



Guilherme Araujo Freire

Vanguarda, experimentalismo e mercado na trajetória artística
de Tom Zé

CAMPINAS

2015



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

GUILHERME ARAUJO FREIRE

**VANGUARDA, EXPERIMENTALISMO E MERCADO NA
TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE TOM ZÉ**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestre em Música, na Área de Concentração: Música: Teoria, Criação e Prática.

Orientador: Prof. Dr. José Roberto Zan

Este exemplar corresponde à versão final de Dissertação defendida pelo aluno Guilherme Araujo Freire, e orientada pelo Prof. Dr. José Roberto Zan

CAMPINAS

2015

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

Freire, Guilherme Araujo, 1987-
F883v Vanguarda, experimentalismo e mercado na trajetória artística de Tom Zé /
Guilherme Araujo Freire. – Campinas, SP : [s.n.], 2015.

Orientador: José Roberto Zan.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Artes.

1. Música popular. 2. Canções. 3. Vanguarda (Musica). I. Zan, José Roberto.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Avant-garde, experimentalism and market in the artistic
trajectory of Tom Zé

Palavras-chave em inglês:

Popular music

Songs

Avant-garde (Music)

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

José Roberto Zan [Orientador]

José Adriano Fenerick

Jorge Luiz Schroeder

Data de defesa: 06-04-2015

Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando
Guilherme Araújo Freire - RA 091382 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Jose Roberto Zan
Presidente



Prof. Dr. José Adriano Fenerick
Titular



Prof. Dr. Jorge Luiz Schroeder
Titular

Resumo

Este trabalho aborda e problematiza as diferentes fases da carreira artística do compositor e intérprete Tom Zé, situadas entre o lançamento do seu primeiro LP em 1968 e o final da década de 1990. Estabelecendo como foco central sua produção musical, concebida com uma postura crítica frente a certos cânones e padrões da canção de massa consolidados no mercado e com práticas criativas experimentais análogas às do repertório das vanguardas do pós-guerra, investigamos a relação tensa estabelecida entre o seu projeto estético experimental e a indústria cultural. Nesse sentido, a pesquisa tentou situar os discursos e quatro discos de Tom Zé nos respectivos contextos históricos e configurações da indústria fonográfica, buscando compreender melhor as especificidades de sua inserção no mercado de música popular, suas estratégias de atuação, o sentido de suas opções estéticas, bem como investigar as permanências e transformações ocorridas no seu projeto estético ao longo de sua trajetória.

Palavras-chave: Música popular. Canção. Experimentalismo. Vanguarda.

Abstract

This work broaches and problematizes the different phases of the artistic career of the composer and performer Tom Zé, located between the release of his first LP in 1968 and the late 1990's. Establishing as central focus his music production, conceived with a critical posture towards certain canons and mass song patterns consolidated in the market and with experimental creative practices analogous to the repertoire of the postwar avant-garde, we investigated the tense relationship established between his experimental aesthetic project and the cultural industry. In this sense, the research tried to position the discourses and four discs of Tom Zé in the respective historical contexts and configurations of the phonographic industry, seeking to better understand the specifics of his insertion in the popular music market, his acting strategies, the sense of his aesthetical options, as well to investigate the transformations occurred in his aesthetical project throughout his career.

Keywords: Popular music. Song. Experimentalism. Avant-garde.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
------------------	---

CAPÍTULO 1. Entre tradição e modernidade

I. I. Mercado, engajamento político e internacionalização: A MPB em discussão	15
I. II. Sorriso, metrópole, guitarras elétricas, crediário e “boas maneiras” em <i>Grande liquidação</i> – Tom Zé (1968)	22
I. III. Doze satíricas canções-retratos da metrópole	30
I. IV. Análise de “Não Buzine Que Eu Estou Paquerando”	55
I. V. Análise de “Parque Industrial”	60

CAPÍTULO 2. Para as margens da grande indústria

II. I. Racionalização dos meios e experimentalismo na década de 1970	69
II. II. <i>Todos os olhos</i> e a radicalização do projeto experimental de Tom Zé	77
II. III. Dez faixas-desconstruções da canção	85
II. IV. Análise de “A Noite do meu bem”	107
II. V. Análise de “Todos os Olhos”	111

CAPÍTULO 3. Pesquisando e “escapando da morte”

III. I. Atividade artística de Tom Zé durante a marginalidade	121
III. II. Revitalização do samba na década de 1970 e a concepção artística de Tom Zé em <i>Estudando o samba</i> (1976)	128
III. III. Os doze estudos	137
III. IV. Análise de “Mã”	157
III. V. Análise de “Toc”	163

CAPÍTULO 4. Do ostracismo brasileiro à consagração internacional

IV. I. Expansão do mercado fonográfico e globalização da indústria cultural	171
IV. II. Consagração de Tom Zé no mercado internacional: outras possíveis razões da valorização do seu projeto estético da década de 1970	181
IV. III. O defeito como distinção no mercado globalizado: o caso do disco <i>Com defeito de fabricação</i>	187
IV. IV. “Estética do plágio”, “plagicombinações” e as faixas-defeito	193
IV. V. Análise de “O Olho do Lago”	212
IV. VI. Análise de “Esteticar”	216

CONSIDERAÇÕES FINAIS	227
-----------------------------------	-----

REFERÊNCIAS	233
--------------------------	-----

ANEXOS

Anexo 1 – Transcrição de “Não buzine que eu estou paquerando”	247
Anexo 2 – Transcrição de “Parque Industrial”	248
Anexo 3 – Transcrição de “A noite do meu bem”	250
Anexo 4 – Transcrição de “Todos os olhos”	251
Anexo 5 – Transcrição de “O olho do lago”	252
Anexo 6 – Transcrição de “Esteticar”	253

Agradecimentos

Aos meus pais Valder Nogueira e Rosaneiva Marcia por terem apoiado material e espiritualmente meus estudos acadêmicos longe da terra natal, apesar da problemática envolvida. Aos demais membros da família pelo carinho, pelas palavras de incentivo e apoio espiritual.

Ao Prof. Dr. José Roberto Zan pela generosidade, pelo exemplo de rigor científico, pela orientação cuidadosa e pelas valiosas contribuições desde a pesquisa de iniciação científica, que consistiu o germe deste trabalho.

À Profa. Dra. Rita C. L. Morelli pela prontidão em atender o convite para participar na banca do exame de qualificação, pela leitura atenta e principalmente pela enorme contribuição feita na parte histórica e sociológica, vãos da minha formação acadêmica.

Ao Prof. Dr. Jônatas Manzolli, pela participação na banca do exame de qualificação e pelas contribuições e apontamentos cuidadosos sobre conceitos e terminologias adequadas a serem empregadas ao tratar de música erudita de vanguarda.

Aos colegas Adelcio Camilo Machado e Sheyla Castro Diniz, pelas discussões e pela disponibilidade em fazer contribuições pertinentes no trabalho.

A todos os colegas e integrantes do grupo de pesquisa “Música Popular: história, produção e linguagem” pelas valiosas discussões, leituras e releituras de textos e autores da literatura: Rafael dos Santos, Adelcio Camilo Machado, Ismael de Oliveira, Beatriz Cyrino, Uassyr de Siqueira, Saulo Alves, Almir Côrtes, Mateus Berger, Gabriel Rezende, Leandro Barsalini, Sheila Zagury, Thaís Nicodemo, Rodrigo Vicente, Daniela Vieira, Luã Ferreira, entre outros.

Aos funcionários dos acervos dos jornais Folha de São Paulo, O Estado de São Paulo, da Revista VEJA, da Hemeroteca Digital Brasileira, da Biblioteca do Instituto de Artes da UNICAMP, do Arquivo Edgard Leuenroth, da Biblioteca da ECA-USP e do Instituto Moreira Sales, que ajudaram e facilitaram o trabalho de coleta do material primário.

Aos funcionários do Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da UNICAMP e também ao Vinicius do CEPROD pelo atendimento e ajuda nos processos institucionais.

Aos amigos, companheiros músicos e diletantes das rodas de choro de terça-feira da Borda de Ouro, da Bateria Alcalina e especialmente, aos queridos Daniel Bueno, Eduardo Pereira pela confiança, pela amizade enriquecedora e pelo incentivo na manutenção e desenvolvimento da prática musical e da produção artística.

Aos amigos Fernando Sagawa, Guilherme Agostini, Matheus Paschoal, pela paciência, pelo companheirismo, conversas, discussões e pela convivência estimulante.

Por fim, agradeço ao apoio financeiro da CAPES e da FAPESP que garantiram as condições materiais adequadas para a dedicação integral à pesquisa.

Lista de Ilustrações

Exemplo 1	Solo atonal de oboé e fagote em “Curso Intensivo de Boas Maneiras”	35
Exemplo 2	Condução pontilhada de baião em “Sem Entrada e Sem Mais Nada”	51
Exemplo 3	Transcrição do refrão de “Não Buzine Que Eu Estou Paquerando”	59
Exemplo 4	Transcrição do trecho final da seção B de “Não Buzine Que Eu Estou Paquerando”	60
Exemplo 5	Transcrição cifrada da introdução de “Parque Industrial”	64
Exemplo 6	Transcrição cifrada aproximada do início de “Brigite Bardot”	97
Exemplo 7	Condução executada nos versos de “Botaram Tanta Fumaça”	103
Exemplo 8	Linhas de condução executadas pelo surdo e pela guitarra nos refrões de “Botaram Tanta Fumaça”	103
Exemplo 9	Transcrição cifrada de “Um Oh! e um Ah!”	106
Exemplo 10	Transcrição aproximada do início da primeira estrofe do arranjo de “A noite do meu bem”	110
Exemplo 11	Frase melódica executada na introdução de “Todos os Olhos”	114
Exemplo 12	Transcrição da Seção A de “Todos os Olhos”	115
Exemplo 13	Transcrição da Seção B de “Todos os Olhos”	116
Exemplo 14	Marcação forte no primeiro tempo e condução arpejada no acompanhamento dos versos de “Ui!”	146
Exemplo 15	Transcrição aproximada das vozes do coro nos refrões de “Dói”	149
Exemplo 16	Transcrição do cânone imitativo no minuto final de “Dói”	149
Exemplo 17	Uma das versões do paradigma rítmico do Estácio	159
Exemplo 18	Transcrição de ostinatos executados pela viola e bandolim em “Mã” (soa uma oitava acima)	160
Exemplo 19	Transcrição de ostinato executado pela guitarra e baixo elétrico em “Mã”	160

Exemplo 20	Transcrição do primeiro ostinato de coro em “Mã”	161
Exemplo 21	Transcrição do segundo ostinato de coro em “Mã”	161
Exemplo 22	Acordes executados pelo piano em “O olho do Lago”	214
Exemplo 23	Transcrição aproximada da linha de condução rítmica executada no agogô em “O olho do lago”	215
Exemplo 24	Transcrição aproximada da linha de condução rítmica executada em um aro em “O olho do lago”	215
Exemplo 25	Transcrição da linha de condução rítmica executada no surdo em “O olho do lago”	215
Exemplo 26	Transcrição da condução executada pelo baixo elétrico em “O olho do lago”	215
Exemplo 27	Transcrição da condução rítmica de forró executada pela bateria em “Esteticar”	220
Exemplo 28	Transcrição da linha melódica cantada pelo coro na introdução de “Esteticar”	220
Exemplo 29	Transcrição cifrada da introdução e seção A de “Esteticar”	222
Exemplo 30	Transcrição cifrada dos refrões de “Esteticar”	223
Figura 1	Capa do LP <i>Grande liquidação: Tom Zé</i> (1968)	27
Figura 2	Capa do LP <i>Todos os olhos</i> (1973)	83
Figura 3	Poema visual “Olho por Olho, dente por dente” de Augusto de Campos	84
Figura 4	Fotografia presente na matéria publicada sobre o lançamento do LP <i>Correio da estação do Brás</i>	125
Figura 5	Capa do LP <i>Estudando o samba</i> (1976)	133
Figura 6	Partitura de “Fontana Mix” (1958) de John Cage	166
Figura 7	Capa do disco <i>Com defeito de fabricação</i> (1998)	189

Lista de Tabelas

Tabela 1	Organização das seções no arranjo de “Não Buzine Que Eu Estou Paquerando”	58
Tabela 2	Organização das seções no arranjo de “Parque Industrial”	63
Tabela 3	Organização das seções no arranjo de “Todos os Olhos”	114
Tabela 4	Organização das seções no arranjo de “O Olho do Lago”	214
Tabela 5	Organização das seções no arranjo de “Esteticar”	219

INTRODUÇÃO

“Até que ponto as nossas reações emocionais, os hábitos do nosso ouvido, as nossas predileções, serão para nós uma ajuda ou um obstáculo?”

Walter Smetak

Quando se analisa em perspectiva a produção de Tom Zé realizada ao longo de sua carreira artística, torna-se notável o caráter contestador de suas composições. A postura contrária aos referenciais hegemônicos da canção da MPB e aos padrões de “bons costumes” da sociedade se manifesta não apenas no plano musical, no qual o artista praticou experimentalismos e buscou uma linguagem inovadora desde o seu primeiro LP, mas também nos diversos aspectos artísticos de sua atividade, como as *performances*, entrevistas, temáticas críticas dos seus discos, letras, arranjos, capas, sonoridade das músicas, entre outros. No entanto, dado que sua atuação acontece no campo da música popular, com regras determinadas, padrões de linguagem consolidados, uma hierarquia artística estabelecida e mecanismos de atuação na indústria crescentemente racionalizados, torna-se complexa e conflituosa sua relação com o mercado.

Este trabalho tem como objetivo fazer um estudo sobre a produção artística de Tom Zé considerando este aspecto paradoxal, situado entre a prática de uma poética contestadora e participação no mercado fonográfico. Assim, as análises se concentram no modo como o compositor iraraense adotou métodos experimentais de criação artística dentro da linguagem da música popular, incorporando procedimentos da vanguarda da música erudita na busca de novas sonoridades e de novos procedimentos composicionais e performáticos, e constituindo o que estamos definindo como uma poética transgressora de fórmulas convencionais da canção. Em síntese, procuramos verificar de que maneira a produção artística de Tom Zé tensionou certos padrões de linguagem e de conduta estabelecidos pela indústria cultural.

Antes de tudo, uma das discussões relevantes para se levar em conta no estudo é aquela feita sobre o conceito de vanguarda e seus diversos significados. Sabe-se que originalmente o termo se referia ao posto avançado, à ponta-de-lança da primeira fileira em uma estratégia militar, que permanece adiante com o fim de preparar terreno para o restante do exército. Assim, segundo Zygmunt Bauman (1998: 121)

A vanguarda dá a distância que a separa do grosso da tropa uma dimensão temporal: o que está sendo feito *presentemente* por uma pequena unidade avançada será repetido *mais tarde*, por todas. A guarda é considerada “avançada” na suposição de que “os restantes lhe seguirão o exemplo” [...] O conceito de vanguarda transmite a ideia de um espaço e tempo essencialmente ordenado, e de um essencial interajustamento das duas ordens. Num mundo em que se pode falar

de *avant-garde*, “para a frente” e “para trás” tem, simultaneamente, dimensões espaciais e temporais.¹

Como pudemos perceber, para Bauman dimensões espaciais e temporais bem definidas constituem coordenadas essenciais na atuação e posicionamento da vanguarda. No entanto, segundo o autor é por esse motivo que não faz muito sentido falar de vanguarda no mundo pós-moderno², dado que neste mundo tudo é movimento, e, além disso, tais movimentos parecem aleatórios, dispersos e destituídos de direção bem delineada. Sendo assim, seria difícil ou talvez impossível definir na vanguarda um posicionamento “avançado” ou “retrógrado”, uma vez que os próprios espaço e tempo exibem reiteradamente “a ausência de uma estrutura diferenciada ordeira e intrinsecamente” (*idem*: 122). Deste modo, Bauman reconhece a impossibilidade de precisar, com toda certeza, onde é “para a frente” e onde “para trás”, ou mesmo, definir que movimento “é progressivo” e qual é “regressivo”.

Em outro momento histórico e outro sentido do termo, o autor espanhol Eduardo Subirats destaca que as ideias socialistas oriundas do século XIX e as iniciativas da revolução proletária transformaram o significado do termo vanguarda. Segundo Subirats (1993: 11),

As vanguardas socialistas e revolucionárias acrescentaram à função militar dos grupos de assalto o significado metafísico de um destino histórico e civilizador: uma organização disciplinada e racionalizada da produção industrial, a configuração global da existência, do mais insignificante até os grandes acontecimentos históricos, a partir das normas e definições da história e da sociedade, diretamente instauradas pelo novo Estado, uma produção sistemática dos símbolos e mitos universais de seu novo poder...

A origem militar de um termo que passaria posteriormente a designar uma parte da criação artística, não acontece como uma metáfora ou mesmo uma associação exterior. A conotação militar do termo “compreende um valor interior básico das próprias vanguardas artísticas” (*idem*), o seu aspecto destrutivo. Destaca o autor, que à semelhança da vanguarda

¹ Grifos realizados pelo próprio autor.

² Não nos cabe entrar no mérito da discussão do conceito de Pós-modernidade, uma vez que houve debates de longo fôlego entre diversos intelectuais, como Jürgen Habermas, Zygmunt Bauman, Peter Bürger, Andreas Huyssen, Jean-François Lyotard, os quais se ocuparam com reflexões aprofundadas sobre o tema e que, por isso mesmo, fugiria do foco das questões centrais do objeto de estudo deste trabalho, caso intentássemos realizar alguma contribuição relevante. Para mais informações, consultar: O Pós-moderno. *Arte em Revista*, São Paulo, Ano 5. Agosto, Número 7, 1973.

política socialista, “as vanguardas artísticas postularam o abandono da memória, a liquidação das formas de experiência do passado, seus símbolos e seus estilos, em nome de uma ordem absoluta do futuro” (*idem*: 12). Assim, sintonizadas com a estratégia militar e com o projeto social revolucionário, as vanguardas artísticas da primeira metade do século XX apresentaram as mesmas ambiguidades dos primeiros:

(...) espírito de aventura e experimentação, mas também um caráter destrutivo e um objetivo de ocupação e colonização culturais; vontade de transformação e progresso, e ao mesmo tempo definição de um poder carismático e total; uma atitude crítica e revolucionária, mas ao mesmo tempo legitimador de um novo sistema globalizador de dominação (SUBIRATS, 1993: 12-3)

Assim, fica evidente para Subirats o caráter de ruptura com o passado, uma tendência ambígua entre uma atitude revolucionária e legitimação de um novo sistema das vanguardas. No entanto, refletindo sobre a conotação do termo no campo da cultura popular, mais especificamente tratando da expressão “vanguarda popular”, o historiador José Adriano Fenerick identifica uma relação de tensão incrustada na expressão mesma. Para o autor (2010: 299), se o desacordo latente entre os dois termos faz com que a expressão seja empregada sem comentário, facilmente torna-se ideológica; por outro lado, se for interpretada como uma exceção improvável, a vanguarda popular pode abalar simultaneamente as barreiras que dividem dois mundos.

Apesar de apontar como uma ideia provisória, Fenerick (*idem*: 300) destaca que uma fusão verdadeira formada entre a vanguarda e o popular somente pode acontecer em momentos específicos, em que há certa porosidade em cada uma e entre ambas as esferas. No caso do Brasil, Fenerick indica ser um país exemplar nesse sentido, dado que suas instituições artísticas não foram fortes suficientemente para sustentar uma tradição contínua e vigorosa; não foram tão frágeis a ponto de fazer desaparecer ou mesmo tão rígidas a ponto de não deixar acomodar elementos estrangeiros ou impulsos oriundos de fora de seus cânones (*idem*).

Deste modo, o autor afirma como um dos mais claros exemplos de vanguarda popular no Brasil o movimento da Tropicália, que gerou intenso debate cultural no período e fomentou outras iniciativas experimentais no campo da música popular nas décadas seguintes. No entanto, talvez pela decisão do grupo tropicalista por incorporar o elemento

pop e atuar na faixa de consumo de massa, sem abrir mão de explorar as ambiguidades implícitas entre crítica e mercado, o Tropicalismo questionou desta maneira a própria ideia de movimento. Assim como destacou Favaretto (2000: 32), por acolher os produtos da indústria cultural e os justapor à tradição da canção popular brasileira, a Tropicália foi contra ideia de ruptura, que sublinhou grande parte, senão a totalidade, das manifestações “convencionais” das vanguardas, algo que pode ser interpretado como um aspecto paradoxal de sua atividade. Sobre isso, questiona Fenerick (2007: 28): “Como pensar uma vanguarda na música popular, a ponta de lança da indústria cultural no século XX?”³.

Dado esta conjunção contraditória entre incorporação da canção/mídia de massa e experimentalismo formal do Tropicalismo, não é de se estranhar que tivesse projetos estéticos divergentes entre seus atuantes. Como se sabe, Tom Zé também compartilhou de interesses artísticos com o movimento, atuando de maneira mais incisiva no programa original de ruptura, experimentalismo e crítica, predileção que posteriormente ainda se manteve ao longo de sua produção. Assim, a afinidade de sua atividade com a lógica vanguardista foi tomada como eixo neste trabalho com base tanto na identificação de processos criativos análogos aos do repertório da vanguarda erudita nos discos do artista, como em discursos de Tom Zé presentes em matérias publicadas em periódicos que evidenciam uma busca por novas sonoridades e uma intencionalidade transgressora, e também pela sua formação musical acadêmica realizada na Universidade Federal da Bahia entre 1962 e 1967, dado que torna mais evidente essa ligação de Tom Zé.

No final da década de 1950, a cidade de Salvador passou a receber um forte influxo de informações no campo da arte e da cultura em função da atuação de professores, artistas e humanistas contratados pela Universidade, como Lina Bo Bardi, Pierre Verger, Walter Smetak, Yanka Rudzka, Agostinho da Silva, entre outros. Esses renomados intelectuais tinham formação consistente nas vanguardas estético-intelectuais europeias, especialmente nas áreas de música, teatro, filosofia, artes plásticas, arquitetura, dança e cinema. O antropólogo Antônio Risério analisa as contribuições desse ambiente universitário revolucionário no período:

³ Para longe de resolver a problemática circunscrita sobre o termo “vanguarda popular” e discutir os postulados teóricos sobre o conceito da Vanguarda enquanto fenômeno artístico, apenas coloco brevemente a discussão através dos autores citados no intuito de apontar a polissemia presente no termo “vanguarda”, abordar um problema relevante do objeto de estudo e familiarizar o leitor no debate.

Num país que experimentava novas direções democráticas, acelerando seu processo de atualização urbano-industrial em meios aos ventos do nacionalismo e do desenvolvimentismo, a Bahia pôde se levantar, com toda a sua densidade e singularidade culturais, para se abrir a um considerável fluxo internacional de informações estético-intelectuais - e ainda se preparar para intervir, nacionalmente, sob os signos da modernidade e da radicalidade. [...] Que ali frutificaram a invenção e o experimentalismo, não se tem dúvida. Que a agitação repercutiu viva e fundamente no conjunto brasileiro de cultura menos ainda. (RISÉRIO, 1995: 13)

Foi nesse contexto efervescente que Tom Zé teve sua formação musical, com aulas de professores como Hans-Joachim Koellreutter, Walter Smetak, Ernst Widmer e Jarmy Oliveira, entre outros. A partir daí, acumulou uma extensa bagagem musical, frequentando cursos extracurriculares de harmonia, contraponto, estruturação, composição, piano, violão, violoncelo e história da música. Através da didática do diretor Koellreutter, eram introduzidos nos cursos princípios do dodecafonismo, o serialismo, apresentação de obras de John Cage, Arnold Schoenberg e Pierre Boulez, conferindo assim aos alunos conhecimento em procedimentos musicais vanguardistas do pós-guerra, comprometidos com a abolição do sistema tonal, a construção de novas sonoridades e um novo discurso musical.

Todas estas experiências obtidas em sua formação acadêmica parecem ter forjado seu gosto convicto pelo experimentalismo e o levado a uma busca constante pela invenção. Ao mesmo tempo nunca abandonou completamente alguns parâmetros básicos da canção popular, como o formato de três minutos, emprego de refrões curtos, formas binárias (AABA, ABBA, etc.), linhas de condução rítmica de gêneros de música popular (*rock*, *forró*, *samba*, *baião*, etc.) e alguns tipos recorrentes de arranjo. Assim, Tom Zé manteve sempre seu projeto estético dentro do repertório comum de sons e características estilísticas da música popular, porém buscando neste domínio sempre novas circunstâncias, novas relações e formas de articular o discurso.

Para compreender a trajetória artística de Tom Zé em perspectiva e lançar luz sob as diferentes fases da maturação de seu projeto estético, a pesquisa baseou-se na apreciação e análise musical de quatro discos representativos de sua carreira. Assim, a escolha dos discos *Grande liquidação* (1968), *Todos os olhos* (1973), *Estudando o samba* (1976) e *Com defeito de fabricação* (1998) foi feita por constituírem amostras representativas de suas

práticas musicais e por abrangerem um longo recorte temporal, situado entre 1968 e 1998, que nos permitiu percorrer as diferentes fases da carreira do artista, desde o período inicial com a sua chegada em São Paulo, passando pelo período de marginalidade, até a sua posterior consagração internacional.

As apreciações e análises se pautaram em uma abordagem metodológica que buscou incorporar o estudo do contexto histórico e social que envolve o objeto de estudo, sem negligenciar os aspectos especificamente musicais e suas questões intrínsecas. Nesse sentido, tentamos evitar aqui o uso exclusivo tanto de uma vertente analítica adotada por musicólogos, que dominam aspectos específicos da linguagem musical, mas negligenciam suas implicações políticas e sociais; como também de uma segunda vertente, cultivada por historiadores, antropólogos, sociólogos e críticos literários, que buscam compreender a realidade social a partir de uma determinada produção musical, deixando de lado, contudo, a própria música em seus aspectos inerentes (cf. BESSA, 2010). Assim, tentou-se utilizar as duas vertentes em uma relação complementar, de modo que as relações intrínsecas do objeto do estudo fossem contempladas tanto em sua dimensão musical como no seu aspecto histórico e social.

No que se refere à coleta de dados e ao levantamento bibliográfico da pesquisa foi empreendido um esforço para reunir matérias de jornais e periódicos que não foram citadas na literatura, ou seja, que não foram utilizadas por pesquisadores e autores que já escreveram sobre Tom Zé. Desta maneira, tentamos ampliar o teor empírico da pesquisa e, em certo grau, contribuir com a catalogação de publicações de jornalistas e críticos realizadas sobre o artista, especialmente durante período em que esteve afastado da cena artística oficial do país. Como resultado, foram encontradas e digitalizadas, entre publicações pequenas e outras de maior porte, cerca de cem matérias relacionadas diretamente com Tom Zé, as quais foram incorporadas ao trabalho e se encontram listadas na parte de referências bibliográficas.

Vale destacar aqui que esta dissertação não é o primeiro trabalho acadêmico que tratou da carreira artística de Tom Zé e que constitui o segundo trabalho da área de música. Ao que é do nosso conhecimento, a primeira dissertação desta área foi escrita por Leonardo Bomfim (2014), que propôs uma análise transdisciplinar sobre os cinco discos do artista lançados entre os anos de 1967 e 1976. No que se refere a outras áreas, foram encontradas

mais seis dissertações de mestrado que também trataram sobre Tom Zé, com as quais este trabalho também tentou dialogar. A primeira, de Rafael José Azevedo (2012) foi defendida no programa de Comunicação Social da UFMG e tratou do aspecto performático do artista, mais especificamente no programa *Ensaio* da TV Cultura. A segunda foi defendida por Neuseli Martins Costa Fuoco (2003) na área de Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie. A terceira foi escrita por Altalia Maria Alves Lemos (2006), pesquisadora da área de Linguística da Universidade Federal do Ceará, que analisou algumas maneiras pelas quais Tom Zé faz suas construções discursivas em sua produção, empregando para isso aporte teórico da Análise do Discurso. O quarto trabalho, defendido por Demétrio Panarotto (2005) na área de Letras da UFSC, procurou situar o lugar de Tom Zé na música popular brasileira com base no aporte teórico de autores como Bhabha, Derrida, Foucault, Barthes, Delleuze e Bataille. O quinto trabalho, foi escrito por Márcio Soares Beltrão de Lima (2010) na área de Design da Universidade Anhembi Morumbi e realizou uma análise da totalidade dos aspectos criativos de Tom Zé para revelar as características do design das capas de seus discos. Por fim, a sexta dissertação foi escrita por Graccho Silvio Braz Peixoto da Silva (2005) através do programa de Comunicação e Semiótica da PUC e realizou um estudo sobre os processos criativos de Tom Zé ao longo de sua carreira.

Para organizar a exposição dos resultados da pesquisa, os textos produzidos foram divididos em quatro capítulos, cada um associado a uma etapa distinta da carreira de Tom Zé, bem como a um contexto amplo específico. Deste modo, seguindo o esquema adotado, o primeiro capítulo trata do período inicial da carreira artística de Tom Zé e se divide em duas partes. Inicialmente, realiza uma revisão bibliográfica de artigos e textos que trataram dos debates e representações formadas no campo da canção popular no período de fins da década de 1960, a partir dos quais se buscou elucidar certa polarização formada no campo da MPB entre artistas e intelectuais engajados na realização de uma canção de orientação nacional-popular e entusiastas da Jovem Guarda, verificando de que modo Tom Zé se posicionou verbal e artisticamente neste debate. Na segunda parte, é realizada uma apreciação do primeiro LP de Tom Zé *Grande liquidação* (1968) em sua totalidade, visando compreender o projeto estético concebido para ele e trazendo informações sobre a

sua unidade temática, as primeiras incursões experimentais realizadas pelo compositor e as críticas tecidas sobre certas questões políticas e culturais daquele momento do país.

O segundo capítulo, por sua vez, aborda a fase transitória da carreira de Tom Zé situada na primeira metade da década de 1970, marcada pela passagem para um longo período de ostracismo. Na primeira parte, é realizada uma investigação do contexto político e econômico do período pós AI-5, de modo a elucidar de que maneira a consolidação da indústria cultural no país e os novos mecanismos de atuação das gravadoras formaram uma conjuntura desfavorável para experimentalismos. Em seguida, o LP *Todos os olhos* (1973) é tomado como objeto de estudo, que buscou verificar o projeto conceitual concebido por Tom Zé nos seus diversos aspectos constitutivos (capas, letras, arranjos, etc.), bem como avaliar as transformações correntes no seu projeto estético e as possíveis maneiras pelas quais a radicalização dos experimentos musicais e poéticos podem ter contribuído para lograr o artista ao ostracismo.

No terceiro capítulo, é oferecido um panorama da produção musical e das atividades artísticas realizadas por Tom Zé entre 1973 e 1990, período no qual Tom Zé atuou às margens dos meios massivos de difusão. Assim, a primeira parte procura detalhar as especificidades de sua inserção no mercado e problematizar as relações entre as opções estéticas, sua forma de atuação no mercado do período e o segmento conhecido como cultura marginal – identificando afinidades, diferenças e mediações estabelecidas entre as duas partes. Ainda no mesmo bloco, investigamos o sentido da ação de Tom Zé ao desenvolver uma pesquisa performática com ferramentas e máquinas de oficina que denominou “música operária” em fins da década de 1970. Na segunda parte, encontra-se uma revisão bibliográfica de artigos, textos jornalísticos e dados estatísticos da década de 1970 que nos permite identificar visões críticas e representações formadas por agentes do campo sobre a ascensão de popularidade e uma suposta desvirtuação do gênero samba, associada ao avanço dos imperativos mercadológicos. Em seguida, é realizada uma apreciação do LP *Estudando o samba* (1976) em seus diversos aspectos constitutivos e análises musicais que buscaram situar o projeto estético concebido, bem como os procedimentos experimentais praticados por Tom Zé naquele contexto.

Finalmente, o quarto capítulo trata da fase mais recente da carreira de Tom Zé situada no período entre 1990 e 1998. Na primeira parte, é realizada uma revisão

historiográfica das publicações feitas sobre Tom Zé que em grande maioria atribuem, como a razão central de sua consagração no mercado internacional e da sua reintegração ao mercado nacional, o apoio do produtor escocês David Byrne. Nesse sentido foi realizada uma tentativa de dar um passo à frente, trabalhando com a hipótese de que a consagração internacional de Tom Zé consiste em um fenômeno característico do final do século XX, em grande medida tributário das novas configurações da indústria cultural assumidas sob o impacto da globalização, e de novas tendências trazidas pelo segmento de World Music. A segunda parte, por sua vez, examina o disco *Com defeito de fabricação* (1998) em sua totalidade e traz análises dos processos criativos empregados pelo o compositor iraraense em sua concepção e composição das músicas, que buscam elucidar também as relações entre os procedimentos praticados por Tom Zé e as tendências do mercado globalizado.

CAPÍTULO 1.

Entre tradição e modernidade

I.I. Mercado, engajamento político e internacionalização: A MPB em discussão

No início dos anos 1960 surgiram novos impasses para compositores da Bossa Nova que tornariam a redefinir os rumos criativos da produção de canções da música popular. Por um lado o grupo não poderia se fechar para o mercado internacional, uma vez que a popularidade do movimento e o mercado fonográfico brasileiro não garantiam uma autossuficiência profissional e, por outro lado, também não poderia negligenciar os compromissos com o Brasil, frente ao contexto político delicado que marcava o país (NAPOLITANO, 2001: 27). Assim, discussões em torno de questões como a internacionalização da cultura de massa, a vulgarização estética por influência do mercado e a discussão dos problemas sociais, como desigualdade social e concentração fundiária entravam na pauta de debates e orientavam posturas artísticas e decisões criativas no campo da MPB.

Depois da grande repercussão gerada pelo sucesso popular do cantor Roberto Carlos e pelo fenômeno da Jovem Guarda em meados da década de 60, começou a se configurar certa polarização no campo da MPB entre ⁴artistas e intelectuais politicamente engajados na realização de uma canção de orientação nacional-popular e entusiastas da nova “música jovem”, cujo repertório consistia em versões ou adaptações de canções *pop* norte-americanas e inglesas (de grupos como The Beatles, Rolling Stones, Gary Lewis, entre outros).

Com resquícios do projeto ideológico revolucionário cepecista, em que a canção de protesto “representava uma possível intervenção política na realidade social do país, contribuindo assim para a transformação desta numa sociedade mais justa” (cf. CONTIER, 1998), artistas e compositores de esquerda criticavam a Jovem Guarda, associando-a ao “entreguismo” cultural e à alienação política pela juventude (cf. NAPOLITANO, 2001). Assim, ressalta Napolitano (2001: 74):

⁴ O Centro Popular de Cultura (CPC) foi fundado em dezembro de 1961 por jovens intelectuais como Oduvaldo Vianna Filho, Carlos Estevam Martins e Leon Hirzman, com o intuito inicial de ampliar o público atingido pelo teatro politizado, permanecendo na ativa por um pouco mais de dois anos. Na redação do anteprojeto do Manifesto do CPC realizada em 1962, procurou-se definir as linhas de atuação política e cultural de seus membros, defendendo-se uma arte revolucionária destinada à conscientização política das massas. Segundo Zan (1997: 134), “caberia ao intelectual cepecista a missão de aproximar-se das massas com o objetivo de levar até elas a consciência política capaz de superar seu estado de alienação, e de produzir, a partir dos elementos da própria cultura do povo, a verdadeira arte popular revolucionária”.

[...] a *Jovem Guarda* tinha sua qualidade questionada e suas intenções colocadas em cheque pelos artistas e intelectuais de esquerda. Sua pobreza formal e de conteúdo e a “alienação” diante dos dilemas enfrentados pela nação eram vistas como a antítese da MPB, elementos constantemente denunciados pelos artistas engajados. A incorporação (...) de timbres eletrônicos nos arranjos, à base de teclados e guitarras, também não era bem vista, pois a música brasileira deveria se manter fiel ao violão e aos instrumentos de percussão ligados ao Samba e outros gêneros “autênticos”.

Além do uso das polêmicas guitarras elétricas, que eram identificadas como ícones do imperialismo cultural norte-americano pelo setor de esquerda, as temáticas das canções da Jovem Guarda também eram criticadas pela despolitização do seu conteúdo, uma vez que tratavam de assuntos de apelo romântico e sentimental, como a euforia dos encontros amorosos, o sofrimento das separações ou de amores não correspondidos, ou de acontecimentos corriqueiros do cotidiano. A linguagem empregada era simples e se relacionava com aspectos típicos de comportamento juvenis, como a aventura, o humor e a irreverência (cf. ZAN, 1997). Empregavam também signos do modelo da “juventude transviada”, como o culto ao carro, jaquetas de couro, cabelos longos, brigas de rua, etc. (cf. NAPOLITANO, 2001), os quais associavam a música à condição moderna da vida urbana do período.

Para intelectuais como o poeta Ferreira Gullar, o iê-iê-iê era um fenômeno “relacionado com a internacionalização da cultura, um processo inevitável dentro do contexto do capitalismo econômico. Portanto o estancamento desse processo não poderia se dar através do fechamento das fronteiras nacionais, mas somente pela ‘atitude crítica’ frente a essa produção” (ZAN, 1997: 206). Assim, entendiam que o artista engajado teria de assumir uma postura crítica frente aos gêneros estrangeiros e efetivar uma luta cultural contra a internacionalização, mantendo-se fiel a formas, instrumentos ou ritmos consagrados como representações de uma memória genuinamente brasileira ou nacional: violão, samba, frevo, urucungo, moda-violão, por exemplo.

A disputa ideológica se acirrava também, em grande medida, devido à competição por parcelas de público em comum e por espaços comerciais de divulgação na televisão, meio de comunicação que expandia cada vez mais sua popularidade e seu alcance territorial no país. Um fator que corrobora essa tese é a disputa de audiência nos programas musicais “O Fino da Bossa” e “Jovem Guarda”, ambos transmitidos pela TV Record. Se no início de

1966, os índices de audiência dos dois programas se mantiveram próximos, a partir de abril o programa da jovem guarda apresentou um acréscimo de audiência com percentual entre 30 e 35%, enquanto o percentual do programa “O Fino da Bossa” se manteve estável (entre 23 e 26%) nos meses restantes do ano⁵.

Paralelamente aos programas musicais, a consolidação dos festivais de música popular brasileira como eventos de grande repercussão também contribuiu decisivamente na criação de importantes espaços de divulgação nos meios de comunicação de massa. Pelo seu formato e principalmente pela participação incisiva do público, que aplaudia ou vaiava a apresentação das canções segundo suas próprias razões estético-ideológicas, os festivais acabavam funcionando como um fórum dos debates culturais e também como um importante indicador de tendências dos novos talentos e novos sucessos.

Através de parcerias com empresas do setor editorial, publicitário, fonográfico e um amplo esquema de transmissão para diversas capitais (ver NAPOLITANO, 2001: 121-2), os festivais conseguiram atrair um numeroso público, que acompanhava as apresentações dos certames seja nos teatros, nos estádios ou mesmo na própria televisão. Sobre isso, o poeta concretista Augusto de Campos comenta em uma matéria do período:

Ampliando para milhões de espectadores essa audiência, a princípio restrita e especializada, e dando à música organização empresarial de notável eficiência publicitária, através de uma série variada de programas (Fino da Bossa, Pra ver a Banda Passar, Disparada, Ensaio Geral, Esta Noite se Improvisa) a Televisão guindou muitos dos compositores e intérpretes à categoria de ‘mitos’ de arte de consumo, como astros de cinema e jogadores de futebol (...) Por tudo isso, um público apaixonado, em pequena parte conhecedores de música popular e na maioria torcedores hipno-tv-tizados acompanham telespectante a classificação das 12 entre 36 músicas apresentadas [nos festivais]. Com uma ferocidade que só ocorreria nas competições de futebol e de política (CAMPOS, Augusto de *apud* NAPOLITANO, 2001: 158)

Em alinhamento com os interesses de outros setores da indústria cultural, a televisão contribuiu para que intérpretes e compositores se tornassem ídolos de massa, formando novas tendências de mercado e angariando novos consumidores. As fervorosas vaias e aplausos do público poderiam ter diversas razões, como a expressão da desqualificação de um artista (como aconteceu com Sérgio Ricardo e Roberto Carlos em 1966 e 1967); a

⁵ Fonte: Boletim de Assistência de TV, São Paulo, 1966, Vol.1 (Acervo do Arquivo Edgar Leuenroth, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas).

rejeição a uma música específica, cujas características estilísticas não agradavam; o desgosto a um estilo e atitudes performáticas dos intérpretes (como aconteceu na entrada dos Beat Boys na apresentação de Caetano Veloso em 1967). Assim, o fenômeno da vaia servia como atuação do júri popular e marcava o caráter de simulacro de esfera pública que tinham os festivais.

No próprio formato e concepção do festival havia uma preocupação de ressaltar esse simulacro, em criar personagens antagônicos e incentivar a participação do público na desclassificação ou na consagração dos candidatos, seja na própria seleção dos intérpretes ou em recursos como a instalação de microfones para captar a reação da plateia e tentar reproduzir a atmosfera local para a televisão. Um depoimento de Paulo Machado de Carvalho, na época diretor da TV Record, ilustra bem essa intenção:

Eu sempre achei que os festivais poderiam ser organizados como os espetáculos de luta livre. [...] É claro... tem que ter o mocinho, tem que ter o bandido, tem que ter o pai da moça, tem que ter tudo. A filosofia na minha cabeça era mais ou menos assim. Organizar um espetáculo e selecionar os intérpretes mais ou menos dentro disso. Então, o Chico [Buarque] era o bonitinho, o outro era não sei o que. Agente achou que poderia organizar o espetáculo assim para que ele despertasse maior interesse do público. (CALIL; TERRA: 2010)

Nas publicações da imprensa, comentários e análises da reação do público tornavam-se argumentos para jornalistas e artistas ajudarem a construir mitologias em torno dos eventos. Pode-se dizer que a grande estrutura publicitária, ao lado do caráter de plebiscito da participação direta do público, consolidaram os festivais como uma importante instância de consagração de artistas no campo da MPB.

Naquele mesmo ano, intensificaram-se os conflitos no campo da música popular ao mesmo tempo em que ocorria o II Festival de MPB da TV Record. No período, o público foi alvo de uma campanha publicitária prévia da mais popular revista, *Intervalo*, que em tom exortativo, estimulou a rivalidade entre a Jovem Guarda e a MPB (*idem*). Através de títulos como “Erasmão Carlos denuncia panelinha da bossa nova”; “Elis Regina revida à ofensiva da Jovem Guarda: esse tal de iê-iê-iê é uma droga!”; “Ari Toledo: cantor de iê-iê-iê parece boneco de mola” (ZAN, 1997: 209) as matérias cobriam o debate ideológico sob um tom de polêmica. Não apenas a revista *Intervalo*, mas também a própria TV Record contribuiu ativamente na construção da oposição como estratégia de aquecer o mercado,

chegando inclusive a incitar o conflito com a transmissão de programas/matérias que enfatizavam o embate. No documentário *Uma noite em 1967*, o jornalista Nelson Motta comenta a respeito:

Havia uma rivalidade muito estimulada pela TV Record também, que tinha praticamente um monopólio dos musicais da época. Na época não tinha novela, o forte da televisão era o musical e a Record tinha sob contrato noventa por cento da música brasileira. [...] Então era engraçado que se dizia que a MPB, era a música brasileira e, a Jovem Guarda, era a música jovem. E agente se perguntava: meu deus do céu, porque que não pode haver uma música jovem e brasileira ao mesmo tempo? (CALIL; TERRA: 2010)

A radicalização de posições seria ainda mais acirrada em 1967, com o acontecimento de episódios como a criação do novo programa musical da TV Record, o “Frente Ampla da MPB”, a organização da famosa passeata contra as guitarras elétricas por artistas ligados à MPB como Elis Regina, Gilberto Gil, Jair Rodrigues, Edu Lobo, Zé Ketí, entre outros, e também a reação dos artistas representantes da Jovem Guarda com a publicação da longa matéria *Manifesto do Iê-Iê-Iê contra a onda de inveja*⁶. A organização de uma passeata (com todo o teor político que envolve manifestações deste tipo) e o emprego de expressões típicas da linguagem política como “Frente Ampla”, “Frente Única”, “Manifesto” na esfera pública são indícios do alto grau de politização que a música popular havia adquirido no período e também das consequências que esses debates tiveram nas escolhas estéticas e na produção cultural como um todo.

Nesse contexto a polarização no campo da MPB havia atingido seu ponto crítico, com coordenadas de atuação dos artistas estabelecidas e bem delimitadas nos meios de comunicação pelos seus agentes. As tensões internas aos segmentos musicais geravam impasses na realização da MPB como um produto cultural pleno, ainda inclinada à realização do nacional-popular e a uma tendência à autonomia e seriedade artística. Entretanto, com o acontecimento do III Festival de MPB da TV Record e as *performances* das canções “Domingo no Parque” e “Alegria, alegria”, tais coordenadas começaram a se imbricar, reorganizando os paradigmas de criação aceitos como legítimos e inaugurando novas formas de se pensar a canção popular dentro do mercado.

⁶ Publicado na revista O Cruzeiro em 05/08/1967 *apud* NAPOLITANO, 2001: 145.

Apesar de ter surgido “mais de uma preocupação entusiasmada pela discussão do novo do que propriamente como um movimento organizado” ⁷, o Tropicalismo abalou o sentido unívoco que orientava as interpretações das canções festivaescas no período, tornando-se assim difícil de reconhecer em suas apresentações uma postura política participante ou certo lirismo que predominavam na maior parte das canções da época (cf. FAVARETTO, 1996). Ao apresentarem-se acompanhados por conjuntos de rock empunhando guitarras elétricas, Caetano e Gil eram criticados pelos artistas engajados por estarem se submetendo ao imperialismo cultural norte-americano e não apontarem alternativas políticas claras para o público em suas canções. Para os representantes da Jovem Guarda podiam constituir um novo concorrente no segmento de música jovem, pois empregavam signos e emblemas da nova moda mundial, a música *pop*.

Ao mesmo tempo, os tropicalistas não rompiam inteiramente com as conquistas estéticas do passado, uma vez que efetuavam um trabalho de “redescobrir e criticar a tradição, segundo a vivência do cosmopolitismo dos processos artísticos. [...] O que chegava, seja pela exigência de transformar as linguagens das diversas áreas artísticas, seja, pela indústria cultural, foi associado e misturado à tradição musical brasileira” (FAVARETTO, 1996: 32). Assim, o Tropicalismo praticava um projeto artístico que suprimia as dicotomias estéticas do momento entre música alienada e participante, usufruindo-se da posição privilegiada que a música popular ocupava nas discussões das questões políticas e culturais.

Contudo, também não se pode dizer que o suprimento das dicotomias estéticas tenha sido efetivado de maneira instantânea. Ao longo dos anos que seguiram o festival, ainda é possível identificar episódios que indicam resquícios do ideário nacional-popular e da aversão a gêneros musicais estrangeiros. Um exemplo claro desse fenômeno foi a organização do V Festival de MPB da TV Record ocorrido em 1969, em que seriam aceitas para participação somente músicas brasileiras. As intenções dessa limitação são razoavelmente esclarecidas no anteprojeto apresentado para a direção da emissora:

Pela determinação de reencontrar a ideia inicial de promover e estimular a evolução de música popular brasileira em suas tendências básicas reais (decidimos) aceitar exclusivamente música brasileira (...) e evitar equívocos referente à arte de

⁷ Cf. entrevista de Gilberto Gil a Augusto de Campos (CAMPOS, 1968: 193).

consumo e comunicação (...) a força de reconduzir todos os compositores nacionais e os que dele recebem influências (...) à tranquilidade de suas origens⁸

Em um esforço orientado por certa crença purista na autenticidade de gêneros que representavam a brasilidade, os organizadores pretendiam montar uma espécie de panorama do que melhor existia na música brasileira, convidando compositores consagrados como Tom Jobim, Edu Lobo, entre outros. Na tentativa de conter eventuais *happenings* imprevistos nas etapas do certame, a direção do evento proibiu o uso de guitarras elétricas, medida que censurava no plano estético possíveis *performances* críticas contra tal purismo e assegurava o predomínio da ideia de brasilidade no repertório do evento. Um cartaz de divulgação publicado junto de um anúncio do novo patrocinador assim afirmava:

Os Rolling Stones podem enfiar a viola no saco. Porque o assunto agora é samba, sambão, frevo, marcha-rancho, enfim música brasileira. É o Festival da Record, que este ano só classificará música essencialmente nossa. Ninguém vai deixar de gostar dos Stones, mas está na hora de dar um descanso na guitarra elétrica e voltar ao violão, pandeiro, tamborim na marcação e reco-reco.⁹

A proibição do uso da guitarra elétrica foi recebida de maneira adversa e acabou recebendo críticas por jornalistas e artistas, como na matéria *Tom Zé diz que é proibido proibir a guitarra*, em que o compositor afirma que “não admite limitação a qualquer tipo de arte, achando, em matéria de música brasileira, que tudo pode acontecer, menos reversão” (TOM ZÉ, 1969: 3). A volta da aversão às guitarras representava um retrocesso, o qual ele associava a certo sentimento de culpa por parte dos tradicionalistas: “O horizonte aberto nos anos anteriores foi uma afirmação de valor e ousadia e, diante dele, não há razão para nos sentirmos como portadores de angústia e um sentimento de culpa” (*idem*).

Vale lembrar também que o período é marcado por um contexto de recrudescimento da repressão devido à vigência do Ato Institucional nº5 (AI-5) e que essas determinações na organização do V Festival de MPB pela TV Record, podem ter uma relação direta com o clima de maior repressão e um nacionalismo de Estado. Talvez não por coincidência a canção vencedora desta edição do festival tenha sido “Sinal Fechado” do sambista Paulinho da Viola, que emprega uma metáfora com o sinal vermelho de trânsito para expressar as tensões e dificuldades de comunicação na tentativa de um diálogo entre dois amigos –

⁸ Projeto - V Festival de MPB - TV Record, 1969 (Arquivo da TV Record) *apud* NAPOLITANO, 2001: 257.

⁹ Thyor Flor vai dar muito samba (Arquivo TV Record) *apud* NAPOLITANO, 2001: 258.

como um recurso poético para traduzir as dificuldades de expressão impostas pela repressão e censura do regime militar.

Apesar de ter conseguido atingir bons índices de audiência na televisão, a proposta nacionalista do festival não foi bem recebida pelo público e pela crítica, sendo subjugado pelas restrições impostas e pelo “empirismo verde e amarelo”. O festival também foi criticado pela estratégia sensacionalista característica de programas de auditório que adotou, ao instituir, além do júri, uma comissão de defesa e outra de ataque para comentar as músicas apresentadas – o que fez com que o festival perdesse o clima de seriedade que marcava o evento desde o seu início. Assim, a fórmula dos festivais apresentavam indícios de sua falência, que seria consumada com o fracasso de público e crítica da última edição do evento, junto da perda do prestígio e os altos custos de produção não compensados.

Consciente ou não das questões implícitas, é nesse contexto de um processo corrente da supressão da polarização estético-ideológica e da diluição do ideário nacional-popular iniciado pelo Tropicalismo que Tom Zé encontra no início de sua carreira em São Paulo. Veremos com mais detalhes a seguir como o artista se posicionou no campo da MPB, frente aos debates políticos e estéticos que analisavam possíveis soluções aos impasses da música brasileira no período.

I.II. Sorriso, metrópole, guitarras elétricas, crediário e “boas maneiras” em *Grande liquidação* – Tom Zé (1968)

Nascido em uma família de classe média na cidade de Irará – Bahia em 1936, Antônio José Santana Martins, posteriormente apelidado como Tom Zé, viveu a primeira parte de sua infância no sertão baiano, em um vilarejo afastado das grandes cidades e ainda desprovido de saneamento básico ou de distribuição de energia elétrica. Depois que seu pai Everton, um comerciante local, ganhou um prêmio na loteria federal, sua família tornou-se economicamente favorecida e fruiu de certa prosperidade, passando a frequentar grupos de classes sociais mais altas. Começou a interessar-se por música ouvindo rádio e tocando violão a partir dos 17 anos (ZÉ, 2003: 240), período este em que compõe suas primeiras canções, fazendo sátiras de personagens públicas de sua cidade natal. Para realizar o curso

secundário, Tom Zé mudou-se para Salvador, manteve seu interesse por música e foi aprovado em primeiro lugar no exame vestibular para ingressar na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, instituição na qual realizou seus estudos entre os anos de 1962 e 1967.

Depois de concluir sua formação na universidade e participar ainda de algumas atividades ligadas à instituição em 1967, Tom Zé muda-se para São Paulo levando sua experiência rural e interiorana de Irará misturada com informações das vanguardas estético-intelectuais eruditas recebidas nos Seminários Livres de Música ministrados por H. J. Koellreutter. No ano seguinte, já ambientado em São Paulo, começa a participar de programas de televisão e festivais de canção, como o da TV Excelsior com a canção “Catecismo, Creme Dental e Eu” ou o III Festival de Música Brasileira da TV Record com a canção “A Moreninha” (cf. ZÉ, 2003), inicialmente sem conquistar grande aclamação popular.

Se considerarmos o passado rural e sertanejo de Tom Zé – cujo tipo de experiência estava muito mais atrelada a um contexto de comunidade pré-industrial de Irará e suas relações marcadamente pessoais – e as diferenças dos seus costumes e hábitos em relação a uma sociedade urbano-industrial, talvez possamos afirmar que tais diferenças de vivência possibilitaram uma percepção diferenciada da grande metrópole, um ponto de vista supostamente mais distanciado¹⁰. Assim, seja pelo impacto cultural de duas sociabilidades distintas e as impressões daí decorrentes, seja pela incorporação da vivência do cosmopolitismo efetuada junto ao Tropicalismo (FAVARETTO, 1996: 31), Tom Zé acabou adotando a *urbe* como centralidade temática para compor doze canções e produzir o seu primeiro disco *Grande liquidação – Tom Zé*, que foi lançado ainda em 1968 pela gravadora Rozenblit. Com humor e uma visão crítica da sociedade de consumo e das contradições e problemas da urbanização, Tom Zé misturou elementos potencialmente antagônicos no período, como sonoridades da Jovem Guarda (com o uso de guitarra elétrica e órgão),

¹⁰ No livro *Cultura* de Raymond Williams, o acadêmico e crítico marxista Galês propõe algumas hipóteses para compreender os movimentos de vanguarda ocorridos entre as décadas de 1890 e 1920. Segundo o autor (2008: 83), “Em primeiro lugar, que os movimentos de vanguarda têm, tipicamente, uma base metropolitana [...] Em segundo lugar, que elevada proporção dos que contribuíram para os movimentos de vanguarda era formada por imigrantes na metrópole em questão, vindos não só de regiões nacionais remotas, mas também de outras culturas nacionais menores, vistas como culturalmente provincianas em relação à metrópole (por exemplo, a figura típica de Guillaume Apollinaire – e o papel que teve afinal em Paris)”.

ritmos brasileiros, arranjos de banda marcial e procedimentos experimentais da música erudita de vanguarda do período.

Em uma matéria publicada no periódico Folha de São Paulo, Tom Zé teceu argumentos que fornecem pistas para compreender o projeto estético concebido para o disco e indicam seu posicionamento no debate ideológico entre a Jovem Guarda e a MPB:

EN - Você é compositor?

TZ - Sim, sim senhor.

EN - Mas é compositor de música jovem ou de música popular brasileira?

TZ - Por esta pergunta, que muitas vezes ouvi, fica parecendo que a música popular brasileira só pode ser velha, pois a música nova e atual não o seria. (...) Parece que é vedado aos compositores 'brasileiros' o ato ou a capacidade de renovar. Considerando isto, um falso dilema nos é imposto: ou sermos 'velhos' ou não sermos compositores brasileiros. Ora eu nasci na minha época, sem ter idade, nos braços de 2 mil anos, e não quero herdar uma velhice precoce, nem a tentativa lírica e estéril de realizar os sonhos dos meus avós. Não quero o mundo nem a minha obra num passado de laço de fita, embalsamado por possíveis tradições musicais ou culturais de saudades perfumadas. (OLIVEIRA, 1968: 2)

No discurso de Tom Zé fica evidente sua intenção de renovar a MPB e seu posicionamento à favor de uma música “jovem” e ao mesmo tempo “brasileira”. Seguindo essa linha de pensamento, para ele, a incorporação de elementos considerados novos no período (por exemplo: guitarra elétrica, órgão ou procedimentos de vanguarda) em sua obra seria algo necessário para romper com as tradições culturais e modernizar a música brasileira, sem que isso acarretasse na perda da “brasilidade”. Contrapunha-se assim ao segmento de esquerda ligado à MPB, que via na defesa das tradições culturais nacionais uma forma de militância política frente ao imperialismo cultural norte-americano e uma fonte musical mais adequada para denunciar os dilemas e contradições do país submetido ao regime militar.

Pensando na carreira do artista em perspectiva, pode-se dizer que desde o início da sua carreira no mercado fonográfico, Tom Zé parece simpatizar com a lógica de ruptura vanguardista no seu processo criativo, buscando nos repertórios e sons já conhecidos pelo público, novas relações e novos procedimentos, dessacralizando formas, esquemas prévios e padrões aceitos no mercado (cf. VARGAS, 2012). Para isso, adota também métodos experimentais de criação artística, incorporando procedimentos da vanguarda da música erudita na busca de novas sonoridades e de novos parâmetros composicionais e

performáticos, constituindo o que estamos definindo como uma poética transgressora de fórmulas convencionais da canção.

Especificamente no momento político de 1968, Tom Zé tinha interesses artísticos em comum com o Tropicalismo e defendia o uso das guitarras elétricas, posicionando-se a favor das conquistas tecnológicas, da renovação da música brasileira e contra o atraso associado à perpetuação das tradições e a um “Brasil bucólico que a esquerda queria” (nas palavras do próprio artista). Em uma entrevista realizada anos depois, o compositor baiano relembra sua visão do contexto do período:

São Paulo era uma cidade muito jovem naquele tempo né? Viver numa cidade grande era uma coisa muito novidade para os próprios habitantes. A aproximação ameaçadora do computador, do processamento de dados eram ameaças muito grande aos costumes e principalmente à esquerda brasileira que queria um Brasil bucólico, um Brasil de pescadores de meios artesanais, não é? (ZÉ, 1992)

Apesar de também se manifestar contra o regime militar no país e sua ideologia moralista, Tom Zé aparentemente discordava em alguns pontos com o segmento de esquerda nacionalista, especialmente no que se refere à defesa das tradições. Muito provavelmente não foi por acaso que os arranjadores escolhidos para trabalharem no disco tenham sido Damiano Cozella e Sandino Hohagen, compositores ligados a vanguarda musical. Ambos tiveram aulas diretamente com Hans Joachim Koellreutter e participaram do movimento Música Nova, iniciado em 1963, em companhia de outros compositores vanguardistas como Willy Corrêa de Oliveira, Gilberto Mendes, Rogério Duprat, entre outros. Em suma, o grupo tinha como compromisso retomar a linha de pesquisa musical iniciada no movimento Música Viva por Koellreutter na década de 1940, que ambicionava trazer as inovações da vanguarda musical europeia para o Brasil. Na segunda metade da década de 1960, Damiano Cozella, Sandino Hohagen, Júlio Medaglia e Rogério Duprat reaproximaram-se da música popular e passaram a colaborar no movimento tropicalista e em produções paralelas (discos de Gal Costa, Gilberto Gil, Nara Leão, por ex.), escrevendo arranjos e empregando novos materiais oriundos de diferentes vertentes vanguardistas europeias compromissadas com a abolição do sistema tonal, como as experiências tecnológicas do concretismo francês de Pierre Schäffer, a escola eletroacústica alemã, as novas estruturas harmônicas do politonalismo, do atonalismo de Schönberg, entre outros. Não por coincidência alguns procedimentos dessas vertentes são encontrados em *Tom Zé* –

Grande liquidação e serão objetos de uma análise mais minuciosa a ser realizada mais adiante.

