninas, vocês souberam? Foi o pagode, foi o pagode. Foi o pagode, esse alcoviteiro sem-vergonha, lascivo, que foi perverter, desviar, desatinar a cabeça de um rei da Inglaterra, que largou a coroa, largou tudo por causa desse pagode. Esse facilitador de namoro! E não respeita uma potência como a Inglaterra! Que sujeito subvertedor da ordem, do respeito, da lei! Até na Inglaterra... (Tom Zé, 2005).

A fofoca contada por Maneco Tatit é sobre a história de Edward VIII, que deixou o trono por amor. Assim, as personagens passam a comentar sobre histórias de amor que contrapõe a ordem das leis humanas e religiosas: “*Zélia: Até na Inglaterra/ Ele destronou/ Um rei/ Que por sua paixão/ Abandonou o trono/ E a lei. / Até Santo Agostinho/ Por amor/ Foi sua presa/ E Deus, para esperá-lo/ Assistiu/ muita proeza. / No pagode, / Decoro/ Não tem lugar; / É useiro/ Vezeiro / Zélia e Mônica: Em mal ma ma ma maltratar*”. Seguindo a temática da canção e do álbum na totalidade, as relações de gênero através do gênero musical pagode, Maneco Tatit e as outras protagonistas da canção relacionam a perspectiva negativa dos relacionamentos amoroso e sexuais em como o pagode utiliza o corpo feminino.

No entanto, há uma sátira nesse sentido, porque Tom Zé não concorda que os gêneros musicais que surgiram no fim do século XX e início do século XXI sejam os culpados dessa relação social de segregação de gênero. O intuito do compositor é mostrar como as tradições greco-romanas e judaico-cristãs presente nas sociedades ocidentais reverberam até os dias atuais, no caso da obra em discussão, no início dos anos 2000. Assim, o disco demonstra que os gêneros musicais não são os culpados pelo comportamento humano, pelo contrário, Tom Zé entende que a arte é um reflexo da sociedade. Desse modo, não é o pagode que “subverte a ordem” isso porque ele só nos permite enxergar como os papéis sociais são frutos de tradições machistas.

Pensando nessas tradições pautadas no dogma cristão, Tom Zé compõe uma cena para sua opereta que aborda a questão homossexual, *Cena IV — Parada Gueis-LS*. De forma extremamente sarcástica, o músico narra essa cena colocando a questão homossexual em

contraponto às tradições religiosas, assim saímos do jardim do Éden na cena anterior diretamente para o Vaticano: “Num congresso que encerra a Parada do Orgulho Guies-LS, no Vaticano, o homossexual A discute com o homossexual B sobre *anima* e *animus*”. Sua sonoridade é bem distinta das demais, isso porque a harmonia é composta sob uma batida assemelhada ao pop, logicamente Tom Zé faz uma referência a esse gênero musical recriando-o brasileiroamente, questão central para seus álbuns de estudo do gênero musical.

A décima canção do álbum, *Elaeu*, se inicia com uma batida realizada pelos violões, baixo, guitarra, teclado e efeitos sonoros realizados pela folha de ficus. Assim, os personagens “Gueis A e B” cantam: “*Elaeu ela ela ela/ Ela elaeu/ Elaeu ela ela ela/ Ela elaeu*” duas vezes para então o ritmo focar no solo grave da guitarra para que cada um dos personagens exponha suas perspectivas. Desse modo, o “Guei A” diz: “*Ela/ A coisa medonha/ Vive se orgulhando/ Do que me envergonha. / Ela/ Sendo meu avesso/ Usa do meu corpo/ Como um endereço/ E, presa de fraqueza, / Minha vontade ainda/ Duela/ Com ela*”. Após essa fala, os dois personagens cantam novamente o refrão que inicia a canção, para que então o “Guei B” possa dizer: “*Ela/ Este meu oposto/ Que a contragosto/ Tanto me fascina. / Ouso/ Mesmo receoso/ Procurar seu rosto/ E louco e sem conselho/ Pela sua face/ Me vejo no espelho*”.

Se atentarmos para a narração inicial da cena e o debate feito entre os personagens, notamos que Tom Zé está fazendo um debate sobre a homossexualidade pautada nas teorias da psicoterapeuta Emma Jung descritas no livro **Animus e Anima: Uma Introdução à Psicologia Analítica sobre os Arquétipos do Masculino e Feminino Inconscientes** (1967). Nessa perspectiva, a psicologia de Jung a anima e o animus são partes da nossa mente que liga a questões de extroversão e introversão, elas interferem de diversos modos em nossa vida, principalmente nos relacionamentos amorosos e nas relações sexuais. Resumidamente, um representa o feminino e o outro o masculino, Jung afirma que temos esses dois arquétipos mentais no qual nos aproximamos mais de um que do outro, como se houvesse uma parte feminina no homem e uma parte masculina na mulher.

Desse modo, na canção *Elaeu*, o “ela” tão referido na canção referir-se a anima, a qual é a parte feminina na psique do homem. Nesse sentido, entende-se que há dois homens homossexuais discutindo sobre a parte feminina em seus corpos, um se refere a ela negativamente, dizendo que o envergonha, enquanto o outro admite que é seu oposto e que o fascina. Vale ressaltar que essa foi uma canção muito criticada, isso porque Tom Zé atentou-se somente a discutir sobre o homem homossexual, deixando de lado todo resto da comunidade LGBTQIAPN+. No entanto, a resposta para essa questão está evidente se

olharmos para o álbum todo, isso porque o músico está discutindo sobre o machismo nas sociedades ocidentais e como essa prática tem uma repercussão negativa na vida amorosa e sexual das mulheres.

Nesse sentido, quando Tom Zé fala sobre os homens homossexuais, ele está demonstrando que o machismo não atinge somente o corpo feminino, mas também os homens que se relacionam com outros homens. Justamente porque pela sociedade estes não são vistos como masculinos, sempre referenciados como “mulherzinhas”, e diversos termos no diminutivo justamente para diminuir sua posição social, assim como é feito com as mulheres. Assim, é notável que entre os homens homossexuais, além de toda exposição/agressão que sofrem, não ser tratado como homem é um grande problema, pois em nossa cultura o ser homem masculino está ligado a subjugação da mulher. Os personagens de Tom Zé estão discutindo sobre como a alma reflete em suas vidas, o “Guei A” tenta reprimi-la sabendo da exposição social que pode sofrer por causa dela. Enquanto o “Guei B” se sente atraído por esse lado presente em sua psique, falando que o “fascina” e, que no espelho o vê sob essa perspectiva que provavelmente reflete na sua forma de relacionar. Isso posto, por mais que essa canção pareça simples, ela se justifica justamente pela temática que é de mostrar como o machismo agride todas as esferas sociais que envolvem o feminino. Até mesmo o homem que não se atrai sexualmente por mulheres, sendo vistos pelo machismo como desertores, como um ser não-masculino.

O álbum dá continuidade à temática do desejo sexual, agora focando as mulheres. Será possível notar que o lugar físico que ocorre a *Cena V – Na ONU*, do segundo ato, ocorre em outro continente:

Em Nova Iorque, Teresa, Bete Calla-os-Mares, Maneco Tatit e os advogados discutem na ONU aspectos da segregação da mulher e do pagode. Aqui e ali, frases de Maria Rita Kehl aparecem nos argumentos de Teresa: “... Meninos e meninas aprendem a equivalência entre os corpos femininos e as mercadorias.” “... Segundo a lógica da masculinidade acuada, do homem inseguro diante do enigma da diferença sexual, as mulheres não seriam diferentes dos homens, seriam inferiores.” (Tom Zé, 2005).

Notamos que essa é a primeira vez que a protagonista feminina tem uma fala na peça, mesmo que na narração da cena. Vale ressaltar que ela cita frases da psicanalista Maria Rita Kehl, demonstrando um certo arcabouço teórico sobre as relações de gênero nas sociedades ocidentais. O que nos leva questionar sobre o lugar de Dr. Burgone. Onde estará ele? Será que sua postura como professor mudou da oitava canção para a décima primeira, ou Teresa buscou por conta própria aprender sobre a natureza do masculino e feminino? Todas essas

questões ficam em aberto porque o Dr. Burgone não aparece mais ao longo do segundo ato. Em contraste, percebemos que Maneco Tatit se faz presente em quase todas as cenas, mesmo que sem fala, esse é o personagem que acompanha de forma mais contundente toda a história da opereta.

Essa cena corresponde à décima primeira canção, *Vibração da Carne*, a sinfonia conta com um violão tradicional, um violão de 7 cordas, cavaquinho e percussão, essa canção se inicia de forma mais lenta, marcada pela forte presença do solo de violão acompanhado pela percussão. A música inicia com o refrão que é realizado pelo “Coro das mulheres”: *“Tortura que ela atura com fartura/ No viver social, / Então leve uma banana, também social”*. Depois de repetir essa fala, o coro prossegue cantando: *“Toda vez pela primeira vez/ Que o cara sai com a garota, logo ali/ No bar tem um rali de tititi, / Amigos dele com ele — com ele, por ele. / De repente, cara, ela encara/ Um desaforo inocente — sente só, / Que sai no subliminar do papo/ Com alho pelo soalho”*.

A partir dessa fala já é possível tatear a intenção de Tom Zé, isso porque ele cria um argumento para o júri da ONU pautado em um primeiro encontro de um casal, onde o rapaz leva a garota para conhecer os amigos. Assim, o coro denuncia que em situações como essa a mulher tende a ser constantemente julgada pelos amigos do rapaz, que ficam observando seu comportamento com o intuito de ver se aquela mulher é “válida” para o amigo. Visto que existe um estereótipo machista que difere as mulheres entre aquelas feitas para “casar” e outras só para manter relações sexuais. Nesse sentido, Maneco Tatit que está acompanhando todo esse julgamento, desde o primeiro ato, diz: *“Desde criança a mulher/ Enfrenta aquela/ Dissimulada agressão:/ Eram descarados provérbios maldosos, / E duros, naquele tom brincalhão. / E na dureza do escárnio/ Se o amor próprio se parte...”*.

Durante essa fala a harmonia muda, a percepção auditiva sugere que é mais limpa que a inicial, pois os ruídos aparecem bem ao fundo, dando espaço para o som do “orgasmo feminino”. Contudo, quando Tatit diz “Se o amor próprio se parte”, a harmonia para e ele fica calado para então ter maior intensidade do “Orgasmo feminino” sugerindo que a mulher chegou ao ápice sexual, ou seja, o gozo, essa pausa é compreendida pela sequência da fala que diz: *“Pode interromper no corpo / Aquela natural vibração da carne, / Gozo da mulher, que se o cara/ Não doar atenção — é tarde”*. O “Coro das mulheres” que argumenta: *“Porque a dois, não dá pra viver, / Se somos dois, que seja a valer. / Baião-de-dois não dá, não dá pra fazer/ Sem dividir a bênção do prazer”*. Assim, nessa canção, Tom Zé retoma a discussão da formação sexual de meninos e meninas, na qual, pela concepção machista, o sexo é para

satisfazer a natureza masculina, cabendo a mulher/esposa satisfazer os desejos de seu marido e resguardar sua castidade até o casamento.

Maneco Tatit que parece estar se abrindo para novas perspectivas, começa a compreender que as relações sexuais devem ser prazerosas para ambos. Ele sugere atenção aos desejos femininos porque, ao longo da história, devido às tradições judaico-cristãs, as mulheres foram privadas de conhecer e explorar seus corpos em busca de prazer. O “Coro das mulheres” concorda com a perspectiva esplanada por Maneco Tatit, afirmando que não adianta viver a dois se a “bênção do prazer” sexual não é compartilhada pelos envolvidos no ato. Assim, o refrão é cantado novamente e, posteriormente, Maneco Tatit toma a palavra novamente para dizer: *“Mas o castigo pior, a porrada/ Que agora o homem sofreu, / Foi daquele tipo de mulher/ Que no seu desespero aprendeu/ E tentando imitar/ Em atitude vulgar/ Repete o idiota do machão/ No que ele faz de pior — agora/ Por exemplo, ela no volante/ A debulhar palavrão — ó senhora!”*, durante essa fala o “orgasmo feminino” se intensifica, mas agora não parece ser devido ao ápice sexual, mas como um gemido desesperado.

Essa fala é extremamente importante, porque mostra que mesmo disposto a compreender as mazelas do machismo, Maneco Tatit ainda tem uma perspectiva contraditória. Se compreendermos o som do orgasmo que coincide com a parte *“E tentando imitar / Em atitude vulgar”*, dá a entender que ele ainda julga as mulheres que se sentem livres para se relacionar sexualmente conforme os seus desejos. Fica claro que ele ainda diferencia o que deve ser um comportamento feminino e um comportamento masculino. Para Maneco Tatit, a livre consumação do desejo sexual, além de comportamentos mais agressivos como xingamentos, são territórios masculinos, que a mulher tenta copiar e, ao copiá-los, torna-se vulgar. Além disso, vale ressaltar que o “Coro das mulheres” entra após essa fala, mas ao invés de reforçar a opinião de Tatit, parece que o personagem é ignorado, porque o coro repete a parte *“Porque a dois, não dá pra viver, / Se somos dois, que seja a valer...”*. Finalizam a canção cantando mais uma vez o refrão.

Tom Zé retoma a discussão sobre a anima, na *Cena VI — Espelho Paradoxal do Tempo*. Segundo a narração inicial da cena: “Tom Zé, representando o feminino do homem no congresso WASP (white anglo-saxon protestant), discorre sobre a sutileza da mulher diante do espelho paradoxal do Tempo.” (Tom Zé, 2005). O músico faz uma referência a um movimento norte-americano que surgiu juntamente à segunda onda da Ku Klux Klan (1915 – 1944).

Na propaganda da KKK e em seu livro de regras de 1916, Simmons afirmava que somente os “bons cristãos brancos”, isto é, brancos protestantes (os WASP, sigla em inglês para protestantes brancos anglo-saxões) que acreditam na pureza racial e na moralidade protestante salvariam o país da destruição. (Domingues, 2015).

Tanto a Ku Klux Klan quanto a WASP, mesmo que de maneira subliminar, se fazem presentes na comunidade estadunidense, sobretudo entre a classe média e alta. Isso acontece porque o fundamentalismo protestante visa defender os interesses dessa classe que se torna internacional através do slogan “american way of life” (modo de vida americano). Após a Segunda Guerra Mundial, com o avanço da globalização e a crescente luta por direitos raciais e religiosos, os fundamentalistas criam um movimento de recuperar os Estados Unidos através dos valores greco-romanos e judaico-cristãos. Ou seja, “Deus e família”, em contraponto aos movimentos feministas, LGBT e um suposto avanço comunista. Em vista disso, em um congresso da WASP criado por Tom Zé, há uma representação do feminino do homem, discussão próxima à da canção *Elaeu*, que trata sobre homens homossexuais para refletir sobre a “mulher diante do espelho paradoxal do Tempo”.

A décima segunda canção do álbum, *Para Lá Do Pará*, apresenta uma harmonia complexa, porque Tom Zé utiliza diversos instrumentos não convencionais para criar a sonoridade da canção. Como o uso de garrafas, assovios e efeitos sonoros, além dos instrumentos convencionais, violões, cavaquinho e percussão. Nesse sentido, a introdução musical apresenta uma harmonia repleta de ruídos, mas com uma base rítmica muito próxima do samba, que sobrepõe os ruídos que cessam para a entrada da fala da “Mulher” que diz: “*O que você pensa/ Eu sei que você pensa/ Que a mulher não pensa / Mas pensa/ O que você quer / Eu sei que você quer / Que a mulher não quer / Mas quer*”. A letra trata sobre o tabu sexual presente na consumação sexual feminina.

O refrão dessa música traz como referência um poema de Manuel Bandeira, *Vou-me embora pra Pasárgada* (1930). Obra que conta a história de um lugar no qual o autor se refugia da realidade, um lugar onde os desejos são livres para serem realizados, sem julgamentos. Assim o refrão de Tom Zé diz: “*Para lá do Pará/ Para lá do pensar, / Para lá do pensar. / Para lá do Pará/ Para lá do pensar. E Pasárgada vem pra Maracangalha*”. Esse ato reflete sobre as relações amorosas e sexuais do feminino, assim, a referência ao poema de Manuel Bandeira leva à suposição de que Tom Zé quer tornar o imaginário do poeta brasileiro em realidade. Isso se a sociedade estiver disposta a quebrar esses tabus sexuais com o feminino. Assim, Pasárgada torna-se *Maracangalha* (1955), lugar para qual Dorival Caymmi deseja ir em sua canção, um lugar real e possível.

A última cena do segundo ato, *Cena VII – O Arcanjo XXI*, encerra toda essa discussão por liberdade dos desejos sexuais. Assim como propõe a narração inicial da cena:

A direção do congresso WASP chega à UNU para expulsar as mulheres do recinto. Maneco Tatit argumenta com a tese de que um ser humano integral só existe quando estão juntos um homem e uma mulher. No que Rebeca do Mato acrescenta que o Arcanjo XXI, chegada a sua hora de tomar posse da administração espiritual da humanidade, exigiu que ficasse sob sua responsabilidade o desenvolvimento simultâneo das complexidades do sexo e da razão. Dizendo isso, ela canta para o Conselho de Segurança (Tom Zé, 2005).

Rebeca do Mato, que protagonizou a segunda cena do primeiro ato retorna, agora como porta-voz de um arcanjo, ficando responsável por argumentar sobre o sexo e a razão. Ela o faz por meio da canção *Prazer Carnal*, Tom Zé utiliza três músicas incidentais nessa canção e a primeira é Ária da Quarta Corda. Sob a base melódica da canção de Bach, apresenta-se um violão e a voz de Rebeca do Mato que diz: “*Prazer carnal, / Querem te afastar do amor; / Como sinal / De chama e chuva, enxofre e sal / Sacode a fera em fúria animal / Mas apesar de toda essa vergonha/ Com ele ainda a alma sonha/ Fiar a renda, cuja lenda / Deus há de cifrar, / Fiar a renda, lenda, / Será que deus quem decifrar.*”. Já na primeira estrofe, notamos a presença do mito de Penélope e Ulisses, história que conta sobre um grande amor, na qual a mulher engana o seu pai para poder ficar com seu amado. Essa história ficou conhecida pelo ato de Penélope que durante o dia tecia uma colcha e a noite a desmanchava para esperar a chega de Ulisses.

Em seguida, Tom Zé resgata a canção *O Amor em Paz* de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. A letra original diz: “*Porque o amor / É a coisa mais triste / Quando se desfaz / O amor é a coisa mais triste / Quando se desfaz*”. Como algo que se torna recorrente nessa obra, Tom Zé brinca com a letra original e sua personagem Rebeca do Mato, afirma que: “*É quase um vintém;/ Quando a faísca vem, / Só depois a tempestade/ Arrebenta o cais/ E arrebenta mais / Pois o amor é a coisa mais linda/ Quando o vento traz. / Pois o amor/ É a coisa mais linda/ Quando o vento traz.*”. Após a primeira apresentação de Rebeca do Mato, o personagem Maneco Tatit se sente livre para formar um dueto com essa personagem. Se no primeiro momento ambos discutiram firmemente, agora Maneco Tatit tenta dar suporte ao argumento da mulher.

A personagem Rebeca do Mato repete tudo que havia cantado, enquanto Maneco Tatit sobrepõe suas falas dizendo: “*Se a mulher cultiva essa vibração / Até / Se no casamento da paixão, / Será desvairada, possessa e meretriz, / Uma louca varrida e sem juiz. / Céu, tão grande o céu / Estrelas que são de ninguém / Mas que são minhas / E de você também / Sobre*

você também”. A canção ganha outra perspectiva, isso porque Maneco Tatit demonstra que se a mulher cede aos desejos carnavais, pode ser julgada socialmente, sendo vista como uma pessoa sem juízo que contrapõe a palavra divina da castidade e sendo classificada como uma prostituta ou “meretriz”. Essa fala é realizada sobre a base melódica da canção *Dindi*, de Tom Jobim e Aloysio de Oliveira. A canção se encerra com os dois personagens cantando em conjunto a parte da canção que faz referência a música *Amor em Paz*.

Assim se encerra o segundo ato, que foi dedicado para discutir as relações amorosas e sexuais, e discutir sobre os desejos femininos e os tabus impostos pelas tradições machistas que reprimem o gozo da mulher. Notamos também que há uma drástica mudança no comportamento do protagonista da obra, Maneco Tatit. Ele se apresenta como alguém mais aberto às discussões e desconstrução do machismo, mas sempre o faz cometendo deslizes, algo que Tom Zé fez propositalmente. Contudo, encerrado esse ato, será possível compreender que até aqui Tom Zé estava falando sobre as sociedades ocidentais em geral, já seu último ato está dedicado a tratar especificamente sobre o Brasil.

3.6 ATO III: “Amor ampliado para o teatro e para o país” — o conceito de amor feminino

O terceiro e último ato apresenta uma capa de abertura que faz referência a obra de Sandro Botticelli, *Nascimento de Vênus* (1484). Contudo, diferentemente da deusa Vênus, a mulher retratada na capa desse ato não tenta tampar suas partes íntimas, ao contrário, ela faz questão de exibir seu belo corpo, o que torna a imagem o mais livre de todas as mulheres representadas até então. À sua volta, existe uma paisagem composta por árvores e flores que formam o mapa do Brasil, sobreposto a essa imagem aparece o título do ato: *Amor ampliado para o teatro e para o país*. Uma legítima releitura brasileira da obra de Botticelli:

Imagem 13 — Capa do terceiro ato



Fonte: *Estudando o Pagode — Na Opereta Segrega* Mulher e Amor. CD.

