UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS

PATRÍCIA ANETTE SCHROEDER GONÇALVES

**Três ensaios sobre a Tropicália de Tom Zé:
Da ‘Era dos Festivais’ à ‘Era dos Editais’**

São Paulo
2018

PATRÍCIA ANETTE SCHROEDER GONÇALVES

**Três ensaios sobre a Tropicália de Tom Zé:
Da ‘Era dos Festivais’ à ‘Era dos Editais’**

Versão Corrigida

(Versão original encontra-se na biblioteca do IEB-USP)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de concentração: Estudos Brasileiros.

Orientador: Prof. Dr. Walter Garcia da Silveira Junior

São Paulo

2018

DADOS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo
© reprodução total

G635

Gonçalves, Patrícia Anette Schroeder

Três ensaios sobre a Tropicália de Tom Zé : da 'Era dos Festivais' à 'Era dos Editais' / Patrícia Anette Schroeder Gonçalves ; Walter Garcia da Silveira Junior, orientador -- São Paulo, 2018.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras. Área de concentração: Estudos Brasileiros. Linha de pesquisa: Brasil : a realidade da criação, a criação da realidade.

Título em inglês: Three essays about Tom Zé's *Tropicália* : from the Popular Music Festivals to the current public and private cultural fundings.

Descritores: 1. Zé, Tom, 1936- 2. Canção 3. Tropicalismo 4. Indústria cultural 5. Literatura comparada 6. Interdisciplinaridade I. Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação II. Silveira Junior, Walter Garcia da, orient. III. Título.

IEB/SBD64/2018

CDD 22.ed. 784.5981

Bibliotecária responsável: Daniela Piantola - CRB-8/9171

GONÇALVES, Patrícia Anette Schroeder. *Três ensaios sobre a Tropicália de Tom Zé: Da 'Era dos Festivais' à 'Era dos Editais'*. 2018. 154 f. Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre em Filosofia – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Agradecimentos

Agradeço ao professor Walter Garcia por todo o processo de orientação e por ter, desde a graduação, encorajado meus estudos sobre Tom Zé. Agradeço a generosidade e o profissionalismo com que, durante os dois anos de mestrado, me indicou caminhos, leituras e questionamentos no campo de estudos de canção. Particularmente, obrigada pelo incentivo a manter a forma ensaística dos textos; pela sugestão de buscar, ao meu modo, conceituar a Tropicália; e também pelas palavras de coragem nos momentos de maior insegurança.

Agradeço ao professor Ivan Marques, que me encorajou, durante a graduação de Letras na USP, a estudar a Tropicália e o Modernismo, oferecendo enormes contribuições para o meu processo de formação, e sempre permanecendo para mim uma referência para pensar sobre arte, história e sociedade. Suas leituras e observações aos meus textos me ajudaram imensamente a dar corpo a esta pesquisa, que de muitas maneiras começou sob sua orientação na Iniciação Científica, e que seguramente não teria existido sem esse primeiro passo.

Agradeço aos professores Carlos de Almeida Toledo, Francisco Alambert e Frederico Coelho por aceitarem prontamente os convites para as bancas. Agradeço, sobretudo, a abertura ao diálogo, o olhar cuidadoso, as indicações de leituras, as reflexões, que me colocaram muitas questões sobre o processo de escrita e sobre o tema. Estendo os agradecimentos aos professores Ana Paula Cavalcanti Simioni, Jaime Oliva, Paulo Iumatti e Ricardo Musse, pelas aulas, pelos debates e pelas indicações durante as disciplinas do mestrado. A Maria Elisa Cevasco, Rodrigo Aparecido Vicente, Carlos Augusto Bonifácio Leite, Sheyla Castro Diniz e Ana Paula Simioni, agradeço pela generosidade com que aceitaram os convites à suplência das bancas.

Muito obrigada a todo/as os/as funcionários/as do IEB, especialmente a Cristina, Daniele, Rosely e Cristina Orsídio, que mediaram as relações institucionais e criaram um ambiente agradável para nós, discentes. E muito obrigada aos colegas do IEB, em particular a Gabriela, Mariana, Rachel, Conrado, Fernando, Guilherme, Filipe, Diogo, Luís, Leilor, Marina, que amigavelmente compartilharam do mesmo percurso nos dois últimos anos.

Muito obrigada aos amigos dos grupos de estudos, em especial Gabriela, Danilo, Pedrão, Rafa, pelas discussões sobre canção e ensaio brasileiros; e Gabriel, Renata, Adeline, Jorge por compartilharem comigo seus conhecimentos e sua empolgação teórica e literária.

À família CRUSP, sou profundamente grata. Vivi, Denise, Bárbara, Dri, sem vocês não há; muito obrigada pelo apoio diário e pela doçura com que me acolheram e com que moldaram esse nosso tempo, que deixará muita saudade. Ladislau, Ana, Débora, Diógenes, Léia, Adriana, Camila, Saylon, Eric, Felipe, muito obrigada pelos cafês e apoios cruspianos. À Denise, gratidão especial pelo lindo mapa que você fez para esta dissertação!

À família do Butantã e seus agregados, muito obrigada pela acolhida carinhosa e pelos punks, reggaes e bailes. Rafael, Artur, Thauany, Renata, Carol, Clara, Dieter, Daniel, Carlão, Martinha, Mamá, André, Allan, Marina, Mari, Chico, Giba, Henrique, Mahara, Ceci, Fábio, Vivi... Vocês são a alma e o corpo desse bairro, e me ensinaram muita coisa e muito sentimento. Em especial a Artur e Renatinha, que partilham do amor pelo Tom Zé e foram companheiros nesta jornada, indo aos shows, lendo meus textos, me indicando escutas e leituras, um abraço grato. E ao Rafinha, em particular, dizer “muito obrigada” é pouco. Nossas conversas e o seu apoio foram muito importantes para a escrita desta dissertação.

À Martinha, agradeço também pelo incentivo de falar sobre o Tom Zé na Unifesp, e pelas conversas sempre acolhedoras. Ao Dieter, pelas perguntas desde o início do mestrado (“qual é a sua pergunta?”) e pela lembrança de que é preciso se divertir no caminho: obrigada.

No mesmo sentido, agradeço ao pessoal do Rio, à Lia e em especial ao Tiago, por me ajudarem a pensar esta travessia – e tantas outras ainda por vir – de maneira mais leve.

Aos amigos Nina, Aline, João, Carol, Yuri, Cris, Juliana, Carolina, Guilherme, Cleiton, Estê, João Marcos, Zé, muito obrigada pela amizade, pelas nossas conversas, por terem possibilitado uma vida gostosa na USP e em São Paulo. Aos amigos de Jundiaí, Marina, Daniela, Renata, Anna, Ana, Rafa, Henrique e aos de Florianópolis, Tatá, Mel, Tom, Flávia, muito obrigada pelo apoio nesses dois anos difíceis.

Ao meu pai, à minha mãe e ao meu irmão, a minha gratidão a tudo.

E aos meus alunos, colegas professores e coordenadores, obrigada pelo apoio nos dias exaustivos, pela convivência, pela energia de vocês e pelo “financiamento desta pesquisadora”.

Ao Serviço de Assistência Social da USP agradeço pela possibilidade de moradia no Conjunto Residencial da USP, assim como agradeço pela existência do movimento estudantil uspiano, que desde o início luta por medidas de permanência estudantil e contra a precarização da universidade pública.

Agradeço a verba PROAP concedida pela CAPES para a viagem a Irará e a Salvador em trabalho de campo.

Resumo

GONÇALVES, Patrícia Anette Schroeder. *Três ensaios sobre a Tropicália de Tom Zé: Da 'Era dos Festivais' à 'Era dos Editais'*. 2018. 154 f. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Os três ensaios a seguir procuram tratar, de maneira interdisciplinar, do cancionista Tom Zé e de sua obra em sua relação com a Tropicália e a indústria fonográfica em três tempos: na década de 1960, às voltas de sua premiação no IV Festival da Música Popular Brasileira da TV Record em 1968; na década de 2000, quando efemérides celebram o tropicalismo, Tom Zé retoma sua atividade musical midiática com o selo de David Byrne e também publica *Tropicalista Lenta Luta* (2003); e na década de 2010, quando o cancionista grava o disco *Tropicália Lixo Lógico* (2012), um dos projetos contemplados pelo financiamento do edital Natura Musical 2011. Em diálogo com a bibliografia sobre Indústria Cultural, com a Teoria Crítica e com a bibliografia sobre o campo de Canção Comercial-Popular Brasileira, este trabalho procura uma reflexão sobre o arco que compreende, no percurso de Tom Zé como no mercado fonográfico brasileiro, a passagem de uma 'lógica do Festival' para uma possível 'lógica do Edital'; e sobre as figurações da Tropicália nas obras do cancionista, em especial observando as intersecções dessas representações com elementos regionais nordestinos.

Palavras-chave: Canção. Tropicalismo. Interdisciplinaridade. Literatura Comparada. Indústria Cultural. Tom Zé.

Abstract

GONÇALVES, Patrícia Anette Schroeder. *Three essays about Tom Ze's Tropicalia: from the Popular Music Festivals to the current public and private cultural fundings*. 2018. 154 p. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

These three essays examine in an interdisciplinary approach composer Tom Ze's music path in three different periods: during the 1960's, when he was rewarded a prize in a television Brazilian Popular Music Festival in 1968; later in the 2000's, when the composer restarted his career putting an end to a long-term period of seclusion after David Byrne's record company Luaka Bop had launched a Tom Ze's song collection in United States; and in the early 2010's when the Brazilian musician recorded an album named *Tropicália Lixo Lógico* (2012), sponsored by a both public and private funding, in which he has emphasized the importance of his local roots in his work and in Tropicalia genesis itself. By establishing theoretical ties with the literature about Brazilian Cultural and Music Industries, with Critical Theory bibliography and with the study field about Popular Brazilian Song, jointly these essays reflect on the historical arch in Tom Ze's trajectory between the time of the 'great festivals' and the current policies of art financing in Brazil, also discussing how Tom Ze's works represent the Tropicalia movement itself, especially concerning their intersections with elements of Brazil's Northwest region.

Keywords: Brazilian Popular Music. Tropicalia. Interdisciplinarity. Comparative Literature. Cultural Industry. Tom Ze.

Sumário

Em primeiro lugar.....	9
I. Eu vos devolvo a imagem.....	12
Tom Zé e sua certidão de nascimento na indústria cultural.....	12
Domingo no Parque, Segunda no Parque Industrial.....	22
O Grupo Baiano.....	26
Guilherme Araújo Ltda.....	39
Crise, música e mercado – 1964-66.....	48
II. Os espólios do Tropicalismo.....	59
Efemérides e institucionalização tropicalistas.....	59
Brincadeira-Brecht.....	66
As ideias de comédia, defeito e descanção.....	72
O eu e o vós na carta autobiográfica.....	76
III. Lá vou eu ficando cá, São Paulo.....	82
As Cinderelas da Televisão.....	82
Do Festival ao Edital.....	99
Irará e Santo Amaro: tão perto, tão longe.....	113
Pra plantar feijão eu não volto mais pra lá.....	120
Uma moçarabe possível solução.....	126
Em terceiro lugar.....	142
Referências Bibliográficas.....	146
Jornal, revista e internet.....	146
Referências bibliográficas.....	149
Fontes fonográficas e audiovisuais.....	154

Em primeiro lugar

*Mas em primeiro lugar, malandro
vem o la-ra-la-iá, la-ra-iá*

(Tom Zé e Vicente Barreto)

Os três ensaios que compõem esta dissertação de mestrado foram pensados, a princípio, separadamente. No primeiro, “Eu vos devolvo a imagem”, levantamos a necessidade de conceituar e situar a Tropicália para este estudo, o que fizemos sobremaneira a partir de discussão bibliográfica e da análise de algumas matérias de jornais e revistas do fim dos anos 1960.

No segundo ensaio, intitulado “Os Espólios do Tropicalismo”, nosso objetivo foi propor uma leitura do relato autobiográfico de Tom Zé, *Tropicalista Lenta Luta* (2003) que dialogasse com a produção bibliográfica sobre o cancionista; e pensar seu contexto de publicação num mercado editorial em que o assunto “tropicalismo” parece ser bem absorvido.

No terceiro ensaio, que chamei de “Lá vou eu ficando cá, São Paulo”, a ideia seria, retomando algumas questões assinaladas por Tom Zé em seu livro de 2003 e, mais atrás no tempo, comparando as representações da Região Nordeste do Brasil em seu disco *Correio da Estação do Brás* (1978), analisar e interpretar, nas letras do disco *Tropicália Lixo Lógico* (2012) e nas entrevistas do cancionista, as imagens por ele criadas sobre a Tropicália, principalmente em sua correlação com o Nordeste. Desde o início, descartou-se a possibilidade de análise das canções do ponto de vista teórico-musical, uma vez que não disponho do conhecimento necessário para fazê-lo. Estipulamos a análise e a interpretação das letras pelos recursos dos estudos literários, sabendo da limitação de tal tipo de estudo, mas acreditando que se pudessem acrescentar, ainda assim, alguns aspectos sobre esse álbum.

Imaginadas de início separadamente, minha impressão é de que essas propostas acabaram se aproximando, progressivamente, umas das outras. No primeiro ensaio, por exemplo, acabamos por refletir de que maneira o chamado “Grupo Baiano”, à medida que ampliava sua relação com a indústria cultural brasileira no centro-sul do país, foi perdendo o gentílico e ganhando um caráter mais cosmopolita, simbolizado pela denominação de “som universal” e depois de “tropicalista” – de forma que a questão da representação do Nordeste também foi ponto de fuga dessa reflexão.

No segundo ensaio, que a princípio não se designava a pensar a relação de Tom Zé com o mercado fonográfico e a indústria cultural, encontramos na narrativa autobiográfica do iraraense uma entrada para discutirmos a relação do cancionista com seu público na estrutura mesma da autobiografia e na constituição de seu narrador-personagem.

No ensaio em que pretendíamos estudar a questão do Nordeste nas formulações de Tom Zé sobre a gênese do tropicalismo, enxergamos também as determinações do mercado fonográfico atual, motivo pelo qual nos dispusemos a comentar, no que diz respeito à materialidade do disco de Tom Zé, seu financiamento público-privado num contexto que apelidamos, parodiando o título do livro de Zuza Homem de Mello (*A Era dos Festivais*, 2003), de “A Era dos Editais”.

Contudo, se para todo/a jovem pesquisador/a é difícil tomar distância de sua pesquisa e elaborar o que dela resulta de proveitoso e de limitado, encontramos aqui mais um agravante, já que, não somente pelas possíveis contradições das soluções deste trabalho, mas por conta também da forma ensaística dos textos, a própria ideia de realizar seções de “considerações iniciais” e “finais” na dissertação, como se usa fazer neste gênero acadêmico, parece deslocada. De todo modo, como o *exercice de style* não deixa de ser importante, arrisco este pequeno texto introdutório.

A trajetória de estudo à qual esta dissertação dá forma remonta a uma preocupação em refletir sobre a obra de Tom Zé e sobre a Tropicália desde uma perspectiva interdisciplinar e materialista que encara a experiência tropicalista ao mesmo tempo como interpretativa de sua época e simbólica de uma etapa específica de constituição da indústria cultural brasileira, e em especial, da fonográfica. Nesse sentido, marcamos uma posição: de encarar Tom Zé *dentro do contexto do tropicalismo*, e não fora dele.

Um dos sentidos dessa vontade está no fato de Tom Zé ter mobilizado sua versão sobre o tropicalismo nos últimos anos em muitos momentos, em entrevistas, e notadamente nas duas obras que nos dispusemos a estudar neste trabalho. O/a leitor/a pode inquerir, é claro, retomando algumas linhas atrás destas considerações em que comentávamos a boa aceitação desse tema pelo mercado editorial, se a retomada da questão do tropicalismo por Tom Zé, um músico que decididamente não se serve das mesmas regalias contratuais e pecuniárias de seus pares no tropicalismo, teria a ver justamente com o interesse público que o assunto desperta e, dele, seu decorrente sucesso comercial.

A corroborar esse argumento, vemos nas duas maneiras pelas quais o livro de 2003 e o disco de 2012 foram subsidiados, uma correlação importante na sua forma artística. O

primeiro, por exemplo, é requisitado pelo editor Arthur Nestrovski, que demanda de Tom Zé, segundo o próprio relato, “30 laudas *sobre o Tropicalismo*”¹, e não sobre sua própria carreira. O segundo, financiado por vencer um edital de incentivo público fiscal a uma empresa de cosméticos que se vangloria de subsidiar as carreiras de novos artistas e de artistas consagrados, apresenta em sua própria forma a temática consagrada da Tropicália e a participação de artistas de uma cena jovem em destaque na época.

Mas não somente aí enxergamos o interesse de relacionar Tom Zé ao tropicalismo ainda nos dias de hoje. Olhando por outro ângulo, acreditamos que, embora tenha vivido e se direcionado para outros caminhos, em muito diversos daqueles de seus colegas de campo, por exemplo, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Rita Lee, é justamente em comparação com essas trajetórias que podemos entrever algumas particularidades do funcionamento do mercado fonográfico brasileiro nas últimas décadas e da própria atuação do tropicalismo enquanto forma artística na indústria fonográfica brasileira. Consequentemente, quando excluimos Tom Zé (ou Os Mutantes, ou Torquato Neto, ou José Carlos Capinan) dessa equação, a interpretação do que tenha sido a experiência musical tropicalista no seio das transformações dos anos 1960 e 1970 no Brasil pode perder força interpretativa com o tempo.

Ademais, a importância de pensarmos a questão do mercado fonográfico, que é assinalada pela bibliografia sobre canção comercial-popular brasileira aqui mobilizada, é por vezes indicada também nos objetos de pesquisa, ou seja, nas próprias músicas. Não se trata, como poderíamos imaginar, de uma determinação somente externa ao produto artístico, que só se encontraria em seu suporte, e que não afeta a própria produção. Pelo contrário, à medida que escutamos as músicas dos artistas envolvidos com o tropicalismo musical (e de tantos outros astros, ligado à Jovem Guarda, à MPB, ao “pós-tropicalismo” dos malditos...), nos anos 1960 como nas décadas seguintes, reconhecemos inúmeros momentos em que esses cancionistas cantaram o próprio ato de cantar – que é, ao mesmo tempo, sua maneira de estar no mundo e sua forma de subsistência, a venda de sua força de trabalho.

Enxergamos, então, uma dupla razão na necessidade de se estudar a obra de Tom Zé comparativamente à dos outros tropicalistas e à noção de Tropicália, ou seja, de um lado por conta de suas próprias formulações sobre o movimento nos últimos anos e da determinação mercadológica que acompanha esse fator; e de outro, devido à possibilidade de aventarmos os sentidos históricos do tropicalismo a partir da comparação dessas trajetórias e desses percursos diferentes e dissonantes.

¹ TOM ZÉ, 2011, p. 15.

I. Eu vos devolvo a imagem

Notas sobre Tom Zé, tropicalismo e indústria cultural a partir dos anos 1960

*Não quero ser cantador
só pra fazer valentia
também gasto heroísmo
nos braços de uma Maria*

(Tom Zé)

Tom Zé e sua certidão de nascimento na indústria cultural

Em matéria sobre a final do IV Festival da Música Popular Brasileira promovido pela TV Record (o Canal 7 em São Paulo), publicada dois dias depois da premiação, em 11 de dezembro de 1968 na *Folha*, o jornalista Adones Oliveira ressaltava a grande disparidade entre as escolhas do júri popular e do júri especial. Enquanto o primeiro relutava “em aceitar as inovações, preferindo as formas musicais antigas, já assentadas”², tendo elegido a canção “Bem-vinda” de Chico Buarque, o segundo júri elegeu “São São Paulo, Meu Amor”³, de Tom Zé, reconhecido como tropicalista. “A diferença entre os dois júris, como se pretendia, não esteve posta em termos de qualidade, mas de tempo. Para usar duas expressões em voga, o especial era o pra frente e o popular pra trás”⁴.

Mas de que forma se reconhecia o vencedor do júri especial em sua relação com os tropicalistas? A comparação ao restante “dos baianos” é direta, conquanto Tom Zé seja descrito por Oliveira como aquele que, antes da conquista deste festival, era o “primo pobre” do grupo e também “o mais cáustico dos baianos. O mais agressivo, o crítico e o mais direto

² OLIVEIRA, Adones in PIMENTA, 2011, p. 12.

³ TOM ZÉ. 1968, lado A, faixa 1.

⁴ OLIVEIRA, Adones in PIMENTA, 2011, p. 12.

da turma. Suas músicas são todas satíricas, caricaturais. É uma espécie de Juca Chaves⁵ mais consequente”⁶.

O artigo termina com um depoimento escrito por Tom Zé, enviado a Oliveira com o título de “Material para a imprensa”, que começa com uma problematização, pelo músico, daquilo que nomeia como um “falso dilema”: uma questão que se discutia em termos de música na época, qual seja, a escolha, entendida como sendo do artista, entre ser “compositor de música jovem ou de música popular brasileira”⁷. O debate que Tom Zé pretende desqualificar – e que foi inclusive colocado, não com as mesmas palavras, no próprio texto de Adones Oliveira, quando este comenta o júri popular e o especial – é exemplar das discussões dicotômicas sobre MPB na época, ainda não muito habituadas com o aparente tudo-pode da indústria cultural, que veio a ser inclusive defendido pelos próprios tropicalistas – e que ora ocultava, ora explicitava, a depender dos debatedores da questão, o tudo-pode-desde-que-venda. Cito apenas o começo do texto de Tom Zé, publicado por Oliveira na íntegra:

– Você é compositor?

– Sou, sim, senhor.

– Mas é compositor de música jovem ou de música popular brasileira?

Por esta pergunta, que muitas vezes ouvi, fica parecendo que a música popular brasileira só pode ser velha, pois a música nova e atual não o seria (eu sei da conotação que a palavra “jovem” tem nesta questão, mas insisto propositadamente no meu sentido). Parece que é vedado aos compositores “brasileiros” o ato ou a capacidade de renovar.

Considerando isto, um falso dilema nos é imposto: ou sermos “velhos”, ou não sermos compositores “brasileiros”.

Ora, eu nasci na minha época, sem ter idade, nos braços de 2 mil anos, e não quero herdar uma velhice precoce, nem a tentativa lírica e estéril de realizar os sonhos dos meus avós. Não quero o mundo nem a minha obra num passado de laço de fita, embalsamado por possíveis tradições musicais ou culturais de saudades perfumadas. E não quero pedir desculpas por esvaziar a falsa alternativa. Mas os meus trabalhos são atuais (jovens, se for melhor)

⁵ A comparação com Juca Chaves é interessante e valeria ser aprofundada, já que esse cantor de veia cômica se destacou nos anos 1950 por suas letras (e sua voz anasalada) que tematizavam e tiravam sarro de fatos, notícias e casos públicos nacionais, frequentemente políticos. Coisa similar parece ter se passado na obra de Tom Zé, que desde sua primeira aparição na televisão, na TV Itapoã, compunha à maneira da anedota ou do chiste. Comentando essa apresentação de Tom Zé no programa televisivo *Escada para o Sucesso*, um programa de calouros, em que Tom Zé apresentou uma canção intitulada “Rampa para o fracasso”, Carlos Calado comenta: “Além da provocação bem-humorada do título, Tom Zé tinha começado a explorar uma nova forma de compor. Como não achava nenhuma de suas músicas muito apropriadas para aquela ocasião, resolveu fazer uma especial. Pegou todos os jornais daquela semana, espalhou-os pelo quarto e acabou compondo uma canção com as manchetes mais chamativas, unidas numa espécie de colagem.” (CALADO, 2008. p. 38). O comentário de Calado reverbera o texto autobiográfico de Tom Zé, *Tropicalista Lenta Luta* (2011, pp. 36-47), em que comenta essa apresentação na televisão baiana em 1960 – oito anos antes da matéria de Adones Oliveira –, por conta da qual já fora comparado a Juca Chaves: “Lembro-me de meu *début* em esculacho, quando Sílvio Lamenha, do *Diário de Notícias*, desancou minha música e estilo, chamando-me ‘Juca Chaves dos pobres’. Nossa, fiquei abalado!” (2011, p. 47).

⁶ OLIVEIRA, Adones in PIMENTA, 2011, p. 14.

⁷ TOM ZÉ apud OLIVEIRA, Adones in PIMENTA, 2011, p. 16.

e, apesar disto, se olho para eles, sinto que são mais nacionais do que as possíveis certidões de nascimento de Ceci e Peri. O que a minha música é, ou o que eu sou, é a fúria enjaulada de 400 anos e 80 milhões de bocas.⁸

Em seu comentário no calor do momento, sobressai a provocação de Tom Zé, cuja posição explicita que, embora o cancionista não quisesse ser identificado apenas como músico brasileiro, esse rótulo não deixava de lhe dizer respeito. Na abertura do último parágrafo citado, faz referência à composição “2001”⁹, uma parceria entre Tom Zé e Rita Lee, que pela interpretação dos Mutantes foi colocada em 4º lugar do festival da TV Record de 1968. Nessa autocitação, a ênfase da resposta se revela quase tautológica: nasci sem ter idade, nasci na minha época, nasci no Brasil, portanto sou brasileiro e faço arte brasileira. A “falsa alternativa” a que se refere parece ser aquela que linhas antes descrevera como “falso dilema” entre ser compositor de música jovem ou brasileira. Desmistificando a polarização comum colocada aos tropicalistas como aos artistas em geral nos anos 1960¹⁰, Tom Zé pretende dar conta, à sua maneira, do debate da “autenticidade” da música brasileira. Em sua lógica, que não parece divergir de seus pares tropicalistas da época, mas que em nenhum momento faz menção a eles ou ao tropicalismo em geral, não há dúvidas de que suas composições sejam legitimamente brasileiras, mesmo que jovens. Ainda que Caetano Veloso, Gilberto Gil e o produtor musical de ambos, Guilherme Araújo, falassem em música ou “som universal” desde o III Festival da Record em 1967¹¹, a própria ideia de Tropicália, que surge depois desse último festival, numa “contribuição milionária” de todos os estereótipos kitsch dos trópicos subdesenvolvidos, substituiu o adjetivo da universalidade, trazendo para o cenário nacional – tropical – a produção desse som, autenticando-o simultaneamente em esfera local e “universal”.

⁸ TOM ZÉ apud OLIVEIRA, Adones in PIMENTA, 2011, p. 16.

⁹ OS MUTANTES, 1969, lado A, faixa 4.

¹⁰ O “tom de Tom Zé” faz pensar no texto de 1970 de Hélio Oitica, “Brasil Diarreia”, que nas palavras de Otilia Arantes “pregava abertamente contra todos os purismos daqueles que se sentem culpados e esperam o castigo (‘que se danem’ [citação a H.O.]), a ‘ambivalência crítica’” (ARANTES, 1986, p. 74). Negar os valores absolutos é a forma pela qual se faz essa crítica ambivalente. A análise de Arantes para “Brasil Diarreia” é dizer que a ambivalência não era negativa portanto para Hélio, mas “fazia parte de uma postura crítico-constructiva. Uma arte que ficasse restrita à denúncia ou fosse apenas anti permaneceria perigosamente fora da realidade” (*idem, ibidem*, p. 75). Refletindo no entanto sobre a análise de Roberto Schwarz, Otilia lembra, nessa discussão de ambivalência e obra aberta (esta feita por Ferreira Gullar e Umberto Eco), que “‘ambígua até as raízes’ é antes de tudo a própria sociedade e seria impossível, pois falso, instaurar-se em meio a ela uma situação ideal em que os comportamentos e a ideologia dominante fossem exorcizados. Não há dúvida de que a sistematização do choque tem compromisso com a ordem estabelecida – nem é outro o sentido da advertência de Hélio contra os epígonos e utilizações do tropicalismo. Ao mesmo tempo, não há como abandonar o meio-fio em que se equilibra essa produção de vanguarda (evidentemente e inevitavelmente burguesa), escapando pelo outro lado” (*idem, ibid.* pp. 75-76).

¹¹ MELLO, 2003, p. 303.

O ato de evocar Ceci e Peri e suas surreais certidões de nascimento pretende colocar em cheque o nacionalismo romântico da esquerda brasileira; ao mesmo tempo, o esquema alegórico montado por Tom Zé ilustra bem como não era interesse dos tropicalistas se destacarem da discussão de autenticidade ou de “brasilidade” – senão tomarem parte e se sobressaírem *a partir* desta discussão, colocando nela um ponto final retórico, representado por seus depoimentos, por sua existência tempestuosa no cenário do entretenimento e pela sua produção cancional. Assim, ao mesmo tempo que dialogavam com o público jovem, inseriam-se na indústria fonográfica nacional, apresentando a explicação teórica para os que se preocupassem com a ameaça ao “nacional”.

Sua formulação de cantador do povo veicula, assim, uma ideia de nacional e de popular. Não obstante, essa ideia não deve ser confundida com os pressupostos da arte revolucionária dos Centros Populares de Cultura (CPC) ligados à União Nacional dos Estudantes (UNE) do pré-golpe militar, pois não carrega uma potência ou um vislumbre de organização política ou coletiva pela cultura. Sem implicar o nacional-popular nesse último sentido, o depoimento do cancionista iraraense em 1968 representa o nacional e o popular em si mesmo, personificação da “fúria” do território e da coletividade, de maneira não menos romântica que aquela criticada pelo músico: “O que a minha música é, ou o que eu sou, é a fúria enjaulada de 400 anos e 80 milhões de bocas.”

As fortes imagens de fúria enjaulada no decorrer da história nacional (que a julgar pelo relógio tocando 400 anos começa a ser contada pelo marco da colonização portuguesa), além da imagem metonímica das bocas de toda a população brasileira – que não podem falar ou não podem comer? – situam o cancionista como representante *do povo brasileiro*, imagem assaz contraditória em seu contexto midiático, se lembrarmos que vem para caracterizar alguém, vale lembrar, que não ganhou o festival pelo júri popular, mas pelo especial.

Ademais, nesse depoimento de Tom Zé, entende-se porque Oliveira o chamara de o mais agressivo do grupo baiano. Sua resposta à onipresente pergunta colocada a quem se dispusesse a fazer e vender cultura na década de 1960, ao mesmo tempo que representa uma saída pela tangente da questão do nacional-popular, vai ganhando a cada parágrafo um tom mais afiado. No parágrafo seguinte, desenha-se ainda um “vós”, cuja natureza não é explicada com apostos, de forma que não sabemos, de princípio, se somos “nós – os leitores”, “nós – os jornalistas”, uma vez que seu documento era intitulado “Material para a imprensa”, ou se ainda uma terceira opção, a ser aventada mais adiante. Cabe interpretá-lo:

Minha dor é cicatriz, minha morte não me quis e, por estas e outras, quero três vinténs de luta, não quero dez de sossego¹². Prefiro realmente a Martinha¹³ a muitos gloriosos poetas nacionais, e apelaria mais para a influência dela (se fosse o caso) que para muita consagração verde-amarela. O mais gozado é que nem Martinha, nem as “consagrações”, nem **vós**, entendeis por quê.

Quando eu abri os olhos e vi, tive medo. É que eu pensei que **vós** todos iríeis (é assim mesmo que se diz?) ficar vermelhos de vergonha. Mas qual nada: a **vossa** hipocrisia já atingira a indiferença da anestesia. Assim é que o mundo que eu vejo tem suas regras e todos estão sentados à mesa, jogando com muita seriedade, respeito e gravata, enquanto disfarçam a faca entre os dentes. (*grifos nossos*)¹⁴

A imagem da gravata, aqui relacionada à seriedade, ao respeito e à hipocrisia, como metonímia irônica do homem abastado aparecerá em seu LP *Tom Zé* de 1970, na canção “A gravata”¹⁵, tida por Christopher Dunn como uma representação crítica do *cidadão* e como uma “metáfora para repressão social e política”¹⁶. Por essa imagem e por outras presentes no texto, como a da faca entre os dentes, que aparecerá em “O riso e a faca” no mesmo LP de 1970¹⁷, o tom da afronta à tranquilidade de consciência e à hipocrisia, ambas familiares, burguesas e cristãs, é crescente no parágrafo citado, e o cancionista começa a elencar quais sejam essas regras do jogo que todos estão jogando com seriedade, regras que “são simples. Enunciar algumas delas, como eu faço, é que é uma grossura”¹⁸. Os pequenos verbetes são cinco:

A Honestidade é um princípio, mas não deve tornar-se hábito irrefletido ou uma ideia fixa.

A Religião é aquela coisa que se repete dia de domingo, para aliviar a consciência e mandar brasa na segunda-feira.

A Família é a maior possibilidade de coletivização do egoísmo. Quando ela é grande demais, se subdivide em dois ou mais egoísmos menores, com interesses próprios.

A Honra é um acessório, mas nunca deve ser um obstáculo.

A Caridade é um empréstimo feito a Deus, com vencimento marcado para logo depois do enfarte do miocárdio.¹⁹

¹² Contrasta, essa imagem, com os versos finais de uma canção do mesmo ano inscrita no Festival da Excelsior e depois incluída no LP *Grande Liquidação*, “Catecismo, creme dental e eu”: “Não quero ser cantador/ só pra fazer valentia/ também gasto heroísmo/ nos braços de uma Maria/ nos braços de uma Maria”. (TOM ZÉ, 2011, p. 227.)

¹³ Martinha (30/7/1949), apelidada por Roberto Carlos como Queijinho de Minas, foi cantora e compositora da Jovem Guarda, tendo gravado seus discos dessa época pela gravadora Rozemblit; posteriormente, pela gravadora Copacabana, pela RCA Victor e pela 3M. (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MPB, [201-?], s.p.). Com Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Wanderléa, Golden Boys, Trio Esperança e Vips, participava do programa *Jovem Guarda* da TV Record no sábado à tarde. (CALADO, 2008, p. 82).

¹⁴ TOM ZÉ *apud* OLIVEIRA, Adones in PIMENTA, pp. 16-17.

¹⁵ TOM ZÉ, 1970, 1 LP, lado B, faixa 6.

¹⁶ DUNN, 2009, p. 221, tradução minha.

¹⁷ TOM ZÉ, 1970, 1 LP, lado B, faixa 1.

¹⁸ TOM ZÉ *apud* OLIVEIRA, Adones in PIMENTA, pp. 16-17.

¹⁹ *Idem, ibid.*, p. 17.

Se não sabíamos a quem se referia o pronome “vós” do qual o “eu” do texto se destaca, fica a cada parágrafo mais forte a suspeita de que se trata de um “vós” social e, quem sabe, até mesmo de classe. A afronta à moral burguesa e cristã vai caminhando por aí até, em seguida, atingir o seu ápice, quando aparece a crítica nomeadamente ao “homem de negócios”, descrito como “uma espécie de Prometeu moderno que, tendo roubado a aritmética aos deuses, recebeu deles o castigo de ter o cérebro roído diariamente pelos números e operações”²⁰. Numa perspectiva negativa, ainda que fabular, o homem de negócios não é heroico ou epopeico, mas cômico, já que na anedota proposta, por ter sido vil, seu cérebro é *roído* diariamente. É a partir da enunciação desse personagem-tipo, verdadeira personificação do capital patriarcal, que descobrimos que os verbetes anteriormente anunciados não eram senão obra da consciência do homem de negócios: “o homem de negócios, eu dizia, que é uma das peças fundamentais da organização urbana, aperfeiçoou preceitos morais com tal rapidez e versatilidade, que os dicionários da língua portuguesa não puderam acompanhar”.²¹ Ora, os verbetes começaram a ser atualizados linhas antes pelo próprio tropicalista, quando redefine o que seja, para o ponto de vista da lógica capitalista, os ideais de Família, Honra, Caridade, Honestidade e Religião.

É tempo de destacar que a crítica ao homem de negócios é mais uma autocitação – depois de “2001” –, pois trata-se de personagem-tipo de outra canção de seu LP de 1968 (que, vale lembrar, foi lançado no mesmo mês em que esse texto foi publicado), canção intitulada “Não buzine que eu estou paquerando”²². Esta é a segunda faixa do LP, que se segue ao sucesso “São São Paulo, Meu amor”, e nela podemos ouvir a seguinte descrição da figura em questão: “Um homem de negócios/ não descansa, não, // Carrega na cabeça uma conta-corrente/ não perde um minuto/ sem o lucro na frente. // Juntando dinheiro/ imposto sonegando,/ passando contrabando,/ pois a grande cidade/ não pode parar”²³. O paralelismo entre o texto de Tom Zé publicado por Adones Oliveira e o disco lançado no mesmo mês não é explicitado por Tom Zé até que, justaposto de forma surpreendente às suas duras críticas sobre “o homem de negócios”, está o encerramento do texto:

Então eu comecei a trabalhar e as cantigas vêm aí. Providenciei escudos e bandeiras e tranquilizantes. Os vossos braços cruzados formam uma gigantesca corrente de aço (polida com sabonetes e aromatizada com perfumes importados) que tenta aprisionar meu pensamento. Os vossos olhos

²⁰ *Idem, ibidem.*

²¹ *Idem, ibidem.*

²² *Idem*, 1968, lado A, faixa 2.

²³ *Idem*, 2011, p. 226.

vidrados de múmias vivas formam um grande espelho mentiroso, que tenta retratar-me como um delinquente.

Os versos musicados são o meio pelo qual eu vos devolvo a imagem.
(grifo nosso)²⁴

O que fora nomeado pelo jornalista como uma agressividade de Tom Zé, segundo o iraraense estaria presente também em suas canções, aparecendo como um espelhamento da imagem de delinquente à que faz menção: “os versos musicados são o meio pelo qual eu vos devolvo a imagem”. Nessa perspectiva, a sua atitude parte de um antagonismo *moral* com o público leitor – este, igualado por Tom Zé ao “homem de negócios”. No encarte do disco em que gravou esses versos musicados, o próprio Tom Zé anuncia: “A sociedade vai ter uma dor de barriga moral”. Já a si, diferencia-se do homem de negócios – e também do leitor de jornais, duplos *vós* contra os quais se insurge o material para a imprensa – ao trazer à frente sua falta de *virtude*.

O “eu” contra “vós”, simbólico da atitude do jovem cantor, em diversos momentos lembra o tom do primeiro LP de Tom Zé, contemporâneo ao “Material para a imprensa”. Na realidade, em comparação com o material que analisamos, o texto publicado no encarte²⁵ do LP é uma versão deste, reduzida²⁶; e a atitude rebelde não deixa de ter o aspecto da autopublicidade, dadas as autocitações às suas canções. A falta de mediação com que faz em

²⁴ *Idem* apud OLIVEIRA, Adones in PIMENTA, p. 17.

²⁵ “Somos um povo infeliz, bombardeado pela felicidade. O sorriso deve ser muito velho, apenas ganhou novas atribuições. Hoje, industrializado, procurado, fotografado, caro (às vezes), o sorriso vende. Vende creme dental, passagens, analgésicos, fraldas, etc. E como a realidade sempre se confundiu com os gestos, a televisão prova diariamente, que ninguém mais pode ser infeliz. Entretanto, quando os sorrisos descuidam, os noticiários mostram muita miséria. Enfim, somos um povo infeliz, bombardeado pela felicidade. (As vezes por outras coisas também). É que o cordeiro, de Deus convive com os pecados do mundo. E até já ganhou uma condecoração. Resta o catecismo, e nós todos perdidos. Os inocentes ainda não descobriram que se conseguiu apaziguar Cristo com os privilégios. (Naturalmente Cristo não foi consultado). Adormecemos em berço esplêndido e acordamos cremedentalizados, tergalizados, yêyêlizados, sambatizados e miss-ificados pela nossa própria máquina deteriorada de pensar. ‘-Você é compositor de música ‘jovem’ ou de música ‘Brasileira’?’ A alternativa é falsa para quem não aceita a juventude contraposta à brasilidade.. (Não interessa a conotação que emprestam à primeira palavra). Eu sou a fúria quatrocentona de uma decadência perfumada com boas maneiras e não quero amarrar minha obra num passado de laço de fita com boemias seresteiras. Pois é que quando eu abri os olhos e vi, tive muito medo: pensei que todos iriam corar de vergonha, numa danação dilacerante. Qual nada. A hipocrisia (é com z?) já havia atingido a indiferença divina da anestesia... E assistindo a tudo da sacada dos palacetes, o espelho mentiroso de mil olhos de múmias embalsamadas, que procurava retratar-me como um delinquente. Aqui, nesta sobremesa de preto pastel recheado com versos musicados e venenosos, eu lhes devolvo a imagem. Providenciem escudos, bandeiras, tranquilizantes, anti-ácidos, antifiséticos e reguladores intestinais. Amém (...) A sociedade vai ter uma dor de barriga moral”. (TOM ZÉ, *Site oficial*, [201-?], s.p.)

²⁶ O pesquisador Carlos Eduardo Pires analisa o texto do encarte no fim de seu ensaio sobre o LP *Grande Liquidação*, concluindo que “a colagem dos fragmentos do texto da contracapa parece apontar para a dificuldade de devolver essa imagem contraditória que é o próprio LP em um contexto em que a indiferença divina da anestesia, ou a burrice [menções às faixas do LP como “Sabor da burrice”], passa a dar o tom.” (PIRES, 2011, p. 162).

seu texto o pulo entre “o homem de negócios” e seu trabalho com as canções é sintomática e reveladora da publicidade de si que está no fundo de aparições midiáticas como esta.

Em outro sentido, o mesmo processo que chamamos de falta de mediação poderia ser visto como uma proposta esteticamente realista de sua parte: vejo o mundo como ele é, mas *enuncio – e não critico* – suas regras; apenas espelho e *devolvo a imagem*. Nesse sentido, pensando o tropicalismo, Francisco Alambert marca uma diferença entre o que chama de “*realismo tropicalista*” e as vanguardas plásticas neorrealistas da década de 1960, distinção que pode ajudar a refletir sobre esse texto de Tom Zé:

Os neoconcretos procuravam elaborar uma arte que falasse à subjetividade, colocando o corpo como lugar privilegiado da narrativa, mas também aos problemas políticos gerais. Propunham potencializar os corpos e mentes para negar o mundo estabelecido – **e não para melhor se estabelecer nele, como irá propor o realismo tropicalista.** (*grifo nosso*)²⁷

Embora não se possa ignorar uma tensão no nosso exemplo, no “Material para a imprensa”, entre o enunciante e alguns de seus leitores e suas leitoras, entre cantor e público-leitor, essa tensão se alivia quando, no movimento final do texto, a imagem de delinquência é trazida para um jogo de espelhamento realista que aproximamos aqui à formulação de Alambert quando este aponta para o melhor estabelecimento dessa estética tropicalista no mundo como ele é. De um ponto de vista, o tropicalismo em geral acena para a direção da imagem de delinquência que Tom Zé pretende devolver a quem a teria cunhado em primeiro lugar, estabelecendo consequentemente uma forte relação entre o público jovem que está disposto a consumir simultaneamente os produtos e produtores dos festivais televisivos de canção e seus discursos de crítica aos estratos sociais mais abastados, na figura do homem engravatado – presente tanto nos palcos, quanto nos júris e nas plateias dos mesmos festivais²⁸.

Poderíamos nos aventurar a interpretar as questões da delinquência e da violência nos festivais, sentidas em 1968 por Tom Zé. Já no ano anterior, o célebre III Festival de Música Popular Brasileira inaugurara os episódios rixosos na televisão brasileira. Em artigo da época, “Festival de viola e violência”²⁹, Augusto de Campos comenta os vários ângulos do programa de TV que acabou por transmitir o cancionista Sérgio Ricardo quebrando seu violão e atirando-a rumo à plateia, que o vaiava sonoramente. Alguns ângulos desse incidente são indagados por Campos, como o caráter dos espectadores “hipno-TV-tizados”, os

²⁷ ALAMBERT, 2012, p. 144.

²⁸ Agradeço a Carlos de Almeida Toledo por tal relação.

²⁹ Originalmente publicado no *Correio da Manhã*, 26 de outubro de 1967, mas aqui consultado em CAMPOS, 1968, pp. 113-119.

“pressupostos da organização”, já que “as 36 músicas que o público ouviu representam (...) apenas 1% das concorrentes”³⁰. Ao revelar os dados relativos aos valores dos prêmios e chamar a atenção para a natureza acirrada da competição entre os cancionistas, o artigo de Campos possibilita a discussão sobre o paralelo entre a violência econômica e a violência “da viola” quebrada.

Atendo-nos aos acontecimentos da esfera da indústria cultural relativos aos tropicalistas, é preciso evocar por exemplo de 1968 o “episódio da canção *É Proibido Proibir*, quando Caetano, os Mutantes e Gil foram vaiados e agredidos com tomates, ovos e pedaços de pau pela furiosa plateia do Festival Internacional da Canção”, como lembra Carlos Calado³¹. Nas últimas semanas antes da prisão de Gilberto Gil e de Caetano Veloso, ou seja, no contexto de escrita do texto de Tom Zé e da vitória de sua canção no festival, “a situação tornara-se insuportável. Criticados diariamente na mídia ou mesmo por colegas do meio artístico, sem falar nas cartas revoltadas de pais de família e prefeitos de cidades interioranas contra o programa que faziam na TV Tupi, os tropicalistas já estavam praticamente isolados”³².

Contudo, esta imagem de delinquência que se pretende devolver ao público nas palavras de Tom Zé contém uma dose de caráter *moral*. Quando assim me refiro à atitude do cancionista em seu texto, acredito nos aproximar do que Roberto Schwarz definiu como uma *imagem tropicalista*:

A reserva de imagens e emoções próprias ao país patriarcal, rural e urbano, é exposta à forma ou técnica mais avançada ou na moda mundial – música eletrônica, montagem eisensteiniana, cores e montagem do pop, prosa de Finnegans Wake, cena ao mesmo tempo crua e alegórica, atacando fisicamente a plateia. É nesta diferença interna que está o brilho peculiar, a marca de registro da imagem tropicalista. O resultado da combinação é estridente como um segredo familiar trazido à rua, como uma traição de classe. É literalmente um disparate – é esta a primeira impressão – em cujo desacerto porém está figurado um abismo histórico real, a conjugação de etapas diferentes do desenvolvimento capitalista.³³

Se acompanharmos a definição de que o efeito de tal tipo de imagem é similar ao de um “segredo familiar trazido à rua”, o texto de Tom Zé, embora não cite em momento algum o movimento tropicalista, pode ser considerado uma manifestação tropicalista. Apresentando sua linguagem ao público, desde a escolha pelo novo, passando pela defesa do “pop” da cantora de jovem guarda Martinha, chegando à denúncia da família abastada e sua moral

³⁰ CAMPOS, 1974, p. 114.

³¹ CALADO, 2008, p. 11.

³² *Idem, ibidem.*

³³ SCHWARZ, 1978, p. 74.

hipócrita, assume espelhar tudo isso em uma imagem que é, pela definição schwarziana que procuramos acompanhar, tropicalista³⁴. Não obstante, o perigo desta imagem, advertia Schwarz, está ligado à ideia de valor absoluto de novidade e renovação – que Tom Zé, à maneira tropicalista, também trouxe positivamente em seu texto de 1968. Para o crítico,

(...) a crista da onda, que é, quanto à forma, onde os tropicalistas estão, ora alinha pelo esforço crítico, ora pelo sucesso do que seja mais recente nas grandes capitais. Esta indiferença, este **valor absoluto do novo**, faz que a distância histórica entre técnica e tema, fixada na imagem-tipo do tropicalismo, possa tanto exprimir ataque à reação, quanto o triunfo dos netos citadinos sobre os avós interioranos, o mérito irrefutável de ter nascido depois e ler revistas estrangeiras. (*grifo nosso*)³⁵

Esses dois momentos do tropicalismo vislumbrados por Schwarz – em um momento se alinhando com o esforço crítico, em outro com o sucesso do novo – se vê no “Material para a imprensa”. Por um lado, lemos ali a defesa do espelhamento, da devolução da imagem (em teoria) tal como foi recebida, assim como do sucesso da técnica e do novo na forma e no tema das canções tropicalistas. Por outro, é verdade que a indefinição coletiva do “vós” e, com ela, a agressividade generalizada com a qual o artista recebe sua vitória num Festival, vitória que é acompanhada por uma série de duras críticas públicas, poderiam sugerir uma percepção do artista do seu lugar na indústria cultural, ao mesmo tempo de identidade com seu público e antagonismo com ele, premiado e simultaneamente linchado, como é próprio à lógica do espetáculo. Depoimentos de afronta como esse, se em nenhuma medida alteram essa lógica, são momentos em que o pop-star faz o vão esforço de se mostrar como indivíduo e não como uma “marca sem nenhum caráter”³⁶, nos termos de Walter Garcia em definição do que seja o artista moderno. Ainda assim, mesmo quando pretende destacar sua individualidade e sua crítica, acaba por mostrar e divulgar o seu trabalho (“então eu comecei a trabalhar e as cantigas vêm por aí”), finalidade última de sua existência na indústria cultural.

³⁴ A respeito da crítica moral à família na canção “São São Paulo, meu amor” do primeiro LP de Tom Zé, o pesquisador Carlos Eduardo de Barros Moreira Pires aborda um procedimento das letras de Tom Zé que se assemelha a este efeito de espelhamento, pelo qual o cantor toma a voz das opiniões políticas mais conservadoras: “Um novo bloco temático se coloca na segunda estrofe, a caracterização sai do enquadramento geral da multidão e foca – como em muitos outros momentos do LP, principalmente em seu lado A – um dos alvos do tropicalismo: a ‘moral pai de família’. Em alguma medida, tanto o LP de Gil quanto o de Veloso abordam em suas canções esse ‘inimigo do tropicalismo’ (...). **Nessa segunda estrofe, o narrador assume a voz que pede salvação (...) pelas pecadoras, provavelmente prostitutas, que invadiram o centro da cidade ameaçando a tradição, a família – e, em certa continuação dessa perspectiva na canção que encerra o lado A, a propriedade.** Esse foi o contexto (...) que serviu de esteio ao golpe militar, ou à ‘revanche da província’, para usar novamente a expressão do crítico literário Roberto Schwarz.” (PIRES, 2011, p. 118).

³⁵ SCHWARZ, 1978, p. 75.

³⁶ GARCIA, 2004, p. 32.

