

GRACCHO SILVIO BRAZ PEIXOTO DA SILVA

TOM ZÉ: O DEFEITO COMO POTÊNCIA
A CANÇÃO, O CORPO, A MÍDIA

MESTRADO - COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
SÃO PAULO
2005

GRACCHO SILVIO BRAZ PEIXOTO DA SILVA

TOM ZÉ: O DEFEITO COMO POTÊNCIA
A CANÇÃO, O CORPO, A MÍDIA

DISSERTAÇÃO APRESENTADA À BANCA
EXAMINADORA DA PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE
CATÓLICA DE SÃO PAULO, COMO EXIGÊNCIA
PARCIAL PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE
EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA, SOB
ORIENTAÇÃO DO PROF.º DR. ARTHUR NESTROVSKI

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
SÃO PAULO

2005

COMISSÃO JULGADORA

Silvio Braz e Rita Alves
Rafael e Leonardo

À Capes, fomento
Arthur Nestrovski, orientação

Pelo estímulo e companheirismo:

Aleph Teruya Eichenberg

Caio Silvio Braz

Cida Bueno

Carla Gallo

Gisleine Maria Caron

Guilherme Machado

Isabelle Braz Peixoto

Jarbas Mariz

Jorge Mello

Liliana Bollos

Maria Norma Oliveira

Maria Luiza Rangel De Bonis

RESUMO

Lidando conscientemente com elementos da cultura tradicional e da cultura de massa, estimulando um diálogo entre o "alto" e o "baixo" repertório, Tom Zé soube como poucos vincular a própria circulação de seu trabalho na mídia.

Em processo análogo, os mecanismos da mídia são por ele absorvidos e metabolizados no próprio trabalho, produzindo uma retroalimentação, e criando uma arte elíptica sob o signo da "sociedade do espetáculo".

O objetivo da pesquisa é trazer à luz o processo criativo do compositor, estudando em particular o modo como soube transformar suas deficiências em virtudes.

Antes, porém, procederemos à contextualização sua e de sua geração, evidenciando os autores e os movimentos responsáveis por seu pensamento. Para traçar o perfil de sua carreira e analisar sua obra, o *corpus* de nossa pesquisa contará com o acervo de teóricos como Augusto de Campos, Décio Pignatari, José Miguel Wisnik, Celso Favaretto, Roberto Schwarz, Luiz Tatit, Arthur Nestrovski e do próprio Tom Zé, entre outros.

A pesquisa aborda um autor até o momento relativamente pouco estudado, mostrando o porquê e a importância de sua inserção nos cenários nacional e internacional, com ênfase nos modos de apropriação da mídia não apenas na circulação da obra, mas em sua própria composição.

Palavras-chave: música popular; comunicação; mídia; vanguarda.

ABSTRACT

Dealing consciously with elements from traditional culture and mass culture, stimulating a dialog between the "high" and "low" repertoire, Tom Zé was able, like few, to link the very circulation of his work to the media. In an analogous process, the media mechanisms are absorbed and metabolized by him in his own work, generating feedback and creating an egyptic art under the sign of the "show society".

The goal of this research is to bring to the limelight the composer's creative process, in particular studying the way he managed to transform his flaws into virtues.

Before that, however, we will proceed to put him and his generation into context, featuring authors and movements who were important for his thought. We rely on work of theorists such as Augusto de Campos, Décio Pignatari, José Miguel Wisnik, Celso Favaretto, Roberto Schwarz, Luiz Tatit, Arthur Nestrovski and Tom Zé himself, among others.

The research focuses on an author who has been scarcely studied so far, showing the importance of having him inserted both in the national and international scenarios, with emphasis in the modes of appropriating the media not only for the public exposition of his work, but also in its very composition.

Keywords: popular music; communication; media; avant-garde.

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| Apresentação | 08 |
| 1 Tom Zé: vida e arte | 10 |
| 1.1 Tom Zé e os ecos de uma outra sonoridade | 20 |
| 1.2 Tom Zé e "o grão da voz" | 28 |
| 1.3 Tom Zé e o grado do som | 31 |
| 1.4 Tom Zé e os novos ares paulistanos | 34 |
| 1.5 Hans Joachim Koellreutter e Tom Zé | 43 |
| 1.6 A paciência de um discípulo | 49 |
| 1.7 Um corpo para outro corpo cancional | 55 |
| 1.8 Usando a mídia para entrar na mídia | 60 |
| 2 Tom Zé, Tropicalismo e Contracultura | 63 |
| 2.1 A trama do texto | 70 |
| 2.2 Tom Zé e outras referências | 90 |
| 3 O Defeito Como Potência | |
| ("Com Defeito de Fabricação" e "Jogos de Armar") | 97 |
| 3.1 A canção | 100 |
| 3.2 A Canção "Com Defeito de Fabricação" | 107 |
| Considerações Finais | 126 |

APRESENTAÇÃO

A dissertação enfoca o trabalho do cantor e compositor Tom Zé.

Atuando na música popular desde o Tropicalismo, movimento do qual participou e que eclodiu em 1968, Tom Zé, depois de dar início à gravação de discos que fugiam do roteiro criativo convencional da canção brasileira, passou ao largo do processo de entronização na cultura popular, ingressando em um período de 17 anos de ostracismo.

A pesquisa tem por objetivo trazer à discussão os fatos e questões estéticas responsáveis pela digressão que o artista foi obrigado a fazer em seu caminho. Tendo, muito cedo, descoberto as deficiências que tornariam impossível sua aceitação na área da canção como um "cantor/autor", Tom Zé soube transformar suas idiossincrasias em matéria bruta a ser trabalhada pelo intelecto, tendo como alvo uma canção diferente em forma e conteúdo, cuja musicalidade e poética deixava em evidência um outro tônus criador, dando início a um lento processo de consolidação de seu trabalho, que só veio realizar-se com sua descoberta pelo músico norte-americano David Byrne, ao ouvir seu disco *Estudando o Samba*, de 1976.

No primeiro capítulo, abordaremos a formação do artista, sempre cotejada com os fatos culturais e os criadores que o influenciaram, traçando seu perfil biográfico e um painel de sua geração. Neste capítulo, também, já estarão sinalizadas as suas direções, suas opções estéticas, sua família de criadores.

No segundo capítulo, trataremos das questões culturais intrínsecas ao Tropicalismo e à Contracultura, situando o autor no interior desses movimentos, trazendo à superfície as afinidades de linguagens e as repercussões daqueles movimentos que operaram profunda mudança no país e no mundo.

Chegando ao terceiro capítulo, traremos de volta à discussão aqueles impasses musicais apenas esboçados no primeiro, para então tratarmos do modo como Tom Zé soube transformar o "defeito" em "potência", elaborando um discurso musical singular dentro do cenário da canção popular brasileira. Trataremos, ainda, de abordar seu relacionamento com o corpo, o corpo também como protagonista de sua narrativa, de sua linguagem, um recurso que acrescenta maior expressividade à sua arte, cujo interesse maior radica na união do tradicional com o popular, no diálogo com o alto e o baixo repertório, na forma independente com a qual ele se relaciona com as questões de ordem não somente estéticas, mas também políticas, filosóficas, independência que dá ao seu trabalho uma coloração muito distinta dos demais.

Por último, analisaremos sua relação com a mídia, a forma como ele se transforma em notícia usando a própria notícia, usando a comunicação e os seus mecanismos como fonte de trabalho para veiculação da sua arte.

1 Tom Zé: vida e arte

"Só há uma música e esta tem em si mesma o direito de existir, quer ela adote o ritmo de uma valsa - ou até mesmo o de um café-concerto - ou a moldura imponente de uma sinfonia. E por que não confessar que, nesses dois casos, o bom-gosto estará muitas vezes ao lado da valsa, enquanto que a sinfonia dissimulará com dificuldade a massa pomposa de sua mediocridade?" **Claude Debussy (1862 - 1918)**

Sabemos que a Música Popular Brasileira, dotada de uma "singularidade plural" ¹, tem desempenhado papel importante na formação de nossa cultura, indicando modos de sentir, de pensar e interpretar os fatos sociais. Dando mais substância a esse papel, a descoberta de Tom Zé pelo músico norte-americano David Byrne, em 1990, possibilitou uma nova inserção do cantor e compositor no cenário musical brasileiro após quase duas décadas de silêncio - apesar de sua contínua produção - , e a originalidade de seu trabalho trouxe de volta discussões relacionadas com a vida musical do país.

Sua ressurreição está claramente encenada na capa de seu livro *Tropicalista Lenta Luta* (2003), em que se deixa fotografar como se acordasse de um sono profundo, sorrindo, com o rosto cercado de flores como se estivesse dentro de um esquife. Além da felicidade explícita, o sorriso do artista também encerra de forma marota um capítulo tão singular quanto surpreendente na história recente de nossa música. Egresso do grupo tropicalista, do qual foi um

¹ A expressão é de José Miguel Wisnik, em artigo para o jornal *Folha de S. Paulo* de 8.1.1996.

dos protagonistas, participou do período crítico de efervescência e embates gerados pelo movimento, tendo em seguida assistido sua conseqüente desarticulação pelo regime de 64 com as prisões de Caetano Veloso e Gilberto Gil, seus principais artífices, para daí seguir carreira solo, como todos os outros colegas, no período em que - se podemos considerar assim - aquelas ondas altas produzidas pelo advento já se encaminhavam à praia, propagando-se no meio cultural de forma mais suave, porém contínua.

Decorrida a fase da gestação daquele pequeno mas explosivo acervo de canções e idéias à gravação do disco-manifesto, algumas peculiaridades já presentes na música e na personalidade de Tom Zé foram responsáveis por afastá-lo do interesse do grande público, cujo expressivo crescimento do mercado de discos no país evidenciava o envolvimento deste com uma música popular² com linguagem direta, romântica, pouco provocativa. Obviamente afastou-o também do *modus operandi* do *show bizz*, retardando por décadas a continuidade de seu projeto estético pela conseqüente ausência do apoio de uma estrutura fonográfica forte, que não manifestava interesse por uma música impopular. Acrescente-se ainda que, mesmo tendo vencido o festival da TV Record em 1968, com a canção "São São Paulo, Meu Amor", e de ter sido parceiro de Rita Lee em "2001", interpretada pelos Mutantes e conquistando o quarto lugar, Tom Zé não conquistara grande repercussão no rádio e na TV, fato que o levou a um plano secundário em relação aos seus colegas de aventura.

² Cf. tese de mestrado de Samuel Melo Araujo, *Brega: Music and Conflict in Urban Brazil*, a indústria fonográfica brasileira alcançou, ao início dos anos setenta, a posição de 5ª maior no mundo. (ARAUJO: 1987, p. 8)

Ainda que atento e sensível às questões que afloravam dos debates culturais, ligado a Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa, grupo cujo trabalho ganhava notoriedade pelo excelente desempenho desses artistas com o público e com a mídia, passada a fase inaugural do movimento Tom Zé ingressaria em um percurso solitário, separado de seus pares, dando início a uma produção que o levaria a longo período de ostracismo .

Neste ponto faz-se necessária a abertura de parênteses para abordagem de um "problema/solução" que será retomado no desenvolver de nossa dissertação. Em entrevista, a nosso ver histórica na elucidação de especificidades pessoais e artísticas inerentes à compreensão do caso Tom Zé, concedida a Arthur Nestrovski e Luiz Tatit para o livro citado, conduzido por argumentos de Tatit, o autor aquiesce ante a afirmação de que à época do Tropicalismo seu projeto ainda não se encontrava pronto, não possuía uma estética bem delineada, cuja linguagem pudesse obter os mesmos resultados dos outros trabalhos de seus colegas, autores de canções com textos ricos e instigantes mas cuja estrutura obtinha uma comunicação mais eficiente, bem canalizada por uma indústria.

A criação de outro caminho que subjugassem suas "insuficiências e defeitos" pela eficiência de uma outra coisa para apresentar ainda não estava resolvida. De fato a afirmação corresponde àquele momento. Mas em *O Século da Canção*, Tatit é enfático: "Tom Zé, como já dissemos, participara da fase intensa do Tropicalismo por uma convergência momentânea de propósitos musicais, mas na realidade seu gesto de criação revelava outra procedência e outro desenvolvimento" (TATIT, 2004, p.237). É preciso dar mais clareza a esta colocação, porque se transportamos o mesmo raciocínio para Caetano Veloso e

Gilberto Gil, ele também se aplica aos dois. Ou seja, ambos também estavam em uma situação de convergência, também iniciando seus projetos e "todos", depois, seguiram seus caminhos com suas características. Apesar de Tom Zé concordar, e, inclusive, às vezes dizer-se alheio ao Tropicalismo em várias entrevistas e shows, veremos, no exame de sua obra, que pela sua formação e projeto estético ele permaneceu filiado ao movimento, e foi adiante naquilo em que este atuou de forma apenas tangencial: o experimentalismo, o colocar a arte em posição de confronto com seus limites. E esta tem sido, ao longo de sua produção, uma característica forte em Tom Zé. Foi e é ele, mais que Gil e Caetano, quem ainda se ocupa e se arrisca em tais desafios. Lidaremos com essa questão como uma discussão aberta, que irá ganhando nitidez no decorrer do texto.

Voltando ao seu percurso, ocorre que o Tropicalismo atuava de forma clara; e sempre foi explícita, nas palavras de seus maiores representantes, a aceitação do fato de ter que lidar com os mecanismos e necessidades comerciais de uma indústria cultural³.

Sem atitudes condescendentes para com a indústria, mas também sem negligência ou ingenuidade para com seus benefícios, por suas qualidades de poetas, compositores, cantores, *entertainers* e agentes culturais, Caetano Veloso e Gilberto Gil continuaram naturalmente o primado tropicalista, mesmo depois de seu retorno do exílio em 72, quando admitiram o fim daquela fase heróica⁴. Em 71,

³ A esse respeito Caetano Veloso comentou: " Não posso negar o que li, nem posso esquecer onde vivo. Nego-me a folclorizar meu subdesenvolvimento para compensar as dificuldades técnicas". Cf. depoimento a Décio Bar (*Realidade*, dez.1968, p. 197) e a Carlos Acúio (*Manchete*, 16.12.1967, p.23), recolhido no livro *Tropicália: Alegoria, Alegria*, de Celso Favaretto, São Paulo, 1996, Ateliê Editorial, p. 31.

⁴ Cf. Carlos Calado, em seu livro *Tropicália - A História de Uma Revolução Musical*, colhido de uma entrevista dada por Caetano Veloso à revista *Veja* por ocasião de seu retorno: " Eu não quero assumir nenhuma liderança. Quero só cantar as minhas músicas, para as pessoas verem que continuamos cantando e

quando ainda morava em Glastonbury, interior da Inglaterra, Gilberto Gil, citando "*The dream is over*", de John Lennon, compôs "O Sonho Acabou", incluída no célebre disco *Expresso 2222*, do ano seguinte.

Tal projeto tropicalista era ofertar suas criações à renovação da canção brasileira, como que promovendo simultaneamente um aprofundamento do leito e alargamento das margens do grande rio musical brasileiro. Este era o desafio lançado pelo movimento. Entre outras questões, ele contemplava a assunção de todos os problemas oriundos da dialética colonizador e colonizado: o nacional e o estrangeiro; o autêntico e a cópia; tradição e modernidade. Incorporando a lição do modernismo e da antropofagia de Oswald Andrade, poderíamos traçar este paralelo com o modernismo, usando as palavras de Antonio Candido:

"Os modernistas procederam à utilização dos princípios renovadores, como a pesquisa do subconsciente, a associação livre de idéias, a combinação de noções e sentimentos antagônicos, [...] se aprofundando nos problemas de nossa história contemporânea. A nova escola prega o desmonte de todo *ethos* romântico, do lirismo histriônico, subserviente e imitativo dos cânones estéticos europeus". (CANDIDO e CASTELLO, 1996, p.81).

E ninguém melhor para corroborar nosso argumento do que o próprio Caetano Veloso, quando diz que "O Tropicalismo é um neo-antropofagismo".⁵

Da mesma forma, o Tropicalismo pregava a assimilação e reelaboração crítica dos signos das culturas nacional e internacional, sem aceitar limitações de qualquer natureza ou se furtar ao embate gerado por sua propagação na cultura de massas. Com subversão, humor e crítica, pregava a inclusão de todas as dicções e informações estéticas em ebulição no momento, apesar de suas canções circularem na esfera de um produto esteticamente irreverente e

trabalhando. Não existe mais nenhuma esperança de organizar as pessoas em torno de um ideal comum". (CALADO, 1997, p. 287-288)

⁵ Cf. *Tropicália: Alegoria, Alegria*, de Celso Favaretto, São Paulo, 1996, Ateliê Editorial, p. 55.

aglutinador, e até certo ponto paródico, que buscava a competência de um artefato de sucesso.

Antes de voltarmos a Tom Zé, caberia aqui fazer uma relativização do procedimento tropicalista. Criticando a posição da elite brasileira quanto ao problema do influxo externo na vida do país, Roberto Schwarz chama atenção para as ambigüidades da integração do moderno. Para ele, o Tropicalismo seria fruto da combinação que se repete em momentos de crise, entre "manifestações mais avançadas da integração imperialista internacional e da ideologia burguesa antiga mais ultrapassada". Portanto, por esta ótica, conjugando elementos pertencentes a fases diferentes do desenvolvimento capitalista, as intenções críticas do Tropicalismo seriam também presas dessas ambigüidades, principalmente pelo seu compromisso com o mercado (Schwarz, 1978, p. 61 ss).

Dito isto, voltando a Tom Zé, ele, ao contrário, por estar atento às suas próprias limitações de recursos melódicos, harmônicos e vocais para o universo da canção (paradoxalmente, limitações que o libertaram, devido à forma singular de analisar a música dentro de um campo polissêmico), veio erguendo aos poucos uma arquitetura musical própria, uma solução criativa que transformasse suas deficiências, seus "defeitos de fabricação", em componentes para a construção de uma outra canção, - talvez uma anticção, que representasse, em suas palavras, "um novo acordo entre o artista e o público" (ZÉ, 2003, p. 25).

Neste acordo, o público aceitaria sua música fora dos padrões de beleza daquele outro até então vigente, entre cantor e platéia, cuja aprovação se dava por esta conhecer de antemão a encenação, o enredo e a medida do desempenho de seu enunciador.

Reportamo-nos ao seu livro, onde demonstra este caminho para achar a outra canção que era, na verdade, um percurso para achar a si mesmo, o que não se deu sem profundas crises:

Ainda naquele ano de 61, antes de entrar para a Escola de Música, Orlando Senna fez com que fôssemos apresentados, Gil, Caetano e eu. Começamos a atuar juntos. Apesar disso passaria sete anos sem compor uma só canção, mas estudando música. Só voltaria a compor música popular em 1968. De 68 a 73 foi uma luta para me adaptar à forma A-B-A simples de música popular (ZÉ, 2003, p. 49).

Essa outra canção seria enriquecida pela incorporação de suas deficiências na forma de: ironia e desconstrução do discurso poético emocional que atendia à estética do excesso; na forma da quebra da estrutura de uma canção composta em sua forma básica de primeira estrofe/refrão/solo/segunda estrofe/repetição do refrão; na incorporação de comentários, paradas ou breques instrumentais que suspendessem a emoção que a canção propunha no início; pela inserção de ruídos de artefatos industrializados ou pelos deslocamentos de instrumentos fora de seus ambientes tradicionais de uso. Neste percurso, o autor desenvolveria adiante sua arte de *performer*, incorporando aos seus espetáculos a exploração do corpo também como recurso de sua estética.

E ainda, quanto ao texto, aspecto de especial relevância, suas canções teriam como prerrogativa básica constituir-se no tempo presente, abandonando a idéia de uma canção romântica e nostálgica soberana no gosto popular, e levando ao interlocutor um noticiário local, que o convocasse ao reconhecimento de seu próprio cotidiano. Retornaremos a este ponto adiante.

Poderíamos dizer que todo esse percurso foi marcado pela procura de uma outra noção de beleza, carpintaria cujos recursos artísticos empregados

espelhassem o caráter "filosófico" de seu enunciador, fato que a presente dissertação tentará evidenciar.

Tendo em vista o grau de inquietude e vocação natural para fazer uma canção fora dos padrões do cancionero brasileiro tradicional, fica claro, portanto, que havia realmente uma identidade comportamental e criativa entre Tom Zé, Caetano Veloso e Gilberto Gil, reforçada pelo contexto sociopolítico interno e externo ao país, que contribuía ainda mais para aquela coalizão.

Mas, como veremos, que ele veio a apresentar mais à frente tinha algo de tropicalista, sim, porém acrescido de elementos que tornariam seu produto *sui generis*. Uma música em cuja estrutura poderíamos perceber uma tomada de decisão mais radical (e ambivalente, porque simultaneamente era seu ataque e sua defesa para suas deficiências), mais ligada à experiência puramente sonora em um contexto de canção, experiência esta que produzia uma matéria, digamos, ainda em forma de canção, de algo também pertencente ao universo do disco, porém arquitetada como que de trás para a frente: tornou-se um método para ele compor a partir de uma frase instrumental apoiada por um ritmo previamente burilado.

Excluindo-se dessa argumentação questões de ordem pessoal entre os integrantes do grupo, é significativo que em sua discografia, após a gravação do disco-manifesto *Tropicália - ou Panis et Circencis*, cuja importância conhecemos, *Tom Zé*, seu lp de estréia no ano de 68,⁶ tenha sido produzido pela gravadora Rozemblit, que atuava de forma quixotesca, fora do sistema de mercado,

⁶ Depois de haver gravado um compacto pela RCA em 1965, cujo título, tropicalíssimo, era *Tom Zé - Grande Liquidação*.

inexpressiva, mas de participação fundamental na música popular daquele período.

Se no curto e intenso biênio 67/68 o Tropicalismo alargou o espectro criativo para os novos compositores e para as novas canções do rádio dos anos setenta, canções estas que a partir do movimento estavam de posse do salvo-conduto para libertar seus instintos conscientes e inconscientes - da marchinha carnavalesca ao pop anglo-americano - , nos anos que se seguiram, 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.

Não seria exagero dizer que, ao não desistir de seu projeto musical por conta de sua evidente ineficiência em apresentar o mesmo instrumental exigido pela canção e interpretação convencional , o autor acreditou que dar crédito também à ineficácia de um produto mal acabado para o mercado faria deste, e da atitude nele implícita, uma outra forma de arte igualmente interessante.

Nela, todo aparato sonoro, adereços musicais, textos, cenários teriam como único suporte sua personalidade, sem tentar esconder suas deficiências para o modelo de cantor de MPB, mas expondo tais carências (como potência de voz, vibratos etc.) para obter um resultado no qual a "encenação" seria outra, fazendo da crueza, do insólito, da mescla de frases e motes nordestinos puramente lúdicos

com questões políticas seu próprio discurso. Em *Tropicalismo Lenta Luta*, é Luiz Tatit quem resume a questão:

[...] Você mostraria sempre certa insuficiência, às vezes na voz, às vezes na maneira de compor...começou a produzir nesse intervalo das coisas que não chegam lá...[...] quer dizer: as insuficiências do começo, depois parece que resultam nos "defeitos" dos anos 90. [...] os defeitos como um recurso de composição. Se são *Jogos de Armar*, são peças para montar, portanto incompletos. E essa idéia de incompletude é uma idéia de imperfeição.[...] Já a obra de arte, quando se consegue chegar a um produto interessante, a gente considera aquilo perfeito. Mas você parece estar extraindo sua estética de algo imperfeito. (idem, p.224)

Disposto a ser o maestro de uma banda bizarra ou o *clown* que conduz um circo curioso, ficou suspenso no trapézio até entrar no mercado por uma porta ainda inexistente, tendo sua criação forçada pela peculiaridade de seu trabalho. No percurso, afundou o traço irônico e sarcástico em relação a aspectos cristalizados na MPB, como portadores da beleza ou da fealdade, apresentando, enfim, uma autenticidade que se produzia ao fazer o expurgo de todos os clichês com os quais a indústria conta para atender às suas demandas. Era como se o autor provocasse nossos ouvidos, como se perguntasse até onde poderia ir a canção, desobedecendo a lógica de sua beleza.

1.1 Tom Zé e os ecos de uma outra sonoridade

Buscando um elo próximo para fazer esta conexão, um fio de uma teia de influências sem fim, que constroem e dão substância à criação artística, podemos citar o músico e ensaísta norte-americano John Cage (1912 - 1992) como um compositor cuja arte repercutiu de modo especial na música de Tom Zé. É interessante notar que Cage foi aluno de Arnold Schoenberg (1874 -1951), citado por Tom Zé em breve lista de seu livro na qual destaca dez ícones do século XX. Schoenberg é o terceiro, vindo depois de Freud (1856 - 1939) e do russo Igor Stravinski (1882 - 1971), em ordem crescente. Sobre ele, diz Tom Zé: "Em 1912, com *Pierrot Lunaire*, provocou o rompimento com a tonalidade. A música deixava de ser escrava do centro tonal para desfrutar a total liberdade com a qual até hoje não se sabe bem o que fazer" (ZÉ, 2003, p.131). É obviamente procedente a relevância que Tom Zé atribui ao compositor, mas com o intuito de relativizar esta afirmação, vale a pena citar *O Livro de Ouro da História da Música*, do ensaísta austríaco naturalizado brasileiro Otto Maria Carpeaux, em que este esclarece melhor o peso, a importância da atonalidade na obra do autor:

Em torno da música e da teoria de Schoenberg, subsistem vários equívocos. Muitos ainda o chamam de atonalista, embora o atonalismo só fosse uma fase intermediária de sua evolução estritamente coerente. Até 1909, mesmo aquelas obras que tanto escandalizaram o público têm tonalidade definida; apenas levam ao extremo o cromatismo wagneriano. [...] Fora do círculo dos discípulos não se estudou bastante o *Tratado de Harmonia* de Schoenberg, no qual se citam constantemente exemplos de Bach e Brahms. É obra de um tradicionalista, que considera sua teoria como a conclusão lógica da tradição ocidental. (CARPEAUX, 1999, p. 461).

Entre Cage e Schoenberg há um fato curioso, por expressar de maneira inequívoca o espírito irreverente que os marcou: se Schoenberg, filho da pequena burguesia judaica de Viena, trabalhou tenazmente e se consolidou de maneira completamente autodidata, Cage, depois de abandonar a escola e ir para a Europa, onde estudou arquitetura e interessou-se por música e pintura, de volta aos EUA, após um período na New School for Social Research, em Nova York, também a deixa e vai para Los Angeles estudar com Schoenberg, com quem se desentendeu após dois anos de um relacionamento difícil. Segundo lemos no *site* oficial ⁷ sobre Cage, consta que Schoenberg teria dito que este "nunca seria capaz de compor". Os dois não chegavam a um acordo quando o assunto era harmonia.