A *Cena I — Teatro*, do primeiro ato demonstra um salto no tempo: “Ano 2000. Teresa, Maneco Tatit e Dr. Burgone comparecem à reinauguração do Teatro Vila Velhas, na Bahia, onde se representa *Dom Quixote*, de Cervantes” (Tom Zé, 2005). Como dito anteriormente, o Teatro Vila Velha é um espaço importante na história de Tom Zé, pois foi lá que ele se apresentou pela primeira vez com o futuro grupo tropicalista, em 1964. A décima quarta canção, *Teatro (Dom Quixote)*, é uma homenagem a Márcio Meirelles, diretor que coordenou a reforma do teatro, além da clara referência à obra de Miguel de Cervantes Saavedra, *Dom Quixote e la Mancha* (1605). A música é lenta e sua sinfonia é formada pelo teclado, violão, percussão e alguns efeitos sonoros que conferem intensidade às falas de Dom Quixote e Sancho Pança: “*Tem teatro no canto do bode, / Agora também no pagode / ...Que somente os dementes, os loucos, os teatros, / Os corações, os quixotes, os palhaços, / Podem vencer os dragões aliados / Aos caminhões e aos supermercados.*”.

Tom Zé inicia sua canção fazendo referência à mitologia que dá origem ao teatro, ao deus Dionísio, que para fugir da ira da esposa de Zeus, Hera, se transformava em bode, assim o canto do bode remete à tragédia grega no teatro. E fazendo referência a sua própria obra, Tom Zé diz que também tem teatro no pagode. O músico faz um grande esforço para ligar o gênero musical pagode ao amor, romance para além do sexo, de modo que nessa canção diz: “*E assim retomando a essa doce loucura/ Que o transe, o abandono e o delírio procuram / Pra devolver ao amor plenitude / No êxtase ter-se outra vez a virtude.*”. Brincando com a

obra de Cervantes, Tom Zé recorre ao amor platônico do protagonista pela mulher idealizada, na figura da personagem de Dulcinea de Toboso.

Uma das hipóteses possíveis de análise dessa canção, é que ela funciona como fechamento do primeiro ato. Tom Zé retoma o debate da mulher idealizada na figura de Dulcinea e no desejo de Dom Quixote: “*Que a inocência, essência do sonho, devolva / Os saís abissais do amor às alcovas. / Desta casa onde casa e se cria/ Um degrau / Da minha catedral / O teatro do ator que recria / Quixotes de Espanha / La Mancha e Bahia*”. O músico demonstra que sua construção de personagens está ligada a mitos que estabelecem um padrão de feminino a ser seguido, padrão que é constantemente replicado, não só pelas artes, como também pela religião: “*E pelo arauto/ No alto do palco/ Onde o mito vomita uma história/ Que repete a estória da história / O canto do bode / Espermatozoide / E o pagode na prece / Do samba-enredo reconhece*”. O arauto é aquele que prega usando o estigma divino, que afirma que o criador de tudo foi quem estabeleceu essa relação social, onde o corpo feminino deve ser subjugado pela lei divina, ou pela lei masculina.

Por fim, Tom Zé mostra que o pagode sempre viverá sob a sombra do samba-enredo, justamente pela perspectiva negativa que ambos carregam. O samba-enredo é um gênero do samba utilizado sobretudo nos desfiles dos carnavais, esses desfiles sempre sofreram com a repercussão negativa da imagem das mulheres, expondo seus corpos, como acontece nas letras de pagode, as quais, para Tom Zé, retrata as mulheres como um “pedaço de carne”. Contudo, é inegável que, enquanto uma parcela é julgada por seu comportamento durante o carnaval, outras ganham lugar de destaque, como as rainhas de bateria, que mesmo colocando seus corpos como um símbolo sexual, são tão veneradas quanto as garotas da Playboy, retomando a discussão presente na quinta cena do primeiro ato.

A *Cena II – Para o País*, também é uma homenagem a um grande músico brasileiro, Adoniran Barbosa. De acordo com a narração inicial: “Depois de três anos, uma noite sem espetáculo! Na porta do teatro foi pnhado um bilhete: ‘O elenco foi assistir à reinauguração da Estrada de Ferro de Jaçanã, que finalmente se uniu à Belém-Brasília’” (Tom Zé, 2005). A décima quinta canção, *A Volta do Trem das Onze (8,5 Milhões de Km2)*, faz uma homenagem às principais canções de Adoniran, como *Trem das Onze*, *Iracema*, *Saudosa Maloca* e *Samba do Arnesto*. Tudo isso aliado a uma discussão muito cara para Tom Zé, o crescimento econômico brasileiro:

Um dia David Byrne me perguntou sobre o Brasil e fiquei admirado que fui capaz de dizer uma coisa axial do Brasil, que ninguém fala. Eu disse: “David Byrne, no dia

que você ouvir falar que o Brasil está construindo estradas de ferro às centenas, o Brasil todo mudou” Pronto, isso acho que é uma coisa axial sobre o Brasil. Isso significa independência, significa como se fossem expulsos os nazistas da França, porque aqui não se pode falar numa estrada de ferro, estrada de ferro dá prejuízo a automóvel e automóvel é atualmente essa coisa contraditória, que não tem onde botar, mas tem que vender. Formidável! Não tem onde botar. [...]. (Tom Zé, 2003, p.259).

Algo que fica claro com a seguinte fala de Maneco Tatit na canção: *“Frankfurt, Roma, / Europa forte, / É povo rico de toda sorte, / Tudo barateia nesse transporte;/ Até Las Vegas, / Ó trem, carrega para Nova Iorque, / Mas aqui o gringo tirou o trilho/ Pra não deixar trem passar”*. Esse é um debate recorrente nas entrevistas concedidas por Tom zé, tanto que em 1999, na entrevista concedida para a revista *Caros Amigos*, o músico diz:

[...] Outro exemplo que eu queria lembrar: um país de oito milhões e meio de quilômetros quadrados e todos os países enormes usam trem pra transportar sua carga. A gente transporta até automóvel em estrada de rodagem! O que é que custa um trem? Custa dois trilhos e uns dormentes de madeira, que hoje podem ser substituídos ecologicamente por plástico. Isso não custa nada. Se você olhar, vai ver que às seis horas da tarde todas as cidades do Brasil estão cheias de pessoas, cada uma gastando um motor, uma combustão de gasolina, um cavalo de lata enferrujado, um carro. Cada carga de 7.000 quilos precisa de um caminhão. Tudo isso o que é? É um esbanjamento de coisas! E por que fazemos isso? Aí que eu volto pra imprensa: alô, alô, senhora! 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, então não é possível que... os exemplos não são bons, vocês tão vendo que não são bons [risos] ... (Pimenta apud Tom Zé, 2011, pp.127-128).

Essa canção está completamente focada na questão econômica brasileira e, pelas falas do artista, fica claro que ele compreende que muito do que não foi feito é decorrente do sistema colonial que vivemos até hoje. Ele ressalta como a influência estrangeira molda a economia nacional e, essa música, além de homenagear o grande músico Adoniran Barbosa, faz um apelo para a mudança econômica brasileira. Economia que também é fruto de uma tradição greco-romana e judaico-cristã de colonização e exploração. Algo que podemos pensar a respeito com o recitativo final da música, feito por Maneco Tatit:

Arnesto! Tu tem que fazer um bilhete pra botar na porta e outro bilhete pra mandar pro Governo. É, Arnesto, faz um bilhete porque se não tiver uma estrada de ferro vai estrangular, estrangular o escoamento da produção de soja, milho, feijão, uva. E até a uva da Inês precisa de um trem pra carregar ela. Viu o que fizeram com a Madeira-Mamoré? Construíram, desconstruíram, quebraram. De Feira de Santana para Alagoinhas tinha uma estrada de ferro quando eu era pequeno, Arnesto, que era uma coisa. Todo o dia fazia de novo, fazia de novo e nunca passou um trem. Ai, Arnesto, a soja, o milho, a produção... E as verbas pras estradas de ferro, Arnesto, tão sendo desviadas pra outros setores. Faz um bilhete pro governo, Arnesto. Deixa debaixo da porta do presidente, deixa debaixo da porta do Senado, deixa debaixo da porta do

contra-senado, dos deputado, dos vereadores, deixa debaixo da porta até do banheiro (Tom Zé, 2005).

Podemos relacionar essa canção com o encerramento do segundo ato, um desfecho para o ato que está preocupado com a libertação amorosa e sexual do feminino, enquanto se esquece das questões econômicas, que dificultam acessos e possibilidades para os cidadãos. Isso posto, caminhamos para a *Cena III — A Mulher na UNE*, cena que encerra todo o álbum *Estudando o Pagode* (2005).

Voltando ao júri, Maneco Tatit e Teresa levam Diotima de Mantinéia para testemunhar em juízo. Ela toma a palavra e diz: “Olha pessoal, se meu Platão tivesse uma Kehl dessa de vocês, eu estaria desempregada. Mas vocês podem ouvir minha opinião também, no Oráculo Mirian*, aquela de “De Perto Ninguém é Normal”. Sei que o machismo no ambiente universitário também é forte, mas quero hoje apresentar a vocês uma banda de pagode, de parceria com uma banda de rock romântico. Vou cantar com eles “Beatles a Granel”, porque, também, ninguém é de ferro e, afinal, é preciso namorar.”

Mas no fim, quando começa a ficar muito piegas, Teresa se aborrece (Tom Zé, 2005).

Tom Zé reserva a última cena para recorrer a um espaço muito importante da sua formação, a União Nacional dos Estudantes – UNE, órgão com o qual trabalhou no Centro Popular de Cultura – CPC. Contudo, invoca uma personagem da antiguidade, Diotima de Mantinéia, conhecida por ser a personagem da obra *O Banquete*, de Platão que ensina Sócrates sobre o amor. Para Diotima, o amor começa pelo físico, a atração dos corpos, mas tem degraus e só se torna pleno quando atinge o mais alto degrau da emoção, colocando a relação em um patamar espiritual. Mas, Tom Zé brinca com essa personagem fazendo ela citar a psicanalista Maria Rita Khel, colocando a perspectiva da psicanalista acima da sacerdotisa grega.

Diotima diz que prefere argumentar cantando, e assim inicia a última canção do álbum, *Beatles à Granel*, cuja sonoridade é bem lenta, mostrando um certo desânimo dos personagens envolvidos. No primeiro momento, existe um diálogo entre Maneco Tati e o “Coro da alma”: “*Maneco: Amar, amar, amar / Coro: Demais é só / Maneco: Sofrer demais é só / Coro: De nada há / Maneco: Sobrar de nada há / Coro: Faça melhor / Maneco: Que Deus faça melhor / Coro: Amar, amar*”. Diotima entra na canção e passa a responder às falas de Maneco Tatit de forma sarcástica: “*Maneco: Amar / Diotima: Olhe aí o macho a cantar/ Maneco: Amar / Diotima: Mentira a desfiar/ Maneco e Diotima: No seu tralalá / Amar, amar, amar / Se a mulher enternecer / É pão-de-ló / No suco de caju / Mas se ela enfurecer/ Pra ele é só / Amor com Red Bull*”. Teresa, que está acompanhando essa cena, se revolta, percebe que

o namorado não está entendendo a mensagem da música e o confronto: “Teresa: *“Quanto maior romantismo/ Mais cruel se transfigura/ O carinho em tortura / Maneco: Amargas mil sm ter / Por que nem pra que tecer / E ser.. / Teresa: Destruindo a mulher / Vai ficar sem o tripé, / Sem panela e sem colher”*”.

Teresa tem uma postura muito firme diante de Maneco Tatit e, ao longo da obra, foi a personagem que mais cresceu, enquanto seu namorado continua dissimulando o machismo. Ao final da canção Teresa diz: Mel? Mel o quê, seu vagabundo! Quero lhe mostrar algumas das crueldades que caíram sobre a mulher nestes séculos. Então fique aí escutando, quero ver” (Tom Zé, 2005). Assim, a obra não se encerra, algo que Tom Zé havia proposto no próprio encarte, que logo abaixo da sinopse da obra deixa um recado em negrito: **“Canções para duas vozes (Masculina e Feminina). Procure sua (seu) parceira(o). Opereta Inacabada”**. Uma forma de demonstrar como o machismo é uma tradição social difícil de ser combatida, pois se enraizou até mesmo nos pequenos gestos do dia a dia.

O terceiro ato tem uma função curiosa na obra e sua capa denuncia que é um ato que reflete sobre o Brasil. A característica que liga as canções é a percepção de que as três são homenagens. A primeira para a obra *Dom Quixote de La Mancha* e o diretor Márcio Meirelles, a segunda uma homenagem ao músico Adoniran Barbosa, e a última uma homenagem a banda The Beatles, que com o álbum *Sgt. Pepper's* inspirou o modo tropicalista de compor. Além disso, a primeira encerra o debate proposto no primeiro ato, a segunda encerra o debate do segundo ato, enquanto a última não encerra nada, ao contrário, chama o ouvinte a retomar a obra toda.

Poderíamos criticar a escolha de Tom Zé em não dar muitas falas para sua protagonista. No entanto, como a ideia do músico é dialogar com os homens da sociedade brasileira, ele utiliza o personagem Maneco Tatit como um experimento social que notavelmente não deu certo na obra, visto que a postura do rapaz foi de mascarar o machismo e não de enfrentá-lo diretamente. Uma postura comum em nossa sociedade. Nesse sentido, o papel de Teresa é fundamental porque mesmo sem falar nas canções ela consegue enxergar que não houve avanços na postura de Maneco Tatit e sente-se confortável em não se submeter a ele, mandando-o passar por esse processo de reflexão novamente. Nota-se que Tom Zé cria um paradoxo, isso porque se o diálogo é entre os homens, fica claro ao fim da obra que quem mais aprendeu com tudo isso foi a mulher, que agora consegue enxergar as entranhas do machismo e não aceita submeter-se a ele novamente. Quanto a tragédia precedida na sinopse do disco, fica em aberto, assim como a obra. Nota-se que esse é um recurso do compositor

para deixar em aberto diversas questões, demonstrando na prática o caráter experimentalista desse álbum opereta.

Enfim, no próximo capítulo, analisaremos essa obra pela perspectiva da performance e recepção. Trabalharemos com algumas teorias sobre a performance da voz e a performance midiaticizada, já que o objeto analisado se trata de um CD. Através da performance midiaticizada, será possível compreender um pouco sobre a recepção da crítica especializada em música, cujos textos foram retirados de sites, revistas e jornais. Entenderemos a escolha dos tipos de intérprete de cada canção e como essas escolhas ressaltam a importância das discussões feitas nas músicas, demonstrando os pontos que Tom Zé enfatiza mais que outros. Desse modo, poderemos compreender um pouco o impacto social do álbum *Estudando o Pagode — Na Opereta Segrega* **Mulher e Amor** (2005), além da importância desse álbum na carreira de Tom Zé, que reserva um espaço singular para essa obra.

4 OS VÁRIOS TOM ZÉ(S) *NO ESTUDANDO O PAGODE* (2005): A PERFORMANCE EM DEBATE

4.1 A performance da oralidade e os caminhos de uma análise da performance midiaticizada

O presente capítulo tem por objetivo analisar a performance de Tom Zé no álbum *Estudando o Pagode — Na Opereta Segrega Mulher e Amor* (2005). Quando tratamos de performance, a ideia mais recorrente é de um corpo executando uma ação ao vivo, por esse motivo a maior parte dos trabalhos sobre performance analisam shows e peças teatrais. Mas, a performance vai além, pois envolve o corpo que realiza a ação e o corpo que recebe essa ação. Por esse motivo, ao longo deste capítulo pensaremos sobre a performance da voz de Tom Zé. Para isso, utilizaremos como principais embasamentos teóricos-metodológicos os teóricos Paul Zumthor, com a teoria da performance da oralidade; e Heloísa Valente, através de seu trabalho sobre a performance vocal das mídias, a voz midiaticizada. Além disso, também utilizaremos pressupostos do renomado teórico Richard Schechner, que apresenta uma abordagem inovadora da performance sob análise das diversas esferas do comportamento humano.

Schechner afirma que todos somos seres performáticos. Ele entende que a base da performance é o corpo e “para realizar arte, isto envolve treino e ensaio. Mas a vida cotidiana também envolve anos de treino e de prática, de aprender determinadas porções de comportamentos culturais, de ajustar e atuar os papéis da vida de alguém em relação às circunstâncias sociais e pessoais” (Schechner, 2006). Assim, ele demonstra que “realizar a performance” está ligado a ação e delimita oito tipos de performance: “1. na vida cotidiana - cozinhar, sociabilizar, ‘ir vivendo’; 2. nas artes; 3. nos esportes e outros entretenimentos de massa; 4. nos negócios; 5. na tecnologia; 6. no sexo; 7. nos rituais sagrados e temporais; 8. em ação” (Schechner, 2006).

O autor exemplifica cada um dos tipos de performance em seu texto *O que é performance?* (2006), demonstrando como às vezes existe uma linha tênue entre um tipo e outro. Assim como o exemplo do balé e do basquete, nas quais as performances desenvolvem movimentos em alguma medida semelhantes e belos, só que o primeiro é denominado com arte e o segundo como esporte. Nesse sentido, ele demonstra como essas categorias podem ser fluidas, podendo desaparecer ou surgir novos gêneros musicais e utiliza o jazz como exemplo:

Durante seus anos de formação no início do século vinte, o jazz não era olhado como expressão de arte. Ele era semelhante a “performance folclórica” ou “entretenimento de massa”. Quando os artistas saíram dos distritos de luzes vermelhas para dentro de respeitáveis casas noturnas e, finalmente, para enormes prédios de concertos musicais, os estudantes aumentavam sua atenção para o jazz. Um repertório substancial de música foi arquivado. Algumas obras de artistas em especial atingiram o status canônico. Nos anos 50, o jazz foi olhado como “arte”. A música popular de hoje inclui o rock, o rap, e o reggae, mas não o “pure jazz”. Mas isto não quer dizer que o rock e outras formas de música popular não serão um dia ouvidas e olhadas da mesma maneira como hoje é a erudita e o jazz. As categorias de “folk”, “pop” e “clássica” têm mais a ver com ideologia, política, e poder econômico do que com as qualidades formais da música (Schechner, 2006).

Entendendo a fluidez da performance, Scherchner tenta então dividi-las em sete funções que são: “1. entreter 2. construir algo belo 3. formar ou modificar uma identidade 4. construir ou educar uma comunidade 5. curar 6. ensinar, persuadir e/ou convencer 7. lidar com o sagrado e/ou profano”. No entanto, elas não são divididas em caixas, assim como nos tipos, uma performance pode abranger diversas funções, sendo capaz de entreter e ensinar simultaneamente, algo que é proposto por Tom Zé no álbum *Estudando o Pagode* (2005). Pensar então a performance do músico nesse álbum envolve diversas camadas, a começar pela, processo que abarca não só o conteúdo da obra, mas como ela atinge os sujeitos que a ouvem.

Nesse sentido, Paul Zumthor dialoga com a perspectiva de Schechner ao entender a performance como uma relação mútua entre apresentador e expectador. Pois, segundo Zumthor: “corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser” (Zumthor, 2014, p.23). Pensar performance e recepção é algo crucial para análise da performance midiaticizada, algo que Heloísa Valente deixa claro em seu trabalho quando diz que a performance é “uma situação comunicativa que põe em ação interpretação, texto e ouvinte, o que quer dizer, o emissor necessita da resposta do receptor, ou seja, o ouvinte exerce função ativa que é indispensável na performance” (Valente, 1999, p.120).

Assim, como Zumthor propõe, o ouvinte recria o que lhe foi transmitido por meio de um repertório particular de experiências, atribuindo aquele universo seus próprios significados. Poderíamos afirmar, que em alguma medida Tom Zé é um artista consciente do processo entre emissor e receptor da obra, tanto que em seu “novo acordo tácito” diz que “percebera que no jeito de cantar em voga havia um claro acordo tácito entre cantor e ouvinte. O ‘ouvinte’ protegia e dava apoio à encenação do cantor” (Tom Zé, 2003, p.22). Entendemos que com o novo acordo, Tom Zé queria fugir da teatralidade exagerada e da expressividade intensa

quando afirma que em sua performance busca “romper o elo forjado pela dramatização expressionista” (Tom Zé, 2003, p.22). Ou seja, ele propõe uma performance mais sutil e realista, sem exagerar nos traços externos de personalidade, focando no aprofundamento psicológico, a fim de que os espectadores se sintam representados. Poderíamos usar como exemplo o Maneco Tatit, personagem que sempre representa o médio, com o intuito de tocar a maior parte dos homens ouvintes da obra.

Tom Zé ainda afirma que a ele surge a problemática do “descantor”, ou a necessidade de se disfarçar em um “não-cantor”, já que tinha noção de que sua voz não contemplava o “fetichismo musical” (Adorno, 1980, p.75) em voga após o surgimento da voz esquizofônica. Em um protesto contra o fetichismo na música, Theodor Adorno argumenta:

O atrativo exercido por estes últimos é tradicional, bem como o é a vinculação estreita do sucesso com a pessoa do cantor dotado de bom "material". Entretanto, nos dias de hoje, esqueceu-se que a voz é apenas um elemento material. Ter boa voz e ser cantor são hoje expressões sinônimas para o vulgar apreciador materialista da música (Adorno, 1980, p.75).