Domingo no Parque, Segunda no Parque Industrial

Entre indivíduos e marcas, a crítica e a crônica jornalística não raro patinam com a indústria cultural quando traçam o perfil de trabalhadores da canção, no jogo entre as individualidades e particularidades do artista no mundo das mercadorias. Renato Ortiz, quando prefacia o livro de Márcia Tosta Dias sobre a formação e hegemonização da indústria fonográfica no Brasil entre 1970 e 1990, *Os Donos da Voz* [2000], repara que:

Muito do que se escreveu sobre música popular brasileira retoma o velho esquema, já criticado por muitos, de uma certa história da arte. O enfoque fixa em demasia o artista considerado como o demiurgo da própria explicação sociológica. O narcisismo mediático vem acrescentar a esta interpretação ingênua, herdada do século XIX, uma série de problemas. Como o artista é o ponto de partida do star-system a explicação se encerra na sua figura ou no testemunho e reflexões que ele e os jornalistas fazem de sua produção.³⁷

Desses ímpetos personalistas, um exemplo a ser notado seria nossa legítima vontade de humanização quando começamos textos com informações da vida do artista antes de seu nascimento midiático. Assim, na personificação desse tratamento, Tom Zé não é Tom Zé, nascido em 1968 no IV Festival da Música da TV Record ou antes, em 1960 em sua estreia na TV Itapôa, em emissão local de Salvador, mas Antônio José Santana Martins, “nascido em Iará, sertão da Bahia, em 1936”³⁸. O nome inteiro de batismo aparece para contar as origens e o princípio da vida, mas não se repete ao longo das narrativas, ficando o leitor apenas acompanhado da marca “Tom Zé”. E quem dirá que não são a mesma pessoa? De que maneira seria possível desmascarar o véu realista-ilusionista do espetáculo, em tom que se desvia do contentamento em identificar essa máscara como derme? Na raiz dessas questões, está a própria condição do cancionista neste universo. Para Walter Garcia, quando analisa as obras de Caetano e Gil,

Trabalhadores ao mesmo tempo comuns e incomuns (por se apresentarem como responsáveis pela produção de suas próprias histórias), os tropicalistas recolhem na substância viva da experiência versos que se tornam facilmente ditos populares; ou slogans: “de perto ninguém é normal”, “andar com fê eu vou, que a fê não costuma falhar”, “cada um sabe a dor e a delícia de ser o que é”, “mistério sempre há de pintar por aí”, “quanto mais purpurina, melhor”, “eu sou neguinha?”...³⁹

³⁷ ORTIZ in DIAS, 2008, p. 12.

³⁸ TATIT, 2017, s.p.

³⁹ GARCIA, W., 2004, p. 32.

Tais “ditos populares”, se os entendermos em sua vocação de “slogans”, ou seja, enquanto discursos que anunciam produtos, podem carregar a potência em vender ou anunciar os próprios cancionistas. Em sentido análogo, as capas de discos e o disco são mercadorias culturais que tanto se parecem, deliberadamente, à imagem e semelhança de seus criadores, quanto assimilam-dissimulam toda a divisão do trabalho implícita ao processo racionalizado de produção, criação, gravação, mixagem, prensagem, distribuição e divulgação⁴⁰. Márcia Tosta Dias, em estudo sobre a trajetória da indústria fonográfica brasileira entre os anos 1970 e 1980, retomando artigo de Enor Paiano⁴¹, comenta que a “supremacia” do artista é perceptível nas mudanças do próprio processo produtivo quando da adoção do LP pela indústria fonográfica, “uma vez que torna o artista mais importante que o disco. É o tempo do trabalho de autor, quando são oferecidas condições para que alguns artistas desenvolvam um trabalho que não poderia ser feito em compacto, mesmo que duplo”⁴².

Assim, os discos de Caetano Veloso *são* Caetano Veloso, assim como o contrário. Em 2017, no show “Caetano, Moreno, Zeca e Tom” em São Paulo, Moreno Veloso, filho mais velho de Caetano, disse ao público que seu pai tinha lhe pedido para aprender uma canção sua, “Leãozinho”, para tocar naquela ocasião⁴³. Moreno comentou com o público que achava o pedido estranho, porque se a canção era de Caetano, e ele estaria no show, então ele mesmo poderia cantar; e após uma pausa, acrescentou algo como: “nós não nascemos sabendo as canções do nosso pai não, viu gente? Nem o Tom [um dos filhos] conhece todas as canções. Conhece, Tom?”, o qual respondeu negativamente. Nessa fala, fica pressuposta a confusão entre o artista e as mercadorias-cancionais que produzem, verdadeira reificação do superastro em sua função primeira no mundo das mercadorias.

A questão, no entanto, é complexa; a apresentação citada, ao mesmo tempo que camufla o sentido de que Caetano seja um operário da cultura de massas por mostrá-lo em ambiente intimista com seus filhos, também músicos, respondendo amavelmente a seus

⁴⁰ A descrição de Márcia Tosta Dias sobre a organização das majors no Brasil notadamente na década de 1970 é exemplar da qualidade industrial de um disco: “A produção de discos organizada em uma linha de montagem era realidade no Brasil dos anos 70. Reservada à transnacional ou às empresas nacionais de grande porte, essa linha de produção continha as seguintes etapas: concepção e planejamento do produto; preparação do artista, do repertório e da gravação; gravação em estúdio; mixagem, preparação da fita master; confecção da matriz; prensagem/fabricação; controle de qualidade; capa/embalagem; distribuição; marketing/divulgação e difusão. A consecução dessas etapas envolvia profissionais das mais variadas áreas: músicos, compositores, intérpretes, técnicos e engenheiros de som, artistas gráficos, advogados, publicitários, divulgadores, contabilistas, funcionários administrativos, diretores, gerentes, operários, vendedores.” (DIAS, 2008, p. 69).

⁴¹ PAIANO, 1994, p. 210 *apud* DIAS, 2008, p. 61.

⁴² DIAS, 2008, p. 61.

⁴³ Os comentários desse show aqui estão reproduzidos de notas que fiz após o concerto, e assumo os riscos dessa reprodução memorialista.

pedidos e contando histórias da família, também revela como, diferentemente de uma dada cultura oral em que a tradição de um grupo ou uma família seria transmitida pelas gerações mais antigas às mais novas, a família Veloso, ali por inteiro espetacularizada, está enraizada menos na cultura da cidade natal de Caetano, Santo Amaro da Purificação – como quer Caetano, que mencionou positivamente a cidade e seus cidadãos numerosas vezes durante o concerto, lembrando por exemplo que Moreno aprendeu violão com um santamarense – do que na lógica do trabalho na indústria cultural e sua hegemonização no ramo fonográfico sobretudo a partir da década de 1970⁴⁴. Nesse sentido, o desabafo de Moreno anuncia a perda da tradição nas sociedades modernas, o que no contexto de produção de mercadorias culturais e especificamente da canção popular-comercial brasileira é uma questão interessante, já que esta se reporta repetidamente às tradições orais brasileiras. Para pensar essa aparente relação contraditória, podemos nos remeter a Robert Kurz, que em seu texto “A estética da Modernização” a respeito da cisão entre as esferas da sociabilidade na modernidade, desenvolve a ideia de uma sociabilidade reificada: “Embora toda a aparição da vida em si contenha sempre um momento estético para o ser humano, o capitalismo negou esse fato elementar e cindiu a estética em um local separado, como aliás todos os outros momentos”⁴⁵.

De alguma maneira, quando Caetano faz menção a suas origens santamarenses, quando Gil relata suas memórias em Ituaçu, cidade na Chapada Diamantina onde passou anos de sua infância, ou quando Tom Zé chama a atenção para sua criação em Irará (as três cidades, no Estado da Bahia), os cancionistas sinalizam para a memória da mudança pela qual as sociedades modernas passaram, assim definida por Robert Kurz: “As sociedades antigas predominantemente agrárias não *tinham* uma cultura, mas elas *eram* uma cultura”⁴⁶. Para a pesquisadora Renata Santos Rente, quando se refere ao texto de Kurz em sua dissertação, é mister apontar para o processo de expropriação das pessoas de seus modos de reprodução, pressuposto por Kurz no texto referido, nas palavras de Rente “condição para formação do

⁴⁴ Walter Garcia, quando comenta o processo criativo de Dorival Caymmi do ponto de vista do tempo que julgava necessário empenhar em suas criações, aponta: “Uma canção espontânea, nesses termos [de Caymmi], não se confunde com o espetáculo produzido em série, nem com o efeito fugaz que o desleixo ou o estalo podem causar. Ela persegue a naturalidade da fala coloquial, mas o interesse que desperta é contínuo, à medida que sua naturalidade se constrói no relato de uma vida, como é próprio da linguagem cotidiana, particular e mergulhada em uma experiência histórica. Pode-se dizer que também ela seja, como a narrativa tradicional, ‘num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação’ [a citação é de Walter Benjamin em “O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov], e assim sendo o seu tempo de criação é forçosamente dilatado. **Esse tempo foi aceito na fase de implantação da indústria cultural, mas não condiz com a racionalidade capitalista que administrará os meios de comunicação a partir da década de 1970 (...)**”. (GARCIA, W., 2013, p. 81, *grifos nossos*).

⁴⁵ KURZ, 2008, p. 120 *apud* RENTE, 2013, p. 7.

⁴⁶ *Idem, ibid.*, pp. 113-114 *apud* RENTE, 2013, p. 10.

capital como relação social”⁴⁷, tendo por consequência “transformações qualitativas das condições de reprodução que essa separação engendra”⁴⁸, de forma que a cultura difere da totalidade da sociedade, se estabelecendo como um *momento* da sociabilidade. De forma complementar à que Theodor Adorno explicitou a necessidade do consumo durante o tempo “livre” do trabalhador como verdadeira extensão do mundo do trabalho em seu texto “Tempo livre”⁴⁹, Kurz critica a valorização do valor como finalidade da sociabilidade moderna capitalista, quando argumenta:

A expressão da vida para além das cisões sistêmicas e das esferas funcionais complementares do mercado e do Estado, da economia e da política, da concorrência e do direito, é degradada para o refúgio do lazer. E em algum lugar em relação ao resto difuso está não somente a religião, mas também a arte e a cultura colocadas em esferas particulares. Todas as coisas que um dia foram decisivamente importantes para os homens, todas as questões existenciais, e assim todas as finalidades e formas de expressão estética ligadas a essas questões se transformaram nesse *resto* insignificante e seus representantes têm de brigar pelas migalhas caídas da mesa do monstruoso fim-em-si.⁵⁰

Uma vez que a arte e a cultura como esferas cindidas estão também no mercado, mas não constituem o essencial da produção de valor da economia capitalista, a própria condição dos trabalhadores desse ramo foi e permanecerá sendo a de buscar as migalhas caídas da mesa, na metáfora de Kurz. Nessa condição, não raro o que nos sobra é o elogio ao artista experimental e independente que “se nega” a entrar na padronização do mercado.⁵¹

Excluída a possibilidade da crítica ao sistema que empurra as pessoas em toda parte à concorrência, ao trabalho, à geração de valor, ao desemprego, à informalidade, ao

⁴⁷ RENTE, 2013, p. 9.

⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 10.

⁴⁹ ADORNO, 1995, pp. 70-82.

⁵⁰ KURZ, 2008, p. 120 *apud* RENTE, 2013, p. 8.

⁵¹ Uma série de shows idealizada pela cantora Camila Costa em 2011 ilustra bem a questão. Chamado *Bendito É o Maldito Entre as Mulheres*, o projeto patrocinado pelo Centro Cultural Banco do Brasil envolveu em quatro shows artistas de uma nova geração (Camila Costa, Andreia Dias, Anna Ratto e Chicas) e os próprios cantores “malditos” homenageados por elas (Jards Macalé e Jorge Mautner em participação especial nos shows que lhes prestam tributos; Tom Zé e Sérgio Sampaio homenageados com a participação de Anelis Assumpção e Zeca Baleiro). O jornalista Lauro Lisboa Garcia, apresentando esse concerto no *Estadão*, assinou a resenha “Quem eram os malditos mesmo?”, no qual se lê uma análise afiada do fenômeno à luz das modificações no mercado fonográfico: “Gurus do inconformismo, ícones da música anticomercial, inovadores e provocadores naturais, eternos inquietos. Compositores como Tom Zé, Sérgio Sampaio, Jards Macalé, Jorge Mautner, Luiz Melodia, Torquato Neto, Walter Franco, Itamar Assumpção e outros, quando surgiram, foram logo considerados estranhos no ninho, rotulados como “malditos”, antipopulares, “difíceis” de ouvir e rotular. Hoje, com o mercado de discos falido e legiões de artistas procurando fazer o que bem entendem sem se preocupar com venda, eles estão finalmente entre os iguais. O tempo também está do lado deles, vivos ou mortos. Os ex-malditos agora são gênios compreendidos por uma juventude em busca de algo mais genuíno e fora do comum. Nada mais natural, então, como deixa claro a cantora Camila Costa, que eles sejam benditos entre os expoentes da nova geração, que homenageiam quatro deles a partir de hoje no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo.” (GARCIA, L. L. 01/02/2011, s.p.).

autoemprego e à autopublicidade, nos resta tratar com naturalidade a passagem entre Antônio José Santana Martins para Tom Zé? Essa metamorfose, quando não é notada pela caneta do/a estudioso/a ou reivindicada pelos olhos do/a leitor/a, deixa resíduos na investigação teórica; cascas dessa metamorfose repousam ao solo, mostrando a direção do caminho percorrido. São metáforas da reificação da pessoa em mercadoria, resíduos de um processo social que não aconteceu de uma vez, mas que se impôs progressivamente como realidade. Assim essas cascas e resíduos, que carregam a potência de revelar o processo pelo qual a dinâmica do mundo das mercadorias é vista como natural e ontológica, são entendidas como lixo. Lixo – pois para o/a estudioso/a que prefere entender Tom Zé como heroico marginal da indústria cultural, não serve como material de análise; nem ao menos repara nele quando imponderadamente acredita a transposição de Antônio José para Tom Zé como simples continuidade e escolha estilística. Lixo – quando toda mercadoria produzida nessa dinâmica mercadológica não é simbolizada em sua forma e finalidade plenas de consumo, descartabilidade, de aterro sanitário, mas em seu duplo publicitário construtivo e consumível. Lixo – quando em disco de 2012, *Tropicália Lixo Lógico* o cancionista Tom Zé chama de “lixo lógico”⁵² a cultura oral nordestina que ele experienciou em Iará quando jovem nas décadas de 1930 e 40, época em que, dentre outras coisas, ainda não havia ali chegado energia elétrica. E lixo – que Tom Zé estende para seus colegas, quando enxerga essa cultura oral de origem baiana entre os tropicalistas como o denominador comum essencial para o surgimento do tropicalismo, fazendo referência a isso no disco de 2012.

Não à toa, os tropicalistas, antes de se lançarem nesta marca de movimento, eram denominados pelos paulistas e cariocas de “os baianos” ou “o grupo baiano”. Interessa-nos, portanto, para entender essas formulações tardias de Tom Zé sobre o grupo, pensar suas origens enquanto Grupo Baiano e a passagem dessa designação para “tropicalista”, nos anos 1960 – para assumir com o passar das décadas a escala que “desregionalizou” alguns deles de sua baianidade e os territorializou na qualidade de celebridades brasileiras, verdadeiros ícones latinoamericanos.

O Grupo Baiano

Os artistas e cancionistas que hoje reconhecemos como participantes do movimento tropicalista não foram assim denominados de partida. No início de suas carreiras, foram

⁵² TOM ZÉ, 2012, s.p.

chamados no Rio de Janeiro e em São Paulo de “os baianos”, “o grupo dos baianos” ou de “o grupo baiano”. Ao contrário do que veio a acontecer com o adjetivo “tropicalista”, que depois de alguma resistência dos integrantes foi acolhido por eles, salvo engano não se autodenominaram como “grupo baiano”. Mas foram sendo assim reconhecidos pela crítica e pela crônica jornalística na região Sudeste na década de 1960, pois vindos da Bahia fizeram parte de espetáculos e aparições coletivas nessa década, tanto em Salvador, onde se conheceu a maior parte deles, quanto nas metrópoles da região Sudeste do Brasil.

Na denominação de “grupo baiano”, os nomes dos jovens artistas que apareciam nas notícias e que estavam envolvidos na maior parte das parcerias entre 1967 e 1968, anos imprescindíveis para o que veio a ser chamado de tropicalismo, eram Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia⁵³, Maria da Graça (Gal) Costa, Tom Zé, o poeta, letrista e jornalista Torquato Neto⁵⁴ e o poeta e letrista José Carlos Capinan⁵⁵. Porém, antes disso, em Salvador, os artistas fizeram apresentações individualmente no rádio e na televisão locais; e foram se articulando por volta de 1963 e 64. Segundo Carlos Calado, ficou conhecido o hábito das sopas aos sábados no casarão da atriz de teatro Maria Muniz no bairro de Nazaré em Salvador, que se tornaram saraus semanais, e no decorrer dos anos foram ponto de encontro de Tom Zé, Gil, Caetano e Gal, Fernando Lona (ator e cantor que viria a ser parceiro de Geraldo Vandré⁵⁶), Alcyvando Luz (contrabaixista), Orlando Senna (jornalista e mais tarde cineasta)⁵⁷ e Álvaro Guimarães (diretor de teatro e cinema)⁵⁸, entre outras figuras da cidade.

⁵³ Reconhecida inicialmente como “líder do grupo baiano”, posteriormente se desvincilha do grupo quando este assume a postura propriamente *tropicalista*. Sobre Maria Bethânia como líder do grupo, ver por exemplo “Jacob do Bandolim no MIS” no *Estado de São Paulo*: “Durante a entrevista gravada para os arquivos do Museu da Imagem e do Som, Jacob disse que o panorama da música popular brasileira atualmente é ‘confuso, sendo certo apenas que o grupo baiano, liderado por Maria Betania, é o dono da situação’.” (SEM AUTOR, 25/02/67, p. 7)

⁵⁴ Este, piauiense, mas que havia migrado para Salvador. Segundo Gilberto Gil, “ele tinha vindo do Piauí para estudar na Bahia. Havia uma tradição de os estudos nordestinos mandarem seus jovens para lá, pois a Bahia tinha uma reputação de maior centro universitário do Norte e do Nordeste. Vinha muita gente do Piauí, do Ceará e de todos esses lugares. Torquato foi um deles e lá nos encontrou, conhecendo a mim e ao Caetano, Capinan e essa turma.” (GIL in COHN (org.), 2007, p. 208). Apesar de ter morado em Salvador para os estudos durante três anos, migrou em 1963 para o Rio de Janeiro. Segundo Carlos Calado, foi em uma temporada sua em São Paulo, hospedado por Gilberto Gil por algumas semanas no ano de 1966, que a parceria dos dois “decolou de vez” (CALADO, 2008, p. 79).

⁵⁵ Capinan, nascido na cidade de Entre Rios, “a 160km de Salvador, no litoral norte da Bahia” (CALADO, 2008, p. 81), como Torquato também hospedado na morada paulista de Gil, quando conheceu este, Caetano e “os outros integrantes do futuro grupo musical do Teatro Vila Velha, em Salvador, era estudante das escolas de Direito e Teatro, além de ativista do Centro Popular de Cultura” (*idem, ibidem*). Ainda segundo Calado, a primeira obra gravada de Capinan fora a canção “Ladainha”, composição em parceria com Gilberto Gil de 1965, que na voz de Nara Leão fora gravada no lado B do compacto com “A Banda”, canção de Chico Buarque que vencera o Festival da TV Record de 1966 no qual “Ladainha” também concorreu.

⁵⁶ CALADO, 2008, p. 52.

⁵⁷ *Idem, ibid.*, p. 38.

⁵⁸ *Idem, ibid.*, pp. 45-50.

Assim, em Salvador, no Rio e em São Paulo parecem ter sido estes os momentos principais de articulação em que a maior parte do grupo dos baianos estava envolvida:

1) Em Salvador, os shows protagonizados por Gil, Caetano, Bethânia, Gal, Alcyvando Luz, Antônio Renato (ou Perna Fróes, pianista), Djalma Corrêa (percussionista), Fernando Lona (no 1º show), e Tom Zé (no 2º show), *Nós, por exemplo* nº1 (22 de agosto⁵⁹) e nº 2 (7 de setembro⁶⁰), no Teatro Vila Velha, em 1964, com direção geral de João Augusto Azevedo (carioca, crítico e diretor de teatro) e direção musical de Gil e Roberto Santana⁶¹;

2) Em Salvador, o espetáculo *Velha Bossa Nova, Nova Bossa Velha*, no Teatro Vila Velha, em novembro de 1964, com direção de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Alcyvando Luz, e estrelado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Alcyvando Luz, Antônio Renato (Perna Fróes), Djalma Corrêa e Fernando Lona, ou seja, o mesmo elenco do espetáculo anterior sem Tom Zé⁶²;

3) A convite do Teatro de Arena, no TBC em São Paulo, o espetáculo *Arena canta Bahia* estreado em 26 de setembro de 1965, dirigido por Augusto Boal e protagonizado por Caetano, Gil, Gal, Bethânia, Tom Zé, Jards Macalé (violonista) e Piti (cantor e compositor)⁶³;

4) No Rio e em São Paulo, as classificações, colocações e premiações das canções de autoria de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé, interpretadas por eles próprios e por outros

⁵⁹ *Idem, ibid.*, p. 50. Segundo Calado, esse show “tinha uma intenção bem definida: introduzir um grupo de jovens compositores, cantores e instrumentistas, em maior ou menor medida influenciados pela bossa nova, com pretensões de renovar a música popular brasileira. Provando que essa ambição não era descabida, o show acabou ofuscando todas as outras atrações da semana comemorativa [de abertura do Teatro Vila Velha]” (*Idem, ibidem*).

⁶⁰ Segundo Carlos Calado, “o sucesso da segunda versão de *Nós, Por exemplo* foi maior ainda que o da primeira. E o resultado mais evidente da excelente repercussão do show foi o convite da produção do Vila Velha para uma temporada mais extensa do grupo, de 21 a 23 de novembro de 64.” (*Idem, ibidem*, p. 54).

⁶¹ “(...) o espetáculo tem ainda as participações de Alcyvando Luz, Antonio Renato e Djalma Correa, e traz em seu repertório bossas, canções de Dorival Caymmi e dos compositores participantes” SEM AUTOR(A), in GIL, 2003, pp. 20-21.

⁶² Para Carlos Calado, “*Nova bossa velha, velha bossa nova* tinha um caráter assumidamente didático e histórico. Era um espetáculo que buscava não apenas divulgar o sentido e a estética musical da Bossa Nova, mas também refletir sobre ela. Caetano, Gil e seus parceiros baianos consideravam-se descendentes diretos da bossa e, com esse espetáculo, pretendiam inscrever-se numa perspectiva de renovação da música popular brasileira.” (CALADO, 2008, p. 54.) Para o mesmo autor, nesse momento o jornalista Carlos Coqueijo, que escreveu a respeito dos dois shows, *Nós, por exemplo* e *Nova bossa velha, velha bossa nova* no *Jornal da Bahia*, “animado com o alto nível musical dos dois shows do grupo, Coqueijo chegou a escrever para Aloysio de Oliveira, o criador do conceituado selo Elenco. Coqueijo assinou em baixo o trabalho dos garotos, aconselhando ao produtor que mandasse buscá-los imediatamente, para gravarem um acetato. Mas Aloysio não deve ter acreditado nos elogios, porque a resposta jamais chegou às mãos de Coqueijo” (*Idem, ibid.*, p. 57). Nessa ocasião já vemos o que parece ser uma primeira tentativa de gravar em coletivo o grupo que veio a se tornar conhecido anos mais tarde como grupo baiano, com algumas modificações.

⁶³ Aqui, “a ‘invasão baiana’ começa a repercutir, de modo que todos são contratados pela RCA-Victor, pela qual lançam os compactos que serão eventualmente coligidos no LP *Eu Vim da Bahia*.” (PIMENTA, 2011, p. 196).

como Gal, Elis Regina e Os Mutantes, nos diversos Festivais (FIC e Festival da MPB) de 1966, 1967 e 1968⁶⁴;

5) Em São Paulo, a gravação em coletivo do LP *Tropicália ou Panis et Circencis*, lançado em julho de 1968 pela gravadora Philips.

Embora nunca tenha se identificado como tropicalista, é importante lembrar, ainda, da estreia de Maria Bethânia na cena teatral no Rio de Janeiro e em São Paulo com o Teatro de Arena em 13 de fevereiro de 1965. Substituindo Nara Leão no espetáculo *Opinião*, dirigido por Augusto Boal⁶⁵, ao mesmo tempo em que virou ícone da canção de protesto no Brasil, Bethânia chamou a atenção para a cena artística baiana. Na peça, os personagens eram tipificados: um morador de uma favela carioca, interpretado por Zé Ketí, um retirante nordestino, o compositor maranhense João do Vale, e uma garota da zona sul do Rio, antes interpretada por Nara Leão, então substituída por Maria Bethânia. Esta última terminava a peça enunciando dados da migração nordestina para o Sudeste na década de 1950⁶⁶. Segundo Carlos Calado,

A química do palco, estimulada pelo ambiente político daquele momento, acabou construindo uma personagem pública que tinha muito pouco a ver com a verdadeira Maria Bethânia. A garota baiana, criada em uma família classe média do Recôncavo, jamais passara fome, muito menos sofrera os terríveis efeitos das secas nordestinas, como imaginaram alguns críticos e as plateias que a viram interpretando, com muita emoção e verossimilhança, as canções do espetáculo.⁶⁷

Não somente o estigma da seca e da vida sofrida na região do Nordeste brasileiro e da canção social, mas também o sucesso da performance de Bethânia impactaram o começo de sua carreira e dos músicos baianos que a rodeavam. Quanto aos aspectos que impulsionaram a atividade artística iniciante do pessoal do Vila Velha no Centro-Sudeste e junto à indústria fonográfica, Gil diria, em entrevista de 1995 a Marcelo Fróes, Marcos Petrillo e Haroldo Zager:

⁶⁴ Sobre o IV Festival da TV Record, além de Tom Zé e os Mutantes em 1º e 4º lugar respectivamente, “a grande revelação deste festival foi Gal Costa, que defendeu “Divino, maravilhoso”, de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Com uma interpretação lancinante e agressiva, revelava-se ao País uma virada na carreira da cantora que, até então era conhecida como Gracinha. A canção classificou-se em 3º lugar. O IV Festival da Record teve, ainda que sob a ressaca do FIC, um saldo expressivo para os tropicalistas.” (OLIVEIRA, Ana, [201-?], s.p.).

⁶⁵ Nara Leão teria convidado Bethânia para a substituir no contexto de uma doença que a impossibilitou de seguir em palco. Segundo Carlos Calado, Nara teria conhecido o grupo do Vila Velha e a jovem baiana de 17 anos através de Roberto Santana em Salvador, em temporada que fazia na cidade com o pianista Sérgio Mendes. “Nara gostou da turma e do que ouviu, especialmente da voz de Bethânia, a qual elogiou bastante.” (CALADO, 2008, p. 60).

⁶⁶ CALADO, 2008, pp. 60-64.

⁶⁷ *Idem, ibid.*, p. 66.

Nossa ideia de o entrevistar nasceu do trigésimo aniversário dos primeiros discos que vocês lançaram. Como é que vocês chegaram à RCA?

Foi o Ramalho Neto, um executivo recém-chegado. Era o início de sua carreira, numa linha modernizante e mais sofisticada. Estava exatamente procurando gente nova e nos encontrou. Bethânia estava fazendo o *Opinião*...

... E isso foi um forte referencial, não foi?

Foi... e aí, através dela, ele chegou até nós.⁶⁸

Apesar de terem tido pouca repercussão, os compactos lançados pela RCA representam um começo da atividade do grupo no universo da música gravada. Outra experiência, esta coletiva, já citada aqui, decorrida do sucesso de Bethânia com o *Opinião*, foi o espetáculo *Arena canta Bahia*, uma consequência da empolgação de Boal com o grupo dos baianos, primeiro espetáculo do grupo na região Sudeste do país. Aqui como na peça anterior, o imaginário da Bahia como lugar das lutas sociais perdurou, agora associado ao grupo. Como conta Caetano Veloso retrospectivamente em seu ensaio autobiográfico dos anos 1990,

O fato é que, em 65, participei com entusiasmo do *Arena canta Bahia*, pois era estimulante observar a mestria de Boal em compor desenhos moventes com nossos corpos, e era uma felicidade estar ao lado de Bethânia, Gil, Gal, Tom Zé e Piti, mas disse a todos eles – e repeti inúmeras vezes para mim mesmo – que devia haver algo fundamentalmente errado em se montar um musical sobre a Bahia em que não havia lugar para uma canção de Caymmi. As canções escolhidas tinham em comum uma caracterização nordestina que as afastava do estilo propriamente baiano – da graça, do gosto, da visão de mundo que vige na região do recôncavo e na Cidade do Salvador. Mas o Nordeste do “Carcará” era já marca da persona pública de Bethânia e da música de protesto em geral. Eu, no entanto, sonhava a nossa intervenção na música popular brasileira radicalmente vinculada à postura de João Gilberto para quem Caymmi era o gênio da raça. João, embora nascido e criado no sertão baiano vizinho a Pernambuco, sugeria uma linha mestra do desenvolvimento do samba que tinha sua origem no samba-de-roda do recôncavo e seu ponto de maturação no samba urbano carioca – e recusava estrategicamente exotismos regionais.⁶⁹

Por essa declaração de Caetano Veloso, tiramos tanto o estranhamento pessoal com o que havia de crítica social e exotismo, segundo ele, no regional nordestino – de que já dera sinal em seu livro poucas páginas antes quando criticara o acento para ele exageradamente baiano de Raul Seixas⁷⁰ –, quanto a preferência de adesão à “postura de João Gilberto” que por sua vez teria recusado “estrategicamente exotismos regionais”.

Na diferenciação que Caetano faz entre regional e sofisticado, encontramos alguns pontos que interessam a esta discussão. Ao mesmo tempo que essas parecem estratégias de

⁶⁸ GIL in COHN (org), 2007, p. 206.

⁶⁹ VELOSO, 2008, pp. 81-82.

⁷⁰ *Idem, ibid.*, pp. 45-49.

recusa dos elementos que diferenciam a Bahia de São Paulo e Rio – recusa que pressupõe a reflexão sobre a migração negra e baiana para o Rio entre o fim do século XIX e o começo do XX – esses são ainda momentos em que Veloso acena para a particularidade da cultura da Bahia (que no parágrafo citado é tomada como sinônimo de Recôncavo) em relação à região Nordeste que, não é demais lembrar, trata-se de uma região geopolítica do IBGE, criada portanto por e para uma instituição tecnocrática voltada a sensoriamento e planejamento estatal, e que por si não carrega essencialmente traços culturais específicos a não ser pelos clichês e preconceitos que lhe foram atribuídos. Contudo, no ponto de vista de Veloso o que parece se configurar como central na relação de mercadorias culturais na época, ou seja, a Bossa Nova ou antes disso o samba urbano carioca, *não são tidos como elementos regionais*. Isso porque, parece-nos, tomaram dimensão territorial nacional a partir de sua divulgação pela rádio e pela televisão; e até mesmo internacional, tomando por exemplo o caso da Bossa Nova. Para pensar essa questão, podemos recordar Francisco de Oliveira em seu Elegia para uma re(li)gião quando adota a seguinte definição de “região”:

(...) privilegia-se aqui um conceito de região que se fundamente na especificidade da reprodução do capital, nas formas que o processo de acumulação assume, na estrutura de classes peculiar a essas formas em escala mais geral. Desse ponto de vista, podem e existem ‘regiões’ em determinado espaço nacional, tanto mais determinadas quanto sejam diferenciados os processos assinalados, e, no limite, conforme já se sugeriu anteriormente, num sistema econômico de base capitalista, existe uma tendência para a completa homogeneização da reprodução do capital e de suas formas, sob a égide do processo de concentração e centralização do capital, que acabaria por fazer desaparecer as ‘regiões’, no sentido proposto por essa investigação. Tal tendência quase nunca chega a materializar-se de forma completa e acabada, pelo próprio fato de que o processo de reprodução do capital é por definição desigual e combinado, mas em alguns espaços econômicos do mundo capitalista, de que talvez a economia norte-americana seja o exemplo mais completo, é inegável o grau de homogeneização propiciado pela concentração e centralização do capital, de forma a quase borrar por inteiro as diferenças entre os vários segmentos do território nacional norte-americano. (OLIVEIRA, 1977, p. 27).

Segundo compreendemos de seu entendimento para o conceito de região no livro, a ideia é ressaltar o fato de que as regiões sejam determinadas em sua constituição pela divisão nacional e internacional do trabalho e pela relação do capital nessa determinação. Se afastando de uma definição fisiológica ou biogeográfica, Oliveira pretende a região na relação com as formas de produção capitalista. Nesse sentido, se trabalharmos com sua definição para pensar a formulação de Caetano Veloso, as supostas estratégias de filiação com uma música que não parecesse exótica ou regional que João Gilberto teria tomado buscavam justamente,

na invenção de um novo estilo, não somente a criatividade da nova forma, mas também uma homogeneização com as formas que faziam sucesso no centro de produção da indústria cultural. Falaremos mais sobre a relação entre tropicalismo e o sucesso mercantil da Bossa Nova – sem entrar na discussão musicológica, mas fazendo uma curta revisão bibliográfica sobre a questão da linha evolutiva da MPB – mais adiante neste mesmo ensaio. De todo modo, fica patente, nesse primeiro momento de apresentações do grupo no que se configurou como centro geográfico da indústria cultural, sua relação inseparável com a sua origem nordestina que para eles poderia soar como caricatural.

Apontando para o mesmo sentido, Tom Zé lembra, em seu relato autobiográfico *Tropicalista Lenta Luta* [2003], os episódios na preparação do espetáculo *Arena canta Bahia* em que ele deliberadamente “inventara folclores” nordestinos:

Foi em 65, quando Boal compunha com Caetano e Gil o *Arena Canta Bahia*. Augusto Boal passara seis meses no sertão da Bahia com Roberto Santana, recolhendo material folclórico. Usando-o na composição, os três primeiros armavam pequenos quadros de costumes nordestinos e o enredo de uma sucinta biografia de Lampião. De vez em quando, no costurar do tecido, faltava uma ligação para unir dois blocos daquela colcha de retalhos. “Que pena! Puxa vida! Estava ficando tão bom... Mas não dá” etc. Eu intervinha: “Creio que conheço uma estrofe de cantiga de roda que faria bem essa ligação. Vou ver se me lembro.” Ia pra casa, fazia a “cantiga de folclore”, no outro dia chegava no ensaio e dizia, bem casual: “Ah, sabe aquela ligação? Me lembrei dos versos.” A estrofe dava certinha no elo faltante. Todo mundo comemorava e eu dizia: “Puxa, é mesmo, dá na medida!” Eles nunca desconfiaram que aquele “folclore baiano” fora feito no quarto do hotel em São Paulo. Pelo menos nunca deixaram transparecer. Naturalmente, eu tinha dez anos na prática de parecer ausente de minhas composições.⁷¹

A espirituosa anedota de Tom Zé e as críticas contadas na década de 1990 por Caetano ilustram esse momento em que, embora incomodados com a caricatural representação de sua identidade, debutaram coletivamente na cena artística, teatral e musical paulista muito ligados às suas origens baianas.

Contudo, é tempo de ressaltar que, se a narrativa sobre os espetáculos coletivos parece construir uma imagem de unidade do grupo, quando acompanhamos as histórias escritas sobre o tropicalismo e os relatos memoriais dos integrantes, deparamo-nos com algumas hesitações no processo de desenvolvimento das carreiras dos músicos. Carlos Calado, quando descreve o episódio de Maria Bethânia no Opinião, assinala: “antes mesmo de apresentarem *Nova Bossa*

⁷¹ TOM ZÉ, 2011, pp. 29-31.

Velha, Velha Bossa Nova, Caetano, Gil e a turma do Vila Velha já tinham decidido que, após a temporada desse espetáculo, começariam a produzir shows individuais⁷². Realmente, alguns desses shows foram feitos, mas à medida que outros convites coletivos apareciam – como é o próprio caso de *Arena canta Bahia*, os músicos não os negavam. Sobre esse espetáculo, Gilberto Gil comentaria na entrevista já citada de 1995 que

O fato de estarmos ali, juntos no *Arena Canta Bahia* com direção do Augusto Boal e a convite do Arena, foi devido ao fato de termos estado juntos na Bahia. Éramos coletivos mas depois cada um fez algo seu. Teve um outro projeto coletivo, *Velha Bossa Nova, Nova Bossa Velha*. Essa série de espetáculos havia forjado essa unidade da diversidade; ou seja, esse grupo, do qual participavam outros como Fernando Lona e Tom Zé.⁷³

A partir do *Arena Canta Bahia*, o grupo começa a ser reconhecido no meio e na mídia no eixo Rio-São Paulo como “grupo baiano”. Depois, as carreiras dos artistas evoluem individualmente, como é o caso dos LPs de 1967, *Louvação*, de Gil, e o de Caetano e Gal, *Domingo*, ainda muito ligados à forte influência da Bossa Nova em suas trajetórias. Este último disco, como sabido, é lançado quando Caetano desenvolvia uma estética outra para suas canções⁷⁴, pois ainda em 1967 é composta por Caetano Veloso uma canção que marcou a história do grupo, tendo sido na época denominada por Arlette Neves no *Cruzeiro* de “o hino do movimento”⁷⁵, de gênero muito diferente do estilo Bossa Nova do LP *Domingo*⁷⁶. Inicialmente denominada “Mistura fina”, teve depois seu título alterado para “Tropicália”, sugestão de Luís Carlos Barreto, que teria visto na canção de Caetano uma semelhança com a instalação “Tropicália” do artista plástico Hélio Oiticica na exposição Nova Objetividade Brasileira em 1967⁷⁷. Posteriormente, o termo “tropicalismo”, utilizado pelo jornalista Nelson Motta, então jovem “ativista” das novidades musicais brasileiras em suas colunas e na televisão, foi cunhado para adjetivar à maneira das tendências vanguardistas esse grupo de artistas, que certamente compartilhava diversos pontos de vista estéticos e políticos.

⁷² CALADO, 2008, p. 59.

⁷³ GIL in COHN (org.) 2007, p. 207.

⁷⁴ Como conta Calado, “Na verdade, quando finalmente chegou às lojas, em julho de 67, *Domingo* já estava soando um tanto ultrapassado. Aquela atmosfera de bossa nova tardia, realçada pela voz delicada e joãogilbertiana de Gal, já tinha pouco a ver com o que Caetano começara a vislumbrar para suas novas canções.” (CALADO, 2008, p. 95).

⁷⁵ NEVES, “Tropicalismo: movimento, mito, escola ou cafajestada sob encomenda?” *O Cruzeiro*, 20 de abril de 1968, consultado em http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/report_tropicalismo.php.

⁷⁶ “Contando com a produção de Dori Caymmi, que já os conhecia desde Salvador, e caprichados arranjos de Menescal, Francis Hime e do próprio Dori, Cartano e Gal se alternaram nos vocais das 12 faixas. Oito canções do repertório eram de Caetano, como *Coração Vagabundo*, *Onde eu nasci passa um rio*, *Avarandado* e *Remelexo*, mas também não faltaram composições de amigos, como Edu Lobo (*Candeias*), Sidney Miller (*Maria Joana*) e da dupla Gilberto Gil e Torquato Neto (*Minha Senhora e Zabelê*).” (CALADO, 2008, p. 94).

⁷⁷ MELLO, 2003, p. 303.

Essa identificação, que se configura progressivamente para além de sua origem baiana, é visível sobretudo no que se refere à “visada internacionalista” do grupo, ou seja, o gosto pelo uso musical e comportamental de técnicas, linguagens e instrumentos em voga no centro da indústria cultural internacional; simultaneamente ao gosto e à influência de música brasileira de rádio, embora de nichos de consumo um tanto diversos – de um lado, o forte apreço pela Bossa Nova de João Gilberto, de outro, o gosto pelo baião de Luiz Gonzaga e o xaxado de Jackson do Pandeiro. Contudo, a própria denominação de “tropicalista” e as imagens às quais os artistas foram associados pelo jornalista Nelson Motta não agradaram de início a Caetano e Gil, que aceitaram o sucesso do rótulo aparentemente a contragosto:

Caetano até achou simpática a iniciativa de Nelson Motta, lançando a "cruzada tropicalista", mas o artigo em si não o agradou. Se já resistira bastante a adotar "Tropicália" como título de sua canção-manifesto, Caetano gostou menos ainda de ver seu projeto musical rotulado de Tropicalismo, confundido com aquele folclore todo de ternos de linho, chapéu de palha, xarope Bromil e sambas-canções.

A dificuldade para encontrar um nome apropriado ao tipo de experiência musical que ele e Gil estavam desenvolvendo já vinha de algum tempo. De início, os dois chegaram a utilizar, especialmente em entrevistas, a expressão "som universal". Porém, mesmo este rótulo não satisfazia Caetano. Pouco depois, ele trocou-o pelo termo "som livre", que passou a usar, sempre que possível. No entanto, depois que o termo tropicalismo se espalhou definitivamente, com uma velocidade típica das modas de verão, Caetano chegou à conclusão de que não valeria mais a pena ficarem brigando com o rótulo.⁷⁸

Apesar de logo em seguida tomarem carona na onda publicitária que o termo despertara na mídia, tais relatos anunciam marcos importantes na reconstituição do rótulo “tropicalista”. Nesse sentido, tampouco é ponto passivo para os/as estudiosos/as sobre a Tropicália que este tenha sido um *movimento* artístico. Na contramão da Tropicália em sua aparência de unidade e coletividade, o caminho inverso é traçado pelos/as estudiosos/as do assunto pelo menos desde o estudo seminal de Celso Favaretto, *Alegoria, alegria* [1979]⁷⁹, no qual o tropicalismo é descrito como um movimento ao mesmo tempo que se toma o cuidado de ressaltar sua heterogeneidade; começando, por exemplo, por citar a entrevista de Gil e Caetano para Augusto de Campos, na qual Gil anuncia: “O tropicalismo surgiu mais de uma preocupação entusiasmada pela discussão do novo do que propriamente como um movimento organizado”⁸⁰.

⁷⁸ CALADO, 26 de outubro de 1997, s.p.

⁷⁹ FAVARETTO, 2007.

⁸⁰ GIL in CAMPOS, 1974, p. 193 apud FAVARETTO, 2007, p. 19.

Anos depois, a ressalva foi feita também pelos historiadores Marcos Napolitano e Mariana Villaça da seguinte maneira: “O que se chama de Tropicalismo pode ocultar um conjunto de opções nem sempre convergentes, sinônimo de um conjunto de atitudes e estéticas que nem sempre partiram das mesmas matrizes ou visaram os mesmos objetivos”⁸¹.

Também o historiador e crítico literário Frederico Coelho propõe enxergá-lo menos como *movimento*, que pressuporia “um compromisso estético, com manifestos e declarações coletivas”⁸², e mais como *movimentação* cultural, “uma intensa reorganização do campo cultural brasileiro”, verdadeira “reunião criativa de contradições” – expressão à qual o crítico opõe a ideia que se poderia ter de que a Tropicália realizava enquanto grupo uma “confluência plácida de consensos”⁸³.

Quando se privilegia a análise da produção estética do grupo ou da individualidade dos agentes participantes do movimento, essas formulações ajudam muito a entender as discrepâncias *internas* aos “movimentos” musicais e culturais da década de 1960, que não foram poucas. Coelho salienta, por exemplo, em seu artigo “A formação de um tropicalista”⁸⁴ as idas e vindas na posição do escritor piauiense Torquato Neto em sua coluna no *Jornal dos Sports*, textos em que se mostra em um primeiro momento avesso à novidade tropicalista, mas nos quais, com o passar do tempo, se posiciona a favor dos artistas tropicalistas, terminando por estar em relação direta com eles enquanto parceiro em diversas composições musicais. Estudos como este constituem material importante para o nosso olhar distanciado do século XXI, sobretudo das novas gerações, que pouco acompanhamos os antagonismos relativos à movimentação cultural que veio a se consagrar como Tropicália.

É verdade também que o cuidado metodológico do olhar para as especificidades tem ajudado os/as pesquisadores/as que se aventuram a pensar os artistas menos consagrados do grupo baiano – e que no decorrer das décadas acompanharam com menos regalias e projeção a institucionalização do movimento – como é o caso de Torquato Neto e o de Tom Zé. No caso de nosso sujeito de estudo, uma das maiores linhas de força da bibliografia sobre o cancionista tem escolhido também abordá-lo na chave da “singularidade”⁸⁵, da “vanguarda”⁸⁶ ou do “experimentalismo”⁸⁷, ideias que no geral contrapõem sua trajetória musical às de Caetano Veloso, Gal Costa e Gilberto Gil, sobretudo do que estes vieram a ser a partir de

⁸¹ NAPOLITANO, VILLAÇA, 1998, s.p.

⁸² COELHO, 2008, p. 12.

⁸³ *Idem, ibidem.*

⁸⁴ *Idem*, 2002.

⁸⁵ TATIT in TOM ZÉ, 2003; NERY, 2014.

⁸⁶ FREIRE, 2015; FENERICK, 2015.

⁸⁷ VARGAS, 2012; VALVERDE, 2014; NERY, 2014; FREIRE, 2015.

meados da década de 1970, quando a experimentação musical teria sido deixada em segundo ou terceiro planos em suas carreiras, que acompanharam o movimento de estandardização da MPB de um lugar, poderíamos dizer, privilegiado nas gravadoras *majors*. A própria formulação de Tom Zé em entrevistas sobre o disco *Tropicália Lixo Lógico* [2012] e outros discos aponta para esse caminho de individuação, quando por exemplo afirma que “não sabia fazer Tropicalismo do jeito que eles fazem”⁸⁸.

No entanto, se esse caminho nos possibilita entender o processo de *diferenciação interna ao tropicalismo* – na medida em que não há grupo na história da arte que não reúna em si suas vicissitudes – e também sua posterior dissolução, acreditamos que, a depender de seu uso, podem apresentar dificuldades metodológicas, mas sobretudo críticas, para quem pretende reconstituir o grupo no que ele partilhou e no que significou em termos históricos para a formação da indústria cultural brasileira e de seus padrões tal como são hoje – ou seja, para uma crítica que faça o movimento de leitura *interna e externa* da Tropicália.

Dito de outra maneira, para além do esforço colecionador da reconstituição dos fatos da História, quando acreditamos resolver a questão da pluralidade do tropicalismo com o argumento sincrônico do hibridismo ou da singularidade dos agentes participantes, fica de fora a análise diacrônica do próprio desmantelamento do grupo enquanto tal, bem como o movimento do conjunto de fatores mercadológicos, midiáticos e teóricos que ao longo do tempo foram privilegiando as individualidades e personalidades como mônadas.

Nesse sentido, não pode ser coincidência que, ao mesmo tempo que os artistas em toda indústria cultural (.com.br ou .com) investiram em si próprios como *band leaders*⁸⁹, tal como os viam suas gravadoras e seus produtores⁹⁰, os críticos e teóricos evitam progressivamente o

⁸⁸ TOM ZÉ in SEM AUTOR, 14/08/2012, s.p.

⁸⁹ Diz Gilberto Gil em entrevista dada em 1995, quando perguntado sobre as influências do período de exílio londrino em sua obra cancional: “Comecei a tocar guitarra e a considerar a possibilidade de uma postura musical de *band leader*, que não havia na estrutura de ‘banquinho e violão’, vigente durante aquele primeiro período até o Tropicalismo. Na verdade, a coisa possibilitou a utilização objetiva e concreta de certos elementos do pop internacional, que tinham sido almejados porém não alcançados na fase tropicalista. Meus elementos técnicos de canto, de composição, de instrumentação, de acompanhamento, de relação de violão e guitarra. Basicamente, eletrifiquei a banda e me tornei um *band leader*. Aqui nós havíamos trabalhado com os Mutantes e com os Beat Boys. A partir de Londres, começamos a formar nossas próprias bandas, com elementos escolhidos e com uma seleção de timbres de instrumentos. A aproximação do mundo que era apreciado à distância também ajudou.” (GIL in COHN (org.) 2007, p. 210).

⁹⁰ Lembremos por exemplo do caso de Rita Lee quando grava seu primeiro álbum solo, ainda com a formação dos Mutantes, mas sem essa denominação. Márcia Tosta Dias, em sua análise da indústria fonográfica nos anos 1970, sintetiza o caso da seguinte maneira: “A interação de vários setores da indústria cultural, a grande simbiose de valores culturais industrializados e mundializados e sua definitiva consolidação no Brasil dos anos 70, são exemplarmente observados na estratégia de marketing que lançou a cantora brasileira Rita Lee, então vocalista do grupo musical Mutantes, em carreira solo. Em 1970, o interesse de André Midani, presidente da Philips (a gravadora do grupo) em investir na artista, fez com que sugerisse seu nome para Lívio Rangan, presidente da Rhodia no Brasil, para estrear um show de lançamento da coleção de tecidos da

esforço de entender o tropicalismo em seu aspecto amplo, estruturante, no *zoom out*, correlacionando-o à indústria fonográfica em crescimento no Brasil, e passam – como nós em grande medida, neste estudo sobre Tom Zé – a preferir estudos monográficos, no campo acadêmico, e as críticas a álbuns lançados sem correlação a outros contemporâneos, no campo jornalístico.

Por isso, diferentemente de Villaça e Napolitano, que adotam o nome “Tropicalismo” por uma questão de praticidade em seu texto supracitado⁹¹, neste ensaio, essa noção é adotada de caso pensado, seguindo sobretudo as sugestões de análise de três textos que já temos citado, em que o adjetivo “tropicalista” aparece não somente para designar os agentes participantes daquela movimentação, mas para apreender uma *qualidade* dela que não é *singular ou única*, mas que demonstra uma *particularidade*, seja ela estética, política ou social, deste movimento no contexto da produção de mercadorias culturais mundializadas. Desta forma, para estudar a Tropicália, sugerimos e procuramos vê-la:

1) a partir de Roberto Schwarz, quando entrevê, na década de 1960, uma “*imagem tropicalista*”⁹², estética e politicamente assentada na vontade de encerrar o passado do país em linguagem positivamente tecnificada, imagem para a qual “é essencial que justaposição de antigo e novo – seja ele entre conteúdo e técnica, seja no interior do conteúdo – componha um *absurdo*”⁹³;

2) a partir de Walter Garcia, que no início da década de 2000, sugere, na relação que o tropicalismo estabelece com o mercado de canções brasileiro, a especificidade de uma “*mercadoria tropicalista*”. Para Garcia, Gil e Caetano são “representantes de um antigo projeto de conciliação de classes no Brasil, que tomou vulto nos anos 1950 e 60”⁹⁴; mas diferentemente de outros representantes deste projeto, como Chico Buarque, “os tropicalistas acreditaram que esta conciliação poderia se dar (ou ainda poderá se dar) através da generalização da forma-mercadoria”⁹⁵;

empresa, no início do referido ano. A estratégia viria colaborar para o fim do grupo, nos anos subsequentes e a ascensão de Rita Lee como grande nome do rock brasileiro, tal como planejara Midani.” (DIAS, 2008, p. 67)

⁹¹ “Em outras palavras, o Tropicalismo (vamos manter o termo para efeitos práticos, mesmo se tratando de um movimento de grande e heterogênea amplitude) não só provocou a reação das outras correntes estético-ideológicas, basicamente ligadas às matrizes nacionalistas de esquerda (que também não devem ser objeto de tábula rasa).” VILLAÇA, NAPOLITANO, 1998, s.p.

⁹² SCHWARZ, 1978, pp. 74-78.

⁹³ *Idem, ibid.*, p. 76.

⁹⁴ GARCIA, W., 2004, p. 32.

⁹⁵ *Idem, ibidem.*

3) e a partir de Francisco Alambert, que no começo da década de 2010, indica a existência de um “*realismo tropicalista*”, noção que nos permite pensar a forma como as noções anteriormente citadas, de “imagem tropicalista”, do ponto de vista estético-político, e de “mercadoria tropicalista”, do ponto de vista político-econômico, se relacionaram no decorrer das últimas décadas de forma que o tropicalismo se tornasse, nas palavras de Alambert, “a ideologia cultural hegemônica no Brasil”⁹⁶.