Quando Syvilla Fort, dançarina da Cornish School, lhe encomendou em 1938 uma música para sua dança *Bacchanale*, com motivos africanos, Cage, há muito interessado e trabalhando com os sons percussivos, inventou o "piano preparado". A invenção desfazia a aura de nobreza e solenidade em torno do piano, como que dando força literal ao fato de este ser um instrumento de percussão: colocou sobre e entre suas cordas pedaços de madeira, borracha, pedras, metais, pedaços de papel etc. para que produzissem os efeitos mais inesperados. O piano foi transformado em uma "orquestra de percussão". Para o piano preparado, ele compôs ainda diversas obras, entre as quais *Sonatas e Interlúdios* e um concerto com orquestra. Em 1943, um ano após ter se mudado para Nova York, Cage apresentou seu concerto para percussão no Museu de Arte

⁷ Disponível em : <<http://www.johncage.info/-4k>>, EPC/ John Cage Home Page
<<http://www.libertynet.org/relache/cage.htm>> Acesso em: 04/01/2005

Moderna, que veio a ser sua consagração como um representante da vanguarda norte-americana.

A partir dos anos cinquenta, John Cage torna-se o mais conhecido seguidor do engenheiro e compositor franco-americano Edgard Varèse (1885-1965), o verdadeiro autor da idéia de transformar barulho e ruídos em música. No *site* oficial de Varèse, lemos o seguinte comentário de Cage ⁸ : "Com mais clareza e mais ativamente que qualquer outro de sua geração, ele criou uma nova natureza para a música".

Lemos em Carpeaux que esse interesse pela organização dos barulhos teve início, de fato, em 1913, quando o futurista italiano Luigi Russolo propôs a substituição da música tradicional por "orgias de barulhos", produzidos por instrumentos nada musicais. E é ainda Carpeaux quem nos diz que esse *bruitisme*, depois desenvolvido por Varèse (presente em sua obra *Hyperprism* de 1923) e em seguida por Cage, também já estava presente na obra de Stravinski, o mais radical dos vanguardistas, na marcha final de *Histoire du Soldat* (CARPEAUX, 1999, p. 475).

Vemos assim que esse experimentalismo musical tem origens remotas. Antes de Cage, Henry Cowell, seu contemporâneo, passa a "maltratar" os instrumentos criando os *tone-clusters* (cachos de sons arrancados do teclado com punhos ou com os braços). Cage, que nada tinha a ver com o rock americano, teria papel de ponte (invisível) entre a vanguarda musical e universo *pop* dos anos sessenta. Em artigo para a revista *Senhor F - A Revista do Rock* (não

⁸ Disponível em: < <http://www.bookrags.com/biography/edgard-varese> > .
< <http://www.bbc.co.uk/music/profiles/varese.shtml> > Acesso em: 04 de janeiro de 2005.

esqueçamos que "Senhor F" era uma música dos Mutantes, gravada no disco homônimo de 1968) o jornalista Fernando Rosa⁹ ressalva que músicos como John Cale, parceiro de Lou Reed, ambos da Velvet Underground, banda que tornou-se lenda na história do rock, Yoko Ono e Laurie Andersen, que unem música, poesia, dança, artes visuais e toda parafernália moderna em suas apresentações, e Frank Zappa, alinhavando tudo por um humor ferino contra o *American way of life*, todos pagam tributo àquele que começou a influenciar Tom Zé quando este conheceu Rogério Duprat, em São Paulo.

Desenvolvendo esta ligação, no caso brasileiro, o contato direto com John Cage não existiu, mas a aplicação de suas idéias ocorreu com mais força e em maior quantidade por parte do maestro Rogério Duprat - como já vimos, de importância decisiva para o Tropicalismo. Especialmente nos três primeiros discos dos Mutantes (*Os Mutantes* (1968), *Mutantes*, (1969) e *A Divina Comédia - Ou Ando Meio Desligado*, (1970), cujos arranjos são todos dele, a presença de idéias afins, de arranjos, da utilização de sons da natureza e barulhos do cotidiano entrecortados por frases de orquestra têm comparação apenas nas obras de Frank Zappa & Mothers Of Invention. Músicas como "Panis et Circenses", (Gilberto Gil/Caetano Veloso) nas versões dos discos *Tropicália* e *Mutantes* (1968), com seu *happening* à John Cage, no meio da canção, e "Chão de Estrelas", (Orestes Barbosa/Silvio Caldas) com seus sons incidentais, com Os Mutantes, ou ainda "Irene", de Caetano Veloso em compacto de Tom Zé (1971) com o próprio, onde o maestro recorre ao piano preparado de Cage, ou mesmo

⁹ ROSA, Fernando, *Senhor F - A Revista do Rock*, São Paulo, 2003, Veraz Comunicação, Ed. 33, p 37.

"Parque Industrial" de Tom Zé, com ele, Os Mutantes, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa, são exemplos de sua influência.

Cage trabalhou ainda no campo da música eletrônica, compondo peças como *Imaginary Landscape n.1*. Outro de seus trabalhos mais elogiados é a composição eletrônica *Roaratorio: An Irish Circus on Finnegans Wake* (1979), inspirado na obra de James Joyce, em que Cage combina textos do livro, selecionados ao acaso, com gravações de música irlandesa tradicional e sons diversos.

Outro gênero desenvolvido por ele, a "música aleatória", levou às últimas conseqüências certos princípios formais. Surgida nos anos cinqüenta como reação ao serialismo, a música aleatória se faz com liberdade de improvisação pelo intérprete, que obtém do compositor somente a orientação básica para execução, sem forma pré-estabelecida. A performance portanto é imprevisível, pois cabe ao intérprete o caminho que mais lhe satisfaz.

Qual seria o sentido do uso de técnicas aleatórias para Cage? Qual o sentido de sua arte, de seu envolvimento com a música eletrônica, com o *happening*? Talvez a razão nuclear de toda sua criação, tanto musical quanto poética, esteja no sentido da palavra "liberdade". Talvez pela dimensão do que buscou "o interesse por sua obra transcende o campo da música erudita para abranger poetas, escritores e artistas visuais, além dos músicos populares mais sofisticados" (CAMPOS, 1998, p. 144). Discípulo de Henry Cowell e de Schoenberg, Cage muito cedo se voltou para instrumentos de sons indeterminados e pela música e filosofia orientais. Provocativo, Cage, como entendemos, nunca concebeu a música separada da vida, administrada por um

sistema musical de composição, fosse qual fosse. Assim, fez do acaso, do silêncio, da improvisação suas fontes de trabalho. Sua contribuição foi responsável pela mudança de nossa percepção musical, como por exemplo a concepção do piano como um instrumento ligado à tradição europeia para uma outra em que ele se transforma numa orquestra de percussão. Reverenciado como precursor de Schaeffer e Boulez na virada dos anos 50, radicalizou a composição musical em peças nas quais o acaso era o determinante de sons e silêncios distribuídos aleatoriamente. Seria o caso de resumir como seu objetivo maior uma incessante busca por um método para abolir os métodos. Vanguardista incansável, de espírito irreverente, Cage dava enorme importância ao caráter puramente lúdico da arte. É dele a frase: " A utilidade do inútil é uma boa notícia para os artistas. Pois a arte não tem objetivo material. Tem que ver com a mudança de mentes e de espíritos" (CAMPOS, 1989, p. 130). Em busca dessa liberdade para a criação, Cage, ao que nos parece, ousou dar um passo pioneiro ao incorporar a "incompletude" à sua música. Ainda segundo Augusto de Campos: "Na verdade, Cage preconiza a supressão de quaisquer *cages* (gaiolas, jaulas), por entender que as estruturas feitas pelo homem (inclusive as estruturas em outros campos que não os da linguagem [...]) devem desaparecer se se pretende que os seres para os quais elas foram criadas - quer se trate de pessoas, animais, plantas, sons ou palavras - não devam continuar a respirar e existir sobre a terra" (CAMPOS, 1998, p. 143).

A música aleatória e o Zen Budismo são uma afinidade importante entre Cage e Hans Joachim Koellreutter, que, profundamente inspirado por essas experiências, irá desenvolver décadas depois seu *Acronon*, por exemplo, em cuja

base criativa repousam os mesmos princípios da liberdade criativa como objetivo essencial. Em *Music of Changes*, de John Cage, as notas e sua duração eram determinadas pelo I Ching, por meio de sorteios de um hexagrama que determinava a combinação de cartelas, nas quais ele associava sons e silêncios. Koellreutter, cuja arte não seria possível sem a filosofia e música orientais, fará de sua música um campo de experiências para se obter o equilíbrio segundo princípios da estética zen. Como professor de Tom Zé, veremos que seus ensinamentos continuam acrescentando novos elos a essa corrente que vimos descrevendo. Se John Cage, com sua obra silenciosa *4'33"*, peça para piano que *não* era tocado, provocava a platéia obtendo reações que iam da surpresa à indignação, Tom Zé, conhecedor de suas invenções, ao incorporar barulhos industriais e domésticos ao discurso de sua música, com seu buzínório, enceroscópio e hertzé, convocava todos a se perguntar que outro tipo de beleza poderia haver numa canção. Caberia aqui a descrição de uma peça de Cage, já citada mas cuja intenção ilustrativa, transposta para os dias de hoje, "soaria" como as experiências de nosso objeto. É o maestro Júlio Medaglia quem nos conta, em seu livro *Música Impopular* :

Em 1939, numa peça chamada *Paisagem Imaginária*, ele introduz um ruidoso magnetofone em meio aos sonoros Stradivarius de um famoso conjunto novaiorquino e mais tarde compõe uma obra para 12 aparelhos de rádio, cada um sintonizado numa estação diferente, os quais deveriam ser operados por "intérpretes" que aumentavam e diminuíam o volume segundo as informações contidas na partitura. (MEDAGLIA, 1988, p. 131)

O mesmo senso de humor, a mesma iconoclastia que semearam outras idéias no espírito de um compositor popular cuja origem era o sertão de Irará, no interior da Bahia. Ao cabo de tudo, o artista de um país subdesenvolvido (ou

emergente), mas atento às questões de ordem estética e política, não delegava a outro a coragem de assumir sua arte, cujo timbre se construía na combinação de procedimentos musicais próprios para se alinhar a um discurso político crítico e poeticamente livre. Tudo isso conservando sua origem, mas sem fazer uso de nenhum exótico tipo regional, ainda que vindo de uma região que sofria da escassez, de um "cinturão protéico"¹⁰ que o fizesse igual entre os iguais.

Ironicamente, mais de três décadas depois de os EUA e Europa terem se encantado com a Bossa Nova (com um canto que se aproximava da fala na construção de uma dicção inédita no mundo musical, com o apuro técnico, harmônico, poético - e tudo isso realizado sob a desconcertante espontaneidade de um grupo de músicos cuja predileção era o recolhimento de "um cantinho e um violão" -) , agora, em 1992, espantava o tédio da crítica musical dos seus jornais um "jeca" cujo projeto estético surgia carregado daqueles signos sob uma outra leitura, consolidando uma nova dicção.

¹⁰ Expressão cunhada pelo autor para texto do encarte do CD *The Best of Tom Zé*, de 1990, para designar a insuficiência protéica da alimentação do Nordeste e da região periférica das grandes metrópoles, em boa parte ocupada também por migrantes nordestinos. Por ironia ou pura coincidência, pode ser feito um paralelo com o termo *the corn belt*, que designa a rica região desta cultura nos EUA.

1.2 Tom Zé e "o grão da voz"

O desenvolvimento de minhas idéias tem sido o resultado de um labor de trinta anos. Não sabia se um dia chegaria a publicá-las. Seu amadurecimento parecia tão vagaroso. Mas o tempo da colheita chegou, afinal, e, para mim, esta colheita parece turbulenta, embora não seja eu quem possa julgá-la. **Charles Sanders Peirce (1839 - 1914)**¹¹

Aos 58 anos, Tom Zé, depois de ter sido lançado com sucesso nos EUA pelas mãos de David Byrne, com os discos *The Best of Tom Zé* (Coletânea - Luaka Bop/Warner Bros., 1990) e *The Hips of Tradition*, (Luaka Bop/Warner Bros., 1992), em 1994 teve no Brasil o relançamento de seu disco *Tom Zé*, pela Warner Music/Continental, concretizando sua consolidação no país. Afinal, o CD era uma compilação de músicas expressivas para a carreira de nosso autor. A segunda canção da coletânea é "A Felicidade", de A. C. Jobim e Vinicius de Moraes!

Em *Semiótica da Canção*, o compositor e teórico Luiz Tatit chama atenção para o termo "o grão da voz", criado por Roland Barthes, para designar " [...] a qualidade que só pode ser apreendida quando a música e a fala estão em dinâmica de influência mútua"¹². Ainda segundo Barthes, esse "estado" de grão ocorre quando "[...] a voz se encontra em dupla postura, em dupla posição: de

¹¹ SANTAELLA, Lúcia, *op. cit.* São Paulo, 1992, Imago Editorial, p. 59.

¹² Tatit, 1999, p. 266. Nesse aspecto o autor comenta o trabalho do compositor como o criador de um equilíbrio entre as várias entonações linguísticas e a dosagem certa do grau de influência das leis musicais.

língua e de música. [...] O grão será isso: a materialidade do corpo falando sua língua materna."¹³.

Como semeador de uma lavoura moderna para o campo da canção, Tom Zé plantou seu grão e agora vem chegando, como disse Peirce, "a hora da colheita", quando todo esforço converge para um florescimento coeso e bem-sucedido de suas idéias. Esse grão não deve ser confundido com instrumentações musicais, encenações ou recursos técnicos de execução e expressão do cantor. Tudo isto para Barthes seria o feno-canto (segundo Tatit, categoria criada por ele por analogia ao feno-texto da lingüista Júlia Kristeva). Ainda por analogia, Barthes cria o genocanto, o espaço onde a melodia trabalha verdadeiramente a língua, "a voluptuosidade dos seus sons - significantes, das suas letras: explora como a língua trabalha e identifica-se com este trabalho."¹⁴

O genocanto diz respeito à voz como extensão metonímica do corpo, "é o volume da voz que canta e que diz, o espaço onde as significações germinam de dentro da língua e na sua própria materialidade." (BARTHES, 1984, 219) Resumindo, o grão da voz seria a dicção da língua de Tom Zé. 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. O seu sucesso também passou pela gestualidade do seu canto, pela capacidade de surpreender quem o escuta

¹³ Barthes, 1984, p. 218

¹⁴ Ibid, 219

explorando partículas da língua, sua maneira de dizer, sua entoação que se estende da fala ao canto. Foi inventivo o tratamento que deu à sua dicção, conseguindo, no caso, dentro e fora do país, o mesmo que Wisnik afirma em relação à Bossa Nova: "o não realizado no país que se realiza como canção" (WISNIK, 2004, p.224).

1.3 Tom Zé e o Grado do Som

Podemos usar "grado" em suas diferentes acepções, para a música que Tom Zé desenvolveu. Como sinônimo de "vontade", tendo vida e arte como provas eloqüentes de sua volição, o artista enfrentou o ostracismo, segundo ele fala sempre em entrevistas, "sobrevivendo" graças ao público universitário. O desejo de compor sem trair suas posições estéticas manteve-se intacto nos longos intervalos entre os discos mal sucedidos. O autor, em nenhuma ocasião, cedeu seu espaço criativo em troca de uma remediação social.

"Grado" (do latim *gradu*) como unidade de medida de ângulo, através do qual o autor sempre olhou para a arte: sob o ângulo da invenção, do crescimento intelectual, da postura artística e política que não perde de foco o seu objeto.

E no sentido de desenvolvido, importante, o grado do som teve como alicerce sua formação singular entre os músicos populares brasileiros. Sobre sua originalidade e arrojo criador vale citar um depoimento de Wisnik:

Tom Zé vinha fazendo um trabalho musical genial, que infelizmente não foi documentado. Ele construiu um "órgão de eletrodomésticos" (um teclado elétrico que acionava enceradeiras, liqüidificadores, batedeiras e centrifugadoras, ao mesmo tempo que fragmentos da Missa Lubz e sinfonias orquestrais). Tom Zé compôs para esse conjunto como uma espécie de Satie do sertão: humor dadaísta, canção popular, majestosa música concreta ao som de agogôs tocados por furadeiras. As gravadoras não digeriram essa massa musical extremamente atraente.¹⁵

¹⁵ Disponível em < www.tomze.com.br > acesso em 04-05-2005

Pois bem, se Frank Zappa tornou-se mundialmente conhecido como o homem-chave da banda *Mothers of Invention*, em 1998, em sua edição de novembro, ao fazer a crítica do show de Tom Zé, a revista americana *RollingStone* deu à sua matéria de primeira página o título "O Pai da Invenção". E em 1999, numa entrevista inesquecível para a revista *Caros Amigos*, tanto pelo humor quanto pela originalidade com que passa informações, onde as conexões entre os fatos têm sempre o sabor sertanejo de uma armadilha preparada com fim didático e que ao mesmo tempo surpreendente, ele comentou aquele momento: " Sabe o que é que tem? Eu estou feliz, ora meu Deus! Que diabo, eu estava com tanta raiva de tanta coisa, e agora parece que fui feliz a vida toda".¹⁶

Depois do florescimento, a colheita. Não somente o *New York Times*, mas por onde se apresentava, na Europa, nos EUA, todos os jornais prestigiosos dedicavam-lhe espaço e textos generosos. Com uma história retomada em 1992, o tempo vem atribuindo predicados cada vez mais substanciosos àquele semeador e seus enxertos para novas mudas: "A arte é sempre assim: o embrião da coisa artística está sempre no limbo, entre o ridículo e o brilhante. E eu só trabalho aí. Só trabalho correndo o risco. Não é heroísmo nem nada".¹⁷

Em uma loja de sebo do Rio, ao ter sua atenção fisgada pela capa do disco *Estudando o Samba*, de 1976, David Byrne, como o próprio Tom Zé disse várias vezes, identificou naquela música algo precioso. O indecifrável "acaso" de um artista que, lançando-se à sorte no jogo dos dados, apanha uma garrafa lançada

¹⁶ *Caros Amigos*, "Entrevista Risonha e Franca" ,n. 31, setembro, São Paulo, 1999.

¹⁷ *Ibid*, 35

ao mar havia anos e interrompe o ocaso de uma vida, lançando sobre ela a luz da alegria.

Após dezessete anos de exclusão do cenário musical brasileiro, Tom Zé ganhara no exterior o aval para reentrar em seu país. Finalmente adquirira o crédito necessário e então passara a produzir um discurso de convicção, destinado a ser compartilhado pelo interlocutor. Tal retorno contribuiu de forma significativa, como já dissemos no início deste capítulo, para trazer vida nova aos shows agora freqüentados por uma nova geração, que, sem saber-se filha do tropicalismo, embarcava de novo nas águas de uma onda que imprimira "lenta luta" em sua aventura e não morrera na praia.

Não foi pequeno, portanto, o tento de nosso autor. Podemos dizer que hoje seu discurso musical é constituinte da cultura brasileira. Ele é detentor de enorme capital em prestígio, e seu discurso musical caminha para obter o *corpus* de um arqui-enunciador¹⁸, passando a legitimar outros discursos. Ou seja, veio dar mais peso ao corpo de "enunciadores consagrados" que oxigenam, inauguram e aumentam o trânsito de discursos constituintes dentro da MPB - entendendo-se tais discursos como fiadores e renovadores de outros discursos que, não tendo eles mesmos discursos que os validem, produzem em sua enunciação seu próprio estatuto, autofundado na relação com os valores do *archéion*, das fontes legitimadoras da sociedade.

Com o grão da voz e o grado sonoro, outra musicalidade.

¹⁸ O termo vem do grego *archéion*, e a expressão é do lingüista Dominique Maingueneau (1989). Diz respeito à formação de um corpo de enunciadores de discursos que erige para si e para a sociedade uma memória, constituindo-se para si e a mesma em fonte legitimadora de valores.

1.4 Tom Zé e os novos ares paulistanos

No caso de Tom Zé, chama nossa atenção especialmente o constante trânsito, entre gêneros e dicções distintas, uma quase enciclopédia de costumes, falas e caracteres humanos. Prova da consolidação do procedimento criado pelo Tropicalismo, hoje largamente adotado por novas gerações.

Tom Zé, como mostraremos, é um freqüente fruidor de intercâmbios, que se estende também à parceria com criadores da poesia e autores de áreas correlatas, como são exemplos suas músicas com Décio Pignatari, Augusto de Campos e José Miguel Wisnik.

Ressalvemos que o mesmo apego ao livre trânsito entre as comunidades também hoje se dá no campo da música erudita em relação à dita popular, com maior atuação em São Paulo.

Observamos que essa distinção entre popular e erudito vem perdendo sentido para a música brasileira, cujas fronteiras estão mais enevoadas a cada nova confluência das partes; e Tom Zé também tem participação neste caso, quando usa do conhecimento acadêmico em suas composições. Seja para nomear as vozes de uma peça como “parábase caipira” (parábase, na antiga tragédia grega, era o momento em que os personagens membros do coro voltavam à sua verdadeira personalidade e comentavam a ação), seja quando usa as vozes sobrepostas em contraponto numa canção, como no caso de engenhoso contraponto de vozes femininas que ele faz em "Passagem de Som" (Tom Zé /

Gilberto Assis), no CD *Jogos de Armar*, com melodias desenhadas como canto lírico. Tal música é particularmente simbólica para nosso argumento, pois, apoiada em frases iguais e simultâneas da guitarra e do contrabaixo, com forte sonoridade roqueira, usando a metalinguagem a música se faz enquanto comenta sua própria realização, com instrumentos e falas ajustando a mesa de som. A trilha sonora para o balé *Santagustin* é outro exemplo desse enlace entre informações populares e eruditas.

Sobre esta questão, transcrevemos duas falas que consideramos fundamentais para compreensão que ele possui da teoria e do processo criativo, que se revela, a um só tempo, tão "simples" quanto peculiar. Comentando a falta de profundidade na relação indústria - criador - público, seu desconhecimento para com o processo de criação *per si*, em entrevista à revista *Caros Amigos*, ele diz:

O que deu certo no meu trabalho foi uma ideazinha boba. Se eu contar aqui, você diz: caramba! Isso é nada! É com isso que esse veado faz sucesso nos EUA? [...] O que eu fiz? Eu peguei uma bateria batendo lá em casa, gravada por um amigo. Uma bateria mais longa, mais rápida... mais lenta... Aí pego o violão e faço como se fosse um contrabaixo - é um ostinato: ostinato é uma frase longa ou curta no baixo e contamina o ritmo da bateria. Como se o contrabaixo, que vai tocar depois no lugar do meu violão, regredisse na sua história e virasse instrumento de percussão - ainda incapaz de fazer harmonia e canto. A mesma coisa vai ser tocada, na oitava, pela guitarra - aí é um problema de instrumentação, porque o baixo sozinho não se escuta; e a guitarra dobrando o baixo, uma oitava acima, se escuta. Quando isso contamina a bateria e parece que o samba está meio degenerado, aí eu e Neusa (sua mulher) dizemos: que beleza, tá bonito. Aí eu pego dois cavaquinhos e vou lá pra cima - pro agudo - fazer um contraponto entre isso que já está embaixo e um cavaquinho. O contraponto tem que ser, ritmicamente, muito exigente. Tem que ser ajustado como um parafuso de um carro de fórmula 1. Um elemento tem de responder a outro, e lá em cima pode haver quase um fugir na tonalidade - porque a dissonância é bonita -, mas ainda deve manter uma tonalidade. [...] Tudo vira percussão. Daí eu digo assim: o que é que eu posso cantar? Tenho que arranjar uma coisa que uma pessoa possa se engraçar. [...] Aí vou contrariando expectativas... (ZÉ, p. 37)

Em outro momento, durante a filmagem do documentário *Tom Zé - quem*

I irá colocar uma dinamite na cabeça do século?, diz:

Eu estudei politonalidade, dodecafonismo, serialismo, atonalidade, música eletro-acústica, os concretos franceses, a orquestra de Beethoven toda subdividida entre terças e sextas, o Debussy, que acabou com a tonalidade pelas notas externas do acorde, e o Wagner, que acabou com a tonalidade pelas notas internas do acorde, tá tudo muito bem, eu estudei, analisei tudo isso mas na hora de compor tenho que jogar tudo fora. Jogo também a Bossa Nova, que eu amei e que me qualificou como jovem, e me sinto sozinho.¹⁹

Estes depoimentos nos dão a medida do controle e conhecimento que o autor tem de seu processo criativo. Há uma reunião feliz de teoria com intuição original na composição daquele "samba" acima citado.

Após o período da "Segunda Geração Nacionalista",²⁰ desde meados do século passado, com o surgimento do movimento Música Nova em São Paulo, no início dos anos 60, que teve por figuras centrais os irmãos Régis e Rogério Duprat, com Damiano Cozzella e Sandino Hohagen, ambos autores dos arranjos do disco *Tom Zé*, (Rozenblit, 1968, reeditado em CD em 2000), mais Willy Corrêa de Oliveira, Olivier Toni, Cláudio Santoro, Júlio Medaglia e Gilberto Mendes (GAÚNA, 2002, 77), a nova música erudita produzida no país adquiriu outros ares. Teve seu percurso dirigido por um marcado cosmopolitismo e também interatividade com o universo da música popular. Foi consequência

de uma tomada de posição muito intelectualizada, com base nas teorias da informação, semiótica, teoria dos afetos (semântica musical), das probabilidades, dos quanta, nas relações com as telecomunicações,

¹⁹ Depoimento a Carla Gallo, em *Tom Zé - quem vai botar uma dinamite na cabeça do século*. São Paulo, 2000, Rumos - Cinema e Vídeo, Itaú Cultural.

²⁰ MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. São Paulo, Civilização Brasileira, 1981, p. 234. Cujos prós e contras da rotulação não cabe aqui discutir, destacando rapidamente Francisco Mignone (1898-1986) e Camargo Guarnieri (1907-1986) como apenas dois de um elenco de grandes compositores, que teve em Villa-Lobos seu maior paradigma, por conta, obviamente além da genialidade de sua extensa obra, de um projeto de "educação musical do país" levado a cabo pela adoção do canto orfeônico nas escolas no período getulista, influenciado sobretudo pelo projeto estético-ideológico de Mário de Andrade (WISNIK: 1982).

com o cinema, desenho industrial, na idéia da metalinguagem, enfim, em tudo aquilo de que tratava nosso "Manifesto Música Nova", que se inspirava no suprematismo, no construtivismo de um Klee, Mondrian, Joyce, Cummings, Varèse, Webern, Boulez... [...] Cumprimos um desígnio da providência, para salvar a música brasileira do atraso, depois da recaída violenta do mal nacionalista, em princípio dos anos 50. (MENDES, 1994, 81)

O manifesto Música Nova foi lançado em 1963. Pouco mais adiante, Júlio Medaglia e Rogério Duprat irão colaborar com o tropicalismo. Duprat, como já dito, de forma mais comprometida e determinante para o sucesso da aventura, envolvendo-se fortemente com os tropicalistas para a concepção conjunta dos arranjos. Pelo seu comportamento libertino e inovador poderíamos filiá-lo a uma concepção de arte semelhante à de Tom Zé. Vale a pena ler mais uma citação, para realçar o espírito da época:

[...] Medaglia e Duprat já eram parceiros antigos. No início dos anos 60, tinham ido a Darmstadt, na Alemanha, para freqüentar cursos de férias ministrados por medalhões da música contemporânea, como Karlheinz Stockhausen e Pierre Boulez. Numa das turmas, por sinal, estava um debochado roqueiro norte-americano chamado Frank Zappa, que só veio a se tornar conhecido em meados da década, após formar a banda The Mothers Of Invention. (CALADO, 1997, 123)

Vimos portanto exemplos que demonstram a convergência de músicos compositores de formação acadêmica para aqueles de origem e feição popular. Este "acaso" terá sentido especial para Tom Zé, que vinha da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, onde tivera contato com aquelas informações que haviam também modificado a concepção dos músicos aludidos.