Outro fruto da revolta contra as tradições é encontrado na ficha técnica, onde consta que houve participação especial dos grupos Os Versáteis e Os Brasões, ambos ligados ao *rock* e à Jovem Guarda, cujo repertório incluía The Beatles, Erasmo Carlos, Henry Mancini, e algumas músicas da MPB¹¹. A formação instrumental de base das duas bandas de apoio era também similar, contando com guitarras elétricas, órgão, baixo, bateria e percussão. A diferença mais expressiva é que no grupo Os Versáteis havia a presença marcante de um trompete solo executando as melodias nos discos, instrumento incorporado nos arranjos do disco de Tom Zé. Devido à participação especial dos dois grupos, a formação instrumental da maioria das faixas do disco se mantém constante, contudo com ideias de arranjo diferentes em cada uma.

Ainda que Tom Zé empregasse instrumentos e signos associados à Jovem Guarda, segmento musical fortemente atrelado a estratégias de marketing da indústria cultural, o compositor não deixava também de conceituar uma temática com críticas explícitas à sociedade de consumo e ao esquema publicitário, reveladas em textos presentes na contracapa. Segue abaixo um trecho:

Somos um povo infeliz, bombardeado pela felicidade. (...) 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) (ZÉ, 1968)

As figuras metafóricas do sorriso e da felicidade podem ser entendidas aqui como a aparência de positividade associada a produtos vendidos por estratégias de marketing nos meios de comunicação de massa, que acabam por gerar necessidades de consumo supérfluas. Contrastando com essa aparência positiva, Tom Zé destaca a infelicidade presente na pobreza, na desigualdade social do país e desejos de consumo frustrados. Através de críticas não apenas às estratégias de sedução dos consumidores, mas também à dinâmica desenfreada de São Paulo, à obsessão pelo trabalho, à ganância, aos “bons

¹¹ Informações encontradas através de consulta aos sites <http://www.jovemguarda.com.br/discografia-versateis.php> e <http://www.dicionariompb.com.br/os-brasoes/dados-artisticos> no dia 11/10/2013.

costumes” e às contradições de uma metrópole emergente delineia-se o núcleo temático das canções, intituladas como “São São Paulo”, “Curso Intensivo de Boas Maneiras”, “Catecismo, Creme Dental e Eu”, “Não Buzine Que Eu Estou Paquerando”, “Parque Industrial”, entre outras.



Fig. 1 – Capa do LP *Grande liquidação* – Tom Zé (1968)

A capa do disco também se alinha ao núcleo temático do disco, retratando a faixa de uma rua comercial com placas e anúncios reluzentes em cores vibrantes. No centro, se destaca uma tela de televisão com a imagem de Tom Zé, que como já apontamos anteriormente era um meio de comunicação em ascensão no período. Segue abaixo uma leitura feita por Lima (2010: 130):

O nome do artista vem logo abaixo do título do álbum, na cor vermelha e dentro de um box, como se fosse um letreiro luminoso que anuncia um produto vendável; logo abaixo do nome do artista, sua fotografia é encaixada dentro da imagem de uma TV. A TV também se encontra em outro box, abaixo, no lado esquerdo, e acima dela vem a chamada publicitária ‘EXTRA’. Em outro box, há a palavra ‘grátis’ e, acima dela, o anúncio ‘leve 2 e pague 3’; nele encontra-se, ainda, um relógio indicando 8h, início do horário comercial no Brasil. No box ao lado, o anúncio de um novo creme dental, com uma boca em formato de sorriso. Em outro, bem ao lado, um anúncio da indústria de automóveis Volkswagen. No lado direito

inferior, há uma fila na qual pessoas estão provavelmente entrando no cinema, pelo que diz o letreiro acima: 'HOJE. 32A S', com um 's' cortado, indicado a palavra 'sessão'. No boxê acima desse, a representação de uma casa de bingo. Abaixo da imagem de Tom Zé, seu nome é novamente exposto sobre um portal que mostra, no lado direito, a imagem de uma mulher em trajes íntimos e, no esquerdo, a imagem de um santo. Percebe-se ser uma reinterpretação de capa de cordel, em que se veem símbolos urbanos de consumo, em tons vermelhos, roxos e lilases. Abaixo da imagem de Tom Zé, na TV em preto e branco, há um portal mostrando duas opções entre o sagrado e o profano.

A descrição de Lima aponta símbolos de consumo do cotidiano, presentes em normalmente em espaços comerciais de um contexto urbano. Expressões empregadas como “Extra”, “Grátis”, “Grande liquidação” ou “Novo produto” se remetem ao tipo de anúncio utilizado em estratégias marketing do setor publicitário. Como veremos em análises posteriores, Tom Zé emprega símbolos do consumismo não somente na capa e nos textos da contracapa, mas também nas letras de algumas canções, algo que marca a relação dialógica dos diversos aspectos constitutivos do disco (capa, textos da contracapa, letras, músicas, etc).

Podemos perceber também certa ironia presente na capa se a relacionarmos com o projeto temático desenvolvido nos textos da contracapa. Ao mesmo tempo em que Tom Zé critica as contradições da sociedade de consumo nos textos, escolhe uma capa que retrata o próprio artista como mais um produto à venda, em “grande liquidação” no mercado, ao lado do novo creme dental, do bingo, do cinema, das promoções, etc. Assim, é muito provável que o artista, numa posição autocrítica de sua carreira como intérprete e compositor de música popular e ciente de sua participação no mercado de venda de discos, tenha escolhido uma capa com tal representação sua, tecendo uma crítica ao próprio veículo. Vale à pena notar também que na foto de Tom Zé no centro da capa não se mostra o sorriso que fora criticado nos textos do encarte.

Considerando que ao longo das décadas de 1960 e 1970 se consolida o mercado de bens simbólicos (cf. ORTIZ, 1994), a televisão se concretiza como veículo de comunicação de massa e, configura-se de maneira mais concreta uma sociedade de consumo principalmente nas grandes metrópoles, pode-se dizer que as questões tratadas criticamente no disco de Tom Zé ilustram satiricamente certas mudanças pelas quais passava a sociedade brasileira na época associadas ao modelo de desenvolvimento imposto pelo regime militar.

Sobre esse processo de expansão do mercado de bens culturais e consolidação da indústria cultural, Ortiz afirma (1994: 121):

O que caracteriza a situação cultural nos anos 60 e 70 é o volume e a dimensão do mercado de bens culturais. Se até a década de 50 as produções eram restritas, e atingiam um número reduzido de pessoas, hoje elas tendem a ser cada vez mais diferenciadas e cobrem uma massa consumidora. Durante o período que estamos considerando, ocorre uma formidável expansão, a nível de produção, de distribuição e de consumo da cultura; é nesta fase que se consolidam os grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação e da cultura popular de massa. Os dados, quaisquer que sejam eles, confirmam o crescimento dessa tendência.

Através do aprofundamento de medidas econômicas adotadas no governo de Juscelino Kubitschek e concessões de incentivo fiscal, o Estado militar criou condições favoráveis para o desenvolvimento e expansão dos meios de comunicação de massa, que passaram a adquirir o caráter integrador e complementar dos seus diversos setores, como o editorial, o fonográfico, o da publicidade e principalmente o da televisão. Com vistas à mobilização da opinião pública e à manutenção da integridade nacional, o projeto de modernização posto em prática pelo regime ditatorial forneceu toda a infraestrutura necessária para a consolidação da indústria cultural no país e ao mesmo tempo intensificou a censura às artes e à produção intelectual. Desta maneira, controlava conteúdos potencialmente contrários aos valores morais e aos padrões de “bom” comportamento veiculados nos meios de comunicação de massa (ORTIZ, 1994: 113-5).

No setor de publicidade e propaganda não foi diferente, pois se registrou em um curto intervalo de tempo uma enorme evolução no volume de investimentos. Se no ano de 1964 foi investido um total de 152 milhões de cruzeiros em propagandas, quatro anos depois esse valor seria multiplicado em seis vezes (ORTIZ, 1994: 130). Com a crescente popularização do acesso aos aparelhos televisores, a programação televisiva ganhou cada vez mais predominância no que se refere ao incentivo para o consumo, recebendo maior receita dos anunciantes, se comparada à de outros meios de comunicação. Contudo, tal programação estava associada a um controle estrito das manifestações que se contrapunham ao pensamento autoritário da ditadura militar.

Imerso nesse contexto político-econômico de um crescente desenvolvimento da indústria cultural e aprimoramento da racionalização dos mecanismos de atuação no

mercado, Tom Zé compôs doze canções que ilustram satiricamente as transformações de uma sociedade resultantes do modelo de desenvolvimento vigente naquele período, dialogando criticamente com o debate estético corrente no período entre artistas ligados a uma MPB nacionalista e entusiastas da Jovem Guarda.

I.III. Doze satíricas canções-retratos da metrópole

A primeira faixa do disco *Grande liquidação* intitula-se “São São Paulo”¹² e é a canção com a qual Tom Zé venceu o IV Festival de MPB da TV Record em 1968, conquistou seus primeiros prêmios (“Viola de Ouro” e “Sabiá de Prata”) e recebeu certo destaque na mídia em território nacional. Além do primeiro lugar, Tom Zé obteve também a quarta colocação com a canção “2001”, composta em parceria com Rita Lee. Na letra da canção, Tom Zé descreve o cotidiano da cidade de São Paulo de uma maneira poética e satírica, a partir de suas impressões da grande cidade obtidas e interpretadas sob a lente da sua experiência da sociabilidade de um contexto comunitário de Irará.

[Refrão] São São Paulo quanta dor

São São Paulo meu amor

São oito milhões de habitantes

De todo canto e nação

Que se agridem cortesmente

Correndo a todo vapor

E amando com todo ódio

Se odeiam com todo amor

São oito milhões de habitantes

Aglomerada solidão

Por mil chaminés e carros

Gaseados a prestação

¹² A ordem e os títulos das faixas do LP *Grande liquidação* (1968) e dos demais discos analisados neste trabalho foram consultados diretamente nas listagens presentes nas contracapas dos discos originais, que constituem os documentos históricos e as referências mais confiáveis sobre os quais a pesquisa se baseou para realizar as apreciações e análises. Existem outras listagens presentes em sites que tratam de música brasileira, contudo tais listagens apresentam muitas vezes erros na ordem das músicas e outras pequenas alterações que podem prejudicar as análises e influenciar erroneamente o sentido das interpretações.

Porém com todo defeito
Te carrego no meu peito

(Refrão)

Salvai-nos por caridade
Pecadoras invadiram
Todo o centro da cidade
Armadas de ruge e batom
Dando vivas ao bom humor
Num atentado contra o pudor
A família protegida
O palavrão reprimido
Um pregador que condena
Uma bomba por quinzena
porém com todo defeito
Te carrego no meu peito

(Refrão)

Santo Antônio foi demitido
E os ministros de Cupido
Armados da eletrônica
Casam pela tevê
Crescem flores de concreto
Céu aberto ninguém vê
Em Brasília é veraneio
No Rio é banho de mar
O país todo de férias
Aqui é só trabalhar
Porém com todo defeito
Te carrego no meu peito

[Refrão 3x]

Nas primeiras estrofes, fica evidente a referência à dinâmica acelerada da cidade à ideia de um tratamento contraditório entre os habitantes, que se mostra cortês e educado,

porém ao mesmo tempo oculta sua face agressiva. O pesquisador Christopher Dunn comenta sobre esse aspecto contraditório: “temos aqui a imagem de São Paulo como uma cidade global com habitantes de ‘todo canto e nação’ que têm a experiência de cidadania ou de pertencimento, em termos de uma civilização formalizada, que mascara a hostilidade relacionada à competição em uma grande cidade moderna”¹³ (DUNN, 2009: 219). Na segunda estrofe, Tom Zé explora uma dualidade que Lima identificou na capa do disco: abaixo de sua imagem na TV, um portal que fica entre o sagrado e o profano. Empregando um tipo de linguagem religiosa (“Salvai-nos”, “pecadoras”), faz-se referência a uma “invasão” de prostitutas no centro da cidade (região que era conhecida no período pela alta concentração de prostitutas e criminosos¹⁴) e cria-se consequentemente uma oposição de ideias – o sagrado e o profano (a salvação e o pecado). Contudo, em vez de condenar as “pecadoras”, o enunciador as festeja (“Dando vivas ao bom humor / num atentado contra o pudor”), supostamente legitimando o despudor e a imoralidade, como uma sutil crítica aos “bons costumes” e a demagogia do discurso hegemônico ditatorial.

A canção apresenta forte influência da estética Iê-iê-Iê, contando com o grupo Os Brasões como banda de apoio, executando instrumentos como a guitarra elétrica e o órgão, bastante utilizados pelos artistas da Jovem Guarda. Entretanto, não se pode dizer que a condução é exatamente de *rock*, pois, especificamente nos versos, as linhas rítmicas de condução executadas no baixo e na bateria são característica do gênero baião. Ao mesmo tempo, o órgão executa uma das linhas de condução características do *rock*, semelhante aquelas encontradas nas músicas “Can’t buy me Love”, “I should have known better”, “A hard day’s night” do grupo The Beatles, o que confere um caráter peculiar à condução dessas seções. Nos refrões essa peculiaridade também é observada, pois mistura linhas de condução de samba executadas pelo baixo, bateria e instrumentos de percussão (conga) com levada de *rock* realizada pela guitarra elétrica e órgão. Além disso, instrumentos de sopro são incorporados ao arranjo nos refrões provavelmente para conferir maior densidade à textura e ressaltar essa seção no decorrer da música.

¹³ Tradução nossa.

¹⁴ Segundo uma matéria, na região do centro havia um trecho de quatro ruas, que era conhecida como o “Quadrilátero do Pecado” – Avenidas Duque de Caxias, Timbiras, São João e Protestantes. Informações consultadas no link <http://reporterbrasil.org.br/2004/06/a-boca-do-lixo-ainda-respira/> no dia 11/10/2013.

Trazendo críticas aos “bons costumes”, a próxima canção do disco “Curso Intensivo de Boas Maneiras” sugere certa ironia já em seu título. Segue abaixo a transcrição da letra:

[Refrão] Fique à vontade

Tchau, good bye,

Ainda é cedo,

Alô, como vai? (2x)

Com Marcelino vou estudar

Boas maneiras

Para me comportar.

Primeira lição: deixar de ser pobre,

Que é muito feio.

Andar alinhado

E não frequentar, assim, qualquer meio.

Vou falar baixinho,

Serenamente, sofisticadamente,

Para poder com gente decente

Então conviver.

(Refrão)

Da nobre campanha

Contra o desleixo

Vou participar

Pela elegância e a etiqueta

Vou me empenhar

Entender de vinhos, de salgadinhos,

Esnoberrimamente,

Trazer o País

sobre um requinte intransigente.

(Refrão e fim)

Se o conteúdo crítico nesta canção não cai no entendimento do ouvinte logo na primeira impressão, se revela na medida em que seus significados são entendidos enquanto expressão irônica. Ao longo da letra, Tom Zé faz uma sátira dos cursos de etiqueta dados

por Marcelino de Carvalho (daí os versos “Com Marcelino vou estudar / boas maneiras para me comportar”), um jornalista e professor de etiqueta do período, que apresentou um programa na TV Record chamado “Domingo com Marcelino” e publicou diversos livros¹⁵ apresentando instruções do que seria um pressuposto “bom comportamento” e “bom gosto”, em outras palavras, signos de distinção da alta classe social. Contudo, a crítica desse pressuposto logo se revela no recurso irônico da linguagem. Ao reproduzir o discurso da classe dominante de uma maneira estranhamente didática (“Primeira lição / Deixar de ser pobre / que é muito feio”) e disciplinadora (“Da nobre campanha / Contra o desleixo / Vou participar”), Tom Zé inverte o seu sentido valorativo e, deste modo, constrói uma crítica explícita ao que era reconhecido como valores e comportamento associados à elite e à classe dominante.

Em relação ao plano musical, nesta faixa do disco o acompanhamento é realizado pelo grupo Os Versáteis com a incorporação de outros instrumentos de sopro, como flauta, trompete e um solo de oboé e fagote no meio da música. O arranjo geral da música apresenta um tipo de condução com convenções no refrão, opondo uma linha descendente da guitarra distorcida com intervenções da flauta. Nos versos apresenta outro tipo de condução com levada de *rock* e acordes executados em notas longas pelo teclado, sonoridade característica da Jovem Guarda.

É interessante observar que apesar das seções da canção estarem na tonalidade de Lá menor e Lá maior, o solo de oboé e fagote tem características atonais (transcrição abaixo) e, provavelmente, foi escrito por algum dos arranjadores Damiano Cozella ou Sandino Hohagen. Apesar de ser um trecho curto, a escolha de trazer um solo atonal na canção (em vez de um solo tonal, dentro dos padrões do mercado) certamente é um ato consciente e marca nessa canção o caráter transgressor da poética de Tom Zé no plano musical.

¹⁵ Marcelino é conhecido por livros como *A arte de beber*; *Snobérrimo*; ou mesmo *Guia de boas maneiras: as boas e corretas normas de conduta na vida em sociedade*, o qual Tom Zé parece fazer referência. Este último é dividido em capítulos que tratam de diferentes assuntos como apresentação, saudação, convites, recepções e tudo o que se refere à mesa (etiqueta, maneira de convidar, arrumação da mesa, entre outros), passando pelo casamento, nascimento, primeira comunhão, presentes e conversas. E também o livro *ABC das boas maneiras*, que foi destinado às crianças, instruindo como viver em sociedade e recomendando como tratar um amigo jovem ou uma pessoa mais velha, como se diz “bom dia”, ou “até logo”.



Ex. 1 – Solo atonal de oboé e fagote em “Curso Intensivo de Boas Maneiras”

Contudo, se analisarmos as notas e os intervalos empregados, constatamos que não foi incorporado propriamente um procedimento dodecafônico, seguindo estritamente as regras elaboradas por Schoenberg em seu método de composição (nota-se pelo uso de repetição de notas e o emprego de terças maiores). Em vez disso, os arranjadores procuraram reproduzir o efeito dissonante, característico desse repertório da Segunda Escola de Viena, de forma a ornamentar este trecho da canção.

Além disso, considerando as diferenças na audição desse solo e o resto da música, pode-se dizer que existe no arranjo da música certa tensão entre o tonal e o atonal, entre o que é familiar e o efeito de estranhamento. Enquanto a harmonia da música mantém progressões tonais do começo ao fim e assim familiariza o ouvinte com o centro tonal, o inesperado solo atonal empregado no meio da canção tensiona por alguns segundos essa escuta e acaba causando certo efeito de estranhamento pela sua dissonância em relação ao acompanhamento tonal.

Como terceira faixa do disco, “Glória” ainda retoma a temática dos “bons costumes”, contudo, com foco no modelo de família burguesa. Segue abaixo a transcrição da letra:

[Refrão] Como um grande chefe de família
 ele soube sempre encaminhar
 seus filhos para a glória
 glória, glória eterna.
 Mas aguardando o dia do juízo

por segurança foi-lhes ensinando
a juntar muito dólar
dólar, dólar na terra.

Ensinou-lhes como defender
a família e a tradição
balançando a bandeira do bem
o pecado punir sem perdão.

Mas nos seus pequenos erros
preferir a casa alheia
ressalvando a discricção
e tudo isso ensinou
com poucas palavras
e muitas ações.

(Refrão)

Ensinou-lhes bem cedo que a honra
todos devem cultivar
entretanto, ao tomar decisões
ela nunca deve atrapalhar.

Mostrou que as boas razões
a causa justa é que é nobre
convive é com os milhões
e tudo isso ensinou
com poucas palavras
e muitas ações

(Refrão e fim)

Através de uma narrativa linear e descritiva, Tom Zé conta a história de um pai de família educando seus filhos, com todos os valores que são admitidos como legítimos. Enquanto descreve essas crenças e valores, recorre novamente ao recurso da ironia e o aproveita para tecer críticas ao acúmulo de capital (“por segurança foi-lhes ensinando / a juntar muito dólar / dólar, dólar na terra”), ao cultivo da tradição e dogmas religiosos

(“Ensinau-lhes bem cedo a defender / a família e a tradição / balançando a bandeira do bem / o pecado punir sem perdão”) e à desonestidade nas decisões (“Ensinau-lhes bem cedo que a honra / todos devem cultivar / entretanto, ao tomar decisões / ela nunca deve atrapalhar”). Nesse sentido a canção se alinha ao projeto temático do disco, tecendo críticas aos “bons costumes”, aos dogmas religiosos e também aos valores pequeno-burgueses, conservadores, cultivados pela classe média, segmento ou classe social que apoiou o golpe militar em 1964. Em um trecho dos textos da ficha técnica, a crítica ao catolicismo fica mais explícita: “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” (ZÉ, 1968).

Compartilhando uma visão crítica similar de “Glória”, que condenava os valores conservadores e religiosos e da instituição familiar das classes dominantes, a canção “Ele falava nisso todo dia” de Gilberto Gil conta a história de um rapaz que sacrificava o presente em nome do futuro, para garantir a herança, a segurança da família, e que acaba morrendo atropelado aos vinte e cinco anos. A morte prematura do rapaz pode representar o despropósito do sacrifício pelo acúmulo de dinheiro frente à efemeridade da vida. Assim, a semelhança da temática de “Glória” de Tom Zé e a canção de Gilberto Gil expressa de certa maneira uma corrente de pensamento esquerdista que confrontava a ideologia religiosa católica e conservadora, que apoiou a instauração do regime militar – como ficou marcado em eventos como a “Marcha da Família com Deus pela Liberdade” ocorrida em março de 1964. Organizada por setores conservadores do clero e por entidades femininas em resposta ao comício de João Goulart, no qual o presidente anunciou o programa de reformas de base, a primeira marcha reuniu cerca de quinhentas mil pessoas em São Paulo, no dia de São José, padroeiro das famílias segundo o catolicismo. Por temor ao avanço comunista e a uma possível perda de bens e terras pela elite, tais mobilizações contribuíram para influenciar a opinião pública ao consentimento do golpe militar, o qual foi posto em prática ainda no mesmo mês (cf. MOTTA, 2002) ¹⁶.

No livro *O Cancionista*, o pesquisador Luiz Tatit identifica uma tendência das letras da canção brasileira à narratividade, que se remetem às grandes narrativas, à linearidade,

¹⁶ Contudo, é relevante lembrar que apesar da alta cúpula da Igreja Católica ter mantido o apoio ao regime militar e suas ações, principalmente no que se refere à censura de costumes e no combate ao comunismo, alguns setores da instituição se mobilizaram na oposição ao regime na vontade de transformar a realidade da população mais carente, tais como as comunidades eclesiais de base (CEBs) e a Teologia da Libertação (cf. FABER e SANTOS, 2010).

aos mitos, entre outros. O autor afirma: “como se a forma analítica da narrativa destrinçasse as dimensões ocultas de nossos conteúdos sociais e afetivos, animando e dinamizando suas relações em escala antropomórfica” (TATIT, 1995: 237). Nesta canção não parece ser diferente, pois apesar de não apresentar um recorte temporal claro, a apresentação dos fatos se dá de forma até de certo modo linear, o que remete ao universo familiar conservador, refletindo sobre seus valores, dessacralizando crenças.

Em relação ao acompanhamento musical, a canção conta com o grupo os Brasões e instrumentos de sopro; presumidamente trombone, trompete, sax e clarinete. O arranjo apresenta dois tipos distintos de acompanhamento: o do refrão, que se baseia em um *lick* do órgão em acentuação rítmica de *rock* e o dos versos, que consiste em linhas de condução características do forró, semelhantes a aquelas encontradas nas músicas “Forró no escuro”, “Oia eu aqui de novo” de Luiz Gonzaga e “Meu veneno” de Jackson do Pandeiro. Vale à pena observar que o arranjo ressalta certo aspecto crítico da letra, pois sempre que as palavras “glória” e “dólar” são cantadas, o coral e os metais se integram à execução, formando um tipo de sonoridade que lembra corais de igrejas norte-americanas. Desta maneira, pode-se dizer que a crítica é ressaltada na medida em que as palavras “glória” e “dólar” são associadas, expressando, de certa maneira, a sacralização do dinheiro.

A quarta faixa do disco “Namorinho de Portão” também aborda a temática do núcleo familiar, porém com outro enfoque. Segue abaixo sua transcrição:

[Refrão] Bom rapaz, direitinho
Desse jeito não tem mais (2x)

Namorinho de portão,
Biscoito, café,
Meu priminho, meu irmão...
Conheço essa onda,
Vou saltar da canoa,
Já vi, já sei
Que a maré não é boa
É filme censurado
E quarteirão
Não vai ter outra distração.

(Refrão)

Eu aguento calado
Sapato, chapéu,
O seu papo furado,
Paris, lua de mel,
A vovó no tricô,
Chacrinha, novela,
O blusão do vovô,
Aquele tempo bom que já passou
E eu, de "é", de "sim", de "foi".

(Refrão)

O papai, com cuidado
Já quer saber sobre o meu ordenado
Já pensa no futuro
E eu que ando tão duro
Não dou pra trás,
Entro de dólar e tudo,
Pra ele o mundo anda muito mal,
Lá vem conselho e coisa e tal.

(Refrão e fim)

Retratando certas mudanças que ocorriam no plano dos valores sociais, “Namorinho de portão” faz uma sátira de um namoro pleno de pudor, que acontece no âmbito de uma família conservadora. Versos como “Bom rapaz, direitinho / Desse jeito não tem mais” denotam que o namoro de portão não é mais inocente como no passado. Assim, a descrição de momentos de convivência familiar do ponto de vista do rapaz acontece com certa frustração (“Meu priminho, meu irmão / Conheço essa onda / Vou saltar da canoa”, “Que a maré não é boa”), ocultando a expectativa do eu-lírico de ter um momento privado e menos comportado com sua namorada, que só se percebe nas entrelinhas do texto (“É filme censurado / E quarteirão / Não vai ter outra distração”). A sátira dos valores pequeno-burgueses também se mostra na figura do pai, que por cautela em relação ao futuro

pergunta sobre a renda do namorado (“Já quer saber sobre o meu ordenado / Já pensa no futuro”).

O arranjo da música inicia com uma citação instrumental da canção folclórica infantil “Cai, cai, balão”, tocada por piano, flauta e clarinete. Traz assim, logo na introdução da canção, uma referência ao universo infantil e sua inocência – algo que ressalta o caráter de pudor, decência e decoro das relações familiares descritas na letra. Contudo, se considerarmos as intenções desmoralizadas do namorado, notamos que existe um contraste intencional entre o tratamento musical infantil conferido ao arranjo e o conteúdo da letra. Assim como aponta Favaretto em relação ao Tropicalismo, podemos dizer que também nesta canção a crítica se desloca do tema para os processos construtivos (cf. FAVARETTO, 1996). Através da citação de uma música infantil na introdução e do uso recorrente de frases melódicas de caráter jocoso nas flautas, é exagerado e ridicularizado o caráter de decência e decoro do “namorinho de portão”. Caráter esse que acaba sendo colocado em contradição pela postura do eu-lírico na letra e que consequentemente constrói uma crítica sutil ao moralismo, ressaltando o caráter satírico da canção. Na terceira estrofe, a entonação de Tom Zé utilizada parece imitar a figura do pai de uma maneira exagerada, algo que também reforça esse caráter satírico.

O acompanhamento musical é feito pelo grupo Os Versáteis e consiste basicamente de levada de *rock*, com acentuação nos tempos dois e quatro do compasso tanto nos versos como no refrão. Estão escritas no arranjo ao longo da canção, intervenções pelos instrumentos de sopro, cuja sonoridade lembra um tipo de *performance* de bandas de coreto.

De uma maneira informal e descontraída, a próxima faixa “Camelô” inicia com um discurso de Tom Zé explicando a circunstância em que foi composta. Acredito que vale a pena transcrever o discurso na íntegra para compreender melhor sua letra.

Em 1965, um grupo de teatro da Bahia montou ‘O caixeiro da taverna’ de Martins Pena. Os personagens foram mais ou menos atualizados. Um português, esse tinha no texto original, vivia se queixando que estava no Brasil há dez anos e ainda não tinha ficado rico. Enquanto isso um camelô brasileiro, campado da vida, ia todo dia no armazém do português e ouvia essa missa. Um dia o camelô, danado da vida.. danado pode dizer em disco, não pode? danado da vida, virou pro português e disse assim (*idem*)

Feita para integrar uma montagem de “O caixeiro da Taverna”, pode-se dizer que a temática desta canção não se encaixa exatamente ao projeto temático do disco, pois retrata um momento histórico que precede o advento da industrialização no país. É interessante observar no discurso vestígios da censura do regime militar, quando Tom Zé pergunta diretamente ao censor se pode dizer “danado” em disco, temendo pela sua censura, algo comum de acontecer no período¹⁷.

Como se sabe, não apenas Tom Zé, mas também seus companheiros baianos Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia e Gal Costa tiveram experiência com teatro durante o período de formação na UFBA. Em 1964, o grupo baiano apresenta o espetáculo “Nós, por exemplo” no Teatro Vila Velha em Salvador, em que Tom Zé canta a canção “Profissão de Ladrão” (LIMA, 2010: 56). Em 1965, montam sob a direção de Augusto Boal o espetáculo “Arena Canta Bahia”, que estreou em um teatro relativamente grande, o TBC – Teatro Brasileiro de Comédia em São Paulo (VELOSO, 1998: 57). Essas participações em espetáculos teatrais levaram Tom Zé a compor canções, como “Profissão de Ladrão”, “Morena” e “Camelô”, que posteriormente seriam gravadas nos seus discos.

Após o discurso acima transcrito, a música é iniciada e apresenta a seguinte letra:

Ó português, pare de uma vez
De se queixar assim
Da sua sorte ruim
Eu que sou filho daqui, sou camelô
E você vem das Portuga, querendo ser doutor
Mas que horror

Calcule só
O que é viver o tempo todo
Perseguido pelo rapa
Porque na hora da corrida
Quem não sabe usar as pernas
Vai ficar sem ter comida
E veja lá

¹⁷ Segundo levantamento feito por Zuenir Ventura, apresentado no livro *1968 – o ano que não terminou*, nos 10 anos de vigência do AI-5 (entre 1968 e 1978) foram censurados cerca de 500 filmes, 450 peças de teatro, 200 livros, dezenas de programas de rádio, 100 revistas, mais de 500 letras de música e uma dúzia de capítulos de sinopses de novela.

Farinha seca quantas vezes me faltou
Carne na minha boia
É coisa rara, sim senhor
Lá em casa não tem água nas torneiras
E vá logo sabendo
Lá também não tem torneira

Não vou mais em festa
Casamento ou batizado
Pois o meu guarda-roupa
Anda um pouco desfalcado
E quando chega o carnaval tão animado
Pra comprar a fantasia
Faço um abaixo-assinado
E ainda tem assinante
Que é na base do fiado

Escrita provavelmente para integrar um diálogo em uma das cenas da peça, a letra da canção serviria como fala do personagem Camelô, reprovando as reclamações gananciosas do português e lhe contando a condição de miséria em que vive (“Farinha seca quantas vezes me faltou / Carne na minha boia / É coisa rara, sim senhor”) e as dificuldades pelas quais tem de passar (“Lá em casa não tem água nas torneiras / E vá logo sabendo / Lá também não tem torneira”). A referência às dificuldades e às condições de pobreza do Camelô pode constituir em uma denúncia das condições precárias de grande parte da população brasileira do período, das condições de vida em um país subdesenvolvido, que em algumas regiões ainda não eram, e, mesmo hoje, não são providas dos serviços públicos básicos, como o fornecimento de água, energia elétrica ou saneamento básico.

Pensando em uma perspectiva histórica do processo de colonização do país, a canção também pode ser entendida como uma crítica ao mito cultivado pelos imigrantes europeus de “fazer a américa” e enriquecer no processo. De certa maneira, a canção também expressa uma crítica sublinear ao argumento mítico de que o país é subdesenvolvido porque o povo é preguiçoso e de que o imigrante prospera porque trabalha, argumento esse que oculta as relações de dominação e exploração dos nativos.

O acompanhamento musical na canção tem a acentuação rítmica típica de choro e foi executado pelo grupo Os Versáteis. Nota-se também um traço autobiográfico na letra, pois até certo período em que Tom Zé viveu em Irará, não havia fornecimento de água ou energia elétrica. Em uma entrevista, o compositor baiano conta como se conseguia água na sua cidade natal (ZÉ, 2003: 249):

Nossa Senhora! Olha, imagine a torneira... Imagine que, para ter água de beber...- água de cisterna a gente tinha, cisternas muito fundas lá em Irará. Essa água dava para lavar as mãos, tomar banho, lavar prato; mas para beber tinha de ir na Fonte da Nação (...) Ou então vinha o aguadeiro, que vendia aquela água potável. Chegava na sua porta com um jegue portando quatro barris na cangalha. Você comprava essa carga toda, botava numa talha; durante uma semana, tinha água para beber e para cozinhar.

A referência a experiências e personagens de sua adolescência em Irará é uma constante, tanto nas suas *performances* ao longo de sua carreira, como também em aparições públicas em entrevistas e documentários. Essa relação de Tom Zé com sua cidade natal foi examinada brevemente por Marco Roberto Martins dos Santos no artigo *Tom Zé: Um tropicalista e sua aldeia*¹⁸ e traz informações mais detalhadas sobre as referências carinhosas à cidade em sua obra e confronta o reconhecimento internacional do compositor frente a certo desconhecimento de sua obra pelos iraraenses nos dias atuais.

“Catecismo, creme dental e eu”, enquanto quinta faixa do LP, tematiza um presente hostil, ameaçado pelos ditames políticos do militarismo e perpassado por signos do consumismo e dos bons costumes. Segue abaixo a transcrição da letra:

Vou morrer nos braços da asa branca,
No lampejo do trovão
De um lado ladainha,
Sem solução e solução.

Nasci no dia do medo
Na hora de ter coragem
Fui lançado no degredo
Diplomado em malandragem

¹⁸ SANTOS, Marcos Roberto Martins dos. *Tom Zé: Um tropicalista e sua aldeia*. Trabalho apresentado no III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado entre os dias 23 a 25 de maio de 2007, na Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia, 2007.

Caminho, luz e risco,
Aflito,
Xingo, minto, arrisco, tisco,
E por onde andei
Eu encontrei
O bendito fruto em vosso dente,
Catecismo de fuzil
E creme dental em toda a frente.

Pois um anjo do cinema
Já revelou que o futuro
Da família brasileira
Será um hálito puro.

Nasci no dia do medo
Na hora de ter coragem
Fui lançado no degredo
Diplomado em malandragem

Caminho, luz e risco,
Aflito,
Xingo, minto, arrisco, tisco,
Pinta - la - inha

Da caná vintinha
Mandei dizer pro meu amor
Faça a cama na varanda
E não esqueça o cobertor

Não quero ser cantador
Só pra fazer valentia
Também gasto heroísmo
Nos braços de uma Maria
Nos braços de uma Maria.

Através de rimas alternadas e uma linguagem essencialmente metafórica, Tom Zé figura imagens de um clima repressor do regime militar em versos como “Vou morrer nos braços da asa branca”, “Nasci no dia do medo / Na hora de ter coragem”, “Fui lançado no degredo”, “Caminho, luz e risco / Aflito”, “Catecismo de fuzil”, que de maneira similar à canção “Glória”, parecem aludir aos desfiles militares e marchas familiares organizadas por setores conservadores do clero da religião católica. A referência ao creme dental, por sua vez, já foi conceituada nos textos presentes na contracapa do LP, alinha a canção à unidade temática do disco e marca o dialogismo presente entre os seus diversos aspectos constitutivos, trazendo uma crítica sutil ao consumismo e, neste caso, também aos bons costumes de higiene da classe dominante, figurada nos versos “Já revelou que o futuro / Da família brasileira / Será um hálito puro”.

A canção também traz uma marca da poética transgressora de Tom Zé logo no seu início, no qual os instrumentos (guitarra, órgão, trompete, bateria) começam executando intervenções improvisadas, que não formam qualquer padrão rítmico, constituindo assim neste momento uma passagem com emprego de indeterminação. Tal recurso, assim como os processos de utilização do acaso foram pesquisados e incorporados em obras das vanguardas da música erudita do pós-guerra realizadas por compositores como John Cage, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, entre outros, e constitui uma maneira pela qual Tom Zé praticou sua poética transgressora, tensionando padrões estéticos de arranjos consolidados no mercado, ao adaptar um procedimento da vanguarda erudita para a música popular.

A oitava canção do disco intitula-se “Profissão de Ladrão”, e como já foi dito anteriormente, também foi composta para um espetáculo, “Nós por exemplo”. Segue abaixo a transcrição de sua letra.

Deram parte ao delegado
Que eu era filho vadio
Semana que eu não trabalhava
Sustentava mulher com cinco fio

O delegado me intimou
Pr’eu ir na delegacia
Fui prestar depoimento

Daquilo que eu nem sabia

Mas eu tenho tanta profissão
Que já nem sei contar
Inventor, industrial, até cirurgião
A língua do meu canivete
Opera apendicite
Em muita gente que não presta
Fiz intervenção
Vou lhe contar

Que no fabrico de boneco sou industrial
Mas vosmicê guarde segredo pela caridade
Pois eu atendo a domicílio na sociedade
E como inventor me orgulho porque eu

Já honrei a memória de Santos Dumont
Inventei um maquinário
Ainda lá na minha terra
Fabricava mil cruzeiros
Mais bem-feitos que os da Inglaterra

Sei que quem rouba um, é moleque
Aos dez, promovido a ladrão
Se rouba 100 já passou de doutor
E 10 mil, é figura nacional
E se rouba 80 milhões...

É a diplomacia internacional
A “Boa Vizinhança” e outras tranças

É que na profissão de ladrão
Injustiça e preconceito
Dá chuva pra inundação
Para alguns fama e respeito
Pra outros a maldição
Pois o tamanho do roubo
Faz a honra do ladrão

E é por isso que eu só vou para o xadrez
Seu delegado
Se o senhor trouxe primeiro
Toda a classe para o meu lado
Mas neste dia de aflição
Não vai ter prisão no mundo
Pra caber a multidão
Eu sei que não sou delicado
Mas quem se deu por ferido
Foi porque tem seu pecado

Em forma de declaração de um suposto ladrão, Tom Zé descreve as atividades ilícitas praticadas pelo eu-lírico de uma maneira positiva e desta certa maneira, tematiza um personagem com certa ambiguidade. Ao mesmo tempo em que o protagonista é reconhecido pelas suas proezas - sustenta uma família com cinco filhos, tem várias profissões (“Inventor, industrial, até cirurgião”), honra a memória de Santos Dummont pela sua capacidade como inventor -, também é tematizado por ações criminais, tais como falsificação de dinheiro (“Fabricava mil cruzeiros / Mais bem-feito que os da Inglaterra”), condução de operações cirúrgicas sem autorização (“A língua do meu canivete / Opera apendicite”), agressão a terceiros (“Em muita gente que não presta / Fiz intervenção”). Assim, ao explorar esta relação ambígua na construção do personagem, Tom Zé parece realizar na letra da canção uma apologia da figura do malandro, personagem recorrente em canções da MPB, reconhecido como representação da resistência das classes populares ao mundo do trabalho, aos imperativos das classes sociais mais altas. O sociólogo Antônio Candido assim o descreve: “Transita em dois mundos, sem se submeter à estratégica divisão do espaço: o mundo da desordem das classes perigosas e, sobretudo, o mundo da ordem imposto pela classe dominante” (CANDIDO, 1970: 67-89). Ao mesmo tempo, nos versos “Pois o tamanho do roubo / Faz a honra do ladrão”, não deixa de tecer uma crítica explícita à corrupção e a impunidade no país, destacando que quanto maior o volume do roubo, maior o prestígio do criminoso – algo que faz menção indireta aos diversos casos de desvios milionários de verbas públicas ocorridos na história da política brasileira.

Por sua vez, no momento dos versos “É a diplomacia internacional / A ‘Boa Vizinhança’ e outras tranças”, identificamos outra questão relevante. Neste ponto, a

condução rítmica muda de baião para *rock*, gênero norte-americano. Assim, com a expressão “Boa Vizinhança” entre aspas, Tom Zé pode estar aludindo à política de boa vizinhança, estratégia diplomática dos Estados Unidos com a América Latina implementada entre 1933 e 1945, em grande parte para assegurar sua hegemonia política no hemisfério ocidental, frente à ameaça da influência do nascente nazi-fascismo alemão. No plano econômico, a estratégia serviu para os Estados Unidos formarem novos mercados externos na América Latina para venderem os seus produtos industrializados e baratear a importação de matéria-prima. Assim, a referência à política da boa vizinhança presente na letra pode ser entendida como uma crítica ao imperialismo norte-americano, algo que reflete o ideário nacional-popular cepecista do início dos anos 1960.

Se compararmos o arranjo desta música com os das demais, podemos dizer que este certamente é um dos mais elaborados e complexos do disco. Por não se basear em repetições de seções (*ritornelos*), mas sim em um desenvolvimento contínuo de texturas e formas de acompanhamento, seu caráter mais destacado é o da fragmentação. Os diferentes tipos de condução se sucedem, sem que haja compassos de preparação ou de transição. O exemplo mais claro disso acontece no verso “É a diplomacia internacional”, momento em que a condução rítmica muda repentinamente de baião para *rock* apenas com uma pequena pausa para a mudança. Apesar disso, pode-se dizer que, dentro desse caráter fragmentário, na maior parte do tempo da música o gênero que predomina é o baião, com várias convenções e intervenções frequentes dos instrumentos de sopro (metais e madeiras) ao longo da música, que formam diferentes tipos de condução ao longo da canção.

A canção “Sem Entrada e Sem Mais Nada” também se alinha ao projeto temático do disco, pois traz em sua temática novamente signos do consumismo e um olhar crítico sob as transformações da modernidade. Segue abaixo a transcrição de sua letra:

[Introdução] Entrei na liquidação

Saí quase liquidado

Vinte vezes, vinte meses

Eu vendi meu ordenário

[Refrão] Sem entrada e sem mais nada,

Sem dor e sem fiador

Crediário dando sopa

Pro samba eu já tenho roupa,
Oba, oba, oba
Sem entrada e sem mais nada,
Sem dor e sem fiador,
E ora veja, antigamente
O fiado era chamado

“Cinco letras que choram”
E era feio: um rapaz bem educado
Não dizia palavrão,
Não comprava no fiado
Nem cuspia pelo chão.
Mas hoje serenamente
Com a minha assinatura
Eu compro até alfinete,
Palacete e dentadura.
E a caneta para assinar
Vai ser também facilitada.

(Refrão)

Cinco letras que choram:
Já se via um cartaz dentro da loja
Pra cortar a intenção
Mas o fiado que era maldito
Hoje vai de mão em mão
Você compra troca e vive
Sufocado, a prestação,
Vou propor no crediário
A minha eterna salvação
E a gorjeta de São Pedro
Vai ser também facilitada.

(Metade do Refrão e fim)

Em tom festivo, o eu-lírico conta as vantagens do crediário (“Sem entrada e sem mais nada / Sem dor e sem fiador”, “Com a minha assinatura / Eu compro até alfinete /

Palacete e dentadura”) e o seu amplo uso em tempos recentes, em contraposição à maneira como ele era mal visto e condenado no passado (“Mas o fiado que era maldito / Hoje vai de mão em mão”). Nos versos finais a crítica ao consumismo fica evidente, visto que se consegue comprar e trocar, contudo, acaba sufocado em prestações consecutivas. Ou seja, apesar de garantir bens materiais, tem que lidar com o desconforto de pagar cada parcela, às vezes vivendo no limite do orçamento. Em seguida, afirma, de maneira satírica, que com as facilidades de crédito providas pelo sistema comercial, até mesmo a prática religiosa de dar esmola para o santo ou a salvação poderão ser intermediadas pelo mercado - em outras palavras, até mesmo as práticas encantadas relativas às crenças religiosas serão submetidas aos dispositivos racionais do capitalismo.

Contando com o grupo Os Versáteis como banda de apoio, o arranjo desta música traz uma considerável variedade de gêneros nas linhas de condução rítmica. Depois da convenção executada sempre no início do refrão, o gênero escolhido para a condução rítmica é de samba, muito provavelmente pela sua referência na letra à canção “Com que roupa” de Noel Rosa (“Crediário dando sopa / Pro samba eu já tenho roupa / Oba, oba, oba...”). Ainda no refrão, o segundo tipo de condução, executada nos versos “E ora veja, antigamente / O fiado era chamado”, consiste em uma das conduções características do gênero *rock*. O terceiro tipo de condução acontece apenas durante o primeiro verso da segunda parte da canção (“Cinco letras que choram”) e consiste em um acompanhamento de andamento lento, típico de baladas norte-americanas, apresentando acentuação nos tempos dois e quatro do compasso. Vale a pena notar também que Tom Zé faz referência ao clássico samba-canção “Adeus, cinco letras que choram” de Silvino Neto, gravado por diversos cantores celebridades da época em que o rádio tinha grande difusão popular. O quarto tipo de condução é executado no restante da segunda parte da canção e apresenta linhas de condução típicas do gênero baião. Esta última é arranjada de uma maneira peculiar, pois distribui individualmente cada célula rítmica da condução do baião para três instrumentos: o contrabaixo, o prato de condução da bateria e o órgão (ver Ex.2).

The image shows a musical score for three instruments: Bateria (Drums), Contrabaixo (Double Bass), and Orgão (Organ). The time signature is 2/4. The Bateria part has a snare drum on a dotted eighth note followed by a sixteenth note with an accent. The Contrabaixo part has a bass line with a dotted eighth note followed by a sixteenth note with an accent. The Orgão part has a treble clef and a dotted eighth note followed by a sixteenth note with an accent.

Ex. 2 – Condução pontilhada de baião em “Sem Entrada e Sem Mais Nada”

Dentre as músicas do disco, “Quero sambar meu bem”, é a que mais destaca o posicionamento crítico, a revolta de Tom Zé contra a perpetuação de tradições. Sintetiza, tanto no texto escrito como no texto musical, sua oposição ao purismo dos tradicionalistas de esquerda, desconstruindo o mito de autenticidade que envolvia a produção engajada nacionalista ao cultivar gêneros folclóricos como o samba de morro, o frevo, o baião, a embolada, entre outros. A letra destaca bem esse ponto:

Quero sambar,
meu bem
quero sambar
também
não quero é vender
flores
nem saudade
perfumada

Quero sambar,
meu bem
quero sambar
também
mas eu não quero
andar na fossa
cultivando tradição
embalsamada

(Repete os dois primeiros versos)

Meu sangue é de
gasolina
correndo, não tenho
mágoa
Meu peito é de
sal de fruta
fervendo no copo
d'água

(Repete os dois primeiros versos, a segunda parte, e repete novamente os dois primeiros versos 2x com final em *fade out*)

Quase como um manifesto contra a ‘velhice cultural’, “Quero sambar meu bem” é a matriz que sintetiza os paradigmas dos processos criativos artísticos de Tom Zé no projeto estético do disco. Signos do espaço-tempo moderno incorporam desde a capa e contracapa do disco, até a sonoridade das músicas, formação instrumental, letras, etc. Ao mesmo tempo, o vínculo com a tradição não é totalmente rompido, mas colocado criticamente em novas circunstâncias, muitas vezes experimentais: conduções rítmicas de samba, baião, forró são incorporadas, porém executadas com guitarra elétrica e órgão, misturadas com condução de *rock* (ver análise de “São São Paulo”), arranjadas de maneira pontilhada (ver página anterior), procedimentos incomuns se situados no repertório do período.

A partir daí, podemos compreender melhor o caráter semiótico e polissêmico da letra da canção e sua relação com o arranjo. Enquanto a tradição é conformada nos primeiros versos do refrão (“Quero sambar meu bem / Quero sambar também”), a condução rítmica executada é de *rock*, ou seja, o discurso do texto é colocado em contradição musicalmente. O inverso dessa situação acontece nos versos “Mas eu não quero / andar na fossa / cultivando tradição / embalsamada”, em que a tradição é claramente negada no texto, porém o acompanhamento musical muda especificamente nesse momento para o ritmo de valsa, gênero que pode ser associado a uma das práticas tradicionais de música brasileira.

Esse tipo de procedimento, no qual signos da brasilidade e da tradição (violão, samba) são justapostos com signos da modernidade (ritmo de *rock*, timbres de guitarra e de

órgão) e colocados em novas relações, associando crítica social com a apreciação estética da canção, era comum no repertório tropicalista. Em um momento em que certa polarização estético-ideológica ainda balizava tendências no mercado e se distinguiam claramente os estilos regionais dos estrangeiros, tal justaposição efetuava uma desarticulação das dicotomias estéticas e das ideologias, uma operação desmistificadora em que elementos contraditórios eram assimilados privilegiando o efeito crítico daí decorrente (cf. FAVARETTO, 1996). Contudo, ao invés de efetuar justaposições desse tipo, assim como foram praticadas no Tropicalismo, Tom Zé parece realizar uma desconstrução tanto da vertente musical nacionalista e arcaica, como também dos gêneros estrangeiros associados à modernidade.

Apesar de ter mantido interesses artísticos em comum com o movimento tropicalista e de ter participado das discussões que tratavam das contradições do país e de uma revisão cultural neste, a produção de Tom Zé se distinguiu sensivelmente frente a dos outros participantes tanto pelos procedimentos musicais¹⁹, quanto pelo teor crítico bem mais explícito e contundente de suas letras. Enquanto em marchinhas *pop* como “Alegria, alegria” e “Baby” de Caetano Veloso as conotações políticas e sociais não tinham uma relevância maior do que referências à Brigitte Bardot, margarina e Coca-Cola (cf. FAVARETTO, 1995: 21) e denotavam uma sensibilidade moderna com certa simpatia e neutralidade; nas canções de Tom Zé deste período, como “Parque Industrial” e “Não Buzine Que Eu Estou Paquerando”, a referência ao moderno acontece de uma maneira incisivamente crítica e irônica, destacando sempre os problemas e as contradições sociais decorrentes da urbanização. Deste modo, se o compararmos com os seus companheiros baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil, Tom Zé parece ter sido bem mais crítico em suas composições tanto com relação à modernidade (sociedade de consumo, disputa pela acumulação do capital, meios de comunicação de massa), como também a certas concepções puristas de tradição.

A última canção do disco “Sabor de Burrice” encerra o disco tratando criticamente dos efeitos da alienação provocada pelos meios de comunicação de massa.

[Refrão] Veja que beleza

¹⁹ Segundo Dunn, dentre os tropicalistas Tom Zé foi o artista que mais incorporou em sua obra estilos musicais massificados da mídia, como a Jovem Guarda (DUNN, 2009: 219).

em diversas cores
Veja que beleza
em vários sabores
a burrice está na mesa
Veja que beleza

Ensinada nas escolas
universidades e principalmente
nas academias de louros e letras
ela está presente
e já foi com muita honra
doutorada honoris causa
não tem preconceito ou ideologia
anda na esquerda, anda na direita
não tem hora, não escolhe causa
e nada rejeita

(Refrão)

Refinada, poliglota
ela é transmitida por jornais e rádios
mas a consagração
chegou com o advento da televisão
é amiga da beleza
gente feia não tem direito
conferindo rimas com fiel constância
tu trazeis em guarda
toda concordância gramaticadora
da língua portuguesa
eterna defensora

(Refrão 3x)

DISCURSO: Nesta humilde contribuição para a sacrossanta glória da burrice não lhe proponho um
feriado comemorativo, porque todos os dias ela já é gloriosamente festejada

Através de saudações irônicas e construção de sátiras da “burrice”, Tom Zé tece críticas à cultura de massa, consagrada pelo advento da televisão e posterior popularização do acesso aos aparelhos televisores. A ideia de que a “burrice” está na mesa em “diversas cores e sabores”, denota uma crítica à sociedade de consumo, na qual se vincula uma produção de massa que desenvolve técnicas de marketing para seduzir os consumidores, mas esvazia o conteúdo dos produtos. Nas primeiras estrofes do verso, até mesmo a universidade é criticada (“Ensinada nas escolas / universidade”), instituição que supostamente se diferencia das outras instituições na sociedade pela sua função principal de produzir conhecimento. Nota-se também uma crítica ao elitismo presente no ensino superior quando se faz referência às “academias de louros e letras”, pois é possível interpretar aqui a figura dos “louros” como representante de certo perfil racial nos ingressantes das universidades.

No plano musical, de maneira similar à canção “São São Paulo”, percebe-se certa fricção de musicalidades. Enquanto a condução executada pela guitarra elétrica e ganzá e os improvisos do órgão apresentam acentuação e linhas de condução rítmica características do gênero *rock*, o contorno melódico e a presença do canto de duas vozes em terças remetem ao gênero da música caipira, algo que carrega certa relação com a temática abordada na letra. Apesar da justaposição, as duas musicalidades dialogam, porém não se misturam propriamente, antes, são objetos de uma manipulação consciente dos músicos que acabaram reafirmando as diferenças (cf. PIEDADE, 1997).

A seguir, serão realizadas análises musicais de “Não Buzine Que Eu Estou Paquerando” e “Parque Industrial”, por acreditarmos que, junto de “Quero Sambar Meu Bem”, são as canções que mais sintetizam os paradigmas artísticos do núcleo temático, do projeto estético concebido por Tom Zé para o seu primeiro disco.

I.IV. Análise de “Não Buzine Que Eu Estou Paquerando”

Como já foi dito anteriormente, a referência ao moderno está presente no disco em vários aspectos de sua totalidade (capa, textos da contracapa, formação instrumental, letras) de uma maneira quase sempre crítica e irônica. Especificamente nesta canção, signos da

Jovem Guarda são incorporados não apenas no plano musical, como acontece nas outras faixas do disco, mas também se integram à temática da letra. O apelo ao romantismo e a referência ao carro, como símbolos da “juventude transviada” se misturam à crítica do frenesi capitalista pelo trabalho e pela acumulação. Vejamos sua construção:

[Refrão] Sei que o seu relógio
Está sempre lhe acenando
Mas não buzine
Que eu estou paquerando (2x)

Sei que você anda
Apressado demais
Correndo atrás de letras,
Juros e capitais
Um homem de negócios
Não descansa, não:

Carrega na cabeça
Uma conta corrente
Não perde um minuto
Sem o lucro na frente
Juntando dinheiro,
Imposto sonegando,

Passando contrabando,
Pois a grande cidade não pode parar (BIS)

(Refrão)

A sua grande loja
Vai vender à mão farta
Doença terça-feira,
E o remédio na quarta,
Depois em Copacabana e Rua Augusta,

Os olhos bem abertos,
Nunca facilitar,

O dólar na esquina
Sempre pode assaltar

Mas netos e bisnetos
Iráo lhe sucedendo
Assim, sempre correndo,
Pois a grande cidade não pode parar (BIS)

(Refrão 2x)

Pelo conteúdo da letra e seu arranjo, “Não Buzine Que Eu Estou Paquerando” é um dos fonogramas mais representativos do disco, pois sintetiza seu núcleo temático concebido – o retrato crítico de Tom Zé da moderna metrópole e seus costumes sob o modo de vida moderno, o homem comum enredado no ciclo infernal de acumulação e circulação do capital. Em tom de depoimento descritivo, ilustra-se um motorista mais ocupado em paquerar do que chegar a algum lugar, respondendo à buzina de um homem de negócios, apressado e ansioso para acumular “letras, juros e capitais”. Assim, segundo Dunn, a canção retrata o conflito entre certa ansiedade gerada pelo capitalismo e a busca pelo prazer na cidade (“Sei que o seu relógio / Está sempre lhe acenando / Mas não buzine / Que eu estou paquerando”) (DUNN, 2009: 221).

No plano musical também se faz referência ao acúmulo, pois na introdução da música cerca de quatro vozes se sobrepõem, falando números e operações matemáticas, como “sete vezes quatro vinte e oito – sete vezes cinco trinta e cinco”, “trinta e oito” ou “quinze por cento”, aludindo assim ao cálculo de juros e somas de ganhos do homem de negócios. A referência ao carro também não se restringe à letra, pois com o mesmo uso de vozes, se faz uma imitação de buzinas de carro antes do início do primeiro refrão, entoando sons imitativos como “bibí” e “bó”.

Neste procedimento, em que as vozes são empregadas de uma maneira “falada” e cotidiana, sem desempenhar função melódica ou ter propriamente intenção de canto, percebemos uma marca da singularidade do projeto estético de Tom Zé, ainda em fase inicial de criação. Considerando que esta maneira de empregar vozes era de certa maneira incomum para os padrões de beleza da MPB, podemos dizer que essa é outra maneira pela qual Tom Zé insere “estranhezas” em sua música, praticando uma poética transgressora dos

padrões aceitos no mercado. Em um momento posterior deste trabalho, observaremos que esse mesmo procedimento será retomado de maneira mais incisiva e em outra fase de seu projeto estético.

O arranjo da música reproduz a sonoridade de bandas de coreto ou a sonoridade que remete a vinhetas de espetáculos circenses, por isso, apresenta uma grande formação instrumental. Além de guitarra, baixo e bateria, inclui também metais (trompete, trombone, trompa, tuba) e madeiras (flautim, flautas, clarinete, saxofone). É interessante notar que a imitação de buzinas de carro também é feita pelos metais nos refrães, sempre antecedendo os versos “Mas não buzine / Que eu estou paquerando”, como se um carro tivesse buzinado de fato, algo que reforça a força enunciativa do refrão.

Ao longo da canção, dois tipos de condução rítmica são executados e se alternam até o final da música. Um deles é de marcha de carnaval com compasso binário e o segundo é de *rock* com compasso quaternário. Segue abaixo uma tabela indicando como a forma da música foi organizada e quantos compassos contém cada seção.