Essas três noções, me parece, permitem enfrentar a ideia de tropicalismo em suas escolhas estéticas e *em seu lugar social no decorrer do tempo*, pois relacionam aquelas com a sociedade e o mercado fonográfico de sua época. Dito de outra maneira, Schwarz, Garcia e Alambert, observando um mesmo grupo de artistas em três tempos diferentes, distinguem as formas que tomavam as relações daqueles cancionistas com a indústria cultural no momento mesmo de escrita dos ensaios, já que buscavam uma interpretação ensaística de sua atuação contemporânea à escrita.

Nesse sentido, *imagem, mercadoria e realismo (ou hegemonia) tropicalista* são, para nós, marcos interpretativos, que possibilitam traçar o processo pelo qual o Grupo Baiano se constituiu, se identificou com o que a crítica caracterizou como uma espécie de estética de fratura⁹⁷ ou desconstrução da canção⁹⁸ na fase reconhecidamente tropicalista; no decorrer da década de 1970 e 1980, reinventou-se, dividindo-se individualmente em carreiras solo, estabelecendo definitivamente o formato do *bandleader* e sistematicamente testando relações com diversos gêneros musicais; e posteriormente se institucionalizou da forma que hoje o conhecemos, de artistas mundialmente famosos⁹⁹, nacionalmente bem relacionados com editais públicos e privados do ramo da cultura e até mesmo responsáveis pela instituição de políticas públicas culturais¹⁰⁰.

⁹⁶ ALAMBERT, 2012, p. 150.

⁹⁷ TATIT in FAVARETTO, 2007, p. 11.

⁹⁸ FAVARETTO, 2007, p. 21; NAVES, 2010. p. 42.

⁹⁹ A respeito da internacionalização dos ícones tropicalistas, Francisco Alambert escreveu: “(...) enquanto reinava a selvageria ‘antropofágica’ da vida social e cultural do início do século XXI, o Tropicalismo em ascensão reforçava sua mitologia, com bons motivos. Em 2003 Caetano Veloso se apresentou na cerimônia de entrega do Oscar. Cantou uma canção em inglês, composta por Elliot Goldenthal e Julie Taymor para o filme *Frida*, cinebiografia hollywoodiana da pintora Frida Kahlo (que virou moda desde que foi colecionada pela cantora Madonna). Sua voz então acompanhava um filme banalíssimo, que tratava, com os clichês do gênero, a obra da pintora – trotskista, manca e bissexual – interpretada por Salma Hayek, atriz de origem mexicana que faz parte da reserva de cota para o estereótipo latino-americano. Na época, a imprensa tratou o fato com pouco estardalhaço: ora de modo nacionalista (apontando a conquista de um “brasileiro”), ora de modo ressentido, insistindo em destacar o “nervosismo” do cantor em cena. Não ocorreu a ninguém notar que se tratava de um momento decisivo para a cultura moderna brasileira: o Tropicalismo chegava aonde sempre quis chegar, ao topo da indústria cultural” (ALAMBERT, 2012, pp. 148-149).

¹⁰⁰ No caso de Gilberto Gil, foi dois anos secretário da cultura de Salvador no fim da década de 1980, quatro anos vereador na mesma cidade na década de 1990, com a tentativa prévia de ser prefeito da cidade pelo

Como marcos interpretativos que possibilitam nossa reconstrução desse processo, essas três noções oferecem balizas historiográficas decisivas. Porém, como interpretações ensaísticas que buscaram entrever os sentidos das manifestações tropicalistas em seu próprio tempo, para nós, trata-se também de um corpo de interpretações que incentiva a refletir sobre o sentido da Tropicália nos dias atuais. Por isso, pensar esses artistas no conjunto de suas trajetórias, e referenciar Tom Zé *em relação com a Tropicália, e não fora dela* – no que apresenta de comum e incomum com esse grupo – nos interessa mais, nesse momento, do que abandonar cada tropicalista ao/à seu/sua especialista.

Há ainda a ser salientado, na contramão da tendência do campo de estudos de canção em segmentar a atuação tropicalista em diversas frentes que não se amalgamariam em uma, um aspecto que nos parece determinante para o entendimento deste conjunto de artistas como *grupo* que deixamos implícito até aqui mas que deve agora tomar a frente: o seu agenciamento empresarial racionalizado para a televisão brasileira e para o mercado fonográfico pelo ator, empresário e produtor carioca Guilherme Araújo.

Guilherme Araújo Ltda.

Nas vésperas do III Festival da Música Popular Brasileira na TV Record em 1967, podia-se ler no *Estado de São Paulo*:

Um grupo que está muito forte e, na opinião de todos, obterá boa classificação no festival é o grupo baiano, no qual figuram Nana Caimi (sic), filha do compositor e cantor Dorival Caimi, Caetano Veloso, irmão de Maria Betania, Tonsé (sic), Gaó Costa (sic) e Gil. Seu empresário, Guilherme Araújo diz com entusiasmo que o grupo “vai abafar”, principalmente por introduzir na música brasileira sons eletrônicos¹⁰¹ até agora só conhecidos na música clássica.¹⁰²

Nessa reportagem, Araújo é remetido já aos artistas posteriormente tidos como tropicalistas, mas ainda sob a alcunha de “grupo baiano”. Igualmente, na coluna do referido

PMDB, mas teve sua candidatura negada pelo partido, saindo como vereador (GIL in COHN (org.), 2007, pp. 218-219), e posteriormente foi indicado como ministro da cultura na década de 2000.

¹⁰¹ Ao mesmo tempo, muitas críticas surgiram. Sobre os sons diferentes dos baianos, na coluna de Stanislaw Ponte Preta (Sérgio Porto), ressaltando a relação entre a nova estética do Grupo Baiano e seu empresário Guilherme Araújo, publicou-se: “No Rio, o costureiro Guilherme Guimarães tornava-se um tremendo machão, ao declarar à imprensa: ‘Minissaia nunca foi coisa pra homem’. Em São Paulo, outro Guilherme, porém, Araújo, tornava-se o grande vigarista da música popular brasileira de 1967, inventando uma besteira chamada ‘som universal’. E o pior é que arrumou dois cúmplices: Caetano Veloso e Gilberto Gil, ambos baianos.” (STANISLAW PONTE PRETA, apud CALADO, “A síndrome das bananas” *Folha de S. Paulo*, domingo, 26 de outubro de 1997, s.p. acessado em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/10/26/mais/21.html>.)

¹⁰² “Música popular abre o festival” *O Estado de S. Paulo*, 23/09/1967, p.12.

jornalista Adones Oliveira na *Folha de São Paulo*, que tinha como assunto principal a música popular brasileira na Rádio e na TV, a denominação “grupo baiano” e variantes aparecem algumas vezes também em 1968. Na coluna de Adones Oliveira do Caderno 2 da Folha de S. Paulo, em maio de 1968 quando o termo “tropicalismo” já começava a aparecer com mais força – e “rivalizar” com o já familiar gentílico “baiano” para denominar esse grupo –, ainda vemos o qualificativo “baianos” ganhando o título: “Baianos em tempo de banana”¹⁰³. Na coluna, o jornalista dá notícia de uma série de atividades relacionadas ao entretenimento televisivo em que a banana será o tema; dentre elas, o programa “ainda sem data marcada para estreia”¹⁰⁴ de Caetano Veloso e Gilberto Gil no Canal 5, intitulado “Vida, Paixão e Banana da Tropicália”, primeiro episódio de “Banana Especial”. Apesar de decidir por “baianos” no título de seu artigo, Oliveira conclui o texto chamando a atenção para um nascente movimento: “Quem quiser saber o que é tropicalismo não deve perder.”¹⁰⁵ Nesse momento, o grupo já parecera aderir, de certa forma, à estética de Nelson Motta em seu “manifesto”¹⁰⁶, abandonando as suspeitas iniciais relativas à estética kitsch e folclorista, da banana e do tropical, ali proposta.

Em matéria posterior, não assinada, publicada em julho no mesmo jornal e seção, lê-se que o programa “Banana especial” era patrocinado pelo diretor de promoções da empresa Rhodia, Lívio Rangan, e que sua estreia fora adiada para aquele mês devido aos shows de Caetano e Gil na Europa¹⁰⁷ e à gravação do disco *Tropicália ou Panis et Circencis* [1968] pela Philips. Nessa reportagem, o título já prefere o atributo “tropicalismo”: “Cabral suspende Tropicalismo”¹⁰⁸. Segundo Carlos Calado, a razão do adiamento era outra: a preocupação de Rangan com relação à direção de José Celso Martinez, do Teatro Oficina¹⁰⁹.

¹⁰³ OLIVEIRA, Adones, 30 de maio de 1968, p. 3.

¹⁰⁴ *Idem, ibidem.*

¹⁰⁵ *Idem, ibidem.*

¹⁰⁶ “As comemorações serão feitas ao ar livre, em contato com a Natureza, em infindáveis piqueniques onde estarão sempre presentes laranjas, bananas, fritadas de vagem e garrafas de guaraná com leite dentro, rolas de papel de pão. Abaixo os jantares e coquetéis. Viva o piquenique!” (MOTTA, 1968, s.p.)

¹⁰⁷ “O ‘show’ lá [na Europa]”, diz a matéria, “não é só dos baianos, mas também de Eliana Pittman, Raul Cortez, Valmor Chagas e Lennie Dale (...). E o ‘show’ que a Rhodia monta anualmente para promover seus produtos. Diz-se que o deste ano é o mais caro já produzido no Brasil, coisa para 700 milhões de cruzeiros velhos.” (“Cabral suspende Tropicalismo”, *Folha de S. Paulo*, 2º caderno, p.3, quarta-feira, 19 de julho de 1968).

¹⁰⁸ SEM AUTOR, 19/07/68, p. 3.

¹⁰⁹ “Começou assim um tumultuado processo de discussões entre a emissora, o patrocinador, os artistas e o empresário, que se arrastou por meses. O principal ponto de atrito era justamente a presença do diretor do Oficina, cujas idéias radicais preocupavam a direção da Rhodia (em tom de piada, dizia-se que Lívio Rangan, o diretor de eventos institucionais da empresa, teria receio de que Zé Celso repetisse o tom agressivo e caótico da montagem de “Roda Viva”; talvez decidisse rasgar e queimar os vestidos da coleção, transformando o show-desfile em uma “Rhodia Viva”).” (CALADO, “A síndrome das bananas”, *Folha de S. Paulo*, domingo, 26 de outubro de 1997)

Ainda segundo Calado¹¹⁰, a própria criação das imagens públicas e do figurino de Gil e Caetano, a cada mês mais ousados, assim como o contrato com a TV Globo que possibilitou o programa das bananas foram estratégias de Guilherme Araújo, que por sua vez iniciou seus trabalhos na área da música a partir da produção do primeiro show solo de Maria Bethânia em 1966 na boate Cangaceiro. Além de sua vestimenta e do sucesso do “Banana especial”, tendo rompido o contrato com a TV Record, em 68, Caetano, Gil e os Mutantes se apresentaram diversas vezes no programa de Chacrinha na TV Globo, corroborando com a criação da estética do tropicalismo que conhecemos hoje. As críticas com relação à atuação tropicalista-televisiva vieram posteriormente inclusive de Nelson Motta, que via na aparição no programa de Chacrinha um disparate, muito embora tivesse, meses antes, cunhado o termo tropicalista ligado a imagens tão disparatadas quanto essas.¹¹¹

Em outra coluna não assinada, denominada “TV – RÁDIO – SHOW” da *Folha*, “grupo baiano” aparece algumas vezes ainda em 1968. Em março, por exemplo, publica-se uma nota sobre a cantora Marília Medalha¹¹² ter se desligado do “empresário Guilherme Araújo, o mesmo que empresa o grupo baiano”¹¹³, fato que é comemorado pelo/a jornalista, pois apesar de sua reconhecida performance no III Festival da M.P.B. do ano anterior – com Edu Lobo e o Quarteto Novo, apresentando “Ponteio”, composição vencedora de Edu e

¹¹⁰ *Idem, ibidem.*

¹¹¹ Tal versão menos empolgada de Nelson Motta com o tropicalismo raramente é mencionada e vale a citação, no referido artigo de Carlos Calado: “A participação em eventos e programas debochados, como o de Chacrinha, certamente ajudou a popularizar a imagem e as canções dos tropicalistas, mas também serviu de motivo para críticas mais indignadas ainda. O próprio Nelson Motta acabou se irritando com o oba oba geral. Em 3 de maio, com o título “Abaixo o Tropicalismo”, o repórter e letrista criticou duramente o desvio do movimento, unindo, de certo modo, as críticas que Hélio Oiticica e Torquato Neto já haviam feito:

“Imediatamente foi criada a confusão, e esse ‘tropicalismo’ foi rapidamente industrializado e consumido, sem qualquer proposição política ou cultural, simplesmente como mais um produto lucrativo no mercado de consumo. Ligado imediatamente ao mau gosto e ao antigo, fora de moda. Sem qualquer cogitação da origem desse mau gosto ou desse antigo e fora de moda, que ainda existe porque o Brasil parou no tempo.

O que está aí, esse ‘tropicalismo’ comercial e apenas inconsequente e divertido, não tem qualquer semelhança com a seriedade de José Celso, de Oswald ou de Caetano Veloso, às vezes. Sim, porque Caetano, intencionalmente ou não, colaborou muitas vezes para confundir o público, tomando atitudes contraditórias e perigosas, longe da idéia séria e profundamente inquietante da sua ‘Tropicália’. Um pouco de seriedade não faz mal a ninguém”.

Mas a vertigem das bananas prosseguiu com toda força. Em 31 de maio, foi a vez da “Noite da Chiquita Bacana” -uma festa criada por Capinan, no Grêmio Recreativo Norte-Sul, uma gafeira da Praça Onze, no Rio. O convite para o evento já deixava claro seu tom de “cafônico”: permitia-se levar radinho de pilha, lanche e quantos acompanhantes o convidado desejasse.” (*Idem, ibidem*).

¹¹² Para a apresentação da canção vencedora com letra de Capinan, “Edu convidou o Quarteto Novo e o Momento Quatro e fez um arranjo coletivo no estilo das músicas do festival, que inclusive culminava num *affrettando*. Convidou também Marília Medalha. Aos 23 anos e natural de Niterói, ela o conhecera quando trabalhava na primeira montagem da peça *Arena Conta Zumbi*, a convite de Guarnieri, pela qual recebeu um prêmio como revelação de atriz. Depois de participar do programa *Ensaio Geral* na TV Excelsior, voltou ao Rio atendendo a um convite de Edu Lobo para o show no Zum Zum Esses Moços de Letra e Música, com o Tamba Trio, onde cantava “De Onde Vens”.” (MELLO, 2003, p. 216).

¹¹³ SEM AUTOR, *Ilustrada da Folha de S. Paulo*, p. 3, 19 de março de 1968.

Capinan, ensaiada por Augusto Boal¹¹⁴ –, ela não teria se beneficiado o suficiente dessa apresentação para a sua carreira. Para o/a crítico/a, “a culpa foi de Guilherme Araújo que, muito empolgado com Gilberto Gil e Caetano Veloso, não fez o mínimo esforço para que Marília trabalhasse mais e fosse mais promovida.”¹¹⁵

Nessa mesma coluna em junho, Tom Zé (ainda grafado Tomzé) é referido como “integrante do grupo baiano” ao mesmo tempo que “tropicalista” na nota “Festivalia”, referente ao Festival da Excelsior em 1968: “Tomzé, integrante do grupo baiano, classificou-se com ‘Catecismo, creme dental e eu’, imprimindo ao festival um toque ligeiramente tropicalista”¹¹⁶.

No fim desse ano, quando, em artigo já citado no começo deste ensaio, resenha a vitória no júri especial¹¹⁷ da canção “São São Paulo” de Tom Zé no IV Festival da Música Popular Brasileira, Adones Oliveira menciona o Grupo Baiano em mais de um momento. Falando de Tom Zé, repete a fórmula de identificação entre “grupo baiano” e “empresário Guilherme Araújo”: “‘Só faltava Tom Zé’, disse Guilherme Araújo, querendo significar que o festival fechou o grupo baiano. Bethânia, Gil, Caetano, Gal Costa, agora Tom Zé: todos são sucesso; ganham dinheiro, gravam discos, são discutidos. Tom Zé, até anteontem, era o primo pobre”¹¹⁸.

Se o título de “Grupo Baiano” acompanhou esses artistas por anos desde o seu surgimento na indústria cultural centrada no Sudeste mas de alcance nacional, hoje em dia, arriscamos dizer que essa denominação seja conhecida sobretudo pelos que viveram a “Era dos Festivais”¹¹⁹, como chamou Zuza Homem de Mello, e pelos estudiosos do assunto e do

¹¹⁴ Nas palavras de Zuza Homem de Mello, “Os exaustivos ensaios de “Ponteio” foram realizados na sede do Club dos Amigos do Jazz (Camja), uma casa que existe até hoje na esquina da rua Estados Unidos com Haddock Lobo. (...) O diretor Augusto Boal deu um acabamento visual na postura e movimentos de Marília, na posição dos grupos e mesmo de Edu, “encenando a canção”, que foi impecavelmente apresentada na primeira eliminatória de 30 de setembro. Nessa noite, Edu sentiu que poderia ganhar o Festival” (MELLO, 2003, p. 216).

¹¹⁵ SEM AUTOR, *Ilustrada da Folha de S. Paulo*, p. 3, 19 de março de 1968.

¹¹⁶ SEM AUTOR, *Ilustrada da Folha de S.P.*, p. 3, sábado, 22 de junho de 1968.

¹¹⁷ Nesse festival, havia dois júris, o especial e o popular. Pelo júri popular, a canção vencedora foi “Bem-vinda” de Chico Buarque. Sobre a disparidade dos vencedores dos dois júris, o próprio Adones Oliveira comenta: “É curioso notar que a diferença entre os dois júris, como se pretendia, não esteve posta em termos de qualidade, mas de tempo. Para usar duas expressões em voga, o especial era o pra frente e o popular pra trás. A luta toda travou-se entre esses dois pólos. O exemplo mais flagrante é o próprio Chico, que tirou o primeiro lugar no popular mas só o último no especial, e mesmo assim porque seu prestígio deve ter influenciado muito. Exceto “Bem-vinda”, a tendência do especial foi classificar só as músicas que apresentassem elementos renovadores, revolucionários. Nada “quadrado”, nada “superado”. Nem é preciso dar exemplos disso, considerando-se os nomes de alguns vencedores: Tom Zé, Caetano-Gil, Os Mutantes. Nesse ponto, o festival foi a vitória total dos baianos.” (OLIVEIRA, Adones in PIMENTA (org.), 2011, pp. 12-13. Originalmente publicada na *Folha de S. Paulo* em 11 de dezembro de 1968).

¹¹⁸ OLIVEIRA, Adones in PIMENTA (org.), 2011, p. 13.

¹¹⁹ MELLO, 2003.

período. Não apenas o atributo de “grupo” não parece bem designar nos anos 2000 esse conjunto de pessoas, que se distanciou relativamente e se reconfigurou de diversas outras maneiras no decorrer das últimas décadas, como o adjetivo “baiano” tampouco é sempre lembrado para caracterizar esses artistas, que há décadas mantêm carreiras internacionais.

Que processo foi esse que desde os anos 1960 foi relegando progressivamente a um segundo plano as características de “grupo” e “baiano” daqueles artistas, para dar lugar ao adjetivo “tropicalista”, que foi posteriormente abandonado pelo próprio grupo, hoje entendido sobretudo em suas carreiras solo internacionais? De grupo, para vanguarda tropicalista, para personificação mercadológica do *pop-star*. De baianos, para brasileiros, para mundiais. Tais mudanças em diferentes medidas se passaram com todos os integrantes do que se denominou tropicalismo e não deixam de ser simbólicas do processo de territorialização da indústria cultural no Brasil no século passado, processo que acompanhou a transformação das forças produtivas no século XX.

Nesses poucos materiais de imprensa coletados de 1967 e 1968, já pudemos observar que o desígnio de “grupo baiano” é com frequência lembrado em relação próxima com seu agenciamento de Guilherme Araújo. Ficou famosa a anedota, contada por Caetano Veloso em seu relato *Verdade Tropical* [1997], sobre a importância de Guilherme na escolha do apelido artístico para Gal Costa, uma vez que Maria da Graça seria inviável como nome de cantora moderna¹²⁰. Em relatos a respeito, conta-se que do apelido original, Gau – como se usava apelidar as Marias das Graças na Bahia –, para Gal, a segunda grafia fora escolhida, inclusive, depois da brincadeira de que seria a abreviação para “G.A.L. - Guilherme Araújo Ltda.” A julgar pelos relatos dos músicos, o empresário teve tino para produzir a cantora, influenciando em seu figurino, seu cabelo e sua atitude. Ora, se hoje Gal Costa é uma das cantoras brasileiras mais reconhecidas no Brasil¹²¹ e se não nos lembramos da supracitada Marília Medalha, aquela reportagem de março de 1968 de autoria anônima, ainda que exageradamente crente na agência do sujeito Guilherme Araújo – como se não houvesse outras determinações do mercado em jogo – é um documento que revela as disputas da época

¹²⁰ VELOSO, 2008, pp. 122-124.

¹²¹ Embora tenha perdido contrato com grande gravadora na década de 1990 e tenha partido para o grupo dos “independentes”, os discos de Gal Costa foram distribuídos pela Som Livre. Segundo Pedro Sanches, “Seu caso não é isolado. Desde que Maria Bethânia inaugurou a onda, mudando-se da BMG (de onde também saiu Gal) para a independente Biscoito Fino, mais e mais artistas da geração heróica da MPB têm ficado sem contrato fixo com uma multinacional. Milton Nascimento acaba de anunciar o encerramento de sua união com a Warner. João Bosco saiu da Sony, Simone não está mais na Universal, Paulinho da Viola se separou da BMG”. (SANCHES, “Gal lidera bloco dos sem-contrato” *Folha de S. Paulo*, 14 de novembro de 2003)

em termos de música. Medalha era uma cantora então reconhecida com a canção “engajada”¹²² – tendo sido sua apresentação com Edu Lobo ensaiada por Augusto Boal –, portanto chama a atenção a hipótese do/a jornalista de que sua atuação passaria a ser secundária para seu empresário a partir de 1967, mais interessado nos tropicalistas.

Se quisermos retomar rapidamente a memória desse festival que Medalha vencera, podemos nos referir a Marcos Napolitano em seu *Seguindo a Canção*, quando comenta o III Festival da TV Record expondo as três aparentes “linhas” de músicos que ali concorriam a partir de documentos e eventos de 1967 que marcam a diferenciação desses grupos. Primeiro, o historiador comenta as visões da canção “engajada” da MPB, lembrando-nos da famosa passeata publicitária do programa de TV Frente Única, depois conhecido como marcha “contra a guitarra elétrica” – “cujo objetivo era no fundo a salvação do modelo do programa *O Fino da Bossa*”¹²³, cuja audiência estava mais e mais ameaçada pelo sucesso do programa da Jovem Guarda aos sábados. Em seguida, Napolitano diferencia um segundo grupo, estipulando como marco o lançamento do “Manifesto do iê-iê-iê contra a onda da inveja”, cujo argumento principal era medir a relevância dos grupos e linhas musicais no Brasil por sua vendagem de discos e popularidade; conseqüentemente, a Jovem Guarda seria mais relevante que a música autenticamente brasileira do grupo anterior. Finalmente, Napolitano divisa um último grupo, citando Caetano Veloso em uma fala de agosto de 1967, que para Napolitano inaugurou uma “terceira via” no embate da canção. Na opinião de Napolitano, “Caetano Veloso enfatizava a necessidade de superar os impasses sem cair nas armadilhas da ‘tradição’ ou da indústria cultural, **transitando conscientemente entre uma e outra.**” (*grifo nosso*)¹²⁴. Ora, mais que uma terceira via, é nesse festival que se iniciava então “o último capítulo da série de impasses ‘instituintes’ da identidade básica da MPB, que culminaria com a diluição da proposta nacional-popular no mercado de bens culturais”¹²⁵. Segue o depoimento de Caetano referido por Napolitano:

O que a gente chama de música popular hoje, está ligado à tradição nacional popular, mas se industrializou e se transformou numa coisa que não é mais música popular, nesse sentido de música rural ou mesmo de folclore urbano, como existe no Rio de Janeiro o samba de morro, etc. Mas é uma música de

¹²² Segundo Homem de Mello, “A letra de Capinan, de raiz sertaneja, tinha uma interação política bem ao gosto da plateia mais politizada, com alusões certeiras ao desejo de mudança: “Certo dia que sei por inteiro/ eu espero, não vá demorar/ este dia estou certo que vem/ digo logo o que vim pra buscar (...) vou ver o tempo mudado/ e um novo lugar pra cantar”. Era o bordão contra a ditadura militar, o mesmo que havia em “Arrastão” e em “Disparada” e que fazia a plateia inflamar-se. Ao mesmo tempo, o arranjo, magnificamente elaborado, teria o destino de empolgar o mais indiferente dos ouvintes.” (MELLO, 2003, p. 217).

¹²³ MELLO, 2003, p. 183.

¹²⁴ NAPOLITANO, 2001, p. 187, grifo nosso.

¹²⁵ *Idem, ibid.*, p. 188.

todas as classes, e de classe nenhuma, é uma música vulgar, é um produto para consumo geral. A arte que a gente faz é a arte do disco, isso é que é uma coisa, e nesse lugar está a música do nosso tempo. (...) acho que a vulgarização da música, ela ter sido transformada em produto, fez dela uma outra coisa que já é vista de uma outra maneira e daí é que sai alguma coisa (...) É sob o signo do produto que a música está existindo.¹²⁶

À análise de Napolitano, citada anteriormente, deste depoimento de Caetano, podemos inquirir: quem veio primeiro, a “consciência” de Veloso sobre a passagem de um polo a outro (mercado-tradição) ou a determinação dessa conciliação pelo próprio mercado? A própria conclusão de Napolitano sobre as polarizações do festival¹²⁷ de 1967 e a ambígua participação dos cantores e cantoras da Jovem Guarda – que criticavam a hegemonia da nascente MPB, vista sua vendagem inferior – indica que a questão se tratava menos sobre a ação dos sujeitos na indústria cultural que sua aceitação das regras do jogo:

(...) apesar das bravatas de lado a lado, nem os festivais se fecharam aos cantores de lêiêiê (até porque seus nomes angariavam um novo público para o evento), nem os cantores desprezavam a participação nos territórios culturais da MPB, uma forma de reconhecimento e resignação diante da hierarquia cultural que se cristalizava no panorama musical.¹²⁸

Sobre esse mesmo festival, fundamental para o que veio a ser a ideia de tropicalismo, como expôs Napolitano, Favaretto já comentara que, apesar de não terem ganhado premiações, Caetano e Gil foram tocados pela agitação:

A polêmica que havia cercado a apresentação das músicas transformaria Caetano e Gil em astros. A imprensa se encarregou de fazer de suas declarações desabusadas, de sua verve crítica, o prenúncio de uma posição artística, e mesmo política, sincronizada com comportamentos da juventude de classe média, vagamente relacionada ao movimento *hippie*. **A onda era reforçada pelo trabalho de *marketing* de Guilherme Araújo e aceita pelos, agora, tropicalistas. (...) Os tropicalistas não desdenharam esse aspecto publicitário do movimento; sem preconceitos, interiorizaram-no em sua produção, estabelecendo assim uma forma específica de relacionamento com a indústria cultural. (*grifo nosso*)**¹²⁹

Essa “forma específica de relacionamento com a indústria cultural” estabelecida pelos tropicalistas, conforme descreve Celso Favaretto, se liga intimamente ao processo mesmo de formação dessa indústria no Brasil. Ao mesmo tempo que específica – para a época, já que no *métier* dos cancionistas muitas vezes se escamoteava a relação entre canção e mercado – é inespecífica, já que como relação de mercado deve produzir também a “consciência limpa” de quem produz e consome, ou de quem, “sem preconceitos”, como disse Favaretto, interioriza

¹²⁶ VELOSO apud NAPOLITANO, 2001, p. 188.

¹²⁷ NAPOLITANO, 2001, p. 188.

¹²⁸ *Idem, ibidem*, p. 187.

¹²⁹ FAVARETTO, 2007, p. 23.

os procedimentos publicitários em sua própria produção e aceita a condição industrial de sua mercadoria cultural.

O que salta aos olhos, nessa formulação de Favaretto como na citação prévia de Napolitano em que faz referência à *consciência* de Caetano Veloso em transitar entre tradição e indústria cultural, é ademais a positividade dessa *suposta* liberdade em aderir à moda. Nessa versão, essa adesão é vista como uma *escolha* dos artistas; e a interiorização da publicidade como mera consequência da escolha. Para refletir sobre essa interpretação do movimento tropicalista, lembremos a noção supracitada de Walter Garcia, ou seja, a de *mercadoria tropicalista*, segundo a qual a “adesão à moda aparece como uma disposição do sujeito, não como sua sujeição”¹³⁰. Ainda que reflita sobre o mesmo processo assinalado pelos críticos citados anteriormente, chama a nossa atenção, nesta citação de Garcia, a nuance de *aparência* da disposição do sujeito à adesão à moda; e a possibilidade, deixada em aberto, de tal “escolha” ser entendida, em realidade, como sujeição.

A estreita relação que se faz (na citação de Favaretto como nas anteriores) entre o empresário Guilherme Araújo e a dita “escolha” dos tropicalistas por transitar entre tradição e moda internacional (ou entre juventude e “brasilidade”, como diria Tom Zé no “Material para a imprensa”) está narrada também no livro de Carlos Calado, quando este comenta a entrada de Guilherme Araújo na vida artística de Bethânia, Caetano, Gil e Gal. Segundo inferimos dessa leitura, o momento em que se aproxima dos artistas – com objetivos profissionais desde o começo, segundo Calado – coincide com o momento em que Bethânia não queria mais ser associada ao estereótipo da canção de protesto e à sua canção de estreia, “Carcará”:

Carcará fizera tamanho sucesso que, em qualquer lugar que se apresentasse, Bethânia era praticamente forçada a cantá-la. A canção de João do Vale tinha se tornado um peso insuportável. Bethânia não aguentava mais a pressão de produtores de TV e proprietários de casas noturnas para que ela continuasse desempenhando o papel de musa da canção de protesto. Sem objeções, Guilherme aceitou a exigência de Bethânia (...). **Além de significar uma virada na carreira de Maria Bethânia, que conseguiu assim enterrar seu estigma de cantora de protesto, o show na boate Cangaceiro também marcou o início da produtiva colaboração de Guilherme Araújo com os baianos.** (grifo nosso)¹³¹

A diferença entre a experiência que os baianos tiveram com a direção de Augusto Boal no *Arena canta Bahia* e com a “direção” de Guilherme Araújo é de se sublinhar. Se, nos comentários memorialísticos sobre a apresentação, a representação da Bahia parecia ter um quê exótico e alegórico, a produção de Guilherme Araújo ia para outro sentido, ou seja, rumo

¹³⁰ GARCIA, W., 2004, p. 32.

¹³¹ CALADO, 2008, p. 75.

à constituição do chamado *som universal* a que nos referimos anteriormente. No cerne dessa ideia articulada também por Caetano e Gil, como o nome bem antecipa, estava simultaneamente a aceitação do amálgama música-mercado que comentamos acima e a transposição figurada da Bahia, de região a centro¹³². A partir da formulação de universalidade, mesmo a ideia de linha evolutiva da música popular brasileira, desenhada anos antes por Caetano Veloso, ganhava novos ares de “universalidade” – o que hoje chamaríamos de “internacionalização”, acredito – do som fabricado pelos cancionistas. Citemos ainda a narrativa exemplar de Calado sobre uma conversa durante a viagem que Gil e Araújo fizeram, juntos, a Recife em fevereiro de 1967:

O empresário confessou que andava bastante descontente com a música popular no Brasil. Em sua opinião, comparada ao que estava acontecendo em outras partes do mundo, a MPB soava velha e preconceituosa. O resultado prático disso era que os jovens brasileiros, principalmente nas grandes cidades, estavam ouvindo música estrangeira como nunca. Ou mesmo se contentavam com as poucas atrações do iê-iê-iê nacional, que quase sempre deixavam a desejar.

O que Gil e Guilherme viram em Pernambuco confirmou o diagnóstico do empresário. Guardadas as proporções, encontraram uma juventude parecida com a do Rio de Janeiro e São Paulo: garotas de minissaías e rapazes cabeludos, como os que circulavam por Copacabana ou pela rua Augusta, que se mostravam mais interessados nas novidades da música pop internacional do que em ficar discutindo os possíveis caminhos da MPB politizada.

Guilherme sentia que estava na hora de tentar rejuvenescer a música brasileira. **Para isso, era preciso deixar os preconceitos com ritmos estrangeiros ou mesmo com certos instrumentos de lado. Por que não usar guitarras elétricas?** O visual também era muito importante: quem quisesse atingir o público mais jovem teria que se vestir como ele, usar roupas mais modernas, em vez da sisudez que dominava o cenário musical do país. (*grifo nosso*)¹³³

A partir dessa narrativa, gostaria de propor duas ressalvas. A primeira é que, se até agora sinalizamos a proximidade entre a produção de Guilherme Araújo e a adesão à moda por parte dos tropicalistas apontada pela crítica e pela crônica jornalística, não o fizemos com o intuito de personalizar uma crítica à metamorfose de “grupo baiano” para “tropicalistas” na

¹³² Vemos essa questão posta de diversas formas na obra de Caetano Veloso. Por nos interessar o diálogo entre Veloso e Tom Zé neste ensaio, nos limitamos a mencionar a crítica de Caetano ao álbum *Tropicália Lixo Lógico* [2012] publicada no Jornal *O Globo* em 05/08/2012, acessível em http://www.tomze.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=305:lixo-logico-caetano-veloso&catid=8:imprensa&Itemid=18. Disse Caetano: “E a biografia da Tropicália que ele apresenta nessa nova obra tem muito de autobiografia. Em Santo Amaro, eu vivia na periferia do Rio de Janeiro. Santo Amaro era urbana até a medula. Essa versão radical da Tropicália como o choque entre uma mente pré-aristotélica e a terceira revolução industrial é fascinante. Não me ocorreria tal versão. Mas a Tropicália fica belíssima assim tratada nas canções, sons e intenções do CD de Tom Zé”.

¹³³ *Idem, ibid.*, pp. 97-98.

figura de Araújo – procedimento que pode cair facilmente em uma fácil moralização (de esquerda) de seu caráter empresarial. Sua figura enquanto personificação de um trabalhador que começou sua carreira na televisão brasileira e partiu em seguida para a produção musical de jovens vanguardistas baianos – figura esta atrelada pelas crônicas da época aos astros tropicalistas no que tinham de mais publicitário, *pop* e polêmico – é que pode apresentar tanto interesse para a crítica quanto apresentam os artistas por si produzidos, à medida que sinaliza para um momento de profissionalização¹³⁴ do trabalho na indústria cultural brasileira.

A última ressalva toma o sentido de apontar como na interpretação de Favaretto sobre a polêmica de Gil e Caetano no Festival de 67 e na narrativa de Calado, está presente a ideia de que os tropicalistas deixaram de lado *os preconceitos* contra o que era internacional. Assim posto, tanto o enfrentamento às guitarras elétricas não passaria de uma indisposição preconceituosa relegada ao gosto dos indivíduos, quanto a escolha pela guitarra apareceria em um valor positivo absoluto que representaria a perda de um preconceito. Apesar de sua parte de verdade, tal recorte elege esse símbolo moderno como se fosse o único possível; ofusca o lado mercadológico – de estabelecer-se como produto brasileiro na concorrência do mercado internacional –, além do que pode parecer um tanto inconclusivo se retomamos o debate anterior ao surgimento do tropicalismo no campo da canção popular-comercial brasileira, consequente de um sentimento de crise dessa canção entre 1964 e 1966.

Crise, política, música e mercado – 1964-66

Em ensaio na revista *Serrote* em 2010, Marcos Nobre e José Roberto Zan nos lembram que antes de José Ramos Tinhorão e Chico Buarque falarem na década de 2000 (o que se tornaria a batata quente) do *fim da canção*, já se falara em *crise da música brasileira*, em conhecido debate na Revista *Civilização Brasileira* nos idos de 1966.¹³⁵ Zan e Nobre propõem a rememoração do debate de 1966 para pensar o crítico vácuo da canção no começo

¹³⁴ Segundo Calado, “A grande diferença de Guilherme em relação a seus concorrentes começava por sua formação artística. Logo que concluiu o segundo grau, no Rio de Janeiro onde nasceu, ele frequentou durante três anos o curso de direção teatral de Paschoal Carlos Magno, no Teatro Duse. De lá, foi direto trabalhar como assistente de direção e produção, no Canal 6, a TV Tupi carioca.

Um ano depois, Guilherme já estava produzindo e dirigindo programas musicais. Um deles, escrito pelo jornalista Antônio Maria e apresentado pelo ator Paulo Autran, chamava-se *Dentro da noite*. Porém, uma bolsa do governo italiano acabou levando-o a Roma para estudar televisão. O estágio seria de quatro meses, mas ele acabou ficando na Europa por quase um ano e meio.” (CALADO, 2008, pp. 76-77).

¹³⁵ Esse texto dá continuidade a dois textos do Coletivo MPB, composto por José Roberto Zan, Marcos Nobre, Henry Burnett e Rúrion Soares Melo, intitulados “Chega de saudade” e “A morte e a morte da canção”, acessíveis respectivamente em <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2719,1.shl> e <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2691,1.shl>.

do nosso século, e traçam uma síntese do percurso da indústria fonográfica entre aqueles anos de 1960, os anos 1980 da cena da Lira Paulistana e os dias atuais.

Partimos da reformulação do debate de 1966 feita pelos dois autores no início de seu texto, e a partir dela encaminharemos para um desfecho da presente reflexão sobre o momento em que a chamada Tropicália debutou na indústria cultural em escala nacional. Adiantando ao leitor ou à leitora, nosso ponto será ressaltar como essa “movimentação” surge e se estabelece *em estreita correlação com aquela crise* deflagrada em debate pela Revista *Civilização Brasileira* no ano de 1966, de forma que uma conceituação sobre a Tropicália deva passar pelo comentário daquela dita *crise*.

Tomemos o caminho traçado pelos críticos. Segundo Zan e Nobre, por volta de 2004, as enunciações da crise ou do fim da canção pendulavam entre a canção ter acabado enquanto forma que nasceu *contemporânea ao individualismo burguês*, nos termos de José Ramos Tinhorão; e ter sido possivelmente *um fenômeno do século XX*, já de acordo com Chico Buarque. De saída, essa questão se colocava então para os autores Nobre e Zan com o seguinte significado:

Se a canção perdeu seu lastro, é toda a história da música brasileira que passa a fazer parte do passado e tem pouco ou nada a dizer ao presente. Em tradução mais ou menos literal, **aquele país que então parecia não encontrar seu rumo uma vez mais recorria à música para pensar a própria sorte.**¹³⁶

Concordemos ou não com a escala nacionalística da interpretação da abertura do ensaio, fiquemos de bom grado com a sugestão dos autores de que, quando da canção se enunciam seu fim ou sua crise, há algo do chão histórico dessas afirmações que deve saltar aos olhos de quem se preocupa com a forma social da arte nos anos 1960 ou atualmente. Não obstante, quando lidamos com materiais e debates de imprensa, seja aquele na revista *Civilização Brasileira*, seja este dos anos 2000 que envolveu Chico Buarque, Tinhorão, Tatit e tantos outros, encaramos também jogos midiáticos, de forma que vez ou outra ressalta-se a fragilidade dos pontos de vista e das assertivas contra ou favor da morte da canção, fragilidade sabiamente escamoteada pelos jornais e revistas. Para nós, no enfrentamento dessa questão, é importante que fique o mais evidente possível o simulacro retórico que a envolve; e não pretendemos portanto entendê-la como uma verdadeira divergência entre opostos, mas momentos históricos de discussão pública e midiática em que questões criadas e repetidas em

¹³⁶ NOBRE, ZAN, 2010: p. 1, o grifo é nosso.

abundância acabam às vezes por agitar o mais do mesmo da indústria cultural. Acreditamos pensar aqui em consonância com Guy Debord quando aponta que

por trás de uma infinidade de pseudodivergências midiáticas, fica dissimulado o que é exatamente o oposto: o resultado de uma convergência espetacular buscada com muita tenacidade. Assim como a lógica da mercadoria predomina sobre as diversas ambições concorrenciais de todos os comerciantes, ou como a lógica da guerra predomina sobre as frequentes modificações do armamento, também a rigorosa lógica do espetáculo comanda em toda parte as exuberantes e diversas extravagâncias da mídia.¹³⁷

Colocada a dúvida sobre o real significado desses debates nos jornais e revistas, façamos a diferença entre ambas as publicações, *Caderno Mais* em 2004, e *Civilização Brasileira* em 1966, e seus sentidos. Nesta de 2004, que não resenhamos por inteiro mas cuja leitura indicamos, não há debate, senão justaposição de ideias de diferentes agentes culturais. Além disso, o fim da canção traçado por Tinhorão tem mais a ver com o fim da forma da canção enquanto arte autônoma – um banquinho e um violão – do que propriamente arrisca interpretações sobre a sua relação com o nosso tempo. Ficamos com a sensação de que essa morte seria endógena à canção, e teria pouca relação com o que lhe é exógeno.

Ora, acontecia o avesso em 1966, quando um golpe de Estado se dera e o “obviamente errado”¹³⁸ em política ou no contexto nacional era mais facilmente reconhecível nos aspectos sociais e históricos em que aquela música em crise estava se produzindo. Nas palavras de Zan e Nobre, “Mais ainda, o obviamente errado apareceu no debate de 1966 de maneira instigante porque juntou coisas que antes andavam separadas: política e indústria cultural, música e mercado”¹³⁹.

A explicação de Zan e Nobre para o que ocorrera no fim dos anos 1960 no setor da música brasileira, no momento exato portanto em que surgiu o assim chamado Grupo Baiano, é didática. Segue que, se a autenticidade posta para a música no começo dos 1960 era medida na proporção com que se relacionava com a esfera da política¹⁴⁰, em 1964 “as tropas do general Kruel desmontaram o experimento” e em 1966 já estava claro que “não se tratava de quartelada de ocasião, que os milicos não estavam de passagem”¹⁴¹.

Em sentido semelhante, uma entrevista de Nelson Motta a Santuza Cambraia Naves e Frederico Coelho sinaliza o que a formação do campo da canção nos anos 1960 e os debates

¹³⁷ DEBORD, 2017, p. 195.

¹³⁸ NOBRE, ZAN, 2010, p. 1.

¹³⁹ *Idem, ibidem.*

¹⁴⁰ Referem-se, aqui, possivelmente, à atividade intelectual e cultural promovida pelos Centros Populares de Cultura, os CPCs, cujo anteprojeto pressupunha uma arte popular revolucionária.

¹⁴¹ *Idem, ibidem.*

intensos entre MPB tradicional, Tropicália e Jovem Guarda podem ter significado no contexto da frustração política nacional:

Santuzza: (...) você começou sua carreira de crítico, de músico, de agitador cultural, num momento em que o campo musical estava muito dividido, cheio de polêmicas. No final dos anos 60, por exemplo, o pessoal da Tropicália polemizava com o pessoal da MPB tradicional e vice-versa. E com esse seu temperamento mais conciliador, como é que você se posicionou nesse debate?

Nelson: Isso era uma época muito efervescente, muito estimulante também, porque você tinha discussão dia e noite. Mas, é claro, esse espírito de discussão foi exacerbado pela ausência de discussão política e de debate político, porque estávamos sob a ditadura militar. Se o debate político fosse livre como hoje, certamente o debate musical seria muito, muito, muito minimizado, provavelmente ia se manter mais circunscrito ao campo especificamente cultural. Por causa dessa falta de espaço político, a música popular acaba se transformando numa coisa muito maior que ela. Se você conversar com todos os protagonistas dessa coisa toda, todos eles vão dizer-lhe a mesma coisa: que eles não estavam preparados para isso. Eram muito jovens (...).¹⁴²

Posta a patente truculência do governo civil-militar, sair da razão música-política para voltar à razão música-mercado que a Bossa Nova estabelecera tão bem nos anos 1950 estava novamente na ordem do dia¹⁴³. Para fechar este raciocínio, Zan e Nobre sintetizam a historieta da linha-evolutiva-da-música-popular-brasileira de Caetano Veloso da seguinte forma: “Claro estava que o padrão da bossa-nova – comparado, por exemplo, ao gigantesco bloco histórico que o precedeu, o da era do rádio – tinha uma ingenuidade artesanal que, em vista dos acontecimentos, só poderia ser retomada tal e qual como cinismo.”¹⁴⁴

Dessa estrutura cínica e dessa garantia de volta à razão música-mercado se encarregou certamente o grupo de artistas e cancionistas que aqui nos encubemos pensar, posteriormente denominado na esteira das vanguardas do século XX como tropicalismo, conjunto de artistas que se propunha a escancarar as contradições do país, de forma que a crítica às relações de produção e aos hábitos e costumes da elite cosmopolita brasileira – quando e se havia essa crítica – paradoxalmente se realizava em ritmos dançantes, festivos, afeitos à produção musical jovem dos países centrais do capitalismo e apropriados para o consumo da juventude

¹⁴² NAVES et al. (orgs.), 2006, pp. 44-45.

¹⁴³ É preciso notar que a relação música-mercado não surge com a Bossa Nova, no entanto. No ensaio “Notas sobre ‘Cálice’ (2010, 1973, 1978, 2011)”, Walter Garcia, quando comenta os nomes dos shows divulgadores de Bossa Nova do fim da década de 1950, e sua vocação publicitária, ressalta que “Fazendo suas apostas, os nomes dos shows revelavam que a produção voltada para o comércio era uma das linhas de força das obras, o que não constituía grande novidade: procurar um comprador é dever da canção popular desde que as classes médias urbanas passaram a consumir partituras, discos e programas de rádio” (GARCIA, W., 2014, pp. 113-114).

¹⁴⁴ *Idem, ibid.* p. 2.

oriunda daquela própria elite que essa música por vezes satirizava. A respeito de seu público consumidor jovem, o historiador Marcos Napolitano observou:

Esta categoria socioetária [jovem], desde o final dos anos 60, vem sendo marcada pela estetização de formas de contestação social difusa, aglutinada em torno de uma cultura de consumo disseminada via *mídia*. O tropicalismo foi o movimento que consolidou essa tendência, verificável em muitos países ocidentais, no Brasil. Ao assumir, no campo da música, a cultura de consumo como parte da identidade ‘jovem’, o tropicalismo ajudou a restringir ainda mais a própria possibilidade de realização da canção fora deste circuito.¹⁴⁵

Desta importante situação politicamente ambígua, por assim dizer, que o movimento simbolizou nos anos 1960, se ocupa a crítica de maneiras distintas. A ambiguidade da marchinha “Alegria, Alegria” de Caetano Veloso foi por exemplo analisada por Celso Favaretto da seguinte maneira: “Através de procedimento narrativo, as descrições de problemas sociais e políticos, nacionais ou internacionais, misturavam-se a índices do cotidiano vivido por jovens de classe média, perdendo, assim, o caráter trágico e agressivo”¹⁴⁶.

Outra vertente crítica é aquela inaugurada por Roberto Schwarz em dois ensaios conhecidos, “Vanguarda e conformismo” e “Cultura e Política de 1964-1969 – Alguns Esquemas”. Para darmos conta da complexidade daquilo que Zan e Nobre chamaram de volta à lógica escancarada da música-mercado, recorramos a este último ensaio de Schwarz, em que nos apresenta o argumento de que, desde 1964 até o fim de 1968, essa ligação entre mercado de trabalho e a intelectualidade de esquerda no Brasil, então a todo vapor, não foi impedida pelo golpe:

grosso modo a intelectualidade socialista, já pronta para prisão, desemprego e exílio, foi poupada. (...) Cortadas naquela ocasião as pontes entre o movimento cultural e as massas, o governo Castelo Branco não impediu a circulação teórica ou artística do ideário esquerdista, que embora em área restrita floresceu extraordinariamente¹⁴⁷.

Tanto quanto essa particularidade pareça contraditória, de todo modo é patente que esses trabalhos na indústria cultural foram em larga medida ocupados pela intelectualidade de esquerda, de classe média universitária, cuja atividade foi similar a uma “floração tardia, o fruto de dois decênios de democratização, que veio amadurecer agora, em plena ditadura, quando as suas condições sociais já não existem”¹⁴⁸, nos termos de Schwarz. O chamado Grupo Baiano é um exemplo excelente da floração dessa interrompida *democratização* –

¹⁴⁵ NAPOLITANO, 2001, p. 240.

¹⁴⁶ FAVARETTO, 2007, p. 20.

¹⁴⁷ SCHWARZ, 1978, p. 62.

¹⁴⁸ SCHWARZ, 1978, p. 89.

assim assinalada por Schwarz como um processo, parece-nos, e não como um ponto então conquistado de chegada –, uma vez que muitos de seus integrantes foram universitários na Universidade Federal da Bahia quando de sua gestão pelo reitor Edgard Santos, um dentre tantos belos exemplos da chamada modernização conservadora no Brasil, capaz de ao mesmo tempo jogar as regras do varguismo, conseguir o financiamento privado da Fundação Rockefeller para a Escola de Teatro e escolher professores esteticamente vanguardistas para compor o corpo docente da Universidade¹⁴⁹.

Desta maneira, Tom Zé, Caetano Veloso, Gilberto Gil, na medida em que vieram a ser trabalhadores dessa indústria cultural, o eram, como grande parte dos candidatos da “Era dos Festivais”, numa condição muito específica em que essa indústria se formava às custas da formação também dessa mão-de-obra artística e no caso fonográfica, com vistas não mais para o rádio, mas para a televisão – nas palavras de Francisco Alambert, “a maior criação da ditadura militar”¹⁵⁰. Marcos Napolitano, falando sobre a composição social dos artistas envolvidos com MPB, o assinalara:

a MPB, mais do que o reflexo das estruturas sociais, foi um polo fundamental da configuração do imaginário sócio-político da classe média progressista submetida ao controle do Regime Militar. Até porque, boa parte dos compositores e cantores mais destacados do gênero era oriunda dos segmentos médios da sociedade.¹⁵¹

Enquanto universitários de classe média especializada trabalhando nessa indústria, não somente confirmam sociologicamente como transparecem em suas obras algo que Schwarz descrevera sobre a estética tropicalista:

Qual o lugar social do tropicalismo? Para apreciá-lo é necessária familiaridade (...) com a moda internacional. Esta familiaridade, sem a qual se perderia a distância, a noção de impropriedade diante da herança patriarcal, é monopólio de universitários e afins, que por meio dela podem falar uma linguagem exclusiva. Como já vimos, o tropicalismo submete um sistema de noções reservadas e prestigiosas a uma linguagem de outro circuito e outra data (...). Ora, também a segunda linguagem é reservada, embora a outro grupo. Não se passa do particular ao universal, mas de uma esfera a outra (...).¹⁵²

Se bem que atualmente esteja mais em voga nos questionarmos sobre os *lugares de fala* dos sujeitos-agentes-culturais que sobre o *lugar social* de uma obra ou de um conjunto de obras artísticas, a nós nos parece a segunda indagação, feita aqui por Schwarz, reveladora da

¹⁴⁹ RISÉRIO, 1995.