Theodor Adorno é um dos principais nomes da Escola de Frankfurt, foi musicólogo e tratou sobre relação entre música e sociedade, demonstrando como a música é uma expressão cultural que reflete sobre seus valores e contradições. Assim ele via duas potencialidades diferentes para a música, a primeira como alienação através de uma indústria cultural que servia aos interesses do capital. E a segunda através da música autônoma e crítica, que tinha o sentido oposto, questionando e transformando a sociedade. O trecho acima mostra uma das perspectivas negativas da indústria, isso porque Adorno afirma que o surgimento da voz esquizofônica levou a uma supervalorização da voz, aquele que tem uma boa voz é classificado como um bom cantor, mesmo que não carregue consigo as técnicas antes desenvolvidas para o canto.

Tom Zé compreende que sua voz não é suficiente para atender ao fetichismo musical, por esse motivo ele se mascara como um “descantor”, utilizando um “assunto-espelho”, ou seja, ele pretende envolver seus espectadores com a narrativa e não com sua voz. Para isso, ele recorre em suas canções a assuntos que cercam seu público. Tal como o tema das cidades, algo presente em suas obras e que o fez ganhar o IV Festival de Música Brasileira da TV Record, com *São São Paulo* (1968) e, discussões relacionadas a sociedade brasileira, como o machismo, presente no álbum *Estudando o Pagode* (2005). Em sua autobiografia, ele afirma quebrar com a relação estabelecida entre cantor e espectador, tirando de sua performance o “Corpo-Cancional”, ou seja, entendo que “não era preciso ‘cantar’: seu modo de fazer musical

era uma narrativa de versos crus, sem a retórica poética do referido Corpo-Cancional, para não dar ao ouvinte a impressão de que escutava um cantor. O assunto, o barro que usava, eram elementos presentes, que nos rodeavam: um espelho” (Tom Zé, 2003, p.25).

Consciente disso, Tom Zé sabia que não conseguiria se enquadrar publicamente como um cantor, algo que fica claro quando ele diz que “o problema do acordo tácito era o principal. Porque para tentar cantar qualquer futura composição esse acordo deveria ser concomitante. A cantiga, o assunto-espelho, meu disfarce de não-cantor precisavam ser simultâneos” (Tom Zé, 2003, p.25). Diferentemente do fetiche demonstrado por Adorno, Tom Zé queria tornar sua voz coadjuvante, de modo a submergir seus ouvintes em um experimento musical cuja sinfonia² e o “assunto espelho” fossem os protagonistas da canção, para que os espectadores pudessem se sentir presentes na obra e dessem menos atenção à exibição vocal do músico.

Tom Zé afirma ter grande dificuldade em colocar seu acordo tácito em prática, isso porque, para ele, “o presente, o imediato, o aqui-e-agora pareciam esvanecer-se, tornar-se irreais” (Tom Zé, 2003, p.25). E se compararmos a teoria da oralidade de Zumthor, o termo performance está inteiramente ligado a “um aqui-eu-agora jamais exatamente reproduzível” (Zumthor, 2014, p.56). Uma performance, portanto, não pode ser reproduzida em sua exatidão, seja para um ator ou cantor; cada apresentação trará elementos singulares e seus atos serão ressignificados de formas distintas por seus espectadores. No livro **Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio**, também Valente demonstra os caminhos de uma análise da performance através da voz: “a voz é, portanto, mais do que as palavras que são pronunciadas, mais do que a qualidade do som que sai da boca; é o corpo inteiro, caixa de ressonância que fala, emanando energia” (Valente, 1999, 119).

A autora dedica um capítulo para pensar sobre *A performance da voz cantada*²², teoria desenvolvida por Zumthor na qual ele afirma que há quatro espécies de oralidade: i) a primária, onde não existe forma de escrita, ii) a oralidade mista onde existe escrita, mas a oralidade não é submetida a ela, iii) a oralidade secundária que “recompõe a partir da escrita”, a voz trata do que foi escrito, ou seja, há um predomínio da escrita sobre a voz e iv) a oralidade mediatizada que ocorre a partir dos “meios de comunicação”, como rádio, televisão e discos (Zumthor, 1985, p.5). Nesse sentido, Valente pensa a voz em diversos aspectos e situações, como no *Corpo cantante*, *A voz centrada no corpo*. O pensamento que mais nos interessa é *A voz esquizofônica*, ou seja, a voz gravada; poluída por diversos elementos

²² Em outros capítulos a autora também irá refletir sobre *A voz na música contemporânea (Presto Vivace)* e o *Tema com variações: (Allegro con brio) A voz dos Mares do Sul*.

sonoros que modificam sua essência. Assim, o “surgimento da mediatização técnica alterou a paisagem sonora de maneira radical, trazendo muitos sons novos, ao mesmo tempo em que extinguiu muitos sons preexistentes a ela, sobretudo os sons de menor intensidade” (Valente, 1999, p.144).

Desse modo, Valente visa compreender essa nova “paisagem sonora” que trouxe o predomínio da voz cantada, algo que foi esclarecido por Zumthor anteriormente, quando diz que a transmissão da voz através dos meios de comunicação é capitada pela audição, de modo que “não pode ser lido, ou seja, decifrado como signos da linguagem. Daí a ideia que vem se propagando há alguns anos de que o triunfo dos meios eletrônicos de comunicação representa uma espécie de revanche da voz, após séculos de estar reprimida sob o domínio da escrita” (Zumthor, 1985, p.8). Ao longo desse texto, Valente demonstra que, com os avanços tecnológicos, as performances se modificaram, a exemplo do microfone que mudou a forma de ampliação vocal. Ela ainda diz que “os locutores, de um modo geral, souberam adaptar-se rapidamente ao microfone, a uma performance que colocasse a voz num tom mais adequado à fala espontânea, como provam os programas realizados no interior dos aquários das rádios” (Valente, 1999, p.144).

Assim, os intérpretes precisaram se adaptar às novas tecnologias e, pensando nesse papel, Zumthor dedicou um capítulo de seu livro **Introdução a Poesia Oral** (1997), para tratar dos *Papéis e Funções* do intérprete, ouvinte e outros, como, por exemplo, da memória. Zumthor, ao tratar sobre o intérprete, afirma que esse é o “indivíduo de que se percebe, na performance, a voz e o gesto, pelo ouvido e pela vista. Ele pode ser também compositor de tudo ou parte daquele que ele diz ou canta. Se ele não o é, será questionada a relação que o liga ao(s) compositor(es) anterior(es)” (Zumthor, 1997, p.225). A partir disso, ele percorre os diversos tipos de poetas orais que existiram nas tradições europeias, asiática, africana, e americana para afirmar que passa a existir uma exploração de um artista que vem de uma tradição “vigorosa e significativa” feita pela “tecnologia”, e que essa, por sua vez, “instaura, a nível de mediatização, um profissionalismo secundário e, este, além do mercantilismo dos intermediários, às vezes gera uma nova forma de poesia, fonte de prazer coletivo” (Zumthor, 1997, 230). E assim, o autor demonstra como a industrialização mudou a relação do artista com a arte:

No nosso mundo industrializado, as etapas ordinárias de uma carreira de cantor ‘descrevem e colocam em perspectiva a série completa dessas possibilidades: do amadorismo espontâneo ao profissionalismo e ao recrutamento em uma instituição. O que foi originalmente um leque de formas sociais não é mais que um repertório de

situações individuais sucessivas, voltadas para o estrelato final, cuja esperança as dinamiza. Os fundamentos antropológicos nem por isto mudaram.

Em contrapartida, nada autorizaria a ver, na existência de várias categorias de intérpretes, uma projeção da divisão do grupo humano em classes sociais antagônicas, ricos/pobres, dominantes/dominados, nobres/plebeus ou escravos. Uma situação de fato desprovida de toda sanção habitual resulta às vezes (como na Europa dos séculos XVI e XVII, ou ontem ainda na América Latina) do modo de alfabetização: se a classe dominante monopoliza as técnicas da escrita, tudo o que se refere à oralidade torna-se virtualmente objeto de repressão, e os poetas orais, passam, com ou sem razão, a ser porta-vozes dos oprimidos (Zumthor, 1997, p.231).

Zumthor coloca em perspectiva algo que é muito caro aos artistas brasileiros, principalmente da década de 1960. Podemos afirmar que esse é um dos períodos históricos nacionais no qual houve um grande florescimento da arte engajada, podendo citar os Centros Populares de Cultura - CPC, cujo objetivo era de dialogar com as massas do país para criar uma arte popular de conscientização, principalmente com o teatro que era visto como uma arte de acesso das elites. Além do teatro, houve diversas expressões artísticas com o mesmo intuito, como o movimento tropicalista, cujas obras cinematográficas, teatrais, musicais, dentre outras, contavam com o mesmo objetivo. Nesse sentido, Tom Zé é um dos sujeitos que, pela perspectiva de Zumthor, age como um “porta-voz dos oprimidos”.

Algo que podemos pensar a respeito quando retomamos a discussão presente no primeiro capítulo desta dissertação. Tom Zé foi um membro importante do CPC de Salvador, cujo centro tem particularidades em comparação com os de outras regiões. Pode-se ressaltar que o CPC de Salvador teve o privilégio de participar em projetos de alfabetização que utilizavam o modelo de Paulo Freire. Salvador teve um contato mais profundo com as obras e teorias brechtianas, tanto que os pensamentos desse dramaturgo refletem no modo composicional de Tom Zé. Músico que propõe uma arte que tem a função de entreter e ensinar, como pudemos ver na análise da obra contida no segundo capítulo deste trabalho, um demonstrativo da discussão de Tom Zé com a sociedade sobre as tradições patriarcais que tentam constantemente anular o feminino.

Segundo Zumthor, o papel do intérprete modifica conforme haja a presença ou não de público, ou de instrumentos musicais. E divide os casos do intérprete em quatro situações: na primeira, há presença de auditório e o intérprete canta sozinho; no segundo caso, existem dois intérpretes e esses criam um debate; no terceiro caso, existe um solista sustentado por um coro; e no último caso, “o intérprete é um grupo unânime” (Zumthor, 1997, p.234). Zumthor exemplifica cada uma dessas modalidades e faremos o mesmo ao longo deste capítulo ao chegarmos na análise das performances presentes no álbum *Estudando o Pagode* (2005). Por fim, Zumthor também esclarece que essas “quatro modalidades de execução assim

distinguidas se multiplicam na prática numa vintena de combinações, segundo o uso de instrumento de música que elas comportam” (Zumthor, 1997, p.235).

Antes de apresentar os cinco usos de instrumentos, o autor alerta que nas tradições ocidentais a “ausência de acompanhamento musical caracteriza” uma performance falada (Zumthor, 1997, p.235), contudo o primeiro uso está ligado justamente à ausência de instrumentos que requerem maior “potência” da voz. No segundo uso, “o cantor ele mesmo se acompanha, ao modo griot senegalês com o alaúde, do poeta sudanês com a harpa, ou de nossos cançonetistas com o violão” (Zumthor, 1997, p.235) o autor alerta que, por esse motivo, os instrumentos de sopro tornam-se inacessíveis enquanto os instrumentos de cordas se destacam. Já no terceiro uso, os instrumentos de sopro e de percussão tornam-se possíveis já que o intérprete é acompanhado por um músico. O quarto uso está ligado ao acompanhamento do intérprete por uma orquestra, fazendo com que as bandas de jazz e rock se enquadrem nesse uso, visto que existe um “cantor e ‘seu grupo’”. Por fim, o último uso está ligado a uma performance teatralizada, no qual há “auxiliares” que acompanham o intérprete, seja junto ou de forma alternada, e surgem outros elementos além dos instrumentistas, como mímicos e outros cantores. Nessa performance, cria-se a “figura central exemplar do principal porta-voz” (Zumthor, 1997, pp.235-236).

Através dos papéis de um intérprete e seus usos, analisaremos de forma mais profunda as performances presentes no álbum *Estudando o Pagode* (2005), já que ao longo desse texto podemos inferir a possibilidade de analisar a performance da voz, até mesmo a performance da voz esquizofônica e a voz virtual. Vale ressaltar que também será possível compreender se a proposta do “acordo tácito” de Tom Zé está em ação nessa obra e, através de sua teoria, compreender como esse acordo influencia em sua performance vocal. Além disso, seguindo a obra de Paul Zumthor, **Performance, recepção, leitura** (1990), também será proposta uma análise sobre um dos tipos de recepção da obra, que serão realizadas através das críticas especializadas em músicas presentes em jornais e revistas que tratam sobre o álbum em discussão.

4.2 O intérprete solitário

Anteriormente, foi exposto que existem quatro casos para o intérprete e sua performance, que se modificam com os cinco tipos de sinfonia. Pensando nisso, trataremos do álbum *Estudando o Pagode* (2005) dividindo-o em grupos de músicas que possuam a mesma

estrutura performática, passando pelas singularidades de cada uma das faixas musicais. Assim, pensando na situação na qual o intérprete canta sozinho, existem somente três canções para análise. No primeiro ato, encontra-se *Proposta de Amor*, interpretada por Tom Zé que representa a personagem Maneco Tatit e *Mulher Navio Negreiro*, onde Tom Zé interpreta o “Advogado das mulheres”. No segundo ato, existe a canção *Para Lá do Pará*, na qual ele o interpreta a “mulher”.

Na faixa musical *Proposta de Amor*, o libreto sugere dois personagens, Fada Adriana Bem-Ciel interpretada por Mônica Fuchs e Maneco Tatit por Tom Zé. Contudo, a personagem feminina não tem falas na música, ela aparece para incorporar elementos cênicos na canção, como risadas e o acompanhamento vocal de um playback extraído do espetáculo *Santagustin* (2002) do Grupo Corpo. Todas as vozes presentes na canção constituem a sinfonia musical. Por esse motivo, consideramos o primeiro caso do intérprete que canta só, acompanhado por uma sinfonia teatralizada, justamente pelo caráter da “figura central, exemplar do principal porta-voz” (Zumthor, 1997, pp.235-236), isso porque como tratamos anteriormente, Maneco Tatit é o protagonista da obra.

Em *Mulher Navio Negreiro*, a sinfonia também é teatralizada. Jair Oliveira utiliza elementos corporais para compor a sinfonia da música, como o recurso de assovios, suspiros e estalos de dedos. Ao ouvir a canção, é possível notar que a voz de Tom Zé é duplicada em alguns trechos, causando a impressão de um coro. Contudo, como estamos tratando de uma performance da voz virtual, esse é um recurso recorrente, que não coloca outra pessoa na ação do cantar, tornando o papel do intérprete individual. Assim como Maneco Tatit na canção anterior, o “Advogado das mulheres” aparece como um porta-voz, pois é representante legal das mulheres que estão lutando contra as tradições machistas.

Por fim, em *Para Lá do Pará*, Tom Zé interpreta a “Mulher”, um personagem que se remete a ao gênero feminino, ou seja, ele está interpretando o papel de todas as mulheres que estão em busca de liberdade sexual, sendo essa é a discussão central do segundo ato no qual se encontra essa canção. Diferente das músicas anteriores, essa faixa musical utiliza a performance do intérprete solitário acompanhado por uma banda ou grupo. Ao ouvir a música e também ao ler a ficha técnica, notamos que assim como nas outras há efeitos especiais e também assovios. Contudo, esses efeitos não interagem com o protagonista, somente constituem a sinfonia. Consideramos eles como recursos do experimentalismo musical, visto que as ações sonoras não têm um papel na música.

Nesse sentido, podemos analisar que Tom Zé utilizou a performance do intérprete solista quando as canções tratavam de assuntos ou personagens principais para a obra. Maneco Tatit aparece, então, como o porta-voz dos homens machistas que se dizem dispostos a mudar, mas só dissimulam o machismo. O personagem é acompanhado de uma sinfonia teatralizada que ridiculariza o protagonista da canção, e é possível notar o recurso do riso em sinal de deboche à fala do personagem. Já com o “Advogado das mulheres”, o recurso teatral é utilizado para conferir intensidade ao debate sobre o machismo e as mazelas que os homens causam às mulheres ao longo dos anos, assim notamos que os suspiros e assovios dão tensão à fala do personagem. Por fim, a “Mulher”. interpretada por Tom Zé não precisa de recurso teatral, sua fala é acompanhada de uma sinfonia que mostra um certo desânimo da mulher em ter sempre que esclarecer aos homens que o desejo sexual não é exclusivo do sexo masculino.

4.3 Os opostos se atraem? Embates entre gêneros e sentimentos

Finalizado o primeiro tipo de intérprete, pensaremos no segundo caso proposto por Zumthor, na qual existem dois intérpretes e eles criam um debate. Essa forma performática é a mais presente no álbum em discussão, na qual são apresentadas oito músicas, duas do primeiro ato, quatro do segundo e duas do terceiro. Contudo, não as trataremos em ordem cronológica como foi feito no primeiro caso, pois existem algumas faixas musicais que recorrem a mais de um tipo de performance. Primeiro, discutiremos aquelas que somente apresentam dois personagens em diálogo.

O primeiro caso ocorre na quarta faixa musical do álbum, *Quero Pensar (A Mulher de Bath)*, canção que apresenta três personagens, os dois primeiros são Mãe Jussara Saveira e Maneco Tatit, que protagonizam uma guerra entre os sexos, trocando ofensas um contra o outro, até o refrão. Após isso, surge uma ária que é interpretada pela personagem Bete Calla-os-Mares. A ária pode ser uma “canção independente, ou que é parte de uma obra maior” (Sadie, 1994, p.39), um recurso musical que foi amplamente utilizado nas óperas. Tom Zé recupera esse recurso para sua canção para propor um canto em que as duas personagens femininas entram em acordo, Bete Calla-os-Mares conversa com Maneco Tatit de forma menos ofensiva e rebate os argumentos do personagem. Sinfonicamente, tratamos de uma música teatralizada, isso porque através da audição é possível criar a cena dessa canção que utiliza de recursos sonoros falas recreativas e é perceptível que Tatit e Mãe Jussara Saveira

trocam onomatopeias para encenar o desacordo entre eles, mesmo enquanto Bete Calla-os-Mares está falando.

O segundo caso de debate performático ocorre na canção *Duas Opiniões*, presente no segundo ato. Essa canção vai mostrar o diálogo entre as personagens Zélia Bamba e Mônica Sol-Musa, sendo a primeira interpretada por Zélia Duncan, com um timbre vocal de contralto e a segunda por Suzana Salles, cujo timbre é soprano. Ao longo da canção é possível notar que o posicionamento de cada personagem é fortemente marcado pelo timbre de suas vozes, onde o racional é representado pelo timbre mais grave, cujos sentimentos estão ligados à razão e o apaixonado é representado pelo timbre agudo, passando a impressão de uma personagem sonhadora e romântica. Já sua estrutura harmônica corresponde ao terceiro caso, na qual a canção é acompanhada por um único violão. Essa canção apresenta um recitativo, em que Maneco Tatit conta uma fofoca para as personagens, contudo essa participação não faz com que a sinfonia seja teatralizada, isso porque o recreativo se dá como fala e não como canto.

A música seguinte do álbum, *ELAEU*, também tem a estrutura performática dos dois cantores em debate. Temos dois personagens: o “Homossexual A” e o “homossexual B”. o primeiro é interpretado por Edson Cordeiro que corresponde aos timbres barítono e soprano, enquanto o segundo é interpretado por Tom Zé, cujo timbre é barítono. Como na canção anterior, os protagonistas expõem perspectivas opostas, o primeiro se envergonha da parte feminina existente no seu ser, enquanto o segundo a tem admiração pelo feminino. A sinfonia dessa canção corresponde ao quarto uso, de um intérprete acompanhado por uma banda. Essa é uma canção simples que faz referência ao gênero musical pop.

A última canção do segundo ato, *Prazer Carnal*, também apresenta o debate entre dois personagens. Rebeca do Mato, interpretada por Patrícia Max e Maneco Tatit por Jair Oliveira. O libreto sugere uma terceira personagem, o Coroinha, interpretado por Tom Zé, no entanto, esse personagem não tem falas na canção, ele entra fazendo um dueto das vozes. Os personagens não apresentam perspectivas opostas, a personagem feminina com um timbre mais agudo fala sobre o prazer sexual que ocorre no relacionamento, ou entre pessoas que se amam de forma poética, enquanto o personagem masculino com timbre grave mostra como a mulher não tem liberdade sexual, sendo esse fato uma imposição das tradições machistas de uma forma mais direta. Desse modo, os personagens colocam suas visões em oposição, assim como em *Duas Opiniões*, através do timbre de suas vozes, com o grave fazendo o papel

racional e o agudo de idealizador. Sinfonicamente, essa canção conta com o quarto uso, ou seja, intérprete acompanhado por uma banda.

A última canção do álbum, que utiliza o recurso de dois personagens em debate, é a primeira canção do terceiro ato, *Teatro (Dom Quixote)*. Essa faixa conta com dois personagens, Dom Quixote, interpretado por Jair Oliveira, e Sancho Pança, interpretado por Tom Zé, ambos com timbre vocal barítono. De todas as canções analisadas essa é a única que não existe oposição nem no texto nem no timbre. Ambos os personagens cantam a mesma canção, primeiro Dom Quixote e depois Sancho Pança, que repete a mesma letra. Sinfonicamente, essa é uma canção que se encaixa no quarto uso, da banda que acompanha o intérprete. Ao ouvi-la é notável a presença de elementos sonoros feitos por programação, mas esses efeitos não interagem com os personagens e, por esse elemento, não podemos considerá-la uma sinfonia teatralizada. Pode-se afirmar que essa canção não demonstra um debate entre os personagens por se tratar de uma canção que homenageia a pessoa de Márcio Meirelles, responsável pela reinauguração do Teatro Vila Velha. E também por ser uma homenagem à obra de Miguel de Cervantes, *Dom Quixote de La Mancha* (1605).