Em meio a essa tal heterogeneidade de posicionamentos, o de Tom Zé hoje aparece cada vez mais assimilado, requisitado em áreas tão díspares como moda e jornalismo, tendo suas canções interpretadas por um numeroso elenco de

artistas ou usadas em filmes de caráter mais experimental (a música "Toc", por exemplo, foi usada no curta-metragem sobre o artista plástico Athos Bulcão, do diretor Sérgio Moriconi), ou sendo ele mesmo objeto de um documentário - caso de *Tom Zé - quem irá colocar uma dinamite na cabeça do século*, de Carla Gallo, ou compondo trilhas sonoras para balés (as trilhas de *Parabelo*, espetáculo do Grupo Corpo, em parceria com José Miguel Wisnik, ou ainda a trilha de *Santagustin*, também para balé do Grupo Corpo em parceria com Gilberto Assis), atuando como personagem do longa-metragem *Sábado*, de Ugo Giorgetti, tendo discos relançados e outros indicados em importantes publicações internacionais e fazendo shows em teatros importantes dos EUA e Europa.

Em 2004, sua música "Companheiro Bush", do CD *Imprensa Cantada*, foi incluída na trilha sonora do documentário *Fahrenheit 9/11*, de Michael Moore, um filme que teve impacto mundial.

Descrevendo sua própria música como uma mistura de Schoenberg, Beethoven e Jackson do Pandeiro - este um cantor e compositor de extração popular do Nordeste, porta-voz, juntamente com Luiz Gonzaga, de todos os gêneros que compõem o universo do baião e que notabilizou-se como expressão única de uma arte puramente intuitiva, que trazia a peculiaridade do humor nordestino em ritmos com os quais "brincava" com enorme desembaraço - a música de Tom Zé muitas vezes constituiu-se tematizando sua própria constituição, usando recursos da metalinguagem. Apresentado como um "trovador pós-moderno da era eletrônica", segundo texto do CD *The Hips of Tradition*, seu discurso está associado a esse variado leque de filiações, que vão da cultura

nordestina de origem moçárabe e da música pop aos movimentos renovadores da música erudita européia.

Suas composições têm como *leitmotiv* o fato marcante de serem essencialmente portadoras de uma originalidade - núcleo de nossa argumentação. Elas podem ser de uma simplicidade infantil, como a singela ousadia de um jogo lúdico de sílabas cantadas e transformadas em suporte para um forró instrumental, ou uma música com texto corrosivo, um libelo contra a situação política internacional, mas todas se baseiam em algo de inusitado.

No capítulo final pretendemos mostrar com maior detalhe como sua música está construída de maneira diferente da forma normalmente usada no universo do cancionista. Enquanto este concentra sua energia para tecer uma só corda, feita do entrelaçamento da palavra com a melodia, parte essencial da canção em Tom Zé faz-se de cacos, pedaços de informações imbricadas por uma noção de sentido ulterior ao processo do fazer, que só se revela quando está feita, já acabada pelo tratamento dado no estúdio.

Nesse contexto, podemos separar parte de sua produção onde ele é o responsável único pela música, da outra parte composta com parceiros. Há, nesse caso, uma nítida diferença de propósitos e tratamentos musicais dados às canções. Citaríamos rapidamente suas parcerias em sambas com Elton Medeiros ou Vicente Barreto, nas quais os resultados dão aos seus discos uma área de interseção com a tradição da MPB, diferentemente do que ocorre com suas músicas sem parcerias. Nestes casos, em que faz os "arrastões", alusão irônica aos assaltos feitos em plena luz do dia e nome que dá ao seu método bricolagem de compor, provocando com um comportamento sem-cerimônia o modo

tradicional que se tem de lidar com a autoria usando versos ou temas alheios, frases de guitarras do rock, idéias ou releituras de outros compositores do popular ou erudito, o resultado é um hibridismo de MPB com a sonoridade *pop*.

Com importância análoga ao processo que encetou sua busca por novos sons e o casamento deste com a tecnologia - servida com enorme sortimento de botões nos cardápios dos estúdios de gravação -, também na área das letras a *collage* veio manifestar-se muito cedo. Na canção "Rampa Para o Fracasso", a letra foi escrita "ou montada" a partir da observação das manchetes dos jornais que Tom Zé espalhou pelo quarto²¹. Intuitivamente se encaminhando para a justaposição de versos aparentemente libertados da idéia de uma narrativa central, processo que viria também a ser usado no futuro pelos tropicalistas,²² recurso ainda hoje pouco usual, tal procedimento se justificava por uma procura obsessiva do autor por dizer algo com que criasse com a platéia uma identificação imediata.

É inegável constatar a ousadia do autor ao lançar mão de tal método naquela época. A música "não" devia ter grande expressividade por si; já o despojamento "matuto" viria ter um significado de liberdade próprio a ser mais explorado por ele, e filiando-o, no futuro, a colegas de outros campos das artes também em outros países.

No Brasil, receberia o endosso de figuras ilustres como seu antigo educador, flautista, compositor e musicólogo alemão, radicado no Brasil Hans-

²¹ Episódio citado em *Tropicália, a história de uma revolução musical*. CALADO, Carlos. São Paulo, Ed. 34, 1997

²² E que hoje está assimilado nas letras de compositores como Luís Melodia e Djavan, como exemplifica Luiz Tatit em *O Século da Canção*, São Paulo, 2004, Ateliê Editorial, p. 226.

Joachim Koellreutter. Pioneiro entre nós de estudos da música de vanguarda, criador de uma filosofia própria para o alargamento da percepção musical, responsável pela formação de duas gerações de músicos experimentais - também pivô de uma divisão no campo da música erudita, por ocasião do surgimento de grupo Música Viva criado por ele e Egídio de Castro e Silva como consolidação da orientação do dodecafonismo de Schoenberg na música brasileira, Koellreutter foi figura crucial para ele, como veremos no próximo capítulo.

Retomando a idéia inicial, chamamos atenção para o fato de que Tom Zé, ao chegar da Bahia com o grupo tropicalista, era o único que tinha informação acadêmica, conhecimento dos eventos e discussões que ocorriam com a vanguarda européia. Lembremos ainda de Walter Smetak, que além de experimentalista compulsivo na criação de seus instrumentos-esculturas tocados também pelo ar, com os quais levava adiante as idéias de Cage, também ministrava cursos que Tom Zé freqüentava.

Aos respirar os novos ares da metrópole, Tom Zé identificou-se de imediato com Madaglia, Duprat, Hohagen e Cozzela, além de Pignatari e dos irmãos Campos, que já em 1973 iniciavam um contato epistolar com John Cage para depois promoverem encontros em Nova York e no Brasil, quando o trouxeram para a 18º Bienal. Reforça essa identificação o disco *Grande Liquidação Tom Zé*, de 1968, integralmente concebido por ele e pleno de ironia e signos do Tropicalismo. Produzido no mesmo ano em que saíram os discos solo de Gil e Caetano, conta com as presenças dos músicos citados nos arranjos. Se depois do movimento Caetano Veloso e Gilberto Gil não deram continuidade musical àquela produção, mudando-se para o Rio de Janeiro pela presença das gravadoras, Tom

Zé deu preferência à influência daquele ambiente onde respirava os ares de uma outra música.

1.5 Hans Joachim Koellreutter e Tom Zé

Em depoimento laudatório, com a serenidade que lhe suaviza o rosto, naturalmente já amigável, em declaração a Carla Gallo, autora do documentário *Tom Zé - Quem ira colocar uma dinamite na cabeça do século?*, Koellreutter afirma, sobre a música "Toc", do disco *Estudando o Samba*, de 1976:

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.²³

Citamos também uma frase de Tom Zé, retirada do mesmo vídeo para chegarmos a uma consonância de idéias: "Eu passo a vida toda perseguindo esses núcleos, essa central atômica que quando desencadeia a explosão em cadeia é impossível de evitar o significado".

Caberia ainda citar uma frase de seu livro já referido, quando diz que: "[...] minha quimera de fazer uma des-canção não aludia à canção em si, era só um artifício para eu poder cantar sem ser cantor. E, vá lá, era truculência da fera abrindo um buraco no mundo. Esse buraco, eu queria achar na cantiga: existir. Uma antena ontológica para pendurar o ser." (ZÉ: 2003, p. 24)

Quanto a Koellreutter, sua influência, como já apontada, em mais de uma geração, nos impele a um comentário particularmente importante, vindo de Tom

²³ Gallo, Carla. *op. cit.*

Zé, em *Tropicalista Lenta Luta*. Em texto feliz, no qual comenta a importância que a universidade e a escola pública tiveram para ele, narra como Koellreutter e Ernst Widmer, vindos da Escola de Viena para ensinar em Salvador, lhe deram régua e compasso:

Nossa escola era um experimento de desculturação. Pois são bem conhecidos os fundamentos do prof. Koellreutter e, entre outras coisas, o peso que ele dá aos princípios da música-filosofia-oriental. [...] Falo também em contracultura porque o prof. Koellreutter só aceitou ir para a Bahia com a liberdade de ignorar completamente o currículo oficial de ensino. [...] Entrei na Escola em 61. Nesse ano, Koellreutter deu a aula inaugural de composição. Na sala, botou os livros em cima da mesa, olhou para a classe com aquele jeito de personagem de Conrad e disse: "A música *não* é a expressão dos sentimentos através dos sons." Abri um olho que não tinha tamanho. Espantadíssimo. Naquele momento ele me olhou com uma expressão de: "Aquele reagiu, aquele está vivo, pode ter curiosidade. Aquele que se espanta pode aprender." Fui pescado!²⁴

Na verdade, poucos eventos tiveram tamanho impacto na genealogia da experimentação musical no Brasil quanto a chegada de Hans Joachin Kollereutter, flautista e compositor alemão, em 1937. Tendo sua nacionalidade cassada pelo nacional-socialismo nazista, Koellreutter, depois de uma *tourneé* latino-americana nos adotou como pátria, em pleno Estado Novo, ditadura de Vargas.

Tendo fixado residência inicialmente no Rio de Janeiro, criou, com sua nova visão e atividade pedagógica musical um novo pólo de gravitação para enormes talentos. Fiel à sua liberdade, esses satélites formavam uma hélice dupla de um novo DNA que surgia. Músicos como Cláudio Santoro, Guerra Peixe, Edino Krieger e Esther Scliar no campo erudito, entre outros, e figuras igualmente afortunadas em criatividade como Tom Jobim, Moacyr Santos, Severino Araújo, K-chimbinho, Paulo Moura e Tom Zé, enlaçadas pelo mesmo entusiasmo, espírito

²⁴ Op. cit. pp. 51, 89-90.

monástico e dedicado do mestre. Como diz o compositor Tato Taborda,²⁵ Koellreutter foi um "semeador de ambientes artísticos efervescentes". Foi ele quem organizou os Cursos Internacionais de Férias da Pró-Arte de Teresópolis, fundou a Escola Livre de Música de São Paulo, e criou o curso da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

Por conta de sua orientação pelas ferramentas do dodecafonismo europeu, que acabaram por ferir as normas puristas que pautavam os compositores ligados ao nacionalismo de Mário de Andrade (que tinha em Villa-Lobos seu maior representante), houve uma cizânia entre aqueles de cepa acadêmica. Mesmo depois de desafiar seus detratores para uma assembléia ao ar livre, depois que o grande compositor Camargo Guarnieri lançou a *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*²⁶, Koellreutter obteve, sempre, entre os músicos, enorme admiração e estima.

De 1937 a 1962, seu primeiro ciclo de atividades no país, antes de ir para a Índia, deixou plantadas em seus amigos músicos a liberdade e o espírito aberto a uma nova percepção musical, a esta altura já livre também dos preceitos do dodecafonismo, modificado por sua estada no Oriente. Segundo Mariz:

Sua ampla experiência do convívio com gente de várias mentalidades, as questões sociais que afligem o mundo contemporâneo, levaram-no ao que agora chama de "estética relativista do impreciso e do paradoxal". Seu novo idioma musical é uma mistura do serial com uma concepção do aleatório. A Índia marcou-o mais do que o Japão, mas a estética japonesa do "zen", que tanto atraiu John Cage, exerceu igual fascínio em Koellreutter.²⁷

²⁵ Disponível em: < http://www2.uerj.br/~labore/musica_baixo.htm > Acesso em 07 Jan 2005

²⁶ MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*, Rio de Janeiro, 1981, Civilização Brasileira, pp. 296-302.

²⁷ *Ibiden*, p. 297.

Em *O Processo Criativo de H. J. Koellreutter em Acronon*²⁸, Nélio Porto, seu aluno, embora falando genericamente, traz Tom Zé de volta ao assunto, em meio a todos que tiveram a sorte de partilhar sua companhia: "Ser contrário à sua estética ou à sua música é legítimo. Contrapor-se ao seu modo de pensar é lícito, mas ignorá-lo é impossível. Desmerecer ou ignorar sua obra é desconhecer os caminhos estéticos da música moderna brasileira, de um ensino musical renovador e revolucionário".

Finalizando o depoimento sobre o mestre, no seu livro, Tom Zé brinca: "Portanto, o peixe que aqui está pertence a vocês. Um peixe, para ser útil à sociedade, precisa converter-se em alimento." (ZÉ, 2003, p. 90)

Voltando à sua formação, é lícito ainda dizer que Tom Zé, com Koellreutter, começava a aprender *aos pedaços*, por uma forçosa digressão do método habitual, "constelacionalmente, como quem lê um jornal", como afirma Décio Pignatari no ensaio "A Vida em Efigie - caos, caso e acaso" (PIGNATARI, 1973, p. 175).

Semelhante forma de criação também é empregada no tratamento com a música. Como vimos, o autor constrói a canção a partir de pedaços de idéias, muitas vezes com o uso de ostinatos (pequenas frases instrumentais que se repetem), e quase sempre recorrendo ao uso da polifonia costurada por diferentes instrumentos.

Seu tecido musical resulta em outra sonoridade, atuando como catalisador de linguagens distintas, numa trama feita de diferentes matérias. Segundo o próprio Tom Zé, só depois de descobrir que determinadas frases de um certo

²⁸ Dissertação de mestrado de Nélio Tanios Porto, PUC, São Paulo, p.74.

instrumento lhe satisfazem é que passa a tentar compor, a partir dali, um corpo cancional (ZÉ: 2003, 216). Age, assim, ao contrário do processo normal de se buscar uma melodia apoiada em certas seqüências de acordes, ou criar primeiro uma melodia e só depois harmonizá-la.

Dessa forma, deduzimos que o singular universo de onde brotam suas músicas configura um especial desafio para ser analisado. As vanguardas artísticas contemporâneas - em que pese o caráter quase anacrônico do termo - têm se caracterizado por sua "antiarte", absorvendo elementos díspares, oriundos de diferentes movimentos.

Se hoje os artistas recebem para sua criação uma oferta assustadora de ferramentas, tanto estéticas quanto tecnológicas, o imbricamento entre arte e a técnica tem gerado discussões que apontam para um horizonte talvez inalcançável. As novas técnicas de imersão, novos paradigmas que se buscam diante de novos instrumentos, são questões que não caberia aqui discutir. Sobre esse frenesi de novas técnicas na música, e tendo, como pano de fundo seu CD de "remixes" *Postmodern Platos*, Tom Zé falou:

Saiba que, quando falo que estou interessado em criação, não estou interessado em todos esses aparelhos que tocam disco ao contrário, todos esses computadores que torcem e retorcem e fazem aquelas coisas que dizem "geniais".[...] O que acontece é o seguinte: tanto aquilo quanto um violão, uma viola velha se pode fazer música ruim ou música boa. Aquilo não é o cão, mas todos os artistas executivos - os poetas executivos de plantão - estão usando para pensar que fazem música. É mentira. Eles estão fazendo nada. Aquilo não é música, o que eu faço não é aquilo. Os instrumentos que tento fazer, que invento, nada têm a ver com aquilo.²⁹

²⁹ Caros Amigos, *Entrevista Risonha e Franca*, São Paulo, 1999, Ed. Casa Amarela, n° 31, p. 36.

Notamos que o problema é muito presente nas artes plásticas, no cinema, na produção do vídeo ou na linguagem dos games, na arte da propaganda, com a qual Tom Zé também trabalhou. Há em comum esse mesmo traço fragmentário, que marca também a construção da linguagem de Tom Zé. Ainda segundo Pignatari, em "Marco Zero de Andrade"³⁰, "[...] Desde Mallarmé, passando pelo movimento Dada, Oswald de Andrade, a Poesia Concreta, a *Pop Art* e a *nouvelle vague* do cinema francês são exemplos dessa mesma linguagem anti-arte".

Não foi à toa que, no ano 2.000, no auge de seu redescobrimento, nosso autor lançou um disco com o título de *Jogos de Armar - Faça Você Mesmo*, no qual a ampla exposição desse processo buscava a participação do seu interlocutor por meio de um disco separado, a partir do qual seria possível o acesso às partes das músicas, que poderiam ser re combinadas. Esse fato vem realçar a consciência do autor, deixar claro que ele opera com a noção de algo incompleto, incompletude imediatamente associada àquelas "imperfeições" ou "defeitos". Seria outra característica de algo que ganhou o rótulo de *work in progress*, ou "obra-em-obras", como diz Pignatari. Acrescentava ainda um outro valor lúdico, de jogo com a obra, valor esse que contribuía também para desfazer ou relativizar a aura do artista.

³⁰ PIGNATARI, Décio, *Contracomunicação*, Ed. Perspectiva, 1973: p. 177

1.6 A paciência de um discípulo

O aprendizado com aquele experimentalista e o projeto que vinha arquitetando para sua música desde que rompera com a forma padronizada da canção impuseram vários obstáculos, inclusive de ordem prática, para viver. E aqui tocamos em outro ponto crucial naquele movimento de contraluz que fazemos para olhar a outra face de uma gema: a relação que, ao longo de um penoso e calculado aprendizado, Tom Zé veio pacientemente pavimentando consigo mesmo na construção de um personagem e com o seu público. Tudo para que o espetáculo seja aceso por uma outra voltagem, pela eletricidade que surge entre palco e platéia quando o show de fato acontece. Descrevendo os artistas que encenam um aparente naturalismo e sem-cerimônia em sua comunicação com o público, J. M. Wisnik fala de Hermeto Paschoal e Tom Zé. Em suas palavras:

Quem viu os shows do ciclo do CCBB pôde sentir claramente que Hermeto Paschoal e Tom Zé são artistas que manifestam em suas apresentações, cada um a seu modo, uma espontaneidade inequivocamente construída, como toda grande arte, mas alimentada ao infinito pelas matrizes pessoais e familiares da vida nordestina. A facilidade invejável e encantadora de fazer vínculo imediato sem o preservativo da reserva urbana, de se render à graça, de render pela graça, de brincar no limite do limite com um à-vontade total são capacidades profundamente introjetadas de quem não é um nativo originário da metrópole.³¹

A citação realça aquele outro dado não menos importante na acepção geral da arte de Tom Zé: o desempenho teatral que o artista imprime a seus

³¹ WISNIK, José Miguel, em " Sem Receita. Te-Manduco-Não-Manduca: A Música Popular de São Paulo". São Paulo, 2004, Publifolha, p. 311.

espetáculos. O efeito que ele busca só se fará suficientemente brilhante se complementado pela sua gestualidade e pela fala, nesse caso usada como um recurso a mais da "interpretação". Fala que, antes de qualquer coisa, quer de imediato indicar para o público que o magnetismo do seu show será diferente dos outros. Constatemos isso por suas próprias palavras: "[...] Também fui treinando outra coisa, que era o seguinte: quando entro no palco, imediatamente convoco na platéia o cognitivo. Sem me dar conta, passei a vida treinando essa ligação direta, desenvolvia técnicas, estudava expressões faciais, programava cada vez que levantaria ou abaixaria a cabeça, estudava cada momento praticando durante horas no espelho" (ZÉ: 2003, p. 229).

Façamos uma comparação entre opostos: se para João Gilberto, em um show, a fala entre canções é dispensável, porque em seu caso o centro da música está na fala da sílaba cantada (como diz Nestrovski, "João Gilberto é um grande cantor do ar, que ele domina como um verdadeiro instrumento.[...] Quando ele canta, não há uma sílaba desperdiçada. Pequenas variações de altura ou de timbre alteram a consistência das notas; e, quanto mais de perto se ouve, mais riqueza se encontra")³², no caso de Tom Zé ele não deve ser ouvido sozinho, nem somente com o violão, nem de perto. Mas a fala em Tom Zé é fundamental e tem outro objetivo. Suas músicas se originam de observações daquilo que é ordinário, mas adquirem singularidade no discurso "corpóreo-lítero-musical" que o artista apresenta. Não faria nenhum sentido, por exemplo, na música "O PIB da PIB (Prostituir)", onde as siglas significam respectivamente Produto Interno Bruto e prostituição infantil barata, se o cantor se limitasse à letra da canção, sem as

³² NESTROVSKI, Arthur, *Notas Musicais - Do Barroco ao Jazz*. São Paulo, 2000, Publifolha, pp. 113-114.

piadas, sátiras, gestos teatrais com o corpo, críticas contundentes que faz no espetáculo ao colocar a prostituição infantil como uma fonte de renda a mais advinda do turismo, "importante complemento orçamentário":

A grana da Europa que bate na porta
Doutor pouco se importa se ela seja porca
Vêm o godo, o visigodo, o germano, o bretão
Eita globalbarbarização.

Tanto é assim que parte do mesmo texto também está presente no CD, uma prova de que suas músicas, mesmo em um suporte com finalidade estritamente musical, não prescindem da extensão de sua fala para combater a simples emoção. Ela traz em si outro sentido, escrito com aguarrás. Provocativo, coloca ainda no meio da letra impressa no CD o convite ao interlocutor: "versos para possíveis parcerias"! Temos aí o artista que jogou fora a "aura" do poeta. Seu "Eu lírico" atua contíguo ao pragmatismo diário, às brechas desprezadas por aqueles para os quais o "belo" possui um quê de sagrado, que deve ser revelado fora da experiência banal.

Para nosso autor, esse banal pode ser fonte de minerações preciosas, pequenas pepitas pescadas por sua bateia no lugar por onde todos passam, o lugar comum. Ligado à estética do *pop*, movimento que cultivou intensa relação com os meios de comunicação de massa e os inúmeros aspectos técnicos de produção e reprodução, e que "[...] expressa não a criatividade do povo, e sim a não-criatividade da massa, que manifesta, acima de tudo o desconforto do indivíduo na uniformidade da sociedade de consumo" (ARGAN, 1988, p. 575), é

sob o signo do *happening*, criado pelo artista plástico Allan Kaprow (Atlantic City, 1927) como forma de envolver público e artista para transformar "o espetáculo da arte" em "espetáculo da vida" (1988, p. 667) que acontece a conexão de seu show com o público; dá-se sob a forma de uma cumplicidade, quando artista e platéia se encontram e se reconhecem nas pequenas coisas, agora apresentadas com novos sentidos no corpo de uma música singular. Artista e público unidos, no delicioso caos que se forma, para o qual ele sempre pede "a ajuda" dos participantes, diluindo a distância entre emissor e receptor.

No caso de Tom Zé, já comentamos que, apesar de sua heterogeneidade de interesses, tudo é filtrado para criar um traço próprio que ele imprime em cada canção, centrada no ser humano e suas potencialidades para se superar. Poderíamos dizer que em seus textos mais filosóficos está presente uma "vontade de poder", na expressão de Nietzsche, aquela que eleva o homem ao super-homem. Várias de suas músicas seriam exemplo dessa manifestação. Mesmo declarando-se um mau leitor, é sempre traído por sua fala comumente ilustrada por citações de autores e histórias pessoais por onde ganham relevo especial os livros, a poesia dos cantadores, as descobertas e o entusiasmo pelos novos artefatos civilizatórios, pelo conhecimento, em última palavra. Como demonstração desse apego e carinho, vemos no encarte de seu CD *Jogos de Armar*: "Dedicado aos meus professores, que me salvaram a vida".

Muito precocemente Tom Zé demonstrou forte interesse pelo caráter ontológico de suas primeiras experiências com a música e esta tem sido o fio condutor para exteriorização de suas aventuras e desventuras. A frase "Não era música, era vida" na contracapa de seu livro é emblemática desse enfoque. Seus

discos e escritos são integralmente sublinhados por esse traço ontológico, pelo *parti pris* do ser humano, geralmente pela via sarcástica, pela ironia.

No ensaio "Vanguarda como Antiliteratura", Décio Pignatari coloca o processo de criação como *chance and choice*: " [...] o princípio estatístico da criação, entendida esta como ato decisório e executivo no campo da informação e da comunicação sensível, não-linear, não-discursiva" (1973, p. 116) . Não há dúvida que em Tom Zé a parte da escolha é geralmente algo de fundo social e ao mesmo tempo filosófico. Vejam-se os primeiros versos de "Unimultiplicidade": "Cada homem é, sozinho/ A casa da humanidade".

Em outra ocasião, em show nos EUA, antes de cantar "Quem é que tá botando dinamite na cabeça do século", tentou explicar à platéia o teor da música: "Olha, o Albert Nobel ficou rico por causa da dinamite e a dinamite serve pra matar metade do mundo! Mas ele agora dá o Prêmio Nobel da Paz. Então, precisa morrer muita gente pra poder ter dinheiro pra dar o Prêmio Nobel da Paz!".³³

Herdeiro longínquo dos vienenses Schoenberg, Berg e Webern, aluno de Smetak, aluno, amigo e discípulo de Koellreutter, Tom Zé soube dar à canção popular uma beleza estranha, onde podemos pinçar aqui e ali a presença daqueles mestres. Resta enfatizar e retomar o lugar de Koellreutter, entre todos. Para termos noção exata de sua importância, transcrevemos um pequeno diálogo entre Tom Zé e Luiz Tatit, em que os dois comentam o depoimento de Koellreutter para o vídeo de Carla Gallo, que já citamos:

³³ CAROS AMIGOS - Entrevista Risonha e Franca, São Paulo, 199, Ed. Casa Amarela, ed. 31, p. 36

Tom Zé - quando a menina Carla Gallo me falou que ia mostrar o disco, eu lhe disse: "Não faça isso, o professor, coitado, está cansado, você vai aborrecê-lo com música." Ela insistiu: "Mas ele quer ouvir..."

"Depois perguntei: "O que foi que ele ouviu, foi 'Toc'?"