¹⁵⁰ ALAMBERT, 2012, p. 142.

¹⁵¹ NAPOLITANO, 2002, p. 3.

¹⁵² SCHWARZ, 1978, p. 75.

importância histórica do movimento nos anos 1960¹⁵³. De posse de sua linguagem duplamente exclusiva – de um lado, conhecedora da moda internacional, de outro, de um atraso revestido em ouro –, os tropicalistas tal como hoje os vislumbramos nos documentos de época, em suas falas públicas, em seu comportamento, em suas letras, se apresentavam como o *novo*, mas o *novo que é autenticamente nacional*, justamente como se depurava nas palavras de Caetano Veloso um ano antes dessa movimentação surgir: “Se temos uma tradição e queremos fazer algo novo dentro dela, não só teremos de senti-la, mas conhecê-la. E este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela.”¹⁵⁴

De todo modo, salta aos olhos no excerto de Schwarz e na ulterior formulação de Napolitano sobre música jovem, assim como na citação de Apoenan Rodrigues no começo deste ensaio, quando da vitória de Tom Zé no júri especial de 1968, a especialização da divisão do trabalho e as consequências, ou particularidades, visíveis no âmbito da indústria fonográfica¹⁵⁵. De um lado, a mão-de-obra especializada nas faculdades de artes da UFBA tem espaço garantido de veiculação midiática em espaços como os festivais de canção; de outro, o público que se cria compartilha dessa mesma “linguagem” de que fala Schwarz – certamente não apenas uma linguagem homogênea dentro de um seio de classe, mas também de uma afinidade que apenas a aproximação com a *Universidade*, imprescindível na divisão social do trabalho, poderia garantir.

Ora, do debate da Revista *Civilização Brasileira*, o que mais chegou aos nossos dias foi a proposta de Caetano Veloso de retomada de uma linha musical que se iniciara com a Bossa Nova e que, veríamos um ano depois, não tardou em ser reconhecida no próprio movimento que Veloso protagonizou. No entanto, o que fica em segundo plano quando tomamos a categorização de Veloso é justamente o mote do debate, *a crise*, para a qual é proposta a solução da linha evolutiva. A discussão da mesa redonda organizada pela *Civilização Brasileira* é aberta por Flávio Macedo Soares, que explica os termos da chamada crise da música:

¹⁵³ Sobre o festival *Phono 73*, cujo *slogan* era “O canto de um povo”, Walter Garcia dissera: “Na linha de Adorno (...), pode-se dizer que o *slogan* expressava uma intenção que não era verdadeira à medida que pretendesse “coincidir com a realidade”, mas que era verdadeira à medida que anunciasse projetos, mais ou menos diferentes entre si, de dar voz ao que se chama “povo” ou de estabelecer algum tipo de diálogo entre as classes médias urbanizadas, lugar social onde se firmavam os pontos de vista das canções, e as classes baixas.” (GARCIA, W., 2014, p. 117).

¹⁵⁴ VELOSO, em entrevista originalmente publicada na Revista *Civilização Brasileira* em 1966, apud COELHO, COHN (org.) 2008, p. 21.

¹⁵⁵ Agradeço a Carlos de Almeida Toledo por ter feito essa aproximação entre o júri especial e a divisão do trabalho no campo da canção, aí enunciada.

(...) dentro da conjuntura que havia antes e de certas linhas que já se tinham denunciado na bossa nova, cresceu uma geração toda nova de músicos, como Caetano Veloso (aqui presente), Gilberto Gil, Chico Buarque, Edu Lobo etc. Essa geração, se bem que ampliando uma área que já tinha sido explorada antes pela bossa nova mais *antiga*, não conservou nesse período (dois anos) de crise, certas características que eu reputo essenciais. Uma dessas características era **a visão da cultura não como manifestação isolada, mas como parte de um todo uno**, no qual a música popular, a poesia, a literatura, o cinema e o teatro estavam entrosados. Podia-se dizer que havia, através de certas instituições como o ISEB, o CPC, uma tentativa séria (...) na qual houvesse um entrosamento tanto no plano ideológico como no prático, com apoio de parte a parte. Esta tentativa se perdeu. Atualmente, os músicos da boa música popular brasileira estão por uma série de razões agindo e pesquisando individualmente.¹⁵⁶

Se bem acompanhamos a introdução de Macedo Soares, a crise referida por ele se dá na transição de 1964 a 1966, na passagem entre o que antes eram arte e música feitas coletivamente, para arte e música pensadas isolada e individualmente – isolamento que também se vislumbra na divisão entre as artes e no abandono do projeto dos Centros Populares de Cultura (CPC), fechados pelo golpe de abril. Tal visão de cultura referida por Macedo Soares então está intimamente ligada à do CPC, da mesma forma que as noções de coletivismo e isolamento/individualismo. Heloísa Buarque de Hollanda, analisando a concepção de cultura do Manifesto do CPC de 1962 em *Impressões de Viagem*¹⁵⁷, sintetiza-o desta forma:

Trata-se, claramente, de uma concepção da arte como instrumento de *tomada de poder*. Não há lugar aqui para os “artistas de minorias” ou para qualquer produção que não faça uma opção de público em termos de “povo”. A dimensão coletiva é um imperativo e a própria tematização da problemática individual será sistematicamente recusada como politicamente inconsequente se a ela não se chegar pelo problema social.¹⁵⁸

Ao contrastarmos essa formulação posterior dada por Hollanda àquela de Macedo Soares, podemos perceber como a ideia do crítico quando menciona a cultura como “um todo uno” se aproxima à concepção do anteprojeto do CPC para o qual a cultura deve estar próxima ao *povo*. A solução dada por Caetano Veloso na fala que segue à de Flávio pretende abarcar também esse problema (individualidade vs. coletividade) apontado pelo crítico Flávio Macedo Soares; contudo, dá a ele um sentido completamente diverso ao sentido anterior, filiado à ideia de engajamento cepecista. Diz Caetano:

¹⁵⁶ MACEDO SOARES in COELHO, COHN (org.) 2008, pp. 19-20, *grifo nosso* (em entrevista originalmente publicada na Revista *Civilização Brasileira* em 1966).

¹⁵⁷ HOLLANDA, 1981.

¹⁵⁸ *Idem, ibid.*, p. 19.

Realmente, o mais importante no momento é a criação de uma organicidade de cultura brasileira, uma estruturação que possibilite o trabalho em conjunto, interrelacionando as artes e os ramos intelectuais. (...) Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação.¹⁵⁹

A princípio e em aparência concordando com Soares (“realmente...”), em nossa análise Veloso na realidade inaugura uma outra conversa, levando a discussão de organização e de coletividade políticas para os termos estéticos da *organicidade*. Em seguida, é o poeta e músico José Carlos Capinan, participante do mesmo debate, quem aponta conclusivamente para a origem do “problema”, ao assinalar a esquizofrenia da esquerda em negar a existência, as limitações e as determinações do mercado – participando dele. Menos que um sentimento de crise compartilhado, o contexto era de acirramento das relações de produção da indústria cultural – relações que alteravam substancialmente os próprios produtos, suas estéticas e seus artistas.

Do registro do debate sobre a crise da canção nos anos 1960, mesmo dos textos de Schwarz e das notas de Zan e Nobre, podemos apreender que aquela crise da música debatida em 1965 e 1966, que Zan e Nobre veem como um reflexo de uma crise na estrutura social política análoga no país, não é necessariamente relacionada por alguns estudiosos da questão a um contexto internacional e nacional econômico, senão ao momento crítico *político* que o regime civil-militar instaurara.

No entanto, acreditamos na importância de relacionar a Tropicália como tendo sido – entre tantas coisas – uma das soluções mercadológicas e publicitárias que deram certo para a aparente “crise do individualismo” em arte brasileira: do mesmo modo que escamoteando as determinações “individualistas” que a racionalização do mercado exigia em oposição à chamada arte revolucionária e popular proposta por artistas ligados ao CPC, o tropicalismo veio a ser tido e a se apresentar como “grupo” e “movimento” num momento carente de representações e opiniões coletivas como esta. Para Otília Arantes, quando comenta o posicionamento de Hélio Oiticica em suas ressalvas ao tropicalismo,

Não há dúvida de que a sistematização do choque tem compromisso com a ordem estabelecida — nem é outro o sentido da advertência de Hélio contra os epígonos e utilizações do tropicalismo. Ao mesmo tempo, não há como abandonar o meio-fio em que se equilibra essa produção de vanguarda (evidentemente e inevitavelmente burguesa), escapando pelo outro lado. A conscientização e explicitação desta posição incômoda são seu último recurso para se defender contra a recuperação/neutralização incessante

¹⁵⁹ VELOSO in COELHO, COHN (org), 2012, p. 21. (Originalmente publicado em revista *Civilização Brasileira*, número 2, maio de 1966.)

promovida pela indústria cultural. A ambigüidade é, sem dúvida, um fenômeno bem mais geral e, provavelmente, inerente à própria arte desde que a harmonia original das culturas primitivas foi rompida. Porém, nos momentos de maior indefinição política e social, de crise, de passagem ou superposição de dois modelos políticos e econômicos diferentes, as contradições se aguçam: a margem de manobra da arte é aparentemente maior, mas as imprecisões sociais, que nela se refletem negativamente, atingem em seu cerne, em sua diferença. Sendo ela sempre uma negação determinada, convivem nela, embora criticamente, as contradições da sociedade em que se origina.¹⁶⁰

Ao mesmo tempo que é tido como “movimento”, portanto coletivo, e que já em seu nome se relaciona com outras artes que não a música¹⁶¹, os depoimentos de época e as discussões teóricas nos fazem refletir de que maneira a coletividade tinha seus elos fracos e pressupôs continuamente a instituição de símbolos individuais, na forma-mercadoria de marcas, ídolos, ícones. A cada figura do tropicalismo, uma herança: para Caetano, ícone latinoamericano; para Gil, ídolo afrobrasileiro; para Gal, ídola mulher brasileira; para Tom Zé, ídolo da música independente.¹⁶²

Não é raro, quando ouvimos e lemos análises e comemorações do movimento, nos depararmos com a descrição do tropicalismo como uma espécie de grande “guarda-chuva” que abrigava diversas manifestações distintas. Nessa metáfora, o movimento parece se confundir, portanto, com a própria natureza do mercado, que abrange e protege quem consiga segurar o guarda-chuva, ou seja, vender nos nichos da indústria cultural suas mercadorias ou sua força de trabalho.

Em oposição a tal metáfora, que dá brechas à imaginação de certa benevolência do mercado, retomemos a imagem de Robert Kurz citada páginas atrás, de que os representantes da arte e da cultura (assim como de outras expressões da vida que foram cindidas em esferas particulares) devem disputar as poucas migalhas caídas da mesa do monstruoso fim em si – do mercado e da economia. Para nós, o tom de Kurz faz lembrar o da citação de Otilia Arantes, para quem a ambigüidade em criticar *e* vender, nesse contexto em que se encontra a atividade comercial da cultura, é provavelmente “inerente à própria arte desde que a harmonia original das culturas primitivas foi rompida”. Lembra-nos Arantes que tais elementos contraditórios

¹⁶⁰ ARANTES, 1986, p. 76.

¹⁶¹ Desde o nome “Tropicália”, tirado de uma instalação do artista plástico Hélio Oiticica, que por sua vez pensava a arte em seus limites expandidos; até as parcerias com os poetas Torquato Neto e Wally Salomão; passando pela relação com a poesia concreta de Augusto e Haroldo de Campos; e tendo como referências os Teatros Oficina e Arena e o Cinema Novo – tudo posteriormente relacionado ao Tropicalismo, de forma que o movimento tinha aparência coletiva e “interdisciplinar”.

¹⁶² Em autobiografia, Tom Zé faz um comentário ácido nesse sentido: “(...) David Byrne criou pra mim uma vida nova e me tirou da sepultura onde eu fora enterrado na divisão do espólio do Tropicalismo” (TOM ZÉ, 2011, p. 35).

são mais e mais visíveis conforme as crises políticas e econômicas se enunciam mais claramente.

Disso se trata a ambiguidade da ideia de Tom Zé em seu material para a imprensa analisado no começo deste ensaio. O artista parece dizer: “*eu vos devolvo a imagem*” de delinquência e violência, *ao mesmo tempo em que a vendo*. A Tropicália, relacionada pela crítica de diversas maneiras ao seu procedimento de síntese de *crítica e venda*, pode ter seus sentidos ponderados a partir da reflexão sobre as crises políticas e econômicas contemporâneas a si, na proposta de Arantes. “Seus sentidos” são plurais, portanto, em duas vias: nas particularidades das obras de seus participantes; e no que se relacionam às diferentes configurações dessas crises na história brasileira. Para alguns sentidos do tropicalismo que progressivamente tomaram forma no decorrer das décadas, o cenário se assemelha mais à metáfora do guarda-chuva; para outros, às migalhas caídas da mesa.

II. Os espólios do tropicalismo

Notas para uma leitura da autobiografia de Tom Zé

Dinheiro não tolera desaforo

(Tom Zé)

Efemérides e institucionalização tropicalistas

Tropicalista Lenta Luta (2003), narrativa autobiográfica de Tom Zé, é referência para a bibliografia sobre o compositor, tratando-se da única publicação em livro do artista que sistematiza e dá forma aos relatos que o cancionista vem engendrando publicamente na mídia e em shows sobre a história de sua relação com a música, com a canção – que em alguns momentos prefere nomear “cantiga” – e com o movimento musical do tropicalismo.

O aspecto que tem organizado a crítica sobre Tom Zé é o estudo de seu experimentalismo, seja em relação à canção popular-comercial brasileira, seja em comparação aos outros integrantes do movimento tropicalista. Poder-se-ia dizer que, cada um a sua maneira, os estudiosos de Tom Zé têm se dedicado a explicar o porquê de seu isolamento musical e de seu ostracismo mercadológico entre as décadas de 1970 e 1990, sinalizando para o ponto positivo de sua recusa às padronizações do mercado fonográfico. Ora entendendo as questões musicais¹⁶³, ora biográficas¹⁶⁴, ora do mercado fonográfico¹⁶⁵ como delimitantes para o ostracismo ao qual o mercado lançou o músico entre o final da década de 1970 e a década de 1980, a bibliografia tem sublinhado sua *singularidade* – aventando a possibilidade de que ele não tenha sido efetivamente um tropicalista¹⁶⁶. Para tanto, alguns críticos se baseiam nas próprias narrativas de Tom Zé em suas entrevistas e em seu livro aqui estudado. Para nós, interessa investigar em que medida certos aspectos da autobiografia de Tom Zé são incorporados à bibliografia sem reflexões sobre o próprio relato.

Em Demétrio Panarotto¹⁶⁷, o ostracismo de Tom Zé aparece como decorrência de sua origem sertaneja, projetada na escala do mercado fonográfico; e para essa análise, Panarotto parte dos relatos de Tom Zé e de seus dados biográficos para entendê-lo como sertanejo. A

¹⁶³ FREIRE, 2015.

¹⁶⁴ PANAROTTO, 2009.

¹⁶⁵ NERY, 2014; FENERICK, 2013.

¹⁶⁶ TATIT in TOM ZÉ, 2011.

¹⁶⁷ PANAROTTO, 2009.

questão é complexa, pois a bibliografia entende Irará, sua cidade natal, em alguns momentos como Sertão Baiano, e em outros, Recôncavo Baiano.

Ainda mais influenciada pela biografia do cancionista, a dissertação do músico Leonardo Corrêa Bomfim¹⁶⁸ considera importante, para a análise do experimentalismo de Tom, realizar uma verdadeira síntese de sua vida, sendo esta a mais clara prova de biografismo na bibliografia sobre o cancionista. Ao comentar a infância do iraraense, diz considerar “essencial retornar a este momento da vida do compositor para compreendermos certos temas, características, ou mesmo razões de algumas de suas obras”¹⁶⁹.

Mesmo quando não correlacionam explicitamente a vida e a obra do autor na crítica, os trabalhos acadêmicos com frequência coincidem seus conceitos com as teorias e noções que o próprio iraraense engendra em seu livro *Tropicalista Lenta Luta*, em seus artigos e suas entrevistas. É o caso por exemplo do trabalho da historiadora Emília Saraiva Nery, que parte de noções do livro de Tom Zé (a de “acordo tácito” entre a plateia e Tom e a escolha por “cantiga” no lugar de “canção”) para explicar o ostracismo mercadológico do artista. No entendimento da autora, “o referido acordo tácito é compreendido dentro da perspectiva do início do tropicalismo. Nessa relação, o público está disposto a seguir Tom Zé numa direção experimental e a aceitar os pontos cruciais de sua arte”¹⁷⁰.

O experimentalismo desse cancionista ainda é entendido como determinante para sua experiência “marginal” no mercado fonográfico em grande parte dos estudos. Para Guilherme Araújo Freire, que analisa a fase inicial do cancionista inserido no tropicalismo e na gravadora Continental, os tencionamentos e a “postura crítica” de Tom Zé “frente a certos cânones e padrões da canção de massa consolidados no mercado”¹⁷¹, estética que correlaciona à das vanguardas europeias do pós-guerra, também são fundamentais para sua condição marginal.

Anteriormente a Freire, o historiador José Adriano Fenerick já havia abordado o tema. Sua análise compreende o crescimento da indústria fonográfica na década de 1970, que leva à segmentação de mercado, de forma que as gravadoras racionalizam seu processo produtivo escolhendo seus artistas “estáveis”, ou seja, aqueles cuja venda é garantida ao longo do tempo por, para usar uma expressão atual e própria ao mundo do empreendedorismo, um público “fidelizado”. Seria o posicionamento mais conceitual de Tom Zé, que não se relacionaria

¹⁶⁸ BOMFIM, 2014.

¹⁶⁹ *Idem, ibidem*, p. 25.

¹⁷⁰ NERY, 2014, p. 20.

¹⁷¹ FREIRE, 2015, p. 7.

pacificamente com o mercado, o responsável por sua frágil aceitação mercadológica e o fim de seu contrato com a gravadora Continental¹⁷².

De pensar esse processo descrito por Fenerick e Freire como recusa ao mercado fonográfico hegemônico decorre que, para outros estudiosos, notadamente Luiz Tatit e a supracitada Emília Nery, exista na obra de Tom Zé uma singularidade em relação mesmo às “ideias fechadas e aprisionadoras de tropicalismo e da proposta estética e de interpretação histórica de uma ‘linha evolutiva na MPB’”¹⁷³, nas palavras de Nery¹⁷⁴. Essa questão da *singularidade* positiva do cancionista (embora se apresente também como um aspecto negativo por lhe ter deixado um espaço secundário no mercado) é colocada pela primeira vez na entrevista de Tom Zé a Luiz Tatit e Arthur Nestrovski justamente ao final do livro *Tropicalista Lenta Luta*. Para Tatit, talvez não “seja interessante esse vínculo tão crucial entre Tom Zé e Tropicalismo”¹⁷⁵. Em artigo publicado um ano após essa entrevista, Tatit dá prosseguimento a essa ideia, acentuando ainda na obra de Tom Zé a “singularidade de uma criação que escancarava a imperfeição e a incompletude como qualidades alternativas à eficácia do produto ‘bem acabado’ para consumo”¹⁷⁶.

Cabe, a partir dessas citações de Tatit, nos perguntar: quando Tatit assinala que talvez não seja interessante entender Tom Zé vinculado de maneira crucial à Tropicália, o vínculo não seria interessante para quem e por quê? Que interesses, por outro lado, se apresentam dessa nova formulação? Emília Nery, que como assinalamos compartilha com Tatit a ideia de singularidade sonora de Tom Zé, em sua tese correlaciona o cancionista iraraense com a vanguarda do Lira Paulistana (da qual o próprio Tatit foi participante ativo no grupo Rumo), entendendo essa relação como essencial para a estética experimentalista de Tom Zé nesses anos¹⁷⁷ e justificando o afastamento entre Tom Zé e o tropicalismo justamente pela proximidade com a vanguarda paulista¹⁷⁸. Nery cita em seu texto Christopher Dunn, quando este afirma que Tom Zé “exerceu um impacto sobre jovens músicos como Itamar Assumpção,

¹⁷² FENERICK, 2013, p. 9.

¹⁷³ NERY, 2014, p. 21

¹⁷⁴ Para Nery, “O processo histórico de diversos estilos e músicos de épocas variadas foram suplantados em nome de uma unidade interpretativa de imediata rotulação: tropicalista.” No primeiro capítulo de sua tese, a autora procura “apontar que o Tropicalismo existiu no campo da memória e de que Tom Zé foi incluído ou afastado do mesmo, sem problematizações sobre a existência tropicalista no universo do processo histórico.” (NERY, 2014, p. 30). A posição nos parece demasiado relativista, já que a pesquisadora duvida mesmo da existência do Tropicalismo nisso que determinou o “universo do processo histórico”.

¹⁷⁵ TATIT, in TOM ZÉ, 2011, p. 246.

¹⁷⁶ *Idem*, 2004, p. 239.

¹⁷⁷ NERY, 2014, p. 10.

¹⁷⁸ “(...) a aproximação de Tom Zé da vanguarda paulistana já é uma evidência de que ele não tinha nada a ver com linhas, muito menos com o Tropicalismo.” (*Idem, ibid.*, p. 59).

Arrigo Barnabé e Walter Franco”¹⁷⁹. A ideia de singularidade de Tom Zé parece compor, assim, uma nova valoração de sua obra, que ganha outros contornos a partir de suas influências nos vanguardistas dos 1980¹⁸⁰.

Ao que nos parece, essa é a linha de força e o sentido da crítica sobre Tom Zé atualmente e tem suas raízes, como procuramos indicar, na própria obra autobiográfica de Tom Zé – tanto de seu texto quanto da entrevista publicada ao cabo dele. Pelo menos a partir da formulação de Tatit, outros vêm colocando “o não-tropicalismo de Tom Zé” e mostrando sua “singularidade”. Para nós, é preciso voltar alguns passos atrás e pensá-lo como uma *particularidade* numa movimentação artística do século passado em um momento crucial da estabilização da indústria cultural no Brasil – mas que possui correspondências com seus pares que não podem ser deixadas de lado, a custo de isolá-lo de uma discussão – sobre a Tropicália – que ele próprio vem encampando nos últimos anos. Cabe a nós interpretar os motivos pelos quais retomou o assunto e de que forma o fez, tanto no livro em questão, como em suas entrevistas e na obra fonográfica *Tropicália Lixo Lógico* (2012).

Como sabido, tal movimentação tropicalista por excelência circunscrita a dois anos no final da década de 1960, 1967 e 1968, teve em seus agentes musicais alguns dos símbolos mais reconhecidos do processo de formação da indústria cultural brasileira e apresentou significantes consequências para as décadas seguintes. Desta maneira, apesar de o marco histórico do fim do tropicalismo enquanto movimento – posto pelos próprios membros – estar frequentemente relacionado às prisões de Caetano Veloso e Gilberto Gil nos últimos dias de 1968 – dias após o decreto do Ato Institucional nº 5 pelo Governo Arthur da Costa e Silva – e aos seus consequentes exílios políticos em 1969, a importância deste momento e os debates sobre seus significados não se encerram aí. Tanto a sua forma – desenvolvida junto à indústria fonográfica, ao seu produtor cultural Guilherme Araújo, e às emissoras de televisão – de produção de mercadorias musicais terá reverberações futuras para a produção de canção comercial-popular brasileira, quanto as consecutivas celebrações da Tropicália, entendida ora

¹⁷⁹ DUNN, 2009, p. 225, apud NERY, 2014, p. 58.

¹⁸⁰ De maneira semelhante, o novo cenário independente paulistano e carioca tem estado próximo ao cancionista nos anos 2000 como espécie de patrono *indie*. A atividade de Tom Zé em parcerias com esses novos músicos em cena é tão profícua que é difícil acompanhar e citar com precisão, mas para dimensionar esse diálogo podemos lembrar de dois discos recentes de Tom Zé em que há parcerias, *Tropicália Lixo Lógico* e *O vira-lata na via láctea*, que contam com Kiko Dinucci, Tatá Aeroplano, Emicida, Rodrigo Amarante, Kassin, Criolo, Marcelo Segreto, Mallu Magalhães, Trupe Chá de Boldo, Washington, Tim Bernardes (O Terno); da participação de Tom Zé no disco *Macunaima* (2008) de Iara Rennó; e da interpretação de uma canção de Tom Zé por Juçara Marçal em *Encarnado* (2014).

enquanto movimento de vanguarda, ora enquanto contracultura¹⁸¹, a instituirão como monumento da cultura nacional.

Apesar de parecermos nos afastar do nosso objeto de estudo, para a nossa investigação sobre a biografia de Tom Zé, vale ainda notar que, se a instituição do grupo tropicalista enquanto monumento/cânone é hoje evidente, é a partir da análise dos documentos e fontes midiáticos, do acompanhamento de estudos e eventos acadêmicos a respeito e do olhar para a atividade da indústria cultural nos últimos anos relativamente aos agentes desse movimento que poderemos ter ideia do meio efetivo pelo qual essa monumentalização se deu.

Do ponto de vista desse último fator, a partir da década de 1990, iniciaram-se lançamentos frequentes de mercadorias culturais memorialísticas que tematizaram a Tropicália ou seus integrantes, a exemplo do livro de Caetano Veloso, *Verdade Tropical* (Companhia das Letras, 1997) e o disco *Tropicália 2* de Caetano Veloso e Gilberto Gil (Polygram do Brasil, 1993).

Além desses materiais em cuja produção os cancionistas estiveram diretamente envolvidos, outras festividades envolveram o acontecimento tropicalista nos anos 1990. Como sugere Marcos Napolitano, a visão celebrativa do tropicalismo no decorrer das últimas décadas vem forjando a noção do tropicalismo como um movimento unívoco, coerente e modernizante, que se poderia observar, por exemplo, em *Tropicália: a história de uma revolução musical* (Editora 34, 1997), livro de Carlos Calado em que este, nas palavras de Napolitano, “aprofunda a narrativa dos fatos ‘épicos’ em torno do movimento, aprofundando esta tendência celebrativa da mídia, sobretudo em torno das comemorações dos seus ‘30 anos’”¹⁸².

Na conseqüente década de 2000, esses lançamentos parecem ter aumentado. Relativamente ao seu contexto histórico, é importante lembrar o ano de 2003 que pode ser entendido como um marco da institucionalização da forma e da “ideologia” tropicalistas,

¹⁸¹ Frederico Coelho, refletindo sobre a cena literária dos anos 1970, muitas vezes relacionada também à noção de contracultura, sobre esta adverte algo importante para pensarmos a sua historicidade: “A contracultura não é um gênero literário, apesar de ser usada como classificação geracional de obras produzidas nos anos de 1960 e 1970. A contracultura também não é exatamente um espírito de época ou uma categoria coesa e de aplicação pacífica sobre objetos estéticos. A contracultura não é nem mesmo uma certeza histórica, dadas as suas diferenças internas no que diz respeito aos múltiplos desdobramentos e origens que cada população fez dela. Contracultura, portanto, é um termo que, apesar do seu uso corrente, torna-se cada vez mais difuso, complexo – e, no limite, vazio. Se atualmente um olhar retrospectivo ainda leva necessariamente em conta seu aspecto histórico – isto é, a vinculação com o período de rupturas epistemológicas, políticas, sensoriais e estéticas que acontece no Ocidente, mas também em países do Oriente, durante as décadas de 1960 e 1970 –, é porque ocorreu ao longo dos anos posteriores um esforço em situar tais transformações dentro de um mesmo feixe de eventos que, de certa forma, pode nos fornecer um painel de causas e conseqüências.” (COELHO in 2016, OLINTO et al. (orgs.) p. 89).

¹⁸² NAPOLITANO, 2001, p. 238.

representado tanto pela nomeação de Gilberto Gil para o Ministério da Cultura do primeiro Governo Luís Inácio Lula da Silva, quanto pela cerimônia do Oscar em que se apresentou Caetano Veloso¹⁸³. Para Francisco Alambert,

(...) enquanto reinava a selvageria ‘antropofágica’ da vida social e cultural do início do século XXI, o Tropicalismo em ascensão reforçava sua mitologia, com bons motivos. Em 2003 Caetano Veloso se apresentou na cerimônia de entrega do Oscar. (...) Na época, a imprensa tratou o fato com pouco estardalhaço: ora de modo nacionalista (apontando a conquista de um “brasileiro”), ora de modo ressentido, insistindo em destacar o “nervosismo” do cantor em cena. Não ocorreu a ninguém notar que se tratava de um momento decisivo para a cultura moderna brasileira: o Tropicalismo chegava aonde sempre quis chegar, ao topo da indústria cultural.¹⁸⁴

A corroborar esse argumento, um depoimento de Christopher Dunn em entrevista a respeito do tropicalismo enquadra a recepção dos músicos Caetano, Gil e Tom Zé nos Estados Unidos da América:

Em meados dos anos 1990 houve, aqui nos Estados Unidos, um surto de interesse na Tropicália. Um crítico do jornal *The New York Times* escreveu sobre o Tropicalismo e começou a circular mais a música do movimento. Esse interesse foi muito tardio, mais de 20 anos depois. Nos anos 1960 não se sabia nada da Tropicália aqui e mesmo depois, nos anos 1970 e 1980, havia pouca informação sobre isso, só mesmo os estudiosos conheciam. Então, a partir dos anos 1990 houve a descoberta dessa música que soava psicodélica, e as pessoas ficaram fascinadas. Foram relançados aqui os discos tropicalistas, e artistas como Gal Costa e Os Mutantes fizeram muito sucesso. (...) **O fato de Gil ter sido ministro da Cultura também contribuiu para ampliar o conhecimento sobre o trabalho deles.** Ele veio muitas vezes aos Estados Unidos, esteve na universidade em que leciono, onde recebeu o título de Doutor Honoris Causa. A atuação dele como ministro atraiu muita atenção, ele apareceu muito na mídia como um administrador cultural, uma referência muito importante, para além de sua carreira de artista.¹⁸⁵

O depoimento de Dunn e o apontamento de Alambert sugerem que não só nacionalmente a institucionalização do movimento tenha se dado, como também no mercado externo. Além disso, se o começo da gestão de Gil na pasta de cultura e a apresentação de Caetano no Oscar¹⁸⁶ são certamente pontos a serem considerados no que tange o auge da institucionalização do que outrora fora o movimento tropicalista, acompanhado por uma expansão mundial do consumo dos músicos envolvidos naquele movimento, é também nos anos 2000 que se dá o ressurgimento de Tom Zé na cena fonográfica nacional e internacional

¹⁸³ ALAMBERT, 2012.

¹⁸⁴ *Idem, ibidem*, pp. 148-149.

¹⁸⁵ DUNN, 2015, s.p, grifo meu.

¹⁸⁶ Assim como, para Alambert, as exposições da Bienal de São Paulo de 1998 e *Tropicália – a revolution in Brazilian Culture* em Londres de 2006. (ALAMBERT, 2012, p. 149).

a partir do interesse do músico e produtor David Byrne (ex-integrante do grupo Talking Heads) em lançar os discos do compositor iraraense nos EUA. É justamente, então, nesse contexto de progressiva celebração e retomada do tema “tropicalismo”, de sua internacionalização progressiva em termos de debate e de consumo, da retomada de Tom Zé na cena musical e do ano de posse de Lula e Gil em Brasília, que o livro *Tropicalista Lenta Luta* é lançado, após encomenda e com edição de Arthur Nestrovski, pela PubliFolha¹⁸⁷.

Levantar, acompanhar e avaliar as publicações no mercado editorial a respeito da Tropicália desde seu aparecimento na década de 1960 é um trabalho ainda a ser feito, salvo engano. Dos anos 2000 para cá, até onde pudemos observar, além da publicação de Tom Zé, cuja 2ª e última edição se encontra presentemente esgotada na editora, o número e a variedade de publicações sobre o tema do tropicalismo são consideráveis, tendo atraído editoras pequenas, médias e grandes.

De 2000 é a edição de *Tropicalismo – decadência bonita do samba* de Pedro Alexandre Sanches (Boitempo). De 2001, o livro *Da Bossa Nova à Tropicália*, autoria de Santuza Cambraia Naves (Coleção Descobrimos o Brasil, Zahar). De 2003, a publicação de *Do samba-canção à Tropicália*, com organização da mesma Santuza Cambraia Naves e Paulo Sérgio Duarte (Faperj/Relume Dumará). Do mesmo ano de 2003, em que Gil assumiu o Ministério da Cultura, é a segunda edição revista e ampliada de *Gilberto Gil: todas as letras*, com organização de Carlos Rennó, publicado pela Companhia das Letras, mas com patrocínio da IBM e do mesmo Ministério da Cultura de que Gil tomara posse naquele ano. Em 2004, mais uma publicação no mercado editorial, *O mundo não é chato* (Companhia das Letras), recolhe textos escritos por Caetano Veloso para jornais, revistas e apresentações orais. No ano seguinte, sai *Caetano Veloso* de Guilherme Wisnik pela série Folha Explica (Publifolha, 2005).

Nos anos posteriores, poderíamos ainda lembrar dos lançamentos de livros como *Tropicália* (Beco do Azougue, 2008), *Tropicália ou Panis et Circencis* (Ana de Oliveira (org), Yia Omin, 2010), *Tom Zé* (Beco do Azougue, 2011), *Gilberto Gil* (Beco do Azougue, 2007). Do ponto de vista da produção cinematográfica, mapeamos filmes como *Coração Vagabundo* (2008, com Veloso), *Fabricando Tom Zé* (2007), *Loki* (2008), *Uma noite em 67* (2010) e *Tropicália* (2012). Quinze dias antes do lançamento deste último, sai também o disco de Tom Zé, de que falaremos no próximo ensaio, também tematizando o movimento *Tropicália Lixo Lógico* (2012).

¹⁸⁷ E assistência editorial de Fernanda Diamant.

Como vemos, os produtos para consumo de massa sobre o movimento ou seus integrantes são muitos; e sem dúvida deixamos um número considerável passar sem registro nesse rápido levantamento. De todo modo, apenas na consideração da produção na indústria fonográfica, editorial ou cinematográfica no Brasil dessas duas décadas, tem-se já um indício de quanto a retomada do assunto e de seus ícones tem sido profícua, não apenas do ponto de vista da reflexão intelectual, musical ou historiográfica, mas certamente de sua visada mercadológica, guardadas as devidas proporções do alcance dos produtos e dos nichos para os quais são lançados. Colocado – é certo que apressadamente – esse contexto favorável de produção de mercadorias culturais com a temática da Tropicália, sem o qual não poderíamos introduzir o livro de Tom Zé que aqui procuraremos analisar, faremos neste ensaio uma análise a seu respeito.

Brincadeira-Brecht

Chamada de “livro-divã”¹⁸⁸ pela jornalista Adriana del Ré no *Estado de São Paulo* no dia anterior à publicação do livro, a autobiografia de Tom Zé, numa primeira leitura, pode transparecer algo do fragmentário, do episódico, do pessoal, do aparentemente-devaneante e do encadeamento do *talking cure* da psicanálise. É difícil, por isso mesmo, explicar o que estrutura cada uma das três partes de seu relato, já que estas são compostas por fragmentos sem necessária correlação narrativa, passeando por diferentes momentos da vida do autor, estabelecendo critérios para pensar sua própria vida e sugerindo pontos de inflexão, às vezes metafóricos, sobre o próprio relato, às vezes explicitamente metacríticos. Nesse sentido, estar do lado de cá na divisão do trabalho da crítica literária poderia ser análogo a um certo olhar para esse suposto “divã”. Parece inevitável, na posição que nos colocamos, tentar nos aproximar da análise e da organização de suas ideias e seus pontos de giro, sugerindo uma interpretação de seus símbolos e caminhos.

Sob outra perspectiva, por constatar um tratamento e uma preocupação formais, estruturantes do livro, desejo afastar a possibilidade de que este seja um livro-divã. A forma como o narrador se apresenta e a construção dessa pequena narrativa sugerem, em alguns momentos que procuraremos ressaltar, que as formulações ali explícitas não foram organizadas *durante* a escrita do livro, mas num longo processo de teorização a que o narrador se diz dado. À constituição da personalidade do narrador-personagem como um

¹⁸⁸ RÉ, 2003, s.p.

teórico se acresce sua relação com o tropicalismo, que vem desde o título do livro, com a indústria fonográfica de maneira geral e com o seu público leitor-ouvinte. É no olhar dessa constituição do narrador-personagem que procuramos focar neste ensaio.

O livro é composto por quatro seções principais: a narrativa autobiográfica, a discografia, a biografia musical e uma entrevista. A primeira seção, “Tropicalista Lenta Luta”, que aqui abordaremos, é o relato até 2003 inédito de Tom Zé, de menos de 60 páginas, dividido em três capítulos. Em sua “Parte I”, cujo espaço narrativo é quase por completo a cidade de Irará (na região de Feira de Santana, na Bahia), o narrador-personagem conta como na sua juventude sua curiosidade se despertou para a música, narrando alguns episódios de clímax e frustração de sua prática musical naquela época da vida. Ali apresenta algo que será bastante utilizado pela bibliografia sobre o cancionista: a diferença, que ele faz, entre *canção* e *cantiga*¹⁸⁹, mostrando sua inclinação para o feitio da última, mais próxima ao cotidiano dos ouvintes e despida da empostação de voz do *crooner* ou cantor romântico. É nessa parte também que comenta ser adepto a uma estética do *defeito*, à vontade em produzir uma *des-canção* ou *anticanção*, excluindo o rótulo de MPB da sua prática e se afastando igualmente das prerrogativas da canção passional, romântica.

Aqui, o narrador-personagem confessa sua “queda” por teorizações: “Formular o pensamento. Teorizar. Eta, defeito danado! Nisso sou réu confesso”¹⁹⁰. Trata-se, ao nosso ver, de uma indicação importante, de um narrador que desde a primeira parte não se satisfaz em organizar os fatos cronologicamente ou em um enredo satisfatório para o leitor que busca se informar sobre essa personalidade da geração de 1960, mas que em grande medida se atreve a convencer seus/suas leitores/as de suas teorias sobre diversos assuntos, mormente sobre teoria musical e canção popular brasileira, e de torná-lo um leitor atento, participante, crítico.

Nesse sentido, ainda nessa parte, o narrador faz entre parênteses espécies de rubricas de teatro algo performáticas, que falam de um público que, à medida que lê o livro, deglute pedaços do narrador-personagem. A deglutição pressupõe, parece-nos, a atenção a esses momentos em que a narrativa pessoal é suspensa para dar lugar a uma reflexão estética e teatral interna ao relato, a que as rubricas dão forma. São elas: “Refrescos; entra o cantador nordestino”¹⁹¹; “Sai o cantador; a ama oferece guardanapos; limpando a boca, os devotos desta carta podem meter o dente no meu primeiro osso”¹⁹²; “Mais guardanapos; os apóstolos

¹⁸⁹ TOM ZÉ, 2011, p. 17.

¹⁹⁰ *Idem, ibid.*, p. 21.

¹⁹¹ *Idem, ibid.*, p. 17.

¹⁹² *Idem, ibid.* p. 18.

limpam a boca”¹⁹³; “A ama traz mais guardanapos e água numa bacia”¹⁹⁴; “Chegada do tutano do primeiro osso; nova sessão de abluções; mais guardanapos”¹⁹⁵; “Numa boa sombra, os amigos digerem meu osso para esperar a nova refeição”¹⁹⁶; “Os devotos comem da minha carne, num ensopado de maniçoba”¹⁹⁷; “‘Chame o cantador’, sugere Carlos de São Luís. O cantador entra.”¹⁹⁸; “O cantador vai se retirando, mas Rita de Piracicaba reclama: ‘Está errado, não vale, ele cantou versos de seis pés’. Volta o cantador e corrige.”¹⁹⁹; “José Alberto, de Brasília, reclama, antes de o cantador sair: ‘Não gostei dessa rima de canto com suplicando’. O cantador reage imediatamente.”²⁰⁰; “Alguns se ofendem com a impaciência do cantador. A ama traz mais refrescos e acalma a calma. Explico ao cantador que estamos em Irará, portanto a ética em vigor é que o freguês sempre tem razão. O cantador me interrompe:”²⁰¹; “Os amigos aproveitam pra me dar um gozo. E o cantador sai, vitorioso.”²⁰²; “Os apóstolos bebem do meu sangue, temperado com sapoti”²⁰³.

Os dois últimos trechos do capítulo são explícitos também do desejo de um público-leitor crítico. Intitulado “Brincadeira Profissional”, o penúltimo fragmento dessa primeira parte é acompanhado por uma fotografia em que Bethânia, Gil, Caetano, Tom Zé, Piti e Gal Costa contracenam na peça dirigida por Augusto Boal, *Arena Canta Bahia* (1965). No fragmento anterior, a narrativa fora interrompida por um narrador inseguro de suas últimas páginas: “Trinta laudas. Eu deveria ter juízo e não aceitar o que não posso fazer. Mas é trabalho remunerado e preciso de dinheiro. Embora não seja tanto, sabe-se que dinheiro não tolera desaforo. Você o despreza agora, depois ele bate a porta na sua cara”²⁰⁴. A seguir, lemos poeminhas em que um evocado ‘cantador’ tematiza a falta de dinheiro e a falsa liberdade do trabalhador em recusar trabalho: “Hoje rico e na pompa/ não escreve por cem:/ amanhã ninguém compra/ por tostão nem vintém”²⁰⁵.

Agora, no fragmento seguinte, o décimo-quinto da primeira parte, a ponte entre este assunto e o próximo será: “Estamos aqui brincando de fazer quadrinhas. Já as pratiquei a sério

¹⁹³ *Idem, ibidem.*

¹⁹⁴ *Idem, ibid.* p. 20.

¹⁹⁵ *Idem, ibid.* p. 21.

¹⁹⁶ *Idem, ibid.* p. 25.

¹⁹⁷ *Idem, ibid.* p. 27.

¹⁹⁸ *Idem, ibid.* p. 28.

¹⁹⁹ *Idem, ibidem.*

²⁰⁰ *Idem, ibidem.*

²⁰¹ *Idem, ibidem.*

²⁰² *Idem, ibidem.*

²⁰³ *Idem, ibid.*, p. 29.

²⁰⁴ *Idem, ibid.*, p. 28.

²⁰⁵ *Idem, ibidem.*

e profissionalmente, mas escondido e em segredo. Foi em 65, quando Boal compunha com Caetano e Gil o *Arena Canta Bahia*.²⁰⁶ Tom Zé narra, nesse excerto, como em realidade também ele fora um compositor dessa peça, embora não o tivesse revelado aos colegas. Boal, na trilha sonora, misturava composições autorais de Caetano e Gil com canções “folclóricas”, por definição não-autorais, que ouvira no sertão da Bahia. Faltando alguma que coubesse exatamente à ação da peça ou ao tempo necessário, era Tom Zé que acudia, segundo conta, com uma composição própria que fazia passar por popular, escondendo sua autoria. E diz: “Eles nunca desconfiaram que aquele ‘folclore baiano’ fora feito no quarto do hotel em São Paulo. Pelo menos nunca deixaram transparecer. Naturalmente, eu tinha dez anos na prática de parecer ausente de minhas composições”²⁰⁷. A respeito dessa “prática”, falaremos mais adiante.

O que nos interessa, agora, para iniciar uma reflexão sobre a forma dessa espécie de autobiografia, é o encadeamento feito entre o fragmento acima resenhado e o seguinte, último desta seção do relato, “Brincadeira-Brecht”. Aqui, o narrador nomeia seu texto de “carta”, o que já tinha feito duas outras vezes em títulos e rubricas; e chama atenção para o aspecto racional, artificial, da arte e da composição. Comentando as quadrinhas despretensiosas feitas pelo cantador no fragmento em que se zomba da necessidade do artista de trabalhar por pouco ou qualquer dinheiro, fecha:

Vê, caro leitor? Aí está! Vê como agora, que anunciei a exibição de uma estrofe, perdeu-se um pouco a graça e você ficou mais exigente? Porém, enquanto eu fazia as quadrinhas parecerem quase improvisadas, você era esteticamente mais cordato e se divertia mais.

É isso aí, meu compadre. Essa era uma grande preocupação minha lá no começo, em Irará: fazer parecer que tudo na cantiga acontecia natural, no correr do tempo, como o dia, como a vida, quase improvisado. Na própria maneira de compor treinei exaustivamente uma constante ‘casualidade’. Evitando na letra justamente aquele ar de letra de música. Fugindo do tom poético, elevado, sublime. (...) Era preciso disfarçar e mascarar a canção, eludir (sic), enganar, para me livrar do impossível papel de cantor e ter a chance de estabelecer, sem anteprojeto nem aviso-prévio, o novo acordo tácito com o ouvinte. Em vez de ser tomado pelo *páthos* do artista, eu lutava para desartizar meu corpo, expressão e voz. Desenvolvia técnicas, estudava expressões faciais, programava cada vez que levantaria ou abaixaria a cabeça, estudava o momento conveniente para abrir e fechar os olhos, praticando durante horas no espelho – tudo casual.

Na segunda parte contarei sobre a Universidade que semeia e fertiliza essas ideias.²⁰⁸

²⁰⁶ *Idem, ibidem.*

²⁰⁷ *Idem, ibid.*, p. 31.

²⁰⁸ *Idem, ibid.*, p. 32.

Esse parágrafo faz pensar sobre a brincadeira que Tom Zé enuncia no título, com o dramaturgo Bertolt Brecht. Intuindo em sua fórmula cancional-teatral algum parentesco com a técnica do distanciamento brechtiano, o iraraense parece ao mesmo tempo demonstrar seu desinteresse atual por fingir-se natural (afinal, a naturalidade está no passado: “essa era uma grande preocupação minha lá no começo, em Irará (...)), e sua intenção de cindir-se da canção comercial-popular que constrói em sua técnica e sua forma um padrão impossível, seja ele extremamente *patético*, como o de um *crooner*, ou seu contrário, extremamente singelo em sua performance, tal qual o padrão criado pela Bossa Nova de João Gilberto (“era preciso disfarçar e mascarar a canção, eludir, enganar, para me livrar do impossível papel de cantor”). Por essa “brincadeira-brecht”, o narrador se aproxima ainda uma vez de seu leitor-ouvinte, criando para ele uma situação de distância da narrativa, colocando sua narração a serviço de sua própria crítica, quando estabelece a falsidade do improviso de suas quadrinhas e, no limite, de sua própria narração.

Esse fragmento também faz a ligação para o tema da “Parte II”, quando a narrativa se concentra nos anos em Salvador, anos universitários em que o cancionista cursa a Faculdade de Música da Universidade Federal da Bahia, e sob a tutela de professores como Koellreutter e Smetak, se afasta do tonalismo musical. No fim de “Brincadeira-Brecht”, o narrador nos coloca como essas ideias *passaram pela mediação da formação universitária*. Sendo este um livro que busca pensar também a Tropicália, cujos expoentes compuseram frequentemente com esse tipo de disposição entre popular e autoral, a mediação da universidade, que organiza conhecimento científico e preparação para o mercado de trabalho, influenciada por músicos que estavam justamente pensando uma maneira de experienciar o popular em música, como J. H. Koellreutter, tem papel fundamental.

Além desse apontamento da maior importância para que entendamos a falsidade da naturalidade folclórica de suas quadrinhas autorais – como dos elementos ditos ‘arcaicos’ mobilizados pela Tropicália –, parece-nos que, se até então não estivesse claro que a linha condutiva da narração está na relação do narrador com a música, mais do que exatamente com algum movimento musical específico, aqui seria o momento de entendê-lo.

As notações entre parênteses, como havia na Parte I, continuam, mas curiosamente o canibalismo de outrora é substituído por uma greve na indústria cultural, que acontece em paralelo à “novela de televisão” – como o narrador chama o “Romance da Harmonia Funcional”, parábola que ele engendra para explicar ao leitor “leigo” pressupostos e

funcionamentos harmônicos. Nesta parte, as notações que acompanham cada fragmento são as seguintes, em ordem: “Os câmeras entram em greve”²⁰⁹, “A greve é julgada ilegal”²¹⁰, “Os atores aderem à greve. A novela sai do ar”²¹¹, “Os atores e câmeras conseguem a adesão dos técnicos”²¹², “Grevistas e patrões se enfrentam no 1º de Maio”²¹³, “As categorias fazem acordo e a TV é inaugurada; a Bahia volta a olhar para a tela e Javé a transforma numa estátua de sal”²¹⁴.

Tais “rubricas” teatrais ambientam o seu/a sua leitor/a para além de sua vida-e-obra. Elas nos interessam porquanto denotam uma proximidade, enunciada pelo narrador, entre o momento de formação daquela mão-de-obra artística “proto-tropicalista”, na UFBA, que é por ele narrado no espaço fora dos colchetes, e os bastidores de uma greve na indústria cultural, liderada pelos “câmeras” – profissionais escondidos pelo espetáculo mágico-televisivo em que o telespectador adere às histórias realistas da novela. Lançando mão dessa técnica, de intercalar sua própria história realista-biográfica, com notas que mostram a crise grevista por trás das câmeras, Tom Zé traz para a forma mesma de seu relato uma metacrítica dos pressupostos autobiográficos de adesão dos leitores à sequência de eventos verossímeis que têm como objetivo ampliar o conhecimento a respeito da trajetória de vida de uma pessoa, geralmente, um astro.

Mas as rubricas teatrais somem na Parte III, a última – o que nos parece uma descontinuidade da lógica interna do relato. Terá o narrador abandonado o desejo de que o leitor estranhe a narrativa e crie certo distanciamento com a forma autobiográfica? Será que se exige de nós uma maior aderência às ideias desse momento da narração? Lembremos a última rubrica dada na Parte II: “As categorias fazem acordo e a TV é inaugurada; a Bahia volta a olhar para a tela e Javé a transforma numa estátua de sal”. Uma forma de interpretá-lo seria acreditar que, com a volta à normalidade nos bastidores produtivos da televisão, nos é relegada a mesma posição do espectador que “volta a olhar para a tela” de maneira pacífica.

Esta parte, de enredo menos linear cronologicamente, começa com a “censura” que uma canção de Tom Zé, “Maria Bago-Mole” sofre em Irará e termina na coroação do cancionista no festival de 1968 – aqui, muitas páginas são preenchidas com fotos de época,

²⁰⁹ *Idem, ibid.*, p. 37.

²¹⁰ *Idem, ibid.*, p. 38.

²¹¹ *Idem, ibid.*, p. 39.

²¹² *Idem, ibid.*, p. 41.

²¹³ *Idem, ibid.*, p. 42.