Existem mais três canções que utilizam a estrutura de diálogo entre personagens, mas essas canções se misturam com outros usos de intérprete, por isso serão comentadas separadamente. Até aqui foi possível compreender que os embates foram feitos de três modos: o primeiro bem representado em *Quero Pensar (A Mulher de Bath)*, onde os personagens protagonizam uma verdadeira guerra entre os sexos. O segundo caso em *Duas Opiniões*, onde Tom Zé cria um debate entre o racional e o emocional que fica claro entre o contraste dos timbres vocais das personagens. E, por fim, o terceiro modo ocorre em *Teatro (Dom Quixote)* onde não existe distinção alguma entre os personagens, um simplesmente reafirma o que o outro disse.

4.4 A voz sustentada pelo conjunto

O terceiro caso de intérprete é do solista sustentado por um coro. No álbum *Estudando o Pagode* (2005) existem três canções que se encaixam nesse caso. A primeira é a *Canção de Nora (Casa de Bonecas)*, que abre o segundo ato da peça. Nessa canção há um solista, o Homem do gênesis interpretado por Tom Zé e o “Coro de Ibsen” realizado por Jair Oliveira e Suzana Salles. Fica claro como o personagem e o coro tem o mesmo pensamento, o primeiro conta como a ilusão da revolução sexual leva Nora a se rebelar contra o machismo. E o coro,

entra para dar continuidade à história de forma mais poética que a fala inicial, ou seja, eles sustentam a história contada pelo protagonista da canção. Sinfonicamente, a canção se enquadra no uso da banda que acompanha o intérprete.

Outra canção que se enquadra nesse tipo de intérprete é a canção *Vibração da Carne*, essa faixa musical conta com o “Coro das mulheres” protagonizado por Tom Zé e Jair Oliveira e o personagem Maneco Tatit interpretado por Tom Zé. Ao contrário da canção anterior, o coro é quem inicia essa canção introduzindo sua temática, que fala sobre a segregação sexual feminina nas sociedades ocidentais. Quanto a sinfonia, podemos enquadrar essa música no uso teatralizado. Esse ponto pode ser compreendido através da interpretação de Luciana Paes de Barros, que interpreta o “Orgasmo feminino” ao longo da canção. Esse orgasmo não aparece somente para compor a sinfonia. Na verdade, é utilizado para dar significado e intensidade à fala do porta-voz da canção, o personagem Maneco Tatit. Assim, o som do orgasmo se modifica conforme as falas do personagem, se o assunto é prazer, o gemido se torna prazeroso, se o assunto é segregação, o orgasmo transforma-se em gritos de dor.

Até aqui podemos traçar uma semelhança entre o primeiro tipo de intérprete e o solista, pois, nos dois casos, Tom Zé atribuiu para si o protagonismo das falas e recorreu em sua maioria à sinfonia teatralizada, na qual o protagonista é visto como um porta-voz. Uma das hipóteses possíveis é que essas canções constituem a tese central da obra. Por exemplo, em “*Proposta de Amor*” Tom Zé coloca em perspectiva o pensamento do homem médio das sociedades ocidentais que dissimula o machismo para poder conquistar uma mulher. Assim, em *Mulher Navio Negreiro*, o músico desenvolve a tese da hipocrisia da sociedade conservadora, da qual Maneco Tatit é fruto, que, ao mesmo tempo que julga o comportamento “vulgar” de algumas mulheres, é capaz de comprar e incentivar a pornografia “em plena praça”.

Essa divulgação do corpo feminino leva a buscas sexuais mais liberais, como a chamada Revolução Sexual da década de 1960, a qual Tom Zé faz questão de desmistificar com *Canção de Nora (Casa de Bonecas)*, canção em que a protagonista precisa se rebelar e buscar sua liberdade sozinha. A ação de Nora, que representa todas as mulheres que lutam por maior liberdade sexual, leva ao constrangimento social, porque mesmo sendo livre para escolher um parceiro, a mulher está sujeita ao julgamento dos familiares e amigos do homem escolhido, além disso, esse homem pode não está aberto para satisfazer as necessidades sexuais da mulher, até porque os homens médios e machistas só se preocupam com sua

própria realização sexual. E assim, justamente com a temática dessa busca pelo prazer feminino, Tom Zé interpreta a última canção de forma contundente, canção *Para Lá do Pará*, na qual a personagem “Mulher” conta para os homens que as mulheres têm necessidades e desejos sexuais assim como os homens.

Essa seria uma das hipóteses possíveis de análise performática do álbum em discussão. Entender que Tom Zé atribui para si diversos papéis ao longo da obra, mas que esses papéis estão conectados, pois mostram desde o porta-voz machista até a porta-voz libertária. E, assim, ele incorpora entre essas canções outras situações que podem exemplificar ou ampliar o debate proposto por esses porta-vozes. Contudo, existem mais duas situações de intérprete presentes na obra, situações nas quais ele mescla mais de uma forma performática.

4.5 As diversas faces performáticas

Ao todo existem cinco canções no álbum que apresentam mais de uma forma de intérprete performático. Podemos começar por *Ave Dor Maria*, que conta com três coros: “Coro das rezadeiras”, “Coro dos acusadores” e o “Coro das Mulheres”. A postura dos coros dos acusadores e das mulheres se assemelha com o caso anterior, no qual há embate entre os personagens, enquanto o coro das rezadeiras sustenta a solista Mônica Sol-Musa. A solista aparece como uma mulher subalterna, enquanto o “Coro das mulheres” tem uma postura diferente, de contraposição à difamação feita pelos acusadores. Sinfonicamente, a canção segue o padrão da banda que acompanha os intérpretes. Nesse sentido, a primeira canção apresenta em conjunto os seguintes tipos de intérprete: o solista e o dueto em debate.

O segundo caso ocorre na canção *Estúpido Rapaz*, que pode levar a divergências de interpretação performática. Essa cena conta com quatro personagens, Rebeca do Mato, interpretada pela Suzana Salles, Maneco Tatit, interpretado por Tom Zé, “Coro dos Acusadores”, realizado por Tom Zé e Jair Oliveira e o Jegue, de Luciana Paes de Barros. A canção se inicia com o “Coro dos Acusadores” replicando as mesmas falas de *Ave Dor Maria*, música predecessora a *Estúpido Rapaz*. Assim a personagem Rebeca do Mato entra chamando a atenção de Maneco Tatit, falando que é inútil criar uma guerra entre os sexos e que isso só irá ferir os dois lados. Então, percebemos que o coro inicial sustenta a fala da personagem feminina que cria um debate com o personagem masculino, personagem esse que toma como postura um sentimento de afirmação às falas de Rebeca do Mato. Por esse motivo, a canção tem duas formas performáticas de intérprete, além disso, a sinfonia dessa música se encaixa

no uso da performance teatralizada, algo perceptível através do coro feito para as falas de Rebeca do Mato, que parecem ignorar a fala da mulher. Outra forma teatral utilizada na canção é o personagem Jegue que relincha ao fim da canção, esbrachando o personagem Maneco Tatit e seu posicionamento machista perante as mulheres.

Em *Amor é um Rock* existem mais de uma forma performática, essa canção conta com os personagens, Dr. Burgone, interpretado por Tom Zé, também responsável por fazer o papel de Jasão. Existe o “Coro de Medéia”, realizado por Suzana Salles e Jair Oliveira. Esses músicos também são responsáveis por realizar as falas de “Medéia, Ariadne e Electra” que também funcionam como um coro. Suzana Salles também interpreta a personagem Ofélia e ainda temos o personagem Maneco Tatit realizado por Rodrigo Sanchez, que não tem falas. Essa cena ocorre em um sonho de Dr. Burgone temendo que sua nora, Teresa, acabe com seu filho. Por esse motivo, Maneco Tatit está presente no sonho, mas nada diz ou faz. A performance de Jasão é teatralizada, utilizado o recuso do choro e do canto falado para demonstrar seu sofrimento. Depois Dr. Burgone e o “Coro de Medéia” realizam a performance de debate, no qual o coro complementa a fala de Burgone com respostas que não lhe agradam e causam temor à situação amorosa que envolve seu filho, Teresa e ele próprio. Em seguida, entra o coro formado por “Medéia, Ariadne e Electra” que dão sustento a performance da solista Ofélia e apresenta o “Canto de Ofélia”, chamando-nos ao refrão da música e a encerrando.

Essa é uma cena complexa, complexidade refletida na forma de sua interpretação. Isso se nos atentarmos para o enredo da obra, no qual Tom Zé afirma que Dr. Burgone comete um filicídio por ciúmes. Sabemos que os três protagonistas estão envolvidos em um triângulo amoroso, isso porque Teresa é namorada de Maneco Tatit, mas se prostitui para Dr. Burgone com o intuito de manter seus estudos. Como dito anteriormente, esse álbum não tem uma cronologia clara, porque se trata de uma obra experimental e, nesse sentido, essa poderia ser a cena na qual Dr. Burgone mata Maneco Tatit por ciúmes, porque o “Coro de Média” está sempre afirmando para ele como o amor pode ser “egoísta” e sem “caráter”. É possível perceber que as falas de Jasão e Dr. Burgone se confundem de forma proposital, visto que Tom Zé é responsável por interpretar os dois. O libreto sustenta que a cena se passa no imaginário de Dr. Burgone em um sonho. Musicalmente, a cena mostra os desejos do professor; e em questão de ação, em início, ele aparece chorando, mas após a fala de Ofélia passa a falar com convicção que o amor é “egoísta” e “sem caráter”, manifestando uma

percepção do amor conformada com a negatividade e com a situação catastrófica desse triângulo amoroso.

Cronologicamente, a décima quinta canção do álbum, que homenageia o músico Adoniran Barbosa, apresenta duas formas performáticas. Essa música apresenta o solista Maneco Tatit interpretado por Tom Zé e o “Coro dos personagens de Adoniran” realizado por Jair Oliveira que faz um remix de sua voz em três alturas diferentes, baixo, tenor e contralto. Facilmente, essa faixa poderia ser enquadrada no tipo de intérprete em que há um solista sustentado por um coro, contudo, a presente canção dá uma função a mais para o coro, que além de sustentar a fala do solista também estabelece um debate com Maneco Tatit. Responde ou completa a fala do solista, misturando a forma de debate e diálogo entre os personagens. Musicalmente, essa canção se enquadra na banda que acompanha o intérprete, mas, ao final da canção, existe uma fala recreativa de Maneco Tatit, na qual ele encena um diálogo com Arnesto, famoso personagem de Adoniran, levando a uma performance teatralizada do protagonista.

Por fim, a canção *Beatles a Granel* que fecha a obra em discussão também apresenta mais de um tipo de intérprete. Essa faixa musical conta com três personagens e um coro, o primeiro é Maneco Tatit interpretado por Tom Zé, Diotima de Mantinéia interpretada por Suzana Salles, que é responsável também pelas falas de Teresa, e o “Coro da *anima*”, realizado por Jair Oliveira nas tonalidades de contralto e soprano. No primeiro momento, Tom Zé exerce o intérprete sustentado por um coro, quando a personagem Diotima de Mantinéia entra, a canção toma a estrutura de dois intérpretes em debate, algo que fica ainda mais evidente com a fala de Teresa, que toma uma postura mais rígida frente às falas de Maneco Tatit. Ao fim da canção, a personagem Teresa tem uma fala recreativa, precedida por um áudio de uma mulher que está xingando um homem. A canção se mostra, então, sinfonicamente estruturada pela banda que acompanha o intérprete, visto que essa é uma canção para uma das maiores bandas de rock do mundo, The Beatles, tornando somente o recreativo de Teresa como um fala teatralizada.

É perceptível que Tom Zé tem uma preocupação maior e mais complexa na elaboração dessas canções, visto que são músicas estratégicas do álbum. Tratamos aqui da abertura da obra e o papel da mulher subalterna, logo em seguida da música onde a mulher se rebela contra o homem machista. A música central da obra evidencia o conflito amoroso e sexual entre o prestigiado burguês e o homem médio, que mesmo sendo pai e filho, cobiçam a mesma mulher, e que, para os termos machistas, trata-se de uma mulher vulgar que ama o

filho, mas se prostitui para o sogro a fim de garantir os estudos na faculdade. E duas músicas de homenagem, i) primeiro a Adoniran Barbosa e preocupação econômica brasileira e, ii) por fim, a canção que encerra toda a obra e deixa em evidência que o homem médio é incapaz de compreender e mudar as tradições machistas se não houver um trabalho constante de desconstrução do modelo patriarcal ocidental. Todas essas canções foram bem planejadas e bem-posicionadas na obra. Estamos falando das faixas musicais 1, 2, 8, 15, 16, ou seja, as duas primeiras músicas do álbum, a música central da obra e as duas últimas canções, que encerram a obra.

Contudo, ainda falta uma canção para análise e essa foi deixada por último por se tratar de um caso único. A música *Pagode-enredo dos tempos do medo* é a única de todo álbum que apresenta o caso do intérprete de um grupo unânime. No livreto nos é apresentado que existe um personagem, o “Advogado das mulheres”, interpretado por Tom Zé, e três coros, “Coro do Cinema Novo”, “Coro da Semana de 22”, “Coro da Poesia Concreta”, todos com a mesma formação, Tom Zé como barítono, Suzana Salles como contralto e soprano e Jair Oliveira como tenor. Ao ouvir a canção percebemos que Tom Zé constrói as estrofes e os demais cantores entra com ele no refrão, contudo, no folhetim, há uma estrutura que demonstra que cada coro é responsável por uma estrofe, havendo em adicional uma “Comissão de frente” e a “Ala Coluna Prestes”. Sinfonicamente, essa provavelmente é a música mais experimental da obra, repleta de muitos ruídos, vozes, os quais através da ficha técnica sabemos que foram realizados pela folha de ficus, pente, garrafas, apitos, instrumentos infantis e programações de efeitos. Diante disso, seria possível enquadrar essa música na estrutura da banda que acompanha o intérprete, mas é possível notar que todos esses recursos sonoros são utilizados para conferir intensidade às falas dos coros, por esse motivo enquadraremos essa canção como sinfonicamente teatralizada.

Notamos, então, que a única canção que se difere de todas as outras formas performáticas, é a música que Tom Zé dedica para defender o pagode, ou melhor, ir contra a segregação do pagode. O músico diz que a tese central do álbum é a segregação da mulher e do pagode, mas a única canção que trata do pagode de forma clara é *Pagode-enredo dos tempos do medo*. Podemos deduzir que a forma performática dessa canção seja diferente de todas por dois motivos: primeiro para sustentar a tese contra a segregação do pagode, segundo para lançar luz à música responsável por esclarecer a apresentação do disco, ou seja, essa é a música que sustenta a interpretação da capa. Além disso, é a canção que chama para a

continuidade do trabalho de Tom Zé, com o álbum *Estudando a Bossa* (2008), e a tese do feminino no gênero musical bossa nova pela pessoa de João Gilberto.

4.6 Mendigar amor não combate o machismo: Estudando o Pagode (2005) pela perspectiva midiática

De acordo com Schechner, as “performances marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam histórias” (Schechner, 2006) e, além disso, elas podem ter tipos e funções. No caso do álbum em análise a função dessa performance é artística. Tratamos de um músico consagrado da sociedade brasileira cuja finalidade é elaborar obras que exercem diversas funções, mas que em grande maioria consiste em “ensinar, persuadir e convencer” (Schechner, 2006), além de entreter. No primeiro capítulo, foi exposto uma breve trajetória artística de Tom Zé e nela encontramos a constante preocupação com o debate sobre o feminino. Além disso, podemos notar como o compositor tem a capacidade de “construir algo belo” (Schechner, 2006) através da sua própria noção de beleza, ou seja, buscando elementos sonoros que valorizam os ruídos cotidianos, com o intuito de aproximar o ouvinte da realidade criada por ele em suas obras.

Para pensar a performance de uma obra midiaticizada existem diversos elementos que podem ser analisados. Anteriormente olhamos para o caráter auditivo do álbum, falando um pouco sobre os tipos de intérpretes e os usos sinfônicos da obra, contudo, Valente ressalta que:

a canção midiática aparece como um objeto de estudo particularmente interessante, dada a sua natureza necessariamente híbrida (música, letra), ao qual se agregam outras linguagens de natureza audiovisual, cênica (cartaz, filme, capa de disco etc.) e suas diversas formas de uso e aplicações. Some-se o fato de que, ademais a importância da sua existência como bem cultural, trata-se de um produto concebido como mercadológico, de grande importância na economia global (Valente, 2013, p.157).

Valente coloca em vista que o conceito de performance que ela trabalha é o mesmo desenvolvido por Zumthor, no qual ele propõe que a performance é mais que um “ato comunicativo [...], mas também as condições de transmissão e recepção da mensagem. Assim, são constituintes do signo musical parâmetros como tempo espaço, além dos elementos contextuais relativos ao corpo do artista em cena” (Valente, 2013, p.158). Ela coloca em perspectiva questões referentes ao corpo do artista durante uma apresentação, que pode ser ao vivo ou gravada, contudo, coloca também elementos para análise como a capa dos discos, isso porque “a imagem passou a reproduzir-se em série, através das mídias”. Imagens construídas

pelos artistas com o intuito de atingir diversos públicos, em revistas, jornais e outros meios midiáticos.

No entanto, já analisamos anteriormente a capa do CD, sabemos qual foi seu intuito e que a representação esfumada de Tom Zé tem como objetivo mostrar aos ouvintes que o álbum traz a sua visão sobre o machismo. Nota-se que se trata de uma imagem quase imperceptível do artista, de modo que Tom Zé divulgou essa obra através de seu figurino. Ele fez questão de utilizar o figurino elaborado por Manuela Carvalho tanto nos shows, quanto nas entrevistas que concedeu naquele período. A exemplo do programa Roda Viva, no qual ele apareceu vestido como um morador de rua, jogando folhas de jornal pelo cenário do programa (Aquino, 2020, p.85). A proposta foi da coordenadora de moda da Trama, Manuela Carvalho, deixando à mostra para os espectadores a proposta de Tom Zé com o disco *Estudando o Pagode* (2005).

Segundo o próprio artista (como já citado em partes), em um documentário realizado pela Trama sobre o álbum em análise, ele diz:

“O tema do disco é a segregação da mulher e a segregação do pagode. Eu tô defendendo a tese, que o homem precisa reconquistar a mulher para poder desfrutar de todas as nudezes que a mulher pode oferecer. A mulher agora só está tirando a roupa de fora, a roupa da sua alma ela não tira, é essa a tese. E o homem tá sendo mendigo desgraçado, vil e miserável. E eu tentei armar isso, de uma maneira, que conseguisse interessar as pessoas, por exemplo, eu armei um enredo como se fosse um pequeno teatro e cada canção vai respondendo a outra. A mulher começa sendo duramente agredida, depois ela pisa na cabeça do filho da mãe e depois os dois tentam se encontrar e o assunto fica em aberto quando o disco acaba, porque eu não sei tudo, eu só estou fazendo o CD justamente porque eu não tenho resposta. Então é um disco masculinista, porque eu acho que os homens precisam prestar atenção e começar a respeitar a mulher, se não se perder definitivamente nós vamos ficar nesse diabo desse planeta com quem?” (Tom Zé).

Atualmente, esse vídeo está disponível no YouTube através do canal “faclubetomze”, dividido em duas partes. Por esse motivo, não temos acesso a informações de quando o vídeo foi gravado e nem o motivo, mas deduzimos que seja um dos materiais de divulgação elaborado pela gravadora Trama na época. No entanto, quando Tom Zé afirma que o homem está agindo como um “mendigo desgraçado”, a coordenadora de moda Manuela Carvalho capta essa ideia para utilizar como figurino. Assim, Tom Zé e todos os homens da banda se vestem de mendigo, enquanto as mulheres aparecem belas, como modo de simbolizar que a mulher sempre tem que ter “boa aparência”, ou seja, um belo comportamento social. Enquanto os homens se sentem livres e no direito de agir de forma cruel, vil e violenta, através dos atos machistas.

Imagem 14 - Figurino do *Estudando o Pagode* (2005)



Fonte: <https://durenaqueda.blogs.sapo.pt/tom-ze-imagens-850423>.

Na imagem acima, notamos que Tom Zé apresenta seu figurino completo. As cores são apáticas, cuja maioria remete a tonalidade cinza, a exceção dos corações que são vermelhos e uma gravata que na imagem aparece sobre a barriga do músico. Seu olhar é triste e distante, enquanto segura um pedaço de papelão deitado em um chão repleto de jornais, sacolas e restos de pano. Em outra imagem Tom Zé está retratado de pé, sua expressão facial é de espanto e notamos que seus pulsos estão amarrados por sacolas plásticas e pela gravata que estampa diversas cores, remetendo a bandeira LGBTQIAPN+. Talvez uma forma de fazer referência à plasticidade social do mundo contemporâneo, ou simbolizar que seus punhos estão atados pelo machismo, machismo esse que não fere só a mulher, mas todos aqueles que não se enquadram nos moldes conservadores judaico-cristãos.

Imagem 15 - Figurino do *Estudando o Pagode* (2005)

Fonte: <https://oglobo.globo.com/acervo/>.

O figurino de Tom Zé foi elaborado para colocar em evidência a tese do seu trabalho, por isso ele foi caracterizado como um mendigo, que aparenta estar perdido ou sem esperança sobre o amor. Em grande maioria, a performance do músico está ligada ao personagem Maneco Tatit, o homem médio que fica preso as tradições machistas, sendo incapaz de entender o amor sem subjugar a mulher. Por esse motivo, na imagem acima, fica evidente que o personagem aparece de pulsos atados, por uma sacola plástica que pode representar a fragilidade do homem perante a independência feminina, enquanto no outro braço seus pulsos então amarrados por uma gravata que faz referência a ideia patriarcal da soberania masculina. Desse modo, o figurino de Tom Zé coloca em perspectiva a performance do homem médio das sociedades ocidentais que não se libertam do machismo e agem de forma desprezível com todas as mulheres, sejam elas suas mães, filhas e principalmente suas esposas e namoradas. Além de serem violentos com todos que rompem as tradições judaico-cristãs como os homossexuais.