"Não, ouviu primeiro o disco todo." Aí fui ouvir com o ouvido dele, para saber o que é que podia ter interessado a Koellreutter. Fui ouvir com o ouvido que eu sabia que a Escola... Que ainda me lembrava do que era...

Luiz Tatit - Com uma sinceridade, rapaz, ele estava falando que não conseguiu dormir à noite, depois de ter ouvido aquela música. Então, você vê, ele vem de uma outra formação completamente diferente, deu a volta, você já tinha passado uma carreira inteira, ele também e ele agora impressionado com aquilo. Aquele depoimento eu achei uma das coisas mais... É um coroamento, assim, de toda uma vida.

Tom Zé - Nossa Senhora! Realmente aquilo, se eu tivesse juízo... Faria como o Gil disse, depois do Grammy: "Agora, preciso providenciar uma boa morte." (ZÉ, 2003, pp 248 ss.)

1. 7 Um corpo para outro corpo cancional

Quando Tom Zé comentava em seu livro que muito cedo começou a ensaiar sozinho em seu quarto, ainda em Irará, na frente do espelho, começava a descobrir a necessidade de uma "dramaturgia corporal". Assistir e participar de um espetáculo de Tom Zé com toda sua banda e bailarinos é experimentar um "concerto" de linguagens. E perceber que aqueles gestos diante do espelho tinham um fundamento para a composição de sua trama. É ele mesmo quem diz: "Eu boto o diabo no corpo!." Ainda que sucintamente, talvez, pensando nas performances de Tom Zé e seu grupo de saltimbancos, podemos comparar seus shows com um teatro de bonecos, algo que possui ainda aquela aura intocada do circo, uma ópera matuta-metropolitana, um evento de trovadores cibernéticos com corações primitivos.

Neste universo circense, teatral, recorreremos ao ensaio de Jerusa Pires Ferreira, *Alto / Baixo - O Grotresco Corporal e a Medida do Corpo*³⁴, estudo sobre o livro *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, do semioticista russo Mikhail Bakhtin, que nos remeteu diretamente a Tom Zé. Segundo Jerusa, o texto coloca em foco "esta língua quase esquecida, a língua de Rabelais, sua visão carnalizada do mundo, na qual dialogam alto e baixo"³⁵.

³⁴ FERREIRA, Jerusa Pires. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Depto. de História. São Paulo, Educ, 2002, p. 398.

³⁵ BAKHTIN, Mikhail, apud FERREIRA, Jerusa Pires. Projeto História - Corpo e Cultura. São Paulo, Educ, 2002, p. 398.

Tal como escrito no ensaio, podemos transferir para os shows de Tom Zé "Uma concepção do corpo, do riso e do mundo que se opõe ao sério e ao controle exercido pelo mundo oficial" ³⁶. Não poderia haver descrição mais feliz. De fato, Tom Zé procura em cada um de nós a força restauradora e, por que não, vingadora do riso, da gargalhada. Neste caso, Tom Zé, em muitos momentos, e, com certeza, ensaiados, comporta-se como um bufão, um farsesco que de certa forma nos redime com suas personas. Já o vimos entrando em cena de macacão azulado com um travesseiro na corcunda, como se fosse o Quasímodo.

Detalhe aparentemente sem valor, ele vem acrescentar um signo importante ao seu espetáculo. O corcunda de "Notre Dame" é a representação da fealdade, da deformidade. Sua imagem agride a imagem que temos de beleza, o ideal grego apolíneo. Ocorre que a deformação, como forma de esgarçamento e desrespeito a um dogma está na raiz do seu trabalho. Tom Zé deformou a canção em sua composição "redonda", bem acabada e limpa de ruídos. Sua canção paródica, irônica, não seria bem acompanhada por um cantor com a beleza de um modelo publicitário. Seu contexto se dirige para dentro, para aquilo que é vedado. Talvez com esse gesto, Tom Zé queira simbolizar uma abertura para além dos dogmas. Ele atua como um solvente, penetrando o público com suas surpresas sonoras e comentários onde o palavrão cabe com exatidão, pois, associado ao "baixo e grotesco", ganha uma dimensão cômica dentro de sua fala.

Enriquecendo seu espetáculo "medieval" com pequena mas expressiva variedade de tipos, ora provoca a platéia com o dedo no nariz, ou cuspiendo para o alto, criando uma atmosfera curiosa. Juntar gestos baixos com informações

³⁶ Idem

filosóficas, políticas, musicais também fora do figurino não é somente diversão. Em outro momento encena Raul Seixas, o roqueiro profético, ou uma figura sertaneja com feições de Antônio Conselheiro, o líder da revolta em Canudos, ou ainda o repentista em disputa com o patrão, acompanhado por uma mescla vigorosa de gêneros onde o baião tem lugar relevante, sempre com um tratamento pesado, ou seja: *pop*.

Continuando o teatro corporal, ele e seus músicos encenam os operários a tirar do esmeril um ruído encaixado no ritmo, como que a configurar a produção de uma música fabril, a produção do ruído em série, o ruído urbano de um "andróide cabeça oca", uma oficina onde a música situa-se próxima ao grotesco por não ser a "música" de teatro. E onde o grotesco se aproxima da música, por fazer parte da sinfonia urbana caótica que vivemos em nosso cotidiano mas não a percebemos, também por força do cotidiano. Em outra música, um de frente para o outro, vestidos com uniformes chamativos e equipamentos de segurança no trabalho, os músicos, parodiando Charles Chaplin em *Tempos Modernos* batem um no capacete do outro. Dentro do ritmo, o que ressalta o lado cômico, seus corpos ganham contornos de "bonecos-robô", de homens invisíveis dentro do ritmo soberano da produtividade.

É precisamente a "este cotidianizar a arte" que Luiz Tatit se refere como método criativo, nas citações anteriores. Como nas palavras de Jerusa sobre o texto de Bakhtin, Tom Zé também nos apresenta "Esse universo cômico, grotesco, móvel e ao mesmo tempo mágico".³⁷

³⁷ Ibidem

Outro componente importante de seu espetáculo é a dança. A dança como performance, como forma de preservação da cultura, como forma de jogo lúdico, sensual. A dança que leva a música para o plano secundário. Em "Chamegå", de *Jogos de Armar*, no encarte do CD, como também e principalmente na gravação do DVD, a dança assume primeiro plano, tendo o corpo como protagonista, o corpo como mídia. Os passos, didaticamente mostrados pelos bailarinos, têm os nomes de "umbigada", "bate-bunda", "cabra-cega", "tapa na bunda", "funga cangote" e "nó das ancas". Desnecessário dizer da especificidade da linguagem e sua origem. o Interessante é que Tom Zé, como outros artistas, montou o seu espetáculo com o apoio de várias outras contribuições. Mas seu show se nos apresenta com colorido pessoal, o tom que vem do condutor, que se comporta no palco como "um mamulengo candango doido".

Sua concepção de *performer* poderia buscar os suportes tecnológicos que hoje fazem toda novidade dos grupos de dança que trabalham com o conceito de multimídia. Mas seu olhar, seu corpo de interesses se orienta pelo avesso. Em seu repertório cênico, o corpo não deve ganhar o status de emancipado pela tecnologia irrefreável. Antes, sofre a compressão de uma consciência crítica incomodada pela natureza do "contrato social".

Outro dado relevante é o imponderável, que sempre acontece em shows: a improvisação. Elemento especial para dar liga com o público, geralmente composto por jovens, ele, que está com 68 anos, consegue manter o controle da situação nos casos mais extremos. Como por exemplo a invasão do palco por jovens para dançar, ou contando histórias fora do roteiro onde seus gestos e movimentos corporais chegam a uma quase caricatura de si mesmo,

conscientemente provocada, ou mesmo pregando peças no público, como brincar de fazer inversões com melodias para depois surpreendê-lo ao cantar a melodia correta. Faz isso com "Hey Jude", dos Beatles. Sua música, portanto, fora do suporte do CD, ganha outra dimensão, uma dimensão corporal, da mesma forma minimamente planejada.

Outro exemplo de seu jogo teatral é a música "Passagem de Som", do CD *Jogos de Armar*, na qual, ao começo do espetáculo, ele faz daqueles repetitivos ajustes de som com os técnicos uma peça à parte, expondo detalhes de seu trabalho, abrindo a intimidade de seu trabalho e ganhando a adesão do público, que, já devidamente calculada, insere-se na "Passagem" tornando-se ela também atuante. Comentaremos a mesma música à frente, sob outro aspecto.

Repetindo as palavras de Paul Zumthor, acrescentamos que " na operação da voz, cada performance é obra de arte única. [...] Um laço funcional liga de fato a voz ao gesto: como a voz, ele projeta o corpo no espaço da performance e visa a conquistá-lo, saturá-lo de seu movimento. A palavra pronunciada não existe (como o faz a palavra escrita) num contexto puramente verbal: ela participa necessariamente de um processo mais amplo, operando sobre uma situação existencial que altera de algum modo e cuja totalidade engaja os corpos dos participantes".³⁸ Na performance, o gesto contribui com a voz para fixar o sentido.

Tom Zé tem a exata consciência da força de cada gesto. E soube fazer de seu tipo desengonçado, de nordestino desprovido de predicados apolíneos o maestro de uma banda bizarra, que produz um espetáculo sem semelhança com nenhum outro.

³⁸ ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz - Literatura Medieval*. São Paulo: Cia das Letras, 1987, p. 243.

1.8 Usando a mídia para entrar na mídia

Dando seqüência ao cotejo de suas características, aquela mesma música que provocou os ensaios cênicos reservados em seu quarto também nos dá o elo para falar de sua relação com a mídia. Afinal, a canção "Rampa Para o Fracasso", que o tornou conhecido em Salvador pela repercussão que teve no programa de TV, foi feita com base em manchetes dos jornais. Ou seja: foi "montada", "editada" para sair "impressa" em forma de canção.

Fato incomum, era conseqüência do roteiro que Tom Zé estava desenhando para si. Sem falar no aspecto satírico amplamente abordado, estava implícito nesta idéia o descobrimento dos mecanismos de comunicação como material inesgotável a ser por ele explorado. Como repórter musical, político etc., Tom Zé deixa transparecer este aspecto igualmente singular em sua obra: o interesse por comentar, criticar, estar presente, antes, como um cidadão comum.

O disco *Imprensa Cantada* (2003) é a explicitação desse processo. Concebido como um jornal, o CD é uma reportagem feita com músicas novas e antigas. "Dona Divergência" (Felisberto Martins/Lupicínio Rodrigues), por exemplo, foi gravada à capela em um show pela paz promovido pela Revista Imprensa. Pautado pela notícia, Tom Zé fala da guerra do Iraque em "Companheiro Bush" (Tom Zé), da corrida de fórmula 1 em "Interlagos" (Tom Zé/Paulo Lepetit), canção que segundo o encarte foi "sugerida pelo pessoal da imprensa esportiva no Grande Prêmio de Fórmula 1 de 2003", transforma o episódio da vaia em João Gilberto na canção "Vaia de Bêbado não Vale" (Tom Zé/Vicente Barreto), que teve

sua letra dividida em "primeira, segunda e terceira edição". Reporta-se a si mesmo com a gravação de sua canção "São São Paulo" e torna ao tema da guerra em "Urgente Pela Paz" (Tom Zé).

Depois de seu retorno à cena musical, em *Jogos de Armar* ele usa as manchetes de jornais a seu respeito compreendendo o período de 1978 a 1998, uma reportagem fotográfica com manchetes do *Jornal da Tarde*, *Folha de S.Paulo*, *The New York Times* e *RollingStone*. Tal procedimento só ressalta o que dissemos na abertura de nosso trabalho, o fato de Tom Zé, como repórter, absorver os mecanismos da mídia, processá-los por seu timbre e devolvê-los à própria mídia.

Outro componente importante para a recepção da mídia, ao qual Tom Zé atende com a mesma originalidade que marca sua música é um certo *layout* preparado de sua figura. Consciente da força desse recurso, apresenta-se em TVs, rádios e shows à caráter, ou seja: à Tom Zé. Seu figurino acrescenta algo de bizarro, algo de astro *pop* mesclado com a excentricidade que sua música induz. Em alguns casos, lembra os "parangolés" de Hélio Oiticica. No Brasil ou no estrangeiro, suas entrevistas são marcadas pelo humor de suas tiradas, pela sinceridade "ensaiada", ao falar abertamente de sua falta de talento para a música, de suas deficiências como cantor e violonista, de suas opiniões pouco afeitas ao politicamente correto. Cativa pela originalidade e espontaneidade, e surpreende quando, após falar tão mal de si próprio, apresenta algo igualmente original e sedutor. Sua assimetria é pauta para a mídia e ele sabe disso. Sabe, também, que não são esses mecanismos que farão sua música tocar no rádio à exaustão e até mesmo isso usa como matéria-prima. Consciente de algumas verdades e mentiras sobre as regras do *show-bizz*, conhecedor dos recursos

publicitários do período em que foi redator em agências de propaganda, compôs o *jingle* para vender seu disco, peça hilária e de enorme sucesso nos shows, sempre cantada ao final e com a adesão integral do público.

Autor de textos inconfundíveis, identificados ao primeiro parágrafo, Tom Zé, também neste caso, foge à regra. Em seu meio, não é fácil encontrar músicos e cantores que tenham uma formação como a sua. Seus artigos publicados em *Tropicalista Lenta Luta* abordam um leque amplo de temas, invariavelmente com profundo conhecimento e graça no estilo.

Por todas essas qualidades Tom Zé tem conquistado generoso acervo crítico. Notícia nos cadernos de cultura no Brasil e no mundo, podemos vê-lo em shows ao lado de grandes figuras da música, seja de uma área mais sizada ou mesmo de jovens como Sean Lennon ou Amon Tobin, que remixaram "O Olho do Lago" e "Curiosidade", respectivamente.

Mas seria um absurdo se creditássemos toda essa receptividade e presença na mídia às suas idiossincrasias. No centro de tudo está sua arte. Quanto a isso, citamos novamente Koellreutter, no vídeo de Carla Gallo: " A morte da arte está na fórmula, na suposição de que tudo está resolvido. Antigamente, o academicismo se definia por um conjunto de regras a que o artista devia obedecer. Hoje, ele se define pela ausência total de limites e propósitos. O que define a falsa arte é a facilidade e o conformismo, tanto faz se estamos conformados com as regras clássicas ou com o espontaneísmo irresponsável."

Sabemos de que lado está nosso objeto.

2 Tom Zé, tropicalismo e contracultura

"Nossas convicções mais arraigadas, mais indubitáveis, são as mais suspeitosas. Elas constituem os nossos limites, nossos confins, nossa prisão. Pouca coisa é a vida se não bate o pé um afã formidável de ampliar as fronteiras". **José Ortega y Gasset** (1883 - 1955)

Ainda hoje constatamos a presença do tropicalismo na vida cultural brasileira. Desde sua eclosão, em fins da década de 1960, vive-se a canção como instância privilegiada da nossa cultura. Fato novo, pois, mesmo com a irrupção da Bossa Nova no ano de 1958 e toda sua reverberação internacional, não se imaginaria no país a composição de canções como veículo para o trânsito de questões essenciais, da estética, à política e à discussão cultural. Reforcemos ainda seu caráter insurreto, considerando-se que o surgimento do movimento se deu em um país controlado pela ditadura militar instituída em 1964. Ao mesmo tempo, segundo as palavras de Roberto Schwarz, no ensaio "Cultura e Política, 1964 – 1969 ", pelo "espetáculo de anacronismo social, de cotidiana fantasmagoria que deu, a ditadura preparou a matéria para o tropicalismo" (2001).

O projeto cultural tropicalista não surgiu com intenção declarada de se configurar como um "movimento" *a priori*, entendendo-se tal como o advento de uma nova linguagem, apresentada por um grupo de artistas identificados entre si por meio de um programa bem definido, com enunciados estéticos e filosóficos. Veja-se esta fala de Gilberto Gil: "[o Tropicalismo] surgiu mais de uma

preocupação entusiasmada pela discussão do novo do que propriamente como um movimento organizado"³⁹.

A nova música, " [...] através do pastiche parodia os mitos assimilados a um certo sentimentalismo nacionalista (incorporação de estilemas à José de Alencar, Catulo da Paixão Cearense, Olavo Bilac); expõe as mazelas do subdesenvolvimento, as posturas de esquerda e direita, a idéia de uma fatalidade histórica em forma de um 'destino nacional' " (FAVARETTO, 1979, p. 67).

Ela tinha portanto feição popular em sua origem, porém com caráter lúdico relativizado por uma postura provocativa, intrigante, irônica, mesclada com informações e proposições estéticas próprias de quem lida com a cultura ilustrada. Era arquitetada pela justaposição de versos aparentemente aleatórios, alegorias que imprimiam em seu discurso algo de visionário, com motivação onírica, cinematográfica, sustentada por melodias escritas com a vitalidade da cultura *pop* emergente. Para traçar sua síntese, recorreremos aos seus tópicos essenciais nos planos musical e poético, recolhidos em Campos (1993) e Sant'anna (1986).

No plano musical, destacaríamos a ousadia na utilização de todos os recursos disponíveis à época nos estúdios de gravação, como incorporar à música os sons de ruídos, acidentes, falas, distorções etc., criando uma "dicção" eletrônica, impensada para o meio musical de então - cuja origem, como já dissemos no primeiro capítulo, vinha da aliança do grupo com músicos da área erudita brasileira, de formação e influência internacionais.

³⁹ Cf. entrevista de Gilberto Gil a Augusto de Campos, *Balanço da Bossa*, 2. ed. , São Paulo, Perspectiva, 1974, p. 193.

Mas não seria abandonada, contudo, a presença dos instrumentos tradicionais orquestrais ou populares; antes se faria a inusitada união de instrumentos percussivos em meio a um arranjo sofisticado, como a introdução de uma música feita a partir dos toques de um berimbau, como é o caso de "Domingo no Parque" (Gilberto Gil), mesclando o primitivo e moderno, como forma de colocar em xeque, em choque e em composição os aspectos regional e universal.

No tropicalismo não havia muito refinamento harmônico nas composições, como fora o caso da Bossa Nova. Eram canções feitas com base em acordes simples, o que evidenciava sua opção pelo veio popular e uma certa limitação de recursos teóricos. Não é demais ressaltar, porém, que todos os participantes do grupo estavam interessados na apreensão de novas informações. Os diálogos entre autores e arranjadores vinham dar razão ao conceito segundo o qual informação é formação. Tom Zé, como já sabemos, era exceção no grupo por já possuir formação musical acadêmica.

Para ilustrar melhor essa colocação, nenhuma fala seria mais oportuna que o depoimento de Gilberto Gil ao poeta, tradutor e crítico Augusto de Campos, sobre o arranjo que ele e Rogério Duprat criaram, a seguir:

Rogério tem, em relação à música erudita, uma posição muito semelhante à que nós temos em relação à popular. Essa posição de insatisfação ante os valores já impostos. Ele quer desenvolver a música erudita, ele não quer sujeitá-la a um sentido acadêmico. Eu acho que é precisamente por essa coincidência de propósitos que a aproximação era inevitável. Por exemplo: quem procurar saber como foi feito o arranjo de *Domingo no Parque*, fica sabendo que ele se processou nesse nível de aproximação, de programação conjunta, por nós dois. Eu mostrei a Rogério a música e as idéias que eu já tinha e ele as enriqueceu com os dados técnicos que ele manuseia e eu não: a orquestração, o conhecimento da instrumentação. Mas a decupagem do arranjo, a determinação de quais climas funcionariam em determinadas partes, que tipos de instrumento, que tipo de instrumento, que tipo de emoção, todas essas coisas foram planejadas juntamente por mim e por Rogério. Inclusive, o arranjo foi feito gradativamente. Nós nos sentamos,

durante 4 ou 5 dias, em tardes consecutivas, e fomos discutindo, formulamos, reformulamos e até no estúdio ainda fizemos modificações em função das sonoridades que resultavam. Foi um trabalho realmente feito em conjunto.⁴⁰

Outra característica igualmente importante do tropicalismo foi o desprezo pela interpretação melodramática, a voz tensionada por uma emoção "parnasiana", no que se aproximavam da Bossa Nova, uma afinidade de postura. Não havia impostação teatral. O canto estava mais próximo da fala, do novo universo do rádio, cujo repertório de canções estava sendo alterado pelo advento da música *pop* anglo-americana, das canções românticas, do *rock* que modificava irreversivelmente o comportamento do mundo jovem com sua potência rítmica e hormonal.

Sem dar privilégio a qualquer ritmo específico, numa renúncia explícita por qualquer estado de pureza, no Tropicalismo, como na música de Tom Zé, o que se compunha era a mistura. Poderia ser um bolero ("Lindonéia", Caetano Veloso, 1968), rumba ("Soy Loco Por Ti America, Gilberto Gil e Capinam, 1967), *rock 'n roll* (" Cultura e Civilização", Gilberto Gil, 1969), ou mesmo a gravação de um "Hino do Senhor do Bonfim" , de João Antonio Wanderley.

O movimento buscava uma combinação de forças centrípetas e centrífugas atuantes no Brasil e no mundo. Lembremos que naquele ano de 1968, o meio musical estava sob o impacto do álbum *Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles. Sob a ótica do hibridismo, contando com a direção artística do músico de formação acadêmica e produtor George Martin, o disco exerceu forte influência para a concepção do disco *Tropicalia*.

⁴⁰ CAMPOS, Augusto de, *op. cit.*, p. 196

Para uma idéia completa do cenário lembremos ainda que, quase concomitante ao surgimento do tropicalismo, o rock internacional teve como versão brasileira a Jovem Guarda - que, na definição de Augusto de Campos, era a "semiconsciência ingênua dos Beatles, ainda em fase de importação e assimilação" (2003, 187). Tendo como ícone fundador Elvis Presley, a Jovem Guarda, sob o comando de Roberto Carlos, era até dominante na seara musical pelos programas da TV Record.

Poderíamos dizer que os filhos de Elvis àquela época, por vocação e ingenuidade de formação, eram alheios ao que se passava no pequeno grupo que gradualmente se formava em torno de uma idéia, que apenas emitia sinais aos mais inquietos. Mas em relação à Jovem Guarda, o mesmo não acontecia, pois, a vitalidade, o despojamento, a simplicidade na forma das canções e o interesse pelo sucesso estavam também no horizonte de interesse dos tropicalistas, com a diferença de que, o foco, para esses era outro.

Se usarmos a conhecida expressão cunhada por Caetano Veloso, "a retomada da linha evolutiva"⁴¹ da música brasileira, veremos que, pelas questões que já apontamos, Tom Zé foi quem mais radicalmente levou adiante esse projeto de uma nova canção.

Quanto aos efeitos ideológicos daquele arsenal de canções tropicalistas, elas pareciam muito simples:

[] cumpriam a função de libertar os compositores das utopias revolucionárias e de convidá-los a uma interação imediata com os estímulos, a um só tempo instigantes e estonteantes da sociedade

⁴¹ Conforme vemos em Favaretto, *Tropicália: Alegoria, Alegria*, Caetano Veloso, em debate promovido pela *Revista Civilização Brasileira*, n. 7, 1966, pp.377-378, dizia que " Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que um samba só se faz com frigdeira, tamborim e um violão, sem sétimas e nonas, não resolve o problema."

de consumo. Canções como "Alegria Alegria", "Ai de mim, Copacabana", "Superbacana" (Caetano Veloso) ou "Parque Industrial" (Tom Zé) adotavam um tom ambíguo - de adesão e desprezo - em relação a esses estímulos. Apresentavam uma espécie de ausência do supérfluo ao lado da superfluidade do essencial, preservando, nos dois casos, a independência ideológica do "eu".⁴²

Cabe esgarçar essa trama com mais algumas palavras, na voz de Paul McCartney, por ocasião de uma entrevista para o *International Times*, periódico que representava o *underground* londrino, em janeiro de 1967. Elas reforçam o que já dissemos, a idéia de que aqueles avanços da vanguarda européia não haviam passado em branco para os músicos populares, dotados de curiosidade intelectual:

Interlocutor *Times*: "Pessoas como Cage ajudam você, pela própria existência delas? É certo que, por terem feito tantas obras com o som aleatório, isto possibilita a você ser um pouco mais livre sem ter que se preocupar muito com isso?"

Paul McCartney: " Sim, certo, certo. Mas essas pessoas sempre ajudam. Elas se tornaram os novos ídolos. Antes não era necessário escutar Elvis para que ele se tornasse o seu ídolo, ele *era* o seu ídolo. Elvis era o ídolo, não havia o problema de procurar por ele. Mas os ídolos de agora, as pessoas que eu posso apreciar agora, estão todas muito mais ocultas em pequenos compartimentos secretos, tocando para elas mesmas. Elas parecem estar, mas provavelmente não estão, elas foram arquivadas ali porque se trata de excêntricos que falam sobre paz. Mas você tem que descobrir essa gente, você tem que procurar muito mais, porque Stockhausen não é tocado na rádio de Londres todo dia, e por isso mesmo não há muita chance de que ele se torne um ídolo da noite para o dia. Desde Cage, os músicos eruditos de vanguarda já haviam descoberto o mundo da comunicação de massa, incorporando o *environment* ao contexto de suas composições."⁴³

Uma fala como essa pode nos dar uma noção das questões que arejavam a cabeça dos músicos. Três décadas e meia depois, convidado pelo *Jornal do*

⁴² TATIT, Luiz. *O Século da Canção*, São Paulo, 2004, Ateliê Editorial, p 215.

⁴³ Cf. transcrição feita por Augusto de Campos, *op. cit.* p. 186.

Brasil para escrever a resenha do espetáculo de Stockhausen no Brasil, realizado no Moinho, em São Paulo, em 2001, Tom Zé aplica sua habitual originalidade ao comentar o espetáculo. Lembremos antes que, em abril deste mesmo ano, em Londres, ele já havia feito o encerramento do Festival do Barbican Center, acompanhado pela banda Tortoise, e que do mesmo festival participaram Karlheinz Stockhausen, o cineasta Werner Herzog e Enio Moricone. Com o título de " A luta do ouvido contra o olho", ele resume:

Stockhausen luta por nosso ouvido. Oferece-lhes perspectivas, fontes localizadas, exercícios de assestar direções, geometrias auditivas.[...] Na música contemporânea há os criadores sintéticos e sucintos, como Webern; os que dedicam um espaço rigorosamente demarcado, como Nancarrow e suas pianolas programadas; ou Scelsi, com sua música microtonal. E há o exemplo de Stockhausen, que abarca um território ampliado e quase sem fronteiras, em constante explosão, como o próprio universo. ⁴⁴

Vivendo o que diz, Tom Zé é aliado da mesma "luta por nosso ouvido" .

⁴⁴ ZÉ, Tom, op. cit. pp. 109-110. Neste concerto o compositor executou a peça *Oktophonie*, sobre a qual Tom Zé disse ser "[...] para nós a experiência do som como sujeito. Protagonista privilegiado, ele não tem outro desejo, que não o de ser som". Op. Cit. p. 108. E, ainda, em outra ocasião: "[...] minha música não é vanguarda, porque todas essas minhas brincadeiras, experiências são apenas repetições do que os concretos franceses já fizeram nos anos 40". Em *Tom Zé -Quem irá botar uma diamite na cabeça do século?* Carla Gallo, São Paulo, 2000, Rumos - Cinema e Vídeo, Itaú Cultural.