Introdução	Seção A (2 vezes)	Seção B	Seção A (2 vezes)	Seção B	Seção A (3 vezes)
2/4 – 8 compassos	4/4 – 8 compassos	2/4 – 14 compassos	4/4 – 8 compassos	2/4 – 14 compassos	4/4 – 12 compassos
4/4 – 2 compassos	2/4 – 1 compasso	4/4 – 7 compassos	2/4 – 1 compassos	4/4 – 7 compassos	2/4 – 2 compassos

Tab. 1 – Organização das seções no arranjo de “Não Buzine Que Eu Estou Paquerando”

Como podemos perceber, o arranjo foi organizado dentro da forma tradicional de canção AABA, apresentando uma introdução precedente e uma alternância constante de condução rítmica em cada seção. Especificamente nos refrães (Seção A), momento em que a letra faz referência ao universo da Jovem Guarda, a condução rítmica executada é de *rock*, estabelecendo uma relação de correspondência entre a temática e o acompanhamento musical. Nos versos (Seção B), no entanto, existe certa contradição entre o caráter da marcha e o conteúdo da letra, algo apontado pelos pesquisadores Fenerick e Durão (2010: 309) como uma maneira pela qual Tom Zé desconstrói certo padrão instituído no campo musical. Segundo os autores, o marco zero da estratégia de Tom Zé de desconstrução da noção de beleza da canção pode ser identificado em *Grande liquidação* no conflito entre

rítmica e letra. No caso de “Não Buzine Que Eu Estou Paquerando”, os autores destacam que a rítmica empregada é a da marcha de carnaval, cujo estilo se caracteriza normalmente por trazer inequivocamente alegria, contudo, pela sua letra acaba se transformando em uma crítica do controle do capitalismo sobre o ócio (*idem*).

Notamos outra referência ao *rock* e à Jovem Guarda quando analisamos a construção melódica e harmônica dos refrões. Vejamos abaixo sua transcrição:

The image shows a musical score for the chorus of the song "Não Buzine Que Eu Estou Paquerando". It consists of two staves of music in G minor (one flat). The first staff starts at measure 9 and ends at measure 11. The second staff starts at measure 12 and ends at measure 13. Chords are indicated above the notes: C7(add9), Gm, C7(add9), Gm, Ab7, Gm in the first staff; and F, Gm in the second staff. The lyrics are written below the notes.

9 **A** C⁷(add9) Gm C⁷(add9) Gm Ab⁷ Gm
 Sei que o seu re - ló-gio es - tá sem - pre a - ce nan - do Mas não bu - zi - ne que eu es -

12 F Gm
 tou pa - que - ran - do

Ex.3 – Transcrição do refrão de “Não Buzine Que Eu Estou Paquerando”

Se avaliarmos quais são todas as notas utilizadas na melodia e que tipo de escala se forma a partir delas, chegamos à conclusão de que a melodia está estruturada na escala pentatônica de sol menor – Sol, Si bemol, Dó, Ré e Fá. Este tipo de escala é predominantemente empregado em melodias das canções de *rock* e *blues*, principalmente naquelas compostas em tonalidades menores. Em relação à estrutura harmônica, notamos o emprego da progressão IIm – V7, seguido de um dominante substituto bII7 (Ab7) que resolve no acorde da tonalidade (Gm) e por fim perpassa pelo acorde de bVII também dentro do campo harmônico da tonalidade.

Constatamos outra correspondência de sentido entre o acompanhamento musical e o conteúdo semântico da letra no final da seção B (verso), momento em que a banda de coreto integra a execução da música, executando ritmo de marcha. Vejamos abaixo a transcrição do trecho:



Ex. 4 – Transcrição do trecho final da seção B de “Não Buzine Que Eu Estou Paquerando”

A mudança repentina da condução rítmica de *rock* para marcha neste trecho, junto da entrada dos instrumentos da banda de coreto reforça a força enunciativa do verso. Isso principalmente pela convergência entre o caráter dinâmico e saltitante da rítmica da marcha e o verso (“não pode parar”), e também entre a grandeza do arranjo – no sentido de apresentar muitos instrumentos e uma ampla tessitura utilizada – e a referência à grande cidade.

I.V. Análise de “Parque Industrial”

Em um depoimento, Tom Zé descreve brevemente como foi o processo de composição do seu primeiro disco: “No dia 2 de janeiro de 1968 cheguei em São Paulo pra morar e pra trabalhar lá.. eu não tinha canções pra fazer um disco. E aí eu ficava na pensão, compondo, fazendo texto, fazendo canções e tal.. e de tarde ia encontrar com Gil e Caetano e mostrávamos canções uns aos outros e tal.. e assim fui fazendo meu primeiro disco”²⁰. Dessas canções compostas, “Parque Industrial” certamente obteve maior destaque na carreira de Tom Zé, pois antes mesmo do artista lançar o seu primeiro LP, participou na gravação do manifesto musical do movimento Tropicalista, o disco *Panis et Circensis*, exatamente com esta canção, algo que lhe conferiu também certo destaque na mídia.

Como Favaretto (1996: 106) aponta, a canção critica a ideologia ufanista-desenvolvimentista e os estereótipos da indústria cultural. Vejamos abaixo sua letra:

[Refrão] É somente requeutar

²⁰ Depoimento de Tom Zé transcrito de um vídeo consultado através do link <http://www.youtube.com/watch?v=EEvVYRc7kKk> no dia 27/10/2013.

E usar,
É somente requeutar
E usar,
Porque é made, made, made, made in Brazil.
Porque é made, made, made, made in Brazil.
Brasil

Retocai o céu de anil
Bandeirolas no cordão
Grande festa em toda a nação.
Despertai com orações
O avanço industrial
Vem trazer nossa redenção.

Tem garotas-propaganda
Aeromoça e ternura no cartaz,
Basta olhar na parede,
Minha alegria
Num instante se refaz
Pois temos o sorriso engarrafado
Já vem pronto e tabelado

(Refrão)

Retocai o céu de anil
Bandeirolas no cordão
Grande festa em toda a nação.
Despertai com orações
O avanço industrial
Vem trazer nossa redenção.

A revista moralista
Traz uma lista dos pecados da vedete
E tem jornal popular que
Nunca se espreme
Porque pode derramar.

É um banco de sangue encadernado

Já vem pronto e tabelado,
É somente folhear e usar,
É somente folhear e usar.

Porque é made, made, made, made in Brazil.

Porque é made, made, made, made in Brazil.

Made in, Brá-a-zil

Através de símbolos já identificados anteriormente na capa e nos textos da contracapa, como as figuras metafóricas do sorriso, da alegria e expressões características de anúncios de publicidade (“Garota-propaganda”, “Já vem pronto e tabelado”, “Extra”, “Grátis”), “Parque Industrial” sintetiza a crítica à sociedade de consumo como temática recorrente na totalidade do disco. Em seu livro *Tropicália: alegoria, alegria*, Favaretto contribui com uma análise: “operam na letra a carnavalização, o deboche e a ironia dos mitos oficiais, em que a festa mimetiza a natureza e sacraliza o desenvolvimento industrial” (*idem*). Assim, o caráter carnavalesco da marcha serve tanto para tecer críticas ao marketing, como também para ironizar a ideia do “avanço industrial”, do progresso técnico e econômico, bastante apreciada pela direita no desenvolvimentismo dos anos 60. Sobre isso, Flora Sussekind comenta:

[...] ‘Retocai o céu de anil/ bandeirolas no cordão/ grande festa em toda a/ nação/despertai com orações/ o avanço industrial/ vem trazer nossa redenção’: cantava Tom Zé, em ‘Parque industrial’, tensionando as imagens desse avanço industrial (as garotas-propaganda, o sorriso engarrafado, o produto ‘made in Brazil’) com indicações de um arraigado moralismo (lista de pecados, orações, redenção) de um nacionalismo provinciano, sentimental (bandeirolas, ternura, festa, nação), que parecem evocar ‘o catecismo de fuzil’ dos desfiles militares e das marchas familiares de apoio ao golpe militar de 1964 (SUSSEKIND, 2005: 43 *apud* LIMA, 2010: 61).

A canção apresenta duas versões, com arranjos razoavelmente diferentes. Um deles foi feito por Rogério Duprat na ocasião da gravação da música no disco manifesto da Tropicália e foi analisado brevemente por Favaretto em seu livro sobre o movimento. O segundo arranjo foi feito por Damiano Cozzella e Sandino Hohagen especificamente para integrar o disco de Tom Zé *Grande liquidação*, versão esta que será analisada a seguir.

Devido à participação do grupo Os Versáteis como banda de apoio, em que o trompete tem destaque como instrumento solo, o arranjo conta com intervenções do

instrumento em diversas seções. Além dos instrumentos empregados na banda (guitarra elétrica, órgão, baixo, bateria, trompete, coral), o clarinete também é incorporado, executando intervenções constantes e principalmente uma espécie de imitação de risada, que permeia a música do começo ao fim – algo que ressalta o caráter de deboche e ironia da letra no plano musical.

Ao longo da canção dois tipos diferentes de condução rítmica se alternam – o *rock* e a marcha de carnaval. Contudo, pode-se dizer que na maior parte do tempo o ritmo que predomina é o de *rock*. Vejamos abaixo como a forma é estruturada:

Introdução	Seção A	Seção B	Seção C	Seção A
8 compassos	16 compassos	13 compassos	20 compassos	16 compassos

Seção B	Seção C	Seção A	Coda
13 compassos	20 compassos	12 compassos	8 compassos

Tab. 2 – Organização das seções no arranjo de “Parque Industrial”

Como se pode observar, a estrutura central simples ABC se repete uma vez, é precedida de uma introdução e sucedida de uma repetição da Seção A e um Coda, que encaminha o final da música. Ao longo das seções, é possível notar marcas da poética transgressora de Tom Zé (ainda que em uma fase inicial de concepção) e da atuação dos arranjadores Damiano Cozzella e Sandino Hohagen em procedimentos experimentais empregados, que eram estranhos a determinadas tradições musicais do período – como o emprego de atonalismos e de *clusters*.

Logo na introdução, identificamos uma apropriação de um procedimento vanguardista, ao observarmos que a melodias executadas pelo órgão e pelo trompete provocam certo tensionamento pela não conformação da tonalidade. Vejamos abaixo sua transcrição:

[illegible]

Ex. 5 – Transcrição cifrada da introdução de “Parque Industrial”

Apesar de a harmonia apresentar uma progressão tonal, as notas empregadas na melodia inicial (Ré, Dó#, Si, Mi, Fá#) não constituem notas dos acordes executados de Ab maior e Eb maior com sétima, e, por isso, geram intervalos dissonantes, típicos de construções melódicas atonais. Com a entrada do trompete executando o arpejo de sol maior, o atonalismo acaba sendo ressaltado, também pelas notas inarmônicas. A seção acaba com uma breve passagem com emprego da indeterminação, em que os instrumentistas executam qualquer tipo de som sem organização rítmica, o que acaba resultando em ruído, outro tipo de procedimento comum no repertório erudito de vanguarda.

Outro caso da apropriação de procedimentos vanguardistas pode ser observado no emprego de *clusters* com notas estranhas à harmonia nos refrães e na seção B. Através do uso de pedal, o órgão executa notas próximas uma da outra (por exemplo: Dó, Dó#, Ré, Mi) sem que acordes sejam formados. A ressonância obtida dessas notas próximas pelo uso do pedal causa um efeito dissonante e tensiona as relações tonais que o ouvinte tem como referência na canção do começo ao fim. Na música moderna do século XX tais estruturas harmônicas serviam como um meio para chegar a novas sonoridades e novas formas de expressão. Foram exploradas especialmente nas obras espectrais de compositores como György Ligeti, Friedrich Cerha, Krzysztof Penderecki, entre outros. Contudo, é preciso deixar claro que em tais composições o *cluster* é incorporado como base na concepção da totalidade da obra, diferentemente do que acontece em “Parque Industrial”, em que o material é empregado de maneira pontual; mais como um efeito dissonante do que como um recurso estrutural.

Com a apreciação do disco *Grande liquidação* (1968) e as análises de “Não Buzine Que Eu Estou Paquerando” e “Parque Industrial”, percorridas acima, investigamos o projeto estético concebido pelo artista verificando de que modo ele se posicionou no campo da MPB do período, frente ao debate dos críticos, dos agentes e frente aos referenciais do repertório hegemônico. Em um momento em que a música popular funcionava como o veículo por excelência do debate intelectual (NAVES, 2004: 19-21), pode-se dizer que Tom Zé atuou como crítico, no próprio processo de composição, incorporando emblemas da modernidade (guitarras elétricas, órgão, procedimentos de vanguarda erudita) com fins de romper com as tradições musicais, participando no movimento de renovação da MPB praticado pelo Tropicalismo. Apesar de compartilhar interesses artísticos com o movimento, sua produção se diferenciou em relação aos outros participantes, principalmente pela singularidade da sua maneira crítica e irônica de retratar a modernidade. Através de procedimentos experimentais como atonalismos, uso da voz “falada” do cotidiano, emprego de *clusters*, o artista praticou sua poética transgressora – ainda em fase inicial de concepção-, com momentos pontuais de tensionamento das formas tradicionais da canção. No campo semântico das letras, dirigiu críticas corrosivas à certas questões políticas e culturais do momento, como o moralismo ideológico e a ética desenvolvimentista do regime militar, as contradições de uma sociedade de consumo emergente, o cultivo das tradições, a cultura massiva veiculada pela televisão e seus efeitos alienadores.

CAPÍTULO 2.

Para as margens da grande indústria

II.I. Racionalização dos meios e experimentalismo na década de 1970

Com a edição do Ato institucional nº. 5, em 1968, o regime ditatorial fechava o Congresso Nacional, suspendendo os direitos políticos e civis aos considerados subversivos, aprimorando assim sua instrumentalização para o recrudescimento da repressão e da censura. Como já apontamos anteriormente, através do aprofundamento de medidas econômicas adotadas no governo de Juscelino Kubitschek e concessões de incentivo fiscal, o Estado militar criou condições favoráveis para o desenvolvimento e expansão dos meios de comunicação de massa, que passaram a adquirir o caráter integrador e complementar dos seus diversos setores, como o editorial, o fonográfico, o da publicidade e principalmente o da televisão. Deste modo, o projeto de modernização posto em prática pelo regime ditatorial forneceu toda a infraestrutura necessária para a consolidação da indústria cultural no país e ao mesmo tempo não deixou de intensificar a censura às artes e à produção intelectual.

Cientes da importância do desenvolvimento dos meios de comunicação de massa e da indústria cultural para a integração nacional e a mobilização da opinião pública, os militares realizaram investimentos em diversos setores, promovendo uma transformação na esfera das comunicações com vistas à formação de um sentimento nacionalista compartilhado, à integração das consciências. Como já foi destacado, é durante esse período entre fins da década de 1960 e a década de 1970 que ocorre um rápido crescimento em nível de produção, distribuição e consumo de bens culturais; fase em que se formam os grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação e da cultura popular de massa (ORTIZ, 1994: 113-48).

Assim, contando com uma conjuntura política e econômica favorável ao seu desenvolvimento, a indústria cultural perdia os seus últimos traços de incipiência e amadorismo que a caracterizavam, efetuando um vertiginoso aprimoramento do controle e da racionalização dos mecanismos de atuação no mercado. Mudanças como a acentuação da divisão de trabalho em diferentes setores, a maior especialização de funções, o aprimoramento técnico dos equipamentos dos estúdios e a consolidação do departamento de marketing na concepção dos produtos, refletiram a especialização estrutural das grandes

empresas de discos visando a garantir o retorno de seus investimentos financeiros e o acréscimo cada vez maior das vendas e dos lucros²¹.

Nesse sentido, acredito ser plausível afirmar que os modos de atuação e os mecanismos de funcionamento do mercado brasileiro assumiram, a partir deste período, cada vez mais características de uma sociedade administrada, noção empregada por Adorno para destacar o fenômeno da absorção da cultura pela assim denominada racionalidade administrativa (MORELLI, 1991: 28). Partindo do referencial compartilhado pelos teóricos de Frankfurt, de trabalhar com a noção histórica de sociedade capitalista monopolista – em vez do conceito abstrato de sociedade de massa-, Adorno e Horkheimer empregam o termo indústria cultural para analisar a incursão dos bens culturais no campo das mercadorias, quando estas são resultado de um processo industrial e capitalista de produção (*idem*). Após uma série de investigações sistemáticas das músicas que tocavam nas rádios dos Estados Unidos na primeira metade do século XX, Adorno chega à tese de que com o avanço da razão técnica no capitalismo tardio a produção cultural cada vez mais perde seu traço artesanal e seu potencial crítico para assumir feições padronizadas de mercadoria e funções de consumo *per se*, criando demandas de consumo e condicionando gostos.

No contexto brasileiro, existe certo consenso entre os pesquisadores de que esse processo de consolidação de uma indústria cultural, nos termos de Adorno, acontece no Brasil posteriormente, ao longo da década de 1970. Como indícios da racionalização das estratégias de atuação no setor fonográfico brasileiro, podemos citar, entre outros, a interação e a interdependência com outros setores, como o editorial, o televisivo, o publicitário; a segmentação do mercado de discos (regional, sertanejo, *rock* nacional, samba, etc.), e a consolidação do departamento de marketing nas gravadoras, que muitas vezes orientava suas estratégias de atuação no mercado com base em pesquisas de opinião pública e de tendências do mercado (DIAS, 2000: 78-80).

Nesse caso, é ilustrativa a distinção entre artistas de catálogo e artistas de marketing. Este último é aquele forjado e concebido, um produto, com um determinado esquema promocional e a um custo consideravelmente baixo com o intuito de fazer sucesso, vender milhares de unidades, ainda que por um período curto de tempo (*idem*). O artista de

²¹ Segundo Rita Morelli e Enor Paiano, a venda de discos apresentou um crescimento médio de 400% entre os anos 1965 e 1972. Ver: MORELLI, R. C. L. *Indústria Fonográfica: Um estudo antropológico*. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1991.

catálogo seria fruto de uma mudança na atuação da indústria no período, em que algumas gravadoras adotam a estratégia de formar *casts* estáveis, “investindo em determinados intérpretes de modo a transformá-los em artistas conhecidos e atuantes no conjunto do *show business*” (DIAS, 2000: 57), artistas esses que pudessem produzir discos com vendas garantidas, ainda que em volume reduzido. Desta maneira, as gravadoras visavam obter certo prestígio cultural, associando a legitimidade cultural da obra e da imagem dos artistas de sucesso com a marca da gravadora. Visavam também conquistar uma maior segurança financeira e a lucratividade de ter um quadro de artistas que vendesse com regularidade, evitando os riscos de atuarem no mercado de sucessos temporários e não obterem o retorno esperado.

Como um fator decorrente da estratégia das grandes gravadoras de eliminar os riscos dos seus investimentos musicais, pode-se apontar certo fechamento dos espaços para experimentalismos e novas tendências na grande indústria. Uma vez que a MPB já havia finalizado seu processo de institucionalização, com uma hierarquia artística bem definida e um conjunto de artistas consagrados, as grandes gravadoras puderam prover a realização dos lucros através de *casts* estáveis que vendiam uma quantidade considerável de discos, perdendo-se a preocupação com a busca de novas tendências e novos talentos. Em uma declaração de 1974, o então executivo da Philips/Phonogram, André Midani, afirmou:

A vanguarda não é hoje uma prioridade nossa. Como não é uma prioridade do inconsciente coletivo brasileiro. Se fomos uma companhia certa há seis anos, quando estávamos preocupados com a vanguarda, que era também uma preocupação do país, não acho que estejamos errados hoje em que não nos preocupamos tanto com o que não é uma preocupação nacional. (Expansão, 21/08/74 *apud* PAIANO, 1994: 216).

Segundo Paiano, mais adiante na entrevista, Midani afirmou que “a companhia havia abandonado novas contratações e azeitava a estrutura interna: em 1968 haviam 170 empregados para 150 artistas, em 1974 serão 500 empregados para 28 artistas” (*idem*). Após esse fechamento de espaços, especialmente nas grandes gravadoras, tornava-se muito mais difícil para qualquer outro artista, que não estivesse entre os grandes nomes consagrados da MPB, legitimar seu projeto criativo dentro do circuito principal da indústria fonográfica. Dado esse contexto de mercado, ditado pela lógica comercial objetiva, aqueles que não integraram seu projeto artístico aos cânones estilísticos e musicais consolidados

junto a MPB e que empregaram práticas criativas consideradas ousadas e transgressoras frente a determinados padrões estéticos, acabaram perdendo seu espaço na cena artística ‘oficial’, sendo taxados de malditos e marginais pela crítica e levados a procurar gravadoras menores ou espaços alternativos de atuação.

Um caso ilustrativo desse fenômeno foi a saída de muitos dos novos compositores-intérpretes da MPB, como Fagner, Jards Macalé, Sérgio Sampaio e Luiz Melodia da gravadora Philips/Phonogram, que aconteceu certo tempo depois de se apresentarem nas quatro noites do Phono-73, festival organizado pela companhia apresentando os artistas do seu catálogo (MORELLI, 1991: 100). Outro caso que podemos citar é a saída de Tom Zé da gravadora Continental no final da década, após ter conseguido vender apenas cinco mil cópias do seu LP *Correio da estação do Brás* (1978).

Relacionando circunstâncias do contexto político-econômico do período de 1968 e 1973 e a produção cultural, Marcos Napolitano destaca que

[...] o aprofundamento da repressão política, devido à promulgação do Ato Institucional-5, obrigou artistas e intelectuais a um silêncio forçado e limitou o debate aos espaços meramente acadêmicos. Ao mesmo tempo, a consolidação da sociedade de consumo altamente capitalizada, favorecidas pelo novo e impressionante ciclo de crescimento econômico (1968-1973), aprimorou os controles da indústria cultural sobre o processo de produção cultural, fazendo diminuir a importância das vanguardas e dos eventos mais abertos às novas experiências [...] (PAIANO: 178 *apud* NAPOLITANO, 2001: 225)

Além das dificuldades geradas por uma conjuntura política desfavorável com uma intensa censura e fechamento de espaços nas *majors*, outro fator que acentuou as dificuldades na atuação de novos artistas da MPB foi o acontecimento da primeira crise internacional do petróleo em 1973 (MORELLI, 1991: 99). A crise de abastecimento do petróleo não deixou de afetar diretamente a indústria fonográfica, pois o vinil, matéria-prima fundamental para a fabricação do disco, é um derivado do petróleo. Assim, após dois anos de uma contínua expansão da indústria, os produtores tiveram de lidar com o esgotamento iminente das reservas de vinil em estoque no país e as dificuldades de obtenção da matéria-prima no mercado internacional devido à sua escassez e à especulação financeira. Dificuldades essas ainda agravadas por um acentuado aumento no valor da alíquota de importação dessa matéria-prima, medida que o governo brasileiro havia adotado

para incentivar a produção nacional, mas que no momento era incapaz de suprir a demanda do período (*idem*).

Como consequência, comentava-se sobre o provável aumento nos preços do produto final e a subsequente retração de vendas; falava-se em diminuição da produção; suspensão de novos lançamentos e subsequente prejuízo do público e dos artistas ainda desconhecidos; em paralização da prensagem dos discos alheios com consequente monopolização das companhias que possuíam suas próprias fábricas. Contudo, apesar das dificuldades ainda foi registrado crescimento do mercado fonográfico no ano de 1973 e perspectiva de continuidade de expansão em 1974, embora em taxas menores que nos anos iniciais da década. Foi constatado também que o crescimento do mercado manteve-se, contudo sofrera uma desaceleração no período devido à escassez de matéria prima.

Em uma entrevista, André Midani comenta sobre os efeitos da crise de matéria-prima para a produção musical denominada de vanguarda e para o contexto econômico mundial:

[...] não só a vanguarda vai ter os caminhos reduzidos como também tem três milhões de trabalhadores na Inglaterra que estão sem fazer nada e essa crise estrutural está chegando em cima de nós. Chega a ser um problema mais dramático que o problema intelectual, que é um problema de comer, mesmo. Essa mudança não vai afetar tanto o Brasil, mas vai afetar em continentes de maneira muito mais dramática do que uma intelectualidade de vanguarda, uma minoria. Vai afetar o arroz com feijão de milhões de pessoas. Quer dizer, a configuração é esta. (JAGUARIBE, 1974: 12)

Ainda que o contexto político e econômico estivesse desfavorável para os novos compositores e para aqueles taxados de “malditos”, pode-se dizer que mesmo assim havia espaços alternativos de atuação no período, embora talvez limitados. Para lançar esse tipo de produção de um segmento denominado de vanguarda pela mídia, cabe aqui lembrar o papel que certas iniciativas de investimento realizadas por gravadoras nacionais como a Continental e a Polydor desempenharam no período. Atuando em uma faixa de mercado desprezada pelas *majors*, essas companhias assumiram riscos e direcionaram seus investimentos em função da reconquista do público jovem para a música brasileira (MORELLI, 1991: 101), ou da antecipação de sucessos, cuja demanda de público ainda não havia sido descoberta ou reconhecida. Nesse sentido, em uma matéria de 1974 que trata da

gravadora Continental, escrita pelo jornalista e crítico Tárík de Souza, foi apontada essa iniciativa:

Talvez baseada em tantos erros de previsão, a Continental nos últimos anos (desde que se uniu ao grupo americano Kinney) mudou sua política em relação à música brasileira. Preferiu prestigiar a chamada vanguarda na certa procurando antecipar-se ao sucesso, e às gravações marcantes. Além de tentar projetar o rock brasileiro (A Bolha, O Terço, Novos Baianos, Secos & Molhados) seus investimentos também alcançaram - de uma maneira sempre deficientemente planejada, diga-se - os continuadores das sementes concretônicas de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Tom Zé foi o primeiro convocado desse elenco - ao lado de Hareton Salvanini e Marcus Vinicius - abrindo uma espécie de ala maldita na gravadora, com um investimento corajoso, apesar de todas as falhas. (SOUZA, 1974: 5)

Através do investimento em sua “ala maldita”, a Continental possibilitou a gravação e o lançamento de vários discos de artistas muitas vezes marginalizados no mercado, como os LP's *Ou não* (1973) e *Revolver* (1975) de Walter Franco, *Dédalus* (1974) de Marcus Vinicius, *S.P. / 73* (1973) de Hareton Salvanini, *Tem que acontecer* (1976) de Sérgio Sampaio, entre outros. O próprio Tom Zé também se beneficiou do mesmo espaço na companhia, lançando os discos *Tom Zé* (1972), *Todos os olhos* (1973), *Estudando o samba* (1976) e *Correio da estação do Brás* (1978). Destaca-se também a atuação da gravadora Polydor, que lançou discos como *Jorge Mautner*, homônimo do artista em 1974 e cinco discos do começo de carreira dos Mutantes. É importante ressaltar que esse tipo de produção foi poucas vezes tomado como objeto de um estudo consistente por pesquisadores²², faltando ainda pesquisas a serem realizadas sobre esse tipo de repertório experimental “maldito”, que se distancia dos cânones dos artistas consagrados MPB (Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, por ex.) e que é muitas vezes relegado ao segundo plano na historiografia produzida até então sobre música popular brasileira.

Assim, apesar da conjuntura política e econômica desfavorável, pode-se dizer que havia uma produção considerável de canções que buscavam novas sonoridades e novas

²² Com essa temática, podemos indicar aqui alguns artigos de José Adriano Fenerick e Herom Vargas, entre outras publicações. Ver: FENERICK, J. A.; Durão, F. A. *Tom Zé's Unsong and the Fate of the Tropicália Movement*. In: SILVERMAN, Renée M.. (Org.). *The Popular Avant-Garde*. Amsterdam, New York: Rodopi Press, 2010, v. , p. -.; VARGAS, H. *A canção experimental de Walter Franco*. *Comunicação e Sociedade*, v. 32, p. 191-210, 2010.

formas através do uso de experimentalismos musicais²³, observadas na produção dos artistas mencionados acima. O uso de uma poética transgressora, que tensionava formas consolidadas no mercado e que, por vezes, questionava o próprio conceito de canção, expressava, de certa maneira, uma forma de repudiar os padrões culturais, estéticos e políticos propagados pelo regime ditatorial. Ao invés de garantir a comunicabilidade do discurso, utilizando fórmulas já assimiladas pelo público, alguns compositores privilegiavam o experimentalismo como meio na busca de novas sintaxes, tensionando assim, modelos consolidados pela indústria cultural; seja em resposta às contradições do modelo político vigente, seja apenas pelo exercício criativo e o pensamento sobre a linguagem da canção (cf. VARGAS, 2012a) ou ambas as tendências.

No livro *Música popular: de olho na fresta*, o sociólogo Gilberto Vasconcellos analisa a produção da MPB desde a canção de protesto até o pós-tropicalismo no calor do momento, avaliando em que medida os efeitos da censura do regime militar e as contradições sociais da sociedade brasileira interferiram não apenas exteriormente, mas também na sintaxe mesma do discurso da canção. Elege a expressão “linguagem de fresta” para designar um tipo de discurso na canção que se construía no limiar das linhas e entrelinhas, na inteligibilidade possível do subtender, “enfrentando sempre de maneira safada, irônica, as imposições incômodas do aparato repressivo” (VASCONCELLOS, 1977: 38).

Ao dissertar sobre a produção cultural pós-tropicalista de vanguarda sob os imperativos da censura no pós-AI-5, Vasconcellos identifica uma tendência à “cultura da depressão com variações no irracionalismo, no misticismo, no escapismo, e sob o signo da ameaça”. Em suas palavras, nessa tendência

declara-se espúria ou careta a esfera do político, e, através de um argumento equivocado do perigo da recuperação via indústria cultural ou pelo *establishment*, faz-se profissão de fé do silêncio teórico, isto é, a repulsa apologética do discurso conceptualizado sobre a produção artística, sobretudo a musical. Isto tudo mesclado a um culto modernoso do *nonsense*, a um repúdio à pontilhação racional do discurso (VASCONCELLOS, 1977: 66-7).

²³ Utilizamos aqui a noção de experimentalismo baseado na acepção de Humberto Eco, que a define como uma atitude com que o compositor se debruça sobre o mundo dos sons para estudá-lo e abrir-lhe possibilidades até então ignoradas (ECO, 1968: 227).

Para Vasconcellos, o apelo à irracionalidade, à desconstrução das formas comunicativas predominantes na canção, podia expressar tanto uma forma de repúdio à censura e aos padrões culturais, estéticos e políticos estabelecidos pela ditadura – ou seja, na impossibilidade de dizer certas coisas abertamente, alguns compositores optaram por desconstruir o discurso em si, abrindo mão das formas canônicas de articular melodia e letra e pensar arranjos–, como também podia revelar a introjeção da censura pelos artistas como fruto da ameaça repressiva e resultado final da censura estatal. Portanto, “ante os seus imperativos repressivos, o elemento político que acompanhara a MPB desde o limiar dos anos 60 permanece suspenso ou recalcado nos dias que correm [da década de 1970]. E mais de exterior, a censura converte-se em interior. Ela começa a ser tematizada a partir do material intrínseco da canção popular, de sua sintaxe” (*idem*).

Apesar de concordar com o argumento de que o procedimento de desconstrução da canção serviu como instrumento de negação do que estava sendo instituído no plano cultural (especialmente como tendência da leitura local da contracultura), o pesquisador Herom Vargas faz uma objeção no que se refere à caracterização de todo o experimentalismo pós-tropicalista como contraposto ao contexto político repressor. Segundo o autor, parte dessa produção de canções experimentais era realizada com o intuito exclusivo da busca de novas maneiras de dizer, novas gramáticas e novas sonoridades, com objetivos especificamente circunscritos à questões da pesquisa estética (VARGAS, 2012a: 17). Para embasar seu argumento, sustenta que havia outras formas de experimentalismo, que não tivessem incorporado o pessimismo do período, que não desconstruíam apenas visando à denúncia de uma determinada situação. Cogitando exemplos no repertório, cita a versão de “Brasil Pandeiro” dos Novos Baianos, o trabalho do grupo Secos & Molhados e os três discos do grupo mineiro Som Imaginário (*idem*).

Particularmente, considero lícito o pensamento de Vargas no que se refere a diversidade de sentidos nas práticas experimentais pós-tropicalistas, pois acredito ser possível que alguns artistas de fato não estivessem engajados na oposição ao regime, pelo menos em parte de sua produção. Contudo, me parece problemática a tese de que parte dessa produção experimental tivesse fins exclusivos de pesquisa estética, pois ela pode nos levar a duas acepções igualmente infrutíferas. A primeira nos leva a pensar em uma produção de arte desvinculada da esfera política (a arte pela arte), noção combatida há

muito por pensadores, como os da chamada Escola de Frankfurt e dos Estudos Culturais. A segunda é a de que tal tese carrega o risco de distorcer a compreensão do objeto de estudo e de empobrecer sua análise, uma vez que boicota a investigação dos possíveis sentidos políticos embutidos na ação do artista em sua produção – lembrando que mesmo a ausência de opção política consiste em um posicionamento político.

De todo modo, em concordância com Gilberto Vasconcellos, acredito que a noção de “discurso de fresta” seja um ponto de partida enriquecedor que permite investigar as relações entre o contexto político ditatorial e a sua interferência na produção cultural da década de 1970 como um todo, bem como o repertório dos compositores “malditos”. Cabe neste trabalho pesquisar o sentido da ação de Tom Zé e seu projeto estético no período; quais as possíveis razões causais da opção consciente pela prática de experimentalismos e pela desconstrução de padrões consolidados no mercado; se houve mudanças no seu projeto estético em relação à sua produção anterior; se, e de que maneira sua produção da década de 1970 traz marcas do contexto político ditatorial do período; de que maneira Tom Zé se posiciona no campo da MPB, em um momento em que a MPB havia finalizado sua institucionalização (cf. NAPOLITANO, 2001) e a indústria cultural passava por um processo de expansão e consolidação.

II.II. *Todos os olhos* e a radicalização do projeto experimental de Tom Zé

Uma das marcas que o Tropicalismo deixou na produção de música popular brasileira foi certamente a da inovação. Seu problema inicial consistia na retomada da linha evolutiva iniciada pela bossa nova, incluindo as informações da modernidade, da música *pop* internacional e associando-as com releituras de Lupicínio Rodrigues, Ary Barroso, Orlando Silva, Vicente Celestino, colagens e procedimentos da música eletroacústica. Segundo Favaretto (1996: 41), o objetivo da empreitada era fazer a crítica dos gêneros, estilos e principalmente do próprio veículo, e da pequena burguesia que vivia o mito da arte. Assim, os tropicalistas procuraram em sua produção

articular uma nova linguagem da canção a partir da tradição da música popular brasileira e dos elementos que a modernização fornecia (...). Ao participar de um

dos períodos mais criativos da sociedade, os tropicalistas assumiram as contradições da modernização sem escamotear as ambiguidades implícitas em qualquer tomada de posição. Sua resposta à situação distinguia-se de outras da década de 60, por ser auto-referencial, fazendo incidir as contradições da sociedade nos seus procedimentos. Empregava as produções realizadas ou em processo, pondo-as em recesso, deslocando-as de modo a subtrair sua prática à redução de um momento particular do processo de evolução das formas existentes, com o que fica marcada uma posição de ruptura (FAVARETTO, 1996: 25).

A nova linguagem da canção proposta pelos tropicalistas constituiu um divisor de águas no que se refere a procedimentos inovadores na música popular brasileira. Ao operar com uma mistura de diversos elementos da cultura, os tropicalistas efetivavam “uma suma cultural de caráter antropofágico, em que contradições históricas, ideológicas e artísticas são levantadas para sofrer uma operação desmistificadora” (FAVARETTO, 1996: 26). Assim, a antropofagia tropicalista inaugurou uma nova maneira de se pensar o conceito de canção popular e seus procedimentos musicais viriam a se tornar um paradigma para a produção musical posterior ao movimento. Devido o caráter ambíguo presente na justaposição de elementos ideologicamente contraditórios, suas apresentações causavam estranhamento, desafiando o público à reflexão e gerando entusiasmos e desconfianças.

Justamente por misturar vertentes contraditórias no período, a arte participante e a arte alienada; a canção engajada complacente com o ideário nacional-popular e a modernidade da música *pop* internacional ou sua interpretação local realizada por grupos da Jovem Guarda, não é de se estranhar que o movimento tivesse projetos estéticos divergentes entre seus atuantes. Reunidos por uma convergência momentânea de propósitos artísticos e mercadológicos, seus caminhos se mostraram distintos após o fim do movimento. Enquanto Caetano Veloso e Gilberto Gil centralizaram o movimento e tiveram maior destaque na mídia, consolidando-se como líderes na memória formada sobre o Tropicalismo e tornando-se posteriormente grandes vendedores de discos, a faceta mais experimental do movimento – restrita a Rogério Duprat, Os Mutantes e Tom Zé-, acabou obtendo menor visibilidade e aclamação popular nas suas carreiras. Depois de fazer alguns trabalhos no começo da década de 1970, como os arranjos do LP experimental *Quadrafônico* de Alceu Valença e Geraldo Azevedo e fazer a direção artística do álbum *Ou não* de Walter Franco, Rogério Duprat se afastou da música popular na mesma velocidade em que se fecharam os espaços para os experimentalismos e para a inclusão de novas sintaxes na linguagem da canção (vide tópico anterior). Mesmo com a saída de Rita Lee e

Arnaldo Batista, Os Mutantes mantiveram-se em atividade por algum tempo, produzindo discos com forte influência de bandas de rock progressivo, como Yes, Pink Floyd, Genesis, Emerson Lake Palmer, entre outras, até terminar em fins da década de 1970.

Depois de ter conquistado certa visibilidade na mídia por ter obtido o primeiro e quarto lugar no festival de 1968, Tom Zé por sua vez conseguiu manter ainda certa popularidade e lançou seu segundo LP *Tom Zé* em 1970 pela RGE, com a canção “Jeitinho Dela” que segundo seu depoimento em entrevista²⁴, fez bastante sucesso na época. Em 1972, o artista lançou o seu terceiro disco, também intitulado *Tom Zé* desta vez pela gravadora Continental, com a canção “Se o caso é chorar” que causou considerável repercussão, chegando a ficar na parada de sucessos durante alguns meses. Entretanto, apesar de conquistar sucesso passageiro com algumas de suas canções, Tom Zé foi perdendo gradativamente seu espaço, chegando inclusive a receber críticas negativas nos jornais:

“Happy End” que está sendo muito tocado pelo rádio, esconde, debaixo de uma aparência inteligente, um produto de matéria plástica, onde as soluções não têm, além do mais, a menor dose de originalidade; [...] ou o repertório não convence ou é o próprio artista que, como intérprete, é bastante frágil para ser levado a sério. (HUNGRIA, 1972: 2)

Em uma entrevista com Luiz Tatit e Arthur Nestrovski, Tom Zé relata ter recebido outra resenha negativa do seu terceiro LP, que dizia “Tom Zé fez um disco novo. Pior para ele.”, a qual fez com que ele reavaliasse seu projeto estético. Segundo palavras do próprio artista – “Se não tivesse lido aquela resenha, pode ser que encontrasse o caminho de outra maneira, mas quem me deu porrada e me fez chegar para o lugar novamente foi essa resenha” (ZÉ, 2003: 225). Independente do modo pelo qual as críticas possam ter influenciado, o fato é que depois do terceiro álbum o gesto de criação de Tom Zé viria a demonstrar um desenvolvimento estético que se distanciava dos seus primeiros três discos e transgredia ainda mais os padrões de beleza da canção popular considerada de bom gosto.

Em 1973, o compositor de Irará lançou o álbum *Todos os olhos* pela gravadora Continental, no qual radicalizava os experimentos musicais e poéticos, desconstruindo a “poética eloquente e emocional da canção tradicional por meio de ironias, neologismos,

²⁴ Entrevista consultada através de visita ao link <http://www.youtube.com/watch?v=0zltZ9AqTj4> no dia 03/01/2014.

non sense, jogos de palavras e pelo uso de temáticas cotidianas” (SILVA, 2005: 16). No plano musical, os experimentalismos presentes no uso de atonalismos, ruídos, gritos, vozes esgarçadas e vozes “faladas” do cotidiano, deixam de ser pontuais como nos discos anteriores, e são inclusos também na totalidade da forma das canções. Segundo Tatit (2004: 237), seu projeto estético

decorria da exploração sistemática das imperfeições, seja no domínio musical (composição, arranjo), seja na expressão do canto, o que lhe conferia um ângulo privilegiado para avistar os acontecimentos socioculturais e produzir inversão de valores e decomposição de formas cristalizadas nos universo artístico. (...) Ao invés de estetizar o cotidiano, Tom Zé cotidianizava a estética: inseria as imperfeições, as insuficiências, os defeitos. (...) propunha, a intervenção de um ‘descantor’ produzindo uma ‘descanção’, totalmente desvinculada com a noção de beleza até então cultivada. (...) Portanto, isso nada tinha a ver com o projeto extenso (ou implícito) do Tropicalismo que acabou engendrando a canção de rádio dos anos setenta e abrindo espaço para a canção *pop* brasileira do final do milênio.

Através de processos criativos singulares, Tom Zé tensionou parâmetros de qualidade musical consolidados no universo da MPB e explorou novas possibilidades de composição e arranjo, distanciando sua obra da vertente *pop* do Tropicalismo. Considerando que os seus dois álbuns lançados na década de 1970 seguiram uma linha estética similar ao do primeiro LP, cabe aqui investigar quais as possíveis razões causais de tal radicalização dos experimentalismos e dos rompimentos com os padrões de linguagem e conduta do mercado musical no seu projeto estético. Na matéria *Tom Zé – O ataque musical do anti-herói* publicada no Jornal do Brasil, o artista tece argumentos no calor do momento (um dia depois do show de lançamento do disco), que ajudam a compreender sua decisão para essa guinada estética:

[...] Era um sucesso com vergonha, durante 70 (Jeitinho Dela), 71 (Silêncio de Nós Dois) e 72 (Se o Caso É Chorar). Mas agora me sinto contente. Meu primeiro LP foi muito bom, mas os outros dois foram duas bobagens. Este último [*Todos os olhos*] para mim, é uma espécie de retomada de responsabilidades. Não sei bem em que hora eu dei a volta por cima. Mas aí, quando abri os olhos, vi principalmente, na música popular brasileira, as safadezas da pesquisa, do protesto chocho e vazio, da violência da faca cega e do heroísmo da boca pra fora. Então compreendi que o único lugar das coisas feitas com sangue (ou com esforço criativo) é na marginalidade, e que até quando elas alcançam um certo consumo de massa, é geralmente por um certo tipo de engano, ou folclore entre aspas, quer dizer, por modismos da classe média. (ARATANHA, 1973: 4)

Como podemos perceber, com uma visão autocrítica da sua obra, Tom Zé condenava seus dois primeiros discos da década de 1970, atribuindo vergonha ao sucesso que algumas de suas canções tiveram – “Jeitinho Dela”, “Silêncio de Nós Dois” e “Se o Caso É Chorar”²⁵ justamente as canções que satirizavam a temática romântica e que mais se enquadravam em padrões da canção de massa do período, especialmente no que se refere aos procedimentos musicais. Apesar de haver outras canções nos dois discos anteriores com experimentalismos e momentos pontuais de tensionamento da forma tradicional da canção, Tom Zé aparentemente toma as mágoas por conquistar sucesso apenas através das canções mais inseridas nos padrões do mercado e tenta se redimir, radicalizando os experimentalismos musicais e poéticos em *Todos os olhos*. Ao mesmo tempo, assume a marginalidade como o lugar único da produção cultural com esforço criativo, criticando o repertório de protesto que ocupava as paradas de sucesso (por ex. “Apesar de Você”, “Construção” de Chico Buarque ou “Aquele Abraço” de Gilberto Gil), considerado por ele como “chocho”, “vazio” e “heroísmo da boca pra fora”. Com essa postura, Tom Zé consolida em sua carreira certa tendência de transgredir padrões do mercado e formatos consolidados da canção, através de experimentalismos e da incorporação de procedimentos da vanguarda erudita -, mesmo que isso o colocasse às margens, que levasse à perda de popularidade e dificuldades de atuação no mercado. Assim, segundo Silva (2005: 18)

Tom Zé fechou-se em sua pequena voz e personalidade desconfortável ante a exaltação da exposição e às regras do meio, para, com lento trabalho de ourives do intelecto, usando do conhecimento musical acadêmico e, sobretudo, da característica curiosidade matuta, dar início à sua obra gravando discos de nenhum impacto comercial e feição popular, mas que, um após outro, iam revelando outra modalidade de beleza.

É durante esse período que Tom Zé amadurece seu projeto estético singular, desenvolvendo seus processos criativos, métodos de experimentação e performance. A partir de *Todos os olhos*, a rejeição à noção de beleza tradicional da canção e à padronização feita pelo mercado adquire um caráter sistemático, desconstruindo as formas cristalizadas do universo artístico cancionista através da incorporação planejada das

²⁵ É possível consultar uma breve análise da canção “Se o Caso É Chorar” realizada por Fenerick e Durão em FENERICK, José Adriano ; DURÃO, Fábio Akcelrud. *Tom Zé's Unsong and the Fate of the Tropicália Movement*. In: SILVERMAN, Renée M.. (Org.). *The Popular Avant-Garde*. Amsterdam, New York: Rodopi Press, 2010, v. , p. -.

imperfeições, ruídos e das insuficiências. Na mesma matéria de jornal, um discurso do artista dá pistas para compreender o desenvolvimento do seu projeto estético no novo LP:

Então eu tinha que escolher: ou o sucesso podre que eu estava abandonando, ou o heroísmo oportunista, ou a auréola protetora das pesquisas (e em pesquisas bote grifo, aspas, muletas, esparadrapos, etc.). E como meu coração está saturado de vaidade e dos enganos, eu resolvi escolher as minhas dúvidas, fraquezas e ignorâncias como fontes geradoras do meu trabalho.

Ao invés de adotar o otimismo e as qualidades típicas de figuras heroicas do universo artístico e da ideologia desenvolvimentista do regime militar, Tom Zé elege as insuficiências e os defeitos, como fontes do seu processo criativo na concepção do projeto estético e da unidade temática do disco e, de certa maneira, também os emprega como contra discurso à ideologia dominante da ditadura. Traduzindo à sua maneira uma ressonância da contracultura, do movimento hippie e dos movimentos estudantis ocorridos na Europa e nos Estados Unidos em 1968, o compositor baiano compôs dez canções, em que paira certo pessimismo na temática das letras. Em cada faixa do disco, aborda-se um tipo de defeito diferente, seja do próprio eu-lírico, ou de uma figura terceira, e assim, o LP acaba não apresentando nenhum personagem bem sucedido, sem defeitos, e nem mesmo situações bem resolvidas.

Formando um objeto-disco, as músicas e as capas produzem conjuntamente uma significação geral centrada na figura do anti-herói, no qual prevalecem as fraquezas, as manias, os defeitos em detrimento de suas virtudes e qualidades – um rapaz que não consegue encontrar um amor; a musa Brigitte Bardot tornando-se velha; uma cidade doente por causa da excessiva poluição; um mendigo com o coração amargurado; o compositor complexado, etc. O núcleo temático é sintetizado na letra da canção que dá nome ao disco, “Todos os Olhos”, em que o eu-lírico se vê ameaçado por olhares que esperam que ele seja um herói, que apresente atitudes dignas, mas que, no entanto confessa insistentemente ser inocente, que não sabe de nada e que é fraco. Assim, em um contexto político de violenta repressão política, *Todos os olhos* pode ser entendido tanto como uma metáfora da vigilância e da repressão violenta da ditadura com a cobrança pelo heroísmo de cada civil em prol de um suposto desenvolvimento, mas também como uma metáfora da expectativa

do público em relação ao cancionista, de que seja um herói sem defeitos e que saiba de tudo.

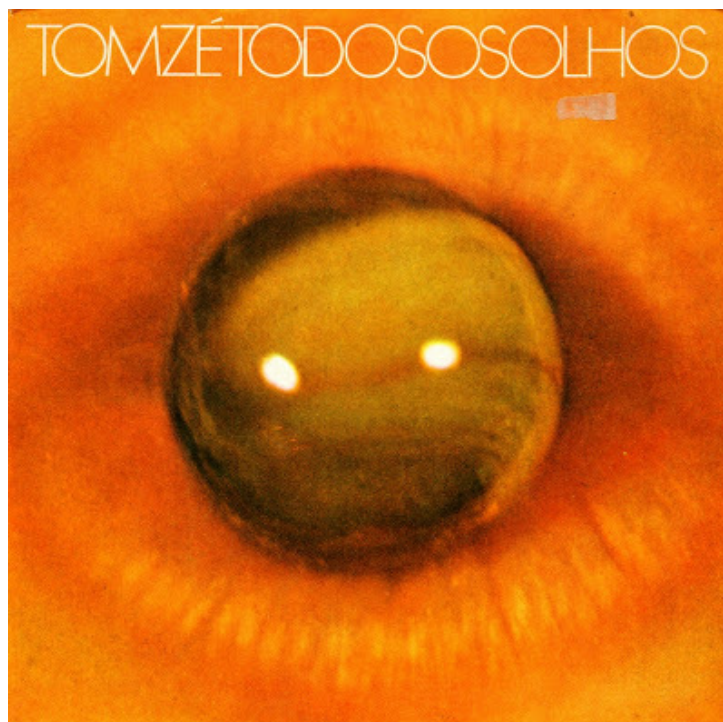


Fig. 2 – Capa do LP *Todos os olhos* (1973)

Considerado por muitos críticos e jornalistas como o disco mais crítico de sua carreira, tal criticidade se manifesta também na polêmica capa conceitual criada pelo poeta concretista Décio Pignatari junto com Marcos Pedro Ferreira e Francisco Eduardo de Andrade, que traz uma bola de gude encaixada entre dois lábios, mimetizando um olho e estabelecendo uma correspondência crítica com relação à vigilância da censura e à repressão da ditadura militar. Segundo depoimento de Tom Zé, a ideia inicial de Décio Pignatari era de exibir um ânus na capa como uma provocação à ditadura militar. Enganariam a censura fazendo que o que parecesse a imagem de um olho, fosse na verdade um ânus maquiado com uma bolinha de gude inserida no centro. Contudo, em uma entrevista realizada com Reinaldo de Moraes (o fotógrafo cujo crédito pela capa foi atribuído na ficha técnica do disco), ele afirma que não foi possível disfarçar a “natureza

anatômica” do ânus, prevalecendo a sessão de fotos com a bola de gude na boca da modelo²⁶.

A contracapa do disco também traz uma referência ao olho com a reprodução do poema visual “Olho por olho, dente por dente” (1964) do poeta concretista Augusto de Campos, que apresenta uma montagem de fotos em *close* de olhos e bocas, retiradas de revistas e outros meios de comunicação de massa.



Fig. 3 – Poema visual “Olho por Olho, dente por dente” de Augusto de Campos

A proposta ousada e rebelde de Tom Zé em *Todos os olhos* não conquistou grande visibilidade ou repercussão comercial (diferente da repercussão gerada pela produção dos seus companheiros tropicalistas) e acontecia em um momento pouco propício para experimentalismos e inovações musicais²⁷, o que acabou levando-o a um período de ostracismo de cerca de 17 anos excluído do cenário ‘oficial’ do mercado. O disco acabou se tornando um divisor de águas em sua carreira, marcando tanto uma ruptura no desenvolvimento do seu projeto estético – através da radicalização dos experimentalismos e

²⁶ Entrevista consultada no link <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/839944-a-camera-stalinista-sao-paulo-1972.shtml> no dia 08/01/2014.

²⁷ Vide tópico anterior “Racionalização dos meios e experimentalismo pós-tropicalista”.

dos rompimentos de padrões de linguagem e conduta estabelecidos pelo mercado-, como também o início de sua marginalidade no campo da MPB e na sua atuação na indústria cultural.

II.III. Dez faixas-desconstruções da canção

O LP inicia e termina com “Complexo de Épico”, título que faz um trocadilho com a expressão freudiana “Complexo de Édipo” e realiza uma sátira aos compositores da MPB que aspiram ao Épico, gênero oriundo da poesia grega antiga caracterizado usualmente por representar personagens heroicos que realizam feitos grandiosos, como histórias de guerras e longas cruzadas, cheias de aventuras bem sucedidas. Vejamos abaixo a transcrição da letra:

Todo compositor brasi

Todo compositor brasileiro
é um complexado. (2x)

Por que então esta mania danada,
esta preocupação
de falar tão sério,
de parecer tão sério
de sorrir tão sério
de chorar tão sério
de brincar tão sério
de parecer tão sério
de amar tão sério
de sorrir tão sério?

Ai, meu Deus do céu,
vá ser sério assim no inferno! (2x)

Juntamente com a canção “Todos os Olhos”, “Complexo de Épico” constitui uma chave conceitual do LP, pois além da posição de destaque que ocupa no disco por iniciá-lo e encerrá-lo, sintetiza o paradigma artístico redistribuído no conjunto dos elementos da obra (capas, músicas, procedimentos musicais). Ao afirmar que os compositores brasileiros têm um complexo de épico, certa mania para as narrativas heroicas, Tom Zé parece criticar tal postura artística na MPB, especialmente os compositores de canção de protesto da década de 1960 simpatizantes com a ideologia dos CPC’s como Geraldo Vandré, Carlos Lyra, Edu Lobo, Sérgio Ricardo que tinham a ambição de realizar uma intervenção política na realidade social do país e levar a conscientização às massas. Para realizar a crítica desta postura artística, o compositor escolhe o seu direto oposto – as dúvidas, fraquezas e insuficiências – como fontes criativas do seu trabalho, assim como destacou o próprio artista em entrevista.

Vale atentar também que no início da década de 1970 o formato do LP se consolidava definitivamente no mercado como predominante em relação aos compactos simples e duplos, restringindo gastos, otimizando investimentos para as gravadoras e gerando uma postura estratégica diferenciada na produção dos artistas (DIAS, 2000: 56-7). Com o LP, o trabalho de autor assume maior ênfase pela obra completa em discos de longa duração do que pelo lançamento sazonais de *singles*. Surgia a ideia do “álbum conceitual”, possibilitada pelo substancial maior tempo de gravação disponível e, portanto, maiores capacidades disponíveis para traduzir uma ideia central, que conferia unidade, um caráter de obra completa e coerência ao disco. Este parece ser o caso do LP *Todos os olhos*, que traz em sua totalidade uma unidade conceitual, sintetizada nas faixas “Complexo de Épico” e “Todos os olhos”, que está centrada na figura anti-herói enquanto crítica da poética eloquente e emocional da canção da MPB tal como estava se consolidando no período.

Em relação ao plano musical de “Complexo de Épico”, nota-se que o acompanhamento realizado constitui da repetição de um acorde de Lá dominante com sétima (A7), executado em um loop de apenas dois compassos quaternários. A instrumentação conta com violão, baixo, bateria e um coro que canta “Ah!” sempre no primeiro tempo do segundo compasso²⁸. O emprego de coro nos arranjos das músicas, seja

²⁸ É interessante observar que logo após o verso “Esta preocupação” acontece uma repetição da intervenção do coral logo no tempo seguinte, causando uma irregularidade métrica no meio da música.

ele resposorial ou não, está presente desde o primeiro disco de Tom Zé e constitui em um dos elementos da singularidade do seu projeto estético. Contudo, vale frisar que a partir de *Todos os olhos* a presença dos coros torna-se mais frequente e passa a ser utilizado em quase todas as músicas dos discos, de maneira planejada no arranjo. Assim, pode-se afirmar que a partir desse disco o coro ganha uma importância considerável no projeto estético do artista, pois nos discos seguintes, apenas em poucas exceções o coro é dispensado nas músicas.

Em um capítulo de livro publicado, os pesquisadores Fenerick e Durão também realizaram uma análise do canto de Tom Zé nesta música, afirmando que:

[...] aqui novamente, o canto beira a fala, mas a transgressão desse limite tradicional torna-se radicalizada, quando as sílabas são soletradas separadamente, como se o cantor ou o ouvinte estivessem aprendendo a ler. A síntese de canto e fala em “Complexo de Épico” satiriza os compositores brasileiros populares (FENERICK; DURÃO, 2010: 311)

Como os autores bem apontaram, logo na primeira faixa do disco Tom Zé adotou um método de experimentalismo, explorando drasticamente os limites entre fala e canto, satirizando os compositores da MPB e pondo em questão os referenciais artísticos tomados como legítimos no repertório hegemônico do período. Como veremos adiante, tal procedimento não se limita apenas nesta faixa, pois também pode ser encontrado de maneira esparsa ao longo das outras canções do disco.

A terceira faixa do disco, intitulada “Cademar” foi composta em parceria com Augusto de Campos. Assim como Tom Zé destaca na ficha técnica, foi o poeta concretista que deu a ideia criativa para a sua composição. Vejamos abaixo sua transcrição:

Ô ô cadê mar

ô ô cadê (2x)

ôôô cadê ma

ria que não vem

ô ô cadê mar

ô ô cadê (2x)

ôô cadê ma
ria que não vem.

Além do poema visual na contracapa, a incorporação de elementos do concretismo também pode ser identificada na composição das letras de outras canções de *Todos os olhos*, bem como nos seus discos posteriores. Em “Cademar” a letra é o resultado de uma decomposição da pergunta “Ô, cadê Maria que não vem?” e apresenta algumas características recorrentes da poesia concreta, como, por exemplo, a sintaxe não discursiva, o emprego de figuras de repetição sonora (ô-ô cadê, mar), a abolição do verso, a não-linearidade, o ilhamento das partes do discurso, a exploração da sílaba, entre outras²⁹.

Assim como indica Favaretto (1996: 49-55), as afinidades entre canção e poesia concreta se firmaram a partir do Tropicalismo. Compartilhando interesses de renovação da linguagem, das formas artísticas e de atuar ao mesmo tempo na faixa de consumo, os tropicalistas aproximaram-se dos poetas concretistas e estabeleceram uma relação colaborativa. Sintonizados na intenção de modernidade, não se pode afirmar que os tropicalistas puseram em prática o projeto dos concretistas; Antes disso, os concretistas por sua vez reconheceram na produção tropicalista uma coincidência no trabalho de revisão crítica da literatura e crítica literária brasileira, o qual implementavam desde a década de 1950. Tal compartilhamento de interesses aproximou os dois grupos e levou a incorporação de certos procedimentos típicos da poesia concreta, como a sintaxe não discursiva, a verbivoco-visualidade e a concisão vocabular, na composição das letras de algumas canções. Segundo Favaretto (*idem*), a análise das letras das canções tropicalistas indica que tais procedimentos foram empregados de maneira discreta no período (com exceção da música “Batmacumba”), mas que apesar disso continuaram a ser empregados posteriormente na produção de canções após o término do movimento.