Assim, o figurino se torna uma parte importante da performance do artista, isso porque não é um figurino exclusivo para os shows. Ele foi utilizado para o material de divulgação como também em entrevistas, afetando diretamente na recepção da obra para alguns espectadores. Podemos utilizar como exemplo a reportagem de Gislaine Gutierre, que foi muito influenciada pelo figurino, quando redigiu sua crítica, tanto que nomeou seu texto como *Tom Zé mendiga amor das mulheres*, quando, na verdade, Tom Zé não está falando

exclusivamente de si, mas de todos os homens ocidentais, além disso, ele não “mendiga o amor das mulheres”, mas demonstra como o homem trata o amor de forma infame, prevalecendo com o machismo e a segregação feminina.

Podemos afirmar que as performances são algo exclusivo de um determinado momento, sendo impossível de se fazerem revividas. Assim, utilizemos o álbum em análise como exemplo. A performance presente no disco é diferente do show e cada show se difere do outro, isso porque existem diversas variáveis, como palco, público, recursos sonoros, dentre outros. Ao ouvirmos um CD lidamos com uma performance imutável, visto que é uma gravação, mesmo assim ao entender que a performance envolve obra e ouvinte será impossível reproduzir a performance da primeira vez que esse álbum foi ouvido. E isso é uma constante em nossas vidas, aqueles que tiveram acesso a este trabalho vão ter acesso a outro tipo de performance ao reouvir o álbum, provavelmente mais atentos aos elementos aqui expostos. Ou, então, no primeiro momento tiveram uma determinada interpretação da obra que pode ter se modificado ao longo deste trabalho. Assim como sugere Diana Taylor:

É certo que exemplos individuais de performances desaparecem, e não podem jamais ser “captados” ou transmitidas pelo arquivo. O vídeo de uma performance não é a performance, apesar de frequentemente vir a substituí-la por uma coisa em si mesma (filme, documentário). A memória do corpo, por ser “viva” e incaptável, excede o arquivo. Mas isso não significa que a performance - como uma ação ritualizada, formalizada, ou reiterativa - desapareça. Múltiplas formas de atos corporificados estão sempre presentes, apesar de estarem em estado de um constante refazer-se. Eles se reconstituem na transmissão das memórias coletivas, histórias, e valores de um grupo ou geração para os seguintes. Atos corporificados e performados, apesar de pertencerem ao repertório, em si mesmos gravam e transmitem conhecimentos, por meio do movimento físico. (Taylor, 2002, pp.17-18).

Tendo isso em vista, Zumthor escreveu um livro que trata da **Performance, recepção, leitura** (1990), isso porque ele sabe que essas três ações coexistem quando tratamos de performance, tornando cada momento único um “aqui-eu-agora jamais exatamente reproduzível” (Zumthor, 1990, p.56). Isso posto, trataremos a seguir sobre a recepção da obra, sendo notório que a recepção é um campo vasto de análise e muitas vezes requer contato com aqueles que experimentaram ao vivo a obra em análise. No entanto, trataremos da recepção midiaticizada, ou seja, através das críticas musicais presentes em sites, revistas e jornais, analisaremos a recepção do álbum *Estudando o Pagode* (2005). Tal análise será importante para compreender o impacto da performance sobre os críticos de música que muitas vezes influenciam as pessoas ao ouvir ou não um determinado álbum, influenciando também na performance dos receptores que muitas vezes recebem pela crítica a prévia da obra.

Com tudo aqui exposto, foi possível compreender que diversos elementos constituem uma performance e, consequentemente, constatar como eles influenciam na nossa recepção da obra. Nesse sentido, o figurino elaborado por Manuela Carvalho tem duas funções, a primeira nos shows ao vivo, ao colocar em perspectiva a tese de Tom Zé de que os homens estão agindo de forma imunda contra as mulheres e aqueles que não se enquadram nos dogmas judaico cristãos em constatare a apresentação feminina, que sempre deve ser vista de forma atraente, fisicamente e socialmente. A segunda, serve como divulgação da obra nas mídias, essa divulgação tem por princípio básico o mesmo objetivo dos shows, contudo, quando vista de forma separada da obra pode causar uma recepção diferente da original, como se Tom Zé mendigasse por amor, colocando-o em uma posição de súplica pelo amor feminino. Temos a seguir um aprofundamento dessa recepção, já que iremos trabalhar com as críticas do álbum *Estudando o Pagode* (2005).

4.7 O título tropicalista e a construção de um mártir musical

Para tratar sobre a recepção da obra de Tom Zé, o álbum *Estudando o Pagode — Na Opereta Segrega Mulher e Amor* (2005), será necessário retomar a biografia escrita por Pietro Scaramuzza (2020). Isso ocorre por um motivo: a biografia nos ajuda a entender como foi criado o estigma tropicalista na carreira de Tom Zé, intitulando-o como o último tropicalista ou o mais tropicalista dos tropicalistas. Essa perspectiva é fundamental para melhor compreender a recepção da obra do músico, porque os críticos, em sua maioria, carregam consigo a concordância desse título, quase que o tornando indissociável da carga tropicalista. Algo que reflete diretamente na recepção e divulgação, midiática dessa obra que ocupa um espaço peculiar na carreira de Tom Zé.

Desse modo, a biografia **Tom Zé, o último tropicalista** (2020), foi organizada a partir dos grandes marcos da carreira do músico. O livro conta um pouco a história de Tom Zé na cidade de Irará, posteriormente em Salvador, dedica um capítulo para falar sobre a Universidade da Bahia e as influências de Koellreutter e Widmer, a formação do grupo baiano, que posteriormente ficou conhecido como tropicalista, e passa a dividir os próximos capítulos cada um em referência aos discos lançados por Tom Zé, em ordem cronológica. Scaramuzza faz algo instigante nesses capítulos, pois discorre um pouco sobre o processo de confecção da obra, trata da expectativa do músico sobre os discos e como foi recebida, que levando em

consideração a perspectiva de Tom Zé, já que se trata de uma biografia escrita com anuência do músico.

Para exemplificar, falaremos sobre o capítulo intitulado “*Estudando o samba: explicar para confundir*”, capítulo dedicado ao primeiro disco da trilogia do compositor. Scaramuzzo começa tal capítulo narrando o desapontamento de Tom Zé em relação ao disco *Todos os Olhos* (1973), isso porque, segundo ele, não teve uma boa repercussão, e, assim, o compositor aceita um papel como ator em uma peça teatral para poder se manter financeiramente. Desse modo, surge a estrutura apontada acima, quando Scaramuzzo diz:

Desde os primeiros meses de 1976, Tom Zé voltou a se dedicar sobretudo à composição. Em seu estúdio, martelava obsessivamente a tradição musical brasileira até reduzi-la a minúsculas peças. Empunhava o violão e, com seu habitual perfeccionismo, decompunha o que conhecia em unidades mínimas, criando minuciosamente pequenas matrizes que usaria como peças a ser inseridas em mosaicos sempre diferentes. Estava construindo um novo conceito de samba pós-moderno, que aos dois compassos clássicos justapunha fragmentos vanguardistas jamais experimentados. Era um perfeccionista, sempre foi. Isso significa que seus tempos são muito longos. Depois de concluir quatro faixas, foi aos estúdios Continental para propor um novo disco. A ideia foi bem recebida e logo a gravação começou (Scaramuzzo, 2020, pp.169-170).

O biógrafo vai contar ainda sobre a gravação e a estrutura do disco, cujo lado A está voltado para a tese de Tom Zé, que apresenta canções mais experimentais que o lado B. Trata sobre a questão física do álbum, discorrendo sobre a capa do disco e, finalmente, fala sobre como esse álbum foi recebido pela crítica. Com a citação acima, fica evidente que Scaramuzzo endossa a narrativa construída por Tom Zé ao longo de sua carreira, principalmente aquela presente na autobiografia *Tropicalista Lenta Luta* (2003). Nesse sentido, ele escreve sobre a “tragédia” do *Estudando o Samba* (1976) focando os sentimentos do compositor que se sente incompreendido, algo que vai refletir na vida pessoal do músico, resvalando até mesmo na sua esposa, que sempre aparece como seu esteio, a mulher responsável por manter o esposo de pé em suas angústias.

Então, o capítulo que se debruça sobre o álbum *Estudando o Pagode* (2005), é dedicado a essa mulher, Neusa Martins, mais especificamente a uma viagem que ela sempre quis fazer com Tom Zé. E conta que em 2015 ambos foram visitar Veneza, Florença e Roma fazendo um movimento inverso, isso porque ao longo desse capítulo o biógrafo fala sobre algumas referências presentes no álbum de Tom Zé, retirados da história romana, como a escultura de Gian Lorenzo Bernini, o *Êxtase de Santa Teresa*, do qual o compositor criou a protagonista de sua opereta. A partir disso, ele retoma o ano de 2005 para então contar sobre o show realizado por Tom Zé em Roma, no Fandango Jazz Festival.

O biógrafo dá muitos detalhes desses momentos para então começar a falar sobre o álbum *Estudando o Pagode - Na Opereta Segrega Mulher e Amor* (2005), no qual ele afirma que:

o artista entra num novo universo musical brasileiro, o pagode. Os estudos de Tom Zé não se limitaram ao mero aspecto musical e exploram aspectos culturais mais radicais. Um elemento comum à maioria dos pagodes é a visão da mulher como mero objeto de prazer do homem. Partindo dessa matriz machista, em dezesseis faixas Tom Zé subverte a narrativa, para chegar ao resgate do papel feminino na sociedade civil. Para fazê-lo, constrói todo o trabalho como se fosse uma opereta teatral em que, de uma faixa para outra, os papéis de homem e mulher acabam se invertendo. De fato, no início, em “Ave Dor Maria”, a imagem evocada é a de um grupo de mulheres em oração, enquanto homens moralistas as acusam de ser fruto da obra do demônio. (Scaramuzzo, 2020, pp.274-275).

Scaramuzzo passa a contar mais sobre o álbum em discussão, passando pela análise rápida de algumas faixas musicais e falando sobre a inspiração dos personagens, como “Luiz Tatit seria Maneco Tatit, Mônica Salmanso passou a ser Mônica Sol-Musa e Jussara Silveira tornou-se Mãe Jussara Saveiro” (Scaramuzzo, 2020, p.276). Até chegar na reportagem de Veronique Mortaingne presente no jornal francês *Le Monde* que avalia de forma positiva a obra de Tom Zé. Todas essas informações aparecem de forma resumida, o biógrafo não dá espaço para uma análise mais ampla e profunda como fez nos álbuns anteriores. Ele não fala das expectativas de Tom Zé no ato de composição e quando trata da recepção classifica o disco apenas como uma obra-prima.

Nota-se que Scaramuzzo constrói uma narrativa muito semelhante à de Tom Zé no livro *Tropicalista Lenta Luta* (2003), isso porque ele faz a mesma trajetória que o músico propõe. Além disso, o começo do livro está repleto de possibilidades, inseguranças e até mesmo desastres. Tal narrativa foi construída por Tom Zé justamente para dar foco ao período que ele considera o mais importante da sua carreira, um ponto crucial, o Tropicalismo. Ele constrói toda sua carreira através dos espólios do tropicalismo, sempre reforçando o discurso do esquecido, do injustiçado. Essa narrativa serve como pano de fundo para sua carreira, se um álbum é bem-sucedido ele o classifica como fruto de seu projeto, sua pesquisa experimentalista. Caso contrário, Tom Zé recorre ao discurso do incompreendido, do mais radical entre os tropicalistas.

Não estamos dizendo que o trabalho de Tom Zé não merece destaque, mas colocando à prova como essa narrativa foi consolidada. A trajetória do músico de sua infância até a década de 1990 é repleta de percalços, uma batalha sem fim. Há momentos de euforia, mas na maior parte das vezes uma sombra ofusca o brilho do artista, até a chegada de David Byrne. E,

com uma oportunidade, o estadunidense resolve todos os problemas do cantor nordestino, e, a partir desse momento, a história de Tom Zé torna-se livre de problemas, não há necessidade do biógrafo Scaramuzzo debater de forma mais profunda a questão de composição e recepção do álbum *Estudando o Pagode* (2005) porque pela narrativa construída Tom Zé, ele é um superstar, um artista consagrado, livre de percalços que antes o atormentavam a todo momento, tornando-se, assim, o “último tropicalista” ou o “mais tropicalista entre os tropicalistas”.

Tal narrativa vai ser fortemente presente em todas as críticas feitas sobre o álbum *Estudando o Pagode* (2005) e será possível notar que raramente Tom Zé não está veiculado ao tropicalismo. A começar pela reportagem citada por Scaramuzzo, que saiu no jornal francês em junho de 2005, matéria intitulada “‘*Estudando o pagode*’ é mais uma ‘pérola rara’ do músico brasileiro Tom Zé: O cantor denuncia a segregação da mulher em uma opereta irônica”, escrita em Paris por Véronique Mortaigne. Scaramuzzo escolhe citar essa reportagem justamente pela importância que ela atribui a carreira de Tom Zé, pois coloca em evidência que o músico não é mais um nordestino perdido em São Paulo, agora se torna um artista mundial.

Além disso, Véronique Mortaigne é um nome de peso quando tratamos de jornalistas dedicados a música, sendo ela a editora da seção de Música Atual do jornal francês, cobrindo o setor artístico do continente americano, africano e da Oceania. Mortaigne elabora um texto que parece mais uma divulgação do que uma crítica, o que facilita bastante a narrativa construída por Tom Zé, sustentada por Scaramuzzo na biografia:

Felicidade! Tom Zé lança o seu novo álbum, intitulado "Estudando o Pagode na Opereta 'Segrega Mulher e Amor'", ou seja: este cantor-compositor que é um verdadeiro vibrão do rock tradicional brasileiro, destrincha aqui o "pagode", um estilo de samba popular, nervoso e irônico, sob a forma de uma opereta imaginária, na qual são abordados os temas da segregação da mulher e do amor. O menos que se possa dizer é que é um programa que promete. [...]. Tom Zé canta, e toca folha de ficus. Ele que nasceu num lugar improvável do sertão baiano, antes de se tornar um dos fundadores do movimento tropicalista junto com Caetano Veloso e Gilberto Gil, nos explica no encarte do disco de que maneira a folha de ficus, quando enrolada em forma de canudo, permite emitir um som nasal e estridente, o qual "produz uma música crua, que se alimenta da sua própria insipiência. Essa insipiência é a veia do meu interesse". (Mortaigne, 2005).

Vemos que Tom Zé cria sua narrativa através da “incerteza”, isso porque ele próprio conta sua história sempre partindo do “improvável”. Filho de uma família que enriqueceu porque o pai ganhou na loteria, posteriormente o jovem que descobriu em uma revista como compor de forma única, que deveria sair da universidade porque perdeu o emprego, mas que

ganhou uma bolsa de estudos por passar em primeiro lugar. Posteriormente, o esquecido da Tropicália foi redescoberto por David Byrne. E assim, ele constrói uma narrativa extremamente sedutora para seus fãs ou até mesmo para críticos musicais, porque assim como todos os outros artistas, ele está pensando em como ocupar seu lugar na história. Ao apostar no “improvável” torna a sua história mais atraente, até que essa narrativa se consolida.

Tal narrativa funciona muito bem até hoje, no entanto, Tom Zé chegou a ser cobrado pelos fãs em 2013 justamente por narrar um comercial da Coca-Cola para a Copa do Mundo de 2014, que foi sediada no Brasil. A cobrança de seus fãs, que foram contrários à propaganda narrada pelo músico, utilizou justamente o discurso tropicalista, ofendendo-o na internet e o chamando de “garotinha ex-tropicalista”. Tom Zé usou a situação para falar das dificuldades de se manter financeiramente sem apoio de gravadoras e compôs um disco que demonstrava sua posição perante tais acusações. O disco *Tribunal do Feicebuqui* (2013) contou com participações importantes, como o rapper Emicida, que em sua carreira passa por situação semelhante, na qual seus fãs o julgam por vender roupa de grife e o colocam como traidor do movimento (vale ressaltar que foi o rapper quem nomeou o disco de Tom Zé).

Scaramuzzo comenta o ocorrido no penúltimo capítulo de seu livro, especificamente quando fala sobre o álbum *Tropicália Lixo Lógico* (2012). Antes de tratar sobre *Tribunal do Feicebuqui*, ele prepara o leitor, reforçando o discurso tropicalista, e o faz colocando a seguinte citação de Caetano Veloso:

Tropicália Lixo Lógico é o melhor disco de Tom Zé desde que ele renasceu artisticamente, convidando a sair do esconderijo para onde nós o empurráramos nada menos do que por David Byrne, o mais elegante de todos os roqueiros. [...] David é o homem a quem devemos *Fear of music*. Felizmente é também impagável a dívida que temos com ele pela revelação de Tom Zé ao mundo. Os discos que este fez desde então confirmam a impressão provocada no americano. Mas neste Lixo lógico temos mais centrado do que nos outros o efeito cômico-sério extraído da abordagem simultaneamente eruditíssima e pop que ele consegue, de que a análise espetacular de “Tô ficando atoladinho” é um exemplo perfeito (Scaramuzzo *apud* Veloso, 2020, p.292).

Fica nítido que Scaramuzzo recorre a essa fala para dar sentido a sua narrativa e ao título da obra. Nota-se que ele recorre a um depoimento de 2019 para falar de uma obra de 2012, depoimento no qual o “dono” do tropicalismo coroa Tom Zé e pede desculpas pelos espólios negativos que lhe foram deixados. Scaramuzzo vai além e cita outra passagem desse mesmo depoimento quando Caetano diz: “Diferente 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” (Scaramuzzo *apud* Veloso, 2020, p.293). Caetano ainda reafirma o discurso

tropicalista dizendo que os outros integrantes partiram para projetos livres enquanto Tom Zé deu continuidade a “questões centrais” do movimento.

Scaramuzzo dedica seu último capítulo para tratar de forma breve sobre o álbum *Vira Lata na Via Láctea* (2014), deixando para trás três obras que o artista já havia lançado antes da escrita da biografia. Mas se pensarmos no intuito da biografia, não existia necessidade de tratar sobre elas, porque Scaramuzzo já tinha atingido seu objetivo: coroar Tom Zé como o “último tropicalista”. Essa é uma obra extremamente instigante e de ótima leitura, mas que deixa em evidência que veio para dar continuidade a narrativa criada por Tom Zé em *Tropicalista Lenta Luta* (2003), agora contando um pouco sobre a fase mais positiva de sua carreira. Será possível notar que tal narrativa conquistou não só os fãs, como também os críticos de música, que passam a dar mais destaque para as obras do músico.

4.8 A recepção e performance midiaticizada

Sobre a consolidação do título tropicalista, pensaremos primeiramente nas críticas musicais sobre o álbum *Estudando o Pagode* (2005) que recorrem a essa temática. Tendo em vista que pensar Tom Zé sobre essa perspectiva está diretamente ligado à performance musical e física, considerando que todos que o veem sob esse título compreendem e reforçam a narrativa ligada ao grande performático incompreendido. Esse título liga Tom Zé à música experimentalista e a uma performance ao vivo teatralizada. Nesse sentido, as críticas que recorrem a esse fato geralmente preestabelecem uma forma de recepção para os leitores, que buscam na obra e no show essa postura tropicalista, de rebeldia e inovação.

Trataremos então da matéria escrita por Luis Antônio Giron, jornalista e escritor cuja formação inclui Comunicação e Artes, além de Musicologia. Giron trabalhou como editor e repórter dos principais meios de comunicação do país, como a *Folha de S. Paulo*, *Veja*, *Época*, dentre outros. Foi responsável por produções na TV Cultura e publicou alguns livros como o *Ensaio de Ponto* (1998), *Mário Reis, o fino do samba* (2001), *Até nunca mais por enquanto* (2004). Ficou conhecido por trabalhar, sobretudo com críticas teatrais. A matéria intitulada *Pagodeiro das elites* é sucedida pelo subtítulo: *No CD Estudando o Pagode, Tom Zé defende as mulheres numa bizarra opereta ao som de samba*. Essa matéria saiu na *Revista Época*, contudo, sua data não está disponível no site. Através desses elementos é possível delimitar alguns posicionamentos do jornalista perante a obra de Tom Zé, que primeiro o classifica como “pagodeiro das elites”, colocando a música do álbum como algo fora da realidade do

pagode e até mesmo da parcela social com quem Tom Zé se propõe a dialogar, ou seja, os homens médios da sociedade.

O termo elite está ligado à musicalidade de Tom Zé, baseada em uma formação musical erudita, mas também ligado à posição que o samba atingiu na sociedade brasileira, visto que Giron denomina Tom Zé como pagodeiro, mas no subtítulo diz que a opereta é um samba. Além disso, Giron coloca Tom Zé como defensor das mulheres, delimitando a perspectiva da obra como “feminista”. Algumas críticas tratam disso de forma mais direta, mas aqui ele o denomina como “defensor” das mulheres. Por fim, na legenda da imagem, a interpretação que o jornalista faz é de que a obra protagoniza uma “guerra dos sexos” e que Tom Zé alude à ideia de que o homem rasteja por amor. Já discutimos anteriormente a respeito dessa ser uma perspectiva equivocada, já que na realidade Tom Zé recorre ao mendigo para demonstrar como o homem trata o amor e as mulheres de forma desprezível a partir da tese desenvolvida na obra.