2.1 A trama do texto

Voltando ao Tropicalismo: no plano verbal, uma de suas características mais evidentes foi a criação de textos marcados pela descontinuidade do fio narrativo. Esse procedimento está intimamente ligado a uma absorção da linguagem *pop*, da linguagem do cinema, dos quadrinhos, por ser construído "quadro a quadro". Nele não existe o respeito por uma ordem hierárquica das figuras aludidas, não há acréscimo ou redução de valor, uma forma de evitar a afirmação contundente de valores absolutos, de verdades irredutíveis. (Já comentamos essas ambigüidades nas palavras de Schwarz. Ver p. 15).

Através deste procedimento *pop*, elementos separados no tempo são enlaçados por uma outra temporalidade, sem correlação lógica obrigatória. " A operação dessacralizadora provém menos das referências ao contexto que do modo de construção."⁴⁵

Tratava-se de lançar mão de uma manipulação instintiva e inconcludente da realidade, como, por exemplo, o gesto de colocar nas canções referências ao mundo do consumo, que aparentemente não tinham nenhuma conotação poética tradicional, ornamentos ilusoriamente insignificantes e estranhos à realidade do que o discurso por trás dos "versos-quadros" dizia. Era bem evidente o vínculo da

⁴⁵ , Cf. FAVARETTO, Celso. Op. cit. p. 64. Analisando a música "Tropicália", fundadora do movimento, o autor chama atenção para o caráter bipolar da composição: " A música se realiza na alternância de festa e degradação, em carnavalização e descarnavalização [...] montagem cubista, imagens surrealistas, procedimentos dadaístas".

estética *pop* com a tropicalista. O que se dava era a absorção pelos de um novo ideário, de uma nova visão crítica da urbanidade, numa sociedade cada vez mais relacionada com mitos e ícones da mídia, Enfim, uma fértil identificação com o universo da *Pop Art* americana, que " buscava uma indistinção do fenômeno estético em relação aos outros fenômenos, quer pertencessem à existência privada do artista ou ao mundo" (ARGAN, 1988, p.577). Como também com o que havia de revolucionário no cinema - com teóricos como Tziga Vertov, que pela nova montagem também desarticulava a idéia de uma narrativa linear, com a *nouvelle vague* francesa de Jean Luc Godard e o Cinema Novo brasileiro (que também tinha vínculos estéticos com este citado), somado ao que já havia sido inconscientemente absorvido do modernismo brasileiro.

Em brevíssimo comentário, caberia dizer que o advento do Cinema Novo foi, fundamentalmente, uma tomada de posição de uma nova geração de intelectuais que havia acompanhado o fracasso do idealismo da Vera Cruz, de Franco Zampari (que tentou um modelo de cinema europeu ignorando a realidade do mercado brasileiro). E foi, em medida maior, uma tomada de posição contra o modelo chanchada, da Atlântida, das paródias hollywoodianas de Watson Macedo e Carlos Manga que, à época da inauguração de Brasília, já havia naufragado. O Cinema Novo, segundo Carlos Roberto de Souza, em seu livro *A Fascinante Aventura do Cinema Brasileiro*, tinha como identificação estética e ideológica as propostas teóricas do neo-realismo italiano: "[...] um cinema de rua, estrelado pelo povo, com temática popular, linguagem simples, realismo e poesia". Op. Cit. p. 79. S. Paulo: 1981, Fundação Cinemateca Brasileira. Este novo ciclo teve início com "Rio, 40 Graus", do jovem cineasta Nelson Pereira dos Santos, que fez eclodir

toda a geração do Cinema Novo. *Terra em Transe*, 1967, de Glauber Rocha, foi decisivo depois para a fermentação do tropicalismo. Oportuno, ainda, seria dizer que no fundo de seu projeto o Cinema Novo, tal como a contracultura, carregava o ideal de uma sociedade menos tutelada por um Estado corrupto, aprisionada em regras morais, materialismo e preconceitos. Em relação ao cinema, as idéias de Walter Benjamin sobre a perda da "aura" tinham como contrapartida positiva o elo revolucionário desta arte técnica com as massas, dotando-as de um instrumento eficiente de renovação das estruturas sociais.

Naquele contexto, um clima de aleatoriedade era geral, e por isso mesmo a *pop-art* e a arte "aleatória" de John Cage, sempre aberta a receber e integrar a seu corpo toda eventualidade de estímulos sonoros externos estavam também relacionadas. As questões se desenrolavam a partir das discussões teóricas sobre arte e comunicação, arte e indústria de consumo, na época em que se vivia (e ainda se vive, repetimos) um estado de perplexidade com a profusão de novos signos e meios da sociedade moderna, algo que culminou com a conhecida definição do teórico da informação McLuhan segundo a qual "o *meio é a mensagem*".

No campo da música havia claramente um impasse. Algo no ar buscava aquilo que Caetano Veloso chamou de "dar um passo à frente"⁴⁶, antes do tropicalismo acontecer de fato. Exemplos desses textos soltos, com liberdade em relação a um eixo narrativo temos nas seguintes canções:

⁴⁶ Cf. entrevista à *Revista Civilização Brasileira*: "Que caminho seguir na Música Popular Brasileira", n. 7, 1966, pp. 377-378.

O monumento é de papel crepom e prata
Os olhos verdes da mulata
A cabeleira esconde atrás da verde mata
O luar do sertão
O monumento não tem porta
A entrada é uma rua antiga feia e torta
E no joelho uma criança sorridente, feia e morta
Estende a mão. ("Tropicália", Caetano Veloso)

Na frente do espelho
Sem que ninguém a visse
Miss Linda, feia
Lindonéia
Desaparecida
Despedaçados, atropelados
Cachorros mortos nas ruas
Policiais vigiando
O sol batendo nas frutas
Sangrando. ("Lindonéia", Gilberto Gil)

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
Ah! ("Catecismo, Creme Dental e Eu", Tom Zé)

O texto se construía por uma operação de bricolagem. Havia, com igual importância, a leitura do intertexto, o que se poderia depreender da justaposição de versos simultaneamente "soltos e interligados", como elementos de um novo código, criando um movimento interno como que impulsionado por uma sintaxe nova. Aparentemente gratuita, mas rigidamente inscrita na idéia da canção,

mesmo a citação de outra canção, de algum personagem, de filme ou marca industrial não poderia ser trocada por outra sem perda de nexos.

E havia ainda o gosto pelo trabalho com a da palavra. Foram assimilados pelos tropicalistas os procedimentos da poesia concreta, buscando uma forma de expressão que unisse poesia e objeto. A questão poderia ser resumida como "a forma é o conteúdo", no espírito de McLuhan. Exemplos dessa produção podemos encontrar, por exemplo, nas músicas "Batmacumba" (Gil / Caetano, 1968) e "Acrílico" (Caetano / Rogério Duprat, 1969).

Batmacumba iê iê, batmacumbaobá
Batmacumba iê iê, batmacumbao
Batmacumba iê iê, batmacumba
Batmacumba iê iê, batmacum
Batmacumba iê iê, batman
Batmacumba iê iê, bat
Batmacumba iê iê, ba
Batmacumba iê iê
Batmacumba iê
Batmacumbaiê
Batmacumba
Batmacum
Batman
Bat
Ba
Bat
Batman
Batmacum
Batmacumba
Batmacumbaiê
Batmacumaba iê iê
Batmacumba iê iê ba
Batmacumba iê iê bat
Batmacumaba iê iê batman
Batmacumaba iê iê batmacum
Batmacumba iê iê batmacumba
Batmacumba iê iê batmacumbao
Batmacumba iê iê batmacumbaobá

Olhar colérico
Lírios plásticos do campo e contracampo
Telástico cinemascopo teu sorriso tudo isso
Tudo ido e lido e lindo e vindo do ouvido
Na minha adolescência
Idade de pedra e paz.

Teu sorriso quieto no meu canto
Ainda canto o ido o tido o dito
O dado o consumido
O consumado
Ato do morto motor da saudade
Diluído na grandicidade
Idade de pedra ainda
Canto quieto o que conheço
Quero o que não mereço
O começo
Quero conto de vinda
Divindade do duro totem futuro total
Tal qual quero canto
Por enquanto apenas mino o canto ver-te
Acre e lírico o sorvete
Acrilírico Santo Amargo da Putrificação

Nas duas canções podemos verificar as afinidades entre tropicalismo e poesia concreta. Em "Bat Macumba" está centrada a idéia de uma canção feita a partir da exploração da sílaba e do grafismo, características importantes do concretismo. A música, além de dar ênfase ao aspecto propriamente físico da palavra, trabalha o espaço em branco, incorporando-o também à criação. Seria um bom exemplo da expressão "verbi-voco-visual", de Joyce, tão importante para a formação teórica da Poesia Concreta. A sílaba como unidade de som, pertencente mas ao mesmo tempo separada de seu berço, a palavra. Cria-se um jogo no qual a palavra "bat" (morcego) recebe seu reflexo gráfico a partir da contínua supressão das sílabas - o texto construído como uma asa negra - , e a palavra "macumba" recebe seu reflexo sonoro pela qualidade percussiva da entoação, baseada na repetição dos fonemas "bate", "macum" , "bá", "iêiê", uma onomatopéia dos sons dos tambores. Inspirada em "Batman", o herói dos quadrinhos, que "bate" , que dá combate aos malfeitores, está dado o laço com a cultura de massa, remetendo também ao baobá, grande árvore africana, país símbolo do tambor e do primitivo.

A poesia concreta, e no caso também essa música, tem uma qualidade de brevidade e sincronicidade de sentidos. Trata-se, sem dúvida, de ousadia originada pelo livro *Um Lance de Dados*, do poeta francês Mallarmé, e de conceitos estéticos do Dadaísmo. Mas seu texto não objetiva a abertura dos sentidos para um ponto mais alto de fruição, de emoção artística. É uma arte que almeja estar mais próxima das artes gráficas, da escultura, convicta de que "a forma é o conteúdo". Ela vem ganhando espaço e recepção em outros meios, e suas possibilidades têm aumentado muito com a chegada das novas tecnologias digitais com os sistemas de arte imersiva, com o advento da hipermídia, arte que reúne texto, imagem, materialidade, performance, música e dança enlaçados pela interface. O que prova que seus criadores não estavam equivocados. Como diz Santaella: "o grande ponto de semelhança entre Poesia Concreta e Tropicalismo não é esse que se dá ao nível mais visível e evidente das letras das canções, mas essa raiz intersemiótica que está na base de ambos e permite o comércio criador entre artistas" (SANTAELLA, 1986, p. 127). Ou seja, se no fundo a Poesia Concreta é antiliterária, a experiência de mesclar linguagens ganhou espaço.

"Acrílico" repousa em seu próprio título: a superposição do amargo com o doce (lírico, sonho, Eu poético). O autor brinca com espelhamentos, semelhanças sonoras, contrastes de significados, neologismos (telástico), paranomásias, num texto que opõe o técnico ao natural, enquanto faz comentários soltos que insinuam um roteiro de sua vida. Termina em "Santo Amargo da Putrificação", de semelhança semântica mas com significação oposta a "Santo Amaro (amargo em italiano) da Purificação".

Quanto à participação de Tom Zé nessa prática, um olhar sobre a sua produção como letrista não deixa dúvida que ele comungava com a concepção da poesia dos concretos e dos quais já era amigo, com quem sempre cultivou laços de identificações estético-ideológicas. A exemplo de Gilberto Gil, que, como dissemos, fez uso da sintaxe dos concretos em algumas composições, e Caetano Veloso, esse já mais ligado a algumas composições concretas ao longo de sua produção,⁴⁷ Tom Zé mantém laços com o concretismo. Incorpora dele, em alguns casos, ao trabalhar com versos, uma postura de designer da palavra. Vejamos alguns casos, como na música "Fliperama", de *Hips of Tradition*, em que simula o movimento de pisca-pisca da máquina:

Flip, flip, flip
Flip - flip - flip- flip - flip
Flipé - pepé- pepé -pepé
Rará - rará - rará - rará
Rará - rará - rará - rá
Râ - mamá - mâma - mamá - mamá
Fliperama

Outro exemplo de canção em que o gosto pelas aliteraões e jogos de palavras criados ao sabor do encaixe métrico e espelhamentos sonoros é "Lá Vem a Onda", do disco *Tom Zé*, de 1970. Essa canção tem sabor de intimidade matuta, de ingenuidade de namoro adolescente. Construída com a leveza e graça dos vocábulos dissílabos e trissílabos cortados pelo som da letra " L ", Tom Zé traça uma série de contrastes entre ele e ela, com base nos signos de um cotidiano apaixonado. Acompanhando os contrastes com a melodia, os momentos em que os versos se opõem dão força e graça à canção. Temos um procedimento concreto, em que a mensagem linear cede lugar às possibilidades criadas pelo

⁴⁷ Mais especificamente no disco experimental *Araçá Azul*, de 1973, em que trabalha seduzido pela plasticidade sonora levando ao limite o período de experimentação.

receptor. Trata-se de uma canção concreta "dengosa", pelo modo como o autor emprega seu humor, insinuando lassidão de namorados que se balançam nas ondas, que podem ser de uma rede, do mar ou do amor, por exemplo. Parte da letra: "Lá vem a onda / Que vai me levar / Pra casa dela / Eu sou escravo / Ela é canela / Eu sou o crime / Ela é a cela / Eu sou a fera / Ela é a bela ... ". A canção termina com a doçura do "lá lá lá", vinda do balanço d'"ela", relaxando em *fade out* com insinuações em "s" com suça (sossegado), sucinha, sucê, sassarica, sossegá, sou eu, só seu.

Essa artesanaria não é menor em "Menina Amanhã de Manhã" (Tom Zé / Perna), do disco *Se o Caso é Chorar* (1972/1984) em que as palavras têm significados em diferentes idiomas sem perder sua posição de "elemento de composição". Há também a exploração dos possíveis vocábulos contidos dentro de uma palavra, conduzida por um samba que se compraz em declarar tudo que cabe dentro da felicidade. É um exemplo em que o autor se volta para a desconstrução da canção, bem ao espírito do disco, cheio de ironias. Excerto da letra: " Menina a felicidade / É cheia de pano / pena / sino / sono / ano / Eno (o vinho e o Sal de Fruta) / Hino / ONU / An / En / In / On / A / E / I / O. Reduz a palavra ao mínimo, enquanto vai ganhando força com o som de uma exclamação. Há ainda a canção "Cademar", dele e de Augusto de Campos, do disco *Todos os Olhos*, de 1973. A canção é uma decomposição da pergunta: "Ô, cadê Maria?".

Recente homenagem fez ao poeta Augusto de Campos, em seu disco *Imprensa Cantada*, de 2003, quando, aproveitando a frase de João Gilberto, que, vaiado em seu show de inauguração do Credicard Hall, em São Paulo, por reclamar da qualidade do som, teria dito à platéia: "Vaia de bêbado não vale":

Tom Zé fez da frase o título e o tema de sua música. E no corpo da letra repete: "viva a vaia / viva a vaia", numa alusão ao poema VIVA VAIA, de Augusto.

Na nova edição, ampliada, de *O Balanço da Bossa e Outras Bossas*, de citação anterior, em suas últimas páginas, este poema está republicado, em páginas espelhadas, graficamente expressivo diante das conexões traçadas pelo autor ao longo do mesmo. É um livro de aliança em propósitos estéticos que o poeta paulista sempre cultivou com o grupo baiano, tendo sido inclusive o responsável por ensaios importantes, sobre o Tropicalismo e a Bossa Nova, num período crítico para afirmação do movimento.⁴⁸ Frisamos: há confluência de interesses e identificações estéticas e ideológicas entre Tropicalismo e Poesia Concreta.

Comentando a participação desses músicos rebeldes, à época desencantados com o estado de redundância a que havia chegado a Bossa Nova e a falta de disposição de seus compositores em trabalhar aquelas novas informações estéticas no âmbito da cultura de massa, Lúcia Santaella reforça: "Mesmo sem que 'tivessem consciência disso', Caetano e Gil estavam, nesse contato integrativo com os músicos de vanguarda, expostos e sintonizados com um modo radical de ver-sentir e produzir a criação de que a Poesia Concreta estava inseminada".⁴⁹ Interessante notar que, dos três - Caetano, Gil e Tom Zé -, este último era o único que havia absorvido tais informações formalmente na Universidade da Bahia. Interessante notar que, do grupo, ele foi o único a fixar

⁴⁸ Sobre o assunto, ver, entre outros, Lúcia Santaella, *Convergências - poesia concreta e tropicalismo*, 1986, e Luiz Tatit, *O Século da Canção*, 2004.

⁴⁹ SANTAELLA, Lúcia. *Convergências- poesia concreta e tropicalismo*. São Paulo, 1985, Livraria Nobel, p. 99. Grifo nosso.

residência em São Paulo e depois conviver mais amíúde com os concretistas. Com certeza, esse contato contribuiu para o desenvolvimento de sua música, o que só realça sua posição como um tropicalista distinto dos outros.

Por outro ângulo, se Caetano Veloso e Gilberto Gil não tinham o "conhecimento acadêmico", não havia exatamente aquele "sem ter consciência" de que nos fala Santaella, Na próxima fala de Caetano Veloso podemos notar duas observações: de um lado, a ausência do nome de Tom Zé e, de outro, a certeza que Caetano tinha do que estava acontecendo:

Eu e Gil estávamos fervilhando de idéias. Havíamos passado um bom tempo tentando aprender a gramática da nova linguagem que usaríamos, e queríamos testar nossas idéias junto ao público. Trabalhávamos noite adentro, juntamente com Torquato Neto, Gal, Rogério Duprat e outros. Ao mesmo tempo, mantínhamos contatos com artistas de outros campos, como Glauber Rocha, José Celso Martinez, Hélio Oiticica e Rubens Gerchman. Dessa mistura nasceu o tropicalismo, essa tentativa de superar nosso subdesenvolvimento partindo exatamente do elemento "cafona" da nossa cultura, fundido ao que houvesse de mais avançado industrialmente, como as guitarras e as roupas de plástico. Não posso negar o que li, não posso esquecer onde vivo.⁵⁰

Soa também oportuna uma outra citação de Caetano em *Verdade Tropical*, em que ele reforça a ligação com o concretismo:

Os outros artigos de Augusto, mas sobretudo alguns poemas e textos introdutórios da revista *Invenção*, contribuíram para que eu entendesse o sentido profundo dessa nossa aproximação. Um desses textos especialmente, - um quase-manifesto escrito por Décio Pignatari - pareceu expressar exatamente minhas preocupações. E no mesmo Tom. Num tom que seria o meu se eu pudesse escrever aquilo. Havia algo de simplista nos artigos de Augusto escritos para ser entendidos por leitores de jornal que assistiam a festivais de música popular na TV, mas esse texto escrito por Pignatari, tendo sido escrito para a bela revista de poesia que eles faziam circular a intervalos irregulares, era ao mesmo tempo complexo, sugestivo e extraordinariamente convincente. (VELOSO, 1997, p. 215)

⁵⁰ FAVARETTO, Celso. *Tropicália Alegoria Alegria*. São Paulo, 1979, Ateliê Editorial, p. 28. Tentamos sinalizar com esta fala, coisa que apenas intuímos, uma possível situação de ausência de Tom Zé em relação ao grupo tropicalista, o que possivelmente o fez desenvolver seu caminho de maneira separada.

Ainda sobre Tom Zé e a palavra, e apontando possíveis razões para o olhar pessoalíssimo que captamos em seus textos, é ele mesmo quem comenta:

Vou lhe contar: quem nasce no sertão não pode dizer que não estudou poesia. Quem nasce no sertão está ligado diretamente ao sul da França [...] à Poesia provençal. Quem nasce no sertão está ligado à Provença no século 12. [...] Uma coisa recorrente lá é a da poesia concreta, com que o povo convive; e também [a ligação entre] o som e o sentido, que já era perseguida pelos provençais. 'É um dia, é um dado, é um dedo/chapéu de dedo é dedal...' (2003, p. 263)

Esse espírito sertanejo é o traço que mais comumente permeia seus textos e suas letras, fato que denota uma forte ligação com o mundo interiorano, da infância, e o interesse que cedo descobriu e cultivou pelas palavras. Na entrevista do livro, lembra ainda, nessa mesma passagem, a felicidade que experimentou ao provocar o riso geral de seus tios, quando criou o adjetivo "bracética" para definir uma mulher com braços avantajados. Esse gosto de brincar com sons e a liberdade para diversão e gracejo ao criar palavras são um traço fundo da cultura oral nordestina.

O neologismo exacerbado, as inúmeras modalidades de *desafios*, a grande variedade de temas nas cantorias, que pode abordar um romance lendário ou a última descoberta científica, ou mesmo os fatos da política local, as onomatopéias, o *nonsense*, ou um "quase-senso" na construção de frases, a recorrência dos mitos pela citação de geração a geração, tudo isso cativou Tom Zé. Veja-se o exemplo da música "Ogodô", que quer simbolizar simplesmente uma festa, uma "festa de instrumentos", como ele mesmo diz no DVD *Jogos de Armar*.

Ô, Ogodô, ogodô, ogodô
Talaco taco taco taco - bandolim
Teleco teco teco teco - violão

Em tratamento semelhante ao usado em "Passagem de Som", com a mesma vestimenta roqueira, a música "se compõe" dos comentários do autor sobre a entrada "em cena" dos instrumentos e suas características sonoras.

Em Tom Zé, como em outros artistas do Nordeste, cujos trabalhos unem tradição e modernidade, a presença da cultura oral, do *Mundo Arturiano*, *Sobrenatural*, *Céltico e o Sertão*⁵¹ é muito pronunciada. Ela que surgiu entre os povos que formaram a Bretanha, dando origem às fantasias e mistérios do mundo ocidental, um universo encantado tendo no centro a figura de um rei sábio e bondoso, capaz de trazer a redenção ao seu reino. "São deste mundo as andanças em busca da Távola Redonda como instituição, do Santo Graal como procura de um reino de paz e justiça" (FERREIRA, 2004, p. 130). Tal universo muito depois migrou para a Península Ibérica. Em Tom Zé, toda essa cultura, que, "em essência se dirige contra o esquecimento" (Lotman *apud* Ferreira, 2004, p. 76), tem um movimento dialógico no qual valores ambíguos são colocados no mesmo cadinho sonoro. Este dialogismo também é outro traço muito forte do ideário tropicalista, como já comentamos. Nas canções de Tom Zé, o fraseado sertanejo vem acompanhado de citações (que podem ser de Tomás de Aquino, de um *rapper* ou de algum escritor) que confere a elas um hibridismo insólito. As canções buscam alcance maior, não raramente invadido por colocações de cunho filosófico ou moral, como vemos em "O Sândalo", do lp *Se o Caso é Chorar*, 1972/1984:

⁵¹ Título do 2º capítulo de *Armadilhas da Memória*, de Jerusa Pires Ferreira, 2004.

Parecido sempre com um machado
Que fere o sândalo e ainda quer
Sair perfumado.
E ainda quer
sair perfumado.

Faça suas orações uma vez por dia
E depois mande a consciência
Junto com os lençóis
Pra lavanderia.

Tengo tengo tem tengo
Tenguem dedem teguem
Dedem teguem dedem

A imagem do machado que fere a madeira e sai perfumado é recorrente nos textos de filosofias orientais. Levar a consciência para a lavanderia tem o espírito da contracultura, umedecido pelo modernismo brasileiro de Manuel Bandeira ou Drummond com poesia marginal, algo de anos 60/70. E o fechamento, que não diz nada porque tudo já estava dito, é pura brincadeira de moleque nordestino, divertindo-se ao exercitar o "aparelho fonador". Reflexo do trava-língua, dos repentes, dos trovadores, de um universo tecido por muitas vozes de origens remotas, como relata Cláudio H. S. Andrade, em seu ensaio "Com quantos fios se entretetece um desafio":

A origem mais remota atribuída a este tipo de disputa poética retrocede à Grécia arcaica. E, no dizer de Câmara Cascudo, o canto amebeu, "duelo de improvisação entre pastores" cuja técnica Homero utiliza e sobre cuja prática encontramos referências posteriormente também em Horácio e Virgílio. Chegando à Idade Média, por volta dos séculos XI e XII, há uma proliferação e revigoramento de inúmeras formas de literatura popular entre as quais encontramos o *desafio*. Foi o período do surgimento das várias línguas nacionais utilizadas pelo povo, em oposição ao latim, língua das elites. Nesses primeiros séculos, a literatura popular medieval foi obra de diversos tipos de artistas, entre os quais destacamos os trovadores, os jograis e os menestréis. Eram cantores e poetas andarilhos, que viajavam de corte em corte, de cidade em cidade, divertindo o povo, os nobres e os reis com sua arte, que combinava poesia, música, mímica, dança e drama,

sendo, ao mesmo tempo, divertimento e informação.⁵²

Falaremos um pouco mais sobre esse universo no terceiro capítulo. Mas a transcrição deste texto aqui atende a dois motivos. O primeiro é salientar a satisfação com o objeto artístico, propriamente. A constatação de que a arte se faz por um processo cumulativo, em que cada canção escreve outra canção, cada livro, outro livro. Segundo, é fácil ver a figura de Tom Zé como um trovador que canta as duas aldeias: a local e a global. Todos esses ítems, que compunham o espetáculo medieval, estão presentes nos shows de nosso autor, numa versão "tecno", como que atualizada por novos instrumentos. Trataremos desse tópico adiante.

Voltando ao plano verbal, no que diz respeito diretamente ao aspecto ideológico das canções tropicalistas: o fato é que e, Tom Zé, como os demais membros do grupo, não investia numa ideologia em particular. Antes, questionava o caráter messiânico que era vivido à época, tinha clareza da posição reducionista daquela corrente de compositores que acreditavam ter a canção o poder transformador, desejado para subverter a situação social. No Tropicalismo, seus protagonistas não se viam como portadores de uma verdade, de uma teleologia. Nele também estava presente todo o conteúdo recalcado de uma cultura colonizada. Lugar de paradoxos, de deslocamentos de conceitos.

Era, portanto, antes de tudo uma postura, um comportamento, apesar de nada disso ter sido definido, propriamente, por um manifesto. O que não significa

⁵² Cf. ANDRADE, Sales Henrique Cláudio. In *Teresa*, publicação do programa de pós-graduação da área de Literatura Brasileira do Depto. de Letras Clássicas e Vernáculas, FFLCH - USP. São Paulo, 2004, Ed. 34, p. 184.

que suas canções tivessem uma inserção histórica no processo de revisão cultural, deflagrado pelas transformações ocorridas no mundo nos anos 60.

Foram também os anos em que o mundo viveu a contracultura, a revolução *hippie*, com os poetas e escritores da *beat generation* tentando demolir o materialismo americano, instaurando novos paradigmas para uma vida mais harmônica, através da liberação sexual, de uma espiritualidade voltada para o Oriente (com a prática do budismo, da meditação), e da experiência com drogas alucinógenas como fonte de autoconhecimento.