²¹⁴ *Idem, ibid.*, p. 44.

algumas do cancionista, outras do público com cartazes em que se lê seu nome artístico. Mais autobiográfico, portanto, impossível. A ponte entre “Maria Bago-Mole” e o IV Festival da Música Popular Brasileira da TV Record, segundo nos parece, seria então a *censura à obra de arte*. Pelo narrador, aquela primeira sanção foi denominada de o “AI-Zero de Irará”²¹⁵, fazendo menção aos atos institucionais decretados entre 1964 e 1969.

Outras correlações entre as três partes da narrativa podem ainda ser feitas para pensarmos esse tímido relato autobiográfico. Nas próximas duas notas, tentaremos aprofundar alguns pontos já levantados, abordando e procurando dar alguma interpretação às noções referidas pelo relato de Tom Zé e instrumentalizadas pela bibliografia do cancionista para as análises de suas canções e de sua obra, tais como a de defeito, “descanção” e comédia, que sugerimos estar intrincadas; e propondo uma relação entre a ideia de acordo tácito e a própria forma da narração.

As ideias de comédia, defeito e descanção

Tom Zé é conhecido há muito por sua veia cômica, enraizada seja em seu trabalho corporal nos shows, em seu figurino, na atitude com o público, seja em suas formulações teorizantes, para as quais o poeta Heyk Pimenta chama atenção: “São patentes, no pensamento de Tom Zé, não os temas sobre os quais se debruça, ou as escolas às quais filia sua argumentação, mas os caminhos surpreendentes e desconhecidos que nos propõe (sic) tomar tento, e a sobreposição e a simultaneidade de assuntos não comumente associados”²¹⁶.

Para além dos desígnios da mídia e da crítica, o cancionista se apossa de elementos satíricos e cômicos em vários momentos de sua obra cancional. Não será diferente na leitura de *Tropicalista Lenta Luta*, em cujos primeiros episódios narrados, diversos elementos cômicos entram em jogo para introduzir um narrador-personagem que, como veremos, embora relacione seu *ethos* mais com a música que com a escrita, em procedimento de efeito inversivo se repele das condições de músico e de escritor desde o começo, fazendo crer ao leitor ser incapaz de realizar tais atividades artísticas.

O fragmento que abre o livro é intitulado “A Tropicista de Irará / *Panis et sementes*”, em referência ao disco de julho de 1968 de título em latim duvidoso, parodicamente trocando *circencis* por algo que nos remete às suas origens. Irará, sendo a terra natal de Tom Zé,

²¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 71.

²¹⁶ PIMENTA, 2011, p. 8.

também implica a noção de gênese, e desde o neologismo “tropivista” pode-se intuir que terá Irará algo que ver com as sementes daquele disco parodiado.

Mas o primeiro episódio desmente seu título e longe de ser uma narrativa propriamente sobre a cidade e sua *tropivista*, após um poema em epígrafe que a seguir comentaremos, um diálogo em discurso direto é reproduzido, com a sinalização de que se deu pelo telefone, implicitamente entre o editor e o autor do livro que lemos. A despeito das relutâncias do autor em aceitar o convite (autor que ainda hesita em se revelar como narrador, dando lugar a um diálogo dramático curto), ajustam-se as exigências da publicação, 30 laudas *sobre o Tropicalismo* para 45 dias, e com total liberdade. A reação é encadeada logo após essa determinação da liberdade de escrita, introduzindo o foco narrativo em primeira pessoa, coincidindo-se portanto o personagem-TomZé com o narrador-personagem:

Fiquei chocado. (...) Os escritores, não sei o que pensam, mas em música liberdade é um inferno. Prefiro o cerceamento completo, que não deixa uma polegada para respirar.

Quando a encomenda vem especificada, restrigente, castradora, é um alívio: a canção já está quase pronta. Na minha experiência foi sempre assim. Liberdade, quanto menos, melhor. Prometo exemplos. Depois. Agora, vamos começar:

A corrente é 110, vamos ligar. E lá vai um, e dois, e três. E já.²¹⁷

A inversão irônica do esperado já opera: liberdade não aparece como fator positivo, mas do contrário, signos como “castração” e “alívio”, em paradoxo, se relacionam – apenas para deixar o/a leitor/a com a vontade de entender o porquê, prometido para a continuidade da narrativa. Surpreendentemente, rápido termina o primeiro episódio, emulando a chamada para o início de uma sessão de músicos, seja de ensaio ou gravação (“a corrente é 110, vamos ligar...”).

Tiramos do excerto citado alguns indícios: o narrador prefere se distanciar da figura do escritor, e se identificando com a de músico, tematiza por alto sua experiência com o feitio de música. Além de um indicador de uma repetição em grupo, com “um, e dois, e três. E já.”, fica demarcado que a sessão até então não tinha começado, não estava valendo, mas ainda assim entra como registro realista.

Estávamos somente no preâmbulo; por ele já nos é dado saber, contudo, que esse narrador-músico pretende seu livro quase como uma paródia de uma gravação fonográfica. Ou melhor, que seu referencial ao menos parte desde o início do ponto de vista do músico na lógica do fonograma, e não da música tradicional-popular-folclórica, ainda que o primeiro

²¹⁷ TOM ZÉ, 2011, p. 15.

fragmento se denomine “Tropivista de Irará” e a Parte I inteira não o caracterize como um músico dessa ordem, mas como um cantador popular, que se reconhece mais com criador de “cantiga” que de “canção” e que foge a todo custo da denominação de um “emepebista”, como elucidará páginas a frente no fragmento intitulado “Longe, longe da MPB”:

Tralalá, digamos que, com aquelas quatro regras que me propunha para chegar a uma cantiga, algum leitor possa estar pensando em música popular brasileira. NÃO! Pelo amor de Deus!
Bota duzentas léguas nisso, que naquele fim de mundo o significado de fazer uma cantiga era cantar e cantados estamos.²¹⁸

Vamos além: ao fazer a referência a *Panis et Circencis* no título, ao cortar o primeiro fragmento quando começam as “gravações”, o narrador como que mimetiza na escrita a famosa gravação da graça do baterista Dirceu na música “Tropicália” de Caetano Veloso. E o que será que de importante, aqui no livro de Tom Zé, “o Gauss da época gravou”? A começar pela epígrafe, que passa despercebida mas pode se mostrar de grande interesse para a “iconografia” do livro:

Epi(carmo)grafe

O comos me comedia
farsando cena e soneto.
Na rua rude arrelia
é canto, é coro, é coreto.

O quarteto popular de redondilhas maiores tem em seu título uma menção ao poeta e dramaturgo grego Epicarmo de Kos, também referenciado como Epicarmus Comicus (por ter dado origem à comédia) ou Epicarmus Siracusanus (por ter nascido em Siracusa por volta de 550 a.C.). De suas aproximadas 50 comédias escritas, chegaram ao nosso conhecimento apenas 30 de seus títulos e alguns de seus fragmentos²¹⁹.

Como Tom Zé, adiemos por um instante o mergulho na trajetória da tropi-vista-iraraense e lancemos o olhar para um registro escrito da Grécia antiga no qual a figura de Epicarmo aparece como um dos primeiros organizadores do gênero cômico. Trata-se da clássica *Poética* de Aristóteles, registrada por volta de 330 a.C., tida como a primeira teoria do teatro ocidental. Quando diferencia teoricamente as artes, dentre elas a comédia da tragédia – ambas, vale lembrar, artes poéticas em verso –, o filósofo nos indica que cada uma tratará da *imitação* por *meios* diferentes, tendo *objetos* diversos ou imitando de *maneira ou modo*

²¹⁸ Idem, *ibid.*, p. 24.

²¹⁹ SOUSA, 1992, p. 299.

diversos²²⁰. Recordemos que os *meios* de imitação serão os “suportes”: as cores, as figuras, ou no caso da poesia, por exemplo “o ritmo, a linguagem e a harmonia”²²¹.

Só os meios, no entanto, não são suficientes para categorizar as artes, já que um tratado de medicina em versos não seria, ainda assim, poesia. Por conseguinte, os objetos da imitação são também importantes para essa classificação; assim, o filósofo grego diferencia a tragédia da comédia observando que, se toda imitação imita “homens que praticam alguma ação”, a tragédia visa a imitar (poderíamos dizer, representar) os homens melhores do que eles geralmente são, e a comédia visa a representá-los *piores do que usualmente são*.²²² É dizer, então, que o conceito de comédia antiga, diferentemente de seu conceito moderno, não subentende necessariamente o riso, mas implica que o seu objeto, constituído pelos personagens representados e pelas ações da narrativa, seja por exemplo “de baixa índole”²²³ ou categoria. Para explicar a origem da comédia é que Aristóteles cita Epicarmo; e logo em seguida, dá sua explicação filológica para a palavra “comédia”:

(...) e da tragédia também se dão por inventores alguns dos Dórios que habitam o Peloponeso: dizem eles que, na sua linguagem, chamam *kômai* às aldeias que os Atenienses denominam *dêmoi*, e que os “comediantes” não derivam seu nome de *komázein*, mas, sim, de andarem de aldeia em aldeia (*kómas*), por não serem tolerados na cidade.²²⁴

Por esse caminho do *kómas*, se bem acompanhamos o raciocínio aristotélico, chegamos ao primeiro verso do poema-epígrafe de Tom Zé: “o comos me comedia”. Para explicar a origem da comédia, Aristóteles alude a essa espécie de migrantes cujo destino é vagar de uma cidade a outra devido à intolerância à sua baixa índole. A alegoria de Aristóteles seria interessante para pensar a comédia de Tom Zé, também ele um migrante mobilizado pela indústria cultural. Mas segundo Gerald Else, tal etimologia elaborada por Aristóteles é falsa: “Essas alegações sobre os dórios não são nem verdadeiras nem cabíveis. ‘Comédia’ vem de *kômos*, ‘folia’, uma palavra ática, não de ‘*kômê*’, ‘aldeia’.”²²⁵ Nessa acepção, hoje mais aceita, se bem compreendi o debate, a origem morfológica de “comédia”, “*comos*”, seria então relacionada a uma procissão foliã, alcoólica e desprovida de qualquer *script* prévio, diferentemente dos espetáculos *dramáticos* gregos.

²²⁰ ARISTÓTELES, 1992, pp. 103-104.

²²¹ *Idem, ibid*, p. 103.

²²² *Idem, ibid*, p. 105.

²²³ *Idem, ibidem*.

²²⁴ *Idem, ibid*, p. 106.

²²⁵ ELSE, 1994, p. 85.

Seja como for sua verdadeira origem etimológica, “comos”, no poema-epígrafe de Tom Zé, faz menção à comédia antiga cujos objetos são os homens e as ações inferiores, segundo o sentido aristotélico. Sigamos na análise do primeiro verso da epígrafe, “o comos me comedia”. Ao mesmo tempo em que o verbo “comedir”, cujo sujeito da ação é a comédia em suas origens (“comos”), sugere a moderação das vaidades e o bem pesar das ações, ideal como artifício retórico para um começo de autobiografia, no poema de Tom Zé, o “comos” indicado como comédia também pela menção de Epicarmo parece mesmo prever uma limitação, em forma de comedimento, para o eu-lírico, análogos ao aspecto de inferioridade previsto pela acepção antiga de comédia que comentávamos há pouco.

Trata-se de um artifício em que o *ethos* desse narrador aparece, aqui cifrado inteligentemente em epígrafe, como *menor, comedido*. Para o gosto e o vocabulário modernos, este poema que abre o livro já mostra sua face *engraçada*. E para os termos que se definirão pelo autor no decorrer da narrativa sobre a relação deste narrador-personagem com a música, a quadrinha já anuncia alguém que se entende ou que se quer um *des-cantor*, afeiçoado aos *defeitos* e às *descanções* como forma de participar do universo cancional, no geral, e no contexto da música popular-comercial brasileira, no âmbito restrito em que veio atuar a partir da década de 1960.

O eu e o vós na carta autobiográfica

O crítico literário Philippe Lejeune, em seu artigo “Pacto autobiográfico”, divisor de águas nos estudos sobre autobiografia, descreveu esquematicamente as possibilidades estilísticas de uma autobiografia do ponto de vista do foco narrativo. Segundo ele, apesar de as autobiografias serem escritas quase integralmente na primeira pessoa do singular (“eu”), não há nada que impeça tal tipo de relato de ser escrito na segunda pessoa (“tu”, “você”). Se optasse por essa última, o narrador dedicaria sua autobiografia a si mesmo, referindo-se ao personagem que é ele próprio. “Quem me impediria de escrever minha vida me dizendo ‘tu’? No registro da ficção, a coisa foi praticada por Michel Butor em *La Modification* (...), por Georges Perec em *Un homme qui dort*.”²²⁶ Após aventar essa possibilidade um tanto ousada, lembra que em gêneros literários não existe pureza, e que geralmente se encontra o foco narrativo em segunda pessoa de maneira pontual nas autobiografias:

²²⁶ LEJEUNE, 2014, p. 20.

Não se conhecem autobiografias que tenham sido escritas inteiramente assim, mas o procedimento aparece, por vezes, de maneira fugidia, nos *discursos* do narrador endereçados ao personagem que foi, seja para reconfortá-lo quando está em situação difícil, seja para repudiá-lo ou passar-lhe um sermão²²⁷.

No caso da autobiografia de Tom Zé, o discurso em segunda pessoa é utilizada pelo narrador, mas não na chave pensada por Lejeune no texto supracitado. O narrador de *Tropicalista Lenta Luta* endereça suas palavras realmente a outras pessoas-personagens: seus/suas leitores/as, mas mais diretamente aos seus fãs **enquanto cancionista**. No segundo fragmento da Parte I, intitulado “Carta *from* São Paulo aos jovens e compositores em geral”, lê-se:

Meus queridos:

Quando faço um *show* **para vocês, molecada que me segue**, grande parte do público aspira justamente por público. Gosto dessa confiança: presenteiam-me folhetos, poemas, cordéis, haicais. Confiam-me a leitura de livros de poesia e principalmente me oferecem muitos cds. Recebo cerca de cinco em cada *show*. Eles são o nosso assunto aqui.

Na maioria desses cds, o jovem autor tem mais dotes musicais do que eu. Seja uma melhor técnica instrumental, seja a potência vocal, seja uma vocação de bom melodista. **Para incentivá-los**, provo como isso é verdade. (*grifos nossos*)²²⁸

Neste trecho, Tom Zé enquadra parte de seu público como produtor de músicas. Para dialogar com ele, na continuação do excerto citado, Tom Zé contará um episódio juvenil, a total frustração de sua primeira apresentação musical, à sua namorada. Encerra o fragmento 2 dizendo: “Naquele dia desisti de música. Minha carreira entrou em crise antes de nascer. Abandonar foi o que resolvi. Nunca mais fiz uma canção”²²⁹. Nesse fragmento, chamado “carta”, o narrador ao mesmo tempo que se identifica com seu público – jovens artistas e compositores que querem uma plateia também e se sentem inseguros com suas composições –, se endereça a ele exclusivamente.

A partir daí, em vários outros momentos do relato, o narrador lança mão de artifícios retóricos para direcionar a palavra à sua plateia-leitora, como o clássico “caro leitor”²³⁰. Uma curiosa variação se dá quando o narrador parece estar, na realidade, em um espetáculo, sendo assistido por uma plateia. É o caso dos trechos: “Ana, do Rio, me socorre: ‘Mas, Tom Zé!’” e “Luís de Ribeirão Preto levou a mão à boca”²³¹. São os personagens que o narrador-Tom vai

²²⁷ *Idem, ibidem.*

²²⁸ TOM ZÉ, 2011, p. 16.

²²⁹ *Idem, ibidem.*

²³⁰ *Idem, ibid.*, p. 32.

²³¹ *Idem, ibid.*, p. 19.

engendrando para que seu relato tenha reações e recepções – plateia – em suas próprias páginas. Sua narrativa joga com seu público e imagina quem são seus ouvintes a todo momento.

Ao que nos parece, tal procedimento se relaciona intimamente com o próprio enredo da autobiografia. O fato de que o narrador imagina e cria seu público dentro de sua narrativa dá forma literária ao que é narrado nela. Isso porque a ação da Parte I de *Tropicalista Lenta Luta* começa na dificuldade encontrada em cantar para a namorada e termina com a superação da adversidade de sua timidez e da sua incompatibilidade com a canção romântica dos cantores de rádio. Diz no 16º e último fragmento da Parte I:

É isso aí, *meu compadre*. Essa era uma grande preocupação minha lá no começo, em Irará: fazer parecer que tudo na cantiga acontecia natural, no correr do tempo, como o dia, como a vida, quase improvisado. Na própria maneira de compor treinei exaustivamente uma constante “*causalidade*”. Evitando na letra justamente aquele ar de letra de música. Fugindo do tom poético, elevado, sublime. (grifos nossos) ²³²

Para essa superação da canção que viesse a parecer cantiga, o narrador desenvolve ferramentas. Uma delas é o estabelecimento necessário de um chamado **acordo tácito** entre o cantor e a plateia, que em outras palavras poderia ser descrito como a simples criação de um público atento e ouvinte. Ora, na própria narrativa escrita por Tom Zé isso se dá em sua forma quando em todo momento chama o/a leitor/a para fazer parte da cena enquanto personagem, como no último fragmento citado, chamando-o “meu compadre”. Nesse sentido, a carta autobiográfica cria seu público, de maneira semelhante ao procedimento do acordo tácito. Ao mesmo tempo, somente o cancionista *de alguma maneira próximo* ao público pode ousar, e querer, imaginá-lo. Tal imaginação diz muito da posição e do nicho mercadológico frequentado por este narrador-personagem, de cantor independente, próximo de seu público assaz restrito.

Na segunda parte do relato, a conversa direta com o/a leitor/a continua. Quando conta sobre sua experiência na Universidade Federal da Bahia e explica o que seja o atonalismo, o narrador prevê que pode chatear os/as leitores/as compositores/as e diz entre colchetes: “Que os queridos jovens compositores saltem essas páginas. Vocês não precisam delas, vão diretamente para ‘Maria Bago-Mole’, na terceira parte.”²³³ E páginas depois, quando conta das consequências do golpe civil-militar de 1964 tanto na Universidade, quanto para o CPC e para a sua vida, Tom Zé escreve em outra nota entre colchetes: “Pelo amor de Deus, meus jovens

²³² *Idem, ibid.*, p. 32.

²³³ *Idem, ibid.*, p. 50.

ou compositores, antes que eu os perca como leitores, saltem em cima de “Maria Bago-Mole”, parte III”²³⁴.

Essa adivinhação, por parte de Tom Zé, de que parte de seus/suas leitores/as se identifica com aquele mesmo jovem e compositor que lhe presenteia com discos em seus shows; e de que mesmo as questões históricas e sociais dessa segunda parte não interessariam a esse público, é um ponto a ser pensado. De um lado, o narrador pretende manipular seu interlocutor claramente; de outro, sugere a falta de importância em correlacionar sua trajetória musical com a formação na UFBA e a ativa participação nos CPCs. O suposto desinteresse estaria também em pensar o momento em que justamente se dá a transição do país para a Ditadura Militar? A fim de refletir sobre esse ponto, analisemos o argumento de Walnice Nogueira Galvão, para quem o biografismo brasileiro

toma impulso nos anos de 1970, quando os autores passam a vasculhar desvãos e personagens mais enigmáticos. Aos poucos, foram resultando livros estimulantes, baseados em pesquisa, que iluminam celebridades da terra tais como políticos, cantores, artistas, ídolos do futebol etc.²³⁵

Segundo a autora, é a partir da década de 1970 que haveria em verdade um “novo biografismo” brasileiro, que para Galvão se garante em “uma origem específica, apesar de transbordar posteriormente desse estreito vale: o resgate da saga da esquerda, duramente reprimida pela ditadura militar que se implantou por golpe em 1964”²³⁶.

Contrariando em aparência o diagnóstico sobre o sucesso editorial biográfico no Brasil feito por Walnice Nogueira Galvão (que não inclui, em sua lista de biografias analisadas, as autobiografias de Tom Zé e de Caetano Veloso), o narrador espera de seu público um certo desinteresse por essas questões, e parece tê-lo tão próximo de si que ele participa figuradamente de seu próprio relato. Ao mesmo tempo, não podemos deixar de pensar a publicação desta mercadoria cultural no contexto de sucesso comercial do biografismo brasileiro de que falara Galvão. O próprio narrador fala de sua escrita sem ignorar suas determinações enquanto trabalho: “Trinta laudas. Eu deveria ter juízo e não aceitar o que não posso fazer. Mas é trabalho remunerado e preciso de dinheiro. Embora não seja tanto, sabe-se

²³⁴ *Idem, ibid.*, p. 54.

²³⁵ GALVÃO, 2005, p. 351.

²³⁶ *Idem, ibidem*, grifo nosso. Em seu artigo citado, a professora desenvolve que este não foi o primeiro surgimento do memorialismo ou do biografismo no Brasil, pois nos anos 1940 e 50 o gênero das biografias foi notável no mercado editorial: “é claro que as editoras sempre mantiveram coleções de biografias, mas ao velho estilo, enquanto agora a novidade é o formato, a atualidade e a abundância” (*idem, ibidem*, p. 360). O formato novo por ela referido diz respeito às biografias serem escritas sobremaneira por jornalistas; sua atualidade faz referência ao assunto dessas biografias, voltado a personalidades mais contemporâneas e menos antigas; e sua abundância é fator novo pois se encontram em grande número nos catálogos das editoras – decorrência de seu grande sucesso comercial.

que o dinheiro não tolera desaforo. Você o despreza agora, depois ele bate a porta na sua cara.”²³⁷.

A análise de quais usos o narrador faz dessa segunda pessoa com os destinatários de sua “carta autobiográfica” e dos trechos como este em que ele revela sua narrativa explicitamente como trabalho podem revelar como esse narrador se entende na indústria cultural e fonográfica de que participa e na qual entrou a partir desta que ele denominou uma “lenta luta tropicalista”. No começo da Parte II da autobiografia, quando descreve seu afastamento do “ambiente tonal” em busca de outras referências e linguagens musicais, como o ostinato, Tom Zé diz:

Consegui me virar. Numa dificuldade maior, o esforço é maior, ou o prazer é maior. O fato é que a aventura com essa mulher [o Ostinato] me introduziu nos Estados Unidos e na Europa. Com ela David Byrne criou pra mim uma vida nova e me tirou da sepultura onde eu fora enterrado na divisão do espólio do Tropicalismo²³⁸.

Se na cerimônia feita por Caetano e Gil de morte do tropicalismo, foi Tom Zé quem ficou com a sepultura, o desafio que nos é colocado não é somente entender a institucionalização de Caetano e Gil como ícones da canção popular-comercial brasileira, mas também que sepultura é essa relegada ao cancionista de Irará e de que maneira a bibliografia e a crítica têm se esforçado para positivá-la ao máximo. Para entender a institucionalização de Tom Zé como ícone *indie* que em alguma medida *deu certo* e serve de exemplo positivo àqueles/as jovens que começam a mobilizar sua força de trabalho como músicos/musicistas independentes na cena contemporânea brasileira, é preciso pensar em um contexto de pós-desintegração das gravadoras *majors* e de consequente *viração* dos artistas, que giram ao redor das poucas lâmpadas ainda acesas do financiamento público de cultura, dos editais particulares de empresas e bancos e da vitrine internética que ilude em sua aparência de infinitas possibilidades. Acreditamos que o narrador de *Tropicalista Lenta Luta*, assim como as canções do disco *Tropicália Lixo Lógico*, de 9 anos depois, dão forma a esse processo, de maneiras um tanto diversas e contraditórias, mas tão interessantes a ponto de os críticos positivarem esse processo na forma da singularidade possível do artista frente à forma tropicalista que acabou por se concretizar hegemonicamente enquanto indústria fonográfica em território nacional.

O livro de Tom Zé não parece ter como objetivo explicar a sua participação ou sua derrocada no tropicalismo, embora tenha sido encomendado para tanto, atendo-se em vez

²³⁷ TOM ZÉ, 2011, p. 28.

²³⁸ *Idem, ibidem*, p. 35.

disso a outros aspectos de sua sensibilidade enquanto cancionista. É na entrevista final para Artur Nistrovski e Luiz Tatit que essa demanda parece querer ser suprida pelo projeto editorial do livro. De certa forma, a ideia do defeito e da singularidade, ali apresentada por Tatit, quer dar a interpretação final da lenta luta – ou seja, da relação de Tom Zé no tropicalismo.

Visto por dois ângulos, esse ponto de vista da singularidade, ao que nos parece, inaugurado por Tatit, está à altura do relato de Tom Zé. De um lado, ele percebe a intensidade única de um autor que, jogando com os pressupostos do gênero (auto)biográfico, assim como o faz na esfera da canção popular-comercial, foge aparentemente à resolução das questões colocadas logo no título de sua obra: que lenta, que luta, que tropicalista? Ao tematizar a própria determinação do mercado e do trabalho, assim como as “regras do jogo”, por assim dizer, da indústria cultural, esse autor também parece satisfazer o leitor que procure nele a mesma sagacidade do cancionista, que desde o seu primeiro LP, *Grande Liquidação* (1968), apresenta crítica e ironicamente as vicissitudes do mundo das mercadorias, do progresso, da propaganda e da urbanidade.

Por outro lado, a noção da singularidade, na mesma medida em que acompanha as formulações do livro de Tom Zé de defeito, descanção e acordo tácito, também está à altura de suas limitações. Assim, quando deslocamos essas ideias de sua origem autobiográfica para dar a elas a função de interpretar a obra fonográfica do cancionista iraraense, a manobra pode ser tão arriscada quanto aquela tentada pela própria narrativa de Tom Zé quando este parece aderir progressivamente ao realismo biográfico, ao deixar de lado os procedimentos formais das rubricas teatrais. Sem essas preocupações metacríticas que davam muito interesse à narrativa, criando um jogo duplo entre o realismo autobiográfico e uma reflexão estética, a terceira parte do relato “Tropicalista Lenta Luta” perde vitalidade. As notas ganham finalmente a aparência de mal amarradas e a potência crítica do relato não assume sua força inicial. Análoga, nos parece, é a perda de vitalidade crítica quando nós, leitores e ouvintes, preferimos aderir, sem distanciamento ou justificativa convincente, a ideias da biografia do autor para pensar os sentidos de sua própria obra.

III. Lá vou eu ficando cá, São Paulo

Notas para uma escuta do disco *Tropicália Lixo Lógico*, de 2012

Que fazer com tanto lixo lógico?

(Tom Zé)

As Cinderelas da Televisão

Eis que o compositor da canção “São São Paulo, Meu Amor”²³⁹ ficou conhecido por tematizar a cidade de São Paulo em suas letras. Além dessa que virou de certa forma um hino lado B da cidade, lembrada recentemente no aniversário da metrópole em 2016 nos comerciais da TV Cultura, a pauliceia figurou como personagem ou cenário de outras composições suas, dos anos 1970, como a famosa “Augusta, Angélica e Consolação”, ou “Botaram tanta fumaça”, ambas do disco *Todos os Olhos* (1973). As canções “Botaram tanta fumaça” e “A Briga do Edifício Itália e do Hilton Hotel” (*Se o caso é chorar*, 1972) ambientam o processo de modernização da metrópole e as consequentes mudanças em sua paisagem e ocupação urbanas.

Apesar de ser muito reconhecida por essas composições, sua obra conta com numerosas e importantes canções em que a sua cidade natal, Irará, é espaço narrativo e às vezes personagem, assim como outras cidades da Bahia. São essas e outras representações ligadas ao Nordeste um dos aspectos que nos preocupam de partida neste ensaio, para pensarmos o seu disco de 2012, *Tropicália Lixo Lógico*.

Nesse disco, Tom Zé retoma uma temática que tem sido frequente em suas entrevistas pelo menos desde o fim dos anos 1970: seu entendimento sobre a cultura nordestina e as consequências “culturais” das migrações dessas populações para o Sudeste brasileiro. Em 1981, Apoenan Rodrigues assinou a matéria “O Astronauta do Recôncavo” no *Lira Paulistana* nº 4, em que se lia um testemunho de Tom Zé sobre o assunto:

No seu último disco [*O Correio da Estação do Brás*], três anos atrás, Tom Zé fala, com seu jeito bem-humorado, a respeito do nordestino e sua mudança de comportamento quando chega a SP. “Eles saem de um mundo pré-gutenbergiano, pré-aristotélico, acho que nem é muito, mas bote aí²⁴⁰. São um salto de 400 anos na história. Na minha terra, onde não vai TV, é a Idade Média. Imagine desembarcar numa cultura novamente tribal, igual a

²³⁹ TOM ZÉ, 1968, lado A, faixa 1.

²⁴⁰ Ressaltemos a modulação, pois quando voltou a falar no assunto no lançamento do disco *Tropicália Lixo Lógico*, essa hesitação sobre o aspecto pré-aristotélico da cultura nordestina desapareceu.

que eles deixaram, mas além do alfabeto, na terceira revolução industrial, onde predomina uma educação visual desconhecida deles nos quatro séculos de imprensa, que não abrangeu o universo newtoniano, o espaço euclidiano, coisas estas já substituída (sic) pelo sistema relativista de Einstein, etc.”²⁴¹

O disco referido no começo da citação, *Correio da Estação do Brás*, veio a ser o último de Tom Zé pela gravadora Continental. No LP de 1978, as letras trazem personagens migrantes e nordestinas (“Menina Jesus”), cidades baianas (“Feira de Santana”, “Lavagem da Igreja de Irará”), cartas e pacotes de migrantes levados por viajantes (“Correio da Estação do Brás/Feira de Santana”, “Carta”), cantigas populares (“Lavagem da Igreja de Irará”, “Morena”), críticas sociais afiadas à sociedade e à igreja na tematização da pobreza (“Pecado, rifa e revista”, “Pecado original”) e eu-líricos, marcados por sua classe social e seu trabalho, falando de suas paixões (“A volta da Xanduzinha”, “Amor de estrada”).

Já o que ele chama de “Fim do LP”²⁴² aponta para outra direção. As duas canções que encerram o *Correio* tematizam a própria indústria fonográfica em sua previsibilidade técnica (“Lá vem cuíca”, “Na parada de sucesso”). Esse segundo ângulo do disco, muito interessante para pensarmos a particularidade da carreira de Tom Zé em relação ao contexto mais amplo das mudanças da indústria fonográfica, será levantado mais uma vez adiante. Por enquanto, lancemos nosso olhar à questão do Nordeste, central para a concepção do disco.

Seguindo a leitura do mesmo artigo de 1981 do *Lira Paulistana*, descobrimos que Tom Zé teria se reaproximado do universo do disco, ou seja, aquele que diz respeito à vida dos migrantes nordestinos “no sul”, por ter sido contratado pela TV Cultura para ser repórter de um programa da emissora que registrava relatos desses migrantes em São Paulo na década de 1970. Nei Duclos, explicando esse contexto, na matéria “Contradições de um artista em construção” para a *Folha* em 1978, fala inclusive de um “dialeto” comum: “Todo o clima do LP foi extraído do contato que Tom Zé teve com os migrantes nordestinos da estação do Brás durante um documentário feito pela TV Cultura. Ele fez o papel de repórter para esse trabalho, pois sabia falar o dialeto deles”²⁴³.

O comentário a respeito do “dialeto” compartilhado aponta para uma identificação que os migrantes nordestinos, aí incluído Tom Zé, teriam em São Paulo. Vale observar que, na contramão disso, Tom Zé foi selecionado como *mediador* no documentário televisivo, de forma que sua situação enquanto migrante é ambígua e pautada também por sua formação artística e acadêmica que o possibilita estar entre os entrevistados e o público telespectador.

²⁴¹ RODRIGUES in PIMENTA (org), 2011, pp. 41-42.

²⁴² TOM ZÉ, *Site Oficial*. [201-?], s.p.

²⁴³ DUCLOS in PIMENTA (org), 2011, p. 37.

Se voltarmos à sua narrativa citada por Rodrigues, “Eles saem de um mundo pré-gutenbergiano (...)”, repararemos que o próprio uso de “Eles” e não “Nós” identifica o enunciante em outra categoria: ainda no papel de um repórter, diríamos, Tom Zé não se coloca como migrante, ao menos nas mesmas condições pré-aristotélicas e pré-gutenbergianas, tribais, que entrevê seus conterrâneos. Embora não seja problematizada na matéria do *Lira Paulistana* e também não seja aqui o nosso foco, a situação socioeconômica e familiar do artista oferecera a ele outra posição no quadro dessa migração, que poderia justificar sociologicamente a atitude de repórter frente aos outros migrantes.

Ainda assim, Tom Zé, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia e outros foram identificados como migrantes e como “Grupo Baiano” na imprensa do Centro-Sudeste no final da década de 1960. É o caso do artigo de 1968, “De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda” de Gilberto Mendes, em que o compositor comparou os baianos segundo seus ímpetus musicais, renovadores ou conservadores, no III Festival da Música Popular Brasileira, ocorrido entre setembro e outubro de 1967, aos retirantes nordestinos moradores na cidade de São Paulo:

Essa consciência [da música popular como cultura de massa] tiveram Caetano e Gil, que souberam sentir o momento exato em que a própria massa espera que o artista não se repita. Essa consciência faltou a Vandrê, por exemplo, a quem escapou este paralelo com sua própria estória: assim como o boiadeiro troca o cavalo pelo caminhão, o violeiro também acaba seduzido a trocar a viola pela guitarra elétrica. **O mesmo processo, a mesma progressão, até na mesma direção de São Paulo, hoje Meca dos retirantes nordestinos e capital da música baiana.**²⁴⁴

Algo similar ao sentido que há na comparação de Gilberto Mendes foi mobilizado por Tom Zé, agora aos 75 anos, para a retomada memorialística dessa movimentação de 1967-68, na composição de seu disco-tese *Tropicália Lixo Lógico* [2012]. Aqui, ainda que se repitam os relatos sobre pré-Gutenberg e sobre a cultura iletrada, a novidade é que – parece-nos – a partir da formulação citada sobre essa migração, Tom Zé se inclui, a si e a seus colegas de campo tropicalista, no grupo de migrantes nordestinos ao qual antes se identificava com mais restrições.²⁴⁵ Tendo criado sua versão do surgimento da Tropicália, segundo a qual o

²⁴⁴ MENDES in CAMPOS, 1968, p. 123.

²⁴⁵ Embora não desenvolva o ponto e parta da mesma premissa do cancionista iraraense, o pesquisador Leonardo Correa Bomfim comenta mais um evento recente em que Tom Zé se apresenta como nordestino: “Para destacar e reforçar este laço criado entre estas regiões [Nordeste e Sudeste], citando aqui mais um exemplo de que este processo migratório se reflete até os dias atuais, não posso deixar de comentar sobre o espetáculo ocorrido no dia 25 de janeiro de 2013, aniversário da capital paulista, de nome *O Nordeste é aqui*, com a participação de diversos compositores desta região, entre eles Tom Zé, Siba da Rabeca, e outros. Neste dia, foram apresentadas canções de grandes representantes da música nordestina, desde os mais ‘tradicionais’ aos mais ‘modernos’, como Luís Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Chico Science, entre outros.

movimento tropicalista só teria existido por conta das origens nordestinas – em sua maior parte baianas – dos integrantes do grupo, Tom Zé adiciona outro elemento à equação: a identidade moçárabe, isto é, oriunda da miscigenação de mouros e portugueses, dos que ocuparam o que o IBGE delimita como região nordestina brasileira.

Atentemo-nos inicialmente aos primeiros versos da canção que abre *Lixo Lógico*. A historiadora Emília Saraiva Nery, tendo analisado o disco em artigo de 2013, encarou o título e o subtítulo da primeira canção, “Apocalipsom A (O Fim no Palco do Começo)”, como a visão da Tropicália por parte de quem viveu seu fim:

O ritmo soturno do início da música complementa o sentido de seu título, formado pela fusão entre as palavras ‘Apocalipse’ e ‘som’, ‘Apocalipsom’. As batidas em tambores; os apitos; os ruídos e os dizeres onomatopéicos, “Oh oh” e “eh eh” e em latim, *Persona iuris allieni*, sugerem o soar das trombetas do Apocalipse. A visão do sujeito poético é de alguém, como Tom Zé, que vivenciou o fim do Tropicalismo e decide ver ‘o fim no palco do começo’.²⁴⁶

Por mais interessante a interpretação, guardemos espaço para a polissemia e deixemos em aberto o sentido deste subtítulo, que poderia também indicar o fim do começo do show. De todo modo, Nery captou bem o clima soturno de “Apocalipsom A”, cujos primeiros versos são entoados pelo rapper Emicida²⁴⁷: “*Personae iures alieni*/ Diabo e Deus numa sala;/ Firmou-se acordo solene/ De unir em casamento/ A fé e o conhecimento.// Casou-se com muita gala/ O saber de Aristóteles/ Com a cultura do mouro,/ Para ter num só filhote/ O duplicado tesouro.”²⁴⁸

Na análise dos versos seguintes, Nery entende que a união celebrada na canção entre a fé e o conhecimento é “decidida por um acordo entre Deus e o Diabo (Bertold Brecht)”²⁴⁹. A julgar pelo uso dos parênteses, sua interpretação é de que Brecht corresponda à figura do Diabo, na canção de Tom Zé. Contudo, vejamos a transcrição da letra no encarte: “O Diabo ali presente,/ De todo banco gerente/ (Conforme o cabra da peste/ Chamado Bertold Brecht)”²⁵⁰. Parece-nos, então, que a identificação da figura do Diabo com a personificação do capital na função do gerente de banco configuraria uma *citação* a Brecht, mais que a sua

Este show é mais um ponto que nos evidencia o quanto a migração de nordestinos foi, e é representativa, tanto para a consolidação do tropicalismo – diante da fixação e do convívio de seus integrantes nesta cidade –, quanto no processo de hibridação cultural desta grande metrópole” (BOMFIM, 2013, p. 9).

²⁴⁶ NERY, 2013, p. 7.

²⁴⁷ Vale adiantar algo que abordaremos afrente: as faixas do disco têm participações de conhecidos cantores jovens dessa cena contemporânea de música brasileira, como Mallu Magalhães, Rodrigo Amarante (ex-integrante do grupo Los Hermanos), Emicida, Pélico e Washington.

²⁴⁸ TOM ZÉ, 2012, s.p. Encarte do CD.

²⁴⁹ NERY, 2013, p. 8.

²⁵⁰ TOM ZÉ, 2012, s.p.

identificação com o capiroto. Lembro, por exemplo, sua famosa *Ópera de três vinténs* [1928], cujo personagem-gangster Macheath, projetando sua ascensão como banqueiro, tem conhecida fala inflamada: “O que é uma gazua comparada a uma ação ao portador? O que é assaltar um banco comparado à fundação de um banco? O que é o assassinato de um homem comparado com a contratação de um homem?”²⁵¹.

Uma das primeiras ações dessa peça de Brecht tem relevância, na verdade, para analisarmos o casamento proposto por Tom Zé na abertura de seu disco. Já localizado, no enredo, como uma figura temida em toda cidade, assassino de tipo ao mesmo tempo cruel e elegante, o gangster se casa com Polly, filha do comerciante Peachum, proprietário de um negócio para gerenciar-explorar os mendigos da cidade. O pai de Polly, com a descoberta do casamento já consagrado em sigilo dois dias antes, cai em desgosto: não por conta da condição de criminoso do noivo, mas porque sua filha saiu dos trilhos ao decidir se casar, deixando de ser prostituta e não mais representando um ganha-pão para seu pai que, na realidade, era também seu patrão; e que, nessa relação abertamente exploradora, contava com a filha como sua aposentadoria. A Senhora Peachum oscila mais em suas posições no começo da peça, às vezes anuindo com a possibilidade do casamento, às vezes se aterrorizando com ela: “Já que você desceu tanto a ponto de se casar, tinha que ser com um ladrão de cavalo e salteador?”²⁵². Mas esse ladrão de cavalos é extremamente bem relacionado, característica que norteia diversas viravoltas na história. No casamento, descrito na cena anterior à descoberta dos pais, medalhões figuram ao lado da escória londrina: bandidos dividem a mesma mesa que o xerife da Scotland Yard e um padre da Igreja Católica. Apesar de alguma preocupação e despeito verbalizados por parte de alguns dos gangsters, a relação entre as autoridades e os fora-da-lei é mais justaposta do que tensionada pelo autor. Em nota, Brecht sugere:

Os atores deveriam evitar apresentar esses bandidos como um bando daquelas tristes figuras de lenços vermelhos que animam as feiras e com as quais nenhum homem honesto tomaria um chope. Trata-se naturalmente de homens assentados na vida, alguns corpulentos e todos, sem exceção, bem sociáveis fora de seu trabalho.²⁵³

É dizer, nas palavras de Nicholas Brown, que tal “espetáculo de criminosos colocados na situação de um casamento burguês em um estábulo é absurdo não porque os criminosos são bufões, mas porque são, à parte suas profissões, burgueses”²⁵⁴. Isso posto, vejamos então

²⁵¹ BRECHT, 2004, p. 103.

²⁵² BRECHT, 2004, p. 44.

²⁵³ *Idem, ibid.* p. 25.

²⁵⁴ BROWN, 2013, p. 164.

o paralelo com “Apocalipsom A”. Como dizíamos, na letra de Tom Zé, o casamento responsável por trazer ao mundo a menina – que no fim da canção será revelada como a própria Tropicália – também tem seus ilustres convidados:

E toda casta divina
Estava lá reunida:
Apolo e Macunaíma
Diana, Vênus, Urânia
Chiquinha Gonzaga Bethânia.

O Diabo ali presente,
De todo banco gerente
(Conforme o cabra da peste
Chamado Bertold Brecht).

Tinha comida e regalo
Tinha ladrão de cavalo
Pai de santo e afetado,
Padre, puta e delegado²⁵⁵

A coincidência das figuras presentes no casamento de Mac e Polly e no casamento da “fé e do conhecimento” é ostensiva: ladrão de cavalo, padre, puta e delegado. Também a justaposição da casta divina com os convidados parece ir na mesma direção dos conselhos aos atores de Brecht, pois não nos permite entender quem são os convidados da Fé e aqueles do Conhecimento. Tal dualidade dissolvida será visível no próprio comportamento da menina concebida. Tendo crescido “depressa demais”, “no senso que ela retalha/ Não há quem bote cangalha./ Se você faz represália/ Ela passa a mão na genitália,/ Esfrega na sua cara”²⁵⁶. Nessas rimas macunaímicas e consoantes com a última rima da canção em que se desvela a menina, “Tropicália”, nossa personagem se mostra levada: “a moleca desconcerta/ conserta e já desconcerta”.

“**Mas...**”, canta Tom Zé: “Onde a cultura vige/ E o conhecimento exige/ Recita *noblesse oblige*/ Com veludo na laringe,/ Castiça cantarolando/ *Quod erat demonstrandum*/ E recebida na sala/ Se trata por Tropicália.”²⁵⁷ O intertexto, já apontado por Nery, entre esses últimos versos e a canção “Panis et Circencis”, mostra que a moleca, que sabe muito bem desconcertar, de maneira bastante inescrupulosa e libertadora, quem lhe tolhe as vontades, também sabe se portar de maneira polida, cantarolando castiça, com voz de veludo, quando recebida por aquelas “pessoas da sala de jantar”.

²⁵⁵ TOM ZÉ, 2012, s.p.

²⁵⁶ *Idem, ibid.*, s.p.

²⁵⁷ TOM ZÉ, 2012, s.p, *grifo nosso*.

A menina Tropicália destila, então, a mesma naturalidade com que Macheath e Polly – o saqueador e a meretriz de Brecht – desfilaram sua (des-)elegância entre os grã-finos a beijarem-lhes as mãos em seu casamento. Ou, ainda, para retomarmos a interpretação de Nicholas Brown sobre a condição de Mac e Polly – a de que o absurdo está em ambos serem *burgueses*, e não criminosos bufões –, poderemos repensar essa personagem, Tropicália, cujo absurdo parece ser frequentar o estábulo e a sala de estar com a mesma tranquilidade.

Já sobre as “entidades” que Tom Zé cita relativamente à “decisão pelo nascimento da criança”²⁵⁸, a historiadora Nery comenta as brasileiras, assim interpretando:

Macunaíma pode ser visto como símbolo do Modernismo de 1922 e o ponto de partida da proposta caetanista de retomada de uma linha evolutiva na MPB, que se desencadeou na “criança Tropicália”. Chiquinha Gonzaga parece ser a representante dos sambas clássicos dos anos 1920 e 1930, que, posteriormente, sofreram releituras pelas mãos dos tropicalistas. Por fim, Maria Bethânia é a **intérprete-progenitora**, que não participou do nascimento do Tropicalismo.²⁵⁹

A imagem de Nery sobre a divindade-Bethânia – intérprete-progenitora – me agrada particularmente. Nunca entendida como tropicalista, pois fez questão de se distanciar da concepção e da agitação coletiva, Bethânia ganha a alcunha de progenitora da Tropicália, nos termos de Nery, ou de divindade que assiste ao nascimento, no canto de Tom Zé e Emicida. Chamando-a para esse papel, o cancionista iraraense marca, desde a primeira canção, quem são as/os deusas/es e mentoras/es da Tropicália – ela mesma, uma personagem feminina, nordestina, nascida menina-moleca, que passará por algumas peripécias no decorrer da audição de *Lixo Lógico*.

De canto bastante falado, “Apocalipsom A” introduz o mote do disco, sugerindo desde “Chiquinha Gonzaga Bethânia” o surgimento da Tropicália segundo a versão de Tom Zé, para quem o movimento artístico de que fez parte do fim da década de 1960 não foi herdeiro do rock internacional ou da antropofagia de Oswald de Andrade, como se usa atribuir ou relacionar, por parte de alguns dos integrantes, pela crítica e pela historiografia sobre o movimento²⁶⁰. Tampouco seria resultado de um choque – imagem frequentemente

²⁵⁸ NERY, 2013, p. 8.

²⁵⁹ NERY, 2013, p. 8, *grifo nosso*.

²⁶⁰ Não é nosso objetivo aqui mapear os intertextos entre a antropofagia de Oswald e o movimento tropicalista, presentes nas obras desses últimos como nas interpretações delas. Mas é preciso guardar certo distanciamento da formulação de Tom Zé e lembrar como a figura e os textos do escritor paulista foram importantes para o momento em que a Tropicália subiu ao palco. O historiador e crítico literário Frederico Coelho (2012) assinalou que os anos 1960 para a intelectualidade brasileira representaram uma forte retomada da obra de Oswald de Andrade – mais ainda que a de Mário. Para refazer o caminho da construção da tradição modernista no Brasil, Coelho parte da Semana de Arte Moderna realizada a 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922 no Teatro Municipal de São Paulo e verticaliza historicamente os eventos de rememoração

atrelada ao tropicalismo –, mas sim de um *casamento*, tão dicotômico como entre Deus e Diabo, entre a cultura moura/moçárabe nordestina e o que ele chama de “cultura aristotélica”. Em suas narrativas e entrevistas, essas são metáforas que acompanham outros títulos: no conjunto sintagmático de “cultura moçárabe”, aparecem “cultura oral”, “analfabetismo”, “tropicalismo”, “analfabetismo aristotélico” e “pré-Gutenberg”; e para “cultura aristotélica”, “cultura escrita”, “cultura ocidental”, “Idade Média”, “establishment” e “lógica cartesiana”²⁶¹.

O caráter de povo que define o surgimento da Tropicália, segundo essa narrativa, se estabelece segundo uma escala regional, sempre identitária, de etnia e formação do Nordeste brasileiro, explicadas a partir da miscigenação prévia do português invasor. Embora Euclides da Cunha seja uma referência declarada em shows e entrevistas de Tom Zé, como naquela citada no começo deste ensaio a Apoenan Rodrigues, e também citada em uma das canções do *Tropicália Lixo Lógico*, é patente a presença de uma interpretação de fundo análoga à de Gilberto Freyre. Vejamos uma entrevista para a extinta revista *Bravo!* seguida ao lançamento do disco, em que o iraraense faz a seguinte explicação sobre a cultura moçárabe:

Os árabes, inventores do zero e donos de uma arquitetura fantástica, de uma medicina sofisticadíssima, dominaram a península ibérica ao longo de séculos. Contaminaram, portanto, as ideias dos portugueses – sem mencionar que transaram com as mulheres deles. Vou mais além: transaram com as mulheres bonitas deles, com as perfumosas, as finas, as inteligentes. Se mandavam no terreiro, por que transariam com as horrorosas, as fedidas, as grosseiras, as idiotas? Paparam as beldades da península e geraram uma

e crítica à Semana e aos modernistas. Em sua historicização, Coelho parte da analogia entre a trajetória do Modernismo brasileiro e “a narrativa épica de nascimento, ascensão, queda e retorno triunfante do herói” (2012, pp. 17-18). Seria então na década de 1960 que esse herói teria uma reviravolta narrativa: apesar de Mário de Andrade ser a grande figura dessa rapsódia nos anos 1950 e 1960 com a doação de seu acervo ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), “é Oswald de Andrade quem é objeto de uma revisão surpreendente na década de 1960, a partir de releituras feitas em várias frentes. Na chamada alta-cultura, a revisão se deu pela dedicação crítica dos poetas concretos Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos. Já na cada vez mais robusta cultura de massa, foram muitos os formatos que retrabalharam ou trabalharam pela primeira vez os escritos de Oswald de Andrade. No teatro, temos a famosa montagem de José Celso Martinez Corrêa e do Grupo Oficina, com sua polêmica encenação de *O rei da vela*, peça escrita a partir de 1933. Na música popular, as teses da Antropofagia, divulgadas por Oswald de Andrade, Raul Bopp e Tarsila do Amaral, tornam-se o esteio conceitual do Tropicalismo. Além dos músicos tropicalistas, Glauber Rocha, Hélio Oiticica e outros pesquisaram os textos do escritor. Hoje, o ano de 1967 é muitas vezes considerado uma data de renovação radical da nossa cultura, tão importante quanto 1922. O teatro, a música o cinema, as artes visuais e o mercado editorial recuperaram Oswald de Andrade de um ostracismo prolongado (...)”. (COELHO, 2012, p. 20).