O jornalista inicia seu texto dizendo que “o novo disco de Tom Zé é uma floração tardia do tropicalismo”. O autor liga o debate sobre a segregação da mulher aos “ideais libertários forjados pelos músicos que fundaram o tropicalismo”, ainda remete a sonoridade do álbum a canção *É Proibido Proibir* (1968) de Caetano Veloso. Giron leva seu leitor a uma expectativa musical da década de 1960 e ao movimento tropicalista, tanto que diz: “não que a peça soe anacrônica. Ela reforça as convicções imutáveis de seu autor, embora inove aqui e ali”. Depois disso, o autor discute um pouco sobre a formação acadêmica de Tom Zé, citando Walter Smetak como a principal referência do músico e diz que o cantor consegue unir gerações, já que o álbum conta com a participação de diversos jovens, como Zélia Duncan e Edson Cordeiro.

O jornalista dedica um parágrafo para dar sentido ao seu título, e recorre à fala de uma entrevista na qual Tom Zé afirma que assim como o samba, o pagode era malvisto socialmente e então ele compôs essa obra para elevar o gênero musical (Tom Zé, 2006). Giron chama seu leitor a prestar atenção na sonoridade do álbum, comentando a “harmonia induzida” feita por Tom Zé com a folha de figueira. E encerra seu texto tratando mais uma vez do tropicalismo:

Pelas inovações que continuam enxertando na música pop, Tom se questiona: “Só fica uma mágoa dos meus companheiros tropicalistas: por que não me deram o crédito que mereço?”. A resposta talvez seja simples: porque ele se tornou o motor sonoro da tropicália. Com isso, espantou os amigos. Estudado o pagode é a prova de

que ninguém poderia superá-lo na composição crítica, turbulenta e evolutiva. Só restou declarar o fim do movimento e partir para outros caminhos. (Giron, 2005).

É nítido que o autor tem uma recepção positiva e nostálgica da obra *Estudando o Pagode* (2005), tanto que ele passa a falar mais do passado do músico do que da obra em si. Também podemos perceber por essa fala final que o autor está alinhado à narrativa criada por Tom Zé. Mesmo antes da fala de Veloso citada anteriormente, Giron entrega a coroa tropicalista a Tom Zé nesse texto. Aqueles que ouviram o álbum *Estudando o Pagode* (2005) após a leitura dessa matéria, provavelmente tiveram uma performance sonora maior que os demais, buscando na sinfonia os elementos tropicalistas e até mesmo a introdução da harmonia criada pela folha de ficus. Poderíamos também pensar naqueles que primeiro tiveram acesso a obra, por meio do CD ou show e depois leram a matéria. Alguns podem ter concordado com a fala de Giron, enquanto outros se opuseram; contudo, a matéria também pode ter levado muitos a revisitarem a obra e ter uma percepção performática diferente da primeira vez.

Já o jornalista da *Globo*, Hugo Sukman, que é escritor, crítico de música carioca e curador do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, já trabalhou como crítico e editor de cultura no *Jornal do Brasil* e no *O Globo*. Dentre suas obras, escreveu os livros: *Heranças do samba* (2004) *Cancioneiro Moacir Santos* (2005) e *A música de Djavan*. No jornal *O Globo* publicou a matéria, ***Pagode é pretexto para novo olhar sobre música brasileira: Tom Zé aprofunda a tese tropicalista em opereta produzida por Jair Oliveira*** (2005). Sukman faz o mesmo movimento que Giron, traz primeiramente à discussão tropicalista, colocando Tom Zé como “o mais terrível e fiel dos tropicalistas” e trata um pouco sobre a noção de beleza musical que o músico desenvolveu ao longo do tempo. No entanto, Sukman tem uma preocupação maior ao tratar sobre o álbum *Estudando o Pagode* (2005) e fala da importante parceria entre Jair Oliveira e Tom Zé, afirmando que um completa o outro: “Tom Zé injetando conteúdo, ideias, experiência à criatividade musical compulsiva (e por vezes dispersa e vazia) do jovem Jair; e Jair como diz Tom Zé no encarte, ‘explodindo em argúcia, adequação e proficiência’” (Sukman, 2005). O autor completa que essa troca proporcionou a Tom Zé o seu melhor disco, tanto em “termos musicais e técnicos, no sentido do belo, mas também da melhor comunicação das ideias” (Sukman, 2005).

Após essa breve apresentação, o jornalista coloca um subtítulo para falar que quatro cantoras participam das gravações. Nessa parte, o autor dedica sua matéria para falar de forma mais minuciosa sobre o álbum *Estudando o Pagode* (2005), refletindo sobre a participação de

Zélia Duncan, Luciana Mello, Patrícia Marx e Suzana Salles. Sukman faz o mesmo movimento que Giron e retoma o *Estudando o Samba* (1976) para falar que Tom Zé “humildemente tentava aprender com mestres [...] a fazer samba, como também injetava ironicamente imperfeições, novas influências no gênero musical central da MPB. Mas também ao “pagode” como metáfora de uma cultura popular sempre desprezada” (Sukman, 2005). A partir dessas duas matérias, podemos notar como a narrativa que Tom Zé criou sobre a má posição social que o samba e o pagode ocupavam se consolidou, tirando dele a busca por inserção na indústria musical por meio de gêneros musicais em ascensão.

A partir desse momento, os textos de Giron e Sukman se diferem completamente. Se no primeiro houve maior pretensão de coroar Tom Zé como o único tropicalista, o segundo tem um cuidado maior e coloca o álbum *Estudando o Pagode* (2005) em foco. Assim, Sukman afirma que esse álbum é “o mais ambicioso e complexo de seus discos. E não apenas por ser na verdade uma opereta em três atos, “Segregamulher e amor”, cuja ambição é, simplesmente, contar a história de séculos da opressão feminina pela civilização ocidental” (Sukman, 2005). Desse modo, o autor deixa claro para seus leitores qual é o objetivo central da obra e posteriormente elenca diversos elementos de análise das canções, quando trata da “colagem tropicalista de ‘Prazer Carnal’”, ou dos “infinitos jogos de palavras e corar concretistas”, presentes no refrão de *O Amor é Um Rock*.

É evidente que Sukman tem uma percepção mais técnica que Giron, mesmo que ambos tenham utilizado o rótulo tropicalista para pensar essa obra, nota-se que Sukman se atenta a outras questões musicais, para além do tropicalismo. Ele leva seus leitores a experimentarem isso. Aqueles que leram a matéria de Sukman antes de ouvir o álbum sabiam que o tema da obra era a segregação feminina pelas tradições ocidentais machistas, além disso, ele convida seu leitor a se atentar aos diversos elementos sonoros e vocais que Tom Zé utiliza nesse álbum, como lemos em:

A beleza e só a beleza continua (e deve continuar, para sempre) a ser o paradigma da música brasileira e Tom Zé por vezes a alcança como na melodia e no contraponto de “Duas opiniões”, lindamente cantada por Zélia Duncan e Suzana Salles. Mas para melhor apreciá-la, a beleza, às vezes faz bem olhar para ela como se ela não fosse bela. Talvez seja mais ou menos isso que o complexo Tom Zé faça com a música brasileira. (Sukman, 2005).

Notamos também que a frase inicial sobre tropicalismo não é a grande força motriz para Sukman a respeito de Tom Zé, talvez ele recorra a isso pelo próprio Tom Zé tanto ter lutado por esse reconhecimento. Mas, para o jornalista, o que vale é a obra em si, e ele a

analisa em termos técnicos, sonoros e de texto. Para uma matéria de jornal, podemos dizer que é um texto bastante cuidadoso e que demonstra uma recepção extremamente positiva de um jornalista que passa percepções importantes da performance desse álbum para seus leitores. Dizemos isso pois ele não se prende ao tropicalismo e demonstra que essa obra é profunda por diversos motivos, como a questão sonora, aprofundada por outros personagens como Zélia Duncan e Jair Olivera. Sukman demonstra também a complexidade da obra para seus leitores quando fala sobre o tema da segregação feminina e sobre o cuidado que Tom Zé teve em buscar diversas referências, além de refletir sobre a questão da beleza da obra de Tom Zé, que muitas vezes deve não ser vista como bela para então fazer sentido.

Em outro texto, citado anteriormente, temos uma perspectiva que reverencia a obra sob o rótulo tropicalista, mas que não coloca o álbum como um mero espectro do movimento de 1968. Véronique Mortaigne, jornalista e crítica musical francesa, que viveu no Brasil entre as décadas de 1970 a 1980, está sempre atenta às novidades musicais do país. Além disso, ela é autora de alguns livros como *Cesaria Evora* (1998), *Manu Chao: Un nomade contemporain* (2012) e *Johnny Hallyday, les secrets de ses plus belles chansons* (2023). E foi com essa atenção a lugares outros que Mortaigne foi responsável pela matéria **“Estudando o pagode” é mais uma pérola rara” do músico brasileiro Tom Zé, O cantor denuncia a segregação da mulher em uma opereta irônica**, publicada no jornal *Le Monde* em junho de 2005. Mortaigne demonstra grande empolgação em seu texto. Tanto que começa exclamando “Felicidade! Tom Zé lança seu novo álbum” (Mortaigne, 2005), e tratando Tom Zé como o “verdadeiro vibrão do rock tradicional brasileiro”. A autora fala sobre a estrutura da obra e diz que funciona como uma “opereta imaginária, na qual são abordados os temas da segregação da mulher e do amor” (Mortaigne, 2005). A jornalista faz uma análise bem próxima de Sukman, primeiro abordando a estrutura, depois atentando seus leitores aos recursos sonoros do álbum, como a programação de efeitos sonoros e a utilização de instrumentos tradicionalmente utilizados no samba, além do uso da folha de ficus.

Mortaigne se preocupa em preparar seu leitor para uma obra diferente de tudo que se conhece, relacionando-a a elementos anteriormente trabalhados por Tom Zé como o álbum *Jogos de Armar* e o *Estudando o Samba*. Além disso, ela demonstra com exemplos como os embates entre feminino e masculino são feitos na obra, reverenciando o tema central que é a segregação da mulher e amor. Podemos afirmar que a autora escreve com grande entusiasmo, demonstrando ser uma grande fã, mas também alguém atenta ao cenário musical mundial. Assim como os leitores de Sukman, aqueles que leram o texto de Mortaigne antes de ouvir a

obra tiveram uma recepção mais atenta tanto ao sentido das letras, quanto aos sentidos sonoros construídos na obra.

Processo oposto daquele realizado pelo jornalista e guitarrista Luiz Chagas, que além de ter tralhado no *Jornal da Tarde*, também trabalhou na revista *ISTOÉ*, onde escreveu o texto intitulado *A mulher sou eu, Tom Zé se reinventa com a opereta feminista Estudando o pagode; segrega mulher e o amor*. Texto publicado em março de 2005, no qual parece mais preocupado com o processo de produção do álbum do que com a obra em si. Logo no título, Chagas classifica o álbum como feminista e utiliza uma fala de Tom Zé para sustentar esse título, fala em que diz: “‘sou mulher, sempre fui mulher, fui o fraco lá de casa, o nordestino em São Paulo, aquele que tem menos opinião’. E como homem denuncia a mendicância a seu sexo foi reduzido diante do feminismo”. Chagas constrói seu texto com ênfase a colocar Tom Zé como frente do movimento feminista, aludindo a hipótese de que o músico coloca o homem como um ser frágil diante aos avanços e conquistas sexuais protagonizado pelas mulheres. Antes disso, Chagas recorre ao título tropicalista e inicia a matéria dizendo que “o baiano mais tropicalista de todos os tropicalistas baianos, reaparece com o petardo *Estudando o pagode – na opereta segrega mulher e amor* (Trama)”.

Contudo, se trata de um texto extremamente curto onde o autor não amplia nenhuma das discussões propostas em seu primeiro parágrafo. Ele se preocupa em falar como a opereta foi criada, falando que jovens de 16 e 17 anos avaliaram as letras de Tom Zé antes de serem gravadas para que o músico não cometesse nenhuma besteira. Após isso, Chagas fala sobre as contribuições dos músicos que participaram do álbum, citando algumas referências musicais da obra como Tom Jobim e Adoniran e recorrendo ao discurso da má posição social do samba e do pagode que, para muitos, justifica as composições de Tom Zé. E finaliza elogiando o disco, dizendo que:

Denegrado, subestimado. E o que criou, o pagoduto, ao qual incita os ouvintes a se juntar, é Tom Zé em sua melhor forma. Que ninguém se assuste ao ouvir músicas como Estúpido rapaz, Beatles à granel, Elaeu, Quero pensar (a mulher de Bath) e Canção de Nora (casa de bonecas) nas rádios. A montanha veio a Tom Zé. (Chagas, 2005).

É possível notar que a recepção de Chagas é positiva sobre o álbum, mas seu texto não contribui para uma recepção mais profunda de seus leitores, como, por exemplo, o texto crítico de Sukman. O jornalista faz uma breve sinopse, mas nada que aguace um dos sentidos do leitor que vai ouvir o álbum. Além disso, como ele coloca o tema do álbum gera certa provocação na sociedade, isso porque ele tira a real proposta de Tom Zé que é de estabelecer

um diálogo sobre as tradições machistas com os homens médios das sociedades ocidentais e classifica o músico como feminista, incitando uma certa desaprovação da parcela conservadora, cuja proposta de Tom Zé é seu principal alvo de diálogo no álbum. Inclusive, tal caracterização feminista Tom Zé ao título da entrevista concedida a Maria João Caetano²³, publicada em junho de 2005 no jornal Diário de Notícias, “*Este disco não é feminista, é masculinista*”.

Essa entrevista surge com o intuito de amenizar as críticas que vincularam Tom Zé ao feminismo, assim como Chagas fez. Além disso, nesse espaço, ele tem a oportunidade de responder a outros problemas que ficaram “malvistos” na sociedade, como, por exemplo, o uso de adolescentes como juízes das canções. Maria Caetano indaga o artista sobre a responsabilidade que ele colocou sobre esses jovens, Tom Zé rebate que: “Não, a responsabilidade sempre é minha. Mas eu não queria correr o risco de fazer elucubrações e fazer coisas muito complicadas. Sempre sonhei fazer música o mais popular possível e, na verdade, toda a vida me chamaram um autor um tanto sofisticado” (Tom Zé, 2005), concluindo que para ele algumas canções desse álbum parecem ser possíveis de tocar na rádio. E quando questionado sobre o intuito do álbum ser uma “homenagem” às mulheres, ele rebate que “o disco é sobre a degradação da situação da mulher, mas não é um manifesto nem é um disco feminista, mas sim um disco masculinista. Eu digo aos homens, veja o péssimo negócio que nós estamos fazendo” (Tom Zé, 2005).

Podemos então criar a hipótese de que esse álbum levantou questões as quais Tom Zé só conseguiu explicar por entrevistas. É notório que o discurso que ele fez na entrevista de 2005 é reafirmado na entrevista concedida a Sávio Vilela, em 2006, cuja ocasião Tom Zé reforça a questão do diálogo “masculinista” e fala que a inspiração de trabalhar com o pagode foi a mesma do samba, ou seja, a posição social que esses gêneros musicais ocupavam no período em que foi reinventado por ele. Além disso, discute o uso de um discurso voltado para o feminino por entender que sofreu muito preconceito em casa e na escola por ser mais frágil que os outros homens. Esse é um movimento que todos os artistas fazem, de modo que pensam sobre o lugar que ocupam na história. Tom Zé faz isso constantemente, algo que notamos na consolidação do coroamento tropicalista, por exemplo.

Além dessas questões, Maria Caetano dá espaço para Tom Zé falar sobre a produção do disco. Nesse momento, Tom Zé afirma a satisfação de ter trabalhado com Jair Oliveira,

²³ Jornalista portuguesa cuja maior parte de sua carreira foi realizada no Diário de Notícias, dedicado a maior parte de suas publicações à área da cultura. Idealizadora do blogue *A Gata Christie*.

Susana Salles, a Luciana Mello e Zélia Duncan. Ele afirma que “é como fala a Hannah Arendt nós não sabemos qual será o destino do planeta porque não sabemos o que é que esses estrangeiros que nascem todo o dia vão querer fazer. Eu tenho 68 anos, mas continuo cantando para um público cada vez mais jovem” (Tom Zé, 2005). Essa fala abre espaço para o artista se reafirmar entre o público jovem, se colocando como um fornecedor de rebeldia. A entrevista se encerra quando o músico é questionado pelo figurino da obra e, mais uma vez, Tom Zé reafirma a tese de que o mendigo está relacionado ao modo que os homens tratam as mulheres.

Contudo, há críticas que não se importam com esse título e nem tocam no assunto de tropicalismo para falar sobre Tom Zé, fazendo-o aparecer por outras perspectivas, como um músico grandioso e não como um injustiçado do espólio tropicalista. Nesses textos, é possível notar que há uma preocupação de referenciar o álbum *Estudando o Pagode* (2005) como uma obra que dá continuidade à pesquisa experimentalista do músico. Algo que o jornalista e produtor musical Ronaldo Evangelista faz, na matéria publicado na Folha de São Paulo em 2005, intitulada *Tom Zé derruba as barreiras da lógica musical em seu show*. Evangelista é responsável por produzir os álbuns *Serotonina* (2022), *Donato Elétrico* (2022), e em 2006 trabalhou no estúdio do capista Elifas Andreato, além de ser o responsável por criar e dirigir alguns espetáculos do Centro Cultural de São Paulo, SESCs, e Galeria Olido. Levando em consideração sua vivência cultural, ele nos proporciona uma recepção diferente das citadas até aqui, pois fala tanto do CD, quanto do show do disco.

Ele inicia seu texto falando sobre o disco *Estudando o Pagode* (2005) e seu encarte, traz para seus leitores elementos teatrais do CD e fala em como o encarte funciona como um libreto de ópera, detalhando que as canções são acompanhadas de elementos teatrais como “letra acompanhada de especificações sobre personagens, cenas e atos” (Evangelista, 2005). Ele enfatiza uma grande inclinação teatral desse álbum que, para ele, é encenado por Tom Zé e sua banda durante o show, “o que temos são músicos/atores literalmente interpretando as canções. E Tom Zé, catalisador frenético de ideias, vestido de mendigo, sambando, rindo, dançando, derrubando o microfone, enfiando o dedo no nariz, se fazendo de bobo e conquistando o público” (Evangelista, 2005). O jornalista está claramente convidando seus leitores a experimentarem essa performance, que segundo ele “seduz o público com facilidade. A cada gesto, todos se entregam, riem, admiram. É o ponto culminante de um momento em sua carreira em que consegue encher um teatro, de um público que o entende e se diverte com seu senso de humor, que o considera genial” (Evangelista, 2005).

É visível, através desses comentários, que o autor se contagiou com a obra, e que aqui temos uma recepção extremamente positiva. Evangelista também fala sobre o álbum, sobre os recursos sonoros, sobre o tema e também faz um convite para o show. Segundo o crítico:

Na música de Tom Zé, não há espaço para diferenças, limites, definições. Ele desconstrói o que conhece, recria novos conceitos e subverte tudo. No palco, fala de si e explica suas inspirações. O personagem se mistura com o autor. O público compartilha a experiência da apresentação e se torna cúmplice. (Evangelista, 2005).

Podemos notar que o jornalista está preocupado em passar uma experiência positiva que viveu para seus leitores, para incentivá-los a conhecer o Tom Zé e sua obra. E ele o faz sem retomar a carga tropicalista, sem ter que coroar o músico como o maior tropicalista, ele instiga seu leitor a conhecer o Tom Zé, que pela sua narrativa é um músico capaz de seduzir o público por sua performance musical. Em março do mesmo ano, o jornal *Folha de São Paulo* já havia lançado uma matéria sobre o álbum *Estudando o Pagode* (2005), texto escrito pelo jornalista, editor e crítico musical Carlos Calado, que acompanha a produção fonográfica brasileira, desde os anos 1980. Calado, além de ter dirigido projetos no SESC SP, também publicou os livros *Tropicália: a História de Uma Revolução Musical* (1997), *A divina comédia dos Mutantes* (1996), *O Jazz como Espetáculo* (1990). Sua reportagem intitulada *As duas faces do pagode* demonstra uma percepção bem mais crítica do que aquela contida no texto anterior, no qual Calado fala somente do álbum e para isso começa o texto falando sobre o *Estudando o Samba*, “Trinta anos atrás, ele denunciou a crescente diluição do samba, num dos discos mais inovadores daquela década. Agora, Tom Zé volta à carga em “Estudando o Pagode”, seu novo CD” (Calado, 2005), completando que, desta vez, Tom Zé parece estar mais engajado e feroz do que anteriormente.

Após essa apresentação, o jornalista recorre ao próprio discurso de Tom Zé para falar sobre a criação do álbum, e conta uma história do próprio músico, onde Tom Zé afirma que seus vizinhos ouviam pagode e que resolveu fazer, justamente assim como com o samba. E comenta sobre o tema central da obra, a segregação da mulher e do amor, cujo “disco serve de veículo para uma denúncia inflamada, mas bem-humorada, da segregação que o homem tem imposto à mulher” (Calado, 2005). E mais uma vez utiliza a justificativa que Tom Zé faz no depoimento, quando diz que nasceu mulher, devido à falta de voz perante a sociedade. Assim como os outros, o autor aborda também o elenco responsável por gravar o disco, mas o diferencial de seu texto se mostra quando fala da questão teatral e relembra como as obras de Tom Zé estavam se tornando “cada vez mais temáticas e contidos num assunto só” (Calado

apud Tom Zé, 2005), demonstrando a aproximação do artista com a cena teatral. Calado proporciona para nós uma leitura de uma recepção técnica, mas não desdobra muito sobre nenhum dos temas, não aprofundando também em sua experiência pessoal. Para seus leitores, ele deixa claro que é uma obra musical estruturada como uma opereta, cujo tema é a segregação da mulher e que por meio de pagoduetos ou pagodenúncias, o machismo e as tradições ocidentais são discutidos de forma “bem-humorada”.