O impacto da geração *beat* foi mundial, um movimento planetário. Fenômeno social que deu origem aos *hippies* e à contracultura, fez-se a partir da literatura, pela poesia de Allen Ginsberg (1926-1997), cujo livro *Uivo* tornou-se o símbolo de uma nova convergência. Promoveu, juntamente com Gregory Corso (1930-2001), William Burroughs (1914-1997), Jack Kerouac (1922-1969) e Lawrence Ferlinghetti (1919), uma pequena mas expressiva revolução nos valores literários.

Toda essa rebeldia teria repercussões profundas no mundo e no Brasil. Poetas, à época jovens, como Roberto Piva, Cláudio Willer e outros artistas, cineastas, músicos passariam a criar sob o signo de Ginsberg. Seus *Uivo*, e *Kaddish*, mais *On The Road*, de Kerouac, e ainda *Pictures of the Gone World*, de Ferlinghetti foram para essa geração uma semente crucial e estão presentes nas músicas de Caetano Veloso, de Jorge Mautner, na poesia de Leminski... Sem a geração *beat* e os *hippies*, seria difícil imaginar todo um universo de idéias vertidas por canções como "Vaca Profana", de Caetano, ou "Identificação", de Tom Zé, de *Imprensa Cantada* - 2003, disco que foi concebido ao modo

tropicalista, como uma montagem, onde a paródia toma primeiro plano . Nesta "canção", o anunciador vai informando a redução do tempo de vida do cidadão bem-comportado, aprisionado pela burocracia estatal, psicologicamente mutilado ao sofrer as frustrações pelas quais deve passar sob as pressões de um mundo excessivamente controlado. Vejamos:

Identificação
Identificação
RG 1231232 São Paulo
CIC 743748747-00
ISS 1231558-06
INPS 452749-748
Ordem dos Músicos do Brasil 0840 Bahia
CGC 958.742/0000 - 001
Títulos protestados, 7
Impulsos de medo, 1106
Sintomas neuróticos, 36
Horas semanais de catequ岸ação pela TV, 16
Ôô, 16, êê, 16, ôô, 16, êê, 16
Impulsos de amor, de amor, 36
Tempo de vida previsto para o cidadão
Tempo de vida previsto para o cidadão
600 mil horas de vida, de vida, de vida...
Abatimento pelo consumo de alimentos envenenados
Refrigerantes, remédios enlatados, 1125 horas
Abatimento pelo desgosto que se padece
Naquele fila do INPS, 1125 horas
Abatimento por ficar só no desejo
Daquela mulher bonita que aparece na propaganda de cigarro,
1125
Pelo medo de doenças incuráveis
Como cólera, câncer, meningite, ê ê ê - 1125 horas
Abate aqui
Abate ali
Abate isso
Abate aquilo
E jazz pela cidade
Um zumbi sem sepultura
Classificado, numerado
É o cidadão bem-comportado

Pelo humor e sarcasmo, pela crítica a uma sociedade onde tudo está numerado e à venda, esta música nos lembra uma outra, de Frank Zappa, "Revolution In The Kitchen", na qual todos os eletrodomésticos se rebelam contra o dono da casa.

Em exercício de aspereza musical, como se fosse a retomada da oralidade medieval, com interpretação propositalmente tosca, Tom Zé "diz" o texto acima como um cantador, travestido de cantor *pop*. É comum essa atitude provocativa, de *empobrecer* o corpo da canção para obter um efeito irônico, crítico.

A crítica política marca de modo especial o disco *No Jardim da Política*. Gravado ao vivo em 1984, no Teatro Lira Paulistana, em apresentação para uma pequena platéia, todo o repertório do disco é conduzido por uma crítica cáustica acerca do estado a que havia chegado a política no Brasil e no mundo - a inaceitável primazia que tem o modelo capitalismo financeiro sobre a existência humana.

No disco, o foco das discussões é a reconquista da democracia pela sociedade brasileira e a conseqüente extinção da censura. Ou seja, o autor trata da relação entre arte e política. Se havia consenso na sociedade de que a censura representava o torniquete da criação, a frustração que se seguiu à sua queda foi um prato cheio para Tom Zé. Temos o seguinte texto no encarte do disco:

"Quando este show estreou no Lira Paulistana, numa quarta-feira, a Censura Federal, órgão da Divisão de Diversões Públicas, adorado pelos artistas engajados, estava em plena vigência. Quando fizemos a gravação, na última récita do sábado, terminando a curta temporada, a cuja já havia sido extinta. 'A censura acabou!' foi uma repetida manchete na imprensa. Restituída a liberdade de Clio, Calíope, Terpsícore, Erato e das outras musas filhas de Mnemosine, na fase histórica chamada de

'abertura', esperava-se ver o país regurgitando arte. Foi uma decepção. Ah- pois, senhores. Aqui está este Jardim da Política, com uma leve cor de documento, a voz crua procurando o porto dos bordões lá onde se guardam as canções, desprotegida em sua nudez, quase a palo seco, como lembra João Cabral. Antes que a inteligência nacional me desinterprete, a canção 'Classe Operária' é uma 'reductio ad absurdum'.

Com 12 músicas, o disco é artesanal, gravado sem nenhum cuidado quanto ao tratamento instrumental e vocal, como está claro no texto acima. Mas, vale frisar, o estado *in natura* da voz requer de nós a interpretação da "voz dentro da voz", aquela que "prenuncia um corpo imortalizado em sua extensão timbrística", mais uma vez usando expressão de Luiz Tatit (1996: p. 16). Repetidas vezes Tom Zé chama a atenção dos dois violonistas para " não tocar muito", "não precisa fazer bonito", provocando risos do público. É a preocupação do enunciador em desnudar a palavra, deixar nu o enunciado. O discurso a "garganta" apenas, em referência ao poema "A Palo Seco", de João Cabral.⁵³

Os títulos das canções nos dão o roteiro do "timbre" discursivo do disco": "No Jardim da Política"; "Sobre a Liberdade"; "Marcha Partido"; "Dolar"; "Figura Nacional"; "No Jardim da Política II - canção que se refere a uma tal 'democracia-relativa' criada no governo Geisel"; e "Desafio do Bóia-Fria", onde lemos:

Patrão:
Meus senhores, vou lhes apresentar
uma gente não sei de que lugar,
uma coisa que imita a raça humana:
eis aqui o trabalhador de cana.

Pois agora eles só querem falar
em direitos e leis a registrar,
imagine a confusão que dá!

Eu explico pra eles a tarde inteira
esse tal de registro na carteira

⁵³ NETO, João Cabral de Melo, *Quaderna*. In *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: 1965, Livraria José Olympio Editora, p. 109.

atrapalha, é burrice, é besteira.

Bóia-Fria:

Mas o traquejo da lei e do direito
não degrada quem dele se apetece
pois enquanto se nutre de respeito
é o trabalhador que se enobrece

Além disso quem chega-se à virtude
e da lei se aproxima e se convém
tá mostrando ao patrão solicitude
por querer o que dele advém

Desse modo o registro em carteira
será nossa causa verdadeira.

Em rápido comentário, Tom Zé flerta mas não segue à risca uma das muitas modalidades usadas pelos repentistas. Não chega à rigidez do modelo a que faz referência, que seria a embolada com versos em décimas. São repentes conhecidos como "martelo gabinete", que usam a "rima por eco", ou "rimas paralelas". Em consulta ao acervo do pesquisador, compositor e poeta repentista piauiense Jorge Mello, homenageado por Tom Zé na música "Desafio - Arrastão de Jorge Mello" - (*Jogos de Armar*), vimos que há, hoje, catalogados, 52 formas de construção de versos nas cantorias.

2.2 Tom Zé e outras referências

Não poderíamos deixar de falar em outra influência importante para a época: Herbert Marcuse (1898 -1979), um dos teóricos da Escola de Frankfurt. Marcuse foi um agente catalisador de todas essas questões, que poderiam ser resumidas como a ambigüidade de liberdade e dominação, revolta e conformismo num momento da produção cultural.

Com seu livro *Eros e Civilização*, de 1955, não por acaso o mesmo ano em que o *beatnik* Allen Ginsberg faz suas históricas leituras da Galeria Six, Marcuse, que fugira para os EUA juntamente com seus amigos de Frankfurt, perseguidos pelo nazismo, logrou sair do círculo acadêmico, mais precisamente da Universidade de San Diego, Califórnia, onde morava, para ser alvo das novas discussões entre os jovens: contracultura e *hippies* no horizonte.

Se Freud (1856 -1936), em *O Mal-Estar da Civilização*, com sua psicanálise explicava as neuroses como resultado das influências psicosssexuais retidas no inconsciente, apontando uma rejeição de Eros pela sociedade, indo em sentido contrário, Marcuse, em crítica ao consumismo e conformismo da sociedade americana⁵⁴, acenava com a possibilidade de Eros, o prazer, o erotismo, ser aceito, libertado e harmonizar-se numa civilização menos opressiva. Se o que faz o homem infeliz é o bloqueio de seus desejos, em *Eros e Civilização* Marcuse apontará uma possível felicidade, lembrança ainda presente nos mitos de Orfeu e

⁵⁴ Segundo Francisco Antônio Dória, em *Marcuse, Vida e Obra*, para o filósofo, a grande ameaça à sociedade é o nacionalismo, "[...] a tendência das sociedades modernas à administração total, à tecnocracia burra, à planificação de todos os setores da vida pelo mercantilismo burguês" - em última análise, também o foco da crítica de Karl Marx. In. Op. Cit. Rio de Janeiro: 1974, Ed. Paz e Terra, p. 56.

Narciso, que tomariam o lugar do mitológico Prometeu, o dominador da natureza. Nesta sociedade, Orfeu e Narciso seriam os heróis da não-repressão, portadores de uma "liberação funcional" que se opunha à manipulação do homem pela sociedade de consumo, desenhando um novo modo de vida.

Mas Marcuse foi crítico implacável tanto do capitalismo americano como do totalitarismo corporativo e corrupto em que se transformou o comunismo soviético. Ele foi influência decisiva para o surgimento desses movimentos, alimentados por uma crítica severa ao Estado, buscando uma sociedade livre em clima de Guerra Fria e pós-Holocausto.⁵⁵ Seu alvo sempre foram as características repressivas e irracionais do estado pós-industrial moderno. Contra a expressão "Welfare State", (Estado de bem-estar social), cunhou "Warfare State", (Estado de guerra).

Mesmo depois do desencanto que se seguiu, não se apagaram sua influência e importância para toda uma geração que buscou viver " sob o signo de Aquário". De Bob Dylan a Beatles e Rolling Stones, das canções de Tom Waits, cujas melodias são como manchas expressionistas com interpretações borradas e comoventes, e, entre nós, da produção dos poetas Paulo Leminski, Roberto Piva e Cláudio Willer, entre outros, toda aquela geração passou, consciente ou inconscientemente, pela experiência da imersão na rebeldia da contracultura.

Impossível esquecer de outro marco desse momento, o filme *Easy Rider*, de Dennis Hopper, premiado em Cannes em 1969. Hopper e Peter Fonda, dois motoqueiros *hippies* à procura da *real America*, simbolicamente expressada por

⁵⁵ Mesmo sobre a democracia, como os outros pensadores de esquerda de sua geração e escola, Marcuse a entendia como um instrumento sofisticado de dominação burguesa, através do qual os servos escolhiam seus senhores, num processo político que escondia seus verdadeiros operadores, governantes sem escrúpulos que faziam uso da tecnologia e da irracionalidade administrativa para exercer o poder.

uma trilha sonora do rock mais autêntico, foram o depoimento comovente de uma frustração que se anunciava dentro do sonho *flower power*, buscando a si mesmos enquanto percorriam as entranhas de uma América conservadora, que não correspondia em nada ao mito de terra da liberdade.

Por último, cabe mencionar a relevância que teve na época o romance *PanAmérica*, de José Agrippino de Paula, escritor e cineasta paulista. No romance "sem enredo" de Agrippino, a impressão que temos é a de que ele o escreveu como que para dar sentido às palavras de Adorno: "A indústria cultural desenvolveu-se com o predomínio que o efeito, a *performance* tangível e o detalhe técnico alcançaram sobre a obra, que era outrora o veículo da Idéia e com essa foi liquidada" (1985, p.118). Adorno poderia estar se referindo - sem sarcasmo - ao *PanAmérica*, cuja ambientação é erguida sob a idéia de uma filmagem que jamais acontece e se desdobra em acontecimentos narrados também "quadro a quadro" numa "confusão de prosódias e profusão de paródias"⁵⁶.

A filmagem utiliza todos os recursos de uma grande produção "hollywoodiana" e tropical, cuja narrativa parece dirigir-se a algo que nunca (e de fato não é) chega a ser dito. Vale a lembrança daquele momento exato que antecede à criação da música "Tropicália", de *PanAmérica*, primeira página: "Eu sobrevoava com o meu helicóptero os caminhões despejando areia no limite do imenso mar de gelatina verde. Sobrevoei a praia e o helicóptero passou sobre o caminhão de gasolina...". E "Tropicália": "Sobre a cabeça os aviões / sob os meus pés os caminhões / aponta contra o chapadão meu nariz". Sabemos que Caetano Veloso sempre faz referências a este livro, tendo inclusive, juntamente com

⁵⁶ Referência à música "Língua", de Caetano Veloso.

Gilberto Gil, colocado música em um trecho do livro, transformando-o numa "peça" musical. É uma música cujo título é a primeira frase: "Eu e ela estávamos ali encostados na parede". O trecho final diz: "Nós dois esquecemos naquele momento que nós dois pretendíamos a paz dentro da violência do mundo, e sem perceber a chegada da paz nós dois estávamos alojados dentro dela". Está gravada no disco *Doces Bárbaros*, da PolyGram, de 1976.

O livro de Agrippino não veio a ser sucesso de vendas e mesmo ainda hoje não desfruta de maior prestígio entre literatos, sendo mais um marco referencial de experiência da contracultura do que tido como trabalho de grande apuro literário. Mas, segundo as palavras de Mário Schemberg, cientista e intelectual brasileiro, na apresentação do livro, "*PanAmérica* representa uma contribuição de importância internacional para a utilização de alguns dos mitos fundamentais contemporâneos". O romance foi reeditado em 2004.

Como dissemos, o romance se dá por meio de uma narrativa elíptica e vertiginosa, de um observador que descreve os acontecimentos como se fosse o roteiro de um filme, onde não faltam mitos da cultura de massas. Ídolos da música, do cinema, figuras do *jet set* interagindo em situações às vezes surreais e outras distintas de nossa realidade. Em linguagem livre das amarras de uma narrativa padrão, movida a jatos de sentenças, caudalosa na criação de personagens e com descrição que reverberava o ambiente da contracultura *beat*, sua literatura se realizava a partir da técnica da colagem de situações críveis e incríveis que perfazem um todo caótico, fervilantemente construído com ícones do *pop*.

Também longe de ser mero acaso, podemos descrever outro paralelo: entre Marilyn Monroe e Brigitte Bardot, respectivamente personagens de Agrippino e

Tom Zé, ambos surgem sob o ponto de vista daquelas questões que afloravam em relação ao mercantilismo, à sociedade e aos próprios desejos como produtos de um grande supermercado. A certa altura do livro, Agrippino escreve quase como que profeticamente, pois, àquela época, a identificação das características individuais através de um exame do DNA era pura ficção:

"Eu deitei novamente com Marilyn Monroe e nós nos encolhemos um junto ao outro. Ela sentia dificuldade em se movimentar e eu não atingia o orgasmo. Eu me levantei do canto da porta e percebi que nós estávamos no supermercado. As longas filas de latarias, óleos, sabonetes, salsichas, ovos, sabão em pó formando pilhas sobre as prateleiras, e homens e mulheres percorrendo as alamedas entre as prateleiras e recolhendo as mercadorias e colocando-as no carrinho. [...] Marilyn Monroe levantou-se nua e mostrou no seu vestido vermelho as várias espécies de esperma. Os velhos possuíam um esperma mais amarelo. Eu me irritei com o conhecimento que Marilyn tinha sobre os vários tipos de esperma, e ela sabia dizer exatamente a quem pertencia, a idade e o peso, de acordo com a coloração da mancha do vestido vermelho." (DE PAULA: 1967, p. 71)

Já sobre seu objeto de desejo, Tom Zé, em seu disco *Todos os Olhos*, da gravadora Continental, 1972, faz uma sátira cruel, esta do ângulo desencantado de um garoto que, como muitos outros, também "amou os Beatles e os Rolling Stones" e todos os mitos apresentados sob os holofotes de uma indústria que faz de seus personagens uma constelação de sobre-humanos:

Brigitte Bardot

A Brigitte Bardot está ficando velha,
envelheceu antes dos nossos sonhos.
Coitada da Brigitte Bardot,
que era uma moça bonita,
mas ela mesma não podia ser um sonho
para nunca envelhecer.

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

milhões e milhões de sonhos
querem também pedir divórcio
e a Brigitte Bardot agora
está ficando triste e sozinha.

Será que algum rapaz de vinte anos
vai telefonar
na hora exata em que ela estiver
com vontade de se suicidar?

Quando a gente era pequeno,
pensava que quando crescesse
ia ser namorado da Brigitte Bardot,
mas a Brigitte Bardot
está ficando triste e sozinha.

Em *PanAmérica* também estão presentes as relações de dependência dos subdesenvolvidos diante do poder hegemônico americano, representado pelo cinema de Hollywood. Se Hélio Oiticica (1937-1980), artista plástico provocador e inventor, criador da "Tropicália" - instalação que por sugestão do fotógrafo e produtor de cinema Luís Carlos Barreto deu nome à canção de Caetano -, dava o mote "experimentar o experimental", o romance em ritmo frenético de Agrippino era a própria linguagem em experimentação, um livro feito de imagens para mostrar uma sociedade mitômana.

Chegados a esse ponto, caberia, antes de entrar na análise musical propriamente, estabelecer os limites entre o Tom Zé tropicalista e aquele simultaneamente se manteve na tangência durante todo esse período, por determinação estética.

Vimos que Tom Zé foi, sim, tropicalista, mas que houve aí algo como a interseção de dois conjuntos. Além de comungar com as idéias postuladas pelo Tropicalismo, ele também almejava uma canção na qual suas insuficiências, "contornadas" de maneira criativa, apareceriam como um recurso de composição.

Mas, repetimos, àquela altura seu projeto era apenas um esboço. E a configuração mais enfática de algo "construído, estruturado" só veio na forma de sucesso com os discos *Com Defeito de Fabricação* (1999) e *Jogos de Armar* (2001), sob nossa ótica o trabalho para o qual todo seu trabalho se encaminhou, o que melhor condensa suas idéias. Sua realização está à altura do que ele concebeu. Nele, a complexidade dos textos não perde de vista o popular, está presente toda sua trama "pop-erudita-matuta" em arranjos ousados, e o bom desempenho vocal e instrumental de seu grupo pavimenta um espaço seguro para que ele use toda ironia e sarcasmo a favor de uma música renovada.

Tom Zé adotou como método criativo uma atuação oblíqua ao que se idealiza como uma canção bem feita. Seu interesse concentrou-se em extrair do material rejeitado algo que se acomodasse em sua canção feita de pedaços, concebendo discos como Alexander Calder construía seus móveis, nos quais o movimento e desequilíbrio das peças já estavam calculados para seu permanente balanço. É importante realçar outro aspecto tão interessante quanto paradoxal: dotado de uma formação fina, seu trabalho não deixa de apresentar, ao final, algo de brutalidade, efeito que radica na forma irreverente e livre com que o autor lida com suas referências. Seria uma quase traição para quem compõe com um espírito de cientista, sem nenhuma espontaneidade, elaborando o projeto para depois pôr mãos à obra. Mas não é o caso desse "tropicalista *gauche*", como a ele se refere Netrovski.

3. O Defeito Como Potência

("Com Defeito de Fabricação" e "Jogos de Armar")

"Quando uma nova obra de arte é criada, algo ocorre simultaneamente com todas as obras que a precederam. Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, a qual é modificada pela introdução da nova (e realmente nova) obra de arte entre eles.
Thomas Stearns Eliot (1888 - 1965)

Por trás do título de nossa dissertação existe um feixe de variáveis, cuja fonte resume-se em uma só palavra: singularidade. Palavra-chave para entender a arte de Tom Zé. Palavra-salvação, para tentar definir como Tom Zé finalmente chegou a se converter em autor-cantor-esteta da MPB.

E palavra-senha, como veremos, porque até mesmo em uma simples conversa cada vocábulo dele tem o dom de fazer exalar um tempero peculiar, acorda o interlocutor para a compreensão e o desfrute de uma conversação ventilada por "coqueiro, brisa e fala nordestina."⁵⁷

Diríamos ainda palavra-passaporte, porque foi devido à singularidade que houve para ele, como vimos, um espaço reservado no Tropicalismo.

Resumimos, portanto, o núcleo de nossa dissertação à "singularidade" - não como mero sinônimo de originalidade, mas como resultante de seu processo criativo, este que fez do defeito uma potência. Na canção, no corpo e na mídia.

⁵⁷ Menção à canção *Tropicália*, de Caetano Veloso.

Mesmo correndo o risco de parecermos redundantes diante do que foi dito no primeiro capítulo, faremos de uma afirmação de Tom Zé para o jornal *El País* o mote para nossa glosa:

"O que me transformou em compositor foram minhas deficiências. Deparei de imediato com o fato de ser um péssimo compositor, um péssimo músico e um péssimo cantor. Como não sabia fazer música convencional, tive que fazer sempre algo estranho. Caminhar sempre fora do limite da circunferência que limitava o universo da música popular"⁵⁸

Vemos aí, portanto, o "defeito como potência". Mas o que pode ser isso e como se deu essa transformação? Há um caso ilustrativo em seu livro, quando ele narra o fato inaugural (pois deixa claro que foi ali o começo da busca por outro caminho na música), uma experiência frustrante em que não conseguira cantar para sua namorada, arrasado e envergonhado por não ter voz. Tom Zé nos fala de sua estratégia para driblar sua inaptidão e conseguir apresentar-se, ainda assim, como cantor e autor de "cantigas". Ele conta:

"Sei que você, minha torcida, estão perguntando: "Deficiência?" E que diabo foi aquela história de não conseguir cantar? Como 'não consegui' ? Simples: a namorada ali sentada. Eu, ao lado, com o violão. A tarde toda. E a voz emperrava, não saía. Fazia mais uma tentativa, dava o acorde, pegava o tom, pensava e me concentrava na letra que ia começar e... a voz não saía. Blá blá blá, teorizava a timidez, blá blá blá recomeçava a esquentar - tomando vapor, tomando gás -, aquecendo o espírito que canta no homem, o *páthos* romântico, que era o conforme da moda, anunciava a canção pelo nome, puxava o ar e me certificava de que atingiria bem a primeira nota, abria a boca e... nada."(ZÉ, 2003, p. 19)

Muito tempo depois, comentando o assunto no vídeo de Carla Gallo, ele disse: "Se eu tivesse uma voz como aquela voz do Agnaldo Rayol, não precisaria estar fazendo essas músicas. Mas também não teria nada o que fazer!".

⁵⁸ Disponível em: < noticias.uol.com.br/midiaglobal/elpais/2004/10/14/ult581u086.jhtm > Acesso : 14 Out. 2004

Pois bem: não havendo no autor identificação com aquele modelo característico dos cantores da época, vejamos em suas palavras o que representava para ele aquela encenação: “Era um procedimento muito arrebatado [o do cantor]. Expressionista mesmo. Vibrato, empostação, fermatas. Intempestivamente, o sujeito entrava num transe dramático: têmperas contraídas, rosto afogueado, olhos vermelhos, uma convulsão geral, dedicada ao esforço de atuar com toda potência de voz.” (ZÉ: 2003, p. 21)

Tom Zé encaminhava-se para a busca de sua encenação e sua dicção. Teria que criar técnicas pessoais para lidar e montar sua canção, sem negar a si mesmo e ao desejo de fazer parte do universo do cantor. Sem saber, encaminhava-se para aquilo que Pignatari cunhou de "produssumo", o encontro de um *quantum* inventivo e de uma participação mercadológica em um mesmo produto.

3.1 A canção

Estabelecida a incompatibilidade, relembramos o que foi mencionado logo no início: "Era o que eu devia fazer: fugir desse corpo-cancional e tentar uma cantiga feita de outra matéria, outra substância." (ZÉ: 2003, p. 23).

Primeiro, deveria "mudar o tempo do verbo", pois todas as canções da época se reportavam a um tempo passado, carregado de nostalgia.

Segundo, deveria "trocar o lugar no espaço", argumentando que tudo naquelas canções, além de se passar no pretérito, acontecia em lugares remotos - mais remotos ainda para quem vivia no interior da Bahia.

Terceiro e mais interessante no plano de ação, entendendo que havia um "acordo tácito" entre o público e o cantor, no qual o ouvinte dava aprovação prévia ao que ocorresse na encenação, Tom Zé trataria de apresentar um "novo acordo", no qual a aprovação se daria por meio da identificação do público, ao ver-se espelhado em uma canção, que falasse de sua realidade.

Quarto e último, deveria tratar de "limpar o campo", metáfora emprestada de um anúncio de curso de fotografia em uma revista, no qual, por analogia, proporia uma canção limpa, ou seja: da mesma forma que se esvazia o ambiente em torno de um objeto fotografado para se obter mais clareza e foco do mesmo, sua nova "cantiga" deveria ser composta sem adereços desnecessários. Portanto sem versos recorrentes a situações dramáticas, sem hipérboles ou metáforas absurdas, distantes da realidade vivida.

Para Tom Zé, uma música "constituída de inspiração" na qual a emoção "lhe palpitava na superfície e das fendas saíam soluços" não fazia sentido. A essa altura, está mais que evidente a faceta desmistificadora do compositor. Em suas palavras: "Eu já tinha noção de como me aproximar do que queria, produzindo algo cantável com outra matéria que excluísse e burlasse o corpo-cancional. Não era preciso propriamente cantar: era uma narrativa de versos crus, para não dar ao ouvinte a impressão de que escutava um cantor. O assunto, o barro que usava, eram elementos presentes, que nos rodeavam: um espelho." (ZÉ: 2003, p. 25).

Será conveniente, para uma visão maior do cenário, abrir mais uma janela, para falar daquilo que é como um pano de fundo de toda essa argumentação: a Bossa-Nova. E, mais especificamente, de João Gilberto, por ter operado uma profunda mudança na estética do canto e da canção.

A Bossa-Nova trouxe ao país ritmo, harmonia e poética em linguagem que, segundo as palavras de Lorenzo Mammì, foram "Uma promessa [de felicidade] ainda não cumprida"⁵⁹. Hoje, é quase consenso que ela surgiu em 1958, data da participação de João Gilberto na gravação do LP *Canção do amor demais*, de Elizete Cardoso, cantando músicas da dupla Antonio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes. É neste disco que estudiosos como Walter Garcia⁶⁰ apontam o "nascimento da batida de João Gilberto", que sinalizou definitivamente uma nova direção para o gênero ainda em fase de formação. Ainda que haja autores que citam outros violonistas, como Billy Blanco, Luiz Bonfá, Candinho, (acompanhando

⁵⁹ MAMMÌ, Lorenzo. Caderno *Mais!* Ensaio: *Uma Promessa Ainda não Cumprida*. Folha de S. Paulo: 10 de dezembro de 2000.