²⁶¹ “No disco, eu estou falando da teoria de como Gil e Caetano levaram o país de uma idade média emperrada do fim dos anos 1960 e fizeram com que a mentalidade de seus ouvintes pudesse se voltar para a segunda revolução industrial, que estava chegando em São Paulo.” (TOM ZÉ in FERRAZ, 21/09/2012, s.p.). O resultado do casamento foi a Tropicália levar o Brasil para “Segunda Revolução Industrial”, que ele definiu assim em entrevista: “Está nos livros, meu Deus! Não está? Desse jeito, o moço vai suspeitar que invento tudo, que arranco coelhos da cartola sem base teórica nenhuma. Mas correto, correto, talvez não esteja nos livros exatamente do modo como formulei... Segunda Revolução Industrial é a da publicidade, da televisão, do processamento de dados, da semiótica, da improbabilidade de Werner Heisenberg, o físico alemão” (TOM ZÉ in ANTENORE, julho de 2012, p. 20).

multidão de portugueses árabes, que igualmente procriaram quando adultos. Conclusão? Sangue e imaginário mouros inundavam os lusitanos que colonizaram o interior nordestino. O quê? Também inundavam os gajos que colonizaram o Sul? Não banque o rigoroso, seu Jornalista! Não procure contradições em meu raciocínio.²⁶²

Um tal casamento mencionado também na primeira faixa do álbum, entre o “saber” de Aristóteles e a “cultura” do mouro, assim romantizado, e a descrição da hibridez ibérica faz lembrar as formulações freyreanas sobre a miscigenação à brasileira, antecedida pela ibérica. A transa de que fala Tom Zé, do ponto de vista do homem que “papa” a mulher, não tem conflito ou resistência mencionados, assim como no ensaio de Freyre a sensualidade do sexo se sobrepõe muitas vezes à violência dos estupros. Dessa transa, para o cantor, nasce “o duplicado tesouro” de “Apocalipsom A”, que ali é especificamente metáfora para a própria Tropicália, mas que para Freyre poderia servir tranquilamente a ensaísmo positivo de formação de povo luso-brasileiro, como nas páginas que abrem seu *Casa-Grande & Senzala*:

A singular predisposição do português para a colonização híbrida e escravocrata dos trópicos, explica-a em grande parte o seu passado étnico, ou antes, cultural, de povo indefinido entre a Europa e a África. Nem intransigentemente de uma nem de outra, mas das duas. A influência africana fervendo sob a europeia e dando um acre requieime à vida sexual, à alimentação, à religião; o sangue mouro ou negro correndo por uma grande população brancarana quando não predominando em regiões ainda hoje de gente escura; o ar da África, um ar quente, oleoso, amolecendo nas instituições e nas formas de cultura as durezas germânicas; corrompendo a rigidez moral e doutrinária da Igreja medieval; tirando os ossos ao cristianismo, ao feudalismo, à arquitetura gótica, à disciplina canônica, ao direito visigótico, ao latim, ao próprio caráter do povo. A Europa reinando mas sem governar; governando antes a África.²⁶³

Uma atmosfera semelhante à de Freyre de sensualidade romântica das migrações e miscigenações é, a nosso ver, recriada pelo cancionista: “**A tristeza daquela invasão,**/ Ai Deus... Ai Deus, valeu,/ Valeu para nossa educação/ **paradoxal prazer,** e rendeu/ A creche tropical-pical”.²⁶⁴ Os versos são de “Marcha-Enredo da Creche Tropical”, faixa 5 do disco, na qual Tom Zé mobiliza personagens que criou para representar as pessoas analfabetas que participaram da criação dos tropicalistas, “preceptores-babás”. São, segundo suas entrevistas, criadas, babás, agregados de todo tipo, e em seu caso os clientes de seu pai, tabaréus que passavam pela venda da família. Essas pessoas teriam socializado os tropicalistas em um universo de cultura oral, ou em suas palavras, uma verdadeira Universidade: “Nossa universi-

²⁶² TOM ZÉ in ANTENORE, julho de 2012, p. 23.

²⁶³ FREYRE, 2016, p. 66.

²⁶⁴ TOM ZÉ, 2012, s.p.

Dadal, dadal/ Há... nos velhos quintais/ cada moleque do lote/ dos analfatotes/ ouvindo jograis/ os mais radicais”²⁶⁵.

Além do paradoxal prazer de uma invasão triste, nessa acepção que diferencia os preceptores-babás da própria família dos tropicalistas, localizando seu lugar nos velhos quintais, muito da dualidade da personagem-Tropicália, nascida em “Apocalipsom A”, é colocada em cena. Essa criança, para Tom Zé, é nordestina e muito versada na cultura oral, tendo sido em verdade criada pelas personagens analfabetas, sem-nome e sem-rosto em suas canções, corpos e sensibilidades responsáveis por transmitir a cultura oral, os jogos, as músicas, as danças e músicas tradicionais como a chegada, de Irará. Mas desses quintais, a Tropicália faz a passagem para a sala de estar da classe média²⁶⁶, em que se encontram os toca-discos, as cristaleiras e as prateleiras cheias de livros, citados na mesma “Marcha-enredo da Creche Tropical”: Pedro Taques, Euclides da Cunha, Guimarães Rosa... E é aqui que a Tropicália parece ter se firmado: tocando nas vitrolas ao lado dos tradutores letrados desses registros culturais populares e migratórios.

É nesse último sentido – o de cantar as manifestações populares, muitas vezes colocando em um mesmo patamar a cultura tradicional ou folclórica e a cultura de massas, que um segundo grupo de canções do disco se constitui, ao nosso ver. As canções que Tom Zé não inclui como tese do disco, ou seja, “Capitais e Tais”, “O Motobói e Maria Clara”, “Amarração do Amor”, “Não Tenha Ódio no Verão”, “Jucaju”, “De-de-dei Xá-xá-xá”, “A Terra, Meus Filhos”, “Debaixo da Marquise do Banco Central”, “Aviso aos Passageiros”, “NYC Subway Poetry Department”²⁶⁷, se tratam não somente de canções dançantes e festejantes, mas também figurativas de uma poética ou de uma sabedoria populares, ao mesmo tempo atravessadas pelos *ready-mades* das placas, avisos, regras e determinações as mais urbanas.

Seja como for, a comparação dos dois relatos de Tom Zé sobre a identidade nordestina – um, de 1981, outro de 2012 – e a comparação dos discos – um de 1978, outro de 2012 – mostram de que maneira o tema foi avançando para Tom Zé nas últimas décadas. Em nossa análise, seu foco na entrevista de 1981 como no disco *Correio* denunciava o seu olhar de repórter para a realidade daquela população que, mobilizada em busca do par desejável consumo&cidadania, vinha para as metrópoles do Centro-Sul brasileiro nas condições mais

²⁶⁵ TOM ZÉ, 2012, s.p, *grifos nossos*.

²⁶⁶ Foi Rafael Florêncio da Silva, a quem agradeço pela contribuição interpretativa, quem me chamou atenção para o lugar da sala de estar na canção de 1968.

²⁶⁷ Excluímos dessa lista uma canção que ele próprio não coloca como uma das canções-tese, “Navegador de canções”, o que será explicitado mais adiante.

precárias e marginalizadas. É para esse sentido que apontam, por exemplo, as letras da canção dramática que abre o disco de 1978, “Menina Jesus”: “Ser eleitor registrado/ ter geladeira e TV/ carteira do ministério/ ter CIC, ter RG.” O Registro Geral, a Carteira de Trabalho, o Título de Eleitor e o Cartão de Identificação do Contribuinte estão par e passo com a possibilidade de consumo desse item doméstico assaz inacessível mesmo para os trabalhadores registrados nos anos 1970: a geladeira.

Ao mesmo tempo, em “Menina Jesus” o cancionista já antecipava alguma crítica (ou metacrítica?) ao mercado fonográfico quando, no panteão de todos os objetos de desejo, de consumo, de trabalho e da sociedade administrada, acrescenta uma esperança tão disseminada entre os jovens no mundo inteiro: “Porque pra plantar feijão eu não volto mais pra lá/ eu quero é ser Cinderela/ cantar na televisão”. O sonho idílico de parte da esquerda, de volta às origens agrárias, cai por terra; outro, *pop* e urbanizado, por sobre ele se constrói.

A alusão à personagem da literatura oral universal industrializada pelas animações dos Estúdios Walt Disney nos anos 1950, personagem-tipo de uma ascensão social em tudo ilusória e mágica, em sua relação direta com o cantor de televisão, em “Menina Jesus”, é desconcertante²⁶⁸. Apesar de a ascensão da personagem na rapsódia ser símbolo de justificação para o senso comum, já que no início da trama se encontra subjugada e explorada por sua madrasta e, ao final dela, casa-se com um príncipe, “libertando-se”, poderíamos nos questionar se se trata de uma verdadeira mobilidade de classes ou tão somente do restabelecimento de sua condição, escondida e proibida por sua madrasta, de filha de um rico comerciante. Além de mágica, tal mobilidade é uma farsa porque sua miséria e situação de escravidão no conto não são fruto de injustiças sociais, vingadas por seu mérito ou por reviravoltas sócio-históricas, mas fruto de um engodo, operado por uma vilã mesquinha, solucionado pelos mecanismos da reviravolta e do reconhecimento, por excelência trágicos, que acabam por reparar a posição burguesa – “por natureza” – da jovem personagem que, ao cabo da fábula, também está de posse de um título aristocrático, nessa união tão balzaquiana entre título sanguíneo e poder econômico.

Da mesma forma, cantar na televisão – como o próprio Tom Zé e tantos outros de sua geração fizeram na década de 1960 – poderia ser interpretado como a falsa aparência do

²⁶⁸ O desconcerto é digno de quem acompanha a proporção espetacular que isso veio a tomar nos últimos tempos com os concursos televisivos milionários como *American Idol* e genéricos. Nesse sentido, arrisco-me a retomar de memória (o que sempre apresenta problemas) o argumento que Walter Garcia vem apontando há alguns anos em suas aulas e palestras sobre o episódio “Fifteen Million Merits” da série *Black Mirror* do Netflix: ali, tematiza-se o curto ciclo de vida dessas relações de trabalho no seio da indústria cultural e fonográfica, assim como a permanente absorção da crítica pelo espetáculo.

mercado que proveria a liberdade e a ascensão de muitos. Esses versos parecem antecipar a temática trabalhada nas duas últimas faixas do disco *Correio*, em que o cancionista canta ironicamente as fórmulas consagradas de refrões populares que nada dizem (“lá rá lá iá”, “nã nã”, “lerê-lê-iê”, na canção “Na parada de sucesso”), e narra uma fábula dos instrumentos tradicionalmente ligados ao samba que, personificados, se frustram com a onipresença da cuíca (“Uma reza milagrosa/ eu já fiz até promessa/ pedindo a São Noel Rosa/ pra socorrer o samba depressa// E lá vem cuíca, lá vem cuíca”, na canção “Lá vem cuíca”).

Assumindo todos os riscos de uma interpretação voluntariamente anacrônica, os versos da Cinderela cantando na televisão não somente antecipam as figurações da indústria fonográfica na parte intitulada “Fim do LP”, mas também a própria carreira do artista nos anos que se seguiram. Perdendo seu contrato com a gravadora Continental, um périplo independente é alçado para a continuidade de sua carreira, do que decorre a importância da figura de David Byrne na retomada da obra cancional de Tom Zé nos anos 2000.

O disco de 2012 aqui estudado, contudo, não foi distribuído ou patrocinado pelo Luaka Bop – selo do ex-integrante do grupo Talking Heads –, senão por um edital de fomento misto, público-privado, mas de divulgação sobretudo publicitária e empresarial, Natura Musical, que em suas edições até hoje já premiou e financiou figuras da “Era dos Festivais” e dos anos 1970 (entre outros, Milton Nascimento, Hermeto Pascoal, Jards Macalé, Gal Costa, Gilberto Gil, Elza Soares, Mateus Aleluia). Nas palavras da própria empresa em seu edital de 2018, seu interesse se volta tanto a artistas contemporâneos proeminentes²⁶⁹ quanto aos consagrados de gerações anteriores:

Natura Musical já apoiou mais de 367 projetos de 18 Estados brasileiros. Anualmente, a marca lança, em média, 30 discos, com destaques em listas de melhores do ano e premiações nacionais e internacionais, além de patrocinar shows, livros, filmes e acervos digitais. Em 13 anos, já foram investidos cerca de R\$ 132 milhões em recursos.

O programa vem participando ativamente da consolidação de alguns dos mais representativos compositores e intérpretes da nova geração, como Liniker e os Caramelows, Francisco, El Hombre, Luedji Luna, Xênia França, Larissa Luz, Johnny Hooker, Filipe Catto, Felipe Cordeiro e Aíla.

²⁶⁹ Vale ainda indicar, embora não seja o caso de nos aprofundar no assunto, nosso interesse em uma possível guinada identitária eludida nos textos do edital de 2017. O artigo que divulgou os selecionados aponta para a preferência dos artistas jovens que se relacionem com lógicas identitárias contemporâneas: “Vinte e um artistas e bandas, dez festivais e duas semanas de música estão entre os novos selecionados do Natura Musical para 2018. Na categoria lançamento de novos trabalhos, os artistas e bandas foram escolhidos entre 1.618 inscritos e avaliados por uma rede de curadores formada por 18 pessoas do meio musical, entre artistas, produtores, jornalistas e representantes de festivais. **Os novos nomes somam-se aos 330 projetos do histórico dos 13 anos da plataforma, concretizando o novo posicionamento do Natura Musical, que busca artistas e projetos conectados com temas e elementos de identidade e representatividade.**” (NATURA MUSICAL, 2017, s.p.)

Ao mesmo tempo, Natura Musical financia também projetos emblemáticos de ícones da música brasileira. Elza Soares com *A Mulher do Fim do Mundo*, o novo disco de Jards Macalé e a obra de Mateus Aleluia são outros exemplos.²⁷⁰

Cito o texto publicitário da Natura Musical por uma razão central: o jogo entre a “consolidação de alguns dos mais representativos compositores e intérpretes da nova geração” e os “projetos emblemáticos de ícones da música brasileira” é, ao que nos parece, fundamental na própria produção do disco de Tom Zé para o edital de 2011. Tal relação será por nós tensionada nas análises e nas interpretações das canções. Embora possa inicialmente parecer, esperamos que ao fim da leitura deste ensaio esteja claro que não defendemos uma leitura que privilegie sempre o estudo da produção do álbum em detrimento da análise das próprias canções; tampouco acreditamos serem elas irrestritamente determinadas por seu financiamento. Se bem que as canções apontem para outros caminhos poéticos e não advinham totalmente do edital proposto pela Natura, nossa sugestão é, no entanto, de que algumas questões do álbum estejam relacionadas à sua produção.

Em vídeo promocional da empresa Natura Musical em seu canal no YouTube para divulgar os vencedores do edital nacional de 2011, quem abre as entrevistas é Milena Machado, produtora executiva do disco *Tropicália Lixo Lógico* de Tom Zé, que apresenta a si e ao produto da seguinte maneira:

Eu sou a produtora proponente do projeto do Tom Zé. *Navegador de Canções* [o título permaneceu para denominar uma das canções do álbum] vai ser o nome do disco do Tom Zé. A produção musical é do Kassin. E esse projeto nasceu para ser inscrito no edital Natura Musical porque de uns anos pra cá é um dos projetos mais importantes da música brasileira.²⁷¹

Da escuta de sua entrevista, fica para mim em aberto se a produtora quis dizer que o edital Natura Musical é um dos projetos mais importantes da música brasileira ou se ela está a se referir ao projeto artístico de Tom Zé. Em todo caso, o que merece ser frisado nessa fala é a ideia de que o “projeto” (note-se o jargão) do disco de Tom Zé *nasceu para ser inscrito no edital Natura Musical*. Nessa fase embrionária do disco e nos poucos segundos que a edição do vídeo destinou à apresentação de cada proposta vencedora, a temática da Tropicália não foi trazida à tona; e ficamos sem saber se a tese do lixo lógico já estava em processo para a concepção do disco; e, se tal direção foi tomada após o financiamento do produto, se foi feita em acordo com a Natura Musical, por conta dela ou a despeito dela.

²⁷⁰ NATURA MUSICAL, 2018, s.p.

²⁷¹ MACHADO in NATURA MUSICAL, 16 de dezembro de 2011, s.p. A transcrição da entrevista é de minha responsabilidade.

Mas, custa pouco perguntar: se há aspectos determinados pelo financiamento, quais seriam? O exemplo mais claro, para nós, é a presença dos cantores convidados para a interpretação das canções com Tom Zé e com os músicos que os acompanharam nessa gravação²⁷². Em sua totalidade, os artistas que participam como intérpretes são reconhecidos na cena musical jovem do período, e ocupam uma posição mais e menos ambígua, a depender do caso, entre a música independente e o *mainstream* da música brasileira das décadas de 2000 e 2010. Segundo entrevista para a revista *Scream & Yelle*, esse grupo foi indicado pela produtora executiva do disco, Milena Machado, a Tom Zé, o qual aceitou de bom grado²⁷³.

Se a canção “Apocalipsom A” ganha com a interpretação soturna de Emicida, de que outra maneira entender a participação inexpressiva – quando muito, comparável a um backing vocal dentre os outros – da cantora Mallu Magalhães na terceira faixa do disco, a marcha “Tropicalea Jacta Est”, uma das canções mais importantes do disco, se não por uma visada publicitária? A resposta pode estar na linha da entrevista que Tom Zé deu à historiadora Emília Saraiva Nery sobre o *TLL*:

Bom, todos os meus últimos discos tem (sic) sido sempre um tema que é trabalhado, desenvolvido. Então, é mais um desses temas. Os pontos em comuns (sic) das músicas. Tem essas quatro músicas, que eu citei que são “Apocalipsom A (o fim do palco do começo)”, que abre o disco. Depois, salta uma e vem “Tropicalea Jacta Est”. Salta uma canção e vem “Creche Tropical”. Salta outra canção e vem “Tropicália Lixo Lógico”. Essas quatro canções são a tese do disco. Para não ficar o tempo todo a pessoa ouvindo tese, eu incluí entre cada uma, salteadamente no disco, uma das músicas sacudidas. Aí entra uma coisa que está nessa pergunta: o que há em comum entre as músicas. Eu sempre escolhi o que está em volta de mim para cantar. Eu digo que sempre fiz “jornalismo cantado” e não música verdadeiramente do *mainstream*, como se fala. Então, eu escolhi temas que vocês vão ver sendo enumerados aí, que são temas do ambiente aqui da cidade e temas que deviam ser desenvolvidos em canções leves, fáceis, ritmadas porque o Tropicalismo sempre se preocupou com a canção que o público podia repetir e imediatamente fazer coro ao cantor.²⁷⁴

²⁷² Os músicos envolvidos na gravação foram: Cintia Zanco (violino), Cristina Carneiro (teclado), Daniel Maia (voz, violão, baixo, guitarra e cavaquinho), Felipe Alves (voz, violão, baixo, guitarra e cavaquinho), Jarbas Mariz (percussão, voz, Lia Bernardes, Marcelo Blanck (violão, baixo, guitarra e cavaquinho), Marisa Silveira (cello), Renato Léllis (voz, bateria), Rui Barossi (contrabaixo), Thomas Rohrer (rabeca), Vicente Barreto (violão).

²⁷³ Em entrevista para a Revista online *Scream & Yell*, Tom Zé comenta artigo de Caetano Veloso e fala sobre a escolha dos jovens participantes nas interpretações do disco: “‘Tropicália Lixo Lógico’ é o melhor disco de Tom Zé desde que ele nasceu artisticamente”, grifou Caetano em texto para O Globo (...). Talvez porque “as canções são cantáveis”, arrisca Tom Zé, que conta com a companhia de Mallu Magalhães (em “O Motobói e Maria Clara” e “Tropicalea Jacta Est”), Emicida (“Apocalipsom A”), Rodrigo Amarante (“NYC Subway Poetry Department”) e Pélico (“De-De-Dei Xá-Xá-Xá”), todos indicados pela produtora Milena Machado. “Ela adivinhou pessoas que eu já conhecia”, diz o compositor.” (COSTA, 17 de setembro de 2012, s.p.).

²⁷⁴ TOM ZÉ apud NERY, 2013, p. 7.

Se o compositor acredita que nunca fez “música verdadeiramente *mainstream*, como se fala”, é difícil calcular com que esforço seria possível fazer a participação de Mallu Magalhães em seu disco fugir a essa denominação. Mas sua saída para pensar as músicas “leves, fáceis, ritmadas” – e na mesma linha colocamos a própria participação de Mallu Magalhães, Rodrigo Amarante e de Péllico, por exemplo – é da maior importância: ele as justifica *pela temática de mimeses dos procedimentos tropicalistas*. Chamando “O Tropicalismo” para conjugar a preocupação com a canção comercial reproduzível pelo coro dos/das ouvintes, Tom Zé parece não se incluir por um momento nessa situação, uma vez que a si mesmo relega o posto do anti-*mainstream* – a despeito de sua participação no cenário tropicalista dos anos 1960, com uma das canções de refrão mais coral dos festivais de televisão, “São, São Paulo”.

O vídeo de divulgação do show de lançamento do disco, publicado pela página da Natura Musical no YouTube, revela a importância de Mallu Magalhães e os outros jovens compositores²⁷⁵ para a apresentação do cantor a uma nova geração de ouvintes. Quem abre o vídeo é a voz em off de Mallu Magalhães enquanto Tom Zé entra no palco, andando de um lado para o outro ao analisar em um gesto teatral o seu público. Diz a cantora: “Qualquer manifestação da existência dele já é uma bênção”. Iludimo-nos por alguns segundos acreditando que se tratava de sua narração em alto-falante no próprio teatro enquanto o personagem-Tom Zé entrava e chamava a atenção da plateia com aquele gesto. Terminada essa evocação, a sua fala continua, mas o corte da imagem apresenta a cantora no camarim: “(...) uma bênção, né, pra gente que tá aqui, podendo viver isso.” E, olhando para a câmera: “Para mim é uma honra enorme, né, tocar com o Tom Zé.” No plano seguinte, a câmera, das coxias, capta sua expressão de felicidade ao entrar no palco, sendo recebida por um Tom Zé cuja expressão não vemos, pois está de costas, mas que faz gestos efusivos com as mãos acima da cabeça; e em seguida nos é mostrada Mallu ao lado dele, cantando e olhando-o, a câmera agora focando-os do ponto de vista da plateia. No decorrer dessas duas cenas, continuamos a ouvir a voz em off da cantora: “Para mim ele representa a junção perfeita do que eu queria ser um dia”²⁷⁶.

Da sua produção à sua divulgação, o disco passa por esses lugares-comuns do *mainstream* de jargão “projeteiro”, análogos àqueles procedimentos obrigatórios da canção

²⁷⁵ A edição da Revista *Bravo!* em que Tom Zé divulga o CD também conta com fotos de Amarante, Mallu, Emicida e Péllico.

²⁷⁶ MAGALHÃES in NATURA MUSICAL, 11 de outubro de 2012, s.p. (A transcrição, nessa dissertação, da fala de Mallu Magalhães no vídeo promocional da Natura Musical é de minha responsabilidade).

satirizados no disco de Tom Zé de 1978, nas faixas anteriormente mencionadas, “Na parada de sucesso” e “Lá vem a cuíca”.

Em nossos dias, duas canções paródicas, atualizando o procedimento metacrítico de Tom Zé em *Correio da Estação do Brás*, expõem comicamente as determinações que o mercado fonográfico impõe aos artistas, agora no jogo dos projetos e editais de financiamento. Refiro-me a “O Retrato do Artista Quando Pede”, de Douglas Germano e Kiko Dinucci, no álbum *Duo Moviola*, uma marchinha que alegremente entoa: “Pra sobreviver de arte em São Paulo/ Tenta o SESC/ Tenta o SESC/ Mas se o programador não for com a tua cara/ Esquece/ Esquece (...) Pra sobreviver de arte em São Paulo/ Vai e tenta/ A Rouanet/ Mas se o empresário fala em custo-benefício/ Manda ele/ Se pentear”²⁷⁷. Em canção inédita, “Sem Nenhum” (João Poletto e Douglas Germano), que o mesmo Douglas Germano apresentou pela primeira vez no SESC Belenzinho em 20 de julho de 2018, o refrão também vai no mesmo sentido. O ponto de vista, no entanto, é o do patrão que demite o artista, e para aliviar, o aconselha:

Não tem colher de chá
Pode parar, pode vazar
Nem vem com chororô

A fonte aqui secou
Agora é Necas de pitibiriba
pro senhor

Não quero nhém-nhém-nhém
Você dançou, a fila andou
Dá linha, dá, meu bem

A boca já fechou
Inês é morta
Faz tua PJ
que o tempo virou

Busque alguma coisa no jornal
De repente pinta um edital
Tenta a gringa pra fazer um tour
Cochichando em Cotê d’Azur

Se divulgue em rede social
Logo logo chega o carnaval
E no meio lá do zum zum zum
Cê esquece que tá sem nenhum²⁷⁸.

²⁷⁷ DUO MOVIOLA, 2009, faixa 12.

²⁷⁸ GERMANO, 24 de julho de 2018, s.p. Germano mencionou a possibilidade de gravá-la em seu próximo álbum; mas no momento de conclusão desta dissertação, a canção estava disponível para acesso apenas em uma versão do show publicada pelo canal do cancionista no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?>

Será que encontramos, nesta obra de Tom Zé financiada por editais, alguma pista das violências econômicas e extraeconômicas do mercado fonográfico atual, visíveis nas letras de Douglas Germano? Por enquanto, a maior semelhança com as metacríticas que as canções de Tom Zé faziam ao campo da canção no álbum de 1978, que por sua vez também tematizava a migração e a cultura nordestina e portanto constitui um paralelo necessário com o disco de 2012 para quem quiser pensar a obra de Tom Zé em sua continuidade e ruptura, está em colocar na própria forma de *Tropicália Lixo Lógico* as Cinderelas da televisão que os jovens cantores convidados para as participações especiais representaram em suas carreiras. Basta recordarmos as peripécias da jovem Mallu, que cresceu-e-apareceu nos programas de auditório da TV Globo tal qual o *revival* da Cinderela, sendo anunciada como a jovem que correu atrás de seus sonhos e gravou seu primeiro disco graças ao dinheiro por ela angariado com a venda de seu cabelo – em nossa paródia fabular, a atualização perfeita para o sapatinho de cristal. Que dizer do título e do subtítulo de artigo de Armando Antenore na revista *Bravo!*: “Mallu Magalhães: Revolucionária aos 16 anos – As peripécias de Mallu Magalhães num fenômeno *pop* que ajudaram a implodir a lógica da indústria musical no Brasil”²⁷⁹

A questão, que pode soar como uma moralização da produção do disco de Tom Zé, é mais profunda. Não se trata de mimetizarmos as reações dos fãs de Tom Zé que, no ano seguinte ao lançamento do disco, ao ouvirem a narração de seu ídolo-*indie* na propaganda da Coca-Cola sobre a vindoura Copa do Mundo de 2014, o atacaram em redes sociais. Trata-se, justamente no sentido oposto, de refletir sobre as reais condições de produção desse artista na década de 2010, muitas vezes idealizado enquanto um salvaguardador da canção experimental e que se recusa a entrar em jogos comerciais, em um momento bem diverso daquele em que produziu as obras que hoje estão sendo (re-)escutadas e estudadas crescentemente pela crítica e pelo público. Muito por conta de seu tardio reconhecimento no Brasil, seus discos da década de 1970 têm hoje ouvintes atentos e à altura de sua genialidade e seu experimentalismo. No entanto, é com o olhar e as impressões provenientes da atmosfera de seus discos da década de 1970 que muitas vezes se escreve sobre a produção contemporânea de Tom Zé. Por conta desse desencontro é que assumimos o pressuposto (e a tarefa) de que a análise do edital público-privado que viabilizou economicamente as canções de *Tropicália Lixo Lógico* oferece ferramentas para a compreensão do álbum; e que o estudo dos meios de produção e reprodução das obras e do cancionista se mostra etapa essencial

[v=KKCGJn5xw](#) (Último acesso em 25/08/18).

²⁷⁹ ANTENORE, 2008, s.p.

para entendermos os rumos que tomam, hoje, as carreiras similares à de Tom Zé iniciadas nos anos 1960 e 1970 no Brasil.

Da “Era dos Festivais” à “Era dos Editais”

Para refletir sobre o momento em que o artista, no século XXI, se mobiliza em direção a editais de financiamento público-privado com a finalidade de amparar sua produção musical, é necessário traçarmos o panorama da história da grande indústria fonográfica – nacional e internacional. No caso de Tom Zé, de 1968 a 1978 sua produção esteve ligada a três gravadoras: Rozemblit, RGE e Continental. A última, pela qual gravou maior quantidade de discos, se tornou uma das maiores empresas fonográficas nacionais²⁸⁰ (antes de ser comprada pela Warner em 1993²⁸¹), o que se verifica na abrangência de seu processo produtivo no contexto do fordismo: desde a instância da produção artística até aquela da fabricação dos discos eram abrangidas pela mesma empresa. Márcia Tosta Dias, ao descrever tal estrutura comum às grandes empresas fonográficas nos anos 1970 e 80, menciona os departamentos de direção geral, direção de vendas, gerência de promoções, gerência de repertório internacional, gerência de repertório nacional, gerência de fábrica e estúdio, que por sua vez se subdividem em mais departamentos²⁸². Em seguida comenta, sobre essa organização, algo importante para entendermos o desligamento de Tom Zé de seu contrato com a Continental:

O organograma nos possibilita constatar ainda, que o artista não tem um *lugar* na empresa; o cast não existe espacialmente nela. Apesar de conferir a necessária essencialidade ao processo, o artista, paradoxalmente, não faz parte da indústria. Ele passa por ela, negocia, grava seu disco, trabalha, muitas vezes, arduamente na divulgação do produto. Oferece contratualmente seu *savoir faire*, seu talento, sua personalidade artística, seu nome, sua imagem, até quando o negócio se mantenha interessante para todas as partes envolvidas, caso contrário, será substituído.²⁸³

²⁸⁰ Comenta sobre as gravadoras brasileiras Copacabana e Continental Márcia T. Dias: “Fundadas respectivamente em 1946 e 1948, ocuparam-se essencialmente da produção de música brasileira, sobretudo sertaneja e regional. Nos anos 70, a Continental atingiu ponto alto em termos de organização e infraestrutura, desenvolvendo todas as etapas do processo, com produção média mensal de 15 LPs e dez compactos simples, contados entre os gerados internamente e os que realizava para empresas de pequeno e médio portes. A forte concorrência das transnacionais foi, aos poucos, desestruturando essa performance. (DIAS, 2008, p. 78).

²⁸¹ DIAS, 2008, p. 46.

²⁸² DIAS, 2008, p. 106.

²⁸³ DIAS, 2008, p. 76.

Se o artista, na década de 1970, no auge da estruturação da indústria fonográfica no Brasil, já tinha uma posição contratual um tanto frágil e móvel naquela indústria, o processo nas décadas seguintes é mais evidente da tendência de uma “autonomia”, negativa, dos trabalhadores envolvidos no ramo. Como tais mudanças acompanham, no decorrer do fim do século XX, o processo produtivo capitalista, também nesse setor assistimos à “fragmentação da linha de produção na indústria fonográfica”, como esmiúça Dias²⁸⁴. A linha de montagem fordista pressupunha a divisão e especialização do trabalho; mas à medida que avança a segmentação de mercado, por meio da qual as gravadoras preferem investir em diversos estilos musicais, “diversificando riscos e, assim, garantindo retorno constante para suas operações”²⁸⁵, avança também a terceirização de grande parte dos setores anteriormente contidos na estrutura empresarial das gravadoras, fenômeno que tem suas particularidades no Brasil, mas não é, em nada, exclusivo ao solo nacional, senão totalmente convergente à lógica administrativa internacional²⁸⁶.

Tenhamos em mente, ainda acompanhando o estudo de Dias e visando a entender a lógica de dissolução das grandes empresas, uma mudança que ocorre concomitantemente às vicissitudes do capitalismo mundial, ou seja, as transformações científico-tecnológicas que concentram e sintetizam sucessivamente em equipamentos digitais serviços de diversos tipos anteriormente prestados, para dar o exemplo de Dias no caso da indústria fonográfica, por produtores musicais, cada vez menos empregados nas grandes empresas, e cada vez mais contratados pontualmente para discos²⁸⁷ – ou “projetos”, na linguagem empresarial corrente.

Nessa chave devemos pensar os acontecimentos da carreira de Tom Zé: se nos anos 1970, a partir de suas pesquisas em música, ele cria artesanalmente seus próprios instrumentos, inventando inclusive um sintetizador; e se precisou desmontar vários deles depois do encerramento de seu contrato com a Continental, a partir da retomada de sua carreira, sua saída foi a criação de um estúdio próprio – de nome irônico genial, “Vale do Silício” – para dar prosseguimento à sua produção. A possibilidade de dispor

²⁸⁴ DIAS, 2008, p. 106.

²⁸⁵ DIAS, 2008, p. 103.

²⁸⁶ DIAS, 2008, p. 106.

²⁸⁷ “O desenvolvimento das tecnologias de produção e gravação também tem subsidiado esse processo, queimando etapas, encurtando o tempo e o orçamento a ele dispensados.” (2008, p. 103). A autora comenta como próprio trabalho do arranjo da música passa a ser substituído por máquinas; e o mercado sintetiza e oferece essas possibilidades.

de um estúdio próprio, no entanto, não é a realidade do músico independente brasileiro; e isso poderia ser certamente visto como um fator de diferenciação da trajetória de um cancionista que herdou alguma garantia maior de independência da geração de 1960-1970, em comparação com as gerações posteriores, totalmente subjugadas às relações terceirizadas de trabalho.

É assim que na lógica do edital, aquilo que era tendência nas gravadoras a partir da década de 1980, parece ter se transformado na regra contemporânea, segundo a qual tudo gira em torno de um projeto, e os responsáveis pelo agenciamento e pela produção podem nunca mais vir trabalhar com aquele/a artista ou com a empresa financiadora. Atingido o prêmio, o disco é viabilizado e segue para as “prateleiras” – hoje mais virtuais do que nunca; e o produtor musical (assim como o produtor executivo, em certas atribuições) está tão fora do quadro das empresas financiadoras quanto os outros empregados terceirizados que orbitam ao redor dela.

Porém, enquanto entidades premiadoras, uma comparação poderia ser feita entre os Festivais de Música/Canção na TV nos anos 1960 e esses editais contemporâneos. Ambos são assentados sobre a ideia de um júri que decide, de maneira privada, o destino dos materiais culturais coletados de maneira mais ou menos pública; e ambos têm financiamento público-privado. Em “Festival da viola e da violência”, artigo de 1967, Augusto de Campos resenha o III Festival de Música Popular Brasileira, expondo os bastidores pecuniários da competição:

O Festival da Record ofereceu, este ano, NCr\$ 52000,00 de prêmios em dinheiro, além das violas de ouro e de prata. O Governo do Estado, que oficializou o Festival, adicionou-lhes sabiás de ouro e de prata. E o [sic] Prefeitura Municipal, para não ficar para trás, apressou-se em acrescentar a essa enormidade NCr\$ 21000,00. Note-se que os prêmios em dinheiro do Festival Internacional da Canção somam, ao todo, NCr\$ 35000,00 – cerca de metade da quantia total do de São Paulo. Além de exagerados, os prêmios do festival paulista ficaram mal distribuídos. (...) Qualquer que seja a opinião pessoal do observador (...), é fora de dúvida que não há, entre as primeiras colocadas, diferenças de categoria que justifiquem tão abismais distâncias na premiação efetiva dos concorrentes.²⁸⁸

E apresenta sua opinião sobre o financiamento de origem mista:

Não sou contra esses prêmios elevados, mormente quando partem da própria empresa organizadora do Festival, embora ache que o excesso de atrativo pecuniário possa conduzir a uma deformação da mentalidade do compositor, levando-o a compor música “para ganhar

²⁸⁸ CAMPOS, 1974, p. 127.

festival”, ou seja, às concessões, à comercialização, à fórmula “festivalesca” (expressão de Chico Buarque), como já tem acontecido. Todavia, quando se pensa no pouco que fazem os Poderes Públicos em prol de outras manifestações menos populares, mas não menos importantes, da cultura, chega-se a estranhar tanto exagero de estímulo e de proteção a esse pobre desamparado: o astro de televisão...²⁸⁹

Já poderíamos testar um paralelo hipotético, sem prejuízo para o andamento da argumentação de Campos: se, havendo uma fórmula festivalesca de canções, uma fórmula *editalesca* não pudesse ser também observada hoje em dia. De todo modo, obter uma premiação em um Festival representava muitas vezes, segundo transparece a ironia de Augusto de Campos, uma ligação assaz estável com o mundo do trabalho artístico-televisivo. Linhas antes, Campos desenhava uma crítica nesse sentido:

A competição para valer, nos festivais, se passa, em suma, entre valores já conhecidos e mais ou menos sempre os mesmos. Os prêmios têm girado, pois, em torno de Edu Lobo, Vinicius, Vandrê, Chico Buarque, Gilberto Gil, Baden Powell, Vera Brasil, Paraná, etc. e os certamos assumem, cada vez mais, as características de um torneio entre os melhores dentre os profissionais atuantes da música popular brasileira²⁹⁰

O caráter de torneio fica claro quando Campos apresenta os números do III Festival da MPB:

Já no 2.º Festival realizado pela TV-Excelsior, em junho de 1966, o número de músicas concorrentes chegava a 2 779. No da Record, realizado pouco depois, eram 2 635 as canções inscritas. Este ano, o número ascendeu a mais de 3 000. As 36 músicas que o público ouviu representam, assim, apenas 1% das concorrentes.²⁹¹

O “torneio entre os melhores”, nos espaços que abria para figuras um pouco menos célebres, também parece ter representado um trampolim para uma possível contratação nas gravadoras. Poderíamos nos questionar se o próprio Tom Zé se beneficiou dessa brecha, em 1968.

Já o edital de nossos dias não apresenta a competição ao vivo na televisão para o público, como faziam os festivais, que incluíam em seu formato a participação da plateia, entusiasmada com a disputa. Por outro lado, recria esse ambiente de maneira digital, já que produz um material imenso de publicações em mass-mídias-sociais a todo

²⁸⁹ CAMPOS, 1974, p. 127.

²⁹⁰ CAMPOS, 1974, p. 126.

²⁹¹ CAMPOS, 1974, p. 126.

momento, chamando o público a se sentir participante e tomar parte na atividade contemporânea consumidora de “curtir”, “comentar” e “compartilhar”.

O edital, prosseguindo nossa comparação, tampouco inicialmente acarreta em contratação, pelas gravadoras, como usava acontecer na década de 1960. Mas do ponto de vista das carreiras musicais, parece cumprir um papel análogo àquele desempenhado outrora pela gravadora, pois presume em si mesmo os custos de produção, gravação, mixagem, prensagem e divulgação. A diferença se apresenta ao menos em dois pontos, contudo. A primeira, no fato de que inexistia a possibilidade de *contrato com a gravadora*, que garantia algum vínculo empregatício (ainda que pudesse ser precário, como comentou Márcia T. Dias), nos moldes da indústria fonográfica brasileira até a década de 1980.

A segunda diferença entre os papéis desempenhados pelas gravadoras e pelos editais reside na observação de que, se o *patrocínio* dos editais pode cobrir os *custos* de gravação, produção, prensagem e divulgação, no contexto atual, a empresa que lança o edital só se responsabiliza efetivamente pela última fase. No limite, o artista e sua produção se tornam os empresários de seus próprios produtos nas fases prévias à divulgação. Do ponto de vista da empresa que promove os editais de cultura contemporâneos, o marketing é garantido: tem sua imagem associada às de artistas competentes e se apresentam como benfeitoras para a sociedade. Do ponto de vista dos músicos, além de terem seu produto patrocinado, obtêm um canal de propaganda seguro, que lhes garante um dos aspectos imprescindíveis do meio artístico moderno que a composição supracitada de Douglas Germano satiriza: “Se divulga em rede social...”.

Tal associação entre artistas e propaganda, claro, não é de hoje. Nicholas Brown abordou a questão quando procurou refletir sobre a relação entre mercado e arte no ensaio de 2013, “Brecht eu misturo com Caetano”. Seu caminho teórico parte da definição de campo artístico de Pierre Bourdieu, segundo o qual é possível pensar uma autonomia do Modernismo com relação ao mercado a depender da criação de um campo entre iguais, que também são concorrentes entre si²⁹². Sintetizando o argumento de Bourdieu, para em seguida colocar as delimitações históricas que o distanciam das atuais condições de produção artística no capitalismo, Brown nos apresenta uma contribuição para pensar a relação entre arte e mercado:

²⁹² BOURDIEU, 1971, pp. 54-56 apud BROWN, 2013, p. 156.

Dessa forma, o modernismo, em sua forma paradigmática, podia afirmar a autonomia de obras de arte dentro de uma plena sociedade da mercadoria. Mas a especificidade do momento atual é que o momento anterior foi substituído: os campos restritos – “especialistas e conhecedores” de Hegel – foram superados de uma vez por todas pelo mercado anônimo, e, doravante, todas as obras de arte logo são, afinal, mercadorias. Isso, a rigor, não precisa ser verdade para que funcione como a ideologia estética dominante em nosso momento atual. Indubitavelmente, esferas restritas, dos ambientes amadores aos de vanguarda, ainda existem aqui e ali, mas a sua extinção é tida como certa por todas as partes: esferas restritas são justificadas não por sua autonomia em relação ao mercado em geral, mas por sua contribuição a ele. Atualmente, qualquer produção estética que se imagina imune a essa dinâmica – ao contrário de procurar meios de superá-la, o que é outra questão – escolhe uma ingenuidade imperdoável.²⁹³

A fugir dessa dita “ingenuidade imperdoável”, Nicholas Brown defende que, atualmente, “o significado das obras musicais não pode ser estabelecido sem que levemos em consideração explicitamente o seu modo de distribuição, ou seja, sem considerarmos o fato de que elas são entendidas como imediatamente mercadorias.”²⁹⁴

Walter Garcia, em seu livro *Melancolias, Mercadorias* [2013], também assinalou essas determinações estruturais, apontando para a necessidade de análise: “As relações entre obras artísticas ou campanhas ideológicas e o fetichismo da forma-mercadoria estão (...) estabelecidas há um bom tempo entre nós. Sua complexidade exige um esforço de reflexão caso a caso”²⁹⁵. É assim que para nós vale ao menos sinalizar – se esgotar a questão está longe de ser possível nesse trabalho –, como essa associação se dá no caso específico do edital que está em jogo no patrocínio de nosso objeto de estudo.

A pesquisadora Kátia Valéria Barros Brasileiro estudou “as ações de patrocínio que são realizadas com recursos da lei de incentivo”²⁹⁶, como é o caso do edital Natura Musical, beneficiário da Lei Rouanet de incentivo fiscal²⁹⁷. A essas ações, Kátia Brasileiro denominou “patrocínio incentivado”²⁹⁸, termo a que aderiremos para definir a relação de patrocínio do Natura Musical. Para ela, é fundamental nessas associações a “construção de marca” e “concentração de talentos”; e a partir de uma retomada do que

²⁹³ BROWN, 2013, p. 156.

²⁹⁴ BROWN, 2013, p. 157.

²⁹⁵ GARCIA, W., 2013, p. 84.

²⁹⁶ BRASILEIRO, 2016, p. 44.

²⁹⁷ Segundo matéria de Alexandre Melo no *Valor Econômico*, “No período de 2005 e 2016, a empresa investiu pouco mais de R\$ 123 milhões nesta área, sendo 59% de recursos próprios, e o restante via incentivos, como os oferecidos pela Lei Rouanet.” MELO, 02/02/2018, s.p.

²⁹⁸ *Idem, ibidem*. Para se entender a abrangência dos incentivos, atente-se às cifras divulgadas por Kátia Brasileiro: “Ao longo dos anos de 2012 a 2015, a Natura patrocinou dezenas de projetos utilizando o incentivo fiscal da Lei Rouanet. Entre 1995 e 2016, a empresa utilizou R\$45.763.249,56 em projetos incentivados.” (2016, p. 76).

seria a “marca”, explica também a noção de *branding*, em alta nas formações publicitárias e no campo da comunicação e do marketing:

O conceito de marca configura-se durante a Revolução Industrial como resultado da ampliação de mercados. O aumento da oferta de mercadorias gerou a identificação dos produtos pelos produtores e, para isto, estes começaram a nomeá-los. O *branding* é uma palavra de origem inglesa que significa a “gestão da marca”, e, na maioria das políticas de patrocínio, o fortalecimento da marca é o maior objetivo. No caso dos patrocínios, é necessário discutir a questão do valor inerente ao projeto cultural patrocinado, para que não ocorra uma troca desequilibrada entre as partes.²⁹⁹

Para Brasileiro, não somente o patrocínio incentivado funciona de maneira análoga a qualquer ação de marketing direto das empresas, como “profundidade, originalidade e autonomia dos artistas, em muitos momentos, podem ser consideradas fatores de risco para a marca da empresa”³⁰⁰.

Pensados de maneira estratégica, hoje esses financiamentos se dirigem preferencialmente a duas áreas de interesse, música e teatro. A pesquisadora recolheu os objetivos de patrocínio incentivado de sete empresas e um banco (Volkswagen, TAM, Telefônica Vivo, Porto Seguro, BNDES, AES Eletropaulo, Petrobras e Natura); e em quatro delas a música é entendida em destaque com relação a outras manifestações culturais (Natura, BNDES, Porto Seguro e TAM)³⁰¹. De acordo com esse levantamento, tais áreas são privilegiadas por conta da “necessidade de atendimento a demandas imediatas”³⁰² e pela “facilidade de entregas de contrapartidas por parte do proponente, pela possibilidade de atender diretamente as necessidades da área de marketing e relacionamento das empresas que possuem a visibilidade e mídia como critério de seleção de projetos.”³⁰³

No que diz respeito ao caso da Natura Musical e seu *branding*, quero chamar a atenção para dois aspectos principais. O primeiro foi levantado por Brasileiro, relativamente à invisibilidade que a empresa dá ao financiamento público desta que vai se assemelhando, cada vez mais, a uma campanha de marketing cultural:

²⁹⁹ BRASILEIRO, 2016, p. 40.

³⁰⁰ BRASILEIRO, 2016, p. 44.

³⁰¹ BRASILEIRO, 2016, pp. 45-46.

³⁰² “Neste sentido, podemos dizer que o fator que diferencia os mecenas da Antiguidade para os mecenas de hoje seria o imediatismo do resultado do patrocínio.” BRASILEIRO, 2016, pp. 43-44.

³⁰³ BRASILEIRO, 2016, p. 43. Observando por outro ponto de vista, Brasileiro cita um estudo do Instituto Itaú Cultural sobre as capas dos cadernos culturais dos principais cadernos brasileiros, que evidencia “as preferidas dos editores”: a música saindo na frente, disparada, com 26% das capas. (BRASILEIRO, 2016, pp. 69-70).

Na página da internet do projeto Natura Musical, as obras são expostas e estão à disposição dos consumidores; o artista é apresentado e os projetos catalogados de forma estratégica, e, embora grande parte dos patrocínios seja realizada com incentivos fiscais de leis brasileiras, o resultado do trabalho do artista é apresentado como patrocínio exclusivo da empresa, que, segundo informações do site, é investidora da música brasileira e “valoriza o diálogo entre ritmos, revelando nossa alma brasileira”.³⁰⁴

O segundo aspecto vai na mesma direção: é possível visualizar uma correspondência entre os artistas selecionados pelos editais no mesmo eixo dos produtos da marca Natura. Quando acessamos pelos mecanismos de busca conteúdos sobre o Natura Musical, podemos ser direcionados para o próprio site da empresa Natura, ao invés do portal Natura Musical. Se o fizermos, o sentimento de se vagar pelas prateleiras de um supermercado de cosméticos – enquanto na realidade se buscam informações sobre música – é impressionante. A leitora ou o leitor podem se espantar nessa necessária e moderna experiência de navegação³⁰⁵ quando, por exemplo, ao procurarem o perfil de um dos patrocinados-incentivados, Mateus Aleluia, e enquanto se atualiza sobre a importância de suas obras para a história da música afro-brasileira, podem ter sua leitura interrompida por uma convidativa *pop up*, em laranja: “Ganhe uma miniatura! Use o cupom BRINDEPERF nas compras acima de R\$250,00 para ganhar a sua”. A miniatura proposta como brinde – parece-nos um exercício surrealista explicá-lo –, não é de Aleluia, mas de um perfume.

Na barra de navegação do site, aliás, se encontram as categorias que podemos acessar enquanto lemos conteúdos da Natura Musical: Perfumaria, Maquiagem, Cabelo, Rosto, Corpo e Banho, Homem, Infantil, Lançamentos, Presentes, Fique por Dentro. Além do espanto que é reconhecer a cisão de categorias como “cabelo / rosto / corpo e banho” da categoria “homem”, a experiência de navegar entre Milton Nascimento, Tom Zé, Otto, Mateus Aleluia, Gal Costa, Elza Soares e cosméticos, com o perdão da infâmia, não é perfumaria.³⁰⁶

³⁰⁴ BRASILEIRO, 2016, p. 73.

³⁰⁵ Nada a descreveria melhor, acredito, que uma transposição tropicalista, agora atualizada em outro sentido publicitário, dos versos de Fernando Pessoa cantados por Caetano Veloso: “Navegar é preciso/Viver não é preciso”.

³⁰⁶ Também no vídeo de divulgação dos ganhadores do edital que contemplou *Tropicália Lixo Lógico*, as imagens dos artistas e seus respectivos produtores são intercaladas com imagens sutis de produtos cosméticos “*naturalmente*” deixados sobre a mesa, ao lado dos pertences dos agentes culturais, como se pode conferir no link: <https://www.youtube.com/watch?v=C6rYsvsoc4o>. Kátia Brasileiro relata uma estratégia de marketing análoga em sua dissertação de mestrado: “Na pesquisa de campo, assistimos a um show do cantor Chico César no Teatro Castro Alves em Salvador. O show transcorreu normalmente, mas durante o espetáculo era possível sentir um perfume que era liberado durante a apresentação do artista. Ao

Uma associação tão próxima confunde (ou revela) os artistas como produtos e os produtos como arte. Nas palavras de Brasileiro:

No site do programa, constam os produtos culturais produzidos pelos artistas para divulgação das ações e resultados do trabalho patrocinado. A obra produzida pelo artista é parte da Plataforma Natura Musical. Existe uma apropriação e **interação direta³⁰⁷ do produto cultural por parte da empresa, uma associação de marketing que vai além do patrocínio.**³⁰⁸

Ainda segundo a pesquisadora, “a empresa passa também a mediar os patrocínios realizados, atuar como uma divulgadora de conteúdos a ponto de ter lançado, em 2015, uma rádio com as músicas dos artistas patrocinados.”³⁰⁹ O efeito produzido entre a associação da marca e a atividade musical dos artistas também foi mencionado pela gerente de marketing institucional da Natura, Fernanda Paiva, em entrevista de 2018 para Alexandre Melo no jornal *Valor Econômico*: “A música tem muita relação com a sinestesia criada pela marca Natura nos consumidores. Esses artistas têm capacidade de mobilizar o público”³¹⁰. Além da criação da rádio, a matéria de Melo anuncia já em seu título, “Natura vai gerenciar carreiras de cantores”, uma recente diversificação da estratégia da empresa em seus patrocínios. Segundo Melo,

Depois de 13 anos patrocinando projetos de artistas e festivais de música, a Natura dará neste ano um passo à frente em sua estratégia. Vai ajudar a gerenciar as carreiras dos cantores que integram o programa Natura Musical. (...)

Entre os 21 artistas selecionados por um edital da companhia, estão Ava Rocha, Liniker e os Caramelows, Jards Macalé, Luedji Luna e Julia Branco. Todos possuem suas devidas equipes, mas terão o suporte da Natura, via programa Natura Musical. A empresa apoiará, por exemplo, produção de shows e participação em festivais. A empresa também poderá usar os trabalhos dos cantores em filmes publicitários.³¹¹

sair do teatro, havia uma ativação com entrega de amostra do perfume lançado pela empresa e utilizado naquele espetáculo como elemento surpresa. O show de Chico César tornou-se também uma experiência sensorial para o consumidor. Neste caso específico, o apoio à música esteve ligado também a uma ativação de marketing e promoção com objetivo de venda de produtos.” (BRASILEIRO, 2016, p. 74).