Análise bem diferente da feita por Gislaine Gutierre, publicada no Diário do Grande ABC, de 2005. Gutierre é jornalista e trabalha como freelancer em diversas mídias sociais. A autora inicia seu texto fazendo uma provocação sutil aos homens, quando diz “Homens, tremei. O cantor e compositor Tom Zé, que já bradou versos antiBush e antiFMI, volta sua poesia e música contra as crueldades cometidas contra a mulher em *Estudando o Pagode* na Opereta Segregamulher e Amor”. A partir disso, a autora apresenta seus leitores às obras de modo a pensar primeiramente em sua estrutura. Fala do aspecto teatral presentes no encarte do disco, para depois falar dos recursos sonoros utilizado pelo músico para protagonizar uma tragédia grega na qual uma “inevitável culpa que recai sobre os ombros dos algozes masculinos” (Gutierre, 2005). Ela dá um panorama da apresentação do disco à imprensa, na qual Tom Zé e os outros integrantes masculinos entraram na sala vestidos de mendigo em referência à temática do disco. Além disso, a autora discute o intuito do compositor que, através do seu site, deixou as canções em cifras mais simples para que os jovens pudessem recriar seu CD. Ela também fala a respeito dos jovens juízes das canções e cita a participação de Neusa, para afirmar que “o resultado é que, embora traga como base musical o samba, ou o pagode, em suas mais variadas formas, o disco passa longe do gênero musical que se tornou símbolo de vulgaridade e pobreza musical” (Gutierre, 2005).

Assim, a autora chama seus leitores a se atentarem para os diversos recursos sonoros utilizados no disco, citando a folha de ficus e o jegue realizado por Luciana Paes de Barros. Após isso, ela trata brevemente da música *Ave Dor Maria*, citando um trecho para ilustrar o embate entre os gêneros. Além disso, chama atenção ao “espaço para a comunidade gay na dançante *Elaeu*”, onde conta o enredo da canção; e encerra seu texto convidando os leitores a participar dos shows que ocorrerão no Sesc Pinheiros. Esses foram todas as críticas musicais encontradas na internet após vasta pesquisa, algumas se perderam e outras apareceram posteriormente, como o texto de Carlos Eduardo Lima, jornalista e historiador que concentra seu trabalho em crítica musical, atua como crítico musical no site da *Monkeybuzz*. Onde, em 2015, escreveu o texto de aniversário dos dez anos de *Estudando o Pagode* (2005), intitulado

Tom Zé E Os Dez Anos De Estudando O Pagode, Décimo aniversário de disco-opereta-manifesto do músico.

Assim como todos os outros textos analisados acima, o texto de Lima conta com uma crítica positiva da obra, mesmo que seu texto foque em discorrer sobre a trajetória do músico, desde o nascimento até o lançamento do CD de 2005, demonstrando que essa obra tem grande apelo *pop*. É notório que todos se posicionaram de forma positiva diante da obra, e em alguns textos foi possível perceber uma recepção mais profunda e detalhada, enquanto outros utilizaram o espaço para falar de forma resumida e superficial sobre a obra. Apesar disso, pouco se fala na carreira de Tom Zé sobre o *Estudando o Pagode* (2005), tanto o músico como seus críticos reverenciam outras obras como o álbum *Todos os Olhos* (1973), pela postura do músico diante da ditadura militar e sua ousada capa. O álbum *Estudando o Samba* (1976) se tornou o álbum mais famoso da carreira de Tom Zé por toda importância que essa obra tem em sua história, sendo lembrada como o fim e o recomeço de sua carreira. E, por fim, o álbum *Estudando a Bossa* (2008), o qual o próprio Tom Zé afirma ser a melhor obra que ele fez.

O único álbum de estudo não reverenciado é o *Estudando o Pagode* (2005), sendo ele um álbum sobre o qual o próprio Tom Zé não faz menções como os outros. Os motivos para isso ocorrer são incertos. Talvez porque essa obra atinja de forma negativa a carreira do músico, visto que existe até mesmo um trabalho acadêmico que classifica o disco como machista²⁴. Assim, a presente pesquisa visa contribuir com essa discussão. Anteriormente, dissemos que performance e recepção estão ligadas, já que o receptor de uma determinada obra vai fruir esse material a partir do seu corpo e das experiências vividas até então. Contudo, há um terceiro movimento muito importante que constitui essa performance, que são as variáveis da memória e da duração.

Paul Zumthor afirma que “a obra transmitida na performance, desenrola no espaço, escapa, de certa maneira, ao tempo. Enquanto oral, não é jamais reiterável: a função de nossa mídia é de suprir essa incapacidade” (Zumthor, 1997, p.257). Ou seja, as mídias são capazes de fazer algo que a memória humana não consegue, tornando possível revisitar uma obra e a performance lá vitalizada. Contudo, o “*reprise* é sempre possível; de fato, é excepcional que

²⁴ PADRE, Larissa Caldeira Gaspar, **Estudando Tom Zé: Crítica musical e o estético-político**. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia, 2018.

uma obra não seja objeto de várias performances: ela não é, forçosamente, nunca a mesma. Da primeira à segunda, ou à terceira escrita de um disco, as alterações são mínimas” (Zumthor, 1997, p.257). A regravação ou o processo de reouvir um CD modifica a performance ali presente, cujas “modificações chegam, às vezes, a apagar a identidade de uma obra” (Zumthor, 1997, p.257).

O álbum *Estudando o Pagode* (2005) ocupa um espaço peculiar na carreira de Tom Zé. Tanto que na biografia escrita com sua anuência foi mais importante retratar a experiência vivida com sua mulher na Europa que focar na discussão do álbum. Sabemos que o processo de produção desse álbum foi importante, não gratuitamente Tom Zé dedica essa obra a sua esposa, quem ele afirma ser sua musa inspiradora. Outro ponto importante, foi a convivência com os jovens músicos que trabalharam nessa obra. Após 2005, Tom Zé se aproxima bastante das novas levas de artistas que estavam ocupando os espaços mais altos da cena musical brasileira, algo evidente no disco *Tribunal do Feicebuque* (2013), que contou com as participações de Daniel Maia, Emicida, Tatá Aeroplano, O Terno, dentre outros.

Além disso, houve um processo de divulgação muito contundente dessa obra, algo que fica explícito com as apresentações públicas de Tom Zé, que durante um tempo se apresentava com o figurino do disco, fosse em shows, em entrevistas e até mesmo na apresentação do disco à gravadora. Performance essa que repercutiu na mídia de forma positiva, mesmo que alguns não tenham captado a mensagem de forma correta. O que nos leva a refletir: será que Tom Zé não reverencia essa obra porque o seu objetivo de ser “pop”, tornando sua linguagem mais acessível, não deu certo? Ou ele acredita que o tema foi superado? Para segunda pergunta, podemos afirmar que não, tanto que ele continuou trabalhando com a temática do feminino no disco *Estudando o Samba* (2008).

Mas, afirmar que o álbum *Estudando o Pagode* (2005) tem a musicalidade acessível que Tom Zé idealizou é uma atitude falsa. A estrutura da obra é extremamente complexa. Temos um livreto que auxilia no entendimento das letras, mas a obra se faz muito abstrata, tanto que os marcos temporais de cada cena ou ato são cronologicamente desalinhados. Essa complexidade é oriunda dos seus projetos experimentalistas, os quais não enquadrados como tropicalistas. Acreditamos que ligar o álbum *Estudando o Pagode* a uma “floração tardia do tropicalismo” é um modo de reverenciar a memória que Tom Zé construiu sobre si próprio, assim o crítico lança mão do recurso explicativo que vai além do título tropicalista. Resumindo suas obras por aquilo que é belo é tropicalista e se é estranho é experimentalista.

Ocorre que, nessa obra, Tom Zé conseguiu tornar o experimental em algo belo e a crítica que não entendeu como e simplesmente a classificou como tropicalista.

A verdade é que Tom Zé sempre demonstrou que atingia mais o público jovem do que as outras faixas etárias. E nesse álbum ele ouviu aqueles que o consumiam. Não podemos dizer que a obra de Tom Zé foi descaracterizada por causa da influência de Jair Oliveira, mas podemos afirmar que esse jovem músico ampliou a perspectiva de Tom Zé tornando, em algumas canções, o poluído em polido. Desse modo, sonoramente, essa obra foi amplamente reverenciada. Muitas vezes sendo considerada a melhor obra musical de Tom Zé, visto que ele conseguiu criar algo, algo que bebe do samba para fazer um novo tipo de pagode, com referências ao Pop e ao Hip Hop, sem deixar de lado seu título de roqueiro. Essa é uma obra extremamente impactante, também por seu tema atual, que nos faz pensar como Tom Zé nos leva a refletir sobre a constante transformação da história. Algo que David Byrne exemplifica muito bem quando diz:

“O que significa o fato de a história continuar mudando? Teremos que, continuamente, repensar quem e o que somos?”. Imaginamos a nós mesmos como formados por nosso passado, pelo passado de nossa cultura e de nosso povo, mas quem somos nós quando cultura e história estão constantemente sendo revistas? A história, no fim das contas, é como definimos nossas identidades, e conforme ela muda, nós também mudamos - ou mudam, ao menos, as percepções de nós mesmos. De repente, não somos mais quem pensávamos ser. Somos todos Tom Zé. (Scaramuzzo *apud* Byrne, 2020, 21).

Atualmente, como já observado, o álbum *Estudando o Pagode* (2005) não está nem entre os trabalhos mais reverenciados pelo próprio Tom Zé ou pela crítica, que tende sempre a destacar obras como *Estudando o Samba* (1976), *The hips of tradition* (1992) e *Tropicália Lixo Lógico* (2012). Além de o próprio Tom Zé ressaltar a importância do disco *Estudando a Bossa* (2008), que diz ser sua melhor obra (Tom Zé, 2023). No entanto, de acordo com o trabalho de Luíza Aquino, *Estudando o Pagode* (2005) “conseguiu as já tradicionais repercussões positivas entre a mídia especializada, ficando em terceiro lugar entre os discos estrangeiros da Rolling Stone de 2006 e entre os primeiros dos lançamentos gerais do ano, segundo o The New York Times, Village Voice e outros” (Aquino, 2020, p.84). Algo que foi discretamente anunciado pelo *Jornal do Brasil*, com um breve texto sem autoria que diz:

RIO - O disco 'Estudando o pagode', de Tom Zé, faz parte agora de mais um ranking dos melhores álbuns de 2006. Na mais recente edição da revista americana Rolling Stone, o CD foi eleito o 3º melhor disco estrangeiro no "Top 5 Non-English CDs". O crítico Robert Christgau elogiou Tom Zé como um dos músicos mais criativos da atualidade.

- Suas excitantes batidas param e recomeçam, e poucos músicos pop de qualquer lugar do mundo demonstram tendências de vanguarda tão profundas - disse Christgau. (Agência JB, 2006).

Feito importante na carreira do músico, que o próprio Pietro Scaramuzzo também retrata de forma breve, no último parágrafo do texto dedicado ao álbum *Estudando o Pagode* (2005). Quando o biógrafo diz que o álbum “teve sucesso internacional, a ponto de ser candidato ao Grammy Latino como melhor álbum pop contemporâneo brasileiro” (Scaramuzzo, 2020, p.277). Tom Zé não ganhou o prêmio musical, mas conseguiu se destacar internacionalmente, “agora era aclamado fora das fronteiras nacionais mais que no Brasil. Em meados de 2006, a Luaka Bop de David Byrne e Yale Evelev lançou o disco para o mercado norte-americano e europeu. Enquanto isso, Tom Zé já estava trabalhando num novo título” (Scaramuzzo, 2020, p.277). Observa-se que o músico é mais reverenciado no exterior com essa obra do que no Brasil de modo que os meios midiáticos não se preocupam em noticiar o grande feito do baiano.

Nesse sentido, pensando no que David Byrne disse sobre a recorrente necessidade de repensar “quem e o que somos”, esse álbum tem muito a contribuir. Tom Zé constrói uma narrativa baseada em diversos fatos históricos, demonstrando que a maior parte da cultura ocidental “civilizada” é constituída de mitos. Talvez, um dos motivos dessa obra não ser tão reverenciada no Brasil seja justamente por sua escolha temática, que coloca em perspectiva as vísceras nacionais. Demonstrando que os mitos são constantemente utilizados como base de argumento para o subjugamento dos seres sociais, como a mulher, os homossexuais e o feminino em geral, já que eles constituem fraqueza perante a cultura machista e conservadora na qual nos encontramos. Assim, historicamente, o álbum *Estudando o Pagode* (2005) se torna uma fonte extremamente relevante, porque em pleno século XXI é necessário revisitar o passado para poder reescrever um presente no qual os direitos sociais, de amor e do sexo sejam iguais para todos.

Por fim, pensando sobre a execução do “novo acordo tácito” de Tom Zé, apresentado no primeiro capítulo desta dissertação. Podemos elencar alguns pontos positivos, como por exemplo o disfarce de um “descantor”. Tom Zé diz recorrer a um “assunto-espelho” para se disfarçar em um não cantor, algo apontado anteriormente para tirar o foco de sua voz, já que ela poderia não contemplar o movimento cultural de fetichismo vocal. Fetichismo esse denunciado por Theodor Adorno no texto que trata sobre a cultura de massa formada por uma arte industrial. Tom Zé sabe que não se enquadraria como um bom cantor diante da exigência

vocal, assim, tenta envolver seus expectadores com as temáticas das canções, tirando de si o foco vocal. Podemos concluir que o compositor atingiu esse objetivo. Não vemos a crítica e nem os fãs cobrarem do músico uma melhora vocal. Algo que acontece com outros cantores, principalmente com os pops, que conquistam o público com sua potência vocal e devido diversos fatores como o envelhecimento ou a falta de técnica perdem essa potência, passando a serem constantemente questionados e até mesmo esquecidos.

No entanto, podemos afirmar que Tom Zé falhou na sua proposta de fugir de uma performance que se assemelha a dramatização expressionista. Sabemos que seus personagens são bem elaborados e que ele não atribui a eles muitas características físicas, aproximando-os cada vez mais do sujeito comum, para que a maior parte de seus ouvintes se identifiquem com os personagens. Contudo, a sua performance é constantemente lembrada, e isso prende a atenção daqueles que o assistem, algo bem destacado por Ronaldo Evangelista, já mencionado aqui (vide página 137) e agora relembrado:

com todo um “mise-en-scène” para a apresentação de cada música, o que temos são músicos/atores literalmente interpretando as canções. E Tom Zé, catalisador frenético de ideias, vestido de mendigo, sambando, rindo, dançando, derrubando o microfone, enfiando o dedo no nariz, se fazendo de bobo e conquistando o público. (Evangelista, 2005).

Assim, muitos se referem ao músico como um grande performático, algo que vai na contramão de sua proposta inicial. Acreditamos que essa performance não tira o foco central dos debates presentes nas canções, mas torna a experiência dos ouvintes ainda mais significativa. Por esse motivo, concluímos que o acordo do compositor funciona em partes e que sua performance não estraga a ideia original, mas torna sua obra ainda mais expressiva e interessante. O crítico do The New York Times em 2012, Jon Pareles, afirmou que Tom Zé “é o que há de mais próximo de um matemático-roqueiro”. Acreditamos que Tom Zé seja um roqueiro minimalista, capaz de unir peças que antes juntas eram inimagináveis. Assim, ele é capaz de compor uma letra que discuta sobre o amor e o machismo através das perspectivas musicais rock e pagode, sob uma base melódica pop. Mostrando que tudo é possível, e que tradições milenares podem e devem ser mudadas, porque assim como a arte, a vida é experimental.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No primeiro capítulo dessa dissertação, pensamos sobre a formação de Tom Zé, que recebeu grande influência artística promovida na cidade de Salvador pela Universidade da Bahia e pelo Centro Popular de Cultura — CPC. Esses espaços contribuíram diretamente na forma “tomzéniana” de produzir arte, que carrega elementos das teorias teatrais de Bertolt Brecht e dos músicos estrangeiros Hans-Joachim Koellreutter, Ernst Widmer e Walter Smetak. Assim, Tom Zé passou a produzir obras que tinham por objetivo discursivo entreter e ensinar, além de explorar novas sonoridades, levando-o a uma produção experimentalista.

O primeiro capítulo proporciona uma análise do feminino presente nas obras de Tom Zé, temática recorrente que leva o músico a produzir um álbum que trata sobre a estranheza do corpo feminino perante a sociedade patriarcal, *Nave Maria* (1984). Vale ressaltar que ele faz esse álbum comparando o corpo feminino com a música experimental, ambas estranhas aos ouvidos conservadores. Podemos afirmar que após sua consolidação na cena musical, Tom Zé recorre novamente a essa temática no álbum *Estudando o Pagode — Na Opereta Segrega Mulher e Amor* (2005), demonstrando que essa é uma temática importante para o músico, que não se sente pressionado pela grande discussão multicultural em voga naquele período, mas sim, porque a questão do feminino é algo que ele utiliza para pensar a nossa sociedade, em diversos períodos de sua carreira.

Por mais que Tom Zé insista em dizer que a tese central da obra é a segregação da mulher e do pagode, fica claro que ele se preocupa muito mais em discorrer sobre o feminino do que sobre o gênero musical pagode. Essa escolha fica tão clara, que posteriormente o músico compõe o álbum *Estudando a Bossa* (2008), obra na qual ele discorre sobre o feminino no gênero musical bossa nova, dando continuidade à discussão do álbum anterior, de 2005. Podemos adiantar que nesse álbum, mais uma vez, o compositor tece severas críticas aos bossa-novistas cariocas, aos quais ele se refere como a “república machista de Ipanema” (Tom Zé, 2006). E recorre à “plagicombinação” para ressignificar algumas letras presente no álbum *Estudando o Pagode*, como a estrofe inicial da canção *Pagode-Enredo dos Tempos do Medo*, que no álbum de 2008 vira refrão da canção *Síncope JÃO BIM*. Tudo isso sob o pretexto de homenagear a pessoa de João Gilberto e os cinquenta anos da canção *Chega de Saudade* (1968), que colocou o gênero musical bossa nova em perspectiva mundial.

Além de compreender sobre a formação de Tom Zé, no primeiro capítulo entramos em contato com seu “novo acordo tácito”. Podemos afirmar que esse acordo é fruto da junção de diversas ideias, algumas retiradas da experiência no CPC, sobretudo do dramaturgo Bertolt Brecht, outras oriundas da formação na Universidade da Bahia e a influência do *Música Viva* passada pelo alemão Hans-Joachim Koellreutter. Através do mapeamento discográfico do músico, foi possível notar que o período denominado por outros autores como “ostracismo”, corresponde ao período em que Tom Zé mais produziu e aprofundou suas teorias experimentalistas. Podemos afirmar que o uso do “ostracismo” ou de um período nebuloso na carreira do músico, foi algo criado pelo próprio Tom Zé que recorre a essa narrativa para validar sua busca pelo título tropicalista, abordada no terceiro capítulo desta dissertação.

No segundo capítulo, entramos em contato mais profundo com a obra em análise, e conhecemos o processo de criação dos personagens do álbum, suas referências e funções. Além disso, com a análise das letras e também das sinfonias, podemos entender melhor o debate proposto por Tom Zé, além de vivenciar um pouco do experimentalismo musical do músico que recorre a instrumentos não usuais para dar intencionalidade às suas canções, atribuindo sentimentos que só podem ser captados sonoramente. Além disso, notamos que também existe um caráter experimental na forma da obra, que não tem uma linearidade cronológica, deixando algumas informações, como o caso de filicídio, em aberto. Algo que já é exposto para seu ouvinte quando tem acesso ao CD, no qual Tom Zé deixa claro que sua obra está inacabada.

Essa experimentação musical proposta pelo baiano leva a uma recepção performática singular para cada expectador. Isso porque a recepção de uma performance está ligada as experiências particulares de cada indivíduo, por esse motivo, os ouvidos que não se abrem para o novo logo se fecham para o disco de 2005. Assim, ao longo do terceiro capítulo, pensamos um pouco sobre a performance da voz midiaticizada de Tom Zé, analisando cada canção, seus tipos de intérprete e sinfonia, notando como Tom Zé atribui significados a sua performance oral através das escolhas performáticas. Após essa análise, entramos em contato com um tipo de recepção, que levou em consideração a percepção dos críticos especializados em música. Foi possível compreender como cada um deles tem uma visão singular sobre o álbum, alguns mais atentos à sinfonia, outros mais às letras, e aqueles que vão além desses aspectos para pensar sobre as influências e referências mobilizadas por Tom Zé para construir essa obra.

Notamos, então, que a percepção é influenciada pela informação. Aqueles que experimentaram a obra ao vivo tiveram uma recepção diferente dos que só ouviram o CD. Outros se apegaram ao figurino e distorceram a real intenção discursiva da obra, levando em consideração o rótulo de machista ou não, e até mesmo colocando Tom Zé como um mendigo do amor feminino. A recepção de todos os críticos analisados foi positiva, entendendo que alguns se mostraram mais entusiasmados que outros. Outro entendimento final é a percepção de que esses textos contribuíram para teoria da construção de um Tom Zé tropicalista. Notamos que a maioria escreve de forma positiva ligando a obra ao movimento tropicalista, tentando refirmar a coroação do músico no movimento de 1968. Tom Zé lutou por esse título por anos, se colocando como vítima do movimento, escrevendo uma autobiografia, *Tropicalista Lenta Luta* (2003), cuja capa sugere o enterro do tropicalismo em sua carreira.