⁶⁰ GARCIA, Walter, *Bim Bom a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: 1999, Ed. Paz e Terra, p. 78.

Silvia Telles), em 1957, e outros, como Carlos Lyra. Em depoimento ao programa "Conexão", de Roberto D'Ávila, em fevereiro de 2005, Roberto Menescal, músico carioca do grupo bossanovista, produtor e compositor que acompanhou toda a história da BN, foi taxativo ao atribuir a João Gilberto a autoria da famosa batida.

Quando a Bossa-Nova surgiu, para Tom Zé e toda sua geração, ocorreu uma mudança radical no que antes dava sentido e peso à expressão "cantar". Foi João Gilberto o inventor de um canto próximo à fala, e o canto como um protagonista *cool*, que não submetia os instrumentos a uma voz imantada pelo drama. O canto como um instrumento a mais.

Esta superação do dualismo entre cantor e orquestra, legado daquele romantismo que afugentava Tom Zé, está muito bem definida em um dos ensaios que compõem *O Balanço da Bossa*:

O intérprete igualmente se integrará na obra como um todo, seguindo o conceito de que ele existe em função da obra e não apesar dela. A valorização do cantor surgirá na medida em que ele co-participa da elaboração musical e não na medida em que se procura afirmar sobre a própria obra.⁶¹

Portanto, foi no final da década de 50 que a Bossa-Nova deu a lição do sincretismo musical, tratando o samba sob a ótica de um cosmopolitismo que não cultivava exotismos, eliminando da paisagem o morro e a favela, e dirigindo o foco para a característica composição praia, mar e coqueiro típica de classe média urbana carioca. Lorenzo Mammì define as coisas com simplicidade e graça: "Surge a Bossa- Nova e morre o botequim como lugar de criação da música

⁶¹ BRITO, Brasil Rocha, *Bossa Nova*. In *O Balanço da Bossa e Outras Bossas*, CAMPOS, Augusto de. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003, p. 22.

popular. [...] A nova música deve muito pouco ao samba do morro, muito mais, eventualmente, às lojas de discos importados.”⁶²

(De passagem, quanto a esse tópico, é impossível resistir à lembrança daquele comentário de João Donato respondendo a um estudante que pesquisava a Bossa-Nova e lhe perguntou: “Afinal, o que é Bossa-Nova?”. “É um samba”, respondeu. Diante do olhar admirado do rapaz, continuou: “O samba já existia no morro com barraco e lata d’água. O que nós fizemos foi dedetizar o samba!”)

O samba, agora higienizado com “ddt importado”, ensimesmado e influenciado pelo espírito requintado do *be-bop*, foi arejado ainda pelo seu sucessor, o *cool jazz*, tocado por músicos de técnica apurada, desenvolvendo uma música elaborada, em cuja dinâmica não havia grandes contrastes, sempre elegante, e emocionalmente contida.

Essa derivação de um romantismo civilizado e sem paroxismos, chegou a nós via Dick Farney e Lúcio Alves, intérpretes de vozes quentes, mas que já traziam o canto próximo da fala, com interpretações mais adequadas ao aconchego de uma *boite* do que às grandes platéias.

Surgia aos poucos uma bossa diferente, sofisticando-se com acordes dissonantes, com maior complexidade harmônica no corpo cancional. Subtraída do espaço público, tendo a gestualidade (TATIT:1996, p.10) de suas canções conduzidas por uma voz intencionalmente fria, reagindo à dramaticidade dos vibratos e inflexões emotivas, a bossa-nova fez-se o novo estilo e teve no compositor Tom Jobim e no cantor João Gilberto seus criadores maiores. Nas

⁶² MAMMÌ, Lorenzo. *João Gilberto e o Projeto Utópico da Bossa Nova*. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo: 1992, n° 34, p. 63.

palavras de Chico Buarque, "A Bossa-Nova criou, em sua estética contra a extroversão e o excesso um cenário diferente, com 'artistas que não eram artistas e cantores que não eram cantores'".⁶³

Pois bem. A Bossa-Nova, representava para o canto antipotência de Tom Zé um grande estímulo. Na verdade, dava-lhe o aval para ser um desses "artistas que não eram artistas". E, ele, muito cedo, ficou dela cativo. Como se sabe, essa "filosofia" de canto estava também presente no Tropicalismo e até mesmo na Jovem Guarda.

Para fecharmos a janela com justeza, passamos a palavra Tom Zé, em seu artigo "João da Esquina", escrito para o *Jornal do Brasil* em 2001. Ao comparar a interpretação de João Gilberto em seu histórico disco *Chega de Saudade* para aquelas mesmas canções que estavam presentes no disco de Elizete Cardoso, escreve Tom Zé: "Entretanto, João Gilberto dará, alguns meses depois, a sua interpretação pessoal, e as mesmas peças e pessoas dobrarão a esquina da história. Esquina onde o que parece um passo passa do ano-luz. Então, João não é nada. Só a esquina. Fiquem todos com as honras. A ele, a esquina." (ZÉ: 2003, p. 103).

Para falar da "força de permanência"⁶⁴ da obra de João Gilberto na cultura brasileira, sobre seu repertório poderíamos escrever o mesmo que Nestrovski escreveu a respeito de Gershwin: " [...] qualquer lista de canções vai-se espraiando como outras tantas paisagens do afeto, que a memória faz reviver em tons que a gente não sabe mais se são da vida ou da música, se é que não são

⁶³ NAVES, Santusa Cambraia, *O violão azul - modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1998, p 49.

⁶⁴ Expressão de Luiz Tatit. *O Século da Canção*. São Paulo, Teliê Editorial, 2004, p. 231.

uma coisa só" (2000, p. 109). Para Tom Zé, João Gilberto sempre foi o êmulo. Admirando-o e entendendo sua obra, quis também ser um inventor, buscando também um caminho radical. Poderíamos citar algumas diferenças para melhor compreensão de duas artes opostas: um show de João Gilberto, impõe à platéia uma quietude para a justa recepção de sua música. É uma "conversa cantada", pela qualidade de seu canto, mas que se dá como um monólogo. Um show de Tom Zé, só se realiza de fato com o diálogo, já que está construído por paródias, "arrastões", ironias, e encenações para as quais a resposta do público é imprescindível; se em João Gilberto não há espaço de uma sílaba sequer para improviso, em Tom Zé a canção e o tempo podem ser dilatados, na medida de sua fala, de sua improvisação; se a riqueza e precisão das harmonias nas canções de João Gilberto lhe conferem auto-suficiência com voz e violão, em Tom Zé, a presença do arranjo, do contraponto de vozes e instrumentos é quem dá a estética e significância de cada música; se as canções, em João Gilberto, são manifestação de uma afetividade em que os conflitos sociais estão "anistiados" por uma visão de brasilidade romântica hoje impossível, em Tom Zé essa visão cede lugar à crítica sarcástica, à exposição do caráter cínico de nossa "cordialidade"; se a linearidade da linguagem musical de uma canção germinada dentro do samba, "que é e não é samba" ⁶⁵, se a lapidação musical são características importantes na arte de João Gilberto, em Tom Zé essa característica é substituída pela fragmentação, pela variedade de gêneros e

⁶⁵ Cf. depoimento de João Gilberto a Edinha Diniz, para o livro *A Poética do Som*, inédito, mas que teve trechos transcritos para a exposição "Tudo é Brasil. Nada é Brasil. Tudo também é Brasil.", realizada pelo Instituto Itaú Cultural, em outubro de 2004: "O samba tem essa insinuação. Lá no meio da bateria de uma escola de samba tem tudo isso (Bossa Nova). Você pode fazer de outra forma, outro jeito, outra maneira. Tudo é samba, mas isso, essa bossa, é outra coisa: é e não é samba".

ritmos, e pela presença de uma idéia de incompletude; se para um o canto é tudo, para outro o canto é parte.

Assepsia e permeabilidade poderiam definir os dois criadores. Ao considerá-lo inatingível, Tom Zé buscou uma outra ascese para chegar à sua canção.

3.2 A Canção "Com Defeito de Fabricação"

Se *Estudando o Samba*, de 1976, foi o disco responsável pela descoberta de Tom Zé por David Byrne, *Com Defeito de Fabricação* consolidou seu discurso criativo. Além do subtítulo em inglês, *Fabrication Defect*, o que deixava clara sua inserção agora internacional - o disco foi lançado pela Luaka Bop, gravadora do próprio David Byrne, em 1998 - a capa do CD aludia a conceitos que ele já vinha trabalhando, mas que agora ganhavam consistência por uma postura mais livre e agressiva: "estética do plágio" ou "era do plagicombinador"; "a verborragia dessa politimerdia" e "andróide candango doido" não são apenas expressões soltas, mas índices de que o artista já havia conquistado para si o seu próprio código, e, mais importante, que este código passara a ter trânsito no meio musical.

Lembramos, contudo, um trecho de Wisnik, de seu ensaio "O Minuto e o Milênio", (em *Sem Receita*), onde diz que " A música popular é uma rede de recados, em que o conceitual é apenas um dos seus movimentos: o da subida à superfície. A base é uma só, e está enraizada na cultura popular: a *simpatia anímica*, a adesão profunda às pulsações telúricas, corporais, sociais que vão se tornando linguagem" (WISNIK: 2004, p. 170). O candango, o defeituoso, a "politimerdia" não seriam portanto espelhos dessas pulsações? Mais uma vez, dando ênfase à primazia que a posição política assume em sua obra, extraímos do encarte do CD o seguinte texto:

O Terceiro Mundo tem uma crescente população. A grande maioria se transforma em uma espécie de "andróide", quase sempre analfabeto e com escassa especialização para o trabalho.

Isso acontece aqui nas favelas do Rio, de São Paulo, no Nordeste do país. E em toda periferia da civilização, esses andróides 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 andróides com defeitos de fabricação.

Pensar, sempre será uma afronta.

Ter idéias, 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.

Aqui, o discurso do defeito refere-se à alteridade como uma extensão de si. Trata-se de um texto no qual radica um ideal de justiça, de fraternidade, um pequeno manifesto cujo núcleo sintetiza o mecanismo do processo de transculturação e globalização. O autor prega a rebeldia com as armas do pensar, dançar, criar. Seria preciso incluir em nossa discussão a questão da "herança cultural", tema caríssimo à sua arte, desde a descoberta de sua própria gênese nordestina em sua vivência e pelos livros de Câmara Cascudo e Euclides da Cunha, e tendo em vista que, repetidas vezes, ele afirma sua vontade de "ser analfabeto", no sentido de guardar toda herança da cultura rústica, ágrafa ou não. O *desafio*, a *peleja*, disputa poética como uma forma de "luta amistosa", divertimento e informação, é uma herança da nossa colonização de origem européia, vinculada à civilização cristã, especialmente de Portugal e Espanha, e que foi enriquecida por oito séculos de dominação da Península Ibérica pelos árabes. Pela arte dos *medajs* (poetas cantores) muçulmanos, o "duelo de improvisação" era feito por esses artistas, que se apresentavam em reuniões

públicas com seus contos, cantos e lendas de origens persas ou hindus, que viajavam de "corte em corte, de cidade em cidade, divertindo o povo com sua arte, que combinava poesia, música, mímica e dança. Essas duas tradições de artistas populares, de um lado trovadores e menestréis, e, de outro, os *medajs*, muçulmanos, fundiram-se na tradição da cultura portuguesa e podem ser consideradas os ancestrais de uma arte popular, hoje perpetuada pelos nossos violeiros repentistas e poetas populares."⁶⁶ Acrescentemos, ainda, as influências das civilizações africana e indígena, que, seguindo Cascudo, "[...] possuíam cantos, danças, estórias, lembranças guerreiras, mitos cantigas de embalar, anedotas [...] uma já longa e espalhada admiração ao redor dos homens que sabiam falar e entoar ".⁶⁷ Ainda sobre esse tópico, cabe a nós repetir a ressalva e o bom humor de Cascudo em relação à cultura indígena: "O indígena é um motivo a resolver em sua difícil colocação dentro do quadro colonial. Registrar-lhe a vida intelectual, as manifestações de sua inteligência, impressionada pela natureza ou a vida, seria colaborar na perpetuidade de Satanás. [...] Só sabemos do indígena a exposição alarmada dos catequistas, arrolando os pecados, o que devia ser, urgentemente, corrigido".⁶⁸ Tom Zé carrega e cultiva essa herança da oralidade, e dá a ela relevância. Como ele mesmo diz " defeito 6 - Esteticar":

⁶⁶ ANDRADE, Cláudio Henrique Salles. *Com quantos fios se entretetece um desafio*. Teresa - Revista de Literatura Brasileira. São Paulo: Ed 34 / USP, 2004, p. 184.

⁶⁷ CASCUDO, Luís da Câmara. *História da Literatura Brasileira - Vol. VI - A Oralidade*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1952, p. 25.

⁶⁸ *Ibidem*. Mesmo que nos alonguemos um pouquinho, não oferecemos resistência a este exemplo de Cascudo. Antes, porém, lembremos que Mário de Andrade cultivava uma espécie de "peleja" com Cascudo, contrapondo à sua visão histórica de memória coletiva, indistinta e contínua uma teoria sociológica elaborada por Roger Bastide, segundo a qual o repente entre cantadores era um salto para a expressão artística como forma de catarse de um povo sob as tensões de uma sociedade dualística primitiva. Cascudo nos conta: "Em dezembro de 1928, no Alecrim, bairro de Natal, Mário de Andrade e eu assistíamos a um ensaio de "Bumba-Meu-Boi" que se ia exhibir na *Noite de Festa*. Nos vários bailados das "Damas e Galantes", depois que eles dizem as loas, os músicos, reduzidos a um tocador de rabeca, executam uma música, rigorosamente a mesma

Defeito 6 - Esteticar
(Espinha Dorsal)

(Tom Zé/Vicente Barreto/Carlos Rennó)

Pensa que 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 intersemiótica

Se segura, milord aí que o mulato baião
(tá se blacktieando)
Smoka-se todo na estética do arrastão

Ca esteti ca estetu
Ca esteti ca estetu
Ca esteti ca estetu
Ca estética do plágio-iê

Pensa que sou um andróide candango doido
Algum mamulengo molenga mongo
Mero mameluco de cuca lelé
Trapo de tripa da tribo dos pele-e-osso
Fiapo de carne farrapo grosso
Da trupe da reles e rala ralé

Penso...

(Arrastão dos baiões da roça. Espinha dorsal)

Temos aqui uma peça de encaixe estratégico no jogo do autor. Logo na introdução da música, um baião aparentemente sem nada de especial, ouve-se o coro das mulheres - o que nos remete à Fonte da Nação, em Irará, experiência que ele relata em seu livro: "Então eu ouvi, 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,

ou parecida. O tocador sisudo tocou uma música que me pareceu agitada e moça, justificando a dança que as figuras realizavam. Pois, do fundo da sala, um negro, pés descalços, sujo, rasgado, chapéu furado como uma peneira, levantou-se e protestou. Aquilo não era *três pontos*. Queria o *três pontos*. O tocador discutiu, explicou, embrulhados, os dois, num debate técnico, indecifrável para nós. E, finalmente, tocou-se o *três pontos*. O negro saudou e sentou-se. Vencera com ele a tradição. Aquele cavaleiro andante, maltrapilho e fiel no seu conhecimento, exigindo o exato cumprimento de uma música determinada, no fundo de uma sala iluminada a querosene, no fundo de um bairro pobre, encheu-me de orgulho. Op. Cit. p. 23.

que nos adultos alivia o choque, fiquei ali, atingido pelo raio, paralisado na trovoadade de minha primeira experiência estética. Toda a música que faço é sempre uma tentativa de repetir o que ouvi naquele instante" (ZÉ: 2003, p. 101).

É desnecessário dizer que esse "corinho de lavadeiras" não é exclusividade da música de Tom Zé. É uma característica forte da música nordestina, presente desde os primeiros discos de Jackson do Pandeiro, Luiz Gonzaga, Trio Nordestino, Marinês e Sua Gente e tantos outros, que vêm até nossos dias nas vozes de Amelinha, de Chico César etc.

Ocorre que nos discos e nos shows de Tom Zé esses corinhos têm uma função que, muitas vezes, não é secundária. Como num diálogo, eles respondem e também dão mais força ao enunciado, aliviando e dando colorido próprio ao que era carência de voz do cantor. Aqui temos um recurso, sem dúvida engenhoso, de um defeito contornado, transformado em potência pela solução empregada. Como também, por exemplo, na música "Chamegá", do disco *Jogos de Armar* (2000), que ele define como "Arrastão de Jackson do Pandeiro e Gordurinha". Ali, depois que canta "Chegou o gringo com / o Sequencer pra prender / O músico brasileiro na camisa de força / de metronímico 4/4 rock-pop-box" / Xanduzinha, que vergonha / Espesinharam-na-fulô / E chegou um chamego chamado pop/ ", quase falando, com uma voz que facilmente pode ficar encoberta pelos instrumentos, anasalada, comprimida, com pouca presença de graves e agudos mas ainda assim expressiva, o corinho de lavadeiras responde: "Ah, puta que pariu" . Ele prossegue: "Bate funk, bate folk", elas respondem: "Ah, puta que pariu!". E assim transcorre o diálogo, presente, da mesma forma, em várias outras canções. O

coro de vozes femininas tem a dupla função de cantar e ocupar espaço na interpretação que, somente com a voz de Tom Zé, seria insuficiente.

Citamos ainda, de *Santagustin* (2003), trilha sonora que assina com Gilberto Assis para o balé do Grupo Corpo, de Minas Gerais, o uso das vozes mais uma vez como um recurso estilístico peculiar. À semelhança de um dramaturgo musical, há ali, novamente, a paródia como recurso da criação. Criada pelos gregos (*odés*, canto), a *paroidía* significava o canto ao lado de outro canto, uma "ode" que dialogava com outra. O termo foi ganhando outros significados ao longo do tempo, notadamente o sentido cômico, irônico, festivo, salientado por estudos de Mikhail Bakhtin em obras literárias⁶⁹. Neste disco, sua concepção musical está apoiada na sonoridade de Pixinguinha e da família Carrasqueira. Peças instrumentais fazem homenagens aos músicos brasileiros a partir de suas cores estilísticas: temos Nelson Aires e seu grupo Mantiqueira ("Choro 2: Ayres da Mantiqueira"); Heraldo do Monte e Paulinho Nogueira ("Choro 3: Nogueira do Monte"); os DJ Marky e Patife ("Marky-Patifório"); "Hermetório"... Tom Zé parodia os libretos de óperas nas denominações dos coros e suas funções. Em "Bate Boca", por exemplo, temos o "Coro dos filhos de Beckett", "Coro das filhas dadaístas", "Coro do Samba-de-Roda" etc. Nesta "peça", como em toda trilha sonora, ele faz largo uso do neologismo e da decomposição das palavras em sílabas para obter efeitos e sentidos diversos. Com humor, misturando popular e erudito, ritmos regionais, notadamente o baião e suas variações, brinca com as sonoridades que obtém explorando sons semelhantes às palavras "god" e "godot",

⁶⁹ Ver Bakhtin (1990).

da peça *Esperando Godot*, de Beckett. Costurando todo o trabalho, os coros têm papel narrativo.

Ele comenta com Nestrovski e Tatit o fato de ter chegado quase à saturação do uso das várias vozes como contraponto, as vozes usadas como instrumentos que fazem o diálogo das melodias. Foi fazendo no estúdio, com seu parceiro Gilberto Assis, experimentando o não-recomendável para ver o resultado - o que deu em algo idiossincrático, muito pessoal. Vale citar seu comentário: "[...] Depois ia reparando que, se pusesse mais uma [voz] em certa posição, esse negócio do contraponto dava certo, ficava tudo audível. Era só ir distanciando as vozes, abrindo as vozes. Aquilo que ensinam para a gente na escola: não bote [todas as vozes] na mesma região de hertz, porque se confundem umas com as outras e tal... Aí chegou um ponto onde eu dizia: 'Não cabe mais nada'. E ali foi o momento onde eu fiz uma pequena criação, na hora que boto aquelas mulheres gritando lá em cima: 'Va ti catá, vá ti catá' ".

Voltando ao "Defeito 6 - Esteticar", temos ainda uma outra questão a comentar: as letras de suas músicas. À primeira leitura, nos vem à mente algo de matutice, atmosfera de um mundo caboclo que é estranho, um micromundo telúrico, que é e não é interiorano, 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, o ritmo e as melodias "que vêm debaixo do barro do chão" dos baiões. Uma trama tecida com palavras-fibras dos peões, mas cuja articulação interna para a construção dos versos revela um posicionamento consciente por parte do enunciador ("Penso dispenso a mula da sua ótica / ora vá me lambar - tradução inter-semiótica").

Diríamos que ele é recorrente em sua obra. Junta-se à sua arquitetura particular com destaque, pois esse traço, a fantasia de um "matuto ingênuo" minuciosamente construída, tanto em cena de show, como em rádio, imprensa ou TV, não tem nada a ver com a realidade que seu discurso e seu posicionamento político apresentam.

Observamos que, nesse jogo, o autor apresenta-se mimetizado em jeca-tatu; mas, ao final, os tropos são muitos e não raro criados em forma de ironia. Versos como "Algun mamulengo molenga mongo", por exemplo, onde podemos ler todas as outras palavras dentro do "mamulengo", criando um jogo de aliteração engenhoso; assonâncias como "trapo/tripa/tribo" da "trupe de reles e rala ralé", dão às suas letras um humor criativo típico. Em toda sua liberdade, neologismos também têm um lugar especial. Vejamos, por exemplo, o caso de "Se segura milord aí que o mulato baião / (tá se blacktieando)/ smoka-se todo na estética do arrastão". À maneira dos malandros cariocas, e com a verve corrosiva de um Gregório de Matos Guerra, Tom Zé, com seus parceiros Vicente Barreto e Carlos Rennó brincam com o idioma, transformam substantivo e adjetivo em verbos, num campo semântico de colorido único. Há inclusive, para nossa lembrança, uma ligação provavelmente consciente com relação ao neologismo gozador: o "smoka-se todo na estética do arrastão". Em 1908, no Rio de Janeiro, Luís Edmundo, jornalista sarcástico assim descrevia o comportamento de Catulo da Paixão Cearense, compositor maranhense, que, lemos em Tinhorão, era figura arrivista, pernóstica, que não perdia oportunidade para fazer cena cultivando uma falsa intimidade nas festas da elite carioca: Diz Edmundo: "A princípio a roda ouviu Catulo por exentricidade, um Catulo incompreensivelmente 'smokingado' , quase

elegante"⁷⁰. Nota-se também o quase espelhamento da palavra "estética" em "ca esteti/ca estetu", resultando em uma sonoridade com o caitetu, o porco-do-mato, sem dúvida mais uma tirada com "milord". O desafio que Tom Zé lança ao interlocutor é fazer a "tradução intersemiótica" dele e de sua música, ou seja: saber traduzi-lo, saber transportar para outra esfera a sua semiosfera, o reino de signos da sua cultura.

O CD tem seu roteiro construído a partir dos "defeitos inatos", onde o autor define sua posição crítica como base do projeto artístico. Logo na abertura temos o "Defeito #1:O Gene". Na seqüência: "2: Curiosidade"; "3: Politicar"; "4: Emerê"; "5: O Olho do Lago"; "6: Esteticar"; "7: Dançar"; "8: ONU: Vendem-se Armas"; "9: Juventude Javali"; "10: Cedotardar"; "11: Tangolomango"; "12: Valsar"; "13: Burrice" e finalmente do "Defeito 14: Xiquexique". O disco é todo feito de defeitos. Citemos novamente o autor em sua entrevista para a *Caros Amigos*: "Eu não sei se as pessoas sabem aqui, mas faço um tipo de música que eu sonho com a pessoa se interessar por processos mentais. Tudo bem, tá lá um maluco qualquer querendo isso, aí o que é que ele faz? Ele trabalha, trabalha, ele não é inspirado, não é grande compositor, mas ele trabalha, faz armadilhazinhas"⁷¹. Temos aqui um depoimento que, de maneira reiterativa, deixa nu seu processo do "defeito como potência". Ele sonha com um ouvinte que "se interesse por processos mentais" porque é esse seu projeto de composição. Melhor dizendo, foi sua sobrevivência na superação das deficiências. Grande paradoxo: porque foram esses processos que o alijaram do Tropicalismo, mas depois o trouxeram para o

⁷⁰ TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular*, São Paulo: Círculo do Livro, 1976, p. 32.

⁷¹ Op. Cit. p. 37.

campo fértil de uma arte deliciosamente idiossincrática e ao mesmo tempo passível de descrição como a mais resistente entre os tropicalistas. Vejamos outro exemplo, o " defeito 13: Burrice":

Veja que beleza!
(refrão)
Em diversas cores
Veja que beleza
Em vários sabores
A burrice está na mesa

Veja que beleza!

Refinada, poliglota
Anda na direita
Anda na esquerda
Mas a consagração
Chegou com o advento
Da televisão
Da televisão
Da televisão
(refrão)

Ensinada nas escolas
Universidades e principalmente
Nas academias de louros e letras
Ela está presente
Ela está presente

(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!

Com apoio do coro feminino, Tom Zé deixa exalar aquela inquietação dos anos 67/68. Até o som de órgão, como um pedal constante ao longo dos compassos, parece evocar o Tropicalismo nos discos dos Mutantes. E, quanto ao

tema, qualquer palavra seria abusar das evidências. O discurso político abusa da ironia, querendo dizer o oposto do que diz: a burrice está em todas, na escola e na TV. Tropicalismo puro, é uma regravação de seu disco *Tom Zé*, de 1968, cuja capa e conceituação nos remete àquele grafismo *pop* em que a sociedade de consumo era satirizada: *Grande Liquidação Tom Zé*.

Espelhando aqueles anos, pela permanência dos velhos problemas do país, Tom Zé faz com essa música uma sátira da pujança geográfica e potência cultural brasileira. Tom Zé, ainda hoje, parece querer "desorganizar o movimento" mexendo com forças centrípetas de nossa sociedade, colaborar para uma utopia social que tanto o Modernismo como o Tropicalismo, cada um a seu modo, pretendiam.