³⁰⁷ Para se compreender essa interação direta entre o produto cultural e a empresa, visualizemos ainda um outro exemplo. Tom Zé, fazendo chacota, convida o seu público a ir no lançamento do disco em 2012 no Sesc Vila Mariana, em São Paulo, em vídeo publicado no canal da Natura Musical no YouTube: “Alô, alô, naturistas, naturetas, naturolas, naturulas, (risos) aqui é o Tom Zé com meu produtor Daniel Maia e nós tamo convidando vocês para o lançamento desse disco, Tropicália Lixo Lóóógico! No Sesc Vila Mariana (...). Quem não for vai ser multado e não ganha perfume hein! (risos)”. (TOM ZÉ in NATURA MUSICAL, 20 de setembro de 2012, s.p. A transcrição de sua fala é de minha responsabilidade)

³⁰⁸ BRASILEIRO, 2016, pp. 72-73, *grifo nosso*.

³⁰⁹ BRASILEIRO, 2016, p. 80.

³¹⁰ PAIVA apud MELO, 02/02/2018, s.p.

³¹¹ MELO, 02/02/2018, s.p.

Da maneira como se formaliza esse vínculo idealizado entre a música e a publicidade, a primeira não necessita ser produzida com fins publicitários para ser efetivamente instrumentalizada para estes, segundo depreendemos das consequências contratuais expostas, com objetivos diferentes, por Melo, Paiva e Brasileiro.

Dado esse contexto de quase indiferenciação entre arte e propaganda, cabe a nós colocarmos-nos a questão, então, para a construção de um ponto de vista do valor estético das obras patrocinadas: se fizermos o caminho da contramão à tendência da própria empresa de transformar esses artistas em valores de troca análogos, é possível distinguir os produtos musicais e concluir que alguns dos cantores premiados se fundiram mais diretamente à marca Natura, do que outros?

Para pensar essa distinção, retomemos nosso comentário sobre o estatuto de mercadoria da canção, páginas atrás, quando comparávamos as formulações de Nicholas Brown e Walter Garcia. Este último, que estudava duas obras do cancioneiro popular-comercial brasileiro que tematizam/emulam o pregão de rua (“A Preta do Acarajé”, de Dorival Caymmi, e “Carioca” de Chico Buarque), estabeleceu uma relação possível entre o pregão de rua, “essa forma de publicidade antiga”³¹², com a canção popular-comercial, por entender o primeiro como “matéria-prima bastante apropriada para os cancionistas”, e por constatar “uma semelhança geral entre pregão e canção: o vínculo emotivo e sensorial que há na junção de forma e conteúdo”³¹³. Garcia divisa quatro aspectos dessa relação, estabelecidos pela lógica mercadológica da venda de canção enquanto produto na esfera artística, para em seguida sintetizá-los:

- a. existe uma coincidência formal entre o pregão e a canção popular-comercial brasileira: ambos se constroem basicamente na passagem da fala ao canto;
- b. o conteúdo do pregão, porém, é o anúncio de uma mercadoria ou de um serviço, enquanto a canção vende a si mesma;
- c. já o vínculo básico entre forma e conteúdo, nos dois casos, se assemelha pois, quando a fala passa a ser cantada, explora-se o conteúdo emotivo e sensorial que, sendo a própria razão de ser da canção, torna um anúncio mais eficaz;
- d. há um tipo de canção popular-comercial que não vende a si, mas ao artista, atuando, assim, de modo análogo a qualquer pregão. No atual contexto histórico, contudo, é mais adequado dizer que esse tipo de canção funcionaria como um *jingle* – o qual também procura investir a mercadoria anunciada de componentes afetivos, mobilizando o consumidor.

Teríamos, portanto, uma semelhança geral entre pregão e canção: o vínculo emotivo e sensorial que há na junção de forma e conteúdo.

³¹² GARCIA, W., 2013, p. 43.

³¹³ GARCIA, W., 2013, p. 43.

Dependendo do tipo de canção, haveria ainda uma segunda semelhança – a primazia do caráter comercial –, que anularia uma diferença básica: vender mercadoria alheia ou vender a si mesma.³¹⁴

Ao tomarmos esse raciocínio como baliza, o CD de Tom Zé, mesmo enquanto mercadoria patrocinada pela Natura, pode se diferenciar de outros produtos de mesmo fomento. Para um exercício comparativo, podemos dar relevo à proximidade da marca da Natura Musical com a marca de alguns artistas, como Vanessa da Mata e Marcelo Jeneci – que, em nossa opinião, tomou aspecto de *jingle*, como propõe Garcia, a ponto de borrar essa diferença entre o que/quem vende o quê/quem.

O caso da cantora parece particularmente emblemático: Vanessa da Mata já foi patrocinada pelo edital de financiamento incentivado, como se lê no *Press Kit*³¹⁵ sobre os 10 anos da Natura Musical, no qual a já citada Fernanda Paiva, então denominada como “gerente de apoios e patrocínios da empresa de cosméticos”³¹⁶, aponta para as mudanças do mercado fonográfico e as sucessivas adaptações da Natura Musical aos novos cenários, relativamente a um patrocínio que diz respeito também à cantora Vanessa da Mata:

(...) em 2009, o programa já havia percebido outra mudança importante no cenário musical brasileiro. A pressão das quedas das vendas de CDs e o aumento dos custos da produção de shows levou o Natura Musical a criar uma categoria voltada para o patrocínio de grandes turnês nacionais. “Foi o ano que patrocinamos a turnê de Arnaldo Antunes com o Iê Iê Iê, Céu com Vagarosa, Vanessa da Mata e Carlinhos Brown”, recorda Fernanda.³¹⁷

Além do patrocínio mencionado, a cantora se apresentou em duas edições do Festival Natura Nós (2010 e 2011) e é hoje sócia³¹⁸ da Casa Natura Musical no bairro de Pinheiros, em São Paulo, tendo sido cogitada como show de inauguração desta “casa de show dedicada à MPB”³¹⁹, e em 2017 gravado um DVD no espaço. Em associação simbiótica do maior interesse, a cantora patrocinada passa a sócia da casa de shows, que por sua vez é propulsora do edital e por ele também impulsionada.

³¹⁴ *Idem, ibidem.*

³¹⁵ *Press kit* é o jargão utilizado em comunicação para denominar um conjunto de textos de divulgação para assessorias de imprensa. (WIKIPEDIA, [201-?], s.p.)

³¹⁶ NATURA MUSICAL. 2015, s.p.

³¹⁷ NATURA MUSICAL. 2015, s.p.

³¹⁸ “A Casa Natura Musical é um empreendimento liderado por nomes conhecidos da cena musical: Edgard Radesca, 70, sócio do Bourbon Street, Paulinho Rosa, 49, sócio do Canto da Ema, e a cantora Vanessa da Mata, 41 além da marca de cosméticos Natura, que patrocina e batiza o espaço.” AZEVEDO, 05/05/2017, s.p.

³¹⁹ REDAÇÃO GUIA DA SEMANA. 22 de novembro de 2016, s.p.

Tanto quanto seja impossível dissociar o edital Natura Musical da Casa Natura Musical, diferenciar uma marca de outra, no caso de Natura e Vanessa da Mata, é tarefa para o jogo prestidigitador da publicidade e do marketing, para que possam ficar invisíveis ao olhar desatento, mormente enquanto maiores análises e estudos – a nosso ver, necessários para a compreensão do funcionamento do mercado fonográfico contemporâneo – não forem feitos a esse respeito.

Uma eventual análise comparativa entre as obras de Vanessa da Mata e a identidade visual-musical-publicitária da Natura poderia, por exemplo, vir a demonstrar uma inseparável permeabilidade entre ambas. Nesse sentido, as mercadorias musicais produzidas por Vanessa da Mata funcionam de maneira que, além de *jingles* que vendem a própria artista, simultaneamente se revelam *jingles* Natura Musical. Na conclusão de seu livro, Walter Garcia deixa uma questão que importa para pensarmos também este caso: “A canção popular como pretexto para o comércio de um disco, de uma voz, de um corpo, de uma atitude de palco, de roupas ou do que mais ela possa anunciar. Em que essa canção difere de um *jingle*?”³²⁰.

Com o objetivo de retomar a análise do disco de Tom Zé, contrastando-o com tamanho sincretismo passível (e, por um sem-número de agentes culturais, desejável) de ocorrer no mercado das artes, acreditamos ser cabível citarmos outra reflexão de Nicholas Brown, no mesmo ensaio anteriormente referido, sobre o status da música popular como mercadoria em chave que possibilitaria a sua apreciação enquanto obra de arte:

Nas atuais circunstâncias, a produção de sentido artístico – ou seja, a produção do que não pode ser valorado dentro de uma sociedade que subordina toda atividade à produção de valor – é, em si, uma forma de política. Não se trata meramente de uma questão de produzir uma linha de fuga ao longo da qual os artistas podem, dentro de campo cultural saturado de valor, produzir não-valor, ou seja, sentidos – ainda que os artistas possam experienciar essa linha de fuga dessa forma. Em vez disso, em um regime neoliberal – cuja essência é a exigência de que tudo seja valorado – a produção do não-valorizável aloja um “corpo estrangeiro” no ponto fraco da ideologia do capitalismo.³²¹

Se houver essa possibilidade entrevista por Brown, ou seja, se existir esse *ponto fraco da ideologia do capitalismo*, esse CD de Tom Zé estaria nele situado? E se pudermos dosar, na mediação anteriormente proposta por Garcia, entre músicas que

³²⁰ GARCIA, W. 2013, p. 240.

³²¹ BROWN, 2013, p. 189.

vendem a si próprias e as que vendem ainda outra coisa, em sua definição, o próprio artista, seria possível imaginarmos um lugar para Tom Zé fora do território do *jingle*?

Um primeiro exercício de resposta pode indicar que, por acessarmos, no disco de Tom Zé, questões que *criam sentidos*, como diria Brown, isto é, temas e tratamentos que vão além da passionalidade, que sensibilizam cognitivamente e ao menos *pretendem* nos tirar da escuta passiva que leva uma música a outra sem tensionamentos, a sua matéria se assemelharia mais à *produção de um sentido artístico*, nos termos de Brown, que de *jingle*, na caracterização de Garcia.

Dessa forma entendemos, por exemplo, um aspecto estrutural decisivo para a escuta do disco de Tom Zé: cada faixa do álbum é *interrompida*, terminada abruptamente, com barulhos assemelhados por vezes a defeitos de prensagem, cujo efeito parece ser desnortear o *ouvinte*. Trata-se de um claro jogo com a cultura do disco enquanto uma unidade de escuta, que um testemunho do próprio cancionista sobre a concepção do disco já revelava:

Realmente essas ligações, essas músicas que interrompem, são uma coisa que eu tinha na mão há dois anos com maior medo de que alguém usasse”, diz. “Uma coisa que eu me pergunto é isso: o que mais se pode colocar em um disco? O disco já praticamente acabou, é uma mídia esgotada, não há mais o que fazer”. Tom Zé completa: “E a gente não podia fazer um disco medíocre, porque estamos falando de figuras como Caetano e Gil”.³²²

Tal mecanismo de ligação improvável entre uma canção e outra parece apostar até mesmo na inviabilização da reprodução das canções separadamente. Durante a escuta do disco, vamos percebendo que não se trata de um defeito da mercadoria por si adquirida, mas um estímulo estrutural do álbum, ao qual o ouvinte pode dar um sentido ou uma interpretação à medida que se repete. Um outro modo de enxergarmos as interrupções seria dizer que elas *criam* a escuta do disco e, no lugar de um ouvinte, algo como um *escutante*.

Já em sua reprodução como *streaming*, a coisa muda de figura. Embora o *streaming*, por sua vez, carregue em seu bojo a lógica do aleatório, fragmentário, que enquanto forma aceita de tudo, imagine-se ouvir, na já citada rádio da Natura Musical, uma canção que termina com um barulho de toque de celular, como a canção “Apocalipsom A”. Se na análise dessa canção de Tom Zé pudemos concluir que a Tropicália, enquanto personagem da canção, consegue ser simultaneamente

³²² TOM ZÉ apud REGINATO, 19.09.2012, s.p..

desconcertante e bem adaptada às salas de estar, a própria forma das canções de Tom Zé do álbum *Tropicália Lixo Lógico* busca desconcertar o formato do *streaming*, ao mesmo tempo que não tem meios de fugir à inevitabilidade de ser englobada por ele.

Mas há ainda uma questão que coloco à temática do álbum nesse contexto específico de produção de mercadorias culturais financiadas com os dispositivos legais de contrapartida brasileiros. Tensionando a representatividade do mecanismo das leis de incentivo fiscal, Kátia Brasileiro referiu-se a uma tendência usual de patrocínios, pela Lei Rouanet e por outras leis de incentivo cultural, de concentrarem-se em projetos das Regiões Sul e Sudeste do Brasil. Em sua análise, trata-se de “concentração de recursos nas regiões de interesse comercial e mercantil”³²³. Ademais, contabilizou-se um número maior de produtores, pessoas físicas e jurídicas dessas regiões que fazem uso da lei³²⁴. Já no caso do Natura Musical, “embora centralizado em uma única área artística, o projeto tem atuação nacional”³²⁵; abrindo cinco editais anuais, sendo dois nacionais e três regionais³²⁶, capilarizando e descentralizando “recursos incentivados em diversos estados brasileiros, em que os recursos federais não estão disponíveis”³²⁷.

Parto desse último dado para retomar a reflexão do começo do ensaio, sobre as representações do Nordeste em *Tropicália Lixo Lógico*. Vencedor da etapa nacional do edital Natura Musical, não obstante, o disco apresenta uma temática regional fundamental, a qual buscamos introduzir, de que o Nordeste e a cultura nordestina são matéria viva na movimentação tropicalista.

Porém, fosse a *Tropicália* uma temática de interesse regional, teria esse disco alcançado a premiação no edital nacional? Fosse o disco de Tom Zé contabilizado segundo a origem dos proponentes na Lei Rouanet, seria essa proposta entendida como de um cancionista iraraense, baiano, da Região geográfica do Nordeste – mesmo produzido em São Paulo, por Kassín, *estrelado por* figuras na cena Rio-São Paulo, Mallu Magalhães, Pélico, Emicida e Rodrigo Amarante?

Nossa pergunta se estende mais uma vez para a temática do próprio CD. Tendo passado pela grande indústria fonográfica da segunda metade do século passado e vivido intensamente a condição de “astros de televisão”, em que medida são os tropicalistas ainda hoje nordestinos?

³²³ BRASILEIRO, 2016, p. 31.

³²⁴ *Idem, ibid.* p. 41.

³²⁵ *Idem, ibi.* p. 72.

³²⁶ NATURA MUSICAL *apud* BRASILEIRO, 2016, p. 72.

³²⁷ BRASILEIRO, 2016, p. 80.

Irará e Santo Amaro: tão perto, tão longe

Nas criações e entrevistas do compositor iraraense radicado em São Paulo desde janeiro de 1968, a sua cidade natal, sua região e no geral a Bahia da primeira metade do século XX são espaços frequentemente visitados. No entanto, em suas produções mais recentes, esse assunto parece ter ganhado mais relevância gradativamente: o álbum *Canções Eróticas de Ninar* (2016), por exemplo, retoma musicalmente algumas de suas experiências de educação erótica durante sua infância em Irará. Particularmente em seu texto biográfico *Tropicalista Lenta Luta* e no disco *Tropicália Lixo Lógico*, o tópico da cultura nordestina – mais especificamente baiana – recebeu um lugar ainda mais central, como temos apontado.

No que se refere às biografias de Caetano Veloso (1997) e de Tom Zé, os pontos de vista dos narradores são bastante contrastantes sobre suas cidades natais, o que seja a cultura baiana e nordestina, suas infâncias e a construção de suas personas públicas enquanto artistas. Para pensar a representação desses cancionistas enquanto nordestinos, então, comparemos parte de suas memórias, quando representam as cidades onde cresceram.

Em Irará não havia luz elétrica até Tom Zé completar 13 anos (pelo ano de 1949, sendo Tom Zé mais velho que o restante dos baianos-tropicalistas). Como espaço narrativo na autobiografia, o narrador descreve a cidade da seguinte maneira:

Onde eu estava: em resumidos ais, Irará, naqueles dias, era um jogo de espelhos contrapondo tempos. Instâncias de insubstância. Todas as ruas materialmente se mantinham lá. Mas estavam desaparecendo, mudando em uso e significado. Mutante também era a voz de eternidade daquela nossa Idade Média, na qual o tempo era um personagem preguiçoso, avesso a mudar de roupa; mutante a própria cidade coberta de fina película de lenda. Pálido mormaço que dava palco ao lesmo trabalho cotidiano e às arrelias das festas rituais.

Era um sítio fugaz entre o passado e um “progresso” que a invadia. Eu, no meu limbo, vivia uma situação assemelhada e fui atraído por ela. Minha cantiga pedia para entrar naquele palco. Especulava comigo mesmo se seria possível. Depois que os gozos emudeceram, eu pensava em cantar aquelas pessoas e situação. **Uma cidade que, ainda enferma, já era velório, enfrentando uma inimiga mas aspirada transformação.**³²⁸

Esse espaço narrativo é constituído como um limbo a partir de referências de transformação. O que se chama de passado – na realidade, bastante presente – se vincula a uma certa “Idade Média”, de tempo “preguiçoso”, que era cenário para o “trabalho cotidiano” e para as “arrelias das festas rituais”. No texto, “aquela nossa Idade Média” tem que ver com

³²⁸ TOM ZÉ, 2011, p. 20, *grifos nossos*.

essa condição de estar envolta por uma “película de lenda” e de “voz de eternidade” – de forma que a própria realidade parece se embaçar no tal “pálido mormaço” de seu aspecto antigo.

No entanto, a voz da eternidade daquela Idade Média, adverte o narrador, está mudando, donde surgirá a viravolta para um “progresso” – que virá entre aspas, subentendendo certo distanciamento quanto à positividade ou quanto à sua efetividade. Enquanto o passado era descrito em termos, o que se chama de progresso não leva aprofundamento: apenas sabemos que tende a dissolver o que se havia definido anteriormente como “passado”. A relação desse pretérito com o “progresso” é conflituosa, mas os termos escolhidos na conclusão do parágrafo demonstram como a cidade se inclina para a aceitação do progresso, já que a transformação é “inimiga **mas aspirada**”.

No entanto, em uma caracterização à moda de Brás Cubas, a cidade que ainda enferma já era velório determina do ponto de vista do narrador a previsão de um destino ou uma fatalidade vindouros com a modernização. Tal metáfora nos lembra igualmente uma imagem da canção de Caetano Veloso, “Fora da Ordem”³²⁹, de 1991, que o pesquisador Rafael Florêncio da Silva leu da seguinte maneira:

A frase “A construção já é ruína” foi tirada pelo músico do texto de Claude Lévi – Strauss, *Tristes Trópicos*, a respeito das impressões do antropólogo sobre o país quando este chegou ao Brasil em 1935, pouquíssimo antes do surto de industrialização do nacional desenvolvimentismo que se assolaria o país, mas que já se apresentava nos corações e mentes dos planejadores e tecnocratas do Estado.³³⁰

No livro *Verdade Tropical*, a cidade de Santo Amaro da Purificação é designada de maneira muito menos aforística e poética que a definição de Tom Zé de sua cidade. A introdução ao/à leitor/a desse espaço narrativo parte de uma breve análise de cunho sociológico segundo a qual a homogeneidade de classes sociais na cidade é visível também na forma como se dá sua ocupação urbana:

Santo Amaro era uma cidadezinha bastante homogênea do ponto de vista urbanístico e arquitetônico – mesmo hoje, algumas edificações ainda de pé datam do século XVIII, e muitas, do século XIX – e, já na metade do século XX, não abrigava heterogeneidades sociais gritantes: a baixa classe média que povoava os sobradões e as casinhas coladas umas às outras em frente a passeios arborizados com ficus-benjamins e ruas calçadas com paralelepípedos de granito (nossa família pertencia a essa classe média: meu pai era funcionário dos Correios e Telégrafos), estava sempre muito perto da pobreza semi-rural que circundava a sede do município (e fornecia mão-de-obra para trabalhos domésticos), mas não tinha nenhum contato direto com a

³²⁹ VELOSO, 1991, 1 CD, faixa 1.

³³⁰ SILVA, 2017, p. 8.

riqueza: o fausto que muitas famílias locais conheceram desde o período colonial até os fins do século XIX deixou a herança arquitetônica para funcionários públicos, padres, médicos, dentistas, juizes, advogados e pequenos comerciantes, mas a tradicional fonte de renda da região – o açúcar, com seus engenhos e usinas rodeados por vastos canaviais – passou pouco a pouco a integrar patrimônios muito maiores, centrados em outras áreas do país, de modo que nada do que se ganhava com o que a terra do município produzia era gasto em Santo Amaro, e nenhum dos novos grandes proprietários vivia ali ou tinha nascido ali.³³¹

Ao acompanhar a caracterização que se segue a esse trecho, sobre sua infância e juventude nessa cidade – capítulo que o autor nomeou de “Elvis e Marilyn” –, temos a impressão de Santo Amaro como uma cidade do mundo, em que os cinemas de rua eram dois, atualíssimos; e alguns meninos cantavam rock e se vestiam à americana – o que é, no entanto, ridicularizado por Veloso. O fato de os personagens santamarenses e a própria cidade estarem colocados em relação com os centros comerciais e culturais é interpretado por Roberto Schwarz, em seu ensaio “Verdade Tropical: um percurso de nosso tempo” da seguinte maneira:

Do ângulo da rebeldia, Santo Amaro parece parada e passada. Vista no conjunto, entretanto, também ela se move e as inquietações de Caetano fazem parte de sua atualização. No dia em que terminou a Segunda Guerra Mundial, por exemplo, o pai do garoto saiu à rua agitando uma bandeira da União Soviética, para indicar simpatias socialistas, compensadas por um retrato de Roosevelt na sala de jantar. Participando também do mundo moderno, uma prima mais velha, cansada da vida tacanha em Santo Amaro, sonha com as liberdades prometidas pelo existencialismo francês. Nos programas de rádio, quem manda é a concorrência internacional, outra figura do presente.³³²

O trecho selecionado do ensaio de Schwarz pode problematizar a ideia de homogeneidade em Santo Amaro: fazendo aparentemente parte do mundo moderno – consumindo suas promessas –, as personagens todavia se veem em uma situação diversa daquela vislumbrada nos filmes e nos livros.

Ao mesmo tempo em que traduz o espaço narrativo na autobiografia em termos mais processuais que aqueles do livro de Tom Zé, a sensação de Santo Amaro como uma cidade homogênea, e não baseada nos conflitos da transformação – como aforisticamente descrevera o narrador de *Tropicalista Lenta Luta* – é a que predomina. O sentimento é aprofundado quando o narrador continua, logo após a descrição supracitada da cidade, no parágrafo

³³¹ VELOSO, 2008, pp. 21-22.

³³² SCHWARZ, 2012, p. 61.

seguinte, com “Eu levava uma vida pacífica, em meio a uma família grande e amorosa, nessa cidade pequena e bonita no seu urbanismo aconchegante”³³³.

Não obstante essas diferenças na definição do espaço narrativo de Santo Amaro e Irará em *Verdade Tropical* e *Tropicalista Lenta Luta*, uma semelhança salta aos olhos: a forma como ambos os narradores se entendem como corpos em sintonia e continuação com a descrição das cidades em que nasceram e cresceram. Quem narra a *Lenta Luta* se entende herdeiro daquelas transformações e da cidade mutante, *à la fois* atrativas e repulsivas (“Eu, no meu limbo, vivia uma situação assemelhada e fui atraído por ela (...)”); enquanto o narrador-personagem de *Verdade Tropical* mimetiza a homogeneidade daquela cidade aparentemente de classe média na paz de sua juventude (“Eu levava uma vida pacífica (...”).

Muito embora se tratem de documentos memorialísticos, relatos sobre as cidades nos pontos de vista e na lembrança desses narradores, até aqui, tendo em conta tanto os trechos citados dos cancionistas quanto a interpretação de Schwarz a partir da narrativa de Caetano, já temos um indício para problematizar a tese de Tom Zé no disco *Tropicália Lixo Lógico*, que inicialmente entende como um bloco a *cultura nordestina moçárabe e oral* dos artistas tropicalistas. Cabe-nos colocar a pergunta cuja resposta pode parecer enganosamente fácil: o que é ser nordestino para eles? Em que pesem as interpretações pessoais dos cancionistas, duas cidades tão próximas como Irará e Santo Amaro após essa breve comparação de memórias já aparecem com alguma disparidade.

Para desenhar a “tese” da Tropicália moçárabe, é a vez de Tom Zé de partir de um pressuposto de homogeneidade socio-econômico-cultural não só dentro do território que abrange a Bahia como do que abrange o Nordeste. Excluindo de sua formulação de Nordeste a cultura afro-nordestina que não é moçárabe, ou seja, aquela das populações de várias regiões da África que foram retiradas à força de suas terras de origem, expropriadas, escravizadas e comercializadas durante o período colonial brasileiro, essa suposta homogeneidade já deixa a desejar de partida. Mesmo que com alguma benevolência permitamos esse apagamento sócio-histórico-racial, não nos livramos de nos deparar com outras questões relativas à formulação de Tom Zé. Ainda que quase todos os tropicalistas venham da região geopolítica do Nordeste, a formação do Estado da Bahia tem particularidades não compartilhadas por outros Estados

³³³ VELOSO, 2008, p. 22. Não posso me furtar de lembrar a capa do disco *Muito – Dentro da Estrela Azulada* de Caetano Veloso [1978] quando leio essa descrição de sua vida aconchegante em Santo Amaro: uma fotografia em tom azul recortada circularmente de forma a enquadrar apenas Caetano Veloso deitado no colo de sua mãe, que sorri e mexe em seus cabelos.

Federativos da Região NE – a se destacar por exemplo que Salvador fora o primeiro centro político em território nacional.

No mapa abaixo, representamos as localizações cartográficas das cidades, bem como as mesorregiões e microrregiões na classificação do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), para que tenhamos em mente os municípios em que nasceram e/ou cresceram Torquato Neto (Teresina/PI), Gilberto Gil (Ituaçu/BA), Tom Zé (Irará/BA), Capinan (Entre Rios/BA), Caetano Veloso (Santo Amaro/BA), Gal Costa e Rogério Duarte (Salvador/BA).³³⁴

Figura 1: Mapa de municípios onde nasceram os tropicalistas nordestinos mencionados no encarte do disco de Tom Zé, *Tropicália Lixo Lógico* (2012). Separação dos Estados (BA e PI) em mesoregiões e microrregiões. Mapa feito pela geógrafa Denise Piccirillo Barbosa da Veiga para esta pesquisa.

³³⁴ Pedi à geógrafa Denise Piccirillo que colocasse no mapa aqueles baianos, citados por Tom Zé no encarte do *Tropicália Lixo Lógico*, que tiveram “preceptores-babás moçárabes”. Por relapso meu, faltou Glauber Rocha, também citado por Tom Zé, nascido em Vitória da Conquista.

Antônio Risério, em seu livro *Avant-garde na Bahia* (1995), diferencia a região Nordeste em duas “regiões geoculturais” para ele bem definidas, a zona da mata e o sertão, acrescida aí a região intermediária do agreste, que segundo o mesmo autor em *Adorável Comunista* (2002) – livro sobre Fernando Santana, político do Partido Comunista e tio de Tom Zé nascido e criado em Irará –, são regiões que não se definem apenas por clima ou vegetação, senão sobretudo por questões culturais, históricas e políticas. Parece ser essa classificação das duas Bahias que Caetano Veloso acompanha em suas entrevistas e artigos.

No entanto, Irará ora é entendida pela bibliografia de Tom Zé como parte da região do Recôncavo Baiano, ora como sertão. Para o IBGE, a cidade faz parte da microregião de Feira de Santana, enquanto Santo Amaro está na região metropolitana de Salvador. Apesar de esses recortes descritivos do IBGE pouco dizerem sobre as cidades, para Risério também, histórica como economicamente são municípios distintos: Santo Amaro e região assistiram ao ciclo econômico da *plantation* de cana de açúcar, enquanto Irará e Feira de Santana são cidades que dão entrada para o sertão, caminho do gado entre o interior e a Zona da Mata.

Risério resolve a questão assinalando que Irará está então em um ponto de transição e trânsito entre sertão e Recôncavo³³⁵ em que elementos do sertão contracenam com elementos do litoral, mas com “predominância sertaneja”³³⁶. Fazendo referência a Gilberto Freyre de *Nordeste*, Risério assinala que o solo fértil de massapê, constitutivo da região da Zona da Mata para Freyre, ainda pode ser visto na cidade de Irará, assim como a cultura sertaneja³³⁷.

No entanto, assinalamos que as definições do autor quando comparamos os dois livros supracitados são confusas. Em *Adorável Comunista* o solo massapê é constitutivo pra pensar Irará como região de transição, mas ele afirma que as suas definições das regiões baianas não são baseadas em sua constituição geofísica. Em *Avant-garde*, ele divide o Estado em dois, mas sugere uma terceira subdivisão do agreste que no entanto não é explorada; em *Adorável Comunista*, Irará é vista como região de transição mas não é denominada de agreste.³³⁸

Por ora, de todo esse cenário inconclusivo sobre essas definições pendentes entre um caráter culturalista e outro geofísico, que pretendem delimitar tantas diferenças entre duas cidades tão próximas geograficamente, ficamos com a impressão de que Tom Zé tinha razão

³³⁵ RISÉRIO, 2002, p. 26.

³³⁶ *Idem, ibidem*, p. 39.

³³⁷ *Idem, ibidem*, pp. 38-39.

³³⁸ Citada por Risério está a *Enciclopédia dos Municípios* do IBGE, segundo a qual “O município [de Irará] é cortado pela linha divisória do Recôncavo com o nordeste baiano, dividindo o território municipal de leste para sul. De acordo com a vegetação, as denominações locais dadas aos terrenos são tabuleiros, caatinga e massapê, sobressaindo o último, nos limites do Recôncavo, pela fertilidade do solo” (apud RISÉRIO, 2002, p. 39.)

quando percebeu a heterogeneidade de sua cidade, entre passado e progresso, em sua autobiografia; e de que, na direção oposta, sua tese homogenizadora do disco de nove anos depois deve ser mais considerada com licença poética que exatamente como um norte para se entender a questão da migração pelo Grupo Baiano.

De todo modo, a tese de Tom Zé em seu disco faz um pulo considerável – que não fez em seu relato autobiográfico de nove anos antes, e que também não fazem Risério e Caetano – quando reconhece o choque entre as culturas das cidades interioranas baianas (que supostamente os tropicalistas compartilhavam) e as metrópoles do Sudeste. Pois, entre essa migração, uma outra aconteceu: todos esses artistas apontados por ele no encarte do CD, apesar de virem de cidades e regiões diversas – representadas no mapa acima – se encontraram e se conheceram em Salvador, em um contexto tão urbano quanto a Universidade Federal da Bahia e os Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes – poderíamos provocar: ambas instituições igualmente profissionalizantes.³³⁹

O “lixo lógico” de que fala Tom Zé seria a cultura oral que ele chama de “não aristotélica”, ou seja, a cultura sertaneja, que ele entende como elemento moçárabe que subsiste e que formara a cultura popular nordestina; e que seria recalcado pela criança na fase de sua alfabetização e sociabilidade na escola. O elemento cultural moçárabe é frequentemente vinculado a diversas manifestações artísticas, seja dança, música e poesia nordestinas. No entanto, parece ser uma novidade que a Tropicália, como evento musical popular que foi intrinsecamente comercial desde seu surgimento, seja correlacionada à cultura moçárabe.

É preciso fazermos ainda um esforço antropológico como o de Antônio Risério e lembrarmos que o grupo tropicalista era composto por músicos e intérpretes que estudaram e se profissionalizaram na Universidade Federal da Bahia, liderada pelo reitor Edgard Santos e sua equipe “modernista”, da arquiteta Lina Bo Bardi ao músico e instrumentista Hans Koellreutter. Que o grupo tropicalista seja, agora, em 2012, tratado por Tom Zé como debitário sociológica e antropológicamente de uma cultura moçárabe – e não à profissionalização dos integrantes do grupo em cursos de arte em uma Universidade central no Brasil dos anos 1950 e 1960 – é uma representação dessa intelectualidade e da região da Bahia a ser questionada.

³³⁹ Sua autobiografia não fizera esse salto: nela, a mediação entre a infância em Irará e os festivais em São Paulo se dava justamente pela passagem na UFBA.

Pra plantar feijão eu não volto mais pra lá

Quanto à figuração da cidade de Irará na obra cancional de Tom Zé, a primeira menção direta em fonograma, salvo engano, está no álbum *Se o Caso é Chorar*, já citado, de 1972. Na canção “Abacaxi de Irará”, canta-se o mito do abacaxi conhecido por suas propriedades libidinosas: “Véio viúvo com setenta anos ainda quer casar / Pergunto pra ele o segredo/ e peço pra me contar. / Falou o véio: / Vá comendo abacaxi / de Irará/ que você vai se animar.”³⁴⁰ Essas propriedades libidinosas possivelmente foram divulgadas como diferencial por um agricultor que havia feito um empréstimo para plantar a fruta cuja safra tinha sido boa para todos os agricultores – e que acabou virando mito da cidade, segundo o paleontólogo e geólogo iraraense Diógenes de Almeida Campos³⁴¹.

Assim como essa, outras canções são memórias de Irará e de mitos, festas e personagens da cidade, como a primeira faixa do lado B do já mencionado disco *Correio da Estação do Brás*³⁴², chamada “Lavagem da Igreja de Irará”. Essa canção, que celebra a festa mais famosa da cidade, segundo o pesquisador iraraense Roberto Martins, talvez seja a única de Tom Zé que os habitantes de Irará conhecem³⁴³. Hoje em dia, essa festa é organizada pela prefeitura e tem, além dos rituais tradicionais de lavagem das escadarias da Igreja, da charanga e do bloco das nigrinhas, atrações *pop* como shows de bandas de forró e arrocha. Não tenho notícias de que Tom Zé já tenha tocado em uma Festa da Lavagem, mas o relato do mesmo pesquisador Roberto Martins sobre Tom Zé apresentando o álbum *Estudando a Bossa* em 2009 na Festa da Mandioca de Irará é divertido e mostra um pouco esse desajuste entre o cancionista e sua tão cantada cidade³⁴⁴.

³⁴⁰ TOM ZÉ, 2011, p. 219.

³⁴¹ ESTEVES, 2014, s.p.

³⁴² Segundo matéria de 19 de maio de 1978 escrita por Nei Duclos para a *Folha*, nos shows desse disco Tom Zé decidiu fazer uma segunda parte em que apresentava músicas com os instrumentos fabricados por ele. O comentário de Duclos é que “a gravadora de Tom Zé – Continental – não gostou muito desse “contrabando” experimental na carga de canções que o público vai ouvir durante a maior parte do espetáculo. Mas Tom Zé está tranquilo.” (in PIMENTA (org.), 2011, p. 35.) Seus instrumentos, chamados “mecânico Ferreira”, “sapateiro Laerte” e “carpinteiro Maurão” têm um forte apelo a uma estética “operária”. E o mais curioso dessa influência instrumental experimentalista na obra de Tom Zé talvez seja apontado por Duclos na seguinte declaração: “*Correio*, segundo Tom Zé, é seu último disco de canções. O próximo, fatalmente, será com as soluções encontradas pelo grupo com os próximos instrumentos” (*idem, ibidem*, p. 37). Como sabemos, o fim do contrato com a Continental aconteceu após esse disco e o projeto de sepultar as canções não foi levado exatamente à frente pelo cancionista nos anos seguintes.

³⁴³ MARTINS, 2009, s.p.

³⁴⁴ “A maioria da população iraraense, por sua vez, não conhece a obra de Tom Zé. Ainda há os que o criticam devido certo distanciamento presencial de Tom com a terra. (...) No sábado, dia 14 de novembro, esta dicotomia foi colocada à prova. Naquela data, Tom Zé fez uma apresentação inédita numa praça pública da cidade. E, também pela primeira vez, os conterrâneos viram um show de Tom Zé acompanhado da sua banda. A apresentação aconteceu dentro da programação cultural da Feira da Mandioca de Irará. (...) Tom

Como já comentamos, no que toca ao assunto da migração, “Menina Jesus”, anteriormente citada, parece fundamental para pensar a relação da migração nordestina para o Sudeste em meados do século XX, na busca de emprego e consumo nos grandes centros urbanos, divulgados crescentemente pela indústria cultural pelo menos desde os anos 1950.

Todavia, hoje, os habitantes de Irará não precisam ir para São Paulo botar filho no colégio, ter CIC, ter RG, ter geladeira e TV. Num passeio à tarde pela praça central da Igreja da Nossa Senhora da Purificação – a mesma da lavagem – encontrei em trabalho de campo em julho de 2017 os adolescentes de Irará descendo dos transportes escolares depois da aula, alguns com óculos escuros, e quase todos entretidos com seus *smartphones* – que são, ao mesmo tempo, o relógio e o rádio de pilha de que falava a letra de “Menina Jesus”. Nesse sentido, Roberto Martins finaliza sua crônica sobre o show de Tom Zé na Festa da Mandioca de 2009 atualizando a significação dessa letra de maneira singular:

Assim Tom Zé voltou a Irará. Com os “óculos escuros”, como disfarçando a sua visão aguçada, quem sabe analisando aquele momento histórico. Com o “relógio de pulso”, contanto o tempo de sua vida, dos tempos de menino tímido e rejeitado à aclamação de agora. E o seu “rádio de pilha”, para cantar a sua música aos quatro cantos, dando “inveja nos barbados e frisson nas mocinhas”.³⁴⁵

O comentário de Martins é perspicaz ao trazer uma diferença entre Tom Zé e seus conterrâneos, similar àquela que a existência do documentário da TV Cultura implicava sobre Tom Zé e os nordestinos: apesar de iraraense, os óculos escuros que Tom Zé “adquiriu”, na metáfora de Martins, podem ser entendidos como uma visão diferente e “sofisticada”, que não vê com olhos nus, mas apreende o momento histórico. Não deixa de ser interessante, se entortarmos ligeiramente seu argumento, a analogia entre o conhecimento e a perspicácia do sujeito, de um lado, e o consumo possibilitado pelo trabalho e pela migração, de outro.

Se “para plantar feijão eu não volto mais pra lá” era a queixa da canção de 1978, quando Tom Zé retoma a questão do Nordeste em seu álbum *Tropicália Lixo Lógico*, de 2012, a migração volta em outras cores. Aqui, na canção também de lado B na versão em LP do disco, algo se assemelha ao tema da impossibilidade da volta ao Nordeste pelo migrante – e a

parecia tenso. Queixou-se à produção da Feira. “Eu to com um disco sofisticado (referia-se ao *Estudando a Bossa*), como é que vocês querem que faça uma apresentação aqui? Tem muita barraca de bebida, vai ter gente bebendo... não vão prestar atenção na música”. (...) Sabendo que tocava para um público bastante heterogêneo, num local onde minutos antes do show, imperava em alto volume nos carros e barracas os sucessos de arrocha e do forró eletrônico, Tom Zé não concentrou o show no repertório do *Estudando a Bossa*. O set list, definido minutos antes do show, mesclou a apresentação com antigos sucessos e, claro, músicas que mencionam Irará, como o “Abacaxi de Irará” e a “Lavagem da Igreja de Irará”. Esta, espécie de hino da Lavagem da Cidade, é quase a única música conhecida por grande parte da população.” (MARTINS, 2009, s.p.)

³⁴⁵ MARTINS, 2009, s.p.

rememoração de sua terra natal, de longe. Mas o sentido é diverso. A começar pelo aspecto festivo da canção, pois na segunda faixa do disco de 2012, “Capitais e Tais”, Tom Zé canta alegoricamente as capitais e os Estados da região nordestina:

A roupa que me veste melhor
É o luar de Maceió
O melhor cobertor quando esfria
É o calor da Bahia
Coisa boa João Pessoa
As lagoas de Alagoas
Que sina terei, Teresina
Se Recife se refere à cidade saudade?

Em riba da Paraíba
Maluco por Pernambuco
C.R.B. vai ser agora
O novo rei da bola
Guaraná vai pisar no
Calo da Coca-cola
Do colo de Aracaju
Arava o Ceará
Bahia, quando caía
Na cuia de Cuiabá.

Em riba da Paraíba
Maluco por Pernambuco
Eu podia viver lá, mas lá
Lá vou eu ficando cá,
São Paulo

Além das alegorias, enxergamos também algumas paródias, a exemplo da citação à canção de Caetano Veloso em homenagem a Torquato Neto (“Que sina terei, Teresina?”), fazendo ressoar os versos de “Cajuína”³⁴⁶). Acreditamos que haja intertexto entre a saudade de Recife e a composição de Antônio Maria gravada por Maria Bethânia em 1969, “Frevo nº 2 de Recife”, ainda hoje muito lembrada pelos foliões e blocos nos carnavais da cidade:

Aiai, saudade
Saudade tão grande
Saudade que eu sinto do clube dos Pás dos Vassouras
Passistas traçando tesouras
Nas ruas repletas de lá
Batidas de bumbo são maracatus retardados
Que voltam pra casa cansados
Com seus estandartes pro ar

Quando eu me lembro o Recife tá longe
A saudade é tão grande
Eu até me embaraço
Parece que eu vejo o Aroldo, Matias no passo

³⁴⁶ VELOSO, 2001, CD 2, faixa 10.

Valfrido Cebola, Colaço,
O Recife tá perto de mim
Saudade que eu tenho são maracatus retardados
Que voltam pra casa cansados
Com seus estandartes pro ar³⁴⁷

De longe (v. 9, em nossa transliteração), o Recife fica perto à medida que a lembrança é puxada (v. 14). Também as “lagoas de Alagoas” da letra de Tom Zé fazem lembrar a canção “Pedaço de Alagoas”, composição de Edu Maia gravada por Luiz Gonzaga, cujos primeiros versos falam de saudade, além da vaga vontade de voltar: “Areia branca à beira-mar/ Ai que saudade/ Qualquer dia desse eu volto lá”³⁴⁸.

Na canção de Tom Zé, a saudade é só mencionada em relação ao Recife, mas nem ao menos se refere ao eu-lírico, e sim à condição da própria cidade. As imagens – e tampouco o andamento da canção – não nos trazem, de forma alguma, sofrimento; e no fim da canção, o eu-lírico aparece para arrematar com o recurso satírico de inversão, já que o ouvinte esperava justamente o oposto do que estaria por vir após tantos elogios às capitais (todas nordestinas, com exceção de Cuiabá): “Eu podia viver lá, mas lá... lá vou eu ficando cá, São Paulo”.

Ao pensarmos essa música tematicamente junto às outras, essa representação de Nordeste na canção “Capitais e Tais” parece bastante romântica, de rememoração de um Nordeste que é ou utópico, ou turístico, imaginado por quem está longe, e até vazio, já que os jogos de palavras, de sons e a constituição de palavras-valise são o que ficam mais em evidência. Não deixam de ser, essas palavras-valise, elas mesmas dotadas de uma tradição da cultura oral que, com nossa escolarização e a alfabetização que se esquece da oralidade e pretende prescindir dela, perdemos progressivamente.

Mas se cogitávamos uma relação afetiva entre o eu-lírico da canção e as cidades, o último verso recoloca a canção em uma estrutura irônica; e os versos anteriores são ressignificados, concretizando-se o sentimento de que o forró estilizado de Tom Zé serviria também como apreciação marqueteira similar à de propaganda de agência de turismo, em que as capitais e os estados são chamados para desfilarem suas belezas e encantamentos. Aqui, não mais cantamos e escutamos o Nordeste da perspectiva do/da migrante que não quer voltar à sua terra natal “para plantar feijão”, mas da perspectiva do/da turista que visita as “lindas” avenidas principais das cidades litorâneas nordestinas, faz o cálculo tão paulista de sonhar em viver nesses cenários de plástico, e por fim decide continuar ficando na *São Paulo S.A.*³⁴⁹.

³⁴⁷ BETHÂNIA, 1969, lado B, faixa 1.

³⁴⁸ GONZAGA, 1989, lado B, faixa 3.

³⁴⁹ Fazemos menção evidentemente ao filme de Luís Sérgio Person, *São Paulo, Sociedade Anônima*, de 1965.

Talvez cansemos o/a leitor/a ao lembrar que esta faixa é parte de um álbum que foi pensado como uma espécie de *tese* por Tom Zé. Uma tese sobre a Tropicália e seu surgimento, cujo cerne – motivo pelo qual a música “Capitais e Tais” é central nesse álbum – está em anunciar a importância das origens nordestinas dos cancionistas, músicos e intérpretes que fizeram acontecer o disco *Tropicália ou Panis et Circencis* em 1968, “cá”, em São Paulo.

Em contraponto à tese de Tom Zé, não poderia faltar a opinião de Caetano Veloso, que publica em 2012 um texto comentando *Tropicália Lixo Lógico*, recomendando-o como o melhor disco de Tom Zé desde a década de 1990. Nesse comentário, porém, Veloso situa-se diferentemente no que diz respeito à tese do iraraense: para ele, o disco que se propôs como uma “*biografia da Tropicália*” tem muito de “*autobiografia de Tom Zé*”.³⁵⁰ Segundo Veloso, Santo Amaro não propiciou a ele e a Bethânia o que Caetano chama de um “ambiente mental” medieval; assim como Salvador era muito urbana para Gal ter tido uma formação “pré-aristotélica”. Segundo Caetano, por serem essas duas “cidades coloniais”, já urbanas desde a medula, a cultura sertaneja, o repentista, o boiadeiro e outras figuras desse universo oral do sertão não eram uma presença direta. Já Tom Zé, que cresceu em Irará, e Gil, que cresceu em Ituaçu, na Chapada Diamantina, eles sim, poderiam pensar nesses termos.³⁵¹

A interessante afirmação de Veloso aponta, como as de Risério, para a multiplicidade de Bahias dentro de uma. Sinalizamos que, outrossim, outros aspectos devem ser aprofundados, para pensar o contexto da primeira metade do século XX no Estado da Bahia. Vale especialmente pensar que as menções à cultura sertaneja passam, tanto em Gil como em Tom Zé, por menções já a uma indústria cultural: Tom Zé, quando traz a figura do sertanejo em suas entrevistas, em seus textos e letras, repetidamente chama a atenção para o quanto a leitura de *Os Sertões* de Euclides da Cunha despertou nele a atenção para a sua própria condição, que no balcão do comércio da família ouvia os relatos dos vaqueiros e tabaréus que passavam em viagem. Coisa similar diz Gil, mediado agora pela Rádio Nacional, e não pelo

³⁵⁰ VELOSO, 2012, s.p.

³⁵¹ “(...) há uma identificação sertaneja que Gil (em larga medida) pode partilhar com Tom Zé, mas Bethânia, Gal e eu, meninos da área da Baía de Todos os Santos, vimos de outro ambiente mental. Crescemos em cidades coloniais (Santo Amaro, Salvador), as que, na ordem inversa do que aconteceu no Velho Mundo, nasceram antes do campo (como ensina Antonio Risério em seu “A cidade no Brasil”). São cidades já pensadas de uma perspectiva (a palavra vem bem a calhar) renascentista. É verdade, como nós sentimos desde sempre (e Risério também explica em seu livro), as cidades racionais imaginadas pelos colonizadores terminavam sempre repetindo algo das cidades reais da metrópole, as quais eram ainda labirínticas, à moda medieval, sendo que as portuguesas ainda o eram mais, por causa da influência árabe. Mas para os santamarenses e a soteropolitana as formas mentais sertanejas eram remotas. Não tínhamos o repentista, o cordelista ou o aboiador em voz de alcance. E palatalizávamos os dês e os tês antes do i. Essas sutis diferenças me vêm à cabeça ao ouvir “Tropicália, lixo lógico”, o disco novo de Tom Zé.” (*Idem, ibidem*).

mercado editorial, como Tom Zé: segundo ele, sua referência estética para se entender o sertão era Luiz Gonzaga, que ele ouvia na rádio quando criança.³⁵²

Ora, se para Caetano as “educações sentimentais” de Gil e Tom Zé são mais sertanejas que a sua, segundo seu depoimento supracitado na Folha, o próprio Gil parece desmenti-lo em outros momentos. Em prefácio na década de 1990 ao livro *Confissões de Narciso* de José Carlos Capinan, Gil localiza o poeta e compositor, nascido em Entre Rios, esse sim, como matuto, e se coloca ao lado de Caetano, em um pólo mais urbanizado:

Vindo de um interior ainda mais agreste, ainda mais nordeste do que o de onde vínhamos eu e Caetano – porque ainda mais longe do mar de águas e de luzes da baía, Capinan era portador e manifestante de uma alma ainda mais severina, no sentido joãocabralino da palavra. Mais caprino, mais cismado mais dependurado nas argolas das interrogações, como se elas fossem aquelas gangorras toscas pendendo dos galhos das mangueiras dos quintais das casas no seu sertão. (...) A sua poesia estava, então, naquela região do sertão (...). Aqui e ali essa poesia viria a ser, mais tarde, um pouco mais entumescida pelo mar da viagem ao desconhecido ou pelo orvalho das últimas madrugadas neoromânticas quando dos estertores da revolução política e cultural dos sessenta e dos setenta e logo dos oitenta e tantos quantos foram os anos-luzes do seu percurso por sampas e riodejaneiros. Mas, no fundo, eu quase arriscaria afirmar que a poesia de Capinan repousa, ainda e eternamente, no caroço de umbu da sua caatinga.³⁵³

Não raro procedimentos como esse de Gil, de comentar o fazer poético de Capinan a partir de sua relação com a migração, tocado tanto por ter saído da terra originária quando por ter chegado à de destino, são visíveis quando buscamos a crítica literária sobre os outros artistas relacionados ao grupo dos baianos no Sudeste, como Torquato Neto e Waly Salomão. Sobre Waly, Antônio Risério disse: “Pensamento agudo, língua afiada, voz de trovão, o baianárabe Waly (de Walid) é um happening ambulante”³⁵⁴. Walnice Nogueira Galvão acrescentou: “Depois, o Sailormoon iça as velas e singra tanto os oceanos quanto sua Jequié nativa, ou mesmo o âmago de sua estirpe fenícia: tudo isso povoa seu imaginário”³⁵⁵. E Leyla Perrone-Moisés finalizou: “A poesia de Waly é o fruto bem temperado daquela mistura que tornava o homem poeta tão cativante: ladrão de Bagdá e cozinheiro baiano, piadista de Jequié e ‘leitor luterano’ de Drummond (...)”³⁵⁶.

Nessa breve problematização, já podemos observar como as narrativas e parte da crítica a respeito do movimento se complementam, no que diz respeito à relevância dos temas da migração e das origens nordestinas para os integrantes e suas obras; e se contradizem, na

³⁵² RISÉRIO, 1990, p. 35.

³⁵³ GIL in CAPINAN, 1995, pp. 14-15.

³⁵⁴ RISÉRIO in SALOMÃO, 2014, p. 474.