Mas, sabemos que ocorreu o contrário. Após tanta reivindicação pelo título, acompanhamos até mesmo Caetano Veloso afirmando o discurso de Tom Zé, fala presente na biografia de Pietro Scaramuzzo que finalmente encerra essa história, passando Tom Zé a ser [...] *o último tropicalista* (2020). Entendemos que é através desse título que o músico atinge o que tanto deseja, alçando seu lugar de destaque entre os grandes nomes da música brasileira. No entanto, entendemos que Tom Zé é mais que o tropicalismo e que essa perspectiva leva a uma análise pobre de sua obra, na qual os críticos não precisam se posicionar, porque o que é belo na obra do baiano é tropicalista e o que é visto como feio, ruim é classificado como experimental.

Desse modo, notamos que a maioria dos críticos traz uma perspectiva em comum, ou seja, a ideia tropicalista para uma obra tão complexa como o álbum *Estudando o Pagode* (2005), visto que poucos foram além do tropicalismo e tentaram tratar essa obra de forma mais profunda. Desses que vão além, podemos citar a texto de Hugo Sukman, o qual mesmo falando da importância do tropicalismo na carreira de Tom Zé, não reduz a obra como uma floração tardia, ou como um disco que tenta remeter o movimento de 1968. Perspectiva essa que coincide com a desta dissertação, pois entendemos que o tropicalismo foi um movimento que começou e terminou na década de 1960.

O tropicalismo foi um movimento que mexeu com quase todas as vertentes artísticas e que tinha um objetivo exclusivo daquele período, ou seja, reverenciar o nacional através do que não era comercial. Desse modo, a estética tropicalista foi vinculada a algo que não era belo, principalmente por aprofundar em temas delicados da sociedade brasileira. Algo que fica perceptível com a encenação da obra *O rei da Vela* (1967), baseada na peça de Oswald de

Andrade e dirigida por José Celso Martinez Corrêa, que caracteriza seus personagens de forma cômica e contraditória, para mostrar a hipocrisia conservadora. Ou como no filme *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, que escancara à sociedade a crítica situação nacional da vivência de um golpe militar.

Já a cena musical, tem um papel importante de lançar uma nova perspectiva da música brasileira. Através de uma sonoridade e atitude que bebe do estrangeiro, para poder criar algo novo e nacional. Algo que através da música e da letra lance luz para o golpe militar e façam as pessoas quererem recuperar o país. Por esse motivo, o movimento tropicalista no campo musical é algo que ocorreu na década de 1960 e pode ter dado alguns frutos durante a década de 1970, frutos que levaram a uma arte engajada, a uma percepção social de combate, mas que já não era mais tropicalismo. E isso fica muito claro na discografia de Tom Zé, que a partir da década de 1970 passa a produzir obras mais profundas e analíticas do que as canções do álbum *Tropicália ou Panis et Circencis* (1968). Aspecto que não é exclusivo da obra de Tom Zé, mas também visto na obra de outros músicos tropicalistas que passam a compor de forma diferente.

Desse modo, Tom Zé lutou tanto pelo título tropicalista que acabou sendo engolido pelo movimento. Com o título sacramentado ninguém precisaria tentar compreender e analisar suas obras de forma mais profunda, pois o sentido já está dado por ele. Contudo, essa pesquisa vai além e demonstra que Tom Zé compõe a partir de diversas referências e que a escolha do tema do álbum está ligada à sua forma de compor. Até porque o músico age como um intérprete da realidade nacional e pensar o machismo é algo recorrente em sua discografia, num país patriarcal. Mas, no álbum *Estudando o Pagode* (2005), ele aprofunda sua tese e demonstra como que o machismo está ligado ao processo de colonização das sociedades ocidentais.

Poderíamos então classificar Tom Zé como um artista engajado, que em suas obras desenvolve temas que remetem à realidade nacional, com teses de combate à sociedade patriarcal, à relação econômica de exploração, através de uma crítica à cultura colonial. Ele coloca isso em prática por meio do seu “novo acordo tácito”, que utiliza um “assunto-espelho” para chamar seus espectadores a participar e construir suas obras, tentando tirar de si a carga do intérprete expressionista. Desse modo, podemos afirmar que o acordo tácito de Tom Zé funcionou em alguns pontos e fracassou em outros. Os pontos positivos estão ligados às temáticas citadas acima e o assunto-espelho realmente convida ouvintes mais críticos a usufruir da experiência musical que o compositor proporciona sem colocar sobre o músico

uma carga do fetiche vocal. Na contramão do movimento explanado por Theodor Adorno na década de 1990, cuja cultura de massa e a indústria fonográfica levaram ao entendimento dos ouvintes de que um bom cantor é aquele que tem uma boa voz e não a teoria e técnica vocal.

Contudo, acreditamos que Tom Zé falhou na fuga da dramatização expressionista, isso porque o músico é amplamente conhecido por sua grande performance, presente não somente nos shows, como também em entrevistas e em vídeos de divulgação. Isso demonstra que seu “novo acordo tácito” funcionou em partes. Mas sua performance não é algo que atinge sua carreira de forma negativa, já que Tom Zé ficou mundialmente conhecido por sua vitalidade nos palcos, assim como afirma o jornalista do *La Repubblica*, Giuseppe Videtti:

Tom Zé [...], que esta noite se apresenta na Palma de Roma, é um pequeno diabo. Miúdo, com os olhos pequenos e irrequietos, incapaz de ficar quieto na cadeira, assalta fisicamente o interlocutor, o abraça, o aperta, comunica-se com todas as partes do corpo para deixar bem claros aqueles conceitos que expressa em português, inglês, italiano e espanhol. Tom Zé é o futurista da música brasileira. Técnico de som e poeta, é um pequeno feiticeiro com altos e baixos que da fôrnalha dos tropicalistas acabou no esquecimento, para inesperadamente, no alvorecer dos anos 1990, se tornar um cult internacional. (Scaramuzza apud Videtti, 2020, p.271).

O jornalista deixa claro como Tom Zé, através de sua performance, seduz seus espectadores a experimentar suas obras de forma mais física e tocante, tornando a experiência ao vivo ainda mais significativa. Por esse motivo afirmamos que o “novo acordo tácito” de Tom Zé funciona em partes, isso porque o disfarce de “descantor” funciona, mas peca na sua proposta performática, justamente por ser constantemente lembrado por ela. Essas foram questões que esse trabalho objetivava por responder, contudo, perguntas mais profundas surgiram, principalmente no que toca a questão da mulher na carreira de Tom Zé. Nesse sentido, uma das aspirações futuras é de dar continuidade a essa pesquisa focando a temática do feminino, utilizando como fonte de pesquisa o álbum *Estudando a Bossa — Nordeste Plaza* (2008).

A escolha da fonte se dá por dois motivos, o primeiro é a ligação direta que o álbum de 2008 tem com a obra de 2005, sendo o trabalho que encerra a pesquisa de Tom Zé sobre os gêneros musicais brasileiros samba, pagode e bossa nova, formados pelas obras de 1976, 2005 e 2008. De acordo com Christopher Dunn, se o “*Estudando o samba* é principalmente um estudo de ritmo, *Estudando o pagode* é um estudo de harmonia” (Dunn, 2018, p.157) enquanto sonoramente, o *Estudando a Bossa* seria uma homenagem aos 50 anos da bossa nova, especificamente a figura de João Gilberto. Ainda assim, Dunn vai além e diz que:

Enquanto *Estudando o pagode* trata o sofrimento das mulheres em sociedades patriarcais, o estudo final da trilogia de Tom Zé, *Estudando a bossa* (2008), baseia-se na ideia de que a sociedade brasileira, especialmente a população masculina, se tornou mais feminizada graças à bossa nova, o estilo de samba íntimo e minimalista que surgiu no final dos anos 1950. Ele também credita à bossa nova inspirações de engenharia “femininas”, como as plataformas flutuantes que ondulam nas ondas, possibilitando a construção da longa e elegante faixa de concreto que se estende pela Baía de Guanabara para ligar o Rio de Janeiro a Niterói. (Dunn, 2018, p.157).

Sabemos que o álbum *Estudando o Pagode* (2005) vai além da discussão sobre o sofrimento das mulheres, na verdade, é um álbum que trata sobre a violência das sociedades ocidentais contra o feminino. Já o álbum *Estudando a Bossa* (2008), realmente é uma homenagem aos cinquenta anos de *Chega de Saudade* (1958). Contudo, a afirmação de que o álbum de 2008 discorre sobre a teoria de que a sociedade brasileira se tornou “feminizada” com a bossa nova é contraditória, a análise do álbum *Estudando a Bossa* (2008) deve ser feita de forma cuidadosa, pois pensar que a bossa nova tornou os homens mais “feminilizados” contradiz todas as discussões feitas anteriormente pelo cancionista, principalmente a tese do disco *Estudando o Pagode*, no qual ele faz severas críticas ao comportamento machista de alguns bossa-novistas.

Nesse sentido, uma das hipóteses possíveis de análise do álbum *Estudando a Bossa* (2008), é de que Tom Zé defende a tese de que a bossa nova baiana é feminina, enquanto a bossa nova de Ipanema é machista. Algo que se torna mais claro quando conhecemos a discografia do músico, sobretudo as demais obras que compõem sua trilogia de estudo dos gêneros musicais, *Estudando o samba* (1976) e *Estudando o Pagode* (2005). Nesse sentido, essa possível pesquisa poderá contribuir de forma mais profunda sobre questões presentes nessa dissertação. Trabalho que tem por objetivo principal compreender a narrativa histórica criada por Tom Zé que defende o combate às tradições patriarcais nas sociedades ocidentais, a partir de uma opereta sobre o machismo.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Alzira Alves de. **Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB)**. CPDOC/ FGV, Rio de Janeiro.
- ADORNO, Theodor. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- AQUINO, Luíza F. T. **Tom Zé: Estudando o ‘estranho’**. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Belo Horizonte: UFMG, 2020.
- AUGUSTO, Paula O. C. **A sobrevivência da Tropicália no presente**. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura), Universidade Federal da Bahia, 2015.
- AVILA, Danilo Pinheiro de. **Hans Joachim Koellreutter: uma experiência de vanguarda nos trópicos? (1938–1951)**. Dissertação (Mestrado em História), UNESP, Franca, 2016.
- BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1976.
- CAETANO, Maria João. “Este disco não é feminista, é masculinista”. **Diário de Notícias**, 2005.
- CALADO, Carlos. As duas faces do pagode. **Folha de São Paulo**, 2005.
- CÂMARA, Yls Rabelo, "Entre o Sacro e o Profano, entre o Gozo e o Interdito: a polêmica, prolífica e profícua Santa Teresa de Ávila", *Revista Caracol*, nº 21 (2021).
<https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.i21p1112-1139>
- CAMPOS, Diego de Moraes. **“O Riso e a Faca”**: A Canção Crítica de Tom Zé, do CPC da UNE à (Re)invenção do Multiverso “Tropicália”. Tese (Doutorado em História Social) — Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2020.
- CAMPOS, Diego de Moraes. “O dia em que a bossa nova inventou o Brasil”: Uma viagem histórica pelas canções de Tom Zé”, **ANPUH-Brasil: 31º Simpósio Nacional de História** (2021).
- CASTRO, Paulo Ferreira de. Notas sobre modernidade e nacionalismo. **Revista Portuguesa de Musicologia**, n.º 13, Lisboa, 2003, pp. 145–162.
- CHAGAS, Luiz. A mulher sou eu: Tom Zé reinventa com a opereta feminista Estudando o pagode: segregamulher e o amor. **REVISTA ISTOÉ**, 2005.
- Contier, Arnaldo Daraya, “Utopia, Música e História: Koellreutter e jdanovismo no Brasil”, **História & Utopias**, (1996), p.209.
- CONTIER, Arnaldo D. Utopia, Música e História-Koellreutter e jdanovismo no Brasil. Textos apresentados no **XVII Simpósio Nacional de História**, 1996, p.203–215.
- Danoli, Kleber, “Chico de Assis- Homem de Teatro/ Artista Brasileiro”, **Teatro Escola Macunaíma**, nº 14 (2015): 92-99.

DANTAS, Matheus Santana. **Walter Smetak e os Violões de Microtom**. Dissertação (Mestrado em Música), Salvador, 2010.

DOMINGUES, Joelza Ester. “Fundada a Ku Klux Klan, a violência racista em nome de Deus”, Ensinar História, 2015.

Dunn, Christopher. Fazendo cócegas nas tradições: o samba disjuntivo de Tom Zé. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 70, p.149-165, ago. 2018.
<https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i70p149-165>

“Estudando o Samba” Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, última atualização em Fevereiro de 2021,
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra70097/estudando-o-samba>.

EURÍPEDES. **Medéia**. São Paulo, Editora 34, 2019.

EVANGELLISTA, Ronaldo. Tom Zé derruba as barreiras da lógica musical em seu show. **Folhas de São Paulo**, 2005.

faclubtomze, “Tom Zé no Programa do Jô”, **YouTube**, 2011,
<https://www.youtube.com/watch?v=DB7pIVACRKc>.

FARIA, Lina Rodrigues de, “A Fundação Rockefeller e os serviços de saúde em São Paulo (1920-30): perspectivas históricas”, **História Ciências Saúde - Manguinhos**, (2004),
<https://doi.org/10.1590/S0104-59702002000300005>.

FENERICK, José Adriano, “Tom Zé: A crítica da canção popular e a canção popular crítica, **Revista de História e Estudos Culturais**, nº 2 (2013): 231, www.revistafenix.pro.br.

GIRON, Luís A. Pagodeiro das elites: No CD Estudando o Pagode, Tom Zé defende as mulheres numa bizarra opereta ao som de samba. **Revista Época**, 2005.

GUTIERRE, Gislaine. Tom Zé mendiga amor das mulheres. **Diário do Grande ABC**, 2005.

“Hermann Scherchen (condutor)”, Bach Cantatas Website, acesso em 5 de Maio de 2023,
<https://www.bach-cantatas.com/Bio/Scherchen-Hermann.htm>.

JUNG, Emma. **Animus e Anima**: Uma introdução à psicologia analítica sobre os arquétipos do masculino e feminino inconscientes. Editora Cultrix, 1967.

LIMA, Carlos Eduardo. Tom Zé e os dez anos de Estudando o Pagode. **Monkeybuzz**, 2015.

LIMA, Paulo Costa. **Ernst Widmer e o Ensino de Composição Musical na Bahia**. Fazcultura/Copene, 1999.

MADRAS. Richard Wagner. **Madras Editora**.

MOREIRA, V. M. O CPC da UNE na Bahia. **Ditadura militar na Bahia**, 2014.

MORTAIGNE, Véronique. “Estudando o pagode” é mais uma “pérola rara” do músico brasileiro Tom Zé: O cantor denuncia a segregação da mulher em uma opereta irônica. **Le Monde**, 2005.

MOSTAÇO, E. CPC, MCP, Arena e Oficina: os caminhos de uma arte popular. In: MOSTAÇO, E. **Teatro e Política**: Arena, Oficina e Opinião — uma interpretação da cultura de esquerda. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

NASCIMENTO, B.F; OLIVEIRA, M.C.P. A contemporaneidade na dramaturgia brasileira: uma análise sob a ótica dos trabalhos de Carlos Alberto Soffredini, Naum Alves e Chico de Assis. São Paulo SP, v.11, n.2, p. 64-94, abr/2021. Disponível em: www.italo.com.br/portal/cepep/revista_eletronica.html.

NAVES, Santuza C. Da bossa nova à Tropicália. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Nº 43, v. 15, 2000.
<https://doi.org/10.1590/S0102-69092000000200003>

NERY, Emilia, **A Imprensa Cantada de Tom Zé: Entre o Tropicalismo e uma linha evolutiva na MPB (1964–1999)**. Tese de Doutorado, Universidade Federal de Uberlândia, 2014.

NOVO ÁLBUM DE TOM ZÉ É ELEITO O 3º MELHOR DISCO ESTRANGEIRO. **Agência JB**. Disponível em: <https://www.jb.com.br/cultura/noticias/2006/12/20/novo-album-de-tom-ze-e-eleito-o-3o-melhor-disco-estrangeiro.html>. Acesso em: 02/2024.

OLIVEIRA, Beatriz dos Santos, “A Mulher de Bath nos contos da Cantuária: reflexões sobre o feminino e o controle do corpo no medievo e seus ecos na contemporaneidade” **Medievalis**, nº 2, 2012.

ORON, Aryeh. Hermann Scherchen (condutor). **Bach Cantatas Website**.

PADRE, Larissa Caldeira Gaspar, *Estudando Tom Zé: Crítica musical e o estético-político*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia, 2018.
<https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2018v7n11p108-122>

PARANHOS, Adalberto. *Música popular na contramão das políticas sexuais hegemônicas: Brasil, década de 1970*. Contrapulso, 2019.
<https://doi.org/10.53689/cp.v1i1.4>

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo, Perspectiva, 2008.

PEIXOTO, F. CPC: o projeto de um teatro a serviço da revolução. In: PEIXOTO, F. **O melhor teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Global, 1989.

PIMENTA, Heyk org. **Encontros/ Tom Zé**. Rio de Janeiro, Beco do Azogue, 2011.

PINTO, Célia Regina Jardim, **Uma História do Feminismo no Brasil**, São Paulo: SP. Fundação Perseu Abramo, 2003.

RAMOS, Carla Michele. “Teatro Político Cepecista: o Auto dos 99% como peça de agitação e propaganda”. *Espaço Plural*, nº 15, 2006.

RAMOS, Ricely de Araujo. **Música Viva e a Nova Fase da Modernidade Musical Brasileira**. São João del-Rei, 2011, 195 f. Dissertação (Mestrado em História). Departamento de Ciências Sociais. Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2011.

REISS, Carlos, “Plural Curitiba”, 8 de dezembro de 2021, <https://www.plural.jor.br/colunas/holocausto-e-atualidade/o-legado-de-richard-wagner-e-a-opera-a-servico-do-nazismo/>.

RISÉRIO, Antonio. **Edgard Santos e a reinvenção da Bahia**. 1ª ed. Versal, Rio de Janeiro, 2013.

SADDI, Luciana. Complexo de Medeira. **PsiBr**, 2016.

SADIE, Stanley, **Dicionário Grove de Música**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994.

SANTANA, Jussilene. “Matrizes e Modelos Norte-Americanos na administração Martim Gonçalves da Escola de Teatro da Bahia (1956-1961)”, **Anais do VII Congresso da ABRACE** (2012), file:///C:/Users/DELL/Downloads/2375-Texto%20do%20 artigo-7000-1-10-20180829.pdf.

SCARAMUZZO, Pietro. **Tom Zé, o último tropicalista**. Edições Sesc, São Paulo, 2020.

SCHECHNER, Richard. O que é performance. In: **Performance Studies: an introduccion**. Nº 2, Nova York e Londres: Routledge, 2006, p. 28 – 51.

SOARES, Leilor Miranda. “**‘Batiza esse neném’: mercado, MPB, samba e processo social em Estudando o samba, de Tom Zé**” (Dissertação de Mestrado), Universidade de São Paulo, 2020.

SUKMAN, Hugo. Pagode é pretexto para novo olhar sobre a música brasileira: Tom Zé aprofunda a tese tropicalista em opereta produzida por Jair Oliveira. **O Globo**, 2005.

TAYLOR, Diana. Encenando a memória social: Yuyachkani. In: RAVETTI, Graciela; ABREX, Márcia (org.). **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG, 2002.

TRAVASSOS, Elisabeth. **Modernismo e música brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2000.

VALENTE, Heloísa A. D. **Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio**. São Paulo: Annablume, 1999.

VALENTE, Heloísa A. D. Musicologia e história da música: a contribuição das linguagens da mídia no estudo da performance. In: TOMÁS, Lia (org). **Música e Política: um olhar transdisciplinar**. São Paulo: Alameda, 2013, p. 155 – 168.

ZÉ, Tom. **Brazil Classics, Vol. 5: The Hips of Tradition**. Luaka Bop, Nova York, 1992.

ZÉ, Tom. **Com defeito de fabricação (Fabrication Defect)**. Luaka Bop, Nova York, 1998.

ZÉ, Tom. **Estudando o Pagode - Na Opereta Segrega Mulher e Amor**. Manaus: Trama, 2005. CD.

ZÉ, Tom. **Estudando o Samba**. Continental, São Paulo, 1976.

ZÉ, Tom. **Grande Liquidação**. Sony Music, São Paulo, 1968.

ZÉ, Tom. **Jogos de armar**. Trama, São Paulo, 2001.

ZÉ, Tom. **Nave Maria**. RGE. São Paulo, 1984.

ZÉ, Tom. **Todos os Olhos**. Warner Music Brasil, 1973.

ZÉ, Tom. **Tropicalista Lenta Luta**. Publifolha, Rio de Janeiro, 2003.

ZÉ, Tom. **A bossa nova conquistou mais terras que Napoleão e Nabucodonosor**, 2006.

ZUMTHOR, Paul. Permanencia de la voz. **El Correo**, nº 8, 1985, p. 4-8.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. Companhia das Letras, São Paulo, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Editora Hucitec, São Paulo, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Cosacnaify, 1990.