Destacamos anteriormente que Tom Zé também participou do Tropicalismo e compartilhou da mesma aproximação com os poetas concretistas, mantendo uma relação pessoal próxima prolongada mesmo após o término do movimento, contando com encontros frequentes. Em uma matéria do jornal Folha de São Paulo de 1973, destaca-se o contato do artista com as novas teorias de comunicação, que eram publicadas em livros

²⁹ Essas e outras características da poesia concreta foram consultadas em BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

como *Informação, linguagem e comunicação* de Décio Pignatari, ou trabalhos muitas vezes traduzidos pelos próprios poetas concretistas: “Quando Tom Zé voltou à Bahia em 1970, entrou em contato mais profundo com as novas teorias de comunicação e linguística e seu trabalho se transformou. As músicas podem ser antigas, mas têm novo significado” (TOM ZÉ, 1972: 3). Dentre os integrantes do grupo baiano, ele foi o que incorporou de maneira menos tímida, mais incisiva e por um período maior de tempo (até seu disco mais recente de 2013), os elementos da teoria da comunicação na composição de suas obras, tal como observamos não apenas no concretismo de “Cademar” em *Todos os olhos*, mas também em canções dos outros discos de sua carreira “Jimmy Renda-se”, “Lá Vem a Onda”, “Vai”, “Índice”, “Ogodô, Ano 2000”, “Fliperama”, “ONU, arma mortal”, entre outras.

No que se refere à parte especificamente musical, pode-se afirmar que, além de evitar o tipo de sintaxe discursiva padrão de letras de canções da MPB, “Cademar” traz a marca do experimentalismo também no seu arranjo. Em vez de executar linhas de acompanhamento de gêneros bem assimilados pelo público em geral, como o samba, o baião ou o *rock*, Tom Zé opta por construir um acompanhamento quase minimalista, baseado principalmente em semínimas repetidas do começo ao fim, mas também com algumas ocorrências de colcheias em contratempo. Se considerarmos que a letra da canção é resultado de uma decomposição silábica de uma frase (“Ô cadê Maria, que não vem?”) com bastante emprego de figuras de repetição sonora, podemos afirmar que o arranjo constitui o seu correlato, seguindo um princípio semelhante de organização pontilhada, apresentando igualmente repetições de “sílabas”, contudo musicais. A forma é simples, organizada em duas exposições temáticas: a primeira vez cantada por Tom Zé em solo e na segunda vez, acrescida de um coro feminino.

Trazendo também um experimentalismo na composição de letras de canção, a quinta faixa do disco “Dodó e Zezé” não envereda pela via do concretismo, mas apresenta uma conversa entre dois amigos, Tom Zé (Zezé) e Odair Cabeça de Poeta (Dodó). Além de amigo e parceiro de algumas composições de Tom Zé, Odair Cabeça de Poeta (nome artístico) foi o criador do Grupo Capote³⁰, conjunto musical que gravou o disco *Todos os olhos*. Vejamos abaixo a transcrição do diálogo presente na música:

³⁰ O Grupo Capote esteve em atividade durante a década de 1970, misturando gêneros tradicionais como o forró, o maxixe com instrumentos elétricos, rock e letras inventivas e bem humoradas. A proposta estética do

- E por que é que a gente tem que ser
marginal ou cidadão?
diga, Zezé.

- É pra ter a ilusão de que pode
pode escolher,
viu, Dodó?

- E por que é que a gente
tem que ter um medo
danado de tudo na vida?
diga, Zezé.

- É pra aprender que o medo
é o nosso melhor conselheiro,
viu, Dodó?

- Sorrisos, creme dental e tudo,
e por que é
que a felicidade
anda me bombardeando?
diga, Zezé.

- É pra provar que ninguém mais tem
o direito de ser infeliz,
viu, Dodó?

- E por que é que um Zé qualquer
de vez em quando tem que dar sete
sopapos na mulher?
diga, Zezé.

- Ah isso é pra no outro dia
de manhã cedinho
vender muito jornal,

grupo, apesar de ser notavelmente diferente do projeto estético experimental de Tom Zé apresenta procedimentos artísticos em comum.

viu, Dodó?

- E por que é, por que é,
por que é, e por que é?
diga, Zezé.

- É porque porque, porque
porque porque porque porque,
viu, Dodó?

(Coro) É porque-á e porquê
É porque-é e porqué
É porque-i e porqui
É porque-ó e porquó (13x e fade)

Em um tipo de sintaxe discursiva incomum para o padrão de letras de canção, o diálogo construído entre Tom Zé e Odair simula uma conversa entre dois supostos matutos; um deles interpreta um curioso ingênuo, que faz as perguntas, e o outro interpreta um sábio, crítico da sociedade moderna. Em seu artigo, Christopher Dunn faz uma análise pertinente da primeira pergunta (“Porque é que agente tem que ser marginal ou cidadão?”):

O termo marginal normalmente se refere a alguém que ‘vive às margens’ ou fora da lei, mas com o avanço da contracultura em fins da década de 1960 e início da década de 1970, também podia ser usado para descrever pessoas de classe média que abandonaram a sociedade convencional e outro tipo de pessoas que adotaram um estilo de vida ‘alternativo’. Como Dodó sugere em sua pergunta, o marginal é imaginado como o oposto do cidadão, mas em um contexto em que o cumprimento da lei é arbitrário, Zezé lembra que cidadãos são rotineiramente confundidos e tratados como criminosos (DUNN, 2009: 224)³¹.

Trazendo marcas do contexto repressivo da ditadura militar e ambientando a ressonância dos eventos da contracultura ocorridos em 1968 nos Estados Unidos e na Europa, Tom Zé e outros artistas tidos como “malditos” traduziam musicalmente a problemática vivida pela juventude do período, compondo canções de teor melancólico,

³¹ Tradução nossa. “*The term marginal typically refers to someone who lives ‘on the margins’ or outside of the law, but with the rise of the counterculture in the late 1960’s and early 1970’s could also be used to describe middle-class dropouts and other people leading ‘alternative’ lifestyles. As Dodó suggests in his question, the marginal is imagined to be the opposite of the citizen, but in a context in which the rule of law is arbitrary, Zezé reminds him that citizens are routinely mistaken for and treated like outlaws*” (DUNN, 2009: 224)

que lamentavam e expressavam a brutalidade da opressão e a desesperança que disseminou em grande parte dos jovens, resultante da dura repressão aos movimentos estudantis. Nesse sentido, a referência ao medo na segunda pergunta (“Porque é que agente tem de viver com um medo danado de tudo na vida?”) pode ser interpretado como uma expressão desse contexto adverso, muitas vezes descrito através da metáfora da noite, da sombra e da escuridão em outras canções. A terceira e quarta perguntas fazem uma crítica à sociedade de consumo de maneira semelhante às críticas realizadas no primeiro LP do artista (consultar primeiro capítulo).

No plano musical, o acompanhamento realizado por cavaquinho (executado por Rogério Duprat), viola e por bandolim (tocado por Heraldo do Monte) se caracteriza por empregar acentuação e linhas de condução rítmica características do gênero de *folk music* ou *country* norte-americano, semelhantes aquelas encontradas nas canções “Blowin’ in The Wind”, “Bob Dylan’s Dream” e “Let Me Die In My Footsteps” de Bob Dylan, algo que, junto da entonação empregada pelos cantores, contribui para associar a sonoridade da música ao âmbito da cultura caipira. Contudo, ao invés dos protagonistas serem retratados como ingênuos ou abordar no diálogo assuntos que se referem ao campo, os personagens Dodó e Zezé se voltam antes para questões típicas do cotidiano urbano, tecendo críticas à sociedade de consumo, como os sorrisos empregados em estratégias de marketing, e a suposta tendência sensacionalista da mídia. Vale observar também que, devido à mudança dos acordes seguir a forma mais livre de enunciação da letra, a quadratura da harmonia tornou-se assimétrica.

A canção termina com uma pergunta e uma resposta sem sentido, como se estivessem brincando com os sons das variações vocabulares (porque-á, porque-é, porque-i, porque-ó). Para Fenerick e Durão (2010: 309) o emprego do *nonsense* (sem sentido) em “Dodó e Zezé” consiste numa das estratégias pela qual Tom Zé recorre para desconstruir canções, produzindo através destas “descanções”. Em concordância com os autores, acredito que o *nonsense* aqui empregado serve para o artista satirizar a seriedade artística almejada pelos artistas da instituição MPB e desconstruir o tipo de estrutura narrativa padrão de letra de canções, algo que se relaciona diretamente com o projeto artístico do disco. Vale a pena notar que tal intenção de deboche é ressaltada um pouco depois da última pergunta, quando Tom Zé pigarreia, preparando a voz e dando a entender que viria

uma resposta séria, mas que, no entanto, diz uma resposta sem sentido (“É porque purque, purque purque, purque purque, viu Dodó?”).

A próxima faixa do disco, “Quando Eu Era Sem Ninguém” é uma das poucas que apresenta temática romântica, apenas ao lado de “Augusta, Angélica e Consolação”. A letra traz um depoimento de um narrador direcionado a uma suposta amante procurada por ele:

(Coro) Ô cadê, cadê você? (4x)

Quando eu era sem ninguém
e não tinha amor nenhum,
o meu coração batia, ô maninha,
tum, tum, tum.

Todo mundo arranja um bem:
eu ficando sem ninguém
e o meu coração batendo, ô maninha,
tum, tum, tum.

Você diz que faça corta,
que navalha corta mais,
e a navalha que mais corta
é a língua dos rapaz.

(Coro) Tum, tum, tum, tindolelê.
tum, tum, tum, tindolalá. (3x)

Quando eu era sem ninguém
e não tinha amor nenhum,
o meu coração batia, ô maninha,
tum, tum, tum.

As moças da minha terra
nunca ficam sem casar,
(porque se passar dos trinta ela tem
Santo Antônio pra ajudar).

versão anterior à censura:

(porque se passar dos trinta ela tem
um muro pra pular).

E toda meia-noite
eu sonho com você.
se você duvidar, posso até
sonhar pra você ver.

(Coro) Tum, tum, tum, tindolelê.
tum, tum, tum, tindolalá. (3x)

(Coro) Ô cadê, cadê você? (4x)

Apesar de empregar o verbo no passado (“Quando eu era sem ninguém”) afirmando que não tinha amor nenhum e assim levando a entender que no presente existe um amor, o desenrolar da letra não confirma a existência real da amante. Versos de pouca perspectiva como “Ô cadê, cadê você?” e “Todo mundo arranja um bem / Eu ficando sem ninguém” deixam ambiguidade no entendimento da situação do enunciador. Na última estrofe, a afirmação do enunciador de que sonha com a amante toda noite marca uma posição de distância com a mesma, pois nos permite pensar que se estivesse fisicamente ao lado naquele momento, não seria um sonho, mas sim desfrute da realidade. Tal posição de distanciamento é ressaltada também com as várias repetições do verso “Ô, Cadê você?” no final da música. É interessante observar na letra acima, que apesar de não terem sido gravados no LP, Tom Zé fez questão de destacar no seu *site* dois versos da letra que foram censurados (“porque se passar dos trinta ela tem / um muro pra pular”) possivelmente por atentar contra a moral e os “bons costumes” defendidos pelo regime militar.

O arranjo da música é simples e se organiza em duas seções diferentes que se repetem e são precedidas de uma introdução. Nos versos, o acompanhamento se baseia na marcação do pulso pela percussão com ataques de convenção realizados pelos instrumentos de corda em dinâmicas bem delineadas. Aqui vale a pena notar a escolha consciente de Tom Zé em reforçar o significado dos versos “E o meu coração batia ô maninha / Tum, tum, tum” através do arranjo, aludindo ao som das batidas do coração com semínimas no acompanhamento. Observamos que através de diversas vias de expressão artística (letra,

arranjo, música) o compositor baiano persegue um núcleo de significado em comum, reforçando o potencial de expressão dos significantes. Nos refrões, as linhas de condução rítmica executadas são típicas do gênero forró, semelhantes a aquelas executadas nas músicas “Cantiga da Perua” de Jackson do Pandeiro, “A Festa do Milho”, “Pedido a São João” e “Pra Onde tu vai Baião” de Luiz Gonzaga, e contam sempre com a presença do coral. Vale observar também nos versos “Tum, Tum, Tum, Tum, tumtindolelê” o emprego de um procedimento incomum em arranjos, a saber, o uso de arcos de dinâmicas, iniciando com um crescendo e na repetição seguinte, realizando um decrescendo.

Com um sentido crítico semelhante ao da canção “Complexo de Épico”, na qual Tom Zé faz uma sátira dos compositores brasileiros pela sua mania de grandiosidade e seriedade artística, na próxima faixa “Brigitte Bardot”, o compositor baiano desconstrói o mito da exuberância da beleza feminina e o culto da sua contemplação, destacando seus defeitos e suas insuficiências. Segue abaixo a transcrição da letra e sua análise:

A Brigitte Bardot está ficando velha,
envelheceu antes dos nossos sonhos.

Coitada da Brigitte Bardot,
que era uma moça bonita,
mas ela mesma não podia ser um sonho
para nunca envelhecer.

A Brigitte Bardot está se desmanchando
e os nossos sonhos querem pedir divórcio.

Pelo mundo inteiro
tem milhões e milhões de sonhos
que querem também pedir divórcio
e a Brigitte Bardot agora
está ficando triste e sozinha.

Será que algum rapaz de vinte anos
vai telefonar
na hora exata que ela estiver
com vontade de se suicidar? (2x)

Quando a gente era pequeno,

pensava que quando crescesse
ia ser namorado da Brigitte Bardot,
mas a Brigitte Bardot
está ficando triste e sozinha
a Brigitte Bardot

agora está ficando velha, triste e sozinha
velha e sozinha
sozinha
só
zinha
ah

Ao descrever a famosa atriz da *nouvelle vague* francesa Brigitte Bardot, símbolo da sensualidade feminina dos anos 1950-60, como envelhecida e por isso mesmo sozinha e indesejada, Tom Zé desmitifica sua imagem intocável sem defeitos, propagada pelos agentes da indústria cultural. Destacando seus defeitos, questiona a idealização de sua imagem realizada pela mídia, aproximando-a as pessoas comuns do cotidiano e de certa maneira, humanizando um produto utópico criado pela publicidade e propaganda³². Desta maneira, pode-se dizer que a canção “Brigitte Bardot” se enquadra e reforça o paradigma artístico e conceitual do disco sintetizado em “Todos os Olhos” e “Complexo de Épico” ao eleger as insuficiências e imperfeições de personagens anti-heróis como temática central e como fonte criativa para desconstrução de padrões de beleza do repertório hegemônico da MPB.

Em sua dissertação de mestrado, Lemos (2006: 82-5) aponta uma relação entre as canções “Brigitte Bardot” e “Garota de Ipanema” de Tom Jobim. Enquanto a canção bossanovista traz o culto à contemplação da beleza feminina (“Olha que coisa mais linda / mais cheia de graça / É ela menina que vem e que passa / Num doce balanço, a caminho do mar”), como uma temática recorrente do gênero Bossa Nova, a composição de Tom Zé diverge diametralmente na maneira de abordar tal temática (“A Brigitte Bardot está ficando velha, triste e sozinha”), de certo modo desconstruindo o culto da beleza feminina

³² Nesse sentido, vale a pena lembrar aqui o pensamento de Luiz Tatit sobre o projeto estético de Tom Zé nesse aspecto: “Ao invés de estetizar o cotidiano, Tom Zé cotidianizava a estética: inseria as imperfeições, as insuficiências, os defeitos. (...) propunha, a intervenção de um ‘descantor’ produzindo uma ‘descanção’, totalmente desvinculada com a noção de beleza até então cultivada” (TATIT, 2004: 237).

estabelecido no gênero bossanovista. A referência à canção de Tom Jobim e ao gênero pode ser identificada também na harmonia e no arranjo musical da canção: na primeira parte das duas músicas, a primeira progressão harmônica empregada é a mesma (I7M – II7 – IIm7 – V7 – I7M) e o acompanhamento é realizado apenas com violão e percussão, que executam linhas de condução rítmica típicas da Bossa Nova.

A⁶ B⁷

A Bri-gi-te Bar-dot es-tá fi-can-do ve-lha

5 Bm⁷ E⁷ A⁶

En-ve-lhe-ceu An-tes dos nos-sos so-nhos

Ex. 6 – Transcrição cifrada aproximada do início de “Brigite Bardot”

Deste modo, percebemos que enquanto há divergência na maneira de conceber a beleza feminina entre as duas canções, identifica-se certa semelhança nos procedimentos musicais empregados (especialmente na primeira parte da música), como se Tom Zé estivesse dialogando com o gênero bossanovista.

Essa semelhança permanece até o rompimento na segunda parte do arranjo, iniciada com os versos “Será que algum rapaz de vinte anos vai telefonar / Na hora exata em que ela estiver com vontade de se suicidar”, momento em que outros instrumentos incorporam a execução do acompanhamento e aumentam consideravelmente o volume e intensidade da música. A entrada dos instrumentos, que não por acaso ocorre justamente na última sílaba de “suicidar”, acaba reforçando a dramaticidade da personagem através de um efeito sonoro imprevisto, e assim rompendo com a linha estética econômica, camerística da Bossa Nova até então adotada no arranjo. Comentando a respeito desse rompimento, Lemos (2006: 85) afirma:

A canção na sua economia de oscilações vocais, rítmica, melódica e harmônica torna a audição “pura” com ampliação emotiva e lírica. A eliminação de excessos de instrumentos e volumes vocais era uma ação básica para a composição

cancional, no intuito de se ouvir minuciosamente uma essência musical. A maneira “bossanovista” cantada por Tom Zé em Brigitte Bardot provoca, de certo modo, o rompimento com o formato canônico bossanovista. [...] A cenografia configurada na canção “Brigite Bardot” é validada pela retomada do posicionamento bossanovista, sendo, simultaneamente o mesmo desqualificado. Essa cenografia se legitima através do seu antiespelho, do seu contraste, ou seja, da incorporação do seu opositor para afirmar sua oposição a ele. Então, nota-se que o modo do compositor discordar de uma linha de pensamento cancional, reveladora de um posicionamento, é perfurando-a, desfazendo-se de uma estética através da apropriação dela mesma.

Como Lemos bem observou, para questionar o formato canônico da canção bossanovista, Tom Zé apropria-se da temática característica, do seu refinamento estilístico, das articulações sutis e proporções camerísticas na primeira parte da música, para então rompê-lo logo em seguida, explorando um volume sonoro e um tipo de interpretação musical que em nada condiz com o gênero, de certo modo colocando a arte cancionista em posição de confronto com seus limites através de experimentalismos. Assim, identificamos no arranjo outros procedimentos incomuns, como um rompimento da regularidade métrica no final da segunda parte após o verso “Com vontade de se suicidar”, e também no final da música, no qual acontece um afunilamento da letra, ou seja, os versos diminuem progressivamente de tamanho até sobrar uma parte mínima, procedimento este bastante usado em poesias concretas, como “Open”, “Sem um número” e “Asa de Akhmátova” de Augusto de Campos. Tais escolhas estéticas realizadas pelo compositor iraraense no arranjo e na composição de “Brigite Bardot” apontam a consciência do seu posicionamento contrário a certos referenciais artísticos tomados como legítimos e canonizados na história da canção popular, algo que possivelmente contribuiu para o seu afastamento da cena artística ‘oficial’ no período, levando-o a ser taxado de “maldito”.

Com uma temática semelhante à das canções “São São Paulo” e “A Briga do Edifício Itália com o Hilton Hotel”, as faixas seguintes “Augusta, Angélica e Consolação” e “Botaram Tanta Fumaça” também tratam da cidade de São Paulo maneira poética e satírica. Segue abaixo a transcrição de “Augusta, Angélica e Consolação”, que Tom Zé dedicou a Adoniran Barbosa e os Demônios da Garoa:

Augusta, graças a Deus,
 graças a Deus,
entre você e a Angélica

eu encontrei a Consolação
que veio olhar por mim
e me deu a mão.

[Refrão] Augusta, (que saudade),
Você era vaidosa (que saudade),
e gastava o meu dinheiro (que saudade),
com roupas importadas
e outras bobagens.
Angélica (que maldade),
Você sempre me deu bolo (que maldade),
e até andava com a roupa (que maldade),
cheirando a consultório médico,
Angélica.

Augusta, graças a Deus,
graças a Deus,
entre você e a Angélica
eu encontrei a Consolação
que veio olhar por mim
e me deu a mão.

Quando eu vi
que o Largo dos Aflitos
não era bastante largo
pra caber minha aflição,

eu fui morar na Estação da Luz,
porque estava tudo escuro
dentro do meu coração. (2x)

(Refrão 2x e fade)

Inspirado em um conhecido local da cidade de São Paulo, em que ficam paralelas a Rua Augusta, a Rua da Consolação e a Av. Angélica, Tom Zé escreveu a letra personificando cada uma delas, satiricamente antropomorfizando as vias. Na letra da canção, Augusta, Angélica e Consolação tornam-se três mulheres que tiveram uma relação

com o enunciador, que por sua vez conta as decepções que teve com as duas primeiras e uma possível traição (“Gastava o meu dinheiro / Com roupas importadas e outras bobagens” ou “Você sempre me deu bolo / E até andava com a roupa / cheirando a consultório médico”). Na última estrofe, através de uma engenhosa composição poética, Tom Zé faz referência ao Largo dos Afritos, uma pequena praça antiga na região do centro de Salvador, empregando uma metáfora ao afirmar que o Largo era pequeno para caber sua aflição. Nos versos seguintes, nos leva a entender que o enunciador deixou o Largo e virou um mendigo morador da Estação da Luz em São Paulo por causa das mágoas que sentia pelas decepções com as mulheres. Percebemos então que a canção também se alinha à unidade temática centrada na figura do anti-herói do disco, pois seu protagonista também apresenta defeitos e fraquezas e por causa delas mesmas tornou-se um sem-teto, figura social estigmatizada pelas classes sociais mais altas pela incapacidade de gerar o próprio sustento material, entre outros motivos.

No que se refere ao plano composicional da canção, seu contorno melódico e harmonia se assemelham aos sambas de Adoniran Barbosa, pois empregam acordes básicos do campo harmônico menor, como Im, IVm, V7, V7/bIII, bIII muito comuns em seus sambas populares e de outros sambistas também. O emprego do coro nos refrões e na última estrofe na música também se assemelha aos coros utilizados nos arranjos das gravações de Adoniran Barbosa.

A faixa seguinte do disco “Botaram Tanta Fumaça” também traz a cidade de São Paulo como temática, porém de uma maneira menos lírica e mais crítica. Vejamos abaixo sua letra:

Botaram tanto lixo,
botaram tanta fumaça (2x)

Botaram tanto lixo
por baixo da consciência da cidade,
que a cidade

tá, tá tá tá tá
tá tá tá tá tá
com a consciência podre,

com a consciência podre. (3x)

Botaram tanto lixo,
botaram tanta fumaça (2x)

Botaram tanta fumaça
por cima dos olhos dessa cidade,
que essa cidade

tá, tá tá tá tá
tá tá tá tá tá
está com os olho ardendo,
está com os olho ardendo (3x)

Botaram tanto lixo,
botaram tanta fumaça (2x)

botaram tanto metrô e minhocão
pelos ombros da cidade,
que a cidade

tá, tá tá tá ta.
está cansada,
sufocada,
está doente,
tá gemendo
de dor de cabeça,
de tuberculose,
tá com o pé doendo,

(Coro) está de bronquite,
de laringite,
de hepatite,
de faringite,
de sinusite,
de meningite.
Está, se...

ta tá tá tá tá
tá tá tá tá tá
com a consciência podre,
com a consciência podre (3x)

Botaram tanto lixo,
botaram tanta fumaça (2x)
botaram tanta preocupação
nos miolo da cidade
que a cidade

tá, tá tá tá tá
tá tá tá tá tá
está de cuca quente,
está de cuca quente. (3x)

Para criticar com humor a poluição da grande São Paulo, o compositor iraraense personifica a cidade e ao longo da letra vai listando os males e as doenças que contraiu por causa da poluição exacerbada (“com a consciência podre”, “com os olhos ardendo”, “cansada”, “sufocada”, “doente”, “de bronquite”, “de laringite”, etc.). Nesse sentido “Botaram Tanta Fumaça” também se alinha e reforça o projeto temático de Tom Zé em *Todos os olhos*, pois apresenta, metaforicamente, outra figura com defeitos e imperfeições: uma cidade doente e com a “consciência” prejudicada pela excessiva poluição.

O arranjo da música se organiza em dois tipos de condução rítmica. Uma delas é executada nos versos e se baseia em acordes em semínimas tocadas pelo bandolim e um tambor executando colcheias pontuadas com semicolcheia (ver transcrição abaixo). O segundo tipo de condução acontece nos refrões e apresenta certo caráter híbrido, pois mistura a condução de samba no surdo com levada de carimbó na guitarra.

Bandolim

Tambor

Ex. 7 – Condução executada nos versos de “Botaram Tanta Fumaça”

Guitarra

Surdo

Ex. 8 – Linhas de condução executadas pelo surdo e pela guitarra nos refrões de “Botaram Tanta Fumaça”

A próxima faixa do disco, “O Riso e a Faca” é uma regravação da canção original presente no LP *Tom Zé*, que foi lançado em 1970 pela gravadora RGE. Na letra, Tom Zé explora sentenças paradoxais:

Quero
 ser o riso
 e o dente,
 quero
 ser o dente
 e a faca,
 quero
 ser a faca
 e o corte
 em um só beijo
 vermelho.

[Refrão] Fiz meu berço
 na viração,
 eu só descanso

na tempestade,
só adormeço
no furacão.

Eu sou a raiva
e a vacina,
procura
de pecado
e conselho.

Espaço
entre a dor
e o consolo,
a briga
entre a luz
e o espelho.

[Refrão] Fiz meu berço
na viração
eu só descanso
na tempestade,
só adormeço
no furacão.

Espaço
entre a dor
e o consolo

Entendendo o conceito de paradoxo definido como “uma declaração aparentemente verdadeira que leva a uma contradição lógica”, podemos notar que o compositor baiano recorre a um tipo de pensamento paradoxal na construção da letra desta canção, com toda a ambiguidade daí consequente. Ideias como descansar na tempestade; ser ao mesmo tempo a raiva e a vacina; estar no espaço entre a dor e o consolo trazem situações que contradizem a lógica comum e exploram as limitações da linguagem. Deve-se notar que muitos paradoxos dependem de uma suposição essencial: a de que a linguagem (seja ela falada, visual ou matemática) modela de forma precisa a realidade que descreve. Considerando essa

suposição, notamos que em “O Riso e a Faca” Tom Zé explora a subversão do sentido lógico comum através do seu potencial próprio de modelar a realidade descrita. Como resultado, podemos destacar a ambiguidade dos significantes utilizados nas sentenças e a indefinição interpretativa de um sentido expressivo claro para as ideias presentes no texto, que por sua vez não deixam de apresentar força de expressão poética e artística (talvez até ressaltam-nas). Apesar de não ter sido uma canção composta especificamente para o disco no seu projeto estético, pode-se afirmar que “O Riso e a Faca” também compartilha da intenção de desconstruir o tipo de estrutura narrativa padrão de letra de canções da MPB, procedimento criativo recorrente na totalidade do projeto artístico de *Todos os olhos*.

Em relação ao arranjo, a música apresenta dois tipos de condução que se alternam nos versos e nos refrões. A primeira apresenta uma textura polifônica e certa similaridade com conduções de peças de música de câmara barroca, com notas longas sustentadas por um violoncelo, intervenções de notas curtas no bandolim e uma frase melódica no violão que mantém uma estrutura constante no ritmo e no contorno com alterações de notas adequadas à progressão harmônica, semelhante ao papel desempenhado pelo cravo. Em contraste, o segundo acompanhamento fica bem marcado pela execução de uma das levadas características de *rock* no violão, similares às presentes nas músicas “California Dream”, “Things We Said Today” do grupo The Beatles, “Good Times” de The Rolling Stones, entre outras.

Também com a mesma intenção, a faixa seguinte do LP “Um Oh! e um Ah!” tem aproximadamente um minuto de duração e não apresenta nem mesmo letra, consistindo numa brincadeira com vogais e com a percussividade de sons guturais. Segue abaixo sua transcrição:

Intro

A

G G#° Am Am/G D7/F#

1. G

Oh! (Ah!) Oh! (Ah!) Oh! (Ah!) Oh! (Ah!) Oh! (Ah!) Oh! (Ah!) Oh!

2.

B

G B7 Em

Oh! Pa - ra - ca - tu - zum Pa - ra - ca - tu - zum Pa - ra - ca - tu -

9

F° Am D7

zum Pa - ra - ca - tu - zum Pa - ra - ca - tu - zum Pa - ra - ca - tu

Assim como já destacamos na análise de “Não Buzine Que Eu Estou Paquerando” realizada no capítulo anterior, em “Um Oh! e um Ah!” as vozes também são empregadas de maneira incomum. Ao contrário da maneira como foi empregada no primeiro disco, desta vez apresentam função melódica, contudo com um tipo de emissão vocal gutural. Considerando que esta maneira de empregar vozes era de certa maneira incomum para os padrões de beleza da MPB, podemos dizer que essa é outra maneira pela qual Tom Zé insere “estranhezas” em sua música, praticando uma poética transgressora dos padrões aceitos no mercado.

Tom Zé canta. Melhor ainda: sabe dizer, tal qual um dos nossos grandes precursores: Mario Reis. As sílabas não são comidas; traduzem expressividade. É possível, evidentemente ficar indagando qual a razão de uma faixa (graças aos céus, breve e leve!), como Um Oh! e um Ah! (GRUNEWALD, 1973)

ser breve e questionando o motivo de sua presença no disco. Por essas e outras críticas, recebidas muito possivelmente pelo artista se afastar dos padrões do mercado com experimentalismos e exotismos, percebemos que ele, incompreendido ou não, caminhou em direção ao ostracismo.

A seguir, serão realizadas análises musicais de “A Noite Do Meu Bem” e “Todos os Olhos”, por acreditarmos que, junto de “Complexo de Épico”, são as canções que mais sintetizam os paradigmas artísticos do núcleo temático, do projeto estético concebido por Tom Zé para o LP.

II.IV. Análise de “A Noite Do Meu Bem”

Como já afirmamos anteriormente, fica marcada em *Todos os olhos* uma radicalização dos experimentalismos praticados por Tom Zé em sua carreira. Se considerarmos especificamente o plano musical do disco, podemos afirmar que esta faixa sintetiza o paradigma conceitual e experimental concebido no seu projeto estético – a transgressão de formas cristalizadas aqui se destaca pela ousadia em evitar princípios rítmicos básicos do gênero samba e desconstruir um dos clássicos do samba-canção, “A noite do meu bem” de Dolores Duran. O samba-canção, gravado por Dolores Duran em 1959, foi lançado em um compacto simples de 78rpm pela gravadora Copacabana, no qual também consta outra canção denominada “Fim de Caso”. A cantora e compositora não pôde presenciar o sucesso gerado pelas canções, pois as gravou um mês antes de morrer, devido a um infarto presumidamente associado a doses excessivas de barbitúricos, cigarro e álcool. Embalada junto das notícias da morte prematura da cantora, o samba-canção tornou-se um dos seus maiores êxitos e um dos clássicos do gênero na década de 50, recebendo posteriormente diversas versões de outros intérpretes como Elizeth Cardoso, Lúcio Alves, Nelson Gonçalves, Dalva de Oliveira, Maysa, Elis Regina, entre outros. Segue abaixo a transcrição de sua letra:

Hoje eu quero a rosa mais linda que houver
E a primeira estrela que vier
Para enfeitar a noite do meu bem

Hoje eu quero paz de criança dormindo
E abandono de flores se abrindo
Para enfeitar a noite do meu bem
Quero a alegria de um barco voltando
Quero ternura de mãos se encontrando
Para enfeitar a noite do meu bem

Ah! eu quero o amor, o amor mais profundo
E quero toda beleza do mundo
Para enfeitar a noite do meu bem

Ah! como este bem demorou a chegar
Eu já nem sei se terei no olhar
Toda pureza que eu quero lhe dar.

Na letra da canção, o eu-lírico expressa metaforicamente o desejo de colher o que há de melhor (a rosa mais linda, a primeira estrela, paz de criança dormindo, alegria de barco voltando, ternura de mãos se encontrando) para “enfeitar a noite” do seu amado, exprimindo, assim, uma expectativa ou esperança de ter uma noite romântica, apaixonada. Contudo, a última estrofe marca singelamente o caráter passional da canção, quando o eu-lírico afirma que seu amado demorou a chegar e que não sabe se ainda terá no olhar a ternura que quer lhe oferecer, levando a entender que o encontro do casal aparentemente não se concretiza e trazendo as tensões de um sentimento de falta para a temática da canção.

Apesar de apresentar incorporação de elementos do *cool jazz* no acompanhamento musical, na versão original gravada por Dolores Duran, a técnica vocal empregada pela cantora conta com o uso de vibratos constantes e ampla intensidade vocal. Observamos assim que tanto a temática da letra, como também a interpretação vocal utilizada se alinham aos conteúdos passionais característicos dos sambas-canções da década de 1950.

Em sua nova versão, lançada quinze anos depois, Tom Zé concebe um novo arranjo completamente diferente da linha interpretativa original. Em vez de cantar a melodia entoando cada nota dentro da figuração rítmica característica da canção, Tom Zé quase recita a letra com rítmica mais livre, contudo, empregando o contorno melódico da melodia

original transposto para lá menor. O órgão executa o acompanhamento sem empregar tríades ou tétrades, apenas utilizando intervalos de quartas, quintas ou sextas em notas longas sustentadas sem pausas e, na maior parte da condução, omitindo a terça do acorde. As notas dos intervalos são alteradas de acordo com as funções harmônicas sugeridas pela melodia: tônica, subdominante e dominante. Quando a melodia repousa no quarto grau da escala com função subdominante (Dm), por exemplo, o órgão executa ou a mesma nota (Ré) ou a terça do acorde (Fá).

As intervenções do acompanhamento do violão são executadas apenas com duas cordas: a quinta corda solta, afinada em Lá, e uma segunda corda mais aguda que permeia algumas notas, também de acordo com as funções harmônicas sugeridas pela melodia. A nota Lá grave não é alterada em nenhum momento em toda a canção, constituindo, assim, em uma nota pedal que não segue uma linha de condução rítmica e que sempre antecede o ataque da nota mais aguda. Como as notas longas executadas pelo órgão têm caráter estático, as intervenções realizadas pelo violão acabam funcionando como uma espécie de pontuação das frases da melodia e das mudanças de seção. Logo após cada verso cantado, o violão executa intervenções rítmicas, as quais nunca coincidem com as incidências rítmicas do canto de Tom Zé.

Em geral, as funções harmônicas não ficam exatamente claras, uma vez que os acordes formados muitas vezes não apresentam terças. Além disso, o pedal na nota Lá grave, que é utilizado em todos os acordes, confere ambiguidade na audição das funções. Desses procedimentos empregados, resulta uma canção sem pulso definido com um arranjo introspectivo, impregnado pelo silêncio e com uma tímida intenção de clímax na segunda parte da canção (“Quero a alegria de um barco voltando”), o qual não acontece propriamente.

The musical score is written in 4/4 time. It consists of four staves. The first staff is for the voice (Voz), with lyrics 'Ho-je' and 'Eu'. The second staff is for the guitar (Violão), featuring a complex rhythmic pattern with triplets. The third staff is for the organ (Órgão), with a simple harmonic accompaniment. The fourth staff is another guitar part, also featuring triplets. The lyrics 'que-ro.a ro-sa mais lin-da que.hou-ver' are written below the second staff.

Ex. 10 – Transcrição aproximada do início da primeira estrofe do arranjo de “A noite do meu bem”

As intervenções rítmicas executadas pelo violão não delimitam linhas de condução rítmica próprias do samba. Os timbres escolhidos para a instrumentação também não remetem à sonoridade do gênero. Em suma, a versão de Tom Zé escapa à associação com o gênero musical original do samba, imprimindo uma alteração sensível de suas características musicais e de seus significantes – desta maneira, reordenando a memória cultural associada à composição de Dolores Duran. Uma vez perdido o elo com o âmbito artístico-cultural do samba-canção, “A noite do meu bem” torna-se uma canção experimental típica da produção experimental pós-tropicalista do início da década de 1970.

Se considerarmos o projeto temático concebido por Tom Zé para o disco (desde as capas, as temáticas das letras e sonoridade das músicas), sua criticidade, e o seu contexto histórico, seria ingênuo pensar que a temática da letra da canção mantém os significados originais de uma noite romântica não sucedida. Ao invés disso, a versão de Tom Zé estabelece relações com o contexto político no qual estava inserido, contribuindo para que

“A noite do meu bem” sofra uma ressignificação³³. Assim, talvez possamos dizer que a “noite” deixa de constituir um lugar de encontro romântico para se tornar uma metáfora para a sombra e para a escuridão, metáfora esta muito utilizada para se referir ao regime militar. É interessante notar que a referência ao olhar do próprio eu-lírico nos versos finais “Eu já nem sei se terei no olhar/ Toda a ternura que eu quero lhe dar” estabelece uma ligação com a temática central do disco e pode ser entendida também como uma afirmação da perda de esperança.

Para Fenerick e Durão (2010: 310-11), “existe um contraste acentuado entre a absoluta falta de expressividade na voz de Tom Zé e as tentativas efetuadas pelo violão de tentar trazer a sensação original da música de volta, o que constitui uma inversão da usual relação voz-instrumento na música popular”. Como resultado do novo arranjo, os autores apontam uma tensa série de dicotomias, tais como: o cantar e o falar; a expressão e o vazio; a canção e a “descanção” (*idem*: 311).

Apropriando-se de um clássico samba-canção, Tom Zé imprime a marca do seu projeto estético singular na concepção de um novo arranjo conceitual, evitando procedimentos musicais básicos como o uso de linhas de condução rítmica, pulsação, polarização clímax/anticlímax e descontruindo, assim, um formato de canção que se consolidava com a institucionalização da MPB. Tais transformações estéticas, quando associadas às questões políticas do período, como o recrudescimento da repressão política e da censura, imprimem novos significados à obra, trazendo para a nova versão marcas do seu contexto histórico.

II.V. Análise de “Todos os Olhos”

Em um contexto de intensa repressão e censura às correntes de pensamento de esquerda e a grupos de oposição ao regime militar, é plausível refletir e investigar os efeitos dos limites impostos pelos agentes do governo na produção cultural do período. Assim como sustenta o sociólogo Gilberto Vasconcellos, os efeitos da censura interferiram não

³³ Em concordância com as conclusões de Herom Vargas em sua breve análise sobre a mesma canção no artigo *As inovações de Tom Zé na linguagem da canção popular dos anos 1970* (VARGAS, 2012: 290).

apenas exteriormente, mas também na sintaxe mesma do discurso da canção popular (VASCONCELLOS, 1977: 66-7). Alguns artistas passaram a desenvolver um tipo de linguagem subjetiva, que enfrentava de maneira irônica as limitações incômodas do aparato censor, denominada “linguagem de fresta”. Assim, como apontamos na análise da versão de Tom Zé de “A Noite do Meu Bem”, “Todos os Olhos” parece trazer também marcas do contexto político repressor, apresentando, de certa maneira, contorcionismos na letra e em seus procedimentos musicais para evitar a censura e ao mesmo tempo não perder o teor crítico.

(De vez em quando)
De vez em quando
todos os olhos se voltam pra mim,
de lá de dentro da escuridão,
esperando e querendo
que eu seja um herói,
(que eu seja um herói).

(Coro) Mas eu sou inocente,
eu sou inocente, eu sou inocente
eu sou inocente, eu sou inocén (2x)

De vez em quando
todos os olhos se voltam pra mim,
de lá do fundo da escuridão
esperando e querendo
que eu saiba.

(Coro) Mas eu não sei de nada,
eu não sei de nada, eu não sei de nada
eu não sei de nada, eu não sei de ná (2x)

(De vez em quando)
De vez em quando
todos os olhos se voltam pra mim,
de lá do fundo da escuridão
esperando que eu seja um Deus

querendo apanhar,
querendo que eu bata,
querendo que eu seja um Deus.
(que eu seja um Deus)

(Coro) Mas eu não tenho chicote,
eu não tenho chicote, eu não tenho chicote
eu não tenho chicote, eu não tenho chicó

(Coro) Mas eu sou até fraco,
eu sou até fraco, eu sou até fraco
eu sou até fraco, eu sou até frá

(GRITO)

Através de depoimento em primeira pessoa, o eu-lírico declara estar sendo vigiado por olhares que esperam que ele seja um herói, que apresente atitudes dignas, mas, na segunda parte da música, confessa insistentemente ser inocente, que não sabe de nada e que é fraco. Frente àquele contexto político, consideramos plausível entender *Todos os olhos* como uma metáfora da vigilância e da repressão violenta da ditadura com a cobrança pelo heroísmo de cada civil em prol de um suposto desenvolvimento. Contudo, talvez para evitar a censura, consideramos possível que Tom Zé tenha empregado também outro sentido: como uma metáfora da expectativa do público em relação ao cancionista, de que seja um Deus, um herói sem defeitos e que saiba de tudo.

Dentre as canções do disco, “Todos os Olhos” pode ser considerada a matriz principal do LP; a canção que sintetiza todos os paradigmas redistribuídos no conjunto das outras músicas, capa e contracapa. A crítica à censura e à repressão se expressa tanto na capa conceitual, que retrata um olho como referência do meio de vigilância do aparato repressor, como também no plano semântico das letras canções. Neste, formou-se uma unidade temática centrada na figura do anti-herói, seus defeitos e insuficiências como uma forma de expressar um contra discurso ideológico, o repúdio aos padrões culturais, estéticos e políticos propagados pelo regime militar. Outra forma de expressar esse repúdio acontece também no plano musical, no qual o artista praticou procedimentos musicais experimentais,

empregando ruídos, vozes guturais e arranjos singulares, que desconstruíam formatos cristalizados das canções da MPB consagradas pelo público e crítica.

No que se refere especificamente ao plano musical de “Todos os Olhos”, os experimentalismos praticados contribuem para reforçar o seu sentido político. Usos incomuns da voz na introdução, com gritos, respirações, grunhidos e sons guturais trazem “estranhezas” na escuta da seção, que junto da frase melódica com cromatismos na escala de fá menor harmônica (transcrição abaixo), constroem certo clima de tensão – algo que corresponde com o sentimento de ameaça colocado pelo eu-lírico na letra.



Ex. 11 – Frase melódica executada na introdução de “Todos os Olhos”

Em se tratando do arranjo da música, podemos dizer que ele apresenta uma organização simples com três seções que se repetem na seguinte ordem:

Introdução	Seção A	Seção B	Introdução	Seção A	Seção B
8 compassos	10 compassos	12 compassos	8 compassos	10 compassos	12 compassos

Introdução	Seção A	Seção B	Intr. Final
8 compassos	10 compassos	12 compassos	8 compassos

Tab. 3 – Organização das seções no arranjo de “Todos os Olhos”

Enquanto na introdução as linhas de condução rítmica executadas pela percussão são características do gênero samba, na seção A e B elas são alteradas para o gênero de samba rock, misturando os padrões de acentuação dos dois gêneros e conferindo certo caráter híbrido como resultado. A presença da guitarra elétrica na condução, junto do surdo e da seção percussiva como um todo, acaba ressaltando esse caráter nas conduções das duas seções.

7 A C⁷

De vez em quan-do to-dos os o-lhos se vol-tam pra mim De lá do fun-do da es-

10

cu-ri-dão Es-pe-ran-do e que-ren-do que eu se ja um he - rói (Tê - ro tê-ro tê-ro) (Tê -
Es-pe-ran-do e que-ren-do que eu sa - i - ba

14

ro) (Tê - ro) (Tê - ro) (Tê - ro) (Tê - ro) (Tê - ro) (Tê - ro) (Tê - ro) (Tê - ro) (Tê - ro)

Ex. 12 – Transcrição da Seção A de “Todos os Olhos”

O material melódico e harmônico da seção A também contribui na criação de tensão, pois em todos os seus compassos é empregado apenas um acorde (Dó maior com sétima menor), cuja tensão do intervalo de trítono somente resolve na seção seguinte da canção. Além disso, o perfil melódico construído apresenta apenas frases com tonemas ascendentes³⁴, que sugerem sempre uma continuidade e, da mesma maneira como acontece no aspecto harmônico da seção, prorrogam a resolução da tensão para a seção B, mantendo as tensões emotivas no canto. Vale a pena notar também o emprego do coro do compasso 13 até o 16, que funciona como uma espécie de ponte, interligando as duas seções através de uma frase essencialmente rítmica baseada na figura da colcheia pontuada. Como já comentamos anteriormente, a partir do LP *Todos os olhos*, o coro ganha um papel marcante

³⁴ Empregamos aqui o conceito de tonema de Luiz Tatit, que é definido da seguinte maneira: “tonemas são inflexões que finalizam as frases entoativas, definindo o ponto nevralgico de sua significação. Com apenas três possibilidades físicas de realização (descendência, ascendência ou suspensão), os tonemas oferecem um modelo geral e econômico para a análise figurativa da melodia, a partir das oscilações tensivas da voz. Assim, uma voz que inflete para o grave, distende o esforço da emissão e procura o repouso fisiológico, diretamente associado à terminação asseverativa do conteúdo relatado. Uma voz que busca a frequência aguda ou sustenta sua altura, mantendo a tensão do esforço fisiológico, sugere sempre continuidade (no sentido de prossecução), ou seja, outras frases devem vir em seguida a título de complementação, resposta ou mesmo como prorrogação das incertezas ou das tensões emotivas de toda sorte” (TATIT, 1995: 21).

no projeto estético do compositor, estando presente na maioria dos arranjos das músicas dos seus discos.

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of three staves of music with Portuguese lyrics underneath. The first staff (measures 17-19) features a key signature change to F major, indicated by a 'B' in a box above the staff. The second staff (measures 20-21) continues the melody. The third staff (measures 22-23) includes first and second endings, marked '1.' and '2.' above the staff. Chord symbols F, A7, D7, and G7 are placed above the corresponding measures.

17 Mas eu sou i - no - cen - te eu sou i - no - cen - te eu sou i - no - cen
 Mas eu não sei de na - da eu não sei de na - da eu não sei de na -
 Mas eu sou a - té fra - co eu sou a - té fra - co eu sou a - té fra -

20 - te eu sou i - no - cen - te eu sou i - no - cen -
 - da eu não sei de na - da eu não sei de ná
 - co eu sou a - té fra - co eu sou a - té frá

22 1. C7 2.
 Mas eu sou i - no - cen -
 Mas eu nao sei de na
 Mas eu sou a - té fra -

Ex. 13 – Transcrição da Seção B de “Todos os Olhos”

Toda a tensão criada e acumulada na seção A se resolve na seção B, tanto pela resolução direta do trítone do acorde dominante de Dó (C7) no acorde principal da tonalidade (Fá maior), como também pelos tonemas descendentes empregados nas últimas duas frases da seção (c. 20-21) e pelo término da melodia na tônica do último acorde (C7 – c. 22), que de certo modo, conferem uma sensação de conclusão do que está sendo afirmado. Analisando o plano harmônico, notamos que o emprego de dominantes secundários em sequência, como o V7/VI, V7/II e o V7/V7 (respectivamente, A7, D7, G7), dinamizam o ritmo harmônico da música, dado que na seção anterior somente fora empregado apenas um acorde. Vale observar também que os versos da seção B terminam sempre com uma palavra fragmentada em seu término (“Eu sou inocên”, “Eu não sei de ná”, “Eu sou até frá” e “Eu não tenho chicó”), procedimento este bastante similar àqueles empregados na poesia concreta.

O momento do ápice de tensão na música acontece na volta à introdução executada depois do último refrão, em que o eu-lírico afirma ser inocente, gritando intensa e continuamente por 20 segundos, de certo modo simulando um grito de temor pela morte ou de tortura física. Pelo fato do grito ser esgarçado, doído e extremamente exagerado, consideramos aqui possivelmente ser um protesto velado do compositor contra a violenta repressão do regime vigente no período – algo que reforça o sentido político do LP.

Neste capítulo, investigamos o sentido da ação de Tom Zé e o seu projeto estético para o LP *Todos os olhos*, realizando uma apreciação do disco em sua totalidade e análises aprofundadas das músicas “A noite do meu bem” e “Todos os Olhos”. Pudemos observar que apesar de haver outras canções na sua produção anterior com experimentalismos e momentos pontuais de tensionamento da forma tradicional da canção, Tom Zé aparentemente toma as mágoas por conquistar sucesso apenas através das canções mais inseridas nos padrões do mercado e tenta se redimir, radicalizando os experimentalismos musicais e poéticos em *Todos os olhos*. É durante esse período que o compositor baiano amadurece seu projeto estético singular, desenvolvendo seus processos criativos, métodos de experimentação e *performance*. A rejeição à noção de beleza tradicional da canção e à padronização realizada pelo mercado adquire um caráter sistemático, desconstruindo as formas cristalizadas do universo artístico cancionista através da incorporação planejada das imperfeições, ruídos e das insuficiências. Através de análises das letras e do plano musical de cada canção, pudemos identificar algumas maneiras pelas quais Tom Zé praticou tais desconstruções, privilegiando a busca por novas sintaxes, por um tipo de dicção incomum aos padrões de beleza da canção consagrados na produção da MPB.

Com a apreciação do disco, pudemos perceber que as músicas e as capas produzem conjuntamente uma significação geral centrada na figura do anti-herói, no qual prevalecem as fraquezas, as manias, os defeitos em detrimento de suas virtudes e qualidades como uma forma de expressar um contra discurso ideológico, o repúdio aos padrões culturais, estéticos e políticos propagados pelo regime militar. Observamos também alguns dos experimentalismos praticados serviram para Tom Zé expandir o sentido político do disco e fazer uma crítica velada à repressão e à censura, empregando para isso uma “linguagem de fresta”, expressão empregada pelo sociólogo Gilberto Vasconcellos. Assim, seja pela incompreensão do seu projeto estético frente à crítica e ao público, ou seja pelo fechamento

de espaços no mercado para experimentalismos e novas sonoridades, o LP *Todos os olhos* não causou grande repercussão de público e acabou se tornando um divisor de águas na carreira de Tom Zé, marcando tanto uma ruptura no desenvolvimento do seu projeto estético, como também o início de sua marginalidade no campo da MPB e na sua atuação na indústria cultural.

CAPÍTULO 3.

Pesquisando e “escapando da morte”

*Eu quero um trem
de doze vagões pra marcar o compasso
pois eu vou cantar*

*Quero dez máquinas de concreto
porque não gosto de violinos*

*Quero o discurso do Nero
para fazer contraponto
Doze motor-cicletas no lugar do contrabaixo
para reger o conjunto um guindaste a rigor*

Tom Zé – “Guindaste a rigor”

III. I. Atividade artística de Tom Zé durante a marginalidade

Em uma matéria publicada pela Folha de São Paulo em 1973, o compositor iraraense declarava: “Eu estou escapando da morte. Quando posso pelo movimento. Quando posso pela dentada. Quando posso pelo riso. Com um relativo medo da flor, da dor, que parece uma maneira velha, quer dizer, uma maneira morta de dizer coisas mais velhas e mais certas” (TOM ZÉ, 1973: 5). De uma maneira poética e não linear, o depoimento traz sinais da situação em que se encontrava a atividade de Tom Zé na década de 1970: “escapando da morte”, com apresentações restritas a um público reduzido, formado em grande parte por universitários.

Após a ousadia criativa e a repercussão desfavorável causada pelo disco *Todos os olhos* (1973), Tom Zé começou a ter maiores dificuldades de atuação no mercado e passou a realizar apresentações em espaços alternativos de menor visibilidade como galerias de arte, fundações, teatros e anfiteatros universitários do interior de São Paulo, longe de meios massivos de difusão como a televisão. Talvez por dificuldades financeiras, passou a fazer também outros tipos de trabalho muitas vezes nem mesmo vinculados à atividade cancionista, como dar aulas de violão, atuar como auxiliar de produção em um documentário da TV Cultura, ou realizar trabalhos temporários como produtor musical. Observemos dois trechos de matérias de jornal que fazem alusão a tais atividades:

Para sobreviver, Tom Zé tem feito shows para estudantes e aceitou recentemente, um emprego de produtor musical na agência de publicidade DPZ. Lá, eventualmente, também fará *Jingles*. Está também fazendo a versão da ópera *Evita* de Webber e Tim Rice para o português, sob encomenda de sua editora, a MCA. (SOARES, 1977: 2)

TZ - Sei que nunca vendi muito disco e nem fiz muito sucesso, mas a música tem me dado outros prazeres como esse de conversar e discutir com a classe estudantil. No final de cada apresentação tem alguém me perguntando: “com aquela música você quis dizer que apanhou?”, “e aquela o que quer dizer?” [...]. (ARROJO, 1977: 1)

Apesar das condições adversas de sua carreira e de constituir um investimento de risco para as gravadoras por não garantir um retorno financeiro mínimo, Tom Zé conseguiu ainda assim produzir três álbuns durante o seu período de ostracismo. Dois deles pela gravadora Continental – *Estudando o samba* (1976) e *Correio da estação do Brás* (1978), e

o terceiro pela gravadora RGE, intitulado *Nave Maria* (1984). Mesmo com baixa perspectiva no mercado, Tom Zé continuou investindo convictamente no seu projeto estético experimental, praticando novas formas de composição e criando novos recursos para os arranjos. Contudo, a recepção dos seus discos durante a década de 1980 continuou em baixa, em grande parte devido ao distanciamento do seu projeto estético em relação aos padrões da vertente principal da MPB.

Em um período em que a MPB atingia o ápice do processo de institucionalização, com uma determinada hierarquia artística e estatuto básico de criação (cf. NAPOLITANO, 2001), aqueles que não integraram seu projeto artístico aos cânones estilísticos e musicais consolidados e que empregaram práticas criativas consideradas ousadas e transgressoras frente a determinados padrões estéticos, acabaram perdendo seu espaço na cena artística ‘oficial’ e sendo rotulados como “malditos” ou “marginais”. É ao longo da década de 1970 que tais rótulos ganharam evidência, fazendo referência tanto às baixas vendas de discos obtidas por alguns artistas, como também ao teor hermético de suas composições e a certa postura *underground*, contrária a padrões culturais, estéticos e políticos propagados pelo regime militar. Além de Tom Zé, artistas como Jards Macalé, Jorge Mautner, Walter Franco, Marcus Vinicius, Hareton Salvanini, também praticaram procedimentos de cunho experimental, explorando os limites da arte cancionista e abraçando o ideário de uma cultura avessa ao *mainstream*, cujo estatuto básico era colocar-se à margem dos sistemas político e cultural dominantes.

Pensando nesse tipo de produção, algumas questões tornam-se pertinentes para compreendermos melhor o sentido da ação destes artistas durante o período. Por que investir parte de suas obras e carreiras em pontos, temas e estéticas não reconhecidas ou toleradas pela maior parte da sociedade brasileira? Porque persistir em uma linha estética divergente dos cânones musicais consolidados no mercado? Porque buscar nas imperfeições, no pessimismo, nos exotismos, fraquezas e defeitos as representações de uma proposta estética transformadora da sociedade?

Em *Eu, Brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado*, livro que trata da cultura marginal no Brasil deste período, o pesquisador Frederico Coelho destaca que o termo *marginal* passou a ser corrente a partir de alguns eventos culturais. Segundo o autor, as declarações e trabalhos de Glauber Rocha e de Hélio Oiticica entre 1965 e 1968, as

manifestações tropicalistas na música popular, as publicações do semanário carioca O Pasquim, os filmes de cineastas como Ozualdo Candeias, Rogério Sganzerla, Neville d’Almeida, entre outros, traziam as bases do que ficou designado como cultura marginal.

Para o pesquisador, no momento em que alguns cineastas, artistas plásticos, compositores, músicos, jornalistas e escritores se assumem marginais diante do mercado consumidor e das práticas culturais vigentes, eles criam para sua própria “sobrevivência intelectual” um espaço em que regras, cânones ou respeito às “tradições nacionais” foram abolidos em prol de uma maior liberdade de ação e de opinião. Deste modo, os diversos tipos de produção marginal (cinema, música, imprensa, etc.), configuraram-se como os únicos espaços onde um tipo específico de produção e reflexão cultural pôde ser feito (COELHO, 2010: 200).

Assim, se pensarmos nessa delimitação de espaços e nas ações desses agentes situadas em um contexto de lutas simbólicas com vistas na legitimação cultural no campo artístico, podemos interpretar essa postura *underground* como um tipo de estratégia intencional de atuação. Nesse sentido, as práticas que fundamentavam a cultura marginal não devem ser vistas como uma forma de atuação passiva, ou “menor” de artistas naquele momento, mas sim como um posicionamento consciente e ativo. Elas expressavam uma decisão de um grupo ativo de agentes culturais pelo rompimento com certas bases da produção cultural brasileira que, em algumas áreas, estavam sendo transformadas em lugares-comuns do conservadorismo militarista e de classe média (cf. COELHO, 2010). Comentando sobre a marginalidade em seu livro, Heloísa Buarque de Holanda também corrobora esta ideia:

A marginalidade é tomada não como saída alternativa, mas no sentido de ameaça ao sistema; ela é valorizada exatamente como opção de violência, em suas possibilidades de agressão e transgressão. A contestação é assumida conscientemente (HOLLANDA; PEREIRA: 1980: 68)

Apesar de seu projeto estético apresentar pontos divergentes com os de outros artistas associados à cultura marginal, Tom Zé parece ter introjetado o mesmo *habitus* artístico e compartilhado do mesmo tipo de estratégia consciente de atuação no campo. Ao optar por manter suas convicções estéticas, continuar tensionando certos padrões de beleza instituídos no mercado e desenvolver ainda mais seus métodos de experimentação durante

um período tão longo (17 anos), Tom Zé o faz com uma atitude programática, com vistas em um projeto maior de legitimação no campo artístico, o qual seria consumado apenas tardiamente (década de 1990).

Após a edição e o início da vigência do AI-5, o exílio de alguns intelectuais e artistas centrais da música popular brasileira, e a censura de obras importantes, o campo artístico da década 1970 transformou-se em um terreno aberto para a disputa de posições no âmbito da produção cultural. Nesse cenário, a cultura marginal apareceu como produto de um grupo atuante e passou a fazer parte dos debates intelectuais (cf. COELHO, 2010).

Nesse período, estar à margem consistia não em uma postura de desistência ou passividade de tais artistas, mas em uma tomada de posição consciente diante das possibilidades de atuação disponíveis. Ao invés de colocarem-se a par de certos modelos compatíveis com o gosto popular, o que muitas vezes significava abrir mão da criatividade e da inovação formal em seus trabalhos, alguns artistas preferiram manter suas preferências estéticas e atuar de uma maneira mais autônoma em relação às tendências do mercado. Ao que tudo indica este parece ser o caso de Tom Zé, pois ao longo de sua trajetória artística empreendeu uma busca constante pela inovação formal e por soluções criativas, apelando muitas vezes à experimentalismos e à irracionalidade, como forma de negação do que estava sendo instituído no plano cultural, um meio de tensionar as imagens de um otimismo desenvolvimentista fomentado pelo regime militar.