Seria o caso de fazer um espelhamento com a música "Perisséia", de Tom Zé e Capinam, outro poeta do Tropicalismo, para aprofundar um pouco essa questão. Ele a descreve como "Arrastão de Homero", outro recurso que discutiremos adiante. Seria uma Odisséia de Peri, o mito fundador alencariano de nossa pureza, coragem e lealdade, ícone de nosso Romantismo? Vejamos a letra:

Sabe com quem tá falando?
Eu sou amigo do Rei...
Que importa o nome que eu tenho
Que importa aquilo que eu sou

Se eu tenho um sonho impossível
Pra mim o tempo parou
Meu nom, meu nome é Peri
Meu nom, meu nome é Zumbi

Meu nom, meu nome é Galdino
Meu nome é Brasil
Um gigante-menino
Um navio sem destino
No ano dois mil
(coro)

Se eu pudesse atrasaria
Este relógio dois mil
Pra rezar na primeira missa
Pelo futuro do Brasil
(acalanto)

Inhem inhem inhem
inhem inhem inhem
Nhem ... nhem nhem
Nenhemnem
(coro)
Iê Peri iê Peri camará
Iê Peri camará Pari Brasil

(Peri:)

E eu, o que sou
E eu, o que sei
Macunaíma, sou eu?
Tiradentes, sou eu?

Sou eu um poeta
Sou eu um pião?
Quantos anos eu tenho
Quantos anos terei?

Eu que vivo sem, jamais saberei
Ó meu pai, não me abandone
Minha mãe, como é meu nome
Este mundo tem lei?
Este mundo tem lei?
(coro)

Se eu pudesse eu atrasaria...

Quantos signos de brasilidade habitam nosso ideal de uma identidade que jamais se configura? Galdino, o índio morto pelo fogo da boçalidade e brutalidade brasileiras em plena capital, surge ao lado de Peri e Tiradentes, heróis simultaneamente míticos e reais.

Tom Zé divide com todos nós o seu "Sonho impossível/ De atrasar este relógio dois mil/ Pra rezar uma missa/ Pelo futuro do Brasil". Em analogia, talvez, com o filme hollywoodiano *De Volta Para o Futuro*, no qual o protagonista precisa voltar no tempo para corrigir o futuro.

Com defeito de Fabricação, e *Jogos de Armar*, falando musicalmente, são discos integralmente inseridos no universo *pop*, no sentido mesmo explosivo do termo, de lidar com a canção na margem da produção para a massa. Lembrando novamente Tatit, uma canção que busca uma terceira margem. Sua linguagem é inteiramente elaborada com contrapontos de vozes e de guitarras, viola de 12 cordas, cavaquinho, com uma forte presença da percussão, mas dentro de um tratamento de *pop* para a peça como um todo, ainda que recheado de baiões e pequenos discursos idiossincráticos. Para dar mais clareza às intenções estéticas de Tom Zé e sua inserção no mercado, cabe acrescentar um texto de Wisnik em que ele comenta a força com que a eletrificação dos instrumentos (principalmente com ela o surgimento da guitarra) transformou e impôs um deslocamento da sensibilidade na música contemporânea:

"A eletrificação dos instrumentos foi dar também, no coração e à margem dessa história, num dos sons cruciais do nosso tempo, o da *guitarra elétrica*, a harpa farpada, com a qual Jimmi Hendrix distorceu, filtrou, inverteu e reinventou o mundo sonoro, dando a mais lancinante atualidade à força sacrificial do som. Pulso e desagregação, vida e morte - simultaneidades contemporâneas. (Enquanto isso, a estratégia política do som deixou de se dar pela clivagem ideológica entre música oficial, apropriada enquanto música elevada e harmoniosa, e as músicas divergentes, consideradas baixas e ruidosas; a industrialização tornou-se uma processadora de toda forma de ruído repetitivo, disseminado em faixas de consumo diversificadas. Não se trata mais de tocar *o som do privilégio* contra *o ruído dos explorados*, mas operar industrialmente sobre todo o ruído, dando-lhe um padrão de repetitividade)." (1989, p. 48)

É fácil ver a arte de Tom Zé nessas palavras. Brincando com a tensão nas músicas, muitas vezes a banda troca a acentuação das células rítmicas - o que não é novidade, mas é sempre uma surpresa. Nesta fase de reconhecimento, Tom

Zé criou para seus discos e shows uma formação que tem sido característica de seu som: banda pesada, coro de lavadeiras e polifonia de vozes e instrumentos.

Ele faz suas "armadilhazinhas" de diversas maneiras. O que dá um jeito singular à sua música é algo que ele mesmo explica como uma coisa banal. Poderíamos resumir com suas palavras, numa entrevista ao jornalista Rui Tentúgal, do jornal *Expresso*, de Portugal: "Em 1976 eu tive uma idéia que acabou por me lançar na Europa. Uma idéia tão simples que uma vez anunciada parece ridícula. É aquele ostinato⁷² do baixo, aquele cavaquinho fazendo um contraponto rítmico bastante rigoroso, e um assunto cantável, escolhido com muito rigor"⁷³.

Na caso de "Perisséia" (*Jogos de Armar*), e em muitas outras, este procedimento dá um balanço especial à música: é o baixo quem comanda o curso dos instrumentos, com solos de cavaquinho e violão de 12 cordas e a constância da cozinha percussiva. O "arrastão" tornou-se um recurso criativo. Com ele, o acréscimo da informação de outros autores transfere ousadia e irreverência na criação, contribuindo para dar maior densidade ao trabalho. Entre as citações, temos: Santo Agostinho; Alfred Nobel; Rimsky Korsakov; Poesia Concreta; baiões da roça; Jorge Luís Borges; Caetano Veloso; Gilberto Gil; Martinho da Vila; pagode; Tchaikovsky; Idade Média; trovadores provençais; Padre Antônio Vieira; Ernesto Nazareth, Zequinha de Abreu; Flaubert; música caipira ...

Trata-se do prazer de brincar no *playground* da indústria cultural: a incorporação dos contrastes, dos repertórios díspares. Isto revela, também, seu empenho em pensar a cultura a contrapelo das tendências tão fragmentárias e

⁷² Figura rítmica que se repete ao longo da partitura.

⁷³ Disponível em < <http://www.tomze.com.br/ent20.htm> > Acessado em 11 Nov 2004.

reificantes da vida contemporânea. Tom Zé diverte-se ao mesmo tempo em que educa. Promovendo o diálogo entre o alto e baixo repertórios, ele acena para um outro lugar, uma utopia possível, como meios que são ao mesmo tempo deficiência e virtude.

É a industrialização do espírito, a produção em série, mercantil, de normas e símbolos relativos à vida prática, de um lado, e, de outro, a valorização que damos a um imaginário substitutivo da realidade cotidiana, gerado nos meios de comunicação. A arte de Tom Zé situa-se neste campo como um pêndulo a nos provocar.

Ele se vale da circulação absurda de signos, dos apelos para o consumo e o conteúdo do imaginário. Por isso, em seu "balaio de gatos", ou sua "geléia geral", ele não abre mão de um rigor, ao mesmo em tempo que não abre mão de seu direito ao parque de diversões hipermoderno. Vivemos mesmo a confluência de vários mundos, numa sociedade que ao longo do tempo " [...] passou por seis eras culturais: a oral; a escrita; a impressa; a de massas; a das mídias e a digital" (SANTAELLA, 2003: p. 77).

Nessa área de muitas questões e poucas conclusões, não podemos fugir a algumas palavras de Koellreutter, em uma de suas entrevistas, que, ao nosso ver, até parece estar falando de Tom Zé:

Repórter: Que perspectivas o sr. aponta para a música neste final de milênio? Koellreutter: A predominância e o crescimento da música funcional (trilhas para esporte/filmes/comércio/musicoterapia etc.) e da música popular. O timbre terá importância crescente. O colorido sonoro deverá predominar sobre as formas. A música vai se tornar multidimensional pela superação da causalidade no

sentido tradicional da causa e efeito. [...] A sociedade deixou no século XX de ser de elite para se converter em uma sociedade de massas. E a massa prefere a música popular. As obras de música clássica contemporânea podem ser comparadas a livros de um nível especulativo, no sentido filosófico. O novo paradigma precisa contemplar a sociedade de massas. É preciso deixar um espaço para a criação de ponta".⁷⁴

Os arrastões demonstram isso claramente, outro recurso de nosso artista, que resulta numa atitude de despojamento para com as convenções. É seu pensamento aglutinador e crítico, chegando a um resultado rico em intertextos, em segundas leituras. E, nessa rede de conexões absurdas, ele não deixa fios soltos. Abrir o CD com o "Defeito 1- O Gene" já confirma essa observação por uma ironia fina. Para fazer o arrastão de Santo Agostinho (354 - 430), filósofo cuja questão central estava circunscrita aos problemas de Deus e da alma. Para Agostinho, a vontade é livre e pode querer o mal, "pois é um ser ilimitado, 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*."⁷⁵

A vontade humana, portanto, já é impotente e sem a graça divina. Agora veja-se o primeiro arrastão do CD, que diz: " A gente já mente no gene/ A mente do gene na gente/ Faça suas orações/ Uma vez por dia/ Depois mande a consciência/ Junto com os lençóis/ Pra lavanderia". Novamente usando do

⁷⁴ Koellreutter prevê música como forma de esporte". *Folha de S.Paulo*, quarta-feira, 29 de setembro de 1993.

⁷⁵ AGOSTINHO, Santo. *Os Pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1972.

espelhamento e fracionamento das palavras, com poucos versos ele 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.

O trabalho de Tom Zé reforça aquilo que Ezra Pound descreveu como as "três modalidades de poesia": *Melopéia*, aquela em que as palavras são impregnadas de uma propriedade musical (som/ritmo); *Fanopéia*, a dança das imagens, da visualidade; e *Logopéia*, a dança das idéias, do "intelecto".

Segundo Pignatari, as línguas são apenas manifestações particulares da linguagem. "A obra de arte verdadeiramente nova e inovadora atua no campo da linguagem criativa e criadora de realidades. [...] Só se atinge as massas sendo humanamente radical. Só a anti-arte levará arte às massas. Os países subdesenvolvidos, como o Brasil, não podem dar-se ao luxo de aperfeiçoar e aprimorar conquistas e contribuições de países desenvolvidos, no aguardo de um suposto *placet* universal. A eles só lhes resta um caminho: devorar a radicalidade útil que possam discernir no que se lhes oferece - e devolver ao mundo criações novas, originais, invenções"⁷⁶

Décio declara a urgência de uma postura radical dos criadores que estão na periferia do mundo. Não há mais espaço para nacionalismo, regionalismo reacionário ou, usando as palavras de Augusto de Campos ao criticar os críticos de Cage: não dá mais para ouvir "conversa dos guardinhas do neojdanovismo musical" (1998, p. 140). Tom Zé sempre esteve atento, disposto a "devorar essa radicalidade". É este um traço definidor de seu trabalho. Amigo de Décio e parceiro de suas posições, Tom Zé, ao investir na direção do "highbrow", da

⁷⁶ PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 117.

aposta no caminho intelectual fazendo sua trama com as três "musas" de Pound, ao compor partindo deste princípio criou seu espaço, ao mesmo tempo em que trouxe a música popular para uma concepção mais elevada de arte "devolvendo-nos" canções originais.

O CD *Com defeito de fabricação*, bem como o *Jogos de Armar*, que abordaremos agora para falar da importância do corpo em sua arte, são trabalhos essenciais e, mesmo conhecendo os discos anteriores, nos arriscaríamos a dizer que são o seu salto qualitativo. Como ele mesmo diz, sua estética "re-utiliza a sinfonia cotidiana do lixo civilizado"⁷⁷. Neles, em um espaço de música popular, estão presentes sons inusitados de brinquedos, folhas secas, apitos, carros buzinando, serras, "orquestra de hertz", rádio de rua, tudo isso adequado à presença dos tão convencionais quanto essenciais instrumentos de ritmo, solo, sopros etc. O que importa neles é aquilo sobre o qual vimos falando ao longo dessas páginas: o defeito como potência, cuja alegoria é o plágio deslavado. É a superação de uma saturação.

Chegamos, ele diz, a um esgotamento das combinações dos sete graus da escala diatônica. Tal esgotamento desembocaria, para Tom Zé, na estética do arrastão, no servir-se à vontade, sempre "com uma escolha muito rigorosa por causa das suas deficiências" no imenso banquete de signos e linguagens com que nossa caminhada nos premiou. Um desafio e não uma simples combinação aleatória de coisas, conteúdos fragmentados postos a esmo.

Neste ponto, vale citar Umberto Eco, ao falar de nossa situação no âmbito de uma sociedade que produz a "música gastronômica".

⁷⁷ Cf. em < www.mpbnet.com.br/musicos/tom.ze. > acesso em janeiro de 2005.

O universo das comunicações de massa é - reconheçamo-lo ou não - o nosso universo; e se quisermos falar de valores, as condições objetivas das comunicações são aquelas fornecidas pela existência dos jornais, do rádio, da televisão, da música reproduzida e reproduzível, das novas formas de comunicação visiva e auditiva. Ninguém foge a essas condições, nem mesmo o virtuoso, que, indignado com a natureza inumana desse universo da informação, transmite o próprio protesto através dos canais de comunicação de massa, pelas colunas do grande diário. (ECO: 1970, p. 101)

Eco faz um cotejo das posições antagônicas entre os "apocalípticos" (que renegam a cultura de massas) e os "integrados" (que a aceitam). Diz que o integrado vê o fenômeno como um alargamento da área cultural, enquanto o apocalíptico "pode dar apenas um testemunho extremo da decadência". Mas relativiza a discussão conduzindo-a para um equilíbrio, colocando que os termos opostos "não sugerem a oposição entre duas atitudes, mas a predicação de adjetivos complementares" (ECO: 1970, p. 112).

Poderíamos ver a arte de Tom Zé como algo paradoxal dentro desses meios. Uma radicalização do conceito de que "o meio é a mensagem". Ele aceita as regras do jogo, aderindo a ele mas jogando com regras próprias, que atendem às exigências da mídia e retroalimentam seu trabalho. Veremos a seguir que essa metabolização das regras exige engenho e arte únicos, para que, ao final, esteja garantida a permanência de uma obra.

Considerações finais

Analisamos brevemente a vida e a arte de Tom Zé. Vimos que na cultura brasileira ele possui hoje um espaço claramente definido. O compositor logrou, no mosaico em que se entrelaçam os elementos da brasilidade, forjar e firmar a sua linguagem como mais um signo dessa identificação.

Seu processo teve início com a explosão do Tropicalismo, movimento que, assimilando de seu momento o lema "é proibido proibir", aboliu dicotomias no campo da canção, em nome de um livre trânsito de códigos. Tom Zé foi protagonista e é um exemplo ativo dessa fonte de mixagem. Sua música apresenta um pensamento estético alto, com idéias, texto, corpo musical e jogo cênico substanciais, ingredientes por ele orquestrados para deixar uma impressão sonora única.

O propósito de nossa dissertação foi evidenciar e estudar a presença dos diversos recursos que compõem sua música. Eles são o resultado de sua forma de pensar e reagir diante de suas deficiências, num jogo sedutor de alguém que não desistiu de suas idéias, de suas projeções existenciais. Ligado à sua herança cultural, e simultaneamente vinculado aos processos de renovação na música erudita, profundamente marcado por uma vocação humanista, Tom Zé soube unir tradição e modernidade para dar corpo à sua arte de cantor, compositor, *performer*.

Talvez por ter sido daquele grupo o único que já tinha formação acadêmica com tendências à experimentação, Tom Zé demorou alcançar a concretização de

seu projeto artístico. Tratando o defeito como potência, sabendo como colocar sua ousadia, soube dar forma a uma música original no terreno da canção popular. Sua canção é diferente em estrutura musical e estrutura do pensamento que a concebe. Ele a quer com outra disposição do ouvinte, que force a desautomatização da informação, a redundância. Vimos que ele não tem nenhum pudor de abusar da ironia, da paródia, pregando a falência das combinações dos sete graus da escala diatônica como inevitabilidade para a "estética do plágio", lançando a era do "plagicombinador".

Em relação ao corpo, vimos que nele este ganha uma outra dimensão e expressão. Como extensão de sua música, ele o usa como fonte de informações preciosas para o espetáculo que está encenando, alterando a percepção linear que o público tem do cantor no palco. É também com o uso do repertório de gestos, de falas, do recurso cômico que ele dá a cor, o tom de seu espetáculo.

Atento às regras de uma sociedade em que "o espetáculo é o *capital* em tal grau de acumulação que se torna imagem"⁷⁸, o artista soube fazer de sua própria arte uma fonte de interesse para a mídia, criando um personagem inusitado nos cenários nacional e internacional, que reúne informações, às vezes díspares, outras fora do universo convencional da canção, para erigir uma estética musical que se sustenta pela sua singularidade. Atuando no campo da metalinguagem, Tom Zé usa a notícia como matéria-prima para criação, devolvendo-a aos meios segundo sua leitura. Todas essas características dão ao seu trabalho um interesse que supera o campo puramente musical, transformando-o em figura requisitada

⁷⁸ DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2000, p. 25.

para questões também concernentes à cultura em geral, em signo da invenção, em signo de uma nova produção cultural no Brasil.

Em sua trajetória, incluindo seu longo período de ostracismo, acreditamos que nada do que comentamos nessa dissertação é alheio à consciência do artista. O que se nos revela hoje, é apenas a face luminosa de um projeto que por muito tempo esteve à sombra. E tudo isso poderia ser resumido com uma frase do autor, comentando seu caminho: "em vez de ser tomado pelo *pathos* do artista, eu lutava para desartizar meu corpo, expressão e voz"⁷⁹.

⁷⁹ Tom Zé, *Tropicalista Lenta Luta*, São Paulo, Publifolha, 2003, p. 22.

Discografia

Tom Zé, Rozemblit, 1968. Reedição em CD, Sony Music, 1994

Tom Zé, RGE, 1970. Reedição em CD, 1994

Se o Caso é Chorar, Continental, 1972 e 1984. Reedição em CD, 2000

Todos os Olhos, Continental, 1973. Reedição em CD, Continental, 2000

Estudando o Samba, Continental, 1976. Reedição em CD, Continental, 2000

Correio da Estação do Brás, Continental, 1978, Reedição e, CD em 2000

The Hips of Tradition, 1992, Luaka Bop

Parabelo, (Com José Miguel Wisnik) 1997, Grupo Corpo / UNESP / FASM

No Jardim da Política, Palavra Cantada, 1998

Com Defeito de Fabricação, Trama, 1998

Jogos de Armar, Trama, 2000

Santagustin, (Com Gilberto Assis) Grupo Corpo, 2002

Imprensa Cantada, Trama, 2003

Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição*. In. Textos escolhidos (Os Pensadores), São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- _____, *Minima Moralia* . São Paulo: Ed. Ática, 1992.
- ALVES, Henrique. *Sua Excia. o Samba*. São Paulo: Ed. Símbolo, 1976.
- ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. 2 ed. *Obras Completas*, vol. 2 São Paulo: Difel, 1974.
- _____, *O Rei da Vela*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- ANDRADE, Mário. *A música e a canção populares no Brasil*. (Ministério das Relações Exteriores). São Paulo: Martins, 1962.
- AQUINO, Tomás de. *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões da Literatura e da Estética*. São Paulo, Unesp - Hucitec, 1990.
- BARTHES, Roland. *O Grão da Voz*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa, Edições 70, 1984.
- BRITO, A. C. de. *Tropicalismo: Sua Estética, Sua História*. Revista Vozes, ano 66, nº 9, nov. 1972.
- BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução* . São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1972.
- _____, *Dialética da Colonização*. São Paulo: Ed. Schwarcz, 1992.
- CABRAL, Sergio. *Pixinguinha - Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Ed. Lumiar, 1997.
- CANDIDO, Antonio, CASTELLO, José Aderaldo. *Modernismo*. São Paulo: Editora Bertrand Brasil, 1997.
- CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: editora 34, 1997.
- _____. *Poesia. Antipoesia. Antropofagia*. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. 2. ed. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CAMPOS, Augusto de. *Música de Invenção*. São Paulo. Perspectiva, 1998.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Consumidores e Cidadãos*. Rio de Janeiro, UFRJ, 2001
- _____. *Culturas Híbridas*, São Paulo: Moderna, 1998.
- CARNEIRO, Geraldo Eduardo. *Tropicália; 7 anos depois, cada um na sua*. Manchete, 18.10.1975.
- CASCUDO, Câmara. *História da Literatura Brasileira, Vol. VI - Literatura Oral*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1952.

DÓRIA, Francisco Antonio, *Marcuse, Vida e Obra*. Rio de Janeiro: 1974, Ed. Paz e Terra.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. *As Aporias da Vanguarda*. Tempo Brasileiro, n.26-27.

FAVARETTO, Celso Fernando. *Tropicália: Alegoria, Alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

_____, *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.

FERRAZ, Silvio. *Música e repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. *Leitura Sem Palavras*. São Paulo: Ed. Ática, 1986.

FRANCHETTI, Paulo e PÉCORA, Alcyr. *Caetano Veloso - Literatura Comentada*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1985.

GASSET, José Ortega y. *A Desumanização da Arte*. São Paulo: Cortez Editora, 1991.

GARCIA, Walter. *Bim Bom - A contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Saco de Gatos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

HOMEM DE MELLO, J. E. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Edusp-Melhoramentos, 1976.

JAMESON, Fredric. *Pos-Modernismo - A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 2002.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de Textos de Comunicação*. São Paulo: Ed. Cortez, 2004.

MAINGUENEAU, Dominique, CHARAUDEAU, Patrick, *Dicionário de Análise do Discurso*. S. Paulo: Ed. Contexto, 2004.

MAMMÌ, Lorenzo. *Prefácio em Cancioneiro Jobim*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2001.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. São Paulo, Civilização Brasileira, 1981.

MEDAGLIA, Júlio. *Música Impopular*. S. Paulo: Global Editora, 1988.

MERQUIOR, José Guilherme. *Tradição e Modernidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.

MORIN, Edgar. *Linguagem da Cultura de Massa: Televisão e Canção*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1973.

_____, *Cultura de Massas no Século XX. Necrose*. Rio de Janeiro. Ed. Forense Universitária, 1977.

_____, *Cultura de Massas no Século XX - Neurose*. Rio de Janeiro. Ed. Forense Universitária, 1977.

NAVES, Santusa Cambraia. *O Violão Azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1998.

NESTROVSKI, Arthur. *Notas Musicais - Do Barroco ao Jazz*. São Paulo: Publifolha, 2000.

PAULA, José Agrippino de. *Panamerica*. São Paulo: Max Limonad, 1967.

PEDROSA, Mário. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Ed. Perspectiva - Debates, 1975.

PERRONE, Charles A. *Letras e Letras na MPB*. Rio de Janeiro: Elo Editora, 1988.

PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

PRADO Jr., Bento. *Alguns Ensaios - Filosofia Literatura Psicanálise*. São Paulo: Paz e Terra, 2000

SANTAELLA, Lúcia. *Cultura das Mídias*. São Paulo: Razão Social, 1992.

_____, *O que é Semiótica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

_____, *A Teoria Geral dos Signos*. São Paulo: Editora Pioneira, 2000.

_____, *Matrizes da Linguagem e Pensamento - sonora visual verbal*. São Paulo: Fapesp / Iluminuras, 2001.

_____, *Culturas e Artes do Pós-Humano*. São Paulo. Ed. Paulus, 2003.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1978.

SANTOS, Alckmar dos. *Leituras de Nós. ciberespaço e literatura*. São Paulo: Rumos Itaú Cultural - Transmídia, 2003.

SEVERIANO, Jairo, MELLO, Zuza Homem de. *A Canção no Tempo*. São Paulo: Editora 34, 1998.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

SOUZA, Carlos Roberto de. *A Fascinante Aventura do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1981.

STRAUSS, Claude Lévi- . *Olhar Escutar Ler*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

TATIT, Luiz. *O Cancionista. Composições de Canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1999.

_____, *O Século da Canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

_____, *Semiótica da Canção*. São Paulo: Editora Escuta, 1994.

TEIXEIRA, Maria de Lourdes. *Gregório de Matos*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Brasileira*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.

_____, *Pequena História da Música Popular*. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

_____, *Alegria Alegria*, Rio de Janeiro: Pedra Q. Ronca, 1978.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor - Editora UERJ, 1995.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido. Uma Outra História das Músicas*. São Paulo: Cia das Letras, 1999

_____, *Sem Receita - ensaios e canções*. São Paulo: 2004, Publifolha.

ZÉ, Tom. *Tropicalista Lenta Luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

Bibliografia Básica

ADORNO, Theodor Wisenground et alii. *La disputa del positivismo el la Sociologia alemana*. Barcelona: Grijalbo, 1973.

BACHELARD, Gaston. *O novo espírito científico*. 2. ed. In: ----- . *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

_____. *A filosofia do não: filosofia do novo espírito científico*. 5. ed. Lisboa: Presença, 1991. (Biblioteca de textos universitários.)

BARTHES. Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. (Coleção Tópicos.)

CAILLÉ, Alain. *A demissão dos intelectuais: a crise das Ciências sociais e o esquecimento do factor político*. Lisboa: Instituto Piaget, s/d. (Epistemologia e Sociedade.)

DEBRAY, Régis. *Transmitir: o segredo e a força das idéias*. Petrópolis: Vozes, 2000.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de Termos e Expressões da Música*. São Paulo: Ed. 34, 2004

FEYERABEND, Paul. *Contra o método*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

GADAMER, Hans-Georg. *Elogio da teoria*. Lisboa: Ed. 70, 2001. (Biblioteca de filosofia contemporânea.)

HABERMAS, Jürgen. Ciência e técnica enquanto 'ideologia'. In: BENJAMIN, Walter et alii. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980b. p. 313-343.

_____. *El discurso filosófico da modernidade*. Madri: Taurus, 1989

_____. *Conhecimento e interesse*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 1992.

HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga. *Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências*. Petrópolis: Vozes, 2001.

HORKHEIMER, Max. Teoria tradicional e teoria crítica; Filosofia e teoria crítica. In: BENJAMIN, Walter et alii. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 117-154; 155-161.

ZIZEK, Slavo. *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MORIN, Edgar. *O Método 3: o conhecimento do conhecimento*. Porto Alegre. Sulina, 1999.

PRIGOGINE, Ilya. *O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza*. São Paulo: Ed. UNESP, 1996.

SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

TRIVINHO, Eugênio. *O mal-estar da teoria: a condição da crítica na sociedade tecnológica atual*. Rio de Janeiro: Quartet, 2001.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Lisboa: Presença, 1987.

_____. *Para além da interpretação*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

BEAUD, Michela. *Arte da tese: como redigir uma tese de mestrado ou doutorado, uma monografia ou qualquer outro trabalho universitário*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

CARVALHO, Alex Moreira et alii. *Aprendendo metodologia científica: uma orientação para os alunos de graduação*. São Paulo: O nome da rosa, 2000.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

KÖCHE, José Carlos. *Fundamentos de metodologia científica: teoria da ciência da pesquisa*. Petrópolis: Vozes, 1999.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. *Metodologia do trabalho científico: procedimentos básicos, pesquisa bibliográfica, projeto e relatório, publicações e trabalhos científicos*. São Paulo: Atlas, 1992.

MARTINS, Joel; CELANI, Maria Antonietta Alba. *Subsídio para redação de tese de mestrado e de doutoramento*. 2. ed. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

MORAIS, José. *A arte de ler*. São Paulo: Ed. Unesp, 1996.

SALOMON, Delcio Vieira. *Como fazer uma monografia*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: CORTEZ, 2000.