Não por acaso, depois de ter lançado o LP *Estudando o samba* (1976) e de estar alguns anos já com a carreira artística em baixa, Tom Zé decide desenvolver ainda mais seu projeto estético experimental, iniciando uma pesquisa musical de timbres com ferramentas, máquinas de oficinas e a manipulação da execução de fitas magnéticas com equipamentos eletrônicos. Em um depoimento proferido no “calor do momento” o compositor esclarece sua concepção musical para a pesquisa:

Um rapaz sempre irrequieto, Tom Zé faz o espetáculo, com intenção “experimental”, utilizando para isso vários instrumentos de trabalho dos operários: serrote, martelo, esmeril, britadeira. Tom Zé explica:

“enquanto integrador de materiais e sonoridades novas, este projeto pode ter o sentido de experimentalidade, mas não é encaminhado as elites. Desejamos fazer uma música tão operária como fomos nós os próprios marceneiros, os carregadores, os desenhistas, os inventores de instrumentos” (TOM ZÉ, 1978: 12)

A ideia de um produzir uma “música operária”, além de apontar a simpatia de Tom Zé com as teorias marxistas de luta de classes, destaca ainda mais o caráter experimental do seu projeto estético, uma vez que agrega procedimentos experimentais similares aos da música erudita de vanguarda no âmbito da canção popular. Tal iniciativa foi tomada após as experiências que o artista teve ao ajudar o cineasta Walter Durst na gravação de um programa de natal para a TV Cultura, o qual registrou as festas de fim de ano de nordestinos imigrantes situados no bairro Brás da cidade de São Paulo, que não tinham conseguido voltar para suas terras natais (SOARES, 1977: 2). Ao ter contato com os imigrantes nordestinos, Tom Zé se sensibiliza e pouco tempo depois resolve produzir o LP *Correio da estação do Brás* (1978) como uma espécie de retrato dessas pessoas, que muitas vezes levavam cartas aos parentes de outrem quando voltavam às suas terras natais.



Fig. 4 – Fotografia presente na matéria publicada sobre o lançamento do LP *Correio da estação do Brás*

A pesquisa experimental combinava diferentes recursos (mecânicos, elétricos, eletrônicos) na busca de timbres e sonoridades inusitados: enceradeiras acopladas a uma

caixa acústica, dois agogôs em atrito com um esmeril industrial (foto), um pedaço de cano de ferro que ressoa com o ferimento feito nele por dois serrotes, e até mesmo três gravadores com fitas de sons mixados e manipulados por uma mesa de controle (uma espécie de antepassado do *sampler*), que consistia em uma caixa com seis botões, os quais acionavam a reprodução de uma amostra de som – voz de locutores de rádio, frases de propagandas, a obra “Halleluja” de Haendel, trechos de sinfonias orquestrais, entre outras³⁵.

Nosso objetivo, explica Tom Zé, “é encontrar uma sintaxe, uma possibilidade desses sons todos formarem música”. Tom Zé diz que está emocionado com a nova experiência, pois além das perspectivas que ela abre, de criação coletiva, existe também uma nova maneira de “fazer música” (DUCLOS, 1978: 2)

Ao empregar objetos do cotidiano (serrote, martelo, esmeril, cano) como instrumentos de percussão, de maneira a executarem linhas de condução rítmica e formarem a seção rítmica de um determinado gênero (por ex. samba ou baião), Tom Zé adaptava um procedimento típico dos concretistas franceses para universo da música popular. Tal procedimento ficou marcado nos anos 1950, quando compositores franceses, como Pierre Schaeffer e Pierre Henry, ganharam certa notabilidade ao compor a partir da manipulação de fitas magnéticas, criando montagens com gravações dos sons do cotidiano (como vassouras em fricção com o chão, um trem percorrendo os trilhos, água escorrendo da torneira) modificados e reorganizados sistematicamente (GRIFFITHS, 1998: 148).

Como uma espécie de Eric Satie do sertão, Tom Zé aplicava seus conhecimentos dos procedimentos artísticos das vanguardas, adquiridos nos Seminários de Música da UFBA através das aulas de professores como H. J. Koellreutter, Ernest Widmer, Jarmy Oliveira, em busca de uma nova sintaxe possível de canção – colocando a arte cancionista em confronto com seus limites. Ao que tudo indica a convivência com o músico e artista plástico suíço Walter Smetak na Bahia possivelmente também contribuiu diretamente nesta decisão estética, uma vez que o fez ter contato com alguns processos criativos referentes à arte contemporânea do período como, por exemplo, uma pesquisa musical acústica que buscava apropriar-se da matéria e do ambiente, o que levou Smetak a criar instrumentos musicais inovadores feitos com cabaça, bambu, cabo de vassoura, sinos, entre outros

³⁵ É possível ver um registro audiovisual de uma *performance* de Tom Zé e seu grupo com cada um desses instrumentos inventados no seguinte documentário: GALLO, Carla. *Tom Zé ou Quem irá colocar uma dinamite na cabeça do século?* [documentário-vídeo]. Direção de Carla Gallo. 2000. 48 min. color. son.

materiais (SCARASSATTI, 2008: 15). Neste projeto da “música operária”, Tom Zé parece reproduzir a intenção de apropriação de materiais locais desta pesquisa acústica, porém readaptada e direcionada à linguagem da música popular.

Apesar de alguns críticos e jornalistas terem demonstrado certa simpatia com as invenções, o novo projeto experimental do compositor baiano acabou não causando grande repercussão de público e, ao que tudo indica, foi impedido de ser utilizado no LP *Correio da estação do Brás* (1978) pela gravadora Continental. Vejamos um trecho de uma matéria que comenta a respeito:

A gravadora de Tom Zé - Continental - não gostou muito desse “contrabando” experimental na carga de canções que o público vai ouvir durante a maior parte do espetáculo. Mas Tom Zé está tranquilo:

TZ - O homem é uma coisa só. A história do homem é o seu trabalho, é tudo o que ele faz. Eu não poderia castrar essa minha ansiedade, precisava mostrar tudo junto. (DUCLOS, 1978: 2)

Pouco tempo depois do lançamento do disco, Tom Zé acabou sendo afastado da gravadora por ter conseguido vender apenas cinco mil cópias, algo que contribuiu para o artista ter recebido o rótulo de “maldito” e para que sua carreira artística continuasse em baixa até o final da década de 1980. O projeto da “música operária” terminou ficando sem registro em disco e foi abandonado durante dez anos, muito provavelmente devido à repercussão desfavorável causada e ao alto custo de transporte e manutenção de toda a aparelhagem envolvida. O primeiro registro dos resultados sonoros conquistados por Tom Zé com o projeto somente se realiza posteriormente no disco *Fabrication Defect* (1998), o qual será analisado no próximo capítulo.

Enquanto seus companheiros baianos (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia e Gal Costa) seguiram desenvolvendo o projeto extenso do Tropicalismo de incluir o elemento *pop* na canção popular e atuar na faixa de consumo de massa (TATIT, 2004: 237-8), desfrutando de uma grande repercussão dos seus trabalhos de carreira *solo* na década de 1970 e consolidando seus nomes definitivamente na memória formada sobre a MPB, Tom Zé e a faceta mais experimental do grupo (que incluía também Rogério Duprat e Os Mutantes) desenvolveram o projeto “intenso” do movimento, de caráter transformador, experimental e radical, e acabaram obtendo menor aclamação popular em

suas carreiras, atuando para um público mais reduzido. Um depoimento do próprio Caetano Veloso, presente no seu livro autobiográfico *Verdade Tropical*, destaca esta diferença de postura: “Eu amava os discos experimentais de Tom Zé ou de Walter Franco, os filmes de Júlio Bressane e de Rogério Sganzerla – mas sabia que meu lugar era lá no meio da corrente central da cultura de massas brasileira [...]” (VELOSO, 1998: 496).

Neste tópico tratamos do período de 1973 a 1990, no qual Tom Zé esteve afastado da cena artística “oficial” brasileira, elaborando um panorama da sua produção musical e atividades artísticas realizadas, investigando as novas mudanças no seu projeto estético e averiguando as possíveis razões de tais decisões estéticas. Como pudemos perceber, ao invés de aproximar o seu trabalho a certos modelos compatíveis com o gosto popular, Tom Zé optou por se manter fiel às suas convicções estéticas e desenvolver ainda mais seu projeto estético experimental, elaborando o projeto da “música operária”, justamente em um momento pouco oportuno para inovações musicais no mercado³⁶. O conflito de Tom Zé com os funcionários da gravadora Continental e o subsequente abandono do novo projeto experimental na gravação do LP *Correio da estação do Brás* reflete a relação conflituosa que perpassa a carreira do artista, situada entre a prática de uma poética transgressora dos padrões e participação no mercado. Apesar da repercussão desfavorável e das dificuldades de atuação, continuou seguindo uma linha estética experimental, o que possivelmente contribuiu para que o artista continuasse atuando às margens das grandes gravadoras e longe dos meios massivos de difusão.

III. II. Revitalização do samba na década de 1970 e a concepção artística de Tom Zé em *Estudando o samba* (1976)

Ao analisarmos os discursos de jornalistas, críticos, músicos e as representações formadas sobre canções ligadas ao gênero samba nos anos 1970, nota-se um volume considerável de críticas que compartilhavam certo argumento em comum. Versos como “Depois que o visual virou quesito / Na concepção desses sambeiros / O samba perdeu toda sua pujança / Ao curvar-se à circunstância / Imposta pelo dinheiro / E o samba que nasceu

³⁶ Consultar o tópico “Racionalização dos meios e experimentalismo pós-tropicalista”

menino pobre / Agora se veste de nobre / No desfile principal / Onde o mercenarismo impõe sua gana / E o sambista que não tem grana / Não brinca mais no carnaval” da canção “Visual” de Neném e Pintado, expressavam a opinião de grupos de sambistas que se mostravam descontentes com as transformações pelas quais o gênero passava no período, preocupados com a descaracterização do gênero pelos imperativos mercadológicos.

De certo modo, os versos apresentam indícios da grande repercussão comercial e da popularidade e que o gênero obteve na maior parte dos anos 1970 no eixo Rio-São Paulo, com os sucessos de vendas de uma nova geração de artistas, como Alcione, Beth Carvalho, Clara Nunes, Jorge Aragão, Nei Lopes, Wilson Moreira, bem como de outros artistas anteriormente já reconhecidos pelo público, como Paulinho da Viola e Martinho da Vila. Tais indícios ganham feições de evidência, quando se consulta as estatísticas do NOPEM³⁷ apresentados pelo pesquisador Eduardo Vicente sobre os 50 discos mais vendidos por ano no período, distribuídos em uma tabela por segmentos como Internacional, Pop romântico, MPB, Rock, Samba, Trilhas Sonoras, Infantil, etc. (VICENTE, 2008: 107). Observando a tabela, percebe-se que o número de discos do segmento samba apresentou uma redução paulatina do número de discos entre 1968 e 1971. Contudo, a partir de 1972, começa a aumentar progressivamente até alcançar o ponto máximo em 1976, contando com onze LP's nas paradas de sucessos – período no qual superou os números de discos do segmento de MPB e do segmento Romântico, ficando atrás apenas do segmento Internacional. Em seguida apresenta um leve decréscimo até o último ano da década, apresentando nove discos na lista.

A popularidade do gênero também foi apontada por publicações de críticos e jornalistas influentes no período, como Tárik de Souza, que chega ao designar o samba como o “ritmo da moda” e destacar sua presença “na linha de frente das paradas de sucessos” e também nas “incontáveis casas noturnas paulistas e copiosas rodas de sambas dos clubes e churrascarias cariocas” (SOUZA, 1975: 121-2). Outro jornalista e crítico musical influente do período que corrobora com esta ideia, Sérgio Cabral, afirmava em uma entrevista concedida por ele à revista *Veja* de 1979, que o samba era naquele momento uma

³⁷ NOPEM constitui uma sigla da empresa Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado, cuja atividade se dá em pesquisas na área do mercado fonográfico, incluindo a publicação de uma lista dos cinquenta discos mais vendidos com periodicidade anual. Estas listas foram produzidas a partir de 1965 e serviram como referência para o trabalho do pesquisador Eduardo Vicente.

moda em expansão, dado que as gafieiras estavam tomando os espaços que eram até então ocupados pelas discotecas. A seguir na entrevista, Cabral conclui que a ascensão do gênero era “um fenômeno de todos os anos 1970, onde o samba entrou – e nunca mais saiu – das paradas de sucessos” (CARVALHO, 1979: 3-4). Em outra matéria, intitulada “Samba, artigo de consumo nacional” de Margarida Autran, publicada pela primeira vez em 1979, a autora também destaca a grande popularidade do gênero, iniciando o texto designando os anos 1970 como “a década do samba” e destacando que o ano de 1975 ficou “definitivamente marcado como o ano do samba para as gravadoras” (AUTRAN, 2005: 53-4).

Todavia, enquanto alguns setores viam com bons olhos a revitalização e as transformações pelas quais passavam o samba, outros apresentavam uma visão mais crítica, associando à sua ascensão no mercado, um processo de padronização de procedimentos musicais, distanciamento da “tradição” e perda das práticas originais realizadas em comunidades. Além dos versos críticos do samba “Visual” de Neném e Pintado apontados anteriormente, a análise feita pelo jornalista Tárík de Souza não deixa de estabelecer uma ligação crítica entre a ascensão do gênero nas paradas de sucesso e certo processo de padronização:

Costurada ao instável marketing das gravadoras, a atual ascensão do samba às paradas resultou numa quase fatigante repetição de fórmulas e imagens. E as empresas que não possuíam matrizes capazes de produzir aplausos e cruzeiros decidiram lançar-se à batalha armadas de modestos seguidores e imitadores. (SOUZA, 1975: 122)

Realizando uma análise orientada por referenciais adornianos, Souza destaca que, por consequência das estratégias de marketing e da concorrência entre gravadoras, o samba estava sendo associado a um esquema de fins comerciais, o qual levava a repetição de certos modelos que geraram sucesso. A seguir na matéria, o jornalista cita alguns exemplos de lançamentos de diferentes gravadoras para embasar seu ponto de vista, destacando quais eram os artistas “matrizes”, quais eram as suas respectivas cópias, e analisando o panorama do segmento naquele período. Em outro artigo, a jornalista Margarida Autran também compartilhou da mesma crítica ao avanço da lógica comercial na dinâmica de produção do gênero:

Mas foi em 1971 que alguns acontecimentos aparentemente isolados propiciaram as condições para a deflagração da maciça comercialização que, mais tarde, viria a desvirtuar toda uma cultura popular comunitária [...] O samba perderia suas características regionais para se transformar em cultura de massa, vendável a todo tipo de público (AUTRAN, 2005: 54)

Em uma via interpretativa similar à de Souza, porém imbuída de uma crença nostálgica em valores de “autenticidade” e “pureza”, Autran atribui à larga comercialização do gênero, o distanciamento de suas origens comunitárias, que teria desvirtuado a cultura popular comunitária e o transformado em cultura de massa, apontando deste modo, um fenômeno de massificação na produção deste segmento. Com uma visão menos idealizada das práticas do samba em suas origens comunitárias, o pesquisador Eduardo Vicente também aponta esse fenômeno, destacando em seu trabalho que possivelmente tenha sido o samba “o grande fenômeno de massificação do mercado musical dos anos 70” (VICENTE, 2001: 76).

No livro *Música popular: de olho na fresta*, escrito pelo sociólogo e jornalista Gilberto Vasconcellos, são reunidos quatro ensaios seus que realizam uma análise da canção popular em perspectiva histórica, desde a canção de protesto até o pós-tropicalismo. Dentre os ensaios, um deles trata especificamente do gênero samba e apresenta uma visão crítica similar à dos outros autores citados, acusando redundância em um tipo de samba designado sambão-jóia³⁸ praticado naquele momento, e o criticando pelo mau gosto e padronização de certos procedimentos:

De uns anos pra cá (1970, se se quiser datar), é impossível ouvir samba sem arrepiar os cabelos de tédio. Em termos estéticos, a banalidade campeia à solta: texto pobre repleto de lugares-comuns, sempre à caça do efeito, ou seja, daquela paradinha esperada no meio da canção com a entrada triunfal da cuíca e o exaltado chorinho meloso das vozes femininas (VASCONCELLOS, 1977: 77)

Como pudemos perceber, diversos jornalistas e críticos tinham uma opinião crítica comum sobre a popularização do samba em suas análises, destacando nas transformações correntes do gênero, certo processo de padronização, descaracterização de suas práticas

³⁸ O tipo de samba, conhecido como sambão-jóia, foi objeto de um estudo extenso realizado pelo pesquisador Adécio Camilo Machado em sua pesquisa de mestrado. Mais informações presentes em sua dissertação: MACHADO, Adécio Camilo. *Quem te viu, quem te vê: o samba pede passagem para os anos 1970*. 2011. 281 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, São Paulo.

originais, perda de originalidade criativa, fenômeno que associaram ao avanço da racionalidade mercadológica e às estratégias de marketing. Alguns músicos, compositores e intérpretes também expressaram uma opinião similar em algumas de suas canções, como “Argumento” de Paulinho da Viola (“Tá legal, eu aceito o argumento / Mas não me altere o samba tanto assim / Olha que a rapaziada está sentindo a falta / De um cavaco, de um pandeiro ou de um tamborim”); a canção “Agoniza, mas não morre” de Nelson Sargento (“Samba / Inocente, pé no chão / A fidalguia no salão / te abraçou, te envolveu / Mudaram toda tua estrutura / Te impuseram na cultura / E você não percebeu”); e também a canção “La vem cuíca” de Tom Zé e Vicente Barreto (“O samba caiu na moda / na esquina e na escola / tamborim ficou de fora / pandeiro pedindo esmola / E lá vem cuíca / lá vem cuíca...”). Esta última de Tom Zé e Vicente Barreto fazia referência à cuíca, acusando seu uso exacerbado na produção do período, assim como Vasconcellos o fez.

Compartilhando da mesma visão crítica frente à padronização de procedimentos musicais na produção de canções ligadas ao samba, Tom Zé por sua vez coloca em questão justamente esses padrões que se formavam no mercado, adotando o gênero como fonte criativa para produzir o LP *Estudando o samba*, lançado pela gravadora Continental em 1976. O título em si sintetiza sua unidade temática e a característica principal do disco: a proposta de analisar, decompor e recompor estruturas rítmicas, estilemas melódicos e temáticos, timbres instrumentais e formas tradicionais de interpretação do samba (cf. VARGAS, 2012). Em cada faixa do disco Tom Zé explorou os limites do gênero, experimentando novas possibilidades formais em seus diversos parâmetros: letras, linhas de condução rítmica, desenho melódico, instrumentação, métrica, tipo de arranjo, uso de ruídos, uso de dicções incomuns, emprego de ostinatos, etc.

Nesse sentido, a postura do compositor iraraense na concepção artística do disco parece apresentar semelhanças com o próprio conceito de experimentalismo de Boguslaw Schäffer, que o define como uma “atitude com que o compositor se debruça sobre o mundo dos sons para estudá-lo e abrir-lhe possibilidades até então ignoradas” (ECO, 1968: 227). Ao invés de aceitar e reproduzir o senso comum daquilo que era reconhecido como as características musicais do samba, Tom Zé se coloca em dúvida sobre esse conhecimento comum e procede a um estudo experimental, trabalhando empiricamente o gênero em seus parâmetros internos. Realiza assim, de certo modo, uma pesquisa experimental em sentido

científico, decompondo alguns elementos estruturais do samba e reorganizando-os de maneira a gerar novos materiais na música popular.

O *design* da capa do disco, elaborado por Walmir Teixeira, também se vincula diretamente com a concepção artística experimental concebida:

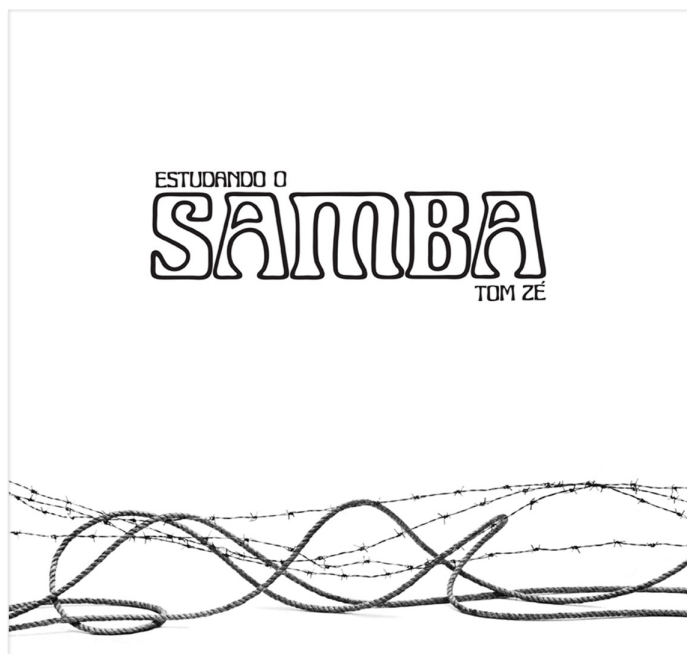


Fig. 5 – Capa do LP *Estudando o samba* (1976)

Em uma figuração no mínimo inusitada, Walmir Teixeira utiliza na parte inferior da capa a figura de um arame farpado entrelaçado com outro cabo, que supostamente seria de um instrumento elétrico (por ex. guitarra ou baixo). Com esta composição associa o título do LP, e por consequência o gênero samba também, com as representações da figura do arame farpado, fio metálico entrelaçado com pontas penetrantes geralmente empregado para defender uma propriedade. A ligação simbólica entre esses signos podem remeter tanto ao contexto repressor da ditadura militar, como também pode fazer alusão a uma crítica ao gênero, que simbolicamente estaria sendo aprisionado por empresários e grandes gravadoras e se deteriorado pelos mecanismos da indústria cultural (cf. LIMA, 2010: 146). Como Lima aponta (*idem*), o cabo de instrumento pode fazer alusão à possibilidade de transmissão dos sons por meio dos fios, driblando as barreiras estéticas impostas pela censura. Um depoimento proferido pelo próprio Tom Zé em entrevista traz indícios dos

seus propósitos experimentais na concepção do disco e corroboram a interpretação de Lima sobre a capa:

[A capa do disco] surgiu assim, o tal na história do Rogério ter me falado que o samba estava ... e eu falei: “O samba está mais aprisionado pelos seus próprios cultores que não querem que nada de estranho entre no samba, uma forma não pode parar no tempo e no espaço. Uma forma viva é vítima do seu tempo e de tudo, não é?”. Então eu queria dizer que eu estava mexendo com alguma coisa que estava presa em cordas e arame farpado. Como era o tempo da ditadura e arame farpado levava ao episódio da tragédia judaica com a história da Alemanha, ainda ficava mais forte a coisa do Brasil estar em uma ditadura, que era uma espécie de coisa hitleriana brasileira e, a corda e o arame farpado juntos...tanto que foi isso que deu a corda e o arame farpado samba? Que diabo de samba será esse?³⁹

Vale aqui refletirmos também sobre as implicações que a atitude de Tom Zé tem na concepção artística do disco, dentro do contexto do período. Em um momento em que os militares tentavam revitalizar o sentimento nacionalista, difundindo certo clima ufanista através da censura e de outros mecanismos de cooptação da mídia, o ato transgressor de Tom Zé neste disco parece tanto desconstruir o gênero samba em seus aspectos musicais e formais, como também coloca em questão os significados que ele adquiriu historicamente, enquanto símbolo de brasilidade e representante das tradições do país.

A princípio o lançamento do disco foi bem recebido por alguns jornalistas e críticos simpatizantes do trabalho de Tom Zé, que o elogiavam pela sua inventividade e criatividade singular contraposta a certa redundância identificada na produção de sambas do período. Vejamos a seguir trechos da resenha do crítico Tárik de Souza:

Aos oito anos de uma carreira irregular, iniciada ao lado de seus colegas de Tropicalismo, Gilberto Gil, e Caetano Veloso, Tom Zé acumulou sucessos modestos (“São São Paulo”, “Jeitinho Dela”, “Silêncio de Nós Dois”, “Se o Caso É Chorar”) e silenciosos fracassos. Por fim, misturando um e outro extremo de habilidades, parece ter chegado ao ambicionado ponto de equilíbrio em *Estudando o samba*. Ao mesmo tempo, move-se agilmente pelos requebros do ritmo da moda e desmonta, faixa a faixa, em seus mais robustos lugares-comuns. Enfim, tanto é invenção quanto perfeitamente vendável. [...] Mas a impressão sonora do LP é mesmo de uma oficina de montagem: rufares inesperados varrem a plácida “Felicidade”, de Antônio Carlos Jobim, enquanto “Toc”, faixa apenas instrumental, tem uma colagem bem costurada, com solos de máquina de escrever e rádio de pilha. (SOUZA, 1976: 90)

³⁹ Depoimento retirado através de consulta ao link <http://osomdovinil.org/estudando-o-samba/> no dia 22/02/2015.

Podemos perceber que na visão de Souza, Tom Zé teria alcançado no disco um ponto de equilíbrio entre inventividade e viabilidade comercial, dosando os extremos de suas habilidades. Ao destacar os experimentalismos praticados de uma maneira positiva e, além disto, sustentar que o LP é inventivo e ao mesmo tempo “vendável”, o jornalista demonstra que, para ele, a presença de experimentalismos nas faixas não interfere em seu potencial de vendas. Além disso, destaca o caráter de estudo experimental do samba do projeto estético do disco, associando sua sonoridade a uma oficina de montagem.

Em outra linha argumentativa, Gilberto Vasconcellos também tece comentários positivos em um dos seus ensaios, destacando a importância do LP dentro do cenário do samba:

[...] Mas isso são filigranas em *Estudando o samba*. Sua importância reside no todo, na imagem de conjunto que nos fica depois de ouvi-lo. O lançamento deste disco encerra um significado crítico e providencial. Independente da intenção ou consciência de seu autor, ele acaba por trazer à tona a questão do destino do samba, isto é, ele instiga a reflexão sobre a função cultural que desempenha o samba no atual momento da MPB. Isso não está, é claro, escancarado no seu disco. Mas ao acabar de ouvi-lo, subitamente vem o desejo de comparar o tratamento que lhe dá Tom Zé com a redundância adoidada do samba praticado hoje em dia. (VASCONCELLOS, 1977: 77)

Para o sociólogo, o lançamento do LP incitava a reflexão sobre o papel que o samba estava desempenhando no período, evidenciando sua redundância através dos procedimentos criativos praticados por Tom Zé. Nas páginas seguintes do ensaio, o autor desenvolve seu argumento, sustentando que a grande repercussão comercial e popularização do segmento do sambão-jóia representava o avanço da padronização, da pobreza artística, da despolitização da esfera cultural, e que não contribuía senão para “reforçar os valores da cultura oficial”. Ainda adiante, afirma que o LP *Estudando o samba* e a produção de algumas canções experimentais se distinguiam daquele segmento pelo seu significado crítico, pela criatividade, originalidade, por fugirem da banalidade e incitarem reflexão nos ouvintes, em vez de conformismo (*idem*: 77-82). A princípio, o argumento de Vasconcellos se mostra coerente quando analisamos as letras e músicas de uma série de “sambas-exaltação” compostos por Benito de Paula, como “Meu Brasil, meu doce amado”, “Charlie Brown”, “Novo Rio” e “Tudo está no seu lugar”, os quais traziam representações enfaticamente otimistas do país em seus versos (cf. MACHADO, 2011). Assim, na

concepção do disco, Tom Zé parece se contrapor tanto à denunciada padronização do gênero, como também à visão otimista do país que esse tipo de repertório ufanista propagava, associando o gênero samba representações distintas.

Em um sentido semelhante, porém de maneira bem menos incisiva, o crítico e ensaísta José Miguel Wisnik, também elogiou o disco brevemente em uma matéria anos depois do seu lançamento:

[...] para quem fez o pouco ouvido e excepcional disco que é o “Estudando o Samba”, de 1976, comentado na época por Gilberto Vasconcellos, que o contrapôs a banalidade triunfalista dos sambões de sucesso. “Estudando o Samba” é uma leitura quase minimalista das células rítmicas, entoativas e timbrísticas dos vários tipos de samba, feitas com a maior inspiração e pique lírico-irônico. (WISNIK, 1985: 5)

Apesar de ser um disco centrado em um gênero que estava em grande popularidade e de ter conquistado elogios da crítica especializada, o LP *Estudando o samba*, acabou não alcançando uma cifra significativa de vendas no período. Seja pela suposta incompreensão frente ao grande público, seja pela sua incompatibilidade frente às tendências do mercado no período, o disco terminou não atraindo muita visibilidade, o que contribuiu para que a carreira de Tom Zé continuasse com dificuldades e baixas perspectivas. Na contracapa do disco, o sambista e parceiro de composição de algumas músicas do disco, Elton Medeiros, transcreveu um desabafo de Tom Zé, dizendo que se este LP não circulasse, teria que abandonar o lado de pesquisa do seu trabalho. Porém, apesar do discurso e do insucesso do LP, o compositor continuou investindo e desenvolvendo o seu projeto estético experimental nos anos seguintes.

Como pudemos perceber, diante de um cenário de grande popularização do samba e de sua crescente repercussão comercial, alguns críticos, jornalistas e músicos analisaram criticamente parte da produção de canções ligadas ao gênero. A partir de referenciais por vezes políticos, tradicionalistas ou mesmo adornianos, desqualificavam artistas como Antonio Carlos Jofafi, Luiz Ayrão, Benito di Paula, Gilson de Souza, pela submissão aos imperativos mercadológicos da indústria cultural, condenando suas canções por estigmas como redundância, padronização, massificação e perda de suas origens comunitárias. Se na ótica de Vasconcellos o sucesso gerado por esse tipo de samba representava a falência daquele projeto de samba politizado de orientação nacional-popular da década de 1960, em

contrapartida, a produção de Tom Zé e outros artistas “malditos” escapavam à banalidade, expressando criticamente as contradições e as “adversidades repressivas do mundo real”.

Considerando que, segundo Ortiz (1994: 144), “a implantação de uma indústria cultural modifica o padrão de relacionamento com a cultura, uma vez que definitivamente ela passa a ser concebida como um investimento comercial”, e que ao longo da década de 1970 o valor de mercadoria dos produtos orientava cada vez mais as ações de produtores e também de alguns artistas em suas ações, ao produzir o disco em questão *Estudando o samba*, Tom Zé parece ter se orientado em um sentido um pouco distinto. No momento em que dedicava um disco inteiro para um estilo musical em alta no mercado, ao mesmo tempo praticando métodos experimentais de criação artística e desconstruindo o gênero em seus diferentes matizes, o compositor baiano se valia do próprio veículo (o samba e seu sucesso no mercado) para lhe tecer uma crítica. Deste modo, de maneira semelhante à que Favaretto (1996: 139) aponta em relação aos tropicalistas, Tom Zé parece assumir em sua carreira um compromisso com a ambiguidade existente entre mercado e crítica, na qual a crítica do capitalismo/da mercadoria acaba tornando-se mais um produto pelo seu potencial de vendas. Com o intuito de ganhar visibilidade se legitimar no campo artístico, Tom Zé escolhe justamente o samba e suas peculiaridades lítero-musicais justamente para colocá-las em questão, realizando musicalmente uma crítica das formas padronizadas do gênero e produzindo um produto no processo, o LP *Estudando o samba*; produto este que apresentou pouca eficiência em seu potencial atrativo de consumidores naquele período, apesar de suas qualidades em inventividade e inovação formal.

III. III. Os doze estudos

Uma peculiaridade deste disco em relação aos de outros artistas e aos do próprio compositor baiano, é que cada faixa apresenta títulos exíguos (“Mã”, “Tô”, “Ui!”, “Só”, “Se”, “Hein?”, “Dói”, “Mãe”, etc.). Esta característica indica uma continuidade na carreira de Tom Zé da incorporação de elementos da poesia concreta, como a sintaxe não discursiva, a exploração da sílaba, a verbi-voco-visualidade e a concisão vocabular (cf.

BOSI, 2006), procedimento este já identificado no disco anterior *Todos os olhos*⁴⁰. Porém, se esta incorporação de processos criativos concretistas se apresentou evidente em apenas alguns momentos deste disco, em *Estudando o samba* Tom Zé parece ampliar o emprego deste paradigma não apenas para o título das faixas, mas também nas letras de grande parte das músicas, como veremos nas análises a seguir. Vale lembrar também que, o emprego do coro nos arranjos das músicas, seja ele responsorial ou não, está presente desde o primeiro disco de Tom Zé e constitui em um dos elementos da singularidade do seu projeto estético. Também neste disco ele está presente na grande maioria das faixas com uma função planejada no arranjo, algo que destaca a relevância do papel desempenhado por esse recurso para o compositor baiano.

Na segunda faixa do LP, Tom Zé se apropria de uma das canções clássicas da Bossa Nova, “A Felicidade” de Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes, para dialogar com o subgênero e desconstruir seus padrões interpretativos e formatos de arranjo consolidados no mercado. Segue abaixo a transcrição da letra:

[Refrão] Tristeza não tem fim
Felicidade sim (2x)

A felicidade é como a pluma
Que o vento vai levando pelo ar
Voa tão leve
Mas tem a vida breve
Precisa que haja vento sem parar
A felicidade do pobre parece
A grande ilusão do carnaval
A gente trabalha
O ano inteiro
Por um momento de sonho
Pra fazer a fantasia
De rei ou de pirata ou jardineira
Pra tudo se acabar na quarta-feira

(Refrão)

⁴⁰ Ver tópico “Dez faixas-desconstruções da canção”

A felicidade é como a gota
De orvalho numa pétala de flor
Brilha tranqüila
Depois de leve oscila
E cai como uma lágrima de amor.

A minha felicidade está sonhando
Nos olhos da minha namorada
É como esta noite
Passando, passando
Em busca da madrugada
Falem baixo, por favor
Pra que ela acorde alegre como o dia
Oferecendo beijos de amor

Tristeza não tem fim

Logo nos primeiros segundos da faixa, a execução de instrumentos de percussão inusitados em relação às práticas usuais do subgênero, como o tambor d'água (moringa com água no interior), apito e *cowbell*, e a rítmica livre empregada já marca a distinção do arranjo da versão de Tom Zé em relação à Bossa Nova. Com o início do canto dos versos, tal distinção se plenifica pelo acompanhamento realizado pelo violão em compasso composto (3/8), que destoa severamente do compasso binário (2/4), de certo modo transgredindo a base métrica presente desde as origens do samba e um dos fundamentos de sua estrutura rítmica. Para esta alteração métrica, foram necessários vários ajustes, não apenas na levada do violão (que se distingue da levada de João Gilberto) e subsequente troca de acordes deslocadas, mas também na melodia. Para adequar a melodia à nova métrica, como alternativa, em alguns momentos da canção Tom Zé parece recorrer ao estilo interpretativo de João Gilberto, que aproxima o canto à indeterminação da fala, diluindo assim as subdivisões rítmicas precisas em favor da prosódia cotidiana, buscando também deste modo uma solução aos deslocamentos rítmicos necessários ocasionados pela mudança do compasso binário ao composto.

Ao longo da maior parte da canção, permanece uma linha estética econômica e camerística condizente com a Bossa Nova, apresentando uma intensidade de canto e instrumentação de reduzido volume sonoro. Contudo, no final do primeiro refrão ocorre uma intervenção orquestral de poucos compassos, com metais, caixa de guerra, que rompem bruscamente com as articulações sutis e proporções camerísticas típicas da Bossa Nova. Outro rompimento com a linha camerística acontece próximo ao final da música após o verso “Falem baixo por favor”, momento em que integra à execução do acompanhamento um surdo de marcação e tamborim, realizando linhas de condução rítmica características do samba em compasso binário. Neste momento ocorre a criação de uma polimetria devido à sobreposição da métrica composta realizada pelo violão e a métrica binária realizada pelo surdo e tamborim, procedimento experimental este completamente estranho à Bossa Nova e que transgrediu explicitamente as formas interpretativas e estruturais consolidadas do samba e seus subgêneros. É interessante observar que a integração do surdo e tamborim permanece mesmo após o último verso “Tristeza não tem fim”, momento em que o plano musical parece contradizer a mensagem presente no texto. Ao invés de acabar a música com um silêncio introspectivo que ressaltaria as tensões passionais e confirmaria o prolongamento da tristeza, a versão de Tom Zé termina com um animado batuque de samba, algo que contradiz a ideia do verso final cantado.

Todas estas alterações radicais contrastam sensivelmente às formas interpretativas bossanovistas e traduzem um posicionamento crítico consciente de Tom Zé, que se manifesta no plano estético, ou seja, ao decompor as estruturas básicas (métrica binária, instrumentação, tipo de arranjo) de um clássico da Bossa Nova, o compositor questiona o formato canônico da canção bossanovista a partir do próprio material musical consagrado de “A Felicidade”, composto por Antônio Carlos Jobim, compositor considerado um dos criadores da Bossa Nova. Em outras palavras, Tom Zé parte conscientemente do próprio material canônico e sua representatividade já adquirida historicamente para questioná-lo, explorando os limites da canção estabelecidos pelo mercado e pelos agentes do campo artístico.

De uma maneira similar à canção “O riso e a faca” (já analisada anteriormente), a quarta faixa do disco “Tô” também explora ideias paradoxais/antagônicas e foi composta em parceria com o sambista Elton Medeiros. Vejamos a transcrição de sua letra:

Tô bem de baixo prá poder subir
Tô bem de cima prá poder cair
Tô dividindo prá poder sobrar
Desperdiçando prá poder faltar
Devagarinho prá poder caber
Bem de leve prá não perdoar
Tô estudando prá saber ignorar
Eu tô aqui comendo para vomitar

[Refrão] Eu tô te explicando

Prá te confundir
Eu tô te confundindo
Prá te esclarecer
Tô iluminado
Prá poder cegar
Tô ficando cego
Prá poder guiar

Suavemente prá poder rasgar
Olho fechado prá te ver melhor
Com alegria prá poder chorar
Desesperado pá ter paciência
Carinhoso prá poder ferir
Lentamente prá não atrasar
Atrás da vida pá poder morrer
Eu tô me despedindo prá poder voltar

(Refrão 6x e *fade*)

Se no plano da estrutura musical, a canção apresenta procedimentos usuais do gênero samba, como um arranjo típico com violão, caixa executada com vassourinha, baixo elétrico e coro, além da forma comum ABAB, nos planos da composição da letra e da entonação do canto empregada por Tom Zé despontam seu caráter experimental. Empregando um jogo de palavras e um tipo de sintaxe incomum, a letra de “Tô” parece destoar dos estilemas composicionais de letras do samba, especialmente se compararmos

sua estrutura e temática com a poética eloquente e emocional dos modelos de canção “tradicional”. Vale notar que a canção também apresenta certo traço concretista, uma vez que apresenta recorrência das sílabas “prá”, “Tô” quase sempre no mesmo lugar.

Além de decompor estilemas de letras de samba, o compositor também emprega tipos de entoação incomuns para o gênero no minuto final da música. Enquanto o coro canta a melodia e os versos do refrão, Tom Zé brinca com os limites entre canto e fala, utilizando variações rítmicas, melódicas e entoativas – às vezes empregando glissandos/microtons ascendentes, outras vezes quase falando e até mesmo gritando os versos. Como já comentamos anteriormente na análise do disco *Todos os olhos*, a exploração radical dos limites entre canto e fala consiste em um método de experimentalismo (cf. FENERICK; DURÃO, 2010), o qual transgredia certos referenciais artísticos tomados como legítimos no repertório hegemônico do período.

A faixa seguinte do disco, intitulada “Vai”, foi composta em parceria de Tom Zé com Perna e consiste em uma regravação da música presente no disco *Se o caso é chorar* (1972), anteriormente intitulada “Menina, amanhã de manhã (o sonho voltou)”. Em sua letra também identificamos a incorporação de elementos característicos da poesia concreta. Vejamos a seguir:

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

Na hora ninguém escapa
debaixo da cama ninguém se esconde
e a felicidade vai
desabar sobre os homens, vai
desabar sobre os homens vai
desabar sobre os homens.

Menina, ela mete medo

menina, ela fecha a roda
menina, não tem saída
de cima, de banda ou de lado.

Menina, olhe pra frente
Oh! menina, todo cuidado,
não queira dormir no ponto,
seguro o jogo, atenção.

(De manhã)

(Repete as três estrofes acima)

Menina, a felicidade
é cheia de praça,
é cheia de traça
é cheia de lata
é cheia de graça.

Menina, a felicidade
é cheia de pano
é cheia de peno
é cheia de sino
é cheia de sono

Menina, a felicidade
é cheia de ano
é cheia de Eno
é cheia de hino
é cheia de ONU.

Menina, a felicidade
é cheia de an
é cheia de en
é cheia de in
é cheia de on

Menina a felicidade
é cheia de a
é cheia de e

é cheia de i

é cheia de o

é cheia de a

é cheia de e

é cheia de i

é cheia de o (6x e fade)

Com uma temática romântica e otimista, a canção traz uma promessa convicta da realização plena da felicidade das pessoas, feita por um amante à sua parceira. Nesse sentido esta música particularmente não se alinha ao pessimismo cultivado na produção cultural marginal, que se opunha às circunstâncias de opressão e censura impostas pelo regime militar. Vale atentar que isso também não quer dizer que Tom Zé tenha tido um posicionamento favorável ao regime, pois pelo que seus discursos do período e sua poética indicam, o artista se manteve sempre em oposição a qualquer tipo de limitação à liberdade de expressão. No arranjo, o acompanhamento de violão é feito com um tipo diferente de levada de samba, que é executada do começo ao fim, contando também com intervenções de um coral na estrofe dos versos “Menina ela mete medo”. Em depoimento, Tom Zé deixa claro que pensou na levada de violão baseando-se na música “Expresso 2222” de Gilberto Gil, que foi concebida e executada por Vicente Barreto⁴¹.

Observando a estrutura da letra, nota-se o que o sociólogo Gilberto Vasconcellos bem apontou (VASCONCELLOS, 1977: 76): “Vai” se vale da modernidade poética com o afunilar progressivo do texto na canção. Em outras palavras, se atentarmos a plasticidade da letra com certa distância, nota-se de fato um afunilamento, ou seja, os versos vão reduzindo paulatina e progressivamente de tamanho, até chegar ao *fade out* com a repetição da sua forma mais reduzida (“Menina a felicidade / É cheia de a”). Procedimento este que apresenta bastante similaridade com poemas visuais concretos como “Beba Coca Cola” ou “Organismo” de Décio Pignatari e que se linha ao projeto estético do disco, uma vez que decompunha formas tradicionais de composição de letras do samba. Neste caso, decomposição realizada através da incorporação de procedimentos concretistas, como a verbi-voco-visualidade.

⁴¹ Depoimento de Tom Zé consultado no link <http://osomdovinil.org/estudando-o-samba/> no dia 30/04/2015.

Na resenha que publicou sobre o disco, o jornalista Tárík de Souza tece argumentos levemente críticos sobre este procedimento em particular: “[...] Jogando com o quebra-cabeças poético de sua irremovível influência concretista, Tom Zé às vezes se excede: “Menina, a felicidade é cheia de pano/É cheia de peno.../É cheia de an/É cheia de en/É cheia de in/É cheia de on” (SOUZA, 1976: 90). Apesar de ter identificado a fonte criativa do concretismo e ter compreendido a ideia composicional de Tom Zé, Souza ainda assim não aclamou a escolha do artista. Diante deste indício, torna-se plausível pensar que procedimentos experimentais como esse possivelmente contribuíram para que o seu ostracismo tenha perdurado.

Composta em parceria com Odair Cabeça de Poeta, “Ui! (Você inventa)” traz outro tipo de sintaxe incomum para letras de samba. Vejamos abaixo sua letra:

Você inventa – grite

Eu invento – ai!

Você inventa - chore

Eu invento – ui!

Você inventa o luxo

Eu invento o lixo

[Refrão] Você inventa o amor

Eu invento a solidão (2x)

(Repete primeira estrofe e refrão)

Você inventa a lei

E eu invento a obediência

Você inventa deus

E eu invento a fé

Você inventa o trabalho

E eu invento as mãos

Você inventa o peso

E eu invento as costas

Você inventa a outra vida

Eu invento a resignação

Você inventa o pecado

E eu fico no inferno
 Meu deus
 No inferno
 Valha-me deus

(Repete primeira estrofe e refrão 2x)

Na letra os compositores estabelecem diversas relações de causa-consequência entre as ações de dois sujeitos, mediadas pelo ato de inventar. Enquanto o interlocutor inicia sempre a primeira ação, o eu-lírico reage a esta com outra invenção logo em seguida, às vezes se contrapondo, outras vezes complementando a primeira. Como resultado, nota-se a ambiguidade dos significantes utilizados e a indefinição interpretativa de uma mensagem clara nas ideias presentes no texto, que por sua vez não deixam de apresentar força de expressão poética e artística. Esse procedimento se distancia bastante do tipo de discurso empregado em letras de sambas consolidados junto a MPB e consiste em outra maneira pela qual Tom Zé efetuava uma decomposição do gênero.

Observando o arranjo da primeira estrofe, nota-se também um tipo de elaboração incomum em relação às formas de interpretação de sambas. Em vez de marcar o tempo forte no segundo tempo dos compassos, característica esta basilar na seção rítmica do gênero, se marca no primeiro tempo, através da nota mais grave executada pelo contrabaixo elétrico. Desta maneira, o segundo tempo acaba ficando sem nenhum ataque, invertendo-se assim o tipo de marcação de tempo forte usual no gênero. A ausência de condução de levada no violão, que em vez disso, executa frases arpejadas complementares ao lado da viola, também consiste em um procedimento incomum em arranjos de samba.

The musical score is for three instruments: Viola, Violão (Acoustic Guitar), and Baixo Elétrico (Electric Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score consists of four measures. The Viola part starts with a G chord and features a melodic line with eighth notes and slurs. The Violão part features arpeggiated chords. The Baixo Elétrico part features a strong first beat, marked by a half note in the first measure of each pair, and a D7 chord in the second measure of the second pair. The score is written on three staves, with the Viola staff at the top, the Violão staff in the middle, and the Baixo Elétrico staff at the bottom.

Ex. 14 – Marcação forte no primeiro tempo e condução arpejada no acompanhamento dos versos de “Ui!”

Iniciando o segundo lado do LP, a canção “Dói” é de autoria de Tom Zé e também apresenta processos criativos concretistas. Em seguida a transcrição de sua letra:

Maltratei,
sim, maltratei demais (Dói)
e machuquei,
quei, quei,
quei, quei,
meu coração que bate
que bate calado
que bate calado
que bate, bate
(e dói, dói, dói).

[Refrão] bate e dói, dói
que bate e dói, dói (BIS 3x)
que bate e dói

Ê, ê, teu olhar
Ê, ê, luz do dia
Ê, ê, me dengou
Ê, ê, derretia corrente
Ê, ê, ê ventania

Ê, ê, teu olhar
Ê, ê, luz do dia
Ê, ê, me dengou
Ê, ê, derretia corrente, ê ê
Dói, dói, dói
Dói

(Repete primeira estrofe e Refrão com BIS 6x)

(Coro) Dói, amor
dói com d
ô dói E dói
amor ô

Enquanto a interpretação de Tom Zé e o conteúdo da canção se alinham à poética emocional de sambas-canções, tratando da temática da “dor-de-cotovelo”, a forma pela qual é estruturado nos versos destoa drasticamente das formas mais usuais de composição das letras deste subgênero. Além de apresentar frases bastante simples, com um vocabulário reduzido, nota-se também a exploração das sílabas, que são repetidas frequentemente do início ao final da canção, características estas recorrentes na poesia concreta. No plano musical, o arranjo de José Briamonte também escapa de procedimentos mais usuais do repertório de sambas, uma vez que utiliza coro sem uníssonos em alguns momentos, ou seja, empregando texturas polifônicas com abertura de vozes e até mesmo cânones imitativos no minuto final da faixa, procedimentos estes mais usualmente empregados na música erudita e extremamente incomuns no repertório de sambas. Especificamente no que se refere ao cânone, nota-se aí um ponto de tensão entre a tradição oral, que perpassa as práticas do samba desde suas origens, e a tradição escrita de corais contrapontísticos da música erudita. Apesar de estarem sobrepostas na mesma seção da música, as duas práticas acabam não criando uma relação orgânica entre si e assim reafirmam-se suas diferenças. Enquanto o contorno melódico apresenta uma sonoridade que remete a melodias folclóricas, o cânone imitativo empregado no coro distancia a escuta deste tipo de “tradição” e de estruturas musicais mais amplamente empregadas em sambas, por fim, acaba tensionando desta maneira certos padrões de linguagem do gênero.

Chorus Refrain:

Soprano: Ba - te dói dói Que ba - te dói dói Que ba - te dói dói

Alto: Ba - te dói dói Que ba - te dói dói Que ba - te dói dói

Tenor: Ba - te dói dói Que ba - te dói dói Que ba - te dói dói

Bass: Ba - te dói dói Que ba - te dói dói Que ba - te dói dói

Ex. 15 – Transcrição aproximada das vozes do coro nos refrões de “Dói”

Canon Imitation:

Voz 1: Dói a mor Dói com 'd' ô dói E dói a mor ô doi e dói

Voz 2: Dói a mor dói com 'd' ô dói E dói a mor ô doi e dói

Ex. 16 – Transcrição do cânone imitativo no minuto final de “Dói”

A faixa seguinte do disco, “Mãe (Mãe solteira)” foi composta em parceria de Tom Zé com Elton Medeiros e assim como “Só” aborda também em sua letra um tema recorrente no samba, a solidão. Segue abaixo sua transcrição:

Cada passo, cada mágoa
 Cada lágrima somada
 Cada ponto do tricô
 Seu silêncio de aranha
 Vomitando paciência
 Pra tecer o seu destino

Cada beijo irresponsável
Cada marca do ciúme
Cada noite de perdão
O futuro na esquina
E a clareza repentina
De estar na solidão

[Refrão - Coro] Dorme, dorme

Meu pecado
Minha culpa
Minha salvação (2x)

Os vizinhos e parentes
A sociedade atenta
E 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
Pra poder trazer um filho
Cujas mães são seus pavores
E o pai sua coragem

(Refrão 3x e *fade*)

Nos primeiros acordes da canção, a levada característica de João Gilberto executada já marca o dialogismo com o gênero da Bossa Nova. A incursão neste estilo se confirma nos compassos seguintes com a entrada de cordas, flauta, violoncelo, fagote executando notas longas que se movem por graus conjuntos, ressaltando as tensões passionais (cf. TATIT, 1995) e construindo uma textura típica de arranjos do gênero. O caráter camerístico da interpretação dos músicos e de Tom Zé também se alinha ao tipo de interpretação bossanovista e também reforça a expressividade do sentimento de solidão presente na letra. Entretanto, se de um lado o arranjo e a forma de interpretação se alinham aos estilemas da

Bossa Nova, por outro lado sua temática diverge substancialmente do projeto utópico e da recorrente promessa de felicidade bossanovista (cf. MAMMI, 1992). Ao invés do lirismo de figuras como o “amor, o sorriso e a flor”, despontam em “Mãe” imagens sombrias de mágoa, dor, lágrima e solidão, ao retratar o cotidiano de uma mãe solteira. Versos que fazem uma associação metafórica com a aranha, tecendo o seu destino, preparando armadilhas com teias linhas e agulhas, também escapam do tipo de figurativa poética usual da Bossa Nova. Além disso, a entrada da bateria e da percussão (surdo) na seção rítmica dos refrões descaracteriza o tipo de acompanhamento bossanovista praticado no início da música, conferindo à condução rítmica um caráter mais próximo de samba. Deste modo, a canção se alinha ao projeto estético do disco, uma vez que decompõe estilemas temáticos da Bossa Nova (gênero derivado do samba), explorando novas possibilidades formais ao abordar poeticamente as fraquezas e insuficiências do seu personagem.

Composta em parceria com o compositor também baiano Vicente Barreto, a canção “Hein?” retrata de maneira bem humorada a briga de um casal. Vejamos a seguir a transcrição de sua letra:

Ela disse nego
Nunca me deixe só
Mas eu fiz de conta
Que não ouvi, Hein?
Ela disse: - orgulhoso
Tu inda vai virar pó
Mais eu insisti
Dizendo - Hein?

[Refrão – Coro] Hein? (8x)
Eu insisto em
Hein? (6x)

(Repete primeira estrofe e refrão)

Ela arrepiou
E pulou e gritou
Este teu - Hein? - muleque
Já me deu - Hein? - desgosto

Odioso - Hein? com jeito
Eu te pego - Ui! bem feito
Prá rua - sai! - sujeito
Que eu não quero mais te ver

Eu dei casa e comida
O nego ficou besta
Tá querendo explorar
Quer me judiar
Me desacatar

(Repete primeira estrofe e refrão - 2x)
(Repete segunda e terceira estrofe)
(Repete primeira estrofe e refrão)

Ao lado de “Tô”, “Dói”, “Só”, “Se” e “Ui!”, “Hein?” consolida o paradigma concretista explorado no projeto estético do disco como uma das maneiras de “estudar” o samba, de decompor a sintaxe discursiva usual de suas letras, acrescentando outro elemento criativo, alheio à poética eloquente emocional do gênero consolidada no mercado. Além da recorrência frequente do monossílabo Hein? ao longo da letra, que inclusive sintetiza o refrão, sua presença é destacada, devido ao canto em uníssono do coro cada vez que aparece na música. O arranjo da música também contribui para tematizar os monossílabos, pois a maneira como José Briamonte estrutura ritmicamente o naipe de cordas com o coro e a acentuação da caixeta acaba criando uma espécie de mosaico rítmico, em que cada voz acentua um lugar diferente do compasso. Tal procedimento cria uma sonoridade peculiar desta faixa do disco e ressalta uma característica marcante do samba de acentuar os contratempos e explora também o caráter rítmico dos monossílabos.

Assim como Bonfim (2014: 145) aponta, nas faixas seguintes do disco “Só (Solidão)” e “Se” nota-se uma semelhança na temática em suas letras, que retratam o sofrimento de um homem causado pela sua amada em um provável termino de relação. Vejamos o primeiro caso:

[Refrão - Coro] Solidão
que poeira leve

solidão
olhe a casa é sua
o telefo...

Solidão
que poeira leve
solidão
olhe a casa é sua
e no meu descompasso
o riso dela

[Estrofe] Na vida quem perde o telhado
em troca recebe as estrelas
pra rimar até se afogar
e de Solução em Solução esperar
O Sol que Sobe na cama
e acende o lençol
Só lhe chamando
Solicitando

(Refrão)

Se ela nascesse rainha
se o mundo pudesse aguentar
os pobres ela pisaria
e os ricos iria humilhar.
Milhares de guerras faria
pra se deleitar
por isto eu prefiro
cantar sozinho

(Coro) Solidão
que poeira leve
solidão
olhe a casa é sua
o telefone chamou, foi engano
solidão
que poeira leve

solidão
olhe a casa é sua
e no meu descompasso-passo
o riso dela (2x e *fade*)

Analisando as duas músicas em seus diversos planos e comparando com as outras faixas do disco, talvez possamos afirmar que sejam as que mais empreguem procedimentos característicos do gênero samba, como uso de frase de violão no início da música, uso de naipe de percussão (cuíca, surdo, tamborim), levada contínua de violão do começo ao fim, entre outros. No entanto, apesar da temática do relacionamento sofrido também se alinhar aos conteúdos passionais recorrentes na produção do gênero, a maneira pela qual Tom Zé aborda a temática na composição da letra de “Só” destoa sensivelmente do tipo de poética eloquente empregada neste repertório. A escolha de utilizar uma palavra incompleta (o telefo..), ou de repetir o trecho de uma palavra (o no meu descompasso-passo / o riso dela)⁴² consistem em maneiras pelas quais o compositor iraraense inseriu estranhezas na letra, alinhando a canção na proposta artística do disco e destacando através delas a singularidade do seu projeto estético.

Na canção “Se” por sua vez, em busca de novas sintaxes Tom Zé recorre novamente ao recurso criativo concretista e destoa de certos padrões de composição da letra de sambas. Conferimos abaixo como isso ocorre:

Ah! se maldade vendesse
na farmácia
que bela fortuna
você faria
com esta cobaia
que eu sempre
fui nas tuas mãos.

Oh! mulher,

⁴² Neste aspecto particularmente, observa-se um procedimento metalinguístico na canção de Tom Zé, pois é exatamente na palavra “descompasso” que ocorre uma variação rítmica na melodia, provocando brevemente uma sensação de irregularidade métrica. Desta maneira, música e letra se comentam reciprocamente, conferindo um teor de crítica textual na canção, além de contribuir no sentido da letra.

se
porém
se
por quê?
se
de quem?
se
por quê?

se isto for possível
pois, me contem
como escrever de novo
o jornal de ontem...

se
porém
se
por quê?
se
de quem?
se
por quê?

eu beijaria os pés
da santa mãe
e reescreveria
o seu caráter

(Repete primeira estrofe)

(Repete refrão até o fade)

Como já apontamos na canção “Só”, nesta canção o arranjo também se aproxima do tipo de arranjo mais usuais de samba, iniciando com frase de violão e apresentando uma forma usual ABAB com levada contínua no acompanhamento e final realizado com repetições do refrão e algumas variações na letra. No entanto se considerarmos esse refrão, que apresenta o emprego recorrente da conjunção condicional “se” em alternância com

perguntas, nota-se aí um elemento característico da poesia concreta, novamente alinhando a canção ao projeto artístico do disco ao desconstruir estilemas do samba.

Tal procedimento pode ser identificado também na faixa que encerra o disco, intitulada “Índice” e composta em parceria de Tom Zé com José Briamonte e o guitarrista recifense Heraldo do Monte. Vejamos abaixo a transcrição da letra:

A felicidade
só dói
só dói se (Toc!)
mã-mãe
tô só
dói mãe (Hein?)
ui!

A felicidade
só dói
só dói
só dói se (Toc!)
vai mãe
tô só
dói mãe (Hein?)
ui!
a felicidade

Como pudemos perceber, a letra se baseia na reunião de todos os títulos dos fonogramas do disco (monossilábicos ou não), como se constituísse um índice remissivo dos “estudos” realizados sobre o samba. A maneira como Tom Zé combinou as diferentes partes poderia ter sido realizada de maneira aleatória sem que fosse construído um sentido interpretativo. Entretanto, a estrutura que ela apresenta denota escolhas conscientes que o artista fez, buscando abordar a temática da solidão/da dor com certa ironia implícita. Nesse sentido, “Índice” sintetiza o paradigma concretista explorado ao longo do LP, como uma das maneiras de analisar o samba, de decompor sua sintaxe discursiva usual de letras e dos títulos de música.

No plano musical, a complexidade e a sofisticação melódico-harmônica da música contrastam com todas as outras faixas do disco, que apresentam estruturas bem mais calcadas em relações tonais diretas sem empréstimos modais ou notas de tensão nos acordes. Tal constatação leva-nos a considerar que a parte musical possivelmente ela tenha sido composta e executada por Heraldo do Monte, instrumentista que apresenta, nas suas composições de seus discos, estruturas melódico-harmônicas semelhantes.

A seguir, serão realizadas análises musicais de “Mã” e “Toc”, por acreditarmos que constituem as canções que mais sintetizam os paradigmas artísticos do núcleo temático, do projeto estético concebido por Tom Zé para disco.

III. IV. Análise de “Mã”

Como podemos perceber nas análises realizadas até aqui, em *Estudando o samba* Tom Zé dá continuidade no seu projeto estético experimental praticado no disco anterior (*Todos os olhos*), recorrendo a paradigmas criativos da poesia concreta e procedimentos de vanguarda da música erudita na busca por novas sonoridades e novas possibilidades formais. Analisando o disco em sua totalidade (capas, letras, arranjos, sonoridades) e concepção artística, podemos afirmar que a primeira faixa do LP, “Mã”, sintetiza o seu paradigma artístico central: o estudo experimental do gênero samba em seus diversos parâmetros internos e a decomposição consequente de certos estilemas e formas interpretativas cristalizados no mercado. Vejamos abaixo a transcrição de sua letra:

Batiza esse neném
batiza esse neném (2x)

Batizado bom
batizado bom (2x)

Ê, os sambas e arcanjos
ô, a rua a arruaça
ê, a mão da madrugada
ô, a lua enluarada

ê, o seio, sua sede
ê, mã mã mã mã mã mã mã (BIS 5x)

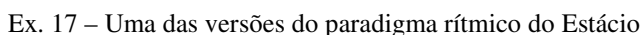
(Coro repete última estrofe e *fade*)

Ao abordar a temática de um ritual de batismo de um bebê na primeira faixa do disco, Tom Zé, ainda que inconscientemente, cria uma associação entre o início da vida de uma pessoa e o recebimento do seu primeiro nome, com o início do disco e sua titulação; ou mesmo com o momento em que o gênero samba recebeu sua designação primeira. Alguns traços na letra como a repetição recorrente de sílabas (“mã”) e de versos (“Batiza esse neném” ou “Batizado bom”), bem como a ausência de uma linha discursiva objetiva remetem a processos criativos de poetas concretistas e destacam esse paradigma criativo explorado na maior parte das outras letras e títulos do disco.

O arranjo desta música constitui um ponto de inflexão na trajetória de desenvolvimento do projeto estético de Tom Zé, pois apresenta um tipo de procedimento composicional que viria a se mostrar recorrente nos seus discos seguintes e que se baseia no emprego do contraponto. Segundo Tatit (ZÉ, 2003: 215), em grande parte da obra de Tom Zé o contraponto parece a forma como o artista pensou a composição: ao invés de partir da criação de uma melodia para depois escolher os acordes mais adequados ou mesmo inventar uma progressão harmônica e em seguida compor uma melodia que se adeque, Tom Zé parece compor a partir de pequenos módulos (ostinatos) que são combinados e sobrepostos de maneira contrapontística. Em entrevista concedida a Luiz Tatit e Arthur Nestrovski, Tom Zé descreve com detalhes esse processo criativo:

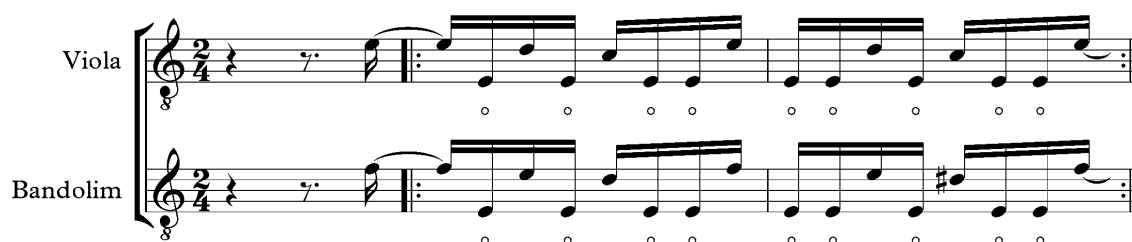
Eu podia mostrar duas gavetas que tenho aqui, cheias de fitas-cassete. Essa gaveta é uma espécie de linha de montagem. A partir de certo momento, eu comecei... Foi assim: eu tinha uma bateria de samba, em ritmo meio lento ou mais rápido. E sentava para compor: botava a bateria de samba, pegava a quinta e a sexta cordas do violão e tentava uma pequena frase, um ostinato. Quando ficava gostoso – depois eu percebia –, é porque modificava ligeiramente a batida de samba. Dava alguma coisa diferente; um molho tão gostoso que eu não podia mais abandonar. Tento fazer assim com os cavaquinhos, um contraponto muito rígido, no sentido rítmico. O baixo é francamente tonal; embora estabeleça também uma escravidão: um acorde só. Em cima dele tento fazer uma coisa exigente ritmicamente. [...] Só aí que vou me preocupar com alguma coisa para dizer. É aí que vou tentar fazer a melodia, tentar cantar alguma coisa. (ZÉ, 2003: 215)

Especificamente em “Mã”, o mosaico inicia com a condução executada pela bateria e pelo tamborim, que apresentam linhas rítmicas de condução características do gênero samba com acentuação que se alinha ao paradigma rítmico do Estácio, padrão rítmico identificado pelo pesquisador Carlos Sandroni em seus estudos sobre as transformações sofridas pelo samba ao longo do século XX ⁴³. Após o oitavo compasso de condução rítmica, acontece uma intervenção do coro cantando os primeiros versos seguidos da execução de uma frase dobrada pela viola e baixo elétrico.



⁴³ Sandroni afirma que o paradigma do Estácio é um modelo rítmico pelo qual muito se alinharam as melodias dos sambistas a partir de 1930, momento em que ocorre gradualmente uma mudança de estilo acontecida no samba e passou a constituir um verdadeiro ponto de inflexão na música popular. Segundo o pesquisador, a alteração rítmica conferia ao samba maior contrametricidade a partir de uma acentuação da imparidade rítmica do gênero (SANDRONI, 2001: 204).

música e o emprego de dissonâncias e da estridência no arranjo. Vejamos de que maneira isso acontece na transcrição:



Ex. 18 – Transcrição de ostinatos executados pela viola e bandolim em “Mã” (soa uma oitava acima)

Apesar das duas frases se assemelharem, apresentando uníssonos e uso de cordas soltas na maioria das notas, a alteridade entre elas acaba sendo enfatizada pela dissonância presente no intervalo de 2ª menor entre Fá e Mi no começo do ostinato, e também no intervalo de 2ª aumentada no segundo tempo do terceiro compasso (Dó e Ré#). Através da inclusão de ostinatos e *clusters* dissonantes como este no arranjo, Tom Zé dava continuidade na prática de sua poética transgressora, tensionando certos referenciais de beleza hegemônicos da música popular.

Após quatro repetições da frase de viola e bandolim, outro ostinato é acrescentado à estrutura rítmica já formada, desta vez executado pela guitarra elétrica com distorção e pelo baixo elétrico (Ex. 19).



Ex. 19 – Transcrição de ostinato executado pela guitarra e baixo elétrico em “Mã”

Apesar de apresentar passagens cromáticas, alguns acidentes empregados (Mi bemol e Si bemol) podem nos levar a crer que o modo empregado teria sido dó menor dórico. No entanto, se considerarmos que, além das frases melódicas dos corais, o ostinato anterior

emprega o Mi natural, nota estranha a esta escala, percebemos assim que esta música se baseia em apenas um acorde, o de dó maior dominante e suas tensões disponíveis (D# como nona aumentada e F# como quarta aumentada, p. ex.). A sobreposição dos três primeiros módulos (condução rítmica da bateria e percussão, ostinato da viola junto do bandolim e da guitarra elétrica com o baixo) neste momento conclui a formação da base rítmica central sobre a qual ainda serão acrescentados gradualmente outros ostinatos a seguir, os quais tornam a textura da música cada vez mais densa.

O próximo ostinato a ser sobreposto sobre esta base consiste numa frase melódica executada por um coro feminino, que traz os versos seguintes da letra da canção e permanece até o final da música. Observando a transcrição (Ex. 20), notamos que as notas do seu contorno melódico se adequam à escala do acorde central de dó maior dominante.

Coro 1



Ba-ti-za-do bom Ba-ti-za-do bom

Ex. 20 – Transcrição do primeiro ostinato de coro em “Mã”

Após duas ocorrências do ostinato deste coro, um segundo coro feminino se integra à execução da música dando continuidade a sequência dos versos da letra. Sua estrutura melódica apresenta igualmente notas do acorde de dó maior dominante, algo que contribui para o firmar como eixo central da música. Vejamos abaixo sua transcrição:

Coro 2



Ê, os sam-bas e ar-can-jos
 ô, a ru-a ar-ru-a-ça
 ê, a mão da ma-dru-ga-da
 ô, a lu-a en lu-a-ra-da
 ê, o se-íu su-a-se-de

Ex. 21 – Transcrição do segundo ostinato de coro em “Mã”

Analisando sua métrica, nota-se aqui um traço pouco usual se situado no repertório de sambas do período, que é o emprego de uma frase de cinco compassos em ostinato, fora

da quadratura que normalmente predomina nos arranjos do gênero. Ao sobrepor um ostinato de cinco compassos sobre uma base rítmica binária e outros ostinatos com quadratura regular, Tom Zé acaba criando neste momento uma polimetria na música. O emprego de polimetrias foi um procedimento bastante recorrente em obras da vanguarda da música erudita do século XX⁴⁴, as quais possivelmente serviram de referência para Tom Zé recorrer a tal procedimento. Deste modo, através do emprego de uma polimetria notamos outra maneira pela qual Tom Zé buscou reproduzir certas sonoridades e efeitos da música de vanguarda erudita no campo da música popular, tensionando desta maneira certos padrões de linguagem e conduta consolidados no mercado.

Ao mesmo tempo em que o segundo coro se integra à execução, são iniciadas também pequenas intervenções realizadas pelos metais e pelo teclado, que se alternam entre a execução de *clusters* em notas longas com intervalos de 2ª menor; e frases irregulares que não são repetidas e assim não formam ostinatos, contudo contribuem com a adição de mais um elemento dissonante na densa textura da música.

Como resultado do processo composicional – baseado na sobreposição progressiva e acumulativa de ostinatos-, e das escolhas realizadas por Tom Zé na composição do material rítmico-melódico de cada módulo, prevalece no arranjo de “Mã” um *crescendo* gradual de estridência. Se no início a textura é leve e simples, trazendo o mote do disco logo nos seus primeiros segundos ao caracterizar o gênero samba apenas com a condução da bateria, com a entrada dos ostinatos, acrescenta-se gradualmente tensividade na música. Primeiramente pelo intervalo de 2ª menor entre as frases da viola e bandolim, posteriormente pela nota de tensão empregada na melodia dos corais e, por fim, pelas intervenções executadas pelos metais e teclado distendendo a escuta com intervalos de 2ª menor em notas longas. De certo modo, o arranjo de “Mã” parece simular o processo observado ao longo do disco *Estudando o samba* da desconstrução do gênero samba em seus diversos parâmetros internos, com o consequente tensionamento de certos estilemas e formas interpretativas cristalizados no mercado. Ao invés de harmonias tonais com tensões resolvidas, consonâncias e uma escuta agradável, prevalece no arranjo de “Mã” a estridência, tensões suspensas, intervalos dissonantes enfatizados, que parecem contrariar de maneira

⁴⁴ A título de exemplos de obras que trazem o emprego de polimetria, podemos citar “A Sagração da Primavera”, “Petruchka” de Stravinsky e também o “Segundo Quarteto para Cordas” de Bela Bartok, entre outras.

consciente a padronização e o caráter fetichista de perfeição da indústria cultural (no sentido adorniano do termo), o qual visa transformar os produtos culturais brutos em algo sem falhas e sem lacunas, o mais próximo possível da perfeição.

III. V. Análise de “Toc”

Considerando as publicações que trataram do disco *Estudando o samba*, sejam elas resenhas jornalísticas do lançamento do LP escritas pela crítica especializada ou análises de trabalhos acadêmicos de diferentes áreas do conhecimento, nas menções realizadas sobre as faixas, “Toc” desponta quase unanimemente como a música mais experimental e emblemática do disco entre os autores. Se compararmos os seus procedimentos musicais e sonoridade com os das outras, de fato tornam-se notáveis certas características que a diferem do restante do disco, como o fato de ser a única música inteiramente instrumental e apresentar uma lógica de estruturação musical substancialmente distinta.

Como Vargas bem apontou (2012: 289), em “Toc” a métrica binária do samba é decomposta. A música inicia com um ostinato executado pela viola de apenas uma nota (Sol) com uma acentuação rítmica alinhada ao paradigma rítmico do Estácio⁴⁵, que permanece sem alterações ou variações até o último compasso, constitui o elo principal com o gênero samba e o eixo sobre o qual a música se desenvolve. Em seguida, iniciam-se intervenções de outros instrumentos de corda (baixo, violão, bandolim, cavaco) que executam notas em *staccato* sem formar padrões rítmicos, contudo dentro do pulso e com bastante precisão. Como resultado da falta de constância e da aparente aleatoriedade das intervenções, a rítmica da música acaba se distanciando das linhas de condução características do gênero ou mesmo de uma organização métrica consistente. A ausência de instrumentos que realizam uma função importante de marcação do tempo forte e fraco na seção rítmica do samba, como os surdos ou o pandeiro, também contribui para deixar difusa a métrica binária (cf. BONFIM, 2014).

Após a inclusão dos instrumentos de cordas no arranjo, iniciam-se novas intervenções realizadas desta vez por metais (trompetes, trombones, saxofones, p. ex.) e por

⁴⁵ Para maiores informações, consultar a nota de rodapé anterior.

gravações diversas de gritos, gemidos, ruídos de enceradeira, transmissão de rádio, som de teclas da máquina de escrever, entre outros, que sustentam o fluxo da música com uma variedade de sons até chegar ao final repentino. Em um artigo, Vargas faz uma breve análise sobre este procedimento empregado:

A aparente anarquia sonora por conta do *non sense* da estrutura, da falta de narrativa harmônica e melódica e da incorporação de ruídos traz para a canção popular as experiências dos compositores eruditos de vanguarda da primeira metade do século XX. Essa faixa se constrói e se define pela junção de estilemas do ritmo popular e dessas experiências radicais, mesclando os campos da música popular e de vanguarda por meio da experimentação do compositor. (VARGAS, 2012: 289)

Em concordância com o pesquisador, acredito que em “Toc” Tom Zé conceituou uma lógica de estruturação musical híbrida, que justapõe o paradigma rítmico do samba com as experiências vanguardistas dos concretistas franceses da primeira metade do século XX, fundamentadas na exploração timbrística dos ruídos e sons do cotidiano através da manipulação de fitas magnéticas com a consequente ausência de uma narrativa harmônica ou melódica. Ao invés de empregar narrativas mais usuais no campo da música popular, como a composição de seções bem distinguíveis ou o emprego de refrões/estrofes com um plano harmônico e um contorno melódico bem inteligível, o compositor baiano opta por desconstruir esse tipo de poética eloquente, estruturando a música através de intervenções irregulares de instrumentos e colagens, enfatizando mais o seu caráter fragmentário caótico do que o desenvolvimento de uma narrativa.

Em outra via interpretativa, no documentário *Tom Zé ou quem irá colocar uma dinamite na cabeça do século?* é exibido um depoimento do professor e compositor vanguardista H. J. Koellreutter realizando uma análise conceitual da música “Toc”:

Em primeiro lugar ele desenvolve um estilo muito próprio, que funde todas as características que ultimamente surgiram na música. Por exemplo, a superação de certos dualismos como consonância e dissonância, belo e feio [...] principalmente também há um novo conceito de tempo. O tempo existe nessa música, ainda, porque é uma característica do samba. Mas que no fundo é fluente, é um tempo que muda constantemente e transforma todos os outros parâmetros de acordo com este conceito de tempo, que eu chamo de um conceito de tempo quadridimensional, que não é mais o tempo do relógio, rigoroso, é mais emocional. São acontecimentos musicais acausais; a gente sente essa fluência livre, emocional. Fiquei arrepiado com essa música que ouvi ontem... e, para ser franco, não dormi ontem à noite por causa dessa música. (GALLO, 2000)

Com referência em teorias de autores da física moderna, como o conceito de tempo quadridimensional, Koellreutter atribui à “Toc” características típicas do repertório de vanguarda da música erudita do período (superação de dualismos consonância/dissonância, belo/feio). O emprego de conceitos da física moderna para refletir sobre a música de vanguarda consiste o fundamento das teorias da *Estética relativista do impreciso e do paradoxal* de Koellreutter, que para compreender o repertório moderno, propôs traçar um paralelo entre a mudança de paradigmas no pensamento científico ao longo da história com as transformações estruturais e conceituais na música erudita.

Em sua dissertação de mestrado, Bonfim realiza um estudo mais aprofundado sobre as teorias de Koellreutter, sobre suas relações com a física moderna e verifica a hipótese de que a música “Toc” se enquadra nos conceitos da *Estética relativista do impreciso e do paradoxal*. No entanto, após o desenvolvimento do estudo, o autor chega a conclusão de que

as descrições de Koellreutter sobre o conceito de tempo quadridimensional se mostram um tanto obscuras e seu significado bastante incerto ou dubio em sua *Estética Relativista do Impreciso e do Paradoxal*. Por esta razão, demonstrar com precisão, quais elementos musicais determinariam a presença desta noção em uma obra, se torna uma tarefa extremamente intrincada. Diante desta impossibilidade, me abstive da tentativa de aplicar ou enquadrar a música Toc, de Tom Zé, nesta acepção do teórico alemão. (BONFIM, 2014: 183)

Apesar de reconhecer a impossibilidade da hipótese de associar a música ao conceito de tempo quadridimensional de Koellreutter, nas análises que desenvolve sobre a música “Toc” o pesquisador a enquadra em outros conceitos empregados pelo compositor (BONFIM, 2014: 150), como os da relatividade, da paradoxalidade, da acausalidade e da imprevisibilidade, e tece argumentos para justificar as associações. Particularmente, considero que abordagens transdisciplinares e o empréstimo de conceitos de outras áreas do conhecimento podem contribuir sim na melhor compreensão de um fenômeno. Contudo, avaliando este caso, acredito que a aplicação dos conceitos de Koellreutter parece não ter alcançado as especificidades inerentes de “Toc”, distorcendo o objeto de estudo.

Primeiramente, as teorias do compositor foram formuladas para se pensar o repertório da música erudita de vanguarda, que, comprometida com a abolição do sistema

tonal, a construção de novas sonoridades e um novo discurso musical, passou a fundamentar o pensamento criativo composicional sobre outros parâmetros musicais e estéticos, distintos daqueles usuais como a preparação e resolução da dissonância; da organização em quadraturas; da notação em alturas, duração definidas e em compassos da partitura “tradicional” etc. Deste modo, em composições da música erudita moderna, tal fundamento criativo serve como base na concepção da totalidade da obra, diferentemente do que acontece no campo de música popular ou, mais especificamente, na obra de Tom Zé, que normalmente incorpora processos criativos similares mais para reproduzir um determinado efeito dissonante do que como um recurso estrutural. Apesar de “Toc” apresentar um alto teor experimental, por não se balizar nos princípios tonais de tensão/resolução e não apresentar versos, refrões ou melodias, pode-se observar que a música ainda assim mantém solidamente algumas características estruturais da música popular em sua concepção.

Observemos, por exemplo, o conceito de relatividade de Koellreutter que define que parâmetros como a altura, a duração e intensidade não são mais “tratados como absolutos e precisos, mas como dependentes da percepção do intérprete e, conseqüentemente, do ouvinte” (BONFIM, 2014: 99). Tais características fazem sentido se pensarmos em obras como “Fontana Mix” de John Cage, cuja partitura (Fig. 6) fornece mais uma sugestão de expressão musical do que definição de alturas e durações, concedendo assim ampla margem de improvisação para o intérprete.

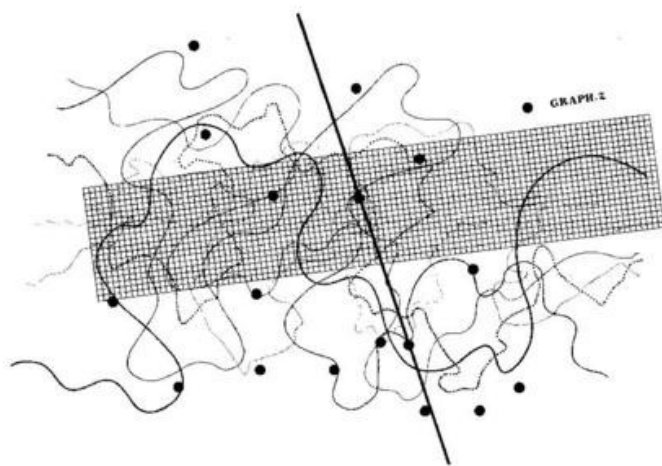


Fig. 6 - Partitura de “Fontana Mix” (1958) de John Cage

Nesse sentido, acredito que “Toc” destoa substancialmente daquelas características destacadas no conceito de relatividade, pois apresenta alturas, durações e intensidade precisamente definidas. Apesar de aparentemente não ter havido uma partitura que tenha guiado a execução dos músicos, notam-se certos padrões, como a recorrência das notas Sol e Ré tanto no ostinato inicial, como na intervenção dos instrumentos de cordas; a recorrência do uso de contratempos nas intervenções dos instrumentos de cordas e dos metais, que se alinham à contrametricidade característica do samba (cf. SANDRONI, 2001); o próprio paradigma rítmico do Estácio presente no ostinato ao longo de toda a música. Deste modo, apesar de diluir a métrica binária do samba e conceder certa liberdade aos músicos, tal grau de relatividade certamente foi limitado pela escolha de apenas algumas notas (Sol e Ré em diferentes oitavas), a conformação do paradigma rítmico do samba, características estas que indicam a definição de certos parâmetros de altura, duração e intensidade e que problematizam a adequação do conceito de relatividade em “Toc”.

Neste capítulo pudemos perceber que, após a ousadia criativa e a repercussão desfavorável causada pelo disco *Todos os olhos* (1973), Tom Zé se distanciou da cena artística oficial e passou a atuar em espaços alternativos de menor visibilidade. Devido à postura contrária a certos padrões culturais dominantes e às suas práticas criativas, consideradas ousadas, transgressoras e herméticas pela crítica especializada, acabou recebendo o rótulo de cancionista “marginal” ou “maldito”, junto de outros artistas, como Jards Macalé, Jorge Mautner, Walter Franco, Marcus Vinicius, entre outros. Nesse sentido, tentamos problematizar as relações entre as opções estéticas de Tom Zé, sua forma de atuação no mercado do período e o segmento conhecido como cultura marginal. Ao analisarmos estas relações, pudemos perceber que, apesar de ter divergido nas temáticas abordadas em suas canções, poucas vezes tratando de violência urbana em suas músicas, Tom Zé compartilhou do mesmo tipo de estratégia de atuação e postura *underground*, antagônica aos cânones culturais e estéticos daquele período. Assim, ao invés de aproximar o seu trabalho a certos modelos compatíveis com o gosto popular, Tom Zé optou por se manter fiel às suas convicções artísticas e desenvolveu ainda mais seu projeto estético experimental nos anos seguintes da década de 1970, justamente em um momento pouco oportuno para inovações musicais no mercado.

Com referência nos seus conhecimentos sobre os procedimentos de vanguarda da música erudita, obtidos na sua formação acadêmica na UFBA, o compositor baiano elaborou o projeto da “música operária”, empregando ferramentas, máquinas de oficinas e sons oriundos da execução de fitas magnéticas para realizar suas *performances*. Deste modo, adaptava um procedimento típico dos concretistas franceses para universo da música popular, projeto este que acabou não conquistando grande aclamação popular ou mesmo a aceitação pela sua gravadora. O conflito de Tom Zé com os funcionários da gravadora Continental e o subsequente abandono do novo projeto experimental na gravação do LP *Correio da estação do Brás* reflete a relação conflituosa que perpassa a carreira do artista, situada entre a prática de uma poética transgressora dos padrões e participação no mercado.

Ao cotejarmos análises acadêmicas, com canções de alguns compositores, discursos proferidos em periódicos sobre o gênero samba e estatísticas dos discos mais vendidos, observamos que ao longo da década de 1970 o segmento passou por uma fase de revitalização e ascensão de popularidade no mercado. Diante deste fenômeno, diversos jornalistas, críticos e sambistas apresentaram uma visão crítica comum sobre a popularização do samba em suas análises, destacando nas transformações correntes do gênero, certo processo de padronização, descaracterização de suas práticas originais, perda de originalidade criativa, massificação, fenômeno que associaram ao avanço da racionalidade mercadológica e às estratégias de marketing. Compartilhando da mesma visão crítica, Tom Zé por sua vez coloca em questão justamente não apenas esses padrões que se formavam no mercado, mas também aqueles formatos e práticas reconhecidos como “tradicionais” em certa concepção purista do gênero, adotando-o como fonte criativa para produzir o LP *Estudando o samba*. Através da apreciação do disco, pudemos perceber que o seu projeto estético se baseou em uma proposta experimental de analisar, decompor e recompor estruturas rítmicas, estilemas melódicos e temáticos, timbres instrumentais e formas tradicionais de interpretação do samba (cf. VARGAS, 2012). Nas breves análises das faixas do disco e nas análises das canções “Mã” e “Toc” identificamos algumas maneiras pelas quais Tom Zé desconstruiu certos padrões de interpretação do gênero e adaptou procedimentos musicais da vanguarda da música erudita ao campo de música popular, empregando polimetrias, *clusters*, gravações de sons do cotidiano, tensionando desta maneira certos padrões de linguagem e conduta consolidados no mercado.

CAPÍTULO 4.

Do ostracismo brasileiro à consagração internacional

IV. I. Expansão do mercado fonográfico e globalização da indústria cultural

No que se refere ao fenômeno da globalização, diferentes versões sobre sua origem despontam dentre os estudiosos do tema. Enquanto alguns a caracterizam como uma manifestação consequente das transformações tecnológicas e vantagens proporcionadas pela Revolução Industrial, a saber, o barateamento dos meios de transporte e meios de comunicação entre os países no final do século XIX, outros remontam sua história a partir do período das descobertas de novos territórios nas Grandes Navegações dos séculos XV e XVI, realizadas pelos europeus no intuito de descobrir novas rotas de comércio. De todo modo, apesar de não consistir um fenômeno recente, a globalização somente tornou a ser um conceito problematizado e debatido em fins da década de 1980, em paralelo a um conjunto de transformações estruturais correntes nos países desenvolvidos e periféricos.

Ainda que reconheça a dificuldade em precisar uma definição de globalização, o crítico literário norte-americano Frederic Jameson (2001: 17) destaca que é possível observar no mundo contemporâneo cinco planos distintos de globalização: o tecnológico, o político, o cultural, o econômico e o social, exatamente nesta ordem. Em seu artigo, o pesquisador Fenerick (2008: 125) realiza uma síntese da característica tendencialmente predominante em cada um desse plano:

no tecnológico são marcantes o assombroso desenvolvimento dos novos meios de comunicação e a revolução da microinformática; no político, a questão predominante é a do Estado-Nação (ele ainda existiria? Teria ainda um papel importante a desempenhar?); no nível cultural, o aspecto central se coloca na iminente possibilidade de standardização, com culturas locais e tradicionais sendo varridas do planeta por uma cultura hegemônica (leia-se norte-americana); no econômico, observa-se a predominância do capital financeiro sobre o capital produtivo; e no social ocorre a mundialização da sociedade do consumo, desenvolvida inicialmente nos Estados Unidos e em outros países do chamado primeiro mundo, mas agora se alastrando sistematicamente pelo mundo todo.

Em um capítulo do livro *A condição pós-moderna*, o geógrafo britânico David Harvey por sua vez analisa as transformações político-econômicas do capitalismo do mesmo período enfocando as relações econômicas. A partir da análise da repercussão político-econômica de alguns acontecimentos marcantes da década de 1960 e 1970, tais como a Guerra do Vietnã e a recessão causada pela crise do petróleo, com apoio em gráficos e tabelas, Harvey identifica no período um conturbado processo de reestruturação

econômica e de reajustamento social e político. Processo este que teria culminado em uma série de novas experiências nos domínios da organização industrial e da vida social e política, que por sua vez levaram à passagem para um novo sistema de acumulação, que denominou de regime de acumulação flexível (HARVEY, 1993: 140). Contrapôs o novo regime ao sistema de produção fordista antecedente, ao qual o autor atribuiu certa rigidez devido aos investimentos de capital fixo de larga escala e de longo prazo, aos contratos formais de trabalho com maior tributação e garantias trabalhistas, aos sistemas de produção em massa que limitavam muitas vezes a flexibilidade de planejamento e presumiam crescimento estável em mercados de consumo variantes. Assim, nas palavras de Harvey (*idem*), a acumulação flexível

é marcada por um confronto direto com a rigidez do fordismo. Ela se apoia na flexibilidade dos processos de trabalho, dos mercados de trabalho, dos produtos e padrões de consumo. Caracteriza-se pelo surgimento de setores de serviços financeiros, novos mercados e, sobretudo, taxas altamente intensificadas de inovação comercial, tecnológica e organizacional. A acumulação flexível envolve rápidas mudanças dos padrões do desenvolvimento desigual, tanto entre setores como entre regiões geográficas, criando, por exemplo, um vasto movimento no emprego no chamado 'setor de serviços', bem como conjuntos industriais completamente novos em regiões até então subdesenvolvidas [...], para não falar em países recém-industrializados

Das consequências geradas pelo deslocamento de polos industriais de produção para regiões subdesenvolvidas, indicou além da intensificação da integração econômica e política entre países, uma intensa reestruturação do mercado de trabalho. Frente à dinâmica e volatilidade do mercado, do aumento da competição, da redução das margens de lucro, os empregadores acabaram tirando proveito do enfraquecimento do poder sindical, bem como da quantidade de mão-de-obra excedente, para consolidar regimes e contratos de trabalho mais flexíveis, como o trabalho em tempo parcial, o trabalho temporário ou subcontratações (HARVEY, 1993: 143). Deste modo, tentavam encontrar alternativas para eximir-se cada vez mais da carga tributária presente em garantias trabalhistas previstas por lei.

Apesar de ser uma tese ainda em debate, poucos autores discordam da relação próxima existente entre o enfraquecimento da classe operária e o emprego do conhecimento estratégico, das tecnologias de informação e comunicação. Comentando a respeito, Rodrigo Duarte destaca que

a globalização é a degeneração da classe operária organizada, que até finais do século XIX era um contrapeso com relação à tendência internacionalizante do capitalismo, numa espécie de ‘subclasse’ que não dispõe mais do relativo poder político que chegou a ter e foi tecnologicamente sobrepujada pelos detentores do conhecimento mais estratégico (tecnologias de informação e comunicação), que nos países desenvolvidos constituem uma nova e próspera classe média. (DUARTE, 2003: 148)

Outra transformação que, segundo Harvey, permitiu superar a rigidez do sistema fordista pode ser observada na crescente capacidade de manufatura de uma variedade de bens e preços baixos em pequenos lotes, que possibilitou atender a uma diversidade bem mais extensa de demandas do mercado, inclusive as mais passageiras. Tal mudança possibilitou também uma aceleração do ritmo da inovação do produto, ao lado da exploração de nichos de mercado altamente especializados e de pequena escala (HARVEY, 1993: 148).

Em um contexto de flexibilidade de mercado, em que a informação e a capacidade de tomar decisões rápidas num ambiente incerto, efêmero e competitivo tornaram-se decisivos para a realização dos lucros, a corporação bem organizada acabou se beneficiando, uma vez que obteve maiores vantagens competitivas sobre os pequenos negócios. Nesse sentido, Harvey aponta que ao invés de diminuir o poder corporativo, a acumulação flexível contribuiu para o aumento da monopolização e levou a maciças fusões e diversificações corporativas. Para citar dados, somente nos Estados Unidos, algumas companhias chegam a gastar 22 bilhões de dólares comprando umas às outras em 1977; por volta de 1981, o montante chega a 82 bilhões, alcançando por fim, em 1985, um considerável pico de 180 bilhões (*idem*).

Em uma perspectiva analítica similar deste contexto, Rodrigo Duarte destaca que, desde 1990, os meios de comunicação vêm “passando por enormes transformações que correspondem, até os mais ínfimos detalhes, a movimentos corridos na sociedade e na política do mundo ‘globalizado’”. Observa-se, por exemplo, uma concentração de capitais enorme nesse ramo, de modo que pouco mais de uma dúzia de grandes corporações controlam quase toda a oferta de mercadorias culturais postas à disposição no mercado mundial” (DUARTE, 2003: 159). Para Duarte, é também notável nesse contexto

o predomínio do mercado norte-americano sobre todos os demais, não apenas como centro produtor e irradiador dos conteúdos consumidos mundo afora, mas também

como principal mercado consumidor de produtos culturais industrializados. No que concerne ao primeiro ponto, há dados sobre o comércio de mercadorias culturais entre os EUA e a Europa: encontra-se, aqui, um enorme desequilíbrio, pois 30% do tempo de transmissão televisiva na Europa é ocupado com produções norte-americanas. Na Alemanha, por exemplo, a ocupação na televisão comercial chegou, em 1991, a 67% do tempo de transmissão com produtos importados dos EUA. Enquanto isso, 90% de todos os programas de televisão produzidos na Europa jamais deixaram o seu país de origem, isto é, tiveram e têm consumo apenas local. (DUARTE, 2003, p. 159).

Mesmo na parcela do mercado em que a produção norte-americana não predomina e em que também há uma formação de enormes oligopólios dos *media*, observa-se também uma tendência ao predomínio de corporações transnacionais que anteriormente atuavam em outros ramos e que foram vagarosamente redirecionando seus investimentos para o ramo do entretenimento. Podemos citar casos de conglomerados eletroeletrônicos japoneses que se destacam, como a Sony, Matsushita, Toshiba e outras empresas de telefonia europeias, como a AT&T, Atlantic Bell, Deutsche Telekom, etc.

Especificamente na indústria do disco, observa-se também a formação de conglomerados, concentração de capitais e diversificação de investimentos. Um exemplo representativo desse fenômeno é a compra da divisão fonográfica da CBS pela Sony por dois bilhões de dólares, ocorrida em 1989, que concedeu à empresa o novo rótulo de Sony Music. Pouco tempo depois se aproxima do setor audiovisual, adquirindo também o estúdio cinematográfico Columbia Pictures, um dos mais antigos e centrais da produção de Hollywood. Além deste caso, Duarte aponta também a fusão de duas gigantes empresas do entretenimento, que

temendo a concorrência desses conglomerados, [...] formaram, em 1989, um império ainda maior: A Warner Communications foi vendida por 14 bilhões de dólares para o grupo editorial Time-Life, constituindo a Time Warner, que se tornou o maior e mais lucrativo conglomerado de comunicações do mundo (seu canal 'global' mais conhecido é a CNN). (DUARTE, 2003: 163)

Em um documentário produzido pela TV Cultura, intitulado *Os alquimistas do som*, o maestro Júlio Medaglia faz uma breve análise sobre a indústria fonográfica, que serve aqui para refletir sobre os efeitos desta larga expansão na produção musical:

Na época [anos 1930] o talento nascia naturalmente, nas boates, nos bairros, em locais absolutamente anônimos... depois, eles [os talentos] ganhavam espaço nos

meios de comunicação, eles eram conhecidos e só então vinha a gravação, que documentava aquilo e espalhava para o Brasil... Isso ainda aconteceu até o final dos anos 60.

Infelizmente, com o passar do tempo, as grandes gravadoras assumiram a responsabilidade dessa produção e, como a máquina ficou grande demais, ficou tudo muito gigantesco, e essa máquina precisa estar sempre aquecida e sempre vendendo sem parar... Eles perderam a paciência de lidar com o talento, e: 'vamos inventar nós mesmos as nossas coisas'. Conclusão: isso resultou numa produção simplória, medíocre, que é uma coisa linear, uma coisa melódica, sem absolutamente nenhum talento... mas que tem uma certa produção, um certo melodismo, um invólucro bonito de instrumentação e de produção... e com isso, está transformando a música brasileira atual numa coisa medíocre, mas bem acabada. (MEDAGLIA, 2003)

Como pudemos perceber, Medaglia atribui como consequência da grande ampliação da estrutura das gravadoras, uma expansão correspondente da necessidade da realização dos lucros, que teria levado as grandes gravadoras a prescindir da criatividade, do talento, da qualidade artística dos discos em sua produção, apesar de manter certo acabamento adequado aos padrões do mercado. Assim, para o maestro paulistano, o processo de expansão das gravadoras e do avanço dos imperativos mercadológicos na atuação dos produtores, teria sido um fator central de uma suposta perda de virtudes da música brasileira.

O crescimento das grandes gravadoras e o processo de mercantilização da música não são fenômenos recentes, uma vez que o interesse no lucro sempre existiu desde o surgimento do mercado fonográfico. Contudo, observamos que certos processos se intensificaram nas grandes gravadoras desde a segunda metade do século XX, como a crescente racionalização dos mecanismos de sua atuação, a sensível expansão dos territórios de atuação e do aumento da necessidade de lucros, agora tão grandes quanto a própria indústria globalizada. Assim, a um grande aumento das proporções das *majors* e do volume de seus investimentos, corresponde a necessidade de um grande acréscimo do seu retorno financeiro. Tal necessidade leva consequentemente a novas maneiras de pensar a escala de vendas dos seus produtos e as estratégias de produção e vendas, inclusive formatando seus produtos para públicos de diferentes territórios.

No caso do mercado fonográfico brasileiro nota-se igualmente um fenômeno de expansão principalmente se atentarmos ao volume de faturamento realizado ano por ano durante o período entre 1980 e meados dos anos 1990. Em meados da década de 1970 o

Brasil se situava entre os cinco maiores mercados do mundo, e, segundo Márcia Dias em 1981 o faturamento conquistado através das vendas foi estimado em 250 milhões de dólares (DIAS, 2000: 78). No entanto, devido à instabilidade econômica do país ocasionada por planos governamentais como o Plano Cruzado (1986) e o Planos Collor I e II (1990 e 1992), a indústria fonográfica nacional entrou na mais grave crise até então já ocorrida (*idem*: 106), diminuindo no período sensivelmente o número de discos vendidos. Depois da crise, a dinâmica do mercado só veio apresentar melhorias a partir de 1994, favorecida pela relativa estabilização da economia e controle dos índices de inflação proporcionados pelo Plano Real e pela consolidação do CD (Compact Disc) como formato principal (*idem*). Neste contexto favorável, o mercado brasileiro consegue atingir um volume de faturamento de 930 milhões de dólares e alcança a cifra de 105,3 milhões de unidades vendidas no ano de 1998, passando a ocupar a sexta posição no mundo.

Em seu trabalho dedicado ao estudo da indústria fonográfica brasileira, a pesquisadora Marcia Dias Tosta analisa as transformações ocorridas na configuração do mercado fonográfico da década de 1990. Comentando sobre as formas de mundialização da indústria fonográfica, a pesquisadora Márcia Tosta Dias afirma: “não é forçoso considerar que as mudanças na estrutura e na organização da produção fonográfica, que estão em pleno curso, são uma conseqüência direta do movimento de globalização que, ao impor um rearranjo de todo o processo produtivo, promove fenômenos como o da fragmentação da produção” (DIAS, 2000: 116). Visando determinados fins como, contratar um produtor adequado, utilizar um estúdio com equipamento sofisticado ou utilizar uma orquestra reconhecida, tornou-se procedimento comum, especialmente nas grandes gravadoras, implementar a produção de um disco em diversas regiões do mundo. Assim, a fragmentação do processo produtivo acaba também envolvendo profissionais de diversos países, geralmente a partir de uma concepção única e clara do produto.

Um exemplo ilustrativo deste processo é indicado pela pesquisadora no caso da produção do disco *Canções que você fez para mim* (1994) de Maria Bethânia, narrado pelo produtor Maynard:

No caso da Bethânia, Max Pierre, o meu diretor artístico, deu a ela a ideia de gravar as grandes músicas do Roberto Carlos, à sua forma. Ela achou boa a ideia. [...] Aí, mandamos os discos para ela, ela ouviu e achou boa a ideia. [...] Aí, mandamos os discos para ela, ela ouviu e escolheu as músicas que gostaria de gravar, e escolheu

o Guto Graça Mello como produtor. Nós gostamos da escolha dela. Fizemos um orçamento da gravação. Precisávamos saber quem seria o maestro que iria fazer os arranjos e escolheram dois ou três arranjadores. [...] Então, nós demos a ideia de fazer os arranjos de cordas com Graham Pisked, que já fez arranjos para Paul McCartney, um londrino, que é meu amigo, e eles acharam que era uma boa ideia. E os metais, quem vai fazer? Aí pensamos que poderíamos fazer os metais com Jerry Ray, que é um americano de Los Angeles, que faz muito bem esse tipo de coisa, e ele topou. [...] Então partimos para a ação. Alugamos um estúdio aqui no Rio de Janeiro, gravaram-se as bases aqui, ela pegou um avião, foi com o produtor, com as fitas debaixo do braço, para a Inglaterra, gravou as cordas num estúdio lá. Saiu de lá, pegou o avião e foi para Los Angeles e gravou os metais. Tem um rapaz brasileiro lá que mixa muito bem, é um grande engenheiro de som, trabalhava na Som Livre. Ele mixou o disco, ela colocou a voz lá em Los Angeles e veio embora, deixando o produtor com o engenheiro de som terminando a mixagem. Terminada a mixagem, eles masterizaram a fita numa companhia muito importante de Los Angeles, para que os níveis da mixagem estivessem todos compatíveis. Trouxemos a fita para cá e mandamos para uma fábrica, para transformarem em CD, cassete ou LP. (DIAS, 2000: 118)

Como pudemos perceber neste caso o processo de produção revelou-se sensivelmente desterritorializado em suas diversas etapas, resultando num trabalho sofisticado, em suas formas e técnicas mundializadas, e compatibilizado dentro dos padrões do mercado internacional. O investimento acabou conseguindo obter o retorno financeiro almejado, pois alcançou a cifra de um milhão de discos vendidos, superando a média de vendas da cantora que permeava cem mil cópias. A descrição detalhada da produção do disco serve para refletir em que medida as novas condições proporcionadas pela tecnologia digital, as novas estratégias e técnicas de produção mundializadas interferem na dinâmica de produção do mercado.

Nesse sentido, Marcia Dias ressalta que ao encurtar as distâncias entre países, comprimir as relações espaço-tempo, as condições técnicas colocadas pela desterritorialização colocam a produção de mercadorias musicais e a sua difusão mundializada em um novo patamar. Em sua análise, a pesquisadora indica como decorrência da universalização das técnicas e da consagração mundial de fórmulas musicais padronizadas, certa diluição das especificidades das produções locais. Destaca também que as novas condições fragmentadas do processo de produção “devem ser vistas também sob a ótica da segmentação do mercado, que, como estratégia fundante da própria indústria cultural, está constantemente explorando novos nichos de produção e consumo” (DIAS, 2000: 119).

Tal processo de uniformização das técnicas, padronização da produção e apropriação das especificidades das manifestações musicais locais apenas como fator de distinção no mercado globalizado e estratégia marketing de divulgação do produto, acaba fazendo com que a nacionalidade do produto deixe de ser uma particularidade. Visando à ampliação de mercados consumidores, parte da produção musical brasileira começa a ser direcionada de maneira planejada ao mercado internacional. Citando exemplos deste fenômeno, Dias afirma:

Músicos locais gravam discos em espanhol, vislumbrando a atuação no mercado latino-americano, e tornam-se muitas vezes grandes vendedores de discos, sobretudo nos países participantes do Mercosul. Além de Roberto Carlos e duplas sertanejas como Chitãozinho e Xororó, outros artistas têm conquistado o mercado latino. O grupo brasileiro Paralamas do Sucesso vendeu na Argentina 8 mil cópias a mais do que no Brasil, de seu disco *Severino* (EMI, 1994). No mesmo país, Daniela Mercury vendeu 200 cópias de *O canto da cidade* (Sony, 1994) e a apresentadora Xuxa vendeu meio milhão de discos [...] entre 1991 e 1995. (DIAS, 2000: 120)

Como estratégia para inserção no mercado internacional, a linguagem da música *pop* e o tratamento técnico em estúdios especializados serviram às grandes gravadoras para conferirem uma roupagem glamourizada em gêneros como sertanejo, axé e pagode, criando produtos caracterizados por padrões standardizados que “nem mesmo se identifica com a procedência singela do canto caipira, do frevo ou do samba carnavalesco” (TATIT, 2004: 236). Em vez de empregar os recursos tecnológicos de maneira a ressaltar as especificidades dos produtos locais, apropriam-se de suas particularidades e recorrem à universalização das técnicas e à consagração mundial de fórmulas musicais padronizadas para compatibilizar os produtos junto ao mercado de consumo global. Como bem destaca Fenerick (2008: 133), “falar a língua do mercado globalizado vem se caracterizando em explorar as diferenças locais para que elas não apareçam como sendo muito distintas do todo”⁴⁶.

Inserido na mesma tendência de desterritorialização e com um tipo de estratégia de apropriação semelhante, o segmento denominado World Music realiza a iniciativa de trazer

⁴⁶ Para o autor, o predomínio do “trio de ferro” (axé, pagode, sertanejo) no mercado brasileiro não representava uma vitória do consumo de música nacional diante da penetração da música estrangeira (anglo-americana), mas sim um sintoma do aprofundamento da decadência do gosto propiciado pelo mundo globalizado (FENERICK, 2008: 138).

para o grande mercado mundial, artistas e manifestações musicais locais de regiões remotas da África, Ásia, Oceania, entre outros continentes. Fundamentada em grande medida por discursos de valorização da diversidade cultural, a qual se relaciona com as diversas etnias, seus símbolos e manifestações artísticas, a World Music se vale em sua atuação da valorização do aspecto local como índice de diferenciação em um mercado globalizado. Portanto, “a afirmação da localidade pode ser encontrada em praticamente qualquer lançamento do setor de World Music e raras são as menções aos artistas sem que estejam acompanhadas dos lugares com os quais a esses se atribui relação” (NICOLAU NETTO, 2014: 226).

A valorização do local como característica-base da World Music acabou tornando-se tema de debate entre pesquisadores, acadêmicos e críticos musicais. Enquanto alguns autores como Garofalo (1993) argumentam a favor da ideia de que “a indústria fonográfica flexibilizada e “democratizada”, permite a integração de uma produção diferenciada, com acento étnico-cultural, confirmando o advento da era do pós-imperialismo cultural, outros concluem que o investimento na World Music responde simplesmente a estratégias de prospecção de novos segmentos para produção e consumo, impingindo-lhe condições de produção fortemente padronizadas (cf. VICENTE, 1996 *apud* DIAS, 2000: 122). Por sua vez, a etnomusicóloga Ana Maria Ochoa percebe essa valorização do local como um fetiche, afirmando que “o local se converte em fetiche, disfarçando ‘as forças dispersas de produção global (OCHOA, 1999 *apud* NICOLAU NETTO, 2014: 227). Em um mesmo sentido argumentativo crítico, Arjun Appadurai afirma que “a localidade [...] se transforma em fetiche, que disfarça as forças dispersas globalmente que, na verdade, dirigem o processo de produção. [...]” (APPADURAI, 2005 *apud* NICOLAU NETTO, 2014: 227).

Além disso, apontam que, em sintonia com discursos de valorização das diferenças culturais que ganharam evidência no período, como, por exemplo, a *Convenção sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais* celebrada pela UNESCO em 2005⁴⁷ (junto aos seus intuitos institucionais de preservação de patrimônio da humanidade), o rótulo da World Music parece ocultar em sua atuação certo processo de compatibilização das manifestações musicais e suas práticas originais para os padrões do mercado, sob a

⁴⁷ UNESCO. Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, 2007. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001502/150224por.pdf> Acesso realizado em: 04/11/2014.

justificativa de preservar a diversidade cultural e promover o intercâmbio entre povos. Comentando a respeito desta questão, a pesquisadora Marcia Dias afirma:

De fato, muitos artistas locais conquistam formas de produção e difusão de sua música, mas não conseguem fazê-lo de acordo com sua produção original; os produtos são, invariavelmente, vestidos de uma roupagem *pop* [...] e esse diálogo com a linguagem instituída pelo mercado ocidental possibilita que ocorra o *grande encontro de culturas*, segundo o *slogan* usado pela indústria cultural. É o reino da técnica derrubando as últimas fronteiras e permitindo às companhias faturarem mais que um nutritivo segmento de atuação. Ao incentivar a produção local, alimentam um espaço frutífero que, além de estimular o consumo, pode fazer vingar produtos para difusão no mercado mundial. (DIAS, 2000: 122)

Nesse sentido, Gabriel Cohn aponta uma questão pertinente sobre esta relação entre práticas musicais locais e gravadoras: “[...] de quem é a iniciativa nesse processo? Dizer que a fragmentação e a heterogeneidade contemporâneas (na medida em que existam) deslocaram a autonomia e a iniciativa para os indivíduos e os grupos locais seria no mínimo precipitado” (COHN, 1995 *apud* DIAS, 2000:123). Por outro lado, se não houvesse a interferência do poder econômico das grandes empresas produtoras de discos, boa parte da produção musical dos países periféricos continuaria excluída do mercado mundial. Para concluir a reflexão, Marcia Dias sugere que “a análise dos ganhos e vantagens das partes envolvidas no processo deve considerar os aspectos musicais, culturais, sociais, econômicos e políticos” (cf. DIAS, 2000).

Neste tópico, apresentamos brevemente o contexto socioeconômico da década de 1990, bem como certas questões recentes da cultura contemporânea: as novas configurações que o mercado musical adquiriu nas últimas décadas sob o impacto da globalização, associadas ao advento de novas tecnologias de produção. Veremos a seguir com mais detalhes se e de que maneira as novas configurações do mercado podem ter contribuído para consagração de Tom Zé no mercado internacional e, posteriormente, para o seu retorno à cena artística oficial em território brasileiro entre fins da década de 1980 e a década de 1990.

IV. II. Consagração de Tom Zé no mercado internacional: outras possíveis razões da valorização do seu projeto estético da década de 1970

Como pudemos demonstrar nos capítulos anteriores, devido em grande parte à ousadia criativa e às convicções estéticas experimentais que apresentou em sua atuação no campo da canção popular, Tom Zé permaneceu afastado da cena artística oficial e dos meios de comunicação de massa durante um longo período situado entre o lançamento do disco *Todos os olhos* (1973) e o final da década de 1980. A partir do início da década de 1990, a carreira do compositor iraraense iniciou uma nova fase, após ter sido descoberto pelo influente artista e produtor escocês David Byrne, ter a coletânea *Brazil classics, Vol. 4: The best of Tom Zé – Massive hits* lançada pelo selo Luaka Bop e conquistar uma fervorosa aclamação de público e crítica no mercado exterior, encerrando os longos anos de ostracismo no Brasil. Considerando que Tom Zé tornou-se em relativamente pouco tempo um símbolo da criatividade artística, da singularidade da música brasileira e da produção de vanguarda da música popular, amplamente festejado por uma estética e por procedimentos musicais, os quais ele já esboçava em seus discos anteriores, cabe aqui investigar as razões as quais levaram a valorização repentina do seu projeto estético praticado nos seus álbuns da década de 1970, justamente os procedimentos musicais os quais o haviam levado ao ostracismo no passado.

Ao consultarmos as publicações que abordaram a carreira artística de Tom Zé, sejam elas matérias jornalísticas escritas pela crítica especializada ou trabalhos acadêmicos de diversas áreas do conhecimento, nota-se certo consenso de que o motivo de sua reintegração ao mercado nacional e do seu sucesso no exterior da década de 1990 tenham se dado principalmente devido ao apoio do produtor escocês David Byrne (TATIT, 2004: 238; FENERICK, 2010: 312; LIMA, 2010: 75; LEMOS, 2006: 52).

O relato da descoberta mais popularizado é que, em 1986, o então líder da banda norte-americana Talking Heads David Byrne veio visitar Brasil para apresentar o seu recém-lançado filme *True Stories* (1986) em um festival de cinema no Rio de Janeiro, o “FestRio 86”. Interessado pela música brasileira, Byrne percorreu sebos e lojas de discos na cidade procurando LP’s para levar para Nova York e, acabou encontrando o disco *Estudando o samba* (1976) de Tom Zé por acaso, devido a um descuido do vendedor. De

volta aos Estados Unidos, ao escutar os discos adquiridos nesta ocasião, Byrne ficou impressionado pela música de Tom Zé, o que acabou levando-o a contatar o artista posteriormente para apoiar sua carreira e consagrando-o no mercado internacional posteriormente.

No entanto, essa história tal como foi contada e propagada na mídia, além de se apoiar no fetiche de uma dádiva do acaso/destino, ou seja, de que Tom Zé teria sido “salvo” do esquecimento por mero descuido de um vendedor de discos, oculta na verdade um aspecto nada ocasional deste fenômeno: uma série de decisões conscientes, ações planejadas e estratégicas tomadas por David Byrne em sua atuação como líder do selo Luaka Bop no segmento de World Music. Ao escolher Tom Zé, em vez de um intérprete cancionista ou compositor já consagrado na história da música brasileira, Byrne o faz visando atender demandas latentes do mercado internacional, direcionando estrategicamente seus produtos a um público alvo específico.

Deste modo, não parece ter sido por acaso que o produtor escocês voltou ao Brasil, em 1988, para produzir o filme *Ilé aiyé: The house of life*, documentário que trata sobre as práticas do candomblé e sua influência na Bahia, exatamente no mesmo ano em que havia fundado o selo Luaka Bop com o intuito inicial de lançar quatro coletâneas de música brasileira e compilações de música cubana no mercado internacional. Na mesma viagem, Byrne encontrou-se com Tom Zé, e propôs firmar uma parceria com ele, algo que resultou em um contrato exclusivo do compositor com o selo Luaka Bop por seis anos (GARCIA, 1991: 78). Nos três anos seguintes Byrne lançou no mercado internacional através do Luaka Bop os discos *Brazil classics 1: Beleza tropical* (1989), *Brazil classics 2: O samba* (1989), *Brazil classics 3: O forró* (1991), *Cuba classics 1: The best of Sylvio Rodriguez – Canciones urgentes* (1991), *Cuba classics 2: Dancing with the enemy – Incredible dance hits of the 60's and 70's* (1991).

A atitude de David Byrne de produzir um filme sobre a cultura afro-brasileira, bem como sua opção por um repertório brasileiro e cubano para os primeiros discos do selo Luaka Bop já indicam desde o princípio a estratégia que pautaria a atividade do selo nos anos seguintes: atuar no segmento de World Music, trazendo para o grande mercado mundial, artistas e manifestações musicais de diferentes regiões do mundo, desde Cuba, Brasil, Colômbia, Venezuela, Peru, México, Bélgica, Inglaterra e até mesmo da Ásia. Deste

modo, o produtor escocês se valia do procedimento básico das gravadoras ligadas a esse segmento ao buscar símbolos culturais locais como índice de diferenciação de seus produtos em um mercado globalizado e movimentado por discursos de valorização da diversidade cultural.

Nesse sentido, uma matéria publicada na Folha de São Paulo destaca as intenções de David Byrne em uma empreitada junto do selo Luaka Bop que trazem indícios do caráter planejado e estratégico de suas ações:

David Byrne pretende detonar uma possível nova moda, que ele chama de “afropean music”, música afropéia. Está pesquisando sons praticados pelas comunidades do Terceiro Mundo na Europa.

[...] [David Byrne] Está garimpando música nos Estados Unidos e na Europa para uma série que o selo Luaka Bop acaba de lançar, intitulada “Adventures in Afropea” (Aventuras em Afropéia). A coleção enfoca a nova música feita em todos os países da Europa pelos imigrantes africanos. “A música ‘afropéia’ renova em relação à world music. São misturas cada vez mais irreconhecíveis e surpreendentes. Até em Portugal estão fazendo uma mistura muito interessante de música angolana, portuguesa e brasileira”. (GIRON, 1993: 5)

Como estratégia para produzir a nova série de discos, Byrne busca manifestações musicais híbridas locais feitas por artistas africanos em países da Europa como fator de distinção para potencializar a promoção dos produtos, destacando em primeiro plano no discurso o multiculturalismo, as peculiaridades musicais dos povos, a diversidade cultural, presente na atividade do selo. Portanto, desde o princípio a ação planejada do produtor escocês parece ter como alvo uma determinada parcela do mercado em que a valorização do aspecto local tornava-se um atrativo comercial, possivelmente favorecida por discursos de valorização da diversidade cultural.

A iniciativa do produtor escocês não estava isolada e acontecia em um momento bastante favorável, uma vez que no começo da década de 1990 formava-se solidamente um mercado, na Europa e nos Estados Unidos para o setor nascente da World Music, contando com estruturas mediáticas bem marcadas (como as revistas fRoots e Songlines; os sites Mondomix e World Music Central); festivais (como o Womad); feiras (Womex); diversas gravadoras (Piranha, Musik, World Circuit, Crammed Disc, Real World, Stern’s, Putumayo); programas de rádio (BBC 3, Multikulti); prêmios (Womex Award, BBC Radio 3 Award, Grammy) e artistas de sucesso, assim como apontou o sociólogo Michel Nicolau

Netto em seu livro *O discurso da diversidade e a World Music* (NICOLAU NETTO, 2014: 219).

Se considerarmos as transformações estruturais políticas e econômicas mundiais apontadas por David Harvey em *A condição pós-moderna*, o surgimento do segmento de World Music também pode ser interpretado como uma consequência de uma segmentação trazida pelo regime de acumulação flexível, em que o acréscimo da capacidade de manufatura de uma variedade de produtos e preços baixos em pequenos lotes, teria possibilitado atender a uma diversidade bem mais extensa de demandas do mercado. Teria possibilitado também uma aceleração do ritmo da inovação do produto, junto da exploração de nichos de mercado altamente especializados e de pequena escala (HARVEY, 1993: 148). Assim, à necessidade de diversificação e flexibilização de investimentos no mercado corresponderia a necessidade da criação de produtos com maior índice de inovação e diversidade em pequenos lotes, gerando deste modo a busca por signos culturais locais e a necessidade da segmentação do mercado.

Tendo em vista o contexto de novas configurações do mercado globalizado e novos processos de segmentação subsequentes, cabe neste trabalho refletir em que medida a valorização do aspecto local fomentada pelo setor de World Music e por discursos de valorização da diversidade cultural podem ter contribuído para a consagração de Tom Zé e seu projeto estético experimental no mercado internacional.

Ao que tudo indica o compositor se beneficiou diretamente desta nova tendência, pois além de ter conquistado sucesso justamente através de um selo especializado no segmento de World Music, o Luaka Bop, seus procedimentos experimentais transgressores (uso de ruídos, *clusters*, atonalismos, sons guturais, polimetrias), que no passado o teriam levado ao ostracismo, acabaram tornando-se um símbolo de distinção no mercado globalizado; uma singularidade local contraposta a certa homogeneidade gerada por processos de padronização de praxe do mercado.

Não por acaso o ressurgimento de Tom Zé na cena artística “oficial” acontece com esta associação ao segmento de World Music, assim como podemos ver a seguir em matérias de periódicos:

Além dos concorrentes ao Grammy Milton Nascimento e Dori Caymmi, a world music brasileira tem duas grandes estrelas no nível da música para exportação: o

cantor e compositor Tom Zé e o grupo de percussão Olodum. [...] Já Tom Zé, que pensava em largar a música depois de vários anos ignorado pelas gravadoras, foi parar na praia da world music por acaso. Em viagem pelo Brasil, David Byrne foi a uma loja comprar discos de samba e levou, por descuido do vendedor o LP Estudando o Samba (1976) [...]. Assombrado com o que ouviu, resolveu lançar, no ano passado, uma coletânea com músicas do compositor no mercado americano. O disco recebeu críticas elogiosas de toda a imprensa americana e européia, abrindo o mercado internacional para Tom Zé e criando uma enorme expectativa em torno do novo LP que está sendo gravado no momento pelo compositor. A volta de Tom Zé é uma das coisas boas da onda de world music - que, exotismos à parte, tem pelo menos esses dois méritos: renovar a música pop com uma lufada de ideias e encerrar a aposentadoria forçada de um bom compositor brasileiro. (LIMA, 1992: 96)

[...] os maiores sucessos alcançados pela gravadora Luaka Bop foram os dois discos de Tom Zé. O primeiro, [...] uma coletânea (“Brazil Classics - The Return of Tom Zé”), foi elogiado pela crítica, apesar de não ter tido repercussão no Brasil. O segundo, “The Hips of Tradition”, já está nas paradas de world music desde o seu lançamento [...]. (GIRON, 1993: 5)

[...] Tom Zé, aliás, é o primeiro contratado do selo e deve gravar um álbum novinho em folha até o ano que vem. Por enquanto, ele aproveita o status de superstar da world music com críticas bem mais que simpáticas em revistas como Rolling Stone e a inclusão na lista de mais vendidos da Billboard. (JOE, 1991: 89)

Nas três matérias fica clara a associação de Tom Zé ao setor de World Music feita pelos jornalistas, que destacam também como função do novo segmento “renovar a música pop com uma lufada de ideias”, ou em outras palavras, trazer diversidade para certa estagnação presente na música pop. Comentado a respeito desta função, em seu livro que trata sobre o segmento, Nicolau Netto destaca que “a valorização do local se dá em oposição a certa percepção de homogeneidade empreendida pelo imperialismo cultural, em um momento, e pela globalização em seguida” (NICOLAU NETTO, 2014: 221). Em outras palavras o local se colocaria contra o global, assim como o particular se colocaria contra o universal, o que é dizer que o particular seria encontrado nos locais. Seria no local, nas ações sociais localizadas, que as diferenças seriam produzidas, assim como Netto bem aponta (*idem*). Dessa forma o local se torna índice privilegiado de diferenciação no segmento de World Music ⁴⁸.

⁴⁸ Em seu trabalho produzido sobre o tema, Nicolau Netto apresenta uma análise que indica um aspecto similar no que se refere à concentração de capital. Após verificar dados como as listas dos 10 selos que mais figuraram discos no World Music Charts Europe, associação que recebe de listas das músicas favoritas de especialistas do rádio de 25 países europeus, o pesquisador percebe que, entre 2008 e 2010, apenas um selo não tem sede nos Estados Unidos ou Europa. Desta maneira, nota-se que enquanto o conteúdo vendido se pauta pelo conteúdo marcadamente global e multicultural, as empresas produtoras e o público consumidor são predominantemente localizados nos Estados Unidos e Europa (NICOLAU NETTO, 2014: 229).

Assim, se antes na década de 1970 o experimentalismo radical praticado por Tom Zé era recebido como um hermetismo desnecessário e equivocado, na década de 1990 acabou se tornando um atrativo em um mercado globalizado, em que a universalização das técnicas e a consagração mundial de fórmulas padronizadas (cf. DIAS, 2000) atuavam na direção de certa homogeneização dos produtos. Nesse contexto, não apenas Tom Zé, mas produtos experimentais em geral podem constituir em um investimento oportuno, se considerarmos sua distinção no mercado entre os produtos padronizados. Tal tipo de produção se apresentaria assim como “a oferta de um fetiche mais misterioso que o outro, a oferta de uma mercadoria pela qual ainda não havia nenhuma procura reconhecida” (SANGUINETI, 1970: 261).

Ao ter simpatizado com as práticas experimentais de Tom Zé e decidir lançar discos com sua música no mercado exterior, David Byrne parece ter seguido o seu *know-how* como produtor e agente da indústria fonográfica, possivelmente tendo como alvo suprir esta demanda latente do mercado internacional por procedimentos musicais singulares. Em um depoimento presente no documentário *Fabricando Tom Zé*, o produtor escocês justifica sua opção por Tom Zé:

DB - Muito dos brasileiros com quem eu converso aqui, em Nova Iorque, quando eu lhes disse que eu estava lançando discos do Tom Zé, a reação deles foi: - Por que Tom Zé? Nós temos essa belíssima música, cantores maravilhosos, poetas, cantores clássicos, tantos deles... Por que escolhe justo este? Por que você quer trabalhar com esta pessoa estranha? Por que não um de nossos intérpretes clássicos da MPB, ou alguém assim?

E eu respondi: Bom.. eu acho que foi porquê as pessoas conhecem alguns destes outros artistas, eles tem mais oportunidades. E eu achava que, de certa forma, Tom Zé tinha uma ligação maior com a cena “underground” nova-iorquina.⁴⁹ (MATOS JR, 2006)

Apesar do risco de fazer um investimento em um artista em esquecimento, o produtor escocês ainda assim manteve sua convicção, talvez por vislumbrar possibilidades de mercado consumidor, como a citada “cena underground nova-iorquina”. A aposta de Byrne acabou obtendo considerável êxito, uma vez que os discos de Tom Zé causaram uma repercussão bastante favorável de crítica e público e alcançaram uma cifra de vendas expressiva tanto nos Estados Unidos como na Europa e outros países. A coletânea *Brazil*

⁴⁹ Tradução nossa.

Classics, Vol. 4: The Best of Tom Zé – Massive Hits (1990), por exemplo, no período de lançamento alcançou a cifra de quarenta mil cópias vendidas no mercado exterior, enquanto que no Brasil apenas atingiu mil e setecentas cópias vendidas (cf. ZÉ, 1992). Assim, pode-se dizer que não apenas Tom Zé, mas a Luaka Bop por sua vez também se beneficiou consideravelmente com o investimento nos discos do compositor baiano.

Nesse sentido, acredito ser válido sim considerar que o apoio de David Byrne e seu capital cultural contribuíram decisivamente para a consagração de Tom Zé no mercado internacional. Entretanto, para compreender este fenômeno de uma maneira mais abrangente e menos mítica, é preciso reconhecer o papel desempenhado pelas novas configurações da indústria fonográfica assumidas sob o impacto da globalização, que levou a novos processos de padronização e segmentação do mercado, entre outras mudanças.

Caso não houvesse a presença de discursos de valorização da diversidade cultural ou mesmo uma tendência de busca e apropriação de símbolos locais por selos e gravadoras atuantes no segmento de World Music, talvez David Byrne não tivesse tido a necessidade de produzir discos para o selo Luaka Bop, de lançar coletâneas com músicas de Tom Zé ou de compositores cubanos, de vir ao Brasil para dirigir um documentário ou mesmo buscar gêneros/artistas em diversos continentes para lançar no mercado internacional. Em concordância com Tatit (2004: 237), acredito que a valorização do projeto estético experimental de Tom Zé consiste em um fenômeno característico do final do século XX; em grande medida tributário das transformações oriundas dos processos de globalização e das novas tendências trazidas pelo segmento de World Music e suas estratégias de distinção dos seus produtos e de atuação no mercado.

IV. III. O defeito como distinção no mercado globalizado: o caso do disco *Com defeito de fabricação*

Assim como já destacamos no primeiro tópico deste capítulo, alguns pesquisadores, jornalistas e críticos musicais têm uma visão crítica do segmento de World Music e apontam que, em alinhamento com discursos de valorização das diferenças culturais que ganharam evidência no período, o rótulo da World Music parece ocultar em sua atuação

certo processo de homogeneização e compatibilização das manifestações musicais e suas práticas originais para os padrões do mercado, sob a justificativa de preservar a diversidade cultural e promover o intercâmbio entre povos.

Pudemos demonstrar anteriormente que desde o princípio a carreira artística de Tom Zé manteve-se marcada por uma relação conflituosa, situada entre a prática de uma poética transgressora dos padrões e participação no mercado. Após o apoio de David Byrne e a subsequente consagração no mercado internacional, em grande parte tributária das novas configurações da indústria fonográfica globalizada, Tom Zé passa a ocupar espaços prestigiados de atuação e ser associado ao segmento de World Music. No entanto, a atuação do compositor iraraense parece acontecer com um sentido distinto em relação a certas tendências deste segmento.

Em seu estudo sobre a indústria fonográfica brasileira, a pesquisadora Márcia Dias avalia a dimensão das mudanças que estavam em processo em meados da década de 1990 no mercado brasileiro, decorrentes da sua grande expansão e da ampliação conjunta da necessidade de vendas nas grandes gravadoras. Após citar alguns exemplos de discos que obtiveram expressiva repercussão comercial de gêneros como axé, sertanejo e pagode, Márcia Dias afirma que

[...] em tempos de mundialização, nunca se consumiu tantos produtos de música brasileira. Mas esse alto consumo, com propriedade, não expressa o dinamismo e a intensificação de práticas culturais, nem tampouco aponta para a ocorrência de um movimento cultural que dota o cenário de efervescência e criatividade musicais, ou ainda, para a flexibilização das condições de competição no mercado. Ao reiterar e repetir, insistentemente, as fórmulas consagradas, o ritmo que embala os movimentos da sociedade global parece definir uma trilha sonora para esse final de século em que os múltiplos sons, estilos, gêneros, agentes, lugares e autores parecem entoar, na realidade, uma única canção (DIAS, 2000: 170)

Mesmo atuando no mercado fonográfico global, caracterizado pelo monopólio de poucas gravadoras e grupos empresariais que cuidam principalmente de seus interesses financeiros, fazendo com que a cultura passe a “ser hierarquizada não mais de acordo com suas vendas, mas conforme sua capacidade de vender”, Tom Zé se consagra, contraditoriamente, através de sua criatividade e singularidade musical que incorpora a imperfeição explicitamente na sua estética, renegando os padrões da música de consumo e

prolongando o gesto tropicalista ao colocar a arte em posição de confronto com seus limites através do experimentalismo.

Concebido em contraposição às tendências homogeneizantes do mercado internacional e ao mesmo tempo realizando uma crítica aberta ao capitalismo global, o disco *Com defeito de fabricação* (1998) condensa as ideias artísticas de Tom Zé e consolida o seu projeto estético, desenvolvido e amadurecido no seu período de marginalidade. A capa do disco exhibe uma caricatura do artista como se fosse uma espécie de androide, exibindo uma desconstrução sua, com formas desproporcionais, cores contrastantes, apresentando costuras e parafusos nos seus braços e trechos-chaves das letras das músicas escritas.

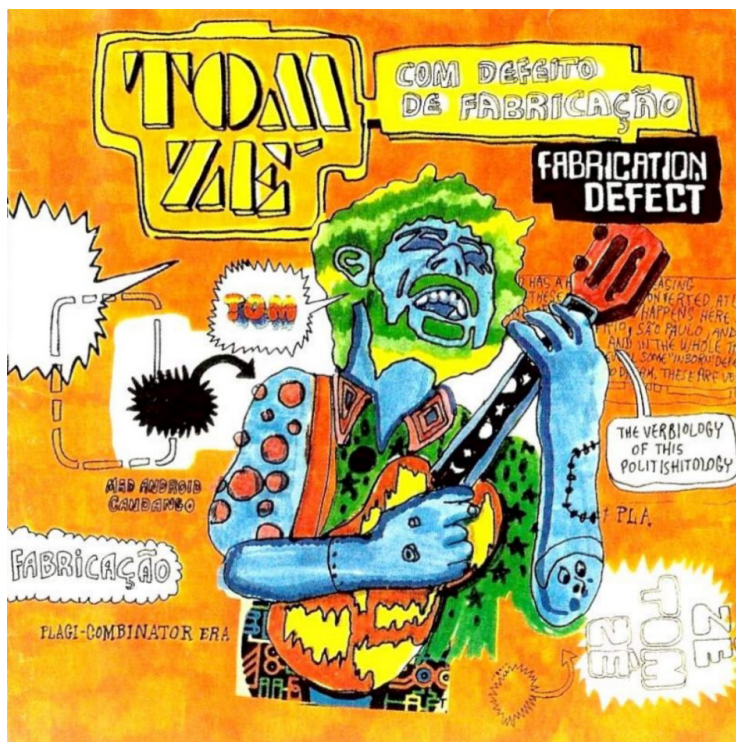


Fig. 7 – Capa do disco *Com defeito de fabricação* (1998)

Na ficha técnica do disco, encontram-se textos repletos de metáforas, que delineiam a concepção artística construída. Segue abaixo a transcrição de um deles:

O Terceiro Mundo tem uma crescente população. A maioria se transforma em uma espécie de ‘androides’, quase sempre analfabetos e com escassa especialização para o trabalho. Isso acontece aqui nas favelas do Rio, São Paulo e do Nordeste do país.

E em toda a periferia da civilização. Esses androides são mais baratos que o robô operário fabricado em 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. Ter ideias, compor, por exemplo, é ousar. No umbral da História, o projeto de juntar fibras vegetais e criar a arte de tecer foi uma grande ousadia. Pensar sempre será. (ZÉ, 1998)

A figura do androide, símbolo do indivíduo automatizado e sem autonomia, é utilizada aqui como representação da população de baixa renda das periferias de São Paulo, Rio de Janeiro, do Nordeste e também de toda a periferia da civilização. Por terem menor custo que o robô operário, os “androides” seriam então utilizados e manipulados sistematicamente pelos países economicamente desenvolvidos como mão de obra barata com o intuito de obter maior lucratividade. Contudo, Tom Zé afirma que estes “androides” possuem “defeitos” inatos, como criar, pensar, dançar e sonhar, que são indesejados e até mesmo perigosos para os interesses das multinacionais. É possível então, compreender os “defeitos” como uma representação das atividades criativas da população de periferia, que quando praticadas, tensionam os padrões racionalizados de conduta que caracterizam a sociedade capitalista contemporânea.

A partir dessa concepção de defeitos, o conjunto das músicas com a capa produz uma significação geral alegórica, que remete tanto a uma crítica aos mecanismos de manipulação do modo de produção capitalista (incluindo a cultura de massa), como também ao fetiche de perfeição da indústria cultural. Assim, todas as faixas do disco são nomeadas com a palavra “defeito”, começando por “Defeito #1 – O Gene”, e seguindo na sequência: “Defeito #2 – Curiosidade”, “3 – Politicar”, “4 – Emerê”, “5 – O Olho do Lago”, “6 – Esteticar”, “7 – Dançar”, “8 – ONU, Arma mortal”, “9 – Juventude Javali”, “10 – Cedotardar”, “11 – Tangolomango”, “12 – Valsar”, “13 – Burrice” e, por último, “14 – Xiquexique”. Cada faixa do disco representa então um “defeito” dos “androides” e a maioria das letras apresenta uma crítica, ainda que escondida nas entrelinhas, a uma determinada instituição ou a um determinado aspecto da sociedade.

Tom Zé se coloca neste disco como um dos “androides” do terceiro mundo que fez um disco “com defeito de fabricação”. Contudo, a produção do disco envolveu uma ampla equipe de profissionais músicos, artistas, engenheiros de som e diretores de arte, além de equipamentos e estruturas de produção de várias regiões do mundo, inclusive de dois

estúdios muito bem equipados de Nova York – Excello Studios e Kampo Audio. Considerando a temática do disco e as circunstâncias do seu processo de produção, nota-se, portanto, certa ironia implícita no título do disco, pois as músicas passaram sim por um tratamento técnico de um estúdio especializado, que procurou aproximar a tensividade das estridências e dos ruídos aos padrões técnicos e sonoros aceitáveis pela indústria cultural.

No artigo *Canção, estúdio e tensividade* de 1990, Luiz Tatit afirma que vivemos na fase do homem de estúdio, um profissional que através do processo de mixagem, “visa dominar os efeitos de tensividade, bem como os de des-tensividade, por intermédio dos recursos ininterruptamente aprimorados da eletrônica” (TATIT, 1990: 44). Tatit ainda completa a descrição: “Ele sabe o que deve ser gravado, conhece os recursos disponíveis, prevê o que vai soar com nitidez no final do processo de produção técnica do disco e tudo isso em sintonia com os parâmetros de seleção das rádios de grande audiência, o que já garante, de antemão, a viabilidade comercial do produto” (TATIT, 1990: 43). Deste modo, é possível identificar no disco de Tom Zé uma dialética entre o projeto da perfeição da indústria cultural, que se expressa nos resultados dos trabalhos de mixagem com processos de equalização, distribuição de timbres no espaço sonoro, reverberação, etc., e a manifestação de uma estética da imperfeição presente no uso de sons ruidosos e estridentes incorporados aos arranjos.

No documentário *Tom Zé ou Quem irá colocar uma dinamite na cabeça do século?* produzido por Carla Gallo e lançado no ano de 2000, são exibidas cenas de um procedimento criativo do compositor de Irará, realizando experimentos musicais com um balão de sopro e uma furadeira, e em seguida um depoimento do próprio Tom Zé explicando como o homem de estúdio corrobora com o fetiche da perfeição na indústria cultural:

Mas hoje tem um inimigo muito grande dessas brincadeiras. São os masterizadores. Você chega lá e grava uma borrachinha dessa [balão de sopro] ou então um instrumento bárbaro como esse [furadeira]. Eles gostam de sons de bonitos. Então, eles vão usar todos os aparelhos que eles tem à disposição para transformar esse som bárbaro, animal, feio, horroroso e, por isso mesmo lindo... para transformar isso num violino. (GALLO, 2000)

A experiência pessoal de Tom Zé se mostra aqui, como uma referência relevante para refletir sobre o caráter fetichista de perfeição da indústria cultural e para “localizar em

que nível e em que medida as transformações sociais e as inovações tecnológicas e mercadológicas incidem sobre as obras e sobre os seus atores” (TATIT, 1990: 43). Como já se sabe, Tom Zé se utiliza de experimentalismos com ferramentas industriais e outros objetos, como procedimentos criativos do seu projeto estético, colocando a arte em posição de confronto com seus limites na tentativa de descobrir algo inovador. O ato de Tom Zé gravar o som de uma furadeira, normalmente desagradável de se ouvir devido aos ruídos e à estridência, vai de encontro à atividade do homem de estúdio e o põe em situação de conflito com ele para que consiga manter a imperfeição e a integridade de sua expressão artística. É possível afirmar então que o homem do estúdio estaria, de certo modo, limitando a liberdade da escolha estética do artista visando padronizar o produto para o mercado, atuando assim como uma espécie de censor estético ao tentar transformar sons imperfeitos em algo sem falhas e sem lacunas, o mais próximo possível da perfeição.

Um exemplo ilustrativo desta atividade restritiva do homem de estúdio e da relação conflituosa estabelecida entre o projeto estético imperfeito de Tom Zé e os parâmetros de perfeição da indústria cultural pode ser encontrado em um relato recente de Tom Zé, comentando a respeito da lista de “problemas” e “defeitos” identificados pelo técnico responsável pelo tratamento do disco *Tropicália lixo lógico* (2012):

TZ - Pessoal, o disco Tropicália lixo lógico tem invenção, para não só interessar, mas manter interessado quem ouve. Pessoas acreditadas e maravilhosas falaram muito bem. Já o técnico, durante a fabricação, teve muitas dúvidas e fez uma lista do que ele achou que eram problemas e “defeitos”. Conservo cuidadosamente a lista que ele mandou. [...] Aqui vai a luta do técnico com as invenções do disco:

- 01- Toques de celular no final
- 02- Fx termina abruptamente / Ruídos de boca
- 03- Fx termina abruptamente / Ruídos no final
- 04- Fx termina abruptamente / Ruídos no final
- 05- Fx termina abruptamente / Vozes no final
- 06- Fx termina com corte no fade out.
- 07- Risadas no final
- 08- Fx termina abruptamente / Apitos no final
- 09- Fx termina abruptamente / Toca e para 3 vezes / Vozes no final
- 10- Instrumento no final
- 11- Fx termina abruptamente / Instrumento no final
- 12- Fx termina abruptamente
- 13- barulhos de boca / Estalo em 0:36
- 14- Fx termina abruptamente / Índios no fim
- 15- Fx termina abruptamente /

Ainda que Tom Zé não tenha músicas vinculadas à programação de rádios de grande audiência, sua obra passou pelo mesmo filtro estético operado pelo homem de estúdio. Consciente do papel do seu projeto estético, o compositor de Irará incorpora propositalmente sonoridades “imperfeitas”, que se opõem aos processos de padronização musical – necessários para compatibilizar os produtos com o mercado de consumo –, tencionando a dinâmica mercadológica da indústria fonográfica e tecendo (em sentido figurado) um elogio à imperfeição.

O disco *Com defeito de fabricação* foi o primeiro de Tom Zé a ser listado entre os dez melhores por dois críticos de jazz e música pop do periódico The New York Times, obteve classificação de quatro estrelas da revista Rolling Stone e também recebeu críticas favoráveis das publicações Spin, Village Voice e Billboard (EUA, “Les Inrockuptibles”), fatos que revelam o grau de consagração que o artista obteve no mercado internacional. Consagração esta em certa medida tributária da opção estética consciente de Tom Zé por empregar as imperfeições como fonte criativa, as quais provavelmente serviram como um fator de distinção em um mercado globalizado, em que a universalização das técnicas e a consagração mundial de fórmulas padronizadas atuavam na direção de certa homogeneização dos produtos (cf. DIAS, 2000).

IV. IV. “Estética do plágio”, “plagicombinações” e as faixas-defeito

Na contracapa do disco *Com defeito de fabricação* (1998) encontra-se um texto intitulado “A Estética do Plágio”, que revela alguns parâmetros criativos seguidos por Tom Zé na concepção do aspecto musical das faixas do disco. Segue abaixo a sua transcrição:

A Estética de *Com Defeito de Fabricação* re-utiliza a sinfonia cotidiana do lixo civilizado, orquestrada por instrumentos convencionais ou não: brinquedos, carros, apitos, serras, orquestra de Hertz, ruído das ruas, etc. , junto com um alfabeto sonoro de emoções contidas nas canções e símbolos musicais que marcaram cada passo da nossa vida afetiva. A forma é dançável, rítmica, quase sempre A-B-A.

⁵⁰ Comentário de Tom Zé retirado de uma postagem feita em seu blog. Disponível em: http://tomze.blog.uol.com.br/arch2012-07-22_2012-07-28.html [Consulta: 04 dez. 2014]

Com coros, refrões e dentro dos parâmetros da música popular.

O aproveitamento desse alfabeto se dá em pequenas “células”, citações e plágios. Também pelo esgotamento das combinações com os sete graus da escala diatônica (mesmo acrescentando alterações e tons vizinhos) esta prática desencadeia sobre o universo da música tradicional uma estética do plágio, uma estética do arrastão. Podemos concluir, portanto, que terminou a era do compositor, a era autoral, inaugurando-se a Era do Plagicombinador, processando-se uma entropia acelerada (ZÉ, 1998)

A “Estética do plágio” e o neologismo “plagicombinações” podem ser entendidos como uma justaposição de citações da “alta” cultura europeia com música popular brasileira. Entende-se aqui alta cultura europeia por música erudita de vanguarda – mais precisamente, os concretistas franceses de 1950 (como, por exemplo, Pierre Schaeffer), que compunham com base na manipulação de fitas magnéticas, criando montagens com gravações dos sons do cotidiano (como vassouras em fricção com o chão, um trem percorrendo os trilhos, água escorrendo da torneira) modificados e reorganizados sistematicamente (GRIFFITHS, 1998: 146). As pequenas unidades de citação escolhidas por Tom Zé são reunidas, em processo semelhante à colagem, o que denota o caráter fragmentado da plagicombinação. É interessante notar também que o fato de ele declarar-se um plagiador boicota automaticamente qualquer tentativa de atribuir à sua música autenticidade e originalidade.

No texto, quando Tom Zé comenta a respeito do “esgotamento das combinações com os sete graus da escala”, cita um marco da história da música ocidental que foi o esgotamento das possibilidades formais da tonalidade na segunda metade do século XIX (SOCHA, 2009: 97). Como alternativa ao problema do esgotamento, Tom Zé propõe a estética do plágio enquanto processo criativo para a concepção de cada faixa do disco, ou seja, em cada música o compositor baiano promove um “arrastão⁵¹ estético”, apropriando-se ideias oriundas da cultura europeia e brasileira. Desenvolvendo ainda a ideia de intertextualidade, ao afirmar que terminara a “era do compositor”, a “era autoral” no final do texto, Tom Zé problematiza a questão dos direitos autorais⁵², colocando em cheque a importância atribuída ao autor, como responsável único de um determinado produto

⁵¹ Entende-se por arrastão a modalidade de assalto coletivo, praticada por um grupo numeroso de ladrões, geralmente em ambiente urbano, que rouba as pessoas e os espaços por onde se desloca.

⁵² Para mais consultar mais informações sobre a questão dos direitos autorais sugiro o segundo capítulo do livro *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*, escrito pela pesquisadora Rita C. L. Morelli.

cultural, como expressão decantada de sua personalidade. Nesse sentido, em uma matéria de jornal do período o compositor baiano desenvolve um argumento crítico a respeito:

Até um determinado momento, um minueto era tanto melhor quanto mais se assemelhasse ao modelo básico dos minuetos. Quem inaugurou o conceito de autor, palavra que vem de autoridade, como o entendemos hoje, foi Beethoven; a humanidade tem cultivado o Deus de Abraão e o Ego de Beethoven (...) Se você toma 200 sambas, 199 deles não precisariam de assinatura, pois são iguais entre si e iguais ao modelo do samba; no entanto, temos a cultura da autoria. (DIAS, 1999: 185)

Apesar de ser uma discussão pertinente e interessante, não cabe a este trabalho entrar no mérito da questão de direitos autorais. Interessa-nos aqui apenas compreender o sentido de ação de Tom Zé ao conceituar uma estética baseada no plágio, incorporando ideias de outros artistas, escritores e personalidades como fonte criativa em sua produção e também como meio de questionar a idealização de artistas como gênios criadores e únicos responsáveis pela produção artística de grande repercussão.

O disco traz como a primeira faixa “Defeito #1: O Gene”, música composta em parceria de Tom Zé com Pedro Braz e descrita na contracapa como um “arrastão de Santo Agostinho”. Vejamos abaixo a transcrição de sua letra:

[Refrão] A gente já mente no gene

A mente do gene da gente (2x)

Faça suas orações

Uma vez por dia

Depois mande a consciência

Junto com os lençóis

Pra lavanderia (2x)

(Interlúdio e repete o refrão 3x)

Por meio de um embaralhado jogo de palavras com sonoridades próximas, Tom Zé estabelece relações entre mentira, gene, mente e gente apenas trocando a posição das palavras, característica esta análoga a processos criativos empregados na poesia concreta. Em seguida faz um plágio dos seus próprios versos “Faça suas orações / uma vez por dia /

Depois mande a consciência / junto com os lençóis / Pra lavanderia”, já utilizados anteriormente nas músicas “Escolinha de robô” do segundo LP *Tom Zé* (1970) e “O sândalo” do terceiro LP *Se o caso é chorar* (1972).

Segundo o pesquisador Silva, a referência ao padre-filósofo Santo Agostinho tem uma relação direta com a temática dos defeitos no disco. O autor aponta que para Agostinho a vontade humana é livre e pode querer o mal, “pois é um ser limitado, podendo agir desordenadamente, imoralmente, contra a vontade de Deus. A fórmula agostiniana em torno da liberdade em Adão – antes do pecado original – é: poder não pecar; depois do pecado original é: não poder não pecar; nos bem-aventurados sempre será: não poder pecar” (cf. AGOSTINHO, 1972). Deste modo, a vontade humana, depois do pecado original, já é impotente e sem a graça divina. Assim, segundo Silvio, através da letra da música Tom Zé “coloca a questão filosófica, que, no fim e ao cabo resume o núcleo do disco: o homem (“com defeito de fabricação”), perante Deus ou diante de si mesmo” (SILVA, 2005: 123).

Quando atentamos para a sonoridade da bateria, percebemos, logo na primeira faixa do disco, dois momentos claros da atuação do técnico de estúdio na sonoridade do disco. Nos dez primeiros segundos da música, a bateria tem um determinado perfil de equalização das diferentes peças, que é sensivelmente alterado logo que a guitarra começa a tocar. O segundo momento é na última repetição do verso, após uma ponte instrumental, quando a maior parte dos instrumentos para de tocar e sobra apenas o canto de Tom Zé e a bateria. Neste ponto, o timbre das peças da bateria muda de uma maneira peculiar devido ao uso de filtros de processamento, ativados apenas por 10 segundos, até que os outros instrumentos voltem a tocar. O timbre da bateria com os filtros remete a uma sonoridade característica de baterias e percussões de música Techno.

A segunda faixa do disco foi composta em parceria de Tom Zé com o compositor Gilberto Assis, recebeu o título de “Defeito #2: Curiosidade” e foi descrita na contracapa como um “Arrastão de Alfred Nobel e de sua dinamite”. A seguir a transcrição de sua letra:

Quem é que tá botando dinamite
Na cabeça do século?
Quem é que tá botando tanto piolho
Na cabeça do século?

Quem é que tá botando tanto grilo
Na cabeça do século?
Quem é que arranja um travesseiro
Pra cabe...

(Solo de bandolim)

Quem é que arranja um travesseiro
Pra cabeça do século?
Pra cabeça do século?

A letra consiste em um plágio da própria música de Tom Zé, “Babá”, presente no disco *Se o caso é chorar* (1972) e se baseia apenas em perguntas, algo que reforça o sentido de curiosidade colocado no título da música. Assim, para compor a nova música, Tom Zé modificou os versos, elaborou um novo arranjo, ambientando o ouvinte “nas periferias da civilização” com a rítmica característica do gênero baião e atribuiu como processo criativo, um “arrastão” de Alfred Nobel, inventor da dinamite. Os questionamentos não têm uma resposta imediatamente lógica e também não sugerem uma resposta, o que faz com que o ouvinte seja requisitado a refletir sobre possíveis respostas.

Em relação ao plano musical, uma característica marcante é o emprego do som de uma voz jocosa ao longo de diferentes seções da música, como se fosse o som de alguém brincando com uma criança. Tal sonoridade se assemelha ao tipo de som explorado na composição “Sequenza III” de Luciano Berio para voz feminina, onde se desenvolve um tipo diferente de notação musical, com símbolos e legendas específicas para sonoridades produzidas com a boca e de gestos cênicos. O uso de vozes “faladas” do cotidiano já foi apontado anteriormente neste trabalho, encontra-se desde o primeiro LP do artista e constitui uma das maneiras pelas quais Tom Zé inseriu “imperfeições” no disco, que destoam dos padrões estéticos consolidados no mercado.

Trazendo um neologismo em seu título, na terceira faixa-defeito do disco “Politicar”, o compositor iraraense explora construções criativas baseadas na linguagem ofensiva de xingamentos. Vejamos abaixo a sua transcrição:

[Refrão - Coro] Filha da prática

Filha da tática

Filha da máquina

Essa gruta sem-vergonha

Na entranha

Não estranha nada (2x)

Meta sua grandeza

No Banco da esquina

Vá tomar no Verbo

Seu filho da letra

Meta sua usura

Na multinacional

Vá tomar na virgem

Seu filho da cruz.

Meta sua moral

Regras e regulamentos

Escritórios e gravatas

Sua sessão solene.

Pegue, junte tudo

Passe vaselina

Enfie, soque, meta

No tanque de gasolina.

(Repete o Refrão, Introdução e fim)

Através de uma ideia engenhosa, na qual se mantém a parte inicial de xingamentos e troca-se apenas a última palavra, Tom Zé conserva a sonoridade e o sentido ofensivo das sentenças, porém atenua e altera sutilmente o sentido da expressão. Através desse procedimento, o compositor baiano tece críticas à política do país no período, à usura de banqueiros e aqueles que seriam os “patrões do primeiro mundo”, algo que reforça o núcleo temático central do disco, destacando o protesto político como um dos defeitos dos

androides e problematizando criticamente as relações de poder estabelecidas entre grandes corporações e países periféricos.

No plano musical destaca-se o acompanhamento de samba-rock executado nos refrões por guitarra elétrica, baixo elétrico, teclado e bateria, com acentuação e condução rítmica semelhantes às encontradas nas músicas “Maria Fumaça” e “Metalúrgica” do disco *Maria fumaça* (1977) do grupo Banda Black Rio e “Guanabara” do grupo Dom Salvador e Abolição. Um outro tipo de condução é construído na estrofe do verso “Meta sua moral / Regras e regulamentos” em que não é executado nenhum instrumento de percussão e nenhum tipo de levada, mas uma textura polifônica com diversas frases distribuídas entre os instrumentos de cordas, que juntas formam a harmonia implícita na melodia e criam um caráter calmo e intimista contrastante com o vigor e suingue das outras seções.

A faixa seguinte “Defeito #4: Emerê” foi composta em parceria com José Miguel Wisnik e, na contracapa do disco, Tom Zé destaca que realizou um arrastão “dos cantos de trabalho de uma escravatura anterior, conforme o Brasil bucólico que as esquerdas queriam” (ZÉ, 1998). Dentro do contexto do disco, é possível afirmar que esta música representa um dos “defeitos” antigos dos “androides” – a herança do período de escravatura que o país teve. Com o som de uma ferramenta martelando um pilão do começo ao fim, a música simula um canto de trabalho e ao longo de sua execução, o entoar de uma melodia por Tom Zé junto com sons de piano e uma rabeca fazem intervenções que dão forma ao arranjo. O resultado é uma canção, que não tem letra e destoa dos padrões standardizados da canção de massa devido à ausência de polarizações clímax/anticlímax, ausência de refrão e também devido ao uso explícito de ruídos.

Com o título “Defeito #7: Dançar”, esta faixa do disco foi composta através de plagicombinações feitas da obra de Jorge Luís Borges, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Em seguida a transcrição de sua letra:

Dançar escreve
Um traço leve
O verbo de Deus be-a-bá

A pele tensa
Papel-imprensa

O pergaminho do jaguar

Para pisar
Golpes de ar
Desembaraçam-se linhas

Alinhavar
Paixões e ais
Diagonais agonias

Ô menina que dança se (Você for)
PernambuCatarinAmaraliNatal (Também vou)

Ô menina que dança se (Você for)
Que'sse cané de ou certá namô (Também vou)

Você for
Também vou

Andar com pé eu vou
Que o pé acostuma a dançar

Ao longo da letra, Tom Zé descreve poeticamente o ato de dançar, empregando para isso alguns neologismos no processo. Na lexia complexa do primeiro verso (“Dançar escreve”), Tom Zé relaciona as palavras dançar e escrever, sugerindo que a escrita também vem da dança. Em seguida, o autor relaciona a imagem de linhas, conferindo um aspecto visual das relações sociais e sentimentais que são construídas entre os que dançam – “alinhavar paixões e ais, diagonais agonias”. No verso seguinte, Tom Zé recorre ao neologismo, criando uma nova palavra por aglutinação que designa quatro lugares diferentes “PernambuCatarinAmaraliNatal” – Pernambuco (estado nordestino), Santa Catarina (estado da região sul), Amaralina (praia baiana) e Natal (capital do Rio Grande do Norte) – e que gera uma sonoridade peculiar.

No que se refere ao plano musical, depois da introdução nota-se o emprego do som de uma furadeira em isoritmia com o bumbo no segundo tempo do compasso para executando o ritmo nordestino xote. Com esta ideia musical, o compositor de Irará

promove uma justaposição de elementos do folclore (xote) com a alta cultura (uso de sons do cotidiano do concretismo francês) e incorpora uma sonoridade ruidosa, “imperfeita” ao arranjo, destacando a natureza polissêmica presente na temática do defeito e tencionando parâmetros de beleza estabelecidos pela indústria fonográfica.

A faixa-defeito seguinte “Defeito #8: ONU, Arma mortal” foi composta em parceria de Tom Zé com o músico compositor André Abujamra e foi assinada no encarte como um arrastão “de Martinho da Vila e do estilo pagode”. Segue abaixo a transcrição de sua letra:

No reco-reco U.N. ONU
Teleco-teco ONU U.N.
Nesse pagode U.N. ONU
Naquele rock ONU U.N.

Uma ONU pra manter a paz
E a turma lá, que turma,

Fabrica armas mortais
Fuzil, metralhadora, cruzador
No squindô, squindô, dô
Bazuca, bomba, tanque arrasador
No squindô, squindô, dô

Na primeira estrofe da música, Tom Zé emprega um procedimento comum em suas músicas, que é explorar a percussividade da pronúncia que algumas palavras têm no intuito de criar um efeito rítmico interessante ao canto. Neste caso, Tom Zé utiliza a sonoridade das palavras “reco-reco”, “Teleco-teco”, “ONU” e ressalta o caráter sincopado da rítmica de samba presente desde a execução da introdução. Tal processo criativo tem certa recorrência na obra de Tom Zé e foi praticado em diversas outras músicas, como “Ogodô ano 2000”, “Fliperama”, “Nave Maria”, “Neném gravidez”, “O pão nosso de cada mês”, entre outras. O arranjo também ressalta o mesmo caráter sincopado do samba em mosaicos rítmicos, empregando sons nasalados de cantores de maneira percussiva para formar uma acentuação típica do gênero, procedimento este bastante incomum em relação às suas características estilísticas e que consiste outra maneira pela qual Tom Zé explorou os limites da canção e seus formatos consolidados.

Em “ONU, Arma Mortal” a crítica à Organização das Nações Unidas (ONU) fica evidente desde o título da música até o conteúdo da letra. Em 1945, após o fim da Segunda Guerra Mundial, os países aliados fundaram a organização, com o objetivo de deter guerras entre países e promover a paz mundial. Quando observamos o título da música “ONU, Arma mortal” percebemos que Tom Zé relaciona a sigla da organização com a expressão “arma mortal”, o que constitui uma crítica direta à sua função pacificadora. Deste modo, ao longo da letra parece fazer alusão à contradição do propósito da organização: buscar a paz com armas, isto é, mobilizar forças militares e arsenais com o intuito de manter a paz.

A nona faixa do disco tem o título “Defeito #9: Juventude Javali” e foi assinada por Tom Zé como um arrastão “de Tchaikovsky (concerto para violino em ré maior) e das antífonas e do falso bordão da Idade Média”. Segue abaixo a transcrição de sua letra:

Vinho das pernas abertas
Molha o altar das ofertas
Gritos, esperma e algema
Fúria de pura alfazema
de pura alfazema

Lua no quarto do cio - oh!
Tímida fruta, nudez - pudor
Tênis e tetas, licor - cor
Medo, cu doce, querer - pavor

Se na juventude já vem tudo javali
O afoito desse coito é coisa que já lá vi, lá vi, lá vi

Baco, buraco, curva, uva que já colhi
Meta-micose coça, cada um cuide si de si, de si

(Repete as três últimas estrofes)

Lua no quarto do cio - oh!
Tímida fruta, nudez - pudor

A letra desta música é um exemplo da desconstrução que Tom Zé efetua na poética eloquente da canção, pois todo o significado dela não está totalmente contido na unidade música-letra e por isso necessita de elementos externos para compreendê-la em sua totalidade. A relação do título “Juventude Javali” com a conotação sexual dos versos só pode ser compreendida se o ouvinte tiver uma informação incomum para a cultura brasileira, de que o animal Javali é um símbolo da sexualidade na mitologia nórdica. Deste modo, a sexualidade da juventude representa no disco mais um dos “defeitos” da população de periferia de Terceiro Mundo. O emprego de expressões pornográficas sem ambiguidades como “pernas abertas”, “gritos, esperma e algema”, “o afoito desse coito” e o seu uso sem pudor, já transgridem por si padrões de beleza da indústria cultural.

Ao considerarmos o material melódico-harmônico apropriado por Tom Zé, oriundo de um concerto de Tchaikovsky, e a maneira pela qual a melodia é cantada por Marle Oliveira – sem uso e sem qualquer intenção do uso da técnica de canto erudito –, podemos notar certa ironia no plano musical. A escolha estética consciente de Tom Zé em escrever uma letra repleta de referências eróticas e conferir um tratamento popularesco tosco para um rebuscado material melódico-harmônico erudito da alta cultura europeia é sintomático e sugere, de certo modo, uma dessacralização da cultura de música erudita. Nesse sentido, o tratamento culto e despudorado da sexualidade da juventude parece questionar a aspiração a certo romantismo idealizado, à pureza das relações e problematizar o culto da música erudita, enquanto legado da racionalização das práticas culturais dos países de primeiro mundo.

A faixa-defeito seguinte “Defeito #10: Cedotardar” foi composta em parceria de Tom Zé com Moarcir Albuquerque e tem a seguinte letra:

Tenho no peito tanto medo,
É cedo
Minha mocidade arde,
É tarde
Se tens bom-senso ou juízo,
Eu piso
Se a sensatez você prefere,
Me fere
Vem aplacar esta loucura,

Ou cura
Faz deste momento terno,
Eterno
Quando o destino for tristonho,
Um sonho
Quando a sorte for madrastra,
Afasta

Não, não é isto que eu sinto,
Eu minto
Acende essa loucura
Sem cura
Me arrebatada com um gesto
Do resto
Não fale, amor, não argumente
Mente

Seja do peito que me dói,
Herói
Se o seu olhar você me nega
Me cega
Deixa que eu aja como louco,
Que é pouco
No mais horroroso castigo,
Te sigo

Assim como se destaca na contracapa, a construção poética da letra é um “arrastão” estético da poesia “dos trovadores provençais e de seus ecos” e se baseia no uso de rimas emparelhadas em toda sua extensão para expressar a dor do eu-lírico. A conotação sentimental e amorosa que perfaz a letra reflete o caráter de lirismo, em que Tom Zé baseou-se a partir das canções dos trovadores. Em relação ao plano musical, executa-se uma condução de tango no violão como acompanhamento, que junto da entrada do acordeom e da percussão, remete à sonoridade de gêneros sul-americanos na música e estabelece uma ligação com a cultura de um país de Terceiro Mundo. Quando consideramos o caráter dessa sonoridade com o conteúdo sentimental da letra e a maneira de cantar de Tom Zé, notamos que parece existir uma intenção de destacar o caráter

melodramático da cultura sul americana também como um dos “defeitos” dos andróides no disco, como um vestígio do lirismo da poesia provençal na cultura latino-americana.

Assinada por Tom Zé como um “Arrastão do estilo musical latino e *da reductio ad absurdum* do Sermão do Padre Antonio Vieira para São Benedito”, a letra da canção traz uma perspectiva crítica do medo na sociedade brasileira, como uma consequência da desigualdade social e do crescimento da violência urbana. Segue abaixo a transcrição da letra:

Rico chega na dança
de braço dado
O diabo enche a pança
de braço dado

O olho grande e a ganância
de braço dado
Ao dólar reverência
todo arriba-saiado
Aos juro, esconjuro
todo calça-arriado

Isso é o tangolomango
O rico hoje, coitado,
É preso, todo cercado
Arrodeado de grades
Porteiro, guarda e alarme
Arranje, Senhor, um porto
Que ele não 'steja acuado
Com um pouco de conforto
Pra ele estar sossegado
Mas a verbá, a verbé, a verbi
A verborrologia dessa politimerdia

[Refrão-Coro] É o tangolomango
E a cárdio-filosoporria
É o tangolomango

E é nesse tangolomango
Que me voy pal pueblo (2x)

É nesse tangolomango
Que me voy pal pue
Que me voy pal pue
Que me voy pal pue (me voy, me voy, me voy)

(Repete as 3 estrofes iniciais)

[Refrão-Coro] É o tangolomango
E a cárdio-filosoporria
É o tangolomango

E é nesse tangolomango
Que me voy pal pueblo (2x)
É nesse tangolomango

(Convenção final e fim)

Assim como bem apontou Dunn (2009: 233), “‘Tangolomango’ traz uma perspectiva do medo nos ricos (‘o rico hoje coitado / é preso, todo cercado / arrodado de grades / porteiro, guarda e alarme’). Essa ‘nova cultura do medo’ não decorreu devido à repressão política, mas em vez disso, emergiu no contexto do crescimento da violência urbana e brutalidade policial, ligada à privatização da segurança e justiça”. Deste modo, podemos entender o ‘Tangolomango’ de Tom Zé como uma dança em que a riqueza e a ganância vêm acompanhadas do medo decorrente da violência urbana. Nesse sentido, fazendo com que o rico tenha que viver, de certo modo, ‘preso’ no próprio domicílio para conseguir ter sossego.

Percebe-se na letra o uso de neologismos, que é marcante não apenas em “Tangolomango”, mas também em “Defeito #6: Esteticar”, “Defeito #7: Dançar” e diversas outras músicas ao longo da carreira de Tom Zé e, a maneira como são criados, constitui uma das suas singularidades criativas do artista enquanto compositor. Sobre isso, Silva (2005: 29) afirma:

E a questão da língua, a musicalidade própria a ela, nele adquire um colorido singular. Pela forma livre como lida, pelos neologismos e palavras com sabor

estranho a algumas regiões do país, pelas simulações de rezas e choros no meio de uma canção, Tom Zé soube fazer da materialidade de seu idioma, de sua dicção, um elemento importante na composição de sua arte.

Os neologismos são utilizados normalmente para conferir certa sonoridade musical ao verso através da criação de rimas e/ou criar novos significados para uma determinada palavra ou prefixo. A alteração do sentido das palavras também tem a função de reforçar o núcleo de significado concebido para a composição.

A forma da canção tem estrutura simples ABAB, precedida de introdução e com final instrumental após a última seção. Logo na introdução nota-se uma referência ao subgênero musical latino-americano chá-chá-chá, uma variação do mambo cubano. Quando observamos a convenção rítmico-harmônica do quarto compasso, percebemos que se faz referência à sonoridade do chá-chá-chá, pois a mesma estrutura de conclusão é utilizada amplamente em arranjos de intérpretes de música cubana ou sul-americana. Encontramos sonoridade semelhante nos finais das músicas “La Enganadora” do disco *The Perez Family* de Enrique Jorrín, “Buena Vista Social Club” do disco *Live at Carnegie Hall* do grupo homônimo Buena Vista Social Club e também em “Los Marcianos” do disco *Orquesta América del 55* do intérprete Rubén González. A mesma convenção é utilizada em “Tangolomango” não só na introdução, como também em todos os finais dos refrões e no final da música, desempenhando assim um papel relevante na sonoridade da música e uma função determinada no arranjo.

“Defeito #12: Valsar” foi assinada por Tom Zé como um “arrastão” de “Ernesto Nazareth, Zequinha de Abreu e da música pós-barroca e renascentista italiana, plagiadas pela assim chamada ‘música popular brasileira’” (ZÉ, 1998). Com esta descrição de plágio, Tom Zé faz referência ao processo histórico de formação da música popular urbana brasileira, ocorrido entre fins do século XIX e primeiras décadas do século XX através da apropriação de gêneros musicais da música de salão europeia por músicos brasileiros, como Ernesto Nazareth e Zequinha de Abreu. Segue a transcrição da letra:

Toma-me valsa
Nua e descalça
Sê em meu corpo
Deus ou José

Um dois três, sim
Senhor, oh não,
Dois três, pé-ante-pé

Um dois serei
De vinho e pão
Maria em Nazaré

Toma-me valsa
Nua e descalça
Sê em meu corpo
Deus ou José

Nota-se ao longo da letra referências a figuras e episódios bíblicos, como “vinho e pão” que faz referência à Última Ceia e também “Maria em Nazaré”, mãe de Jesus de Nazaré. Com tais referências, Tom Zé pode estar aludindo ao legado do catolicismo trazido pelos colonizadores portugueses. A citação dos nomes “José” e “Nazaré” pode se referir também aos compositores José Gomes de Abreu (Zequinha de Abreu) e Ernesto Nazareth, como se o compositor contemporâneo estivesse prestando uma homenagem a estes compositores da música brasileira. A música tem melodia e harmonia características do gênero valsa e junto do acompanhamento executado pelo violão no estilo de seresta, se faz referência direta ao estilo e estrutura das valsas característicos do início do século XX, o que ressalta a plagicombinação realizada por Tom Zé e a ressignificação do gênero realizada, aqui no disco representando um dos “defeitos” dos “androides” de criar e praticar gêneros musicais.

Na próxima música “Defeito #13: Burrice”, Tom Zé faz outra versão encurtada da música “Sabor de Burrice” presente no seu primeiro LP de 1968, intitulado Tom Zé. O “auto-arrastão” teve como referência a obra *Bouvard et Pécuchet* do francês Gustave Flaubert e a música caipira. Em seguida, a transcrição da letra:

[Refrão] Veja que beleza
Em diversas cores
Veja que beleza

Em vários sabores
A burrice está na mesa
Veja que beleza!

Refinada, poliglota
Anda na esquerda
Anda na direita
Mas a consagração
Chegou com o advento
Da televisão (BIS 3x)

(Refrão)

Ensinada nas Escolas
Universidades e principalmente
Nas academias de louros e letras
Ela está presente (BIS 3x)

(DISCURSO POLÍTICO)

Senhoras e senhores,
Senhoras e senhores,

Se neste momento solene não lhes proponho um feriado comemorativo para a sacrossanta glória da burrice nacional, é porque todos os dias, graças a Deus, do Oiapoque ao Chuí dos pampas aos seringais, ela já é gloriosamente festejada, gloriosamente festejada.

A letra da música dialoga com o romance satírico de Gustave Flaubert, apropriando-se de uma de suas críticas e trazendo para o contexto do Brasil. Na obra *Bouvard et Pécuchet*, conta-se a história de dois copistas de profissão, François Denys Bartholomée Bouvard e Juste Romain Cyrille Pécuchet, que se conhecem casualmente, tornam-se amigos rapidamente e compartilham de um sonho: conseguir largar o trabalho árduo de copista e se dedicar aos estudos dos altos conhecimentos, científicos ou não. Após Bouvard herdar uma fortuna como herança, os dois amigos deixam Paris e mudam-se para uma cidade de interior para realizarem o almejado sonho. Contudo, o desenvolvimento do romance mostra que os dois fracassam em realmente aprender algo e acabam expulsos da cidade pelos aldeões e voltando para Paris para fazer uma mesa/escrivania para dois e

voltar a serem copistas. O fracasso do projeto intelectual de Bouvard e Pécuchet mostra uma visão pessimista do mundo, em que a alienação da experiência humana sobrepõe a vontade de obter e deter conhecimento.

Tom Zé apropria-se da ideia do romance e tece críticas à cultura de massa, consagrada pelo advento da televisão e posterior popularização do acesso aos aparelhos televisores. A ideia de que a “burrice” está na mesa em “diversas cores e sabores”, denota uma crítica à sociedade de consumo, na qual se vincula uma produção de massa que desenvolve técnicas de marketing para seduzir os consumidores, mas esvazia o conteúdo dos produtos. Também a qualidade do ensino das escolas e universidades é criticada e, em seguida, em uma simulação de um comício e com tom de discurso político no fim da música, Tom Zé sugere que a alienação prevalece na sociedade brasileira em geral, dado que as festividades diárias e apelos aos sentidos subordinam a reflexão crítica e a compreensão das contradições. Seguindo esta linha de pensamento, a faixa “Burrice” representa a alienação, um dos “defeitos” dos “androides”, que se consagrou no país junto à consolidação dos meios de comunicação de massa na década de 1970 e também como um dos mecanismos de manipulação do modo de produção capitalista.

O arranjo concebido se diferencia sensivelmente da versão original presente no LP *Grande liquidação* (1968), uma vez que não apresenta guitarra elétrica, órgão, ou mesmo canto de duas vozes em terças típico da música caipira. Ao invés disso, são empregados violão de aço, baixo elétrico, teclado e intervenções de violinos realizando *pizzicatos* em pequenos trechos e execução de frases melódicas pelos trombones nas estrofes, que contribuem para criar contraste entre as duas seções. Além disso, o coral feminino desempenha um papel fundamental, integrando o canto da melodia principal não apenas nos refrões, mas também no último verso das estrofes (“Da televisão” e “Ela está presente”).

A última música do disco “Defeito #14: Xiquexique” foi composta em parceria de Tom Zé com José Miguel Wisnik e foi assinada como um “arrastão do fole da sanfona de Osvaldinho do Acordeom e de todos os sanfoneiros do Nordeste”. Em seguida a transcrição de sua letra:

Eu vi o cego lendo a corda da viola
Cego com cego no duelo do sertão

Eu vi o cego dando nó cego na cobra
Vi cego preso na gaiola da visão
Pássaro preto voando pra muito longe
E a cabra cega enxergando a escuridão

Eu vi a lua na cacunda do cometa
Vi o zabumba e o fole a zabumbá
Eu vi o raio quando o céu todo corisca
E o triângulo engulindo faiscá
Vi a galáctea branca na galáctea preta
Eu vi o dia e a noite se encontrá
Eu vi o pai, eu vi a mãe, eu vi a filha,
Vi a novilha que é filha da novilhá
Eu vi a réplica da réplica da bíblia
Na invenção dum cantador de ciençá
Vi o cordeiro de Deus num ovo vazio
Fiquei com frio, te pedi pra me esquentá

Eu vi o cego lendo a corda da viola
Cego com cego no duelo do sertão
Eu vi o cego dando nó cego na cobra
Vi cego preso na gaiola da visão
A asa branca a asa branca a asa branca
E a cabra cega enxergando a escuridão

(Repete segunda estrofe)

E-um e-um e-um
Baião de dois
De bim-bom
Baião de um

A música inicia com o som de balão de sopro friccionado nos dentes e improvisado de sanfona, que aos poucos começam a formar a seção rítmica do gênero forró. Além da sonoridade da música e a inflexão do canto, a composição da letra da música também remete ao nordeste – as rimas alternadas (ABAB) utilizadas em uma narrativa que conta as observações e impressões metafóricas e às vezes místicas do enunciador conferem ao texto

uma sonoridade do repente nordestino e uma ambientação no nordeste brasileiro. Assim, notamos que Tom Zé mistura duas células de citações do folclore e do concretismo francês – a sonoridade do baião e do repente, elementos da cultura nordestina, com o som cotidiano do balão de sopro. Em outras palavras, através de procedimentos experimentais com o balão de sopro, Tom Zé descobre e traz ao gênero popular uma sonoridade inusitada dentro dos formatos consolidados no mercado.

Nos próximos tópicos, serão realizadas análises musicais de “O Olho do Lago” e “Esteticar”, por acreditarmos que constituem as canções que mais sintetizam os paradigmas artísticos do núcleo temático, do projeto estético concebido por Tom Zé para disco.

IV. V. Análise de “O Olho do Lago”

Destacamos anteriormente neste trabalho que Tom Zé também participou do tropicalismo e compartilhou da mesma aproximação com os poetas concretistas Décio Pignatari, e os irmãos Haroldo de Campos e Augusto de Campos, mantendo uma relação pessoal próxima prolongada mesmo após o término do movimento. Observamos que o artista incorporou processos criativos da poesia concreta na composição de suas letras, tal como observamos não apenas em algumas faixas do LP *Todos os olhos*, mas também em canções dos discos seguintes de sua carreira, inclusive na produção mais recente do artista. No disco *Com defeito de fabricação* (1998) especificamente, é possível identificar elementos da poesia concreta em canções como “Gene”, “Esteticar” e também, de maneira mais evidente, em “O olho do lago”, fonograma que consiste em uma versão da música “No lago do olho” de autoria de Cid Campos.

No lago do olho
de lado no lodo
de olho no lago
no lodo do lago

Lágrima funda profunda lama (2x)

Olho
Lodo

Lado
Lago
Lama

Explorando a temática do lamento, representada aqui pela hipérbole de lágrimas que formam um “lago” no olho e pelas figuras do lodo e da lama como signos de degradação ou vergonha pessoal, Cid Campos emprega ao estruturar sua letra, a figura estilística da paranomásia para buscar novas relações entre as palavras, novas sonoridades e sentidos interpretativos inusitados, procedimento este recorrente na poesia concreta. Assim, a sonoridade próxima das palavras olho, lodo, lado, lago, lama servem para criar um efeito ao ouvido e evitar formas tradicionais de construção narrativa.

Além deste recurso criativo empregado na letra de Cid Campos, identificamos outra incursão de elementos do concretismo logo na introdução da música. Na segunda execução de acordes no piano (Ex. 22), desponta o som do operar de uma máquina industrial que se destaca na seção pela estridência e pelo ruído e pelo seu caráter de som corriqueiro. Como já apontamos anteriormente, Tom Zé utiliza tais sonoridades normalmente presentes no cotidiano urbano com base em procedimentos da música erudita concreta francesa. Encontramos sonoridade semelhante na obra concreta *Etude aux Chemins de Fer* de Pierre Schaeffer, no qual o compositor utiliza a gravação de sons de trens, manipulando e organizando sistematicamente os sons para compor sua música. Outra peça importante da música concreta que apresenta sonoridades similares é a *Symphonie pour un homme seul* de Pierre Henry e Pierre Schaeffer. Nesta sinfonia de doze movimentos, além do som de máquinas, são utilizados também sons de piano temperado e vozes femininas, masculinas e de crianças de forma a criar uma sonoridade com certa lógica musical – apesar de descontínua, aponta certo senso de organização. De maneira análoga às obras de Schaeffer e Pierre Henry, Tom Zé emprega sons de máquina e sons comuns na vida cotidiana de uma maneira musical e assim, adapta um procedimento musical do concretismo erudito para a música popular. O compositor de Irará utiliza tais sons de maneira planejada, como um recurso no arranjo da música, que sempre antecede o início de uma nova seção da música (com exceção da primeira introdução).



Ex. 22 – Acordes executados pelo piano em “O olho do Lago”

É importante destacar também que esse gesto consiste uma maneira pela qual Tom Zé praticou um experimentalismo e empregou um tipo de sonoridade “imperfeita”, estridente e marcada pelos ruídos. Nesse sentido, ao trazer de maneira explícita uma sonoridade ruidosa, o compositor sintetiza em “O olho do Lago” o projeto conceitual do disco, trazendo “defeitos” e “imperfeições” para o plano musical de maneira a fazer uma crítica ao fetiche de perfeição da indústria cultural, tensionando assim padrões de standardização e rompendo com formatos consolidados da canção de massa.

Após a introdução, são executadas diferentes seções na música, que foram organizadas no arranjo dentro da seguinte ordem:

Introdução	Parte A – Verso	Groove do baixo	Repetição do Verso
8 compassos	8 compassos	8 compassos	8 compassos
Groove de baixo	Verso reduzido	Introdução	Final
8 compassos	8 compassos	8 compassos	4 compassos

Tab. 4 – Organização das seções no arranjo de “O Olho do Lago”

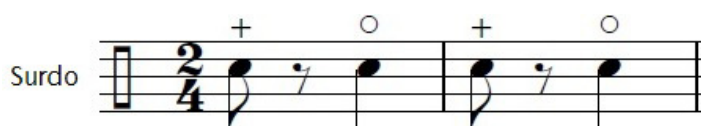
No momento em que se iniciam os versos da primeira seção, dois instrumentos de percussão, o agogô e o aro de algum instrumento, iniciam a execução de linhas de condução rítmica (Ex. 23 a 25), que formam juntas a seção rítmica do gênero samba. A sonoridade do gênero fica caracterizada tanto pelo paradigma rítmico e acentuação característica presentes, como também pela escolha de instrumentos representativos do gênero.



Ex. 23 – Transcrição aproximada da linha de condução rítmica executada no agogô em “O olho do lago”



Ex. 24 - Transcrição aproximada da linha de condução rítmica executada em um aro em “O olho do lago”



Ex. 25 - Transcrição da linha de condução rítmica executada no surdo em “O olho do lago”

No entanto, se direcionarmos nossa escuta para a condução realizada por Bryan Martin no baixo elétrico (Ex. 26) junto dos acordes quartais executados por Gary Negbaur (Ex. 22), nota-se certa característica híbrida na construção do acompanhamento. Ao invés de uma executar uma linha de condução característica de samba, o baixista executa frases com rítmica e contorno melódico distintos, que remetem mais a uma sonoridade de um gênero norte-americano, como, por exemplo, o *funk* ou o *rap*. Além da linha de baixo, a incidência dos acordes quartais do piano sempre no primeiro tempo dos compassos em mínimas acaba contribuindo também para diluir a sensação rítmica de samba e tornar marcante o hibridismo presente na condução rítmica.



Ex. 26 – Transcrição da condução executada pelo baixo elétrico em “O olho do Lago”

Considerando que a atuação dos músicos norte-americanos ocorre ao lado de músicos brasileiros da banda de Tom Zé na gravação desta música, não é de se estranhar que ocorram hibridismos de musicalidades distintas, os quais refletem por sua vez o

processo desterritorializado de produção ocorrido no disco. A título de exemplo, vale lembrar que foram envolvidos nas diversas etapas de gravação, mixagem e masterização quatro estúdios no total: dois situados em São Paulo (Job Studio e Rosa Celeste) e dois em Nova Iorque (Excello Studios e Kampo Audio). Além disso, foram envolvidos também profissionais das duas localidades – no Brasil, atuaram como produtores André Abujamra e Gilberto Assis e, como engenheiro de som, Adriano Cintra; em Nova Iorque foi produzido por Bryan Martin, que também realizou a mixagem e gravações adicionais, e também contou com a direção de David Byrne e Yale Evelev.

IV. VI. Análise de “Esteticar”

Como pudemos perceber nos textos presentes na contracapa e nos diversos fonogramas do disco, Tom Zé explora a ideia do defeito como representação do aspecto humano, imprevisível e indeterminado, que por sua vez tensiona os padrões automatizados e racionalizados de conduta que caracterizam os modos de produção da sociedade capitalista contemporânea. Nesse sentido, “Defeito #6: Esteticar” constitui a chave conceitual do disco, uma vez que aborda como temática em sua letra especificamente as metáforas dos defeitos e os conceitos presentes nos textos da contracapa (p. ex. a “Estética do arrastão/plágio”). Assinada por Tom Zé como um “Arrastão dos baiões da roça. Espinha dorsal”, ela foi escrita em parceria com Vicente Barreto e Carlos Rennó. Iniciemos a análise a partir da letra:

Pensa que eu sou um caboclo tolo boboca
Um tipo de mico cabeça-oca
Raquítico típico jeca-tatu
Um mero número zero um zé à esquerda
Pateta patético lesma lerda
Autômato pato panaca jacu

Penso dispenso a mula da sua ótica
Ora vá me lamber tradução inter-semiótica

Se segura milord aí que o mulato baião
(tá se blacktaiando)
Smoka-se todo na estética do arrastão (2x)

[Refrão – Coro] Ca esteti ca estetu
Ca esteti ca estetu
Ca esteti ca estetu
Ca esteti ca estetu
Ca estética do plágio-iê (Help Suassuna/Tinhorão!) (2x)

Pensa que eu sou um andróide candango doido
Algum mamulengo molenga mongo
Mero mameluco da cuca lelê
Trapo de tripa da tribo dos pele-e-osso
Fiapo de carne farrapo grosso
Da trupe da reles e rala ralê

Penso dispenso a mula da sua ótica
Ora vá me lamber tradução inter-semiótica

Se segura milord aí que o mulato baião
(tá se blacktaiando)
Smoka-se todo na estética do arrastão (2x)

(Refrão)

Expressando-se através de uma linguagem mista de oralidades, neologismos, gírias do interior e vocabulário formal, em que a construção da letra compõe “um jogo de palavras cantadas ao léu, um jogo sonoro de fácil agrado e gracejo sem um quê-nem-porquê, um trava língua infantil fora do seu universo” (SILVA, 2005: 113), Tom Zé se coloca explicitamente como um dos androides cheios de defeitos (“Pensa que eu sou um androide candango doido/caboclo tolo boboca”). Assim, ele constrói certa imagem de matuto ingênuo e fisicamente defeituoso – inclusive em sua representação na capa do disco, performances de palco, aparições na imprensa, rádio e TV – que nada tem a ver com o que seu discurso e posicionamento consciente indicam (“Penso dispenso a mula da sua ótica / Ora vá me lamber tradução inter-semiótica”) (SILVA, 2005: 114).

O convite que Tom Zé faz para realizar uma tradução semiótica dele e de sua música mostra certo conhecimento que o artista tem sobre as teorias de comunicação, a semiótica, o manejo dos signos e símbolos, e a análise dos mecanismos de construção de significados e representações. No documentário *Tom Zé ou Quem irá colocar uma dinamite na cabeça do século?* de Carla Gallo é exibido um depoimento de Tom Zé que evidencia essa postura consciente do artista e explica também parte do seu processo criativo na concepção artística das suas obras:

o que são as palavras, as entonações, os encadeamentos sonoros? As palavras têm significado mais claro, mas as entonações também têm e a fisionomia também. Quando você arma todas essas possibilidades semióticas na direção de um núcleo de significado, ele acaba sendo transmitido à pessoa. O canal se estabelece e do outro lado à pessoa traduz toda a sutileza que você armou. Eu passo a vida toda perseguindo esses núcleos, essa central atômica que quando desencadeia é impossível evitar o significado (GALLO, 2000)

No disco *Com defeito de fabricação* parece não ter ocorrido de modo diferente, pois Tom Zé persegue em cada via de expressão artística (letras, capa do disco, arranjos, sonoridades ruidosas, performances) um núcleo de significado comum. Todas as ‘possibilidades semióticas’ são consideradas para reforçar a unidade temática dos defeitos, ainda que em diferentes eixos temáticos e vias de interpretação distintas. Por exemplo, os conceitos de “estética do plágio”, “arrastão” e “plagicombinação” criados e descritos por ele na capa do disco são reutilizados também como processo criativo, não só na composição das letras das músicas (por exemplo, o verso “Ca estética do plágio-iê”), como também na composição das melodias, dos arranjos, para reforçar o núcleo de significado do disco.

Nesse sentido, parece haver certa ironia presente na letra, pois ao mesmo tempo em que Tom Zé se coloca como um ingênuo “jeca tatu”, “cabeça oca”, “caboclo tolo boboca”, tem plena consciência das implicações de assumir tais ‘defeitos’ e utiliza tal postura como expressão da concepção artística central do disco “com defeito de fabricação” e como recurso para ampliar a natureza polissêmica do disco, em que um androide defeituoso “smoka-se na estética do arrastão”, ou seja, consagra-se com sua atividade criativa de pensar, compor e ter ideias.

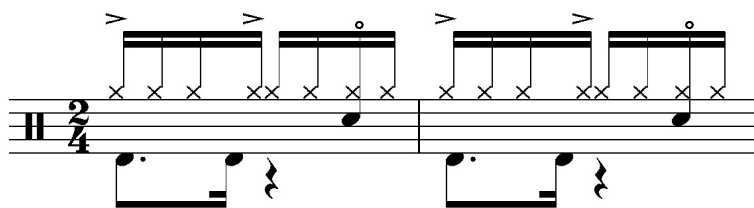
Segundo o pesquisador Christopher Dunn, em “Esteticar” o eu-lírico assume o ponto de vista de um nordestino de pele escura que embate um suposto paulistano branco com preconceitos raciais (DUNN, 2009: 230). Assim, também é possível entender o posicionamento do enunciador nesta letra sob uma ótica crítica sociopolítica, pois, como afirma Dunn, o nordestino migrante representado na letra não seria uma vítima passiva da globalização neoliberal, mas sim um sujeito desafiante que denuncia a discriminação social e racial contra o mulato, o caboclo, o matuto ingênuo (DUNN, 2009: 232).

Para situar melhor o leitor na análise a ser desenvolvida, observemos como as seções são dispostas ao longo da música na tabela a seguir:

Introdução 8 compassos	Primeiro Verso 32 compassos	Refrão 16 compassos	Repetição do refrão 16 compassos
Segundo Verso 32 compassos	Refrão 16 compassos	Repetição do refrão 16 compassos	Convenção Final 4 compassos

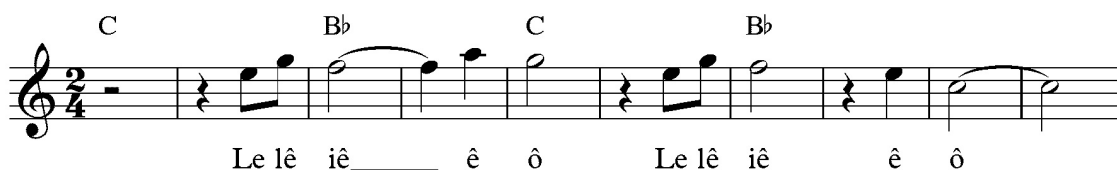
Tab. 5 – Organização das seções no arranjo de “Esteticar”

Como pudemos observar, o arranjo foi organizado dentro da forma comum de canções ABB, que se repete uma vez e é precedida por uma introdução e procedida de uma convenção simples final. Logo no início da música, a levada executada pela bateria com sua acentuação rítmica destacada no chimbau, junto do dedilhado da condução do violão, forma linhas de condução característica do gênero forró, semelhante às presentes em músicas como “Detrás do meu Quintal” de Dominginhos, “Forró Pesado” do Trio Nordestino e “Danado de Bom” de Luiz Gonzaga, fazendo assim referência à cultura do nordeste, um dos lugares destacados por Tom Zé como “periferia da civilização” e berço dos “androides”. Nesse sentido, a escolha do gênero forró para a seção rítmica desta música reforça o núcleo de significado perseguido no disco e contribui para destacar “Esteticar” como sua chave conceitual.



Ex. 27 – Transcrição da condução rítmica de forró executada pela bateria em “Esteticar”

Em seguida, se integra à execução o coro de vozes femininas, que desempenham um papel relevante no arranjo da música. O emprego de coro feminino também é recorrente nos discos do gênero forró e normalmente cantam a repetição do refrão da música ou pequenas frases que comentam algum aspecto da letra da música. Em “Esteticar” por sua vez, o coro canta a melodia da introdução, pequenas frases que comentam a letra da canção (por exemplo, os versos: “tá se blacktaizando” e “i-le-le-iê”) e os refrões junto com a voz central de Tom Zé.



Ex. 28 – Transcrição da linha melódica cantada pelo coro na introdução de “Esteticar”

Vale a pena observar que ao longo da obra de Tom Zé, o papel que o coro feminino desempenha no seu projeto estético é bastante e recorrente e tem função não apenas musical como também simbólica. Assim como relata o próprio artista no livro *Tropicalista Lenta Luta*:

[...] Então eu ouvi, todas as lavadeiras e os aguadeiros cantavam uma incelência, com aquela voz fanhosa, aguda, nua, de muitas dores. E eu, criança, desprevenido, desprovido da intercessão dos nomes, que nos adultos alivia o choque, fiquei ali, atingido pelo raio, paralisado na trovoada de minha primeira experiência estética. Toda a música que faço é sempre uma tentativa de repetir o que ouvi naquele instante (ZÉ, 2003: 101)

Percebemos que Tom Zé decide utilizar o coro feminino não somente para desempenhar um efeito musical no arranjo da música, mas também para remeter à ideia de coral que formou, a partir de sua experiência obtida em Irará com o coral das lavadeiras locais. Contudo, é importante atentar que o timbre do coral profissional que canta no disco *Com defeito de fabricação* é bastante diferente do timbre dos corais de lavadeiras mencionados pelo artista, os quais normalmente tem sonoridade bem mais ríspida, ou seja, sem conhecimento formal da técnica e do uso do aparato vocal e, portanto, com um tipo de emissão bem distante dos padrões vocais do mercado.

C

Pen-sa que eu sou um ca - bo - co to-do bo - bo - ca Um ti - po de mi - co ca-be-ça o -

5 G⁷

- ca ra-quí - ti-co tí - pi-co je-ca ta - tu___ Um me-ro nú-me-ro

10

ze - ro um zé à es quer - da Pa-te - ta pa - té - ti-co les-ma ler - da Au-tô - ma-to

14 C B^b C

pa-to pa-na-ca ja - cu___ Pen-so dis-pen-so a mu - la da su-a ó-ti-ca___

20 B^b C

O - ra vá me lam-ber tra-du-ção in ter - se - mi - ó - ti - ca___ Se se

25 F C

gu - ra mi - lor - de aí que o mu - la - to ba - ia - no

28 F C

S - mo - ka - se to - do na es - té - ti - ca do ar - ras - tão

Ex. 29 – Transcrição cifrada da introdução e seção A de “Estetizar”

Após dez compassos de introdução, iniciam-se os versos da primeira seção (Ex. 29) com uma melodia baseada principalmente em notas repetidas e um ritmo sincopado,

características que se alinham ao caráter de melodias de gêneros de música brasileira, como o forró. Observando a harmonia, constatam-se progressões simples de acordes dominantes e subdominantes naturais do campo harmônico da tonalidade de dó maior, sem o emprego modulações. Nota-se apenas um empréstimo modal no uso do acorde de Si bemol maior (grau bVII), procedimento este consideravelmente comum no repertório de canções nacionais e internacionais.

The image shows a musical score for the song "Esteticar". It consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff contains the first line of the melody, with lyrics "Ca es-te-ti ca es-te - tu" and chords C, G7, and F. The second staff contains the second line of the melody, with lyrics "Ca es-te-ti ca es-te - tu ca es - te - ti - ca do plá-gio iê" and chords C, Bb, Am, Gm, F, Em7(b5), Gm, F, and C/E. The melody is characterized by a syncopated rhythm in the first staff and a more regular rhythm in the second staff.

Ex. 30 – Transcrição cifrada dos refrões de “Esteticar”

A seção seguinte (Ex. 30) consiste nos refrões da canção e apresenta progressões harmônicas semelhantes aos da primeira seção. O contorno melódico por sua vez, apresenta o mesmo perfil de notas repetidas e ritmo sincopado nos primeiros compassos, porém no oitavo compasso as semínimas e as mínimas empregadas conferem ênfase ao texto do verso (“Estética do plágio-iê”) e preparam o final do refrão, bem como a volta à primeira seção. Avaliando as características identificadas nos diferentes planos de “Esteticar” (rítmico, melódico e harmônico), pode-se dizer que a estrutura musical composta se alinha às convenções do gênero forró, destacando assim a referência à cultura do nordeste e contribuindo para a associação do eu-lírico com a figura do “jeca tatu”, “cabeça oca” e “caboclo tolo boboca”, assumida pelo cancionista na letra – algo que reforça o núcleo de significado perseguido no disco.

Podemos concluir após a apreciação das capas, letras e sonoridade das músicas de *Com defeito de fabricação*, que existe claramente um projeto estético concebido por Tom Zé centrado na figura alegórica do defeito. A partir dos textos da ficha técnica,

identificamos a natureza polissêmica dos defeitos que, ao mesmo tempo, critica os mecanismos de manipulação do modo de produção capitalista, e dialoga criticamente com o fetiche de perfeição da indústria cultural. Identificamos como fonte criativa das músicas as “plagicombinações”, em outras palavras, justaposições de citações da alta cultura europeia com música popular brasileira como a espinha dorsal da concepção musical, poética e crítica de cada faixa-defeito. A breve análise de cada faixa-defeito permitiu identificar relações poéticas e musicais com a unidade temática do disco e algumas camadas de sentido que cada música tem, revelando uma parte do amplo repertório de símbolos e signos utilizados, alguns princípios causais das escolhas estéticas realizadas por Tom Zé e algumas maneiras pelas quais os experimentalismos e as sonoridades imperfeitas, contrariaram padrões de standardização e romperam com formatos consolidados da canção de massa.

Se antes na década de 1970 o experimentalismo radical praticado por Tom Zé era recebido como um hermetismo desnecessário e equivocado, na década de 1990 acabou se tornando um atrativo em um mercado globalizado, em que a universalização das técnicas e a consagração mundial de fórmulas padronizadas (cf. DIAS, 2000) atuavam na direção de certa homogeneização dos produtos. Assim como bem destacou Tatit (2004: 239)

[...] era como se o mundo tivesse se curvado diante da singularidade de uma criação que escancarava a imperfeição e a incompletude como qualidades alternativas à eficácia do produto ‘bem acabado’ para consumo. Era como se os ‘defeitos’ assegurassem uma dinâmica cultural perdida nos acabamentos ‘perfeitos’ do mercado sonoro. E, de quebra, Tom Zé personificava o Brasil – sem qualquer estereótipo de ‘autenticidade’ regional – seguindo acintosamente uma trilha própria, construída nos vãos desprezados pelas iniciativas internacionais

Tendo em vista as novas configurações assumidas pela indústria fonográfica na década de 1990 e suas estratégias de atuação no mercado sob o impacto da globalização, os quais tornaram a fragmentação do processo de produção um procedimento comum (cf. DIAS, 2000), pudemos observar que o disco *Com defeito de fabricação* se insere especificamente neste novo proceder fragmentado e desterritorializado das grandes gravadoras, fenômeno este que trouxe consequências diretas na concepção dos arranjos e na sonoridade final do disco, distinguindo-o de sua produção anterior realizada em selos nacionais nas décadas de 70 e 80.

A consagração internacional do projeto estético “imperfeito” de Tom Zé não acontece sem o conflito com os técnicos de estúdio, sem o tensionamento de padrões da canção de massa e de procedimentos técnicos de padronização da indústria cultural. Uma vez que a dinâmica globalizada da indústria cultural pode ser caracterizada pelo esforço de apropriação de símbolos culturais locais com processos de padronização, tentamos indicar neste trabalho algumas maneiras pelas quais Tom Zé tensionou tais processos, levando sua produção a ser considerada de vanguarda pela crítica especializada internacional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, tentamos contribuir fornecendo pistas para compreender o caso problemático da carreira de um artista que, ao mesmo tempo em que rompe programaticamente com padrões de linguagem e conduta estabelecidos pelo mercado fonográfico, é contraditoriamente integrado ao mesmo. Com base neste aspecto, a produção musical de Tom Zé se mostrou como um referencial frutífero para se pensar sobre as relações entre a produção de canções experimentais e a lógica comercial do mercado fonográfico.

Se no início de sua carreira, encontrou espaço para iniciativas experimentais junto ao Tropicalismo e participou no movimento de renovação da MPB associado, após o término do movimento passou a ter maiores dificuldades de atuação, uma vez que se tornavam cada vez mais limitados os espaços para inovações no mercado. Assim como já discutimos anteriormente, a indústria fonográfica encontra no início dos anos 1970 uma hierarquia artística já definida, que permitia que as grandes gravadoras pudessem prover a realização do seu lucro através de *casts* estáveis que vendiam uma quantidade considerável de discos, em decorrência perdia-se a preocupação com a busca de novas tendências e novos talentos (PAIANO, 1994: 216).

Assim, pudemos demonstrar nos capítulos 2 e 3, que foi justamente neste contexto desfavorável para novas sonoridades e novos artistas que Tom Zé radicalizou os seus experimentos musicais e poéticos. Através das análises identificamos algumas maneiras pelas quais Tom Zé desconstruiu a poética eloquente e emocional da canção tradicional da MPB e adaptou procedimentos musicais da vanguarda da música erudita ao campo de música popular, empregando polimetrias, *clusters*, atonalismos, gravações de sons do cotidiano, sons guturais, vozes esgarçadas, etc. Ao longo dos capítulos, demonstramos que por não ter integrado seu projeto artístico aos cânones estilísticos e musicais consolidados junto a MPB e ter empregado práticas criativas consideradas ousadas e transgressoras frente a determinados padrões estéticos de “bom gosto”, Tom Zé acabou perdendo seu espaço nos canais centrais de difusão, recebendo críticas negativas por jornalistas, críticos e levando-o a receber a pecha de “marginal” e a procurar gravadoras menores e espaços alternativos de atuação.

Ainda no capítulo 3, tentamos problematizar as relações entre as opções estéticas de Tom Zé, sua forma de atuação no mercado do período e o segmento conhecido como

cultura marginal – identificando afinidades, diferenças e mediações estabelecidas entre as duas partes. Pudemos perceber no capítulo 3, que apesar de seu projeto estético apresentar pontos divergentes com os de outros artistas associados à cultura marginal, Tom Zé parece ter introjetado o mesmo *habitus* artístico e compartilhado do mesmo tipo de estratégia consciente de atuação no campo. Ao optar por manter suas convicções estéticas, continuar tensionando certos padrões de beleza instituídos no mercado e desenvolver ainda mais seus métodos de experimentação durante um período tão longo (17 anos), Tom Zé o faz com uma atitude programática, com vistas em um projeto maior de legitimação no campo artístico, o qual se consuma apenas tardiamente (década de 1990).

Deste modo, enquanto seus companheiros baianos (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia e Gal Costa) seguiram desenvolvendo o projeto extenso do Tropicalismo de incluir o elemento *pop* na canção popular e atuar na faixa de consumo de massa (TATIT, 2004: 237-8), desfrutando de uma grande repercussão dos seus trabalhos de carreira *solo* na década de 1970 e consolidando seus nomes definitivamente na memória formada sobre a MPB, Tom Zé e a faceta mais experimental do grupo (que incluía também Rogério Duprat e Os Mutantes) desenvolveram o projeto “intenso” do movimento, de caráter transformador, experimental e radical, e acabaram obtendo menor aclamação popular em suas carreiras, atuando para um público mais reduzido.

Vale ressaltar aqui que esse tipo de produção experimental foi poucas vezes tomado como objeto de um estudo consistente por pesquisadores⁵³, faltando ainda pesquisas a serem realizadas sobre a produção de artistas como Jorge Mautner, Jards Macalé, Walter Franco, Hareton Salvanini, Marcus Vinicius, entre outros. Produção esta que se distancia dos cânones dos artistas consagrados da MPB (Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, por ex.) e que é muitas vezes relegada ao segundo plano na historiografia produzida até então sobre música popular brasileira. Assim, para que se possa ampliar o conhecimento sobre esse tipo de repertório, não restringindo pesquisas apenas aos artistas canônicos e a uma concepção linear e “oficial” da história da música popular, faz-se

⁵³ Com essa temática, podemos indicar aqui alguns artigos de José Adriano Fenerick e Herom Vargas, entre outras publicações. Ver: FENERICK, J. A.; Durão, F. A. *Tom Zé's Unsong and the Fate of the Tropicalia Movement*. In: SILVERMAN, Renée M.. (Org.). *The Popular Avant-Garde*. Amsterdam, New York: Rodopi Press, 2010, v. , p. -.; VARGAS, H. *A canção experimental de Walter Franco*. *Comunicação e Sociedade*, v. 32, p. 191-210, 2010.

necessário que também sejam investigados os gêneros e estilos normalmente negligenciados pelas publicações.

A pesquisa também tentou contribuir no pensamento sobre certas questões recentes da cultura contemporânea, como as novas configurações que o mercado musical adquiriu nas últimas décadas sob o impacto da globalização, e transformações de forma e conteúdo que a canção tem sofrido desde a década de 70, associadas ao advento de novas tecnologias de produção (NAVES, 2004: 154).

Nesse sentido, considerando que Tom Zé tornou-se em relativamente pouco tempo um símbolo da criatividade artística, da singularidade da música brasileira e da produção de vanguarda da música popular na década de 1990, amplamente festejado por uma estética e por procedimentos musicais, os quais ele já esboçava em seus discos anteriores, procuramos investigar, no capítulo 4, as razões as quais levaram a valorização repentina do seu projeto estético praticado nos seus álbuns da década de 1970. Trabalhamos com a hipótese de que esse fenômeno foi possível num momento em que a indústria fonográfica e o mercado de bens culturais adquiriam, especialmente a partir dos anos de 1990, novas configurações sob o impacto da globalização, o que se traduziu em novos processos de padronização e segmentação desse mercado. Com base em matérias publicadas em periódicos e estudos sobre o mercado fonográfico internacional, procuramos demonstrar que Tom Zé acabou sendo favorecido por tais transformações oriundas dos processos de globalização, pelas novas tendências trazidas pelo segmento de World Music e suas estratégias de atuação no mercado, que se valem da apropriação de símbolos culturais locais como um fator de distinção dos seus produtos no mercado. Tais símbolos locais seriam procurados mais especificamente por produtores e gravadoras especializadas neste segmento, como o selo Luaka Bop do produtor escocês David Byrne.

Em linhas gerais, acreditamos que o caso da carreira artística de Tom Zé e seu projeto estético experimental, na medida em que tensiona processos de padronização musicais e transgride certos padrões de beleza da canção de massa, servem como um referencial oportuno para refletirmos sobre o fetiche de perfeição da indústria cultural (cf. ADORNO, 1980). Ao eleger os ruídos, as imperfeições, as insuficiências, a “região desprezada pela música”, como fonte criativa para conceituar o seu projeto estético em toda sua carreira, Tom Zé parece questionar certa idealização dos produtos realizada pelos

agentes da indústria cultural e denunciar uma censura estética que tenta transformar sons imperfeitos em algo sem falhas e sem lacunas, o mais próximo possível da perfeição. Através de suas desconstruções e “descanções”, o compositor iraraense parece almejar devolver aos ouvintes uma dinâmica cultural perdida nos acabamentos “perfeitos” do mercado sonoro, assim como destacou Tatit (2004: 239), ou mesmo, oferecer algum grau de resistência aos esquemas impostos pelo mercado.

Para longe de esgotar as problemáticas envolvidas neste objeto de estudo, permanecem ainda outras questões não tratadas aqui. Quais as possíveis relações entre o projeto estético experimental de Tom Zé e a lógica vanguardista? Poderíamos interpretá-lo como uma prática vanguardista? Seria plausível pensar nas desconstruções de formas de interpretação e poéticas tradicionais da canção realizadas por Tom Zé como uma forma de ataque à instituição arte? Como um meio de questionar o próprio conceito de canção enquanto obra de arte (valor usualmente associado à produção da MPB)?

Considerando o que afirmou o historiador Marcos Napolitano (2001: 272) sobre a institucionalização da MPB – “Como em todo processo de institucionalização de uma determinada expressão cultural, a pluralidade e as contradições da experiência histórica tendem a se perder, na medida inclusive que vão se sedimentando no solo da memória”-, tentamos através do estudo da obra de Tom Zé revirar este solo.

Referências

Livros, Teses e Artigos

ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

_____. *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição*. In: Textos escolhidos (Coleção Os Pensadores), São Paulo: Abril Cultural, 1980.

AGOSTINHO, Santo. In: Textos escolhidos (Coleção Os Pensadores), São Paulo: Abril Cultural, 1980.

ALMADA, Carlos. *Arranjo*. São Paulo: Unicamp, 2000.

AUTRAN, Margarida. Samba, artigo de consumo nacional. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano / Editora SENAC Rio, 2005, p. 71-8.

AZEVEDO, Rafael José. *Tom Zé em ensaio: entre dispositivos e performances*. 151f. Dissertação (mestrado) em Comunicação Social. Minas Gerais: Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

BESSA, Virgínia de Almeida. *Apontamentos para o estudo do arranjo na música popular brasileira: história, fontes e perspectivas de análise*. Disponível em <http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/almeidabessa.pdf>. [Acesso em: 10 dez. 2014].

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BYRNE, David. Entrevista concedida a anônimo. Disponível em: <<http://luakabop.com/history/>> [Consulta: 14 nov. 2014], 2005.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: Cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música e ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas, 1985.

_____. *Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (anos 60)*. In Revista Brasileira de História. SP: ANPUH/Humanitas Publicações, vol. 18, no 35, 1998.

_____. *Modernismos e brasilidade: música, utopia e tradição*. In: NOVAES, Adauto (org.). Tempo e história. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/Companhia das Letras, 1992.

DAWSEY, John Cowart. *Victor Turner e antropologia da experiência*. Cadernos de Campo (USP. 1991), São Paulo, v. 13, p. 163-176, 2005.

_____. *Turner, Benjamin e antropologia da performance: o lugar olhado - e ouvido - das coisas*. Campos (UFPR), v. 7, p. 17-25, 2006.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: FAPESP/Boitempo Editorial, 2000.

DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Ed. UFMG/Humanitas, 2003.

DUNN, Christopher. *Tom Zé and the performance of citizenship in Brazil*. Popular Music, 28, pp. 217-237, 2009.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1962.

_____. *A definição da Arte*. Rio de Janeiro: Elfos – Lisboa: Edições 70, 1968.

FABER, Marcos Emílio Ekman; SANTOS, Giovana Inácio dos; GOULART, Josiel Eilers. *Teologia da Libertação: Resistência Intelectual nos Anos de Chumbo*. Disponível em: <<http://www.historialivre.com/brasil/teoliberta1.htm>> Acesso realizado em 04/07/2010.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FENERICK, José Adriano. *Tom Zé: a crítica da canção popular e a canção popular crítica*. Fênix: Revista de História e Estudos Culturais, v. 10, p. 1-14, 2013.

_____; DURÃO, Fábio Akcelrud. *Tom Zé s Unsong and the Fate of the Tropicália Movement*. In: SILVERMAN, Renée M.. (Org.). *The Popular Avant-Garde*. Amsterdam, New York: Rodopi Press, 2010, v. , p. -.

_____. *Outros fins e outros sons: a metrópole e a Vanguarda Paulista*. Mneme (Caicó. Online), UFRN, v. 4, p. 1-25, 2003.

_____. *Façanhas às próprias custas: A produção musical da Vanguarda Paulista 1979-2000*. 1. ed. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

_____. *A globalização e a indústria fonográfica na década de 1990*. Minas Gerais: ArtCultura, v. 10, n. 16, p. 119-135, jan.-jun, 2008.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Teoria da Harmonia na Música Popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*. São Paulo: Unesp, 1995.

_____. *Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular*. Tese de doutorado em Música - Instituto de Artes. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, 2010.

FUOCO, Neuseli Martins Costa. *Tom Zé: A (Re)invenção da música brasileira (1968-2000)*. 116f. Dissertação de Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2003.

GAROFALO, R. Whose world, what beat: The transnational music industry, identity and cultural imperialism". In *Music of the World: Journal of the international Institute for the Traditional Music (ITM)*, nº 35 (2), 1993, Berlin.

GATTI, Luciano. *Experiência da transitoriedade: Walter Benjamin e a modernidade de Baudelaire*. Kriterion, Belo Horizonte, v. 50, n. 119, Junho 2009.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1998.

GUEST, Ian. *Arranjo: Método Prático - Volume 1*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1957.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo, SP: Loyola, 1993.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Patrulhas Ideológicas*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1980.

JAMESON, Fredric; CEVASCO, Maria Elisa (Coaut. de). *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

LEMOES, Altalia Maria Alves. *A construção da "descanção" de Tom Zé*. Dissertação de Mestrado em Linguística. Ceará: Universidade Federal do Ceará, 2006.

LIMA, Márcio Soares Beltrão de. *O design entre o audível e o visível de Tom Zé*. Dissertação de Mestrado em Design. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2010.

MACHADO, Adelcio Camilo. *Quem te viu, quem te vê: o samba pede passagem para os anos 1970*. 2011. 281 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

MAMMI, Lorenzo. *João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova*. Novos Estudos CEBRAP, nº 34, p. 63-70. São Paulo: CEBRAP, novembro de 1992.

MEDAGLIA, Júlio. *Os alquimistas do som*. Programa produzido pela TV Cultura, São Paulo, 2003.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*, Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1991.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o “Perigo Vermelho”: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)*. São Paulo: Perspectiva/ FAPESP, 2002.

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

_____. Música Popular Brasileira (MPB) nos anos 70: resistência política e consumo cultural. In: *Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la Música Popular*, Cidade do México, abril de 2002.

_____. MPB: totem-tabu da vida musical brasileira. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 125-9.

_____. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. 1ª ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007a.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

NICOLAU NETTO, Michel. *Música Brasileira e Identidade Nacional na Mundialização*. 1. ed. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2009. v. 1. 242p.

_____. *O discurso da diversidade e a World Music*. São Paulo, SP: Annablume: FAPESP, 2014.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1947.

_____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *A moderna tradição brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 1994.

PANAROTTO, Demétrio. *Não se morre mais, cambada... (O tom de Tom Zé)*. Dissertação de Mestrado em Literatura. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2005.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. *Música Instrumental Brasileira e Fricção de Musicalidades*. Antropologia em Primeira Mão, Florianópolis - SC, v. 21, 1997.

RISÉRIO, Antônio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

ROBINSON, Deanna Campbell. *Music at the margins: popular music and global cultural*. [et al.]; critical response by Simon Frith. Sage Publications Newbury Park, Calif, 1991.

ROCCA, Edgard. *Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão*. Rio de Janeiro, Escola Brasileira de Música, 1986.

SALVATTI, Fábio. *A plagiocombinação como estratégia dramatúrgica na cibercultura*. 110f. Dissertação de Mestrado em Teatro. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2004.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UF RJ, 2001.

SANGUINETI, E. “Sociologia da Vanguarda”. In: Luís Costa Lima (org.). *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Saga, 1970.

SANTOS, Marcos Roberto Martins dos. *Tom Zé: Um tropicalista e sua aldeia*. Trabalho apresentado no III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado entre os dias 23 a 25 de maio de 2007, na Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasil, 2007.

SCARASSATTI, Marco Antônio Farias. *Walter Smetak, o alquimista dos sons*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2008.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 1969.

_____. *Harmonia*. São Paulo: Editora da UNESP, 1999.

SILVA, Graccho Silvio Braz Peixoto da. *Tom Zé: O defeito como potência - A canção, o corpo, a mídia*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: PUC, 2005.

TATIT, Luiz. *Canção, estúdio e tensividade*. In: Revista USP, São Paulo: Coordenadoria de Comunicação Social da USP, dez. 1989, jan. e fev. 1990, nº 4, p. 41.

- _____. *Semiótica da Canção – melodia e letra*. São Paulo: Editora Escuta, 1994.
- _____. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- _____. *Musicando a Semiótica – Ensaios*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1997.
- _____. *Análise Semiótica Através das Letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- _____. *O Século da Canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- TURNER, Victor Witter. *The anthropology of performance*. New York, NY: PAJ, c1988. 185 p.
- ULHÔA, Martha Tupinambá. *A análise da música brasileira popular*. Cadernos do Colóquio – UNIRIO, Rio de Janeiro, v. III, p. 61-68, 1999.
- VARGAS, Herom. *As inovações de Tom Zé na linguagem da canção popular dos anos 1970*. Galáxia (São Paulo. Online), v. 12, p. 279-291, 2012.
- VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- VICENTE, Eduardo. *A música popular e as novas tecnologias de produção musical*. Dissertação de mestrado – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas: UNICAMP, 1996.
- _____. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Tese de doutorado em Música – Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001.
- _____. *Segmentação e consumo: A Produção Fonográfica Brasileira 1965/1999*. ArtCultura (UFU), v. 10, p. 99-117, 2008.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. 3. ed. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2008.
- ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira*. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 1997.
- ZÉ, Tom. *Tropicalista Lenta Luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.

Matérias publicadas em periódicos

- O Estado de São Paulo

ASSUNÇÃO, Ademir. Os mil tons geniais. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 nov. 1986. Caderno 2, p. 60.

ALVES, Tarcísio. Tom Zé encontra-se com a paz na região. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 9 jul. 1997. Caderno 2, p. 104.

BARRA, Guto. MPB é sinônimo de modernidade nos EUA. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 9 mai. 1999. Cultura, p. 184.

_____. Tom Zé recebe tratamento de ídolo em Nova York. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 21 mai. 1999. Caderno 2, p. 55.

Críticos de São Paulo escolhem os melhores do ano. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 dez. 1998. Caderno 2, p. 64.

DIAS, Mauro. O anjo torto tropicalista e o bluesman com seu fetiche. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 11 dez. 1998. Caderno 2, p. 64.

_____. A nova obra de um ‘presbítero’ do movimento. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 9 mai. 1999. Cultura, p. 185.

_____. Tom Zé inventa a ‘Imprensa Cantada’. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 11 dez. 1999. Caderno 2, p. 104.

DUNN, Christopher. Tom Zé põe dinamite nos pés do século. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 fev. 2001. Caderno 2, p. 85.

GARCIA, Lauro Lisboa. O tropicalista Tom Zé ressurge numa coletânea de Byrne. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 29 jan. 1991. Caderno 2, p. 78.

_____. O balaio étnico de David Byrne. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 mar. 1992. Caderno 2, p. 60.

_____. Tom Zé pinta a tradição com pincéis eletrônicos. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 abr. 1993. Caderno 2, p. 60.

_____. Tom Zé volta para desancar a tradição com tecnosamba. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 dez. 1993. Caderno 2, p. 87.

GRUNEWALD, José Lino. Boa música, é só, sem histeria vocal. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 nov. 1973. Caderno 2, p. 36.

JOE, Jimi. Tom Zé em fase world music. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 18 abr. 1991. Caderno 2, p. 89.

JUNIOR, Gabriel Bastos. Tom Zé abre projeto de música alternativa. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 ago. 1995. Caderno 2, p. 62.

KATZ, Helena. Grupo Corpo dança com Wisnik e Tom Zé. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 abr. 1997. Caderno 2, p. 59.

_____. Trilha põe tecnologia a serviço do artesanato. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 abr. 1997. Caderno 2, p. 61.

_____. 'Parabelo' transfigura erudito em popular. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 set. 1997. Caderno 2, p. 77.

_____. Corpo revela vanguarda nas festas populares. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 20 set. 1997. Caderno 2, p. 117.

MARTINS, Eduardo. Tom Zé e Gil: a volta da criatividade à MPB. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 10 nov. 1984. Geral, p. 15.

MEDEIROS, Jotabê. Um clássico da Vanguarda. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 jun. 1999. Caderno 2, p. 57.

_____. Tom Zé celebra o androide defeituoso. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 2 dez. 1999. Caderno 2, p. 120.

MOCARZEL, Evaldo. Byrne leva jeito no samba. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 9 mai. 1990. Caderno 2, p. 45.

Muitos efeitos escondem a boa música de Tom Zé. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 21 mai. 1993. Caderno 2, p. 51.

NEUFVILLE, Jean-Yves de. Tom Zé se apresenta no Memorial. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 9 set. 1994. Caderno 2, p. 56.

PAIANO, Enor. Tom Zé lança 'música cênica'. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 6 mai. 1994. Caderno 2, p. 72.

_____. Tuca reúne Tom Zé e Heraldo do Monte. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 19 dez. 1994. Caderno 2, p. 81.

PRADO, Luís André do. Dois malditos juntam suas radicalidades afins. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 jul. 1991. Caderno 2, p. 72.

ROCHA, Janaína. Tom Zé: com o novo CD 'Jogos de Armar' o compositor renova sua própria contribuição pós-tropicalista à música brasileira. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 nov. 2000. Caderno 2, p. 54.

Show de Tom Zé sem buzinas, serrotes e apitos. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 ago. 1980. Geral, p. 35.

SOUSA, Jeferson de. Três noites no Sesc com o melhor de Tom Zé. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 31 ago. 1991. Caderno 2, p. 41.

SOUZA, Tárík de. MPB endeusada virou periferia no Brasil. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 9 mai. 1999. Cultura, p. 183.

Tom Zé canta Jackson do Pandeiro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 21 jun. 1994. Caderno 2, p. 72.

Tom Zé descobre o corpo e se mostra na Paulicéia. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 jul. 1981. Geral, p. 20.

Tom Zé e o hino dos clubes mais famosos. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 18 out. 1983. Geral, p. 17.

Tom Zé ligado às origens. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 20 mai. 1978. Geral, p. 12.

VILLAS, Alberto. Tom Zé, 50 anos. O brilho da antiestrela. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 5 ago. 1986. Caderno 2, p. 50.

- Folha de São Paulo

ARROJO, Maria José. Tom Zé, um quarentão inocente. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 3 dez. 1977. Folha Ilustrada, p. 1.

David Byrne chega ao Brasil para prepara a filmagem de "Spirit Dance". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 4 nov. 1988. Folha Ilustrada, p. 2.

DUCLOS, Nei. Contradições de um artista em construção. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 mai. 1978. Folha Ilustrada, p. 2.

_____. Tom Zé, torcendo a regra do jogo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 31 mar. 1978. Folha Ilustrada, p. 1.

FILHO, Antônio Gonçalves. Tom Zé, canto da burguesia com a linguagem do corpo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 nov. 1980. Folha Ilustrada, p. 2.

GIL, Marisa Adán. O dia em que Tom Zé encontrou André. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 jun. 1996. Folha Ilustrada, p. 1.

GIRON, Luís Antônio. Tom Zé diz que não abandona limbo experimental e prepara LP americano. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 jan. 1991. Folha Ilustrada, p. 1.

_____. Tom Zé celebra no palco sua arte reticente. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 abr. 1991. Folha Ilustrada, p. 5.

_____. Tom Zé e Jorge Mautner unem suas loucuras antagônicas uma única vez. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 jul. 1991. Folha Ilustrada, p. 3.

_____. Tom Zé mexe nas ancas da tradição e faz sucesso. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 jan. 1993. Folha Ilustrada, p. 4.

_____. Luaka Bop aposta na música “afropéia”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 abr. 1993. Folha Ilustrada, p. 1.

_____. Tom Zé faz sucesso internacional e desmonta samba e tropicalismo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 abr. 1993. Folha Ilustrada, p. 1.

LOURES, Alexandre. Tom Zé faz passeio pelo tropicalismo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 mai. 1997. Acontece, p. 1.

Neste show, Tom Zé vai mandar todos os sérios para o inferno. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 dez. 1973. Folha Ilustrada, p. 1.

NEUFVILLE, Jean-Yves de. Byrne nega ‘vampirização’ de ritmos e diz que segue o modelo tropicalista. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 5 mai. 1990. Folha Ilustrada, p. 1.

PALOMINO, Erika. Com música de Tom Zé e José Miguel Wisnik, o balé ‘Parabelo’ traz xaxado, forró e baião. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 set. 1997. Folha Ilustrada, p. 1.

PAOLOZZI, Vitor. Byrne lança coletânea de Tom Zé nos EUA. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 nov. 1990. Folha Ilustrada, p. 3.

PONZIO, Ana Francisca. Tom Zé e Wisnik compõem para o Corpo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 fev. 1997. Folha Ilustrada, p. 2.

RIOS, Jefferson Del. Tom Zé e Chico vencem o festival. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 dez. 1968. Folha Ilustrada, p. 32.

SANCHES, Pedro Alexandre. CD traz de volta “malditos” da MPB. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 abr. 1995. Folha Ilustrada, p. 3.

_____. O mundo cultua Tom Zé; o Brasil, não. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 set. 1998. Folha Ilustrada, p. 1.

_____. Artista baiano formula a “estética do arrastão”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 set. 1998. Folha Ilustrada, p. 3.

SIRIO, Elaine Farhat. Tom Zé canta velhas e novas canções no “Trem das Onze”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 out. 1991. Folha ABCD, p. 6.

_____. Tom Zé dá aula de tropicalismo e bom humor. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 dez. 1991. Folha ABCD, p. 7.

SOARES, Dirceu. Tom Zé, do Brás ao Jardim América. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 mai. 1977. Folha Ilustrada, p. 2.

TOM ZÉ: a procura de um novo lirismo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 7 jan. 1972. Folha Ilustrada, p. 3.

TOM ZÉ: “as vaias de ontem são como as perguntas de hoje”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 jan. 1978. Folhetim, p. 7.

TOM ZÉ cantará pelas diretas e pela paz. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 fev. 1984. Folha Ilustrada, p. 2.

TOM ZÉ coordena nova oficina experimental. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 ago. 1988. Folha Ilustrada, p. 2.

TOM ZÉ diz que é proibido proibir a guitarra. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 out. 1969. Folha Ilustrada, p. 3.

TOM ZÉ “escapando da morte”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 6 mar. 1973. Folha Ilustrada, p. 5.

TOM ZÉ está de volta. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 6 nov. 1970. Folha Ilustrada, p. 3.

WISNIK, José Miguel. O som instigante de Tom Zé. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 jan. 1985. Folha Ilustrada, p. 5.

- Revista VEJA

CARVALHO, Elizabeth. A subida do samba. *Veja*, São Paulo. nº 586, p. 3-6, 28 nov. 1979.

LIMA, João Gabriel de. O batuque mundial: o som pop ganha as paradas de sucesso e conquista também o público brasileiro. *VEJA*, São Paulo, n. 1227, p. 94-6, 25 mar. 1992.

_____. Em boa forma: Tom Zé retoma seu lugar na MPB, dezessete anos depois. *VEJA*, São Paulo, n. 1287, p. 88, 12 mai. 1993.

Mãe solteira, com Tom Zé. *VEJA*, São Paulo, n. 385, p. 93, 21 jan. 1976.

O rebelde de verdade: Tom Zé está de volta. Já não pensa em fugir para Irará. *VEJA*, São Paulo, n. 1677, p. 166-7, 29 nov. 2000.

SOUZA, Tárík de. País do samba. *Veja*, São Paulo, nº 371, p. 121-2, 15 out. 1975.

_____. Ui! Hein? *Veja*, São Paulo, n. 392, p. 90, 10 mar. 1976.

- Outros periódicos

ARATANHA, Mário de. Tom Zé: O ataque musical do anti-herói. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 Nov. 1973. Caderno B, p. 4.

HUNGRIA, Júlio. Filiados. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 Dez. 1972. Caderno B, p. 2.

JAGUARIBE, Sérgio. Entrevista com o cara que decide o que você vai ouvir. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, nº 242. Fev. 1974. Pg. 9-12.

MILLARCH, Aramis. Tom Zé, tributo para o baiano tropicalista. *Estado do Paraná*, Paraná, 17 fev. 1985. Almanaque, p. 19.

SOUZA, Tárík de. Continental 30 anos antes e depois. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 Jan. 1974. Caderno B, p. 5.

Vídeos

CALIL, Ricardo; TERRA, Renato. *Uma noite em 1967* [documentário-vídeo]. Direção de Ricardo Calil e Renato Terra. 2010. 93 min. color. son.

GALLO, Carla. *Tom Zé ou Quem irá colocar uma dinamite na cabeça do século?* [documentário-vídeo]. Direção de Carla Gallo. 2000. 48 min. color. son.

GONZÁLES, Ígor Iglesias. *Tom Zé Astronauta Libertado* [documentário-vídeo]. Direção: Ígor Iglesias Gonzáles. 2009. 90 min. color. son.

MATOS JR, Décio. *Fabricando Tom Zé*. [documentário-vídeo]. Direção de Décio Matos Jr. 2006. 90 min. color. son.

ZÉ, Tom. Entrevista concedida ao Programa Roda Viva da TV Cultura. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=_kU6GUez5Qg&list=PLF80DBABCA93276C6>. [Acesso em: 10 out. 2013], 1992.

Discos

ZÉ, Tom. *Grande liquidação*. Rozenblit, 1968. LP.

_____. *Tom Zé*. RGE, 1970. LP.

_____. *Tom Zé*. Continental, 1972. LP.

_____. *Todos os olhos*. Continental, 1973. LP.

_____. *Estudando o samba*. Continental, 1976. LP.

_____. *Correio da estação do Brás*. Continental, 1978. LP.

_____. *Nave Maria*. RGE, 1984. LP.

_____. *The best of Tom Zé*. Luaka Bop / Warner Bros, 1990. CD.

_____. *The hips of tradition*. Luaka Bop / Warner Bros, 1992. CD.

_____. *Parabelo*. Continental / Warner, 1997. CD.

_____. *Fabrication defect*. Luaka Bop / WEA, 1998. CD.

_____. *Com defeito de fabricação*. Trama, 1999. CD.

_____. *Post modern platos*. Luaka Bop / Warner, 1999. CD.

_____. *Imprensa cantada*. Trama, 1999. CD.

_____. *Jogos de armar*. Trama, 2000. CD.

_____. *Santagustin*. Trama, 2002. CD.

_____. *Jogos de armar*. Trama, 2003. DVD.

_____. *Estudando o pagode*. Trama, 2005. CD.

_____. *Danç-Êh-Sá*. Tratore, 2006. CD.

_____. *Danç-Êh-Sá*. Trama, 2008. DVD.

_____. *Estudando a bossa*. Biscoito Fino, 2008. CD.

ANEXOS

Não Buzine Que Eu Estou Paquerando

Tom Zé

Introdução D D⁷/F[#] A⁷ 1. D 2. D C⁷ Gm C⁷ Gm

9 **A** C⁷(add9) Gm C⁷(add9) Gm A^b7 Gm

Sei que o seu re-ló-gio es-tá sem-pre a-ce nan-do Mas não bu-zi-ne que eu es-

12 F Gm Gm **B** Gm 3 Cm

tou pa-que-ran-do Eu sei que vo-cê an-da a-pres-sa-do de mais
A su-a gran-de lo-ja vai ven-der à mão far-

17 Gm Cm Gm

Cor-ren-do a-trás de le-tras ju-ros e ca-pi-tais Um ho mem de ne
-ta Do-en-ça ter-ça fei-ra e o re-mé-dio na quarta De- pois em Co-pa-ca

23 E^b7 D⁷ G Em⁷

gó-cios não des-can-sa não Car-re-ga na ca-be-ça u-ma
ba-na e ru-a Au-gus-ta Os o-lhos bem a-ber-tos nun-ca

29 Am⁷ D⁷ G Em⁷ Am⁷ D⁷

con-ta cor ren-te Não per-de um mi-nu-to Sem o lu-cro na fren-te Jun
fa-ci-li-tar O dó-lar na es-qui-na Sempre po-de-a-ssal-tar Mas

32 F⁷ B^b7

tan-do di-nhei-ro Im-pos-to so-ne-gan-do Pas-
ne-tos e bis-ne-tos I-rão lhe su-ce-den-do As-

34 A⁷ D D⁷/F[#] A⁷ D

san-do con-tra-ban-do Pois a gran-de ci-da-de não po-de pa-rar
sim sem-pre cor-ren-do

Parque Industrial

Tom Zé

Introdução

Ab Eb7 Ab Eb7

Trompete

7 **A** D G D

É so-men-te re-quen - tar e u-sar É so-men-te re-quen

12 G D G A A G F#m 1. D 2. D G

tar e u-sar Por-que é made made made Made in Bra - zil zil Bra -

18 **B** A G A G Dm Bb Dm Am

zil Re-to-cai o céu de/a-nil Ban-dei-ro-las no cor- dão

22 E G A G A G Dm Bb

Gran-de fes-ta/em to-da na- ção Des-per-tai com o - ra-ções

26 Dm Am E G A G A G A

O a-van ço/in-dus-tri-al Vem tra-zer nos-sa re-den - ção

30 G F#m Em [C] Dm A⁷ Dm

Tem ga - ro-tas pro-pa - gan-da A - e-ro-mo-ças e ter
A re - vis-ta mo-ra - lis - ta Traz um-a lis - ta dos pe

36 A⁷ Dm Gm C⁷ F C⁷ F C⁷

nu-ra no car-taz Bas-ta/o-lhar na pa re - de Mi-nha a - le -
ca-dos da ve-dete Tem jor - nal po-pu lar que Nun-ca se/es

43 F Bb C⁷ F F

gri - a no ins-tan-te se re - faz Pois te-mos o sor - ri - so en
pre-me por-que po-de der-ra - mar É um ban-co de san-gue en

50 Bb F

gar - ra - fa do Já vem pron-to/e ta-be-la - do É so-men-te re-quen
ca - der - na do É so-men-te fo - lhe-

54 G D G D G

tar e u-sar É so-men-te re-quen - tar e u-sar Por-que é made made
ar e u-sar É so-men-te fo - lhe - ar e u-sar

58 A A G F#m 1. D 2. D G A G A G **D.S. al Coda**

made Made in Bra - zil zil Bra - zil

65 G F#m A G F#m Em Em A D G D

Made in Bra - zil Bra - zil

A Noite do Meu Bem

Dolores Duran

A

Gm Gm/F# Gm/F Gm/E Cm

Ho - je eu que-ro a ro - sa mais lin - da que hou - ver que-ro a pri -
Ho - je eu que-ro paz de cri - an - ça dor - mindo que-ro a-ban -
Ho - je eu que-ro a mor o a-mor mais pro - fun - do eu que-ro

4 $A\flat 7(\sharp 4)$ D^7 Gm $E\flat 7$ $A m 7(b5)$ $D^7(add4)$ D^7 1. 2.

mei-ra es-tre- la que vi - er pa-ra en-fei - tar a noi - te do meubem
do - no de flo-res se a-brin - do pa-ra en-fei - tar a noi - te do meubem
to - da a be - le - za do mundo pa-ra en-fei - tar a noi - te do meubem

9 $G^7(sus4)$ G^7 Cm $Cm(maj^7)$ F^7 $F^7(b^9)$ Bb^maj^7 Bb^6

Que - ro a a - le - gri - a de um bar-co vol - tan-do Que-ro a ter

13 Bb7(add4) Bb7 Eb7 3 Ab7(#4) D7(b9) 

nu ra de mãos se en-con-tran-do Pa-ra en-fei - tar a noi-te do meubem

D.C. casa 2 e $\emptyset$

19 Gm Gm/F# 3 Gm/F Gm/E Cm
Mas co - mo es - se bem de - mo - rou a che - gar Eu já nem

22 Ab7(#4) D7 Gm Cm D7 Gm

sei se te-rei no ô - lhar To-da a pu - re-za que eu que-ro lhe dar

Todos Os Olhos

Tom Zé

Intro



De vez emquan-do

A ^{C7}



De vez em quan-do to-dos os o-lhos se vol-tam pra mim De lá do fun-do da es-

10



cu-ri-dão Es-pe-ran-do e que-ren-do que eu se ja um he - rói (Tê - ro tê-ro tê-ro) (Tê -
Es-pe-ran-do e que-ren-do que eu sa - i - ba

14



ro) (Tê - ro) (Tê - ro) (Tê - ro) (Tê - ro) (Tê - ro) (Tê - ro) (Tê - ro) (Tê - ro) (Tê - ro)

B ^F ^{A7}



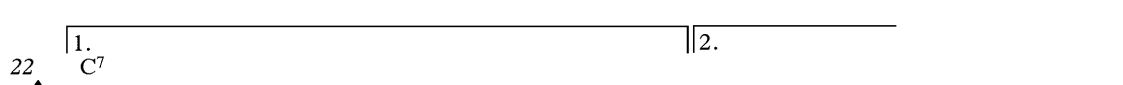
Mas eu sou i - no - cen - te eu sou i - no - cen - te eu sou i - no - cen
Mas eu não sei de na - da eu não sei de na - da eu não sei de na -
Mas eu sou a - té fra - co eu sou a - té fra - co eu sou a - té fra -

20 ^{D7} ^{G7}



- te eu sou i - no - cen - te eu sou i - no - cen -
- da eu não sei de na - da eu não sei de ná
- co eu sou a - té fra - co eu sou a - té frá

22 ^{1.} ^{C7} ^{2.}



Mas eu sou i - no - cen -
Mas eu nao sei de na
Mas eu sou a - té fra -

Da Capo

O Olho do Lago

Tom Zé / Cid Campos

Introdução

No la-go do o-lho de la-do no

11

lo-do De o-lho no la-do No lo-do do la-go Lá-gri-ma fun-da pro-fun-da la-ma

18

No la-go do o-lho de la-do no lo-do

27

De o-lho no la - do No lo-do do la-go Lá-gri-ma fun-da pro-fun-da la__ma

33

Ponte do baixo

46

O - lho Lo-do La-do La-go La-ma

56

65

Esteticar

Tom Zé

Introdução

C B $\flat$ C B $\flat$ C
 10 Ê le iê_____ Ô Iê le lê ê Pen-sa que eu sou um ca
 bo co to-do bo- bo - ca Um ti-po de mi co ca-be-ça o - ca ra-quí ti-co tí-pi-co je-ca ta
 15 G 7
 - tu_____ Um me-ro nú-me-ro ze-ro um zé à es quer - da Pa-te- ta pa
 20 C
 té - ti-co les-ma ler - da Au-tô-ma-to pa-to pa-na-ca ja - cu_____
 25 B $\flat$ C B $\flat$
 Pen-so dis-pen-so a mu - la da su - a ó-ti- ca_____ O-ra vá me lam-ber tra-du
 30 C F C
 çao in- ter - se-mi - ó-ti- ca_____ Se se - gu-ra mi-lor-de aí que o mu-la-to ba - ia - no
 36 F C 1. 2. Refrão
 S - mo-ka-se to-do na es - té-ti-ca do ar-ras - tão Se se Ca es-te-ti ca es-te
 42 C G 7 F
 tu Ca es-te-ti ca es-te - tu Ca es-te-ti ca es-te - tu Ca es-te-ti ca es-te
 48 C B $\flat$ Am Gm F Em $^7(b^5)$ Gm F C/E D.C. Fine
 tu ca es - te - ti - ca do plá-gio iê_____