³⁵⁵ GALVÃO in SALOMÃO, 2014, p. 490.

³⁵⁶ PERRONE-MOISÉS in SALOMÃO, 2014, p. 520.

medida em que acompanhamos as interpretações dos artistas sobre suas próprias obras e de seus colegas nesses fatores. Cada qual dos pontos de vista privilegia aquele(s) artista(s) tropicalista(s) que, para si, representa(m) “o nordestino mais nordestino” ou sua cultura. Precisamente por observar os perigos que as opiniões dos próprios artistas podem engendrar em termos de interpretação para a crítica, é importante que não busquemos amparar nossas análises e interpretações de suas obras em total consonância com suas autobiografias, entrevistas e relatos.

Contudo, ao considerarmos a canção “Capitais e Tais” num disco que se propõe a pensar a Tropicália, não podemos nos furtar a analisá-la enquanto simbólica dessa relação migratória dos artistas envolvidos com aquela movimentação cultural da década de 1960. Aqui, nossa entrada não é exatamente a do biografismo, conquanto esteja partindo da análise do próprio objeto: o disco que delimita sua temática na explicação do surgimento do grupo tropicalista. Nesse sentido, “Capitais e tais” pode ser interpretada, pois, como alegoria dos tropicalistas, somando-se ao álbum de forma a trazer um tom de ironia para a atividade do próprio grupo composto em sua maioria por nordestinos que, às vistas de uma indústria cultural em intensificação na região Sudeste, poderiam viver “lá”, no Nordeste, mas... lá foram eles ficando “cá”, como canta Tom Zé.

Uma moçárabe possível solução

Se já tratamos das canções do disco em que as personagens da Tropicália e das preceptoras-babás são gestadas (“Apocalipsom A” e “Marcha-enredo da Creche Tropical”), faltou pensarmos sobre essa “Tropicália Lixo Lógico” que possibilita a unidade entre essas personagens por meio da alegoria do lixo lógico, assim como concentra a tese do disco. Na sétima faixa, alguns dos mais belos versos do CD nos apresentam o que seja o denominado Lixo Lógico:

A pureza Chapeuzinho
Passeando na floresta
Enquanto Seu Lobo não vem:
Mas o Lobo entrou na festa
E não comeu ninguém.

Era uma tentação,
Ele tinha belos motes,
O Lobo Seu Aristotes:
Expulsava todo incréu
Ali do nosso céu.

Não era melhor, tampouco pior,
 Apenas outra e diferente a concepção
 Que na creche dos analfatóteles regia
 Nossa moçarabe estrutura de pensar.
 Mas na escola, primo dia,
 Conhecemos Aristotes,
 Que o seu grande pacote
 De pensar oferecia.

Não recusamos
 Suas equações
 Mas, por curiosidade, fez-se habitual
 Resolver também com nossas armas a questão
 – Uma moçarabe possível solução
 Tudo bem, que legal
 Resultado quase igual
 Mas a diferença que restou
 O lixo lógico criou.

Que fazer com tanto lixo lógico?

Aprendemos a jogá-lo
 No poço do hipotalo
 Mas o lixo, duarteiro,
 O córtex invadiu:
 Caegitano entorta rocha
 Capinante agiu.³⁵⁷

Canção homônima ao disco, “Tropicália Lixo Lógico” de cara coloca um distanciamento um tanto brechtiano ao fazer o pastiche da fábula de Chapeuzinho Vermelho. Nos primeiros dois blocos e no último é intermediada por um *rock-canção* tão familiar à estética de Tom Zé, unindo a distorção da guitarra ao cavaquinho. Dessa canção, com participação importante de Washington no primeiro, segundo e último blocos, acompanhada da impressionante rabeca de Thomas Rohrer, apreendemos que pelo processo de transmissão de uma cultura oral, tradicional, e poderíamos dizer, pré-industrial, que Tom Zé chama de lógica moçarabe, foi desenvolvida pelos nordestinos tropicalistas, para depois ser descartada, ou melhor dizendo, recalçada, à medida que a lógica cartesiana é por eles “aprendida”. Lanço mão das aspas com a finalidade de marcar a ideia de Tom Zé, de que essa lógica ocidental, como citada nos versos acima, não foi *recusada* pelos que foram a ela sujeitados nessa sociabilidade, de forma que ela aparece principalmente como uma *escolha* dos sujeitos aqui

³⁵⁷ TOM ZÉ, 2012, s.p. Apenas o verso: “que fazer com tanto lixo lógico?”, cantado por Tom Zé com entonação um tanto teatral, num pastiche às perguntas das personagens indefensas, como Chapeuzinho Vermelho, quando verbalizam suas inseguranças, não se encontra na transcrição do encarte do CD, então tomei a liberdade de acrescentá-lo na citação.

envolvidos na parábola do cancionista. Paradoxalmente, Aristóteles, símbolo da segunda lógica, não deixa de ser pintado como “Lobo Mau”, que não precisa sequer devorar alguém para ter seus motes sedutores, eles sim, devorados, comidos, antropofagizados, como queria Oswald de Andrade, retoricamente pela tal lógica moçárabe.

Aventuramo-nos a entrever aí um desenho de crítica ao Iluminismo, assaz divertido e tropicalista, é verdade, porquanto o relativismo e a beleza de “não era melhor, tampouco pior” faça coro exemplar à bibliografia que denomina a Tropicália de pós-moderna. Não fossem os disparates das comparações de Tom Zé no desenvolvimento de suas teses em seus diversos discos, essas teorias caberiam na crítica que o cancionista fizera na canção “Complexo de Épico”, de 1973. Por tirar os conteúdos de seus lugares de origem, deslocá-los das estantes de livros e levá-los aos shows de *Tropicália Lixo Lógico*, em que cantava com um rabo acoplado em sua calça, suas teses não levam jamais “esta mania danada, esta preocupação” do compositor brasileiro de “falar tão sério/ de parecer tão sério/ de ser tão sério/ de sorrir tão sério/ de chorar tão sério/ e de brincar tão sério/ e de amar tão sério”³⁵⁸. Mesmo quando criticam a razão ocidental, instrumental, iluminista.

Porém, levando-a a sério, talvez ajude, para pensar essa *tropicacrítica*, assim como as definições de lógica aristotélica e lógica moçárabe, as noções do filósofo Max Horkeimer em *A Eclipse da Razão* (1947), livro cujo objetivo, segundo o autor, é “indagar desde dentro o conceito de racionalidade subjacente em nossa cultura industrial contemporânea, a fim de descobrir se esse conceito não contém falhas que, essencialmente, o tornam vicioso”³⁵⁹.

Para questionar o que entendemos, no senso comum, como razão, o filósofo introduz seu primeiro capítulo com uma ideia “vernacular” que fazemos da palavra razão. A dificuldade do homem comum de explicar o que seja razão se dá, para ele, devido à crença de que o termo se explica por si mesmo. “Razão” estaria, para essa acepção mais ordinária, ligada à ideia de utilidade – o homem racional é capaz de decidir o que é útil para ele, através do “funcionamento abstrato do mecanismo de pensamento”³⁶⁰ que é capaz de classificar, inferir e deduzir.

Relacionando-se com meios e fins, esse conceito de razão pressupõe uma “adequação de procedimentos a propósitos mais ou menos tidos como certos e que se presumem auto-explicativos”³⁶¹. No entanto, o problema dessa concepção é que “concede pouca importância à

³⁵⁸ TOM ZÉ, 2011, p. 213.

³⁵⁹ HORKHEIMER, 2007, p. 7.

³⁶⁰ *Idem, ibid.*, p. 9.

³⁶¹ *Idem, ibidem*

indagação de se os propósitos como tais são racionais”³⁶². Essa ideia é, ao contrário do que pode parecer, “inteiramente alheia à **razão subjetiva**”³⁶³ porque não faz menção nenhuma ao sujeito, seus lucros e vantagens.

Horkheimer salienta que este conceito de razão é recente, datado dos últimos séculos, pois durante muito tempo o conceito de razão não se bastava a esse raciocínio individual (que igualmente pode ser mimetizado em escala coletiva), mas às relações entre seres humanos, classes, instituições e natureza. É o caso dos sistemas filosóficos de Platão e de Aristóteles, do escolatismo e do idealismo alemão. A isso ele chama de **teoria objetiva da razão**.³⁶⁴ Segundo esses sistemas amplos e complexos, “o grau de racionalidade de uma vida humana podia ser determinado segundo a sua harmonização com essa totalidade”³⁶⁵.

Mas e a razão subjetiva de que falava anteriormente, tem espaço nesses sistemas filosóficos de Platão e Aristóteles? Sim, ela não é ignorada por eles, porém circunscrita a uma “expressão parcial e limitada de uma racionalidade universal”³⁶⁶. E o conceito de razão objetiva enfocaria mais nos meios que nos fins, uma vez que importava pensar mais nos conceitos (de bem supremo, de destino humano, de modo de realização dos fins últimos) para atingir esta razão do que coordenar os comportamentos e traçar os objetivos, de maneira pragmática.

Para esses sistemas criadores do que Max Horkheimer chamara de teoria objetiva da razão, então, “a razão é um princípio inerente da realidade”³⁶⁷, ao passo que para a teoria que vivemos no contemporâneo, “a razão é uma faculdade subjetiva da mente”³⁶⁸. Aparece então a questão do cálculo, fundamental a esta última, moderna, e também observada em seus contemporâneos pela chamada Escola de Frankfurt: “Em última instância, a razão subjetiva se revela como a capacidade de calcular probabilidades e desse modo coordenar os meios corretos com um fim determinado”³⁶⁹ – e os filósofos desde o tempo de John Locke são marcados por essa definição. “No processo social de produção”, mesmo quando se traçam outras categorias de função mental que não são estritamente a do cálculo, essas definições

³⁶² *Idem, ibidem*

³⁶³ *Idem, ibid.*, p. 10.

³⁶⁴ *Idem, ibidem*

³⁶⁵ *Idem, ibidem.*

³⁶⁶ *Idem, ibidem.*

³⁶⁷ *Idem, ibid.*, p. 11.

³⁶⁸ *Idem, ibidem.*

³⁶⁹ *Idem, ibidem.*

também vão contribuir “para a coordenação de meios e fins, que se constitui, no fim das contas, o interesse social da ciência e, em certo sentido, a *raison d’être* da teoria”³⁷⁰.

Esperamos não forçar quando vemos uma relação possível entre a forma como Tom Zé enxerga e sente os recalques necessários do que ele chama de lógica moçárabe frente ao processo civilizatório, e a construção teórica que Max Horkheimer e também Walter Benjamin e Theodor Adorno engendraram para pensar o mesmo processo em suas obras teóricas. No entanto, como citamos linhas atrás, Horkheimer não inclui o sistema filosófico de Aristóteles na mesma direção que fez Tom Zé. Tendo a compactuar com o primeiro, e pensar que Tom Zé localiza em Aristóteles, na verdade, apenas uma figura emblemática que foi, ela mesma, instrumentalizada por uma razão que tem como objetivo, como intuem seus versos, solucionar certas equações ou, como diria Horkheimer, fazer o cálculo e estar a serviço de determinados fins – “interesse social da ciência”.

Agora, talvez fique mais clara a ressonância do sentimento da tese de Tom Zé com o aporte teórico-filosófico de Horkheimer quando acompanhamos sua formulação de que a relação entre razão subjetiva e objetiva não é mera oposição para ele; e a prevalência da primeira sobre a segunda nos dias de hoje passa por um processo histórico signifiante:

A faculdade subjetiva de pensar foi o agente crítico que dissolveu a superstição. Mas, ao denunciar a mitologia como falsa objetividade, isto é, como uma criação do sujeito, teve que usar conceitos que reconheceu como adequados. Assim, desenvolveu sempre uma objetividade em si própria.³⁷¹

O pensamento está relacionado com a faculdade de pensar, mas o ultrapassa.

A crise atual da razão consiste basicamente no fato de que até certo ponto o pensamento ou se tornou incapaz de conceber tal objetividade em si ou começou a negá-la como uma ilusão. Esse processo ampliou-se gradativamente até incluir o conteúdo objetivo de todo conceito racional. No fim, nenhuma realidade particular pode ser vista como racional *per se*; todos os conceitos básicos, esvaziados de seu conteúdo, vêm a ser apenas invólucros formais. Na medida em que é subjetivada, a razão se torna também formalizada.³⁷²

Assim, para o filósofo, nem os gregos, nem os humanistas estadistas são simbólicos de uma razão subjetiva, já que “no século XVII o aspecto objetivo da razão ainda predominava, pois o principal esforço da filosofia racionalista foi formular uma doutrina do homem e da

³⁷⁰ *Idem, ibidem*. Aqui, a proximidade do conceito de razão subjetiva e do conceito de razão instrumental parece grande. Em nota de rodapé, por exemplo, Horkheimer explica que as noções de Weber de “racionalidade funcional” e “substancial” se aproximam das suas próprias noções aqui apresentadas; mas uma vez que Weber negava a possibilidade de uma razão substancial, ele mesmo aderiu de modo definitivo à razão subjetivista (HORKHEIMER, 2007, p. 12).

³⁷¹ *Idem, ibid. p. 13.*

³⁷² *Idem, ibidem.*

natureza que pudesse preencher a função intelectual (...) que a religião tinha preenchido anteriormente”³⁷³. Para ele, será o Iluminismo que manifestará a total formalização – o seu “grau mais alto”³⁷⁴ –, o que também passa pelo divórcio entre razão e religião.

Tal divórcio é o que parece intuir Tom Zé na longínqua Irará de seus dias infância, na década de 1940, quando em sua autobiografia imagina uma “nossa Idade Média”. É também o que parece ressentir Tom Zé quando o reformula em reaproximação, reconciliação, pelas mãos do herói-tropicalismo, por meio do nomeado casamento entre “Fé” e “Conhecimento”. Por isso acreditamos que sua tese, por mais debochada que possa parecer, carregue algo de sério sobre o sentimento do mundo; e que, por mais que atire em Aristóteles, acerte em outra parte, podendo fazer pensar uma crítica a esse Iluminismo de que tratou Horkheimer: “Os filósofos do Iluminismo atacaram a religião em nome da razão; e afinal o que eles mataram não foi a Igreja mas a metafísica e o próprio conceito de razão objetiva, a fonte de poder de todos os seus esforços”³⁷⁵. Isso porque, para Horkheimer, qualquer esforço metafísico de especulação foi reduzido ao pejorativo de mitologia ou superstição.

Ora, a subsunção da lógica “moçárabe” pela lógica “aristotélica”, sentida por Tom Zé, tem toda a caracterização dessa redução da mitologia em superstição. Algo similar acontece na própria recepção de Tom Zé por seu público. Tenho em mente meus trabalhos de campo em shows de Tom Zé, para traçar um comentário anedótico³⁷⁶: o auditório que ri de suas estripulias teóricas parece entrever seus esforços metafísicos como superstição. Me lembro de uma roda de conversa com Rogério Skylab no Centro de Pesquisa e Formação do SESC em 2017, que assisti, durante a qual um participante, cujo nome infelizmente não sei, foi acometido por um insight parecido. Perguntou a Skylab: “Eu acho que com você acontece algo semelhante ao que se passa com o Tom Zé. Todo mundo acha que o que vocês dizem é brincadeira, vocês nunca são levados a sério. Por que você acha que isso acontece?”. Skylab, até onde minha memória pode levantar, não soube precisar. Mas ainda com Horkheimer, podemos nos aventar algumas possibilidades para essa pergunta de um colega desconhecido.

³⁷³ *Idem, ibid., p. 19.*

³⁷⁴ *Idem, ibidem.*

³⁷⁵ *Idem, ibid., p. 23.*

³⁷⁶ Nos últimos anos, frequentei shows e palestras de Tom Zé em ambientes diversos, mas principalmente nas unidades do Sesc São Paulo. Cito alguns deles em que pude observar essa relação do público: Tom Zé em palestra Jogo de Ideias, no Itaú Cultural em São Paulo (novembro de 2011); Show Todos os Olhos, no Sesc Belenzinho, em São Paulo (2013); Tom Zé no Festival Psicodália, em Rio Negrinho (fevereiro/março de 2014); lançamento do álbum Canções Eróticas de Ninar no Sesc Pompeia, em São Paulo (outubro de 2016); shows dos álbuns Estudando o Samba, Estudando a Bossa e Estudando o Pagode, no Sesc Pinheiros, em São Paulo (outubro de 2017).

Assim como Skylab, Tom Zé está o tempo todo jogando com os signos e com as personalidades da indústria cultural. Quando participam de talk shows, quando constroem seus mais inteligentes ou seus mais pastelões pastiches, quando tomam o lugar do entrevistador e invertem o jogo do espetáculo, estão a todo momento pensando e estudando as regras desse mesmo espetáculo. Contudo, nem sempre são compreendidos em suas performances metacríticas, uma vez que a indústria cultural projeta nelas sua própria aparência e forma. Idealizada para a massa, essa indústria funciona de forma a buscar igualar seus produtos entre si. O que sai da linha da parábola média pode ser tido, como é o caso dos dois cancionistas, como comédia. Uma tal reificação é explicada por Horkheimer quando diz que, “Outrora, uma obra de arte aspirava dizer ao mundo o que ele era, formular um veredicto supremo. Hoje ela é completamente neutralizada. (...) O público ouve essa obra [refere-se à sinfonia Eroica, de Beethoven] como se ela tivesse sido escrita para ilustrar os comentários do programa”³⁷⁷. E continua:

Essa reificação é típica da subjetivação e formalização da razão. Transforma obras de arte em mercadorias culturais, e seu consumo numa série de emoções fortuitas, divorciadas das nossas verdadeiras intenções e aspirações. A arte foi separada da verdade, assim como a política ou a religião.³⁷⁸

Tal separação entre as esferas essenciais da vida, como arte, política e religião, da verdade, também é sentida, de outra maneira, por Guy Debord, quando verifica o desejo, por parte do espetáculo, de implosão da própria noção de História: “(...) a história era a *medida* da verdadeira novidade. Quem vende a novidade tem todo o interesse em fazer desaparecer o meio de aferi-la”³⁷⁹. Nessa posição privilegiada,

A preciosa vantagem que o espetáculo tirou dessa *marginalização* da história – de já ter condenado toda a história recente a passar para a clandestinidade e ter conseguido fazer todos esquecerem o espírito histórico na sociedade – foi, antes de tudo, abarcar sua própria história, o movimento de sua recente conquista do mundo. Seu poder já soa familiar, como se sempre tivesse estado presente. Qualquer usurpador tenta fazer esquecer *que acabou de chegar*.³⁸⁰

É *grosso modo* desse cenário catastrófico, que aqui recriei, que partem os conceitos de indústria cultural, para Horkheimer e Adorno, e de espetáculo, para Guy Debord, ainda que sejam conceitos pensados de e para épocas diferentes. Embora visualize um processo civilizatório igualmente acachapante, delineando uma narrativa similar em que a cultura

³⁷⁷ HORKHEIMER, 2007, p. 44.

³⁷⁸ *Idem, ibid.*, p. 45.

³⁷⁹ DEBORD, 2017, p. 202.

³⁸⁰ DEBORD, 2017, p. 202.

moura é subjugada à ocidental, a nordestina à sudestina, a oral à escrita, a pré-industrial à industrial, e assim por diante, Tom Zé parece, no entanto, entrever uma saída assaz positiva para a situação.

É assim que a ideia de lixo lógico entra em cena, parecendo indicar um sentido um pouco diverso, otimista, de brecha, nessa indústria cultural. Por meio dele, Tom Zé entende a Tropicália, voz oficial da conta que não fecha entre a soma das razões subjetiva e objetiva, e portanto voz oficial desse lixo, resquício, como movimento que conseguiu demonstrar, ao menos em seus melhores momentos, pela indústria cultural, que, se ambas as lógicas conseguem resolver as mesmas equações, chegar aos mesmos resultados, algumas ferramentas-de-pensar sobram na solução “moçárabe” (“Pensar é pão...”, como canta em “Tropicalea Jacta Est”). Sendo a própria indústria cultural uma das maiores “equações” de nosso tempo, e aquela à qual a Tropicália buscou justamente uma “solução”, é possível dizer, com Tom Zé, que a segunda de fato conseguiu dar à primeira uma resposta inventiva e inusitada.

Examinando a questão do lixo lógico por outro ponto de vista, a partir de seu relato autobiográfico publicado nove anos antes desse disco, uma reflexão sobre as “Mil e uma noites” de Irará pode trazer um outro viés do que simbolizaria a questão do analfabetismo aristotélico, da lógica moçárabe e do lixo lógico. A longa citação vale pela emocionante ambientação narrativa construída:

Naquelas pretéritas noites, era cativo dos fatos, histórias, consequências, colorários (sic), contratempos e reviravoltas com que cada um colaborava para aquelas *Mil e Uma Noites*.

Mil e uma porque depois do escurecer do dia seguinte, na mesma sala e em mesma cerimônia ritual de pós-jantar, tínhamos novos convivas e novo repertório. Uma visita distinta, um viajante comunista de pernoite, um vaqueiro de meu avô que chegara. E naquele universo todos participavam da conversa com a dignidade comum do costume vigente.

A criatura tratava sua circunstância e sua experiência com tanto respeito e atenção especulativa que, do doutor ao vaqueiro, a cada um assistia dar conta em palavras de sua parte na tarefa de prover ordem e sentido à vida humana neste vale de lágrimas.

Mil e uma porque meus padrinhos-avós, Pompílio e Genésia, carinhosos inesquecíveis, tiveram treze filhos. Treze filhos para, fosse pelo colhido nos livros, fosse pelo vivido em viagens e prisões, fosse pela prática diária de uma ética que era quase sinônimo do verbo “viver”, fosse pela subversão política procurando fendas em todos os elos do capitalismo – treze filhos para alimentar o cabedal de histórias da rica civilização daquela Irará miserável e pobre da minha infância.

Aquelas noites, como sinos de Combray martelando de novo meus ouvidos, são mais um argumento para eu preferir atuar sobre o conhecimento e o mundo com o método dos analfabetos de Euclides da Cunha.³⁸¹

Aqui, a organização dos símbolos de Tom Zé, entre os convivas de *Mil e Uma Noites* e os de sua memória (“como sinos de Combray”, de *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust), revela a associação, que faz o narrador, entre a “língua de tradição falada”³⁸² que aprendeu na infância e o fato de ter nascido “numa família genial”³⁸³. É assim que o aspecto “moçárabe” do iraraense é ligado ao anticapitalismo, já que em sua família convivia-se com um proeminente comunista brasileiro, Fernando Santanna.

Veja-se o paralelismo que se estabelece entre a descrição do que seja uma família genial e a questão da cultura de tradição falada. A genialidade de sua família se deve a “que se chocava de frente contra alicerces de nossa cultura – política, religião, etc”; e à herança dos aprendizados de seu tio por ser comunista: “Ser comunista em 1944, quando meu tio Fernando Santana se graduou em engenharia civil pela UFBa, comprometia a criatura em uma série de responsabilidades intelectuais: formação conceitual optativa para a economia, a política, a sociologia, praticadas pelo capitalismo”³⁸⁴. Já na descrição da tradição falada: “Também nos anos 40, em nossa vida simples em Irará, circulava muita cultura antiocidental através da nossa secular tradição oral”³⁸⁵. Assim, é na conjunção da cultura de tradição falada nordestina e da cultura comunista dos anos 1930-40 que resultava a “cultura antiocidental” que valoriza Tom Zé.

Assim, podemos aproximar a “solução moçárabe” de Tom Zé à modernidade, ao século XX, desmitificando-a enquanto origem identitária e entendendo-a correlata a uma formação anticapitalista. Como o excerto extraído do livro, de alguma forma, o CD de Tom Zé é também testemunho de uma geração que viu e viveu as inflexões da Guerra Fria e sua derrocada; os horrores de um acirrado movimento de “desenvolvimento” econômico no chamado nacional desenvolvimentismo brasileiro, traduzível para nós em mais reificação e expropriação, ao mesmo tempo que alguma empolgação advinda da ampliação do consumo de bens não-duráveis pelas massas. Nessa linha, a letra da quarta faixa do disco, “O Motobói e Maria Clara”, mostra uma relação sincrética entre o motobói, personificação de sua profissão,

³⁸¹ TOM ZÉ, 2011, p. 56.

³⁸² *Idem, ibid.* p. 55.

³⁸³ *Idem, ibidem.*

³⁸⁴ *Idem, ibidem.*

³⁸⁵ *Idem, ibidem.*

e a sua moto; assim como o sonho da personagem Maria Clara em comprar os seus eletrodomésticos.

Testemunha das atrocidades do nacional desenvolvimentismo, como do neoliberalismo, pode ser também a canção “A terra, meus filhos”, melancólica até a espinha, e que faz lembrar a canção de Caetano Veloso, “Terra”³⁸⁶, ambas as canções transformando nosso planeta em personagens³⁸⁷. Com o acréscimo de que na letra de Tom Zé, ela é também terra em letra minúscula, benevolente, que nos oferece o de comer (“Na serra dá dobradura/ Para o sol pintar os milhos// Além do mel e do azeite/ Completa o café com leite/ Com pão que faz de polvilhos/ Púbis ainda sem pelo/ Não se recusa de tê-lo/ Com reis e com maltrapilhos”); mas também é envelhecida na mão de seus assassinos – a quem ela maternalmente parece perdoar: “Do sol a terceira cria/ baila noite, baila dia/ lá vai a Terra, meus filhos, levando seus assassinos (...)// De maus tratos envelhece, sem ter usado espartilhos/ Lá vai a Terra, meus filhos, levando seus assassinos”³⁸⁸.

Um tal pacifismo encontra eco em outras faixas do disco, que apresentam conselhos do eu-lírico para o ouvinte. “Não Tenha Ódio no Verão” – “isso arrebenta uma nação”³⁸⁹ são versos que testemunham uma forma de sentir o que seja a política. Em outra canção do disco, “NYC Subway Poetry Department”, ouvimos uma ode às ideias contraculturais dos anos 1960 (“afaste-se dos corações se fechando, das mentes se fechando, das pernas se fechando (...) dos coros tediosos, das lojas dominadoras”), ainda jogando com o *ready-made* do aviso sonoro de fechamento das portas do metrô, de maneira bastante similar ao procedimento de citação tropicalista:

New York Subway Poetry Department
Stand clear of the closing doors
Stand clear of the closing hearts
Stand clear of the closing heads
Stand clear of the closing legs

Stand clear of the bloody loss
Stand clear of the boring chores
Stand clear of the mesmerizing cross
Stand clear of the dominating stores

³⁸⁶ “Na cela de uma cadeia/ foi que eu vi pela primeira vez as tais fotografias/ em que apareces inteira/ porém lá não estavas nua/ e sim coberta de nuvens/ Terra, Terra/ por mais distante/ o errante navegante/ quem jamais a esqueceria”. VELOSO, 1978, faixa 1.

³⁸⁷ A personificação da Terra também me faz pensar em uma menção a Voltaire encontrada nas páginas da autobiografia de Tom Zé, Tropicalista Lenta Luta: “No terremoto de Lisboa, em 1575, ele também, com veemência, reprochou a Terra – o planeta – pelos modos tão sensuais e voluptuosos. Disse não ser conveniente, para a reputação dela, proceder com tal concupiscência” (TOM ZÉ, 2011, p. 60).

³⁸⁸ TOM ZÉ, 2012, s.p.

³⁸⁹ TOM ZÉ, 2012, s.p.

Stand clear of the closing souls
 Stand clear of the hideous crimes
 Stand clear of the poor souls
 Stand clear of the mounting grimes
 Of the lost souls stand clear
 Of the paralyzing tides stand clear
 Stand clear of the dirty souls
 Of the war weeping times stand clear

Stand clear of the bloody cross
 Stand clear of the blearing sounds
 Stand clear of the bloody laws
 Stand clear of the hare and hounds
 Stand clear of the bloody souls
 Of the oppressing bounds stand clear.

Stand close to the red cross
 Stand clear of the maddening bounds.

Stand clear of the hideous crimes
 I'd like to find this guy
 Stand clear of the mounting crimes
 He writes poetical warnings for New York subway
 Paralyzing tides stand clear
 So I could invite him to be
 Of the war weeping times stand clear
 To be my partner in the next álbum³⁹⁰

Ainda no mesmo sentido pacifista que escutamos no álbum de Tom Zé, em “Tropicalea Jacta Est”, vemos um esforço de apresentar todos os fortes personagens da história da Tropicália que, de formas diferentes, se lançaram nessa “nau” contra a censura, o período da Ditadura Militar e a moral patriarcal. Os versos seguintes contam das prisões inexplicáveis de Gilberto Gil e Caetano Veloso nos últimos dias de 1968: “Dois que antes da cela – da ditadura/ Deram a vela/ da nossa aventura/ Barqueiro meu navegador” e esconjuram a Ditadura: “Era urgente/ sair da tunda”.

³⁹⁰ TOM ZÉ, 2012, s.p. Arrisco uma tradução diletante: “Mantenha distância das portas se fechando (aviso do metrô), mantenha a distância dos corações fechados, das mentes fechadas, das pernas fechadas, das perdas de sangue [ou das grandes perdas, aqui existe ambiguidade], dos coros tediosos, das cruces hipnotizantes, das lojas dominadoras, das almas fechadas, dos crimes hediondos, das almas pobres, da sujeira se amontoando, das almas perdidas, das correntes paralisantes, das almas sujas, dos tristes tempos de guerra, da cruz de sangue [ou da maldita cruz, fica ambíguo], dos sons estridentes, das malditas leis [ou leis de sangue, ambíguo], das fronteiras opressoras. Mantenha-se próximo à cruz vermelha, mantenha-se longe das fronteiras enlouquecedoras. Mantenha distância dos crimes hediondos. Eu gostaria de encontrar esse cara... Mantenha-se longe dos crimes se amontoando. ...Ele escreve avisos poéticos no metrô de Nova Iorque... de correntes paralisantes, fique longe... Então eu poderia chamá-lo pra ser... dos tempos tristes de guerra, se afaste... Pra ser meu parceiro no próximo álbum”.

Contudo, pela letra de Tom Zé, apesar da terrível tunda, “aquele jejum” cultural e político por que passavam todos, vislumbra-se ainda uma condição de possibilidade, tão inimaginável para nós hoje, depois do colapso da União Soviética – a possibilidade do socialismo (simbolizada pela menção a Cuba Livre): “Bandeiras no mastro/ novo repasto/ mas cada gentio/ trazia no cio/ a fome das feras/ naquele jejum/ mas havia quimeras/ de coca com rum/ Pra cada um/ pra cada um”³⁹¹.

Nos dias de hoje, o que representa essa chamada a historicizar os dias de chumbo? Seria possível atualizar o sentido do álbum de 2012 para o momento atual no Brasil? Se nos lembrarmos da última canção do álbum de Tom Zé, em que este recria a manjedoura do casamento da primeira faixa em “Apocalipsom B”, fundindo os nomes dos novos intérpretes da MPB que participaram do disco, assim como fizera em “Tropicalea Jacta Est” com os nomes dos ícones do tropicalismo; veremos um Tom Zé que, mais do que relembra a Tropicália em homenagem, questiona-se sobre quem, que criatura estaria para nascer, ao fim do disco: “Caemicida malluri/ Ta Gil/ Pelicapinarante was/ Que vai/ Na manjedouramarassu/ Nascer/ É hora da Segunda Vinda/ Quem essa criatura vem a ser,/ Que sai do Spiritus Mundi?”³⁹². Sua última faixa, prospectiva, parece então nos colocar o imperativo de atualizar os sentidos, hoje, do disco de Tom Zé e da própria Tropicália.

Composto no auge da empolgação dos anos Lula-Dilma³⁹³, o CD de Tom Zé carrega a marca de uma visada otimista interpretativa da Tropicália: quando acredita que a “razão instrumental” do “lobo mau seu Aristote” não comeu ninguém; quando apoia a odisseia de Lula e vê nas peripécias da Tropicália alguma analogia, em “Tropicalea Jacta Est”, ao cantar a ideia de que pelo movimento tropicalista “Saímos da nossa Idade Média nessa nau/ Diretamente para a era do pré-sal”³⁹⁴... Carrega também as marcas de seu tempo em sua própria existência material, como tentamos descrever nos fragmentos em que pensamos a forma *editalesca* que pressupõem algumas estruturas de seu disco.

Esse otimismo, da Tropicália como sintetizadora de nosso “primeiro computador”, como se canta em “Tropicalea Jacta Est” – fazendo lembrar a atuação de Gilberto Gil no Ministério da Cultura –, se é provável que sempre tenha estado deslocado da realidade, denota cada vez mais um pretérito perfeito à medida que os anos passam. Ouvir a canção “Não tenha ódio no verão” em 2012, no ano de seu lançamento, é diferente de ouvi-la no Brasil de hoje; e

³⁹¹ TOM ZÉ, 2012, s.p.

³⁹² TOM ZÉ, 2012, s.p.

³⁹³ Agradeço a Francisco Alambert por esta formulação.

³⁹⁴ TOM ZÉ, 2012, s.p.

parece mudar de sentido a cada ano de sufrágio em território nacional, durante os quais sentimos na pele os discursos de ódio dos eleitores em suas trincheiras virtuais, de classe, familiares, profissionais.³⁹⁵ Comentando a interpretação de Juçara Marçal dessa canção em 2014, Walter Garcia diria:

(...) é quase óbvio considerar “Não Tenha Ódio no Verão” como trilha sonora do rebaixamento generalizado da esfera política, ou seja, como trilha sonora da imbecilização nas redes sociais, da ferocidade caluniosa, injuriosa ou difamatória na grande imprensa, das agressões verbais e físicas nas ruas, da quebra das distinções elementares entre o público e o privado, do elogio cínico a artimanhas jurídicas, da reedição do Febeapá (Festival de Besteira que Assola o País), que, com frequência, descambaria para o Febapá (Festival de Baixaria que Assola o País): “Isso arrebenta uma nação”. Entre parênteses, não custa lembrar que as relações de uma obra artística com o processo histórico imediato não a tornam, necessariamente, datada.³⁹⁶

A canção ganha nova força com a interpretação de Juçara Marçal, em 2014, ou seja, após as manifestações de junho de 2013³⁹⁷, no disco *Encarnado* – analisado por Walter Garcia como um disco representativo de um “colapso de um projeto de reforma econômica e social” no Brasil³⁹⁸. Em verdade, o próprio Tom Zé já foi diversas vezes vítima desse ódio, que narrou em entrevista para Fernanda Krakovics, do jornal *O Globo* em 2018. A matéria, de título “Ícones do Tropicalismo seguem melodias diferentes nas eleições” e subtítulo “Caetano apoia Ciro Gomes, Gil está em campanha por libertação de Lula e Tom Zé diz estar ‘arrebentado, sofrido e derrotado’”³⁹⁹, dá o tom desse cansaço, citando episódios sofridos por Tom Zé e Neusa Martins, sua companheira, em que foram hostilizados por *haters*, por conta de composições de Tom Zé que criticavam o “governo” Michel Temer.

Como já dissemos, a atmosfera de empolgação do álbum fica também atrás na linha do tempo, e ligada aos anos-Lula, quando pensamos em seu financiamento nos tempos atuais. O Ministério da Cultura, hoje, já não parece intocável, depois de 2016 e as reverberações do golpe. A Lei Rouanet já não parece mais um dispositivo eterno – isto é, para quem parte do

³⁹⁵ Faço menção, desde aqui, ao olhar de Walter Garcia (2016) para a interpretação de Juçara Marçal da mesma canção, um ano depois, em seu disco *Encarnado* (2014).

³⁹⁶ GARCIA, W. outubro/novembro/dezembro de 2016, pp. 66-67.

³⁹⁷ Às quais Tom Zé não passou sem fazer uma de suas canções de ocasião, disponibilizada para download em seu site oficial, de título “Convite à Pirapora”: “Vem pra rua ocê também/ traz o berro do berrante/ Ante, ante, ante, do Brasil seguir avante/ Vem// Pra rua vem/ Caipira pira pora/ Pegar seu trem/ Logo no romper da aurora/ Eu quero ver/ Graça de Nossa Senhora/ No desfilar/ O cartaz de Pirapora”.

³⁹⁸ Nas palavras de Garcia: “Penso que, em alguma medida, a violência e a ruína sintetizadas no disco captaram e passaram a reverberar, no plano artístico, o colapso de um projeto de reforma econômica e social sustentado por um modelo econômico conservador e por arranjos políticos de curto alcance.” (GARCIA, W. outubro/novembro/dezembro de 2016, p. 66.

³⁹⁹ KRAKOVICS, 19 de agosto de 2018, s.p.

pressuposto de que um dia já pareceu. E nesse sentido, duas canções do álbum tomam a frente do palco para falar da submissão do mundo das artes ao das mercadorias e ativos financeiros.

Em “Navegador de Canções”, o eu-lírico se mostra, ao contrário da coletividade encampada nas canções-tese do disco, um tanto só. Essa solidão do artista pode ser entendida como o caso específico de Tom Zé, um singular tropicalista, que navegou para outros caminhos que seus colegas, Gil, Caetano, Gal... como também pode falar da melancólica situação do artista, acompanhado apenas por sua música, no mercado de bens simbólicos: “Longe, sozinho,/ Ventos marinhos,/ Eu navegava canções,// Ia na dança,/ Na confiança,/ Das cardeais direções./ Eu navegava canções.”⁴⁰⁰

Aquele artista que não alcança o páreo, para Tom Zé, também merece sua representação em “Debaixo da Marquise do Banco Central”. O local, cenário de tiroteios, serve de abrigo para Ana, a jovem filha da classe média que não encontra mais meios de se reproduzir, sendo inviabilizada sua herança. Ana, conta-nos a canção narrativa, fora deserdada pelo pai, não por ter se casado com o nosso velho ladrão de cavalos brechtiano mencionado no começo deste ensaio, mas com um ator. Desempregado ele, ela amamentando, ambos vão morar na rua, ou melhor, protegidos pela marquise do capital financeiro:

Bala baila baila – o tiroteio esquenta
Bala baila baila – é o quebra-pau
Bala baila baila – Ana amamenta
Bala baila baila – lendo seu jornal

Pobre moça rica que o papai já deserdou
Ana só queria se casar com um ator;
Desempregado, estava seu favorito
Os dois na rua, pra chupar nem pirulito.

Mas acharam um abrigo,
Um luxo legal,
Apesar de ter muito assalto no local:
O casal mora debaixo da marquise do Banco Central.⁴⁰¹

Impossível precisar se os assaltos no local são cometidos por marginais, já que o próprio Banco Central, como uma das nobres instituições simbólicas da manutenção das injustiças sociais, dos juro e da soberania do capital fictício no Brasil, promove assaltos diários às populações marginalizadas. De todo modo, o artista que, desempregado, é abrigado por esse dinheiro, aqui concretizado pelo prédio do BC, não parece nada estranho ao próprio disco de Tom Zé, patrocinado pelo Edital Natura Musical, e a todos os artistas do que

⁴⁰⁰ TOM ZÉ, 2012, s.p.

⁴⁰¹ TOM ZÉ, 2012, s.p.

poderíamos chamar da “Era dos Editais”, que cantam os contemporâneos ao disco de Tom Zé, Douglas Germano e Kiko Dinucci. “Um luxo legal”.

Esse ator é representativo também, hoje, do Teatro Oficina, que perdeu seu maior patrocínio em 2017 e vem enfrentando os obstáculos da especulação imobiliária que pretende reduzir o espaço utilizado pelo grupo nas últimas décadas, em um empreendimento milionário no cada vez mais gentrificado bairro do Bixiga, em São Paulo. Humilhado e ofendido pelos proprietários do Brasil, Zé Celso segue, contudo, dizendo:

Além da perda do patrocínio, também não houve qualquer lei de incentivo subsidiando o trabalho da companhia, que criou e reexistiu, como dizia Lina Bo, na força da precariedade radical. O artista, sobretudo na arte teatral, não pode esperar por condições ideais, não pode jamais deixar de se preparar para estar em cena, dentro e fora do teat(r)o.⁴⁰²

É assim que as Cinderelas da televisão vão escamoteando Anas e seus atores desempregados. Destacando-se do álbum efusivo de homenagem a uma Tropicália que também é, ela própria, em muitos aspectos, a materialização dessa Cinderela, essas últimas imagens que levantei e interpretei do disco talvez sejam as que mais cheguem aos dias de hoje respirando e representando o cenário contemporâneo – pois somente seis anos após o lançamento de *Tropicália Lixo Lógico*, após sucessivos golpes políticos e sociais, é possível que muitas ideias e sentimentos estejam envelhecidos, no Brasil.

Destacaram-se, por nossa análise e interpretação, na canção “Tropicalea Jacta Est”, o otimismo da marcha com a tecnologia, com o pré-sal, e com o sentimento das quimeras “de coca com rum pra cada um/ pra cada um”; e na “Marcha-Enredo da Creche Tropical”, as imagens da miscigenação que, com paradoxal prazer, neutralizam “a tristeza daquela invasão”. Descontado o otimismo do lixo lógico, o disco de Tom Zé engendra uma grande força narrativa para imaginar suas personagens e suas teses. Na resolução de refletir sobre a Tropicália de forma a entendê-la em seus diversos ângulos, seja em sua materialidade passada, seja em seus desdobramentos futuros, suas canções oferecem interesse crítico.

Sobretudo, se imaginarmos as 16 faixas de Tom Zé em um Lado A e um Lado B por nós reorganizados, reservando ao primeiro as faixas que são relativas à tese sobre a Tropicália, e ao segundo, as que não são, talvez sintamos com mais clareza um jogo contrastante de composições, que o cancionista e sua produção tentaram aliviar, ao intercalar as “canções de tese” com as outras. Esse contraste, nos parece, interessa na medida em que dá forma às contradições com que de um lado *Tropicália Lixo Lógico* representa alegremente os

⁴⁰² ZÉ CELSO in SEM AUTOR. 20/12/2017. s.p.

seus personagens mais reificados e amortecidos pelas determinações materiais (seja no migrante que não volta à terra natal, seja no solitário e lírico navegador de canções, seja no paralelismo entre as histórias de Maria Clara, Motobói, Ana e o Ator), e de outro apresenta o heroísmo vencedor da fórmula tropicalista.

Em terceiro lugar

*Em terceiro lugar vem o nanã de nanã
Em segundo lugar vem o lerê-le-iê*

(Tom Zé e Vicente Barreto)

Por volta de 2011, quando buscava leituras sobre a Tropicália para uma Iniciação Científica na área de Literatura Brasileira, encontrei muitas comparações entre aquela movimentação e o Modernismo brasileiro, em estudos acadêmicos como na cultura popular e no jornalismo cultural. Na época, este era para mim um bom sinal, já que tinha decidido comparar a poesia de Oswald de Andrade e as letras do primeiro disco de Tom Zé.

Justamente quando eu terminava essa pesquisa inicial e algumas análises comparativas, Tom Zé lançou o disco *Tropicália Lixo Lógico*, afirmando por toda parte que a comparação entre a Tropicália e Oswald não era exata. Foi essa coincidência que me motivou pensar o texto autobiográfico e o disco de Tom Zé, buscando entender como ele pensava, então, a Tropicália.

Há muitas visões em jogo, é claro, sobre o assunto. Nesta dissertação, busquei indicar caminhos interpretativos a partir das minhas leituras, colocando em evidência sobretudo a crítica materialista sobre a Tropicália. Tal delimitação da revisão bibliográfica deixou de fora, evidentemente, muitos/as autores/as, textos e livros importantes sobre Tom Zé e sobre a Tropicália. Contudo, a escolha – sobretudo no primeiro ensaio – por ensaístas que trabalham na linha da Teoria Crítica foi feita para situar a Tropicália musical como um momento da formação da indústria cultural brasileira, e entender a partir daí os passos seguintes na interação desse grupo com o mercado fonográfico, que por sua vez passou por muitas mudanças nas décadas que se seguiram à movimentação tropicalista e ainda segue em transformação.

Assim, no primeiro ensaio, a memória sobre o Grupo Baiano e as suas transformações no fim da década de 1960 foram retomadas ao mesmo tempo que procurei trabalhar e relacionar três ensaios sobre etapas distintas das carreiras dos tropicalistas. O ensaio de Roberto Schwarz tece uma crítica aos sentidos do tropicalismo contemporâneos à Ditadura Militar e contemporâneos ao próprio momento de escrita do célebre ensaio “Cultura e Política”. Já o ensaio de Walter Garcia é contemporâneo aos livros e discos “tropicalistas” lançados na década de 1990 e no início da década de 2000, levantando o seu aspecto flagrante

de mercadoria e questionando os significados daquela atuação. E o ensaio de Francisco Alambert salienta a hegemonização tropicalista em solo nacional e internacional, já no início da década de 2010. As noções sobre o tropicalismo de Roberto Schwarz, em 1969, de Walter Garcia, em 2004, e de Francisco Alambert, em 2012, revelam momentos importantes do ensaísmo brasileiro de captar imagens e significados em permanente mudança. Essas noções, ou seja, de “imagem tropicalista”, de Schwarz, “mercadoria tropicalista”, de Garcia, e “realismo tropicalista”, de Alambert, procuraram evocar os sentidos (e transformações) da Tropicália na época, justamente, em que se escreve.

A partir da reflexão sobre essas noções, e também da retomada da questão da crise da música popular brasileira entre 1964 e 1966 pelo ensaio de Marcos Nobre e José Roberto Zan, podemos pensar a Tropicália, de certa maneira, como uma resposta, no campo da canção, àquela “crise”, que por si extravasava, na realidade, as questões musicais e se colocava de maneira política e social – uma vez que falávamos do golpe militar e do fim das expectativas abortadas em 1964.

Nesse contexto de entendimento da Tropicália como um grupo de artistas (dialeticamente, objetos e sujeitos de todas essas transformações), que lugar teria Tom Zé, frequentemente esquecido nas reconstruções históricas desta movimentação, para além de sua participação no disco *Panis et Circencis*? O texto que escolhi para abrir o primeiro ensaio tem significado para essa discussão e aponta para a necessidade de enfrentarmos os documentos de época de Tom Zé de forma a entendermos melhor o momento tropicalista e a própria carreira do iraraense. O tom de seu texto, isto é, de enfrentamento direto com o público mais conservador e elitizado (e aí se incluem a esquerda e a direita, em diferentes aspectos), que é também um tom revelador da criação de um público que também compra esse enfrentamento, lembra muito os discursos da época de Caetano, Gil, Pignatari, irmãos Campos e Oiticica.

Se entendermos o tropicalismo musical como uma criação de Gil e Caetano, à qual puseram fim em 1968 em enterro simbólico, de fato, fica difícil incluir Gal, Tom Zé e Os Mutantes em papel relevante nessa situação. Mas se buscarmos outros aspectos interpretativos para aquele conjunto de relações, obras e performances, procurando ainda entender o que dava unidade a esse conjunto de maneira materialista, poderemos entrever para Tom Zé um lugar interessante. Não se trata de clamar um lugar ao sol para o artista “maldito” ou “delinquente” – como ele próprio definiu o olhar do outro para si em seu texto “Material da Imprensa”. Trata-se, para mim, sobretudo de verificar na Tropicália seu aspecto que mimetiza a forma do próprio mercado, por admitir e tomar a forma metafórica do “guarda-chuva” que

abriga múltiplas possibilidades, mas apenas quando lhe convém; e quando não, expurga os elementos indesejáveis para a margem, em manobras necessárias para o bom funcionamento de sua fórmula.

Nesse sentido, investigar o que é, para Tom Zé, o tropicalismo, interessa para entender também o próprio movimento. Assim, no segundo ensaio, propus uma leitura da autobiografia de Tom Zé. Aponto, ali, alguns caminhos que a crítica do cancionista tem feito no sentido de aproximar demais as noções de Tom Zé na autobiografia para analisar a sua obra fonográfica – sobretudo no sentido de não entendê-lo como tendo sido um tropicalista. Também proponho um olhar para a construção do narrador-personagem, por ver muito interesse em como Tom Zé imagina o seu público leitor, numa dinâmica talvez próxima à que ele mimetiza nos palcos.

Já que o primeiro ensaio procurava estabelecer uma reflexão sobre os anos 1960 e os tropicalistas nos Festivais de TV, o segundo ensaio também se configurou tal qual uma ponte para o terceiro, porque o livro de Tom Zé é lançado justamente em 2003, ano que Francisco Alambert apontou como um marco na hegemonização da Tropicália: Gilberto Gil no Ministério da Cultura, Caetano Veloso na cerimônia de premiação do Oscar... É nesse ano que o então editor da PubliFolha, Arthur Nestrovski, teria pedido a Tom Zé que escrevesse trinta laudas *sobre o Tropicalismo* – e isso parece ser bastante simbólico dessa etapa em que a Tropicália é redescoberta nos Estados Unidos e David Byrne resgata Tom Zé do ostracismo.

De tal maneira, o Tom Zé de 2003 serviu também como mediação para pensar este de 2012, que está distante historicamente daquela situação descrita no primeiro ensaio, ou seja, dos Festivais, dos anos 1960 e do próprio tropicalismo, mas que retoma justamente esses temas, já depois daquele momento em que o assunto fora largamente tratado, entre o final da década de 1990 e a década 2000.

Para refletir sobre o disco de 2012, cabe puxar à lembrança o gosto de Tom Zé por fazer discos temáticos, desde o seu primeiro álbum, *Grande Liquidação*. Os que mais claramente trouxeram temas, e que de alguma maneira tematizam a própria música popular-comercial brasileira, são *Estudando o Samba* e *Estudando a Bossa Nova*⁴⁰³. No último, por exemplo, Tom Zé apresenta o que ele chama de “tese”: de que a ponte Rio-Niterói só foi possível *por causa* da invenção de João Gilberto. Já a “tese” do Lixo Lógico, apresentada em 2012, vai no sentido oposto àquela que buscava apresentar que a Bossa Nova *viabilizou* a

⁴⁰³ *Estudando o Pagode*, como Tom Zé vem dizendo nos últimos anos, é menos exatamente um estudo sobre o gênero musical do que sobre a exploração da mulher pelo homem, tal como o subtítulo esclarece: *Opereta Segrega Mulher*.

imaginação e a construção de algo. *Tropicália Lixo Lógico* trata do que possibilitou a invenção da própria *Tropicália*.

Para ele, então, não foi a obra de Oswald que garantiu a eclosão das movimentações tropicalistas, nem apenas os poetas concretos, nem mesmo o rock – são todas essas influências, mas o que mais importa frisar é a origem nordestina dos tropicalistas. A cultura oral, das canções tradicionais, por exemplo, e da cultura moçárabe teria entrado em choque, quando eles migraram para o Sudeste. É desse choque que teriam surgido o material sociocultural dos artistas tropicalistas, que teriam desrecalcado aquilo que mantiveram escondido, à semelhança de “lixo”, no processo de “alfabetização” – cujo sentido para Tom Zé vai além do letramento.

No terceiro ensaio, procurei analisar, então, algumas letras do disco de Tom Zé (sobretudo as que tematizam a questão do moçárabe e do lixo lógico), para dar uma interpretação para a “tese” do lixo lógico. Em paralelo às análises das letras, trouxe análises de entrevistas e também de elementos da produção do disco, que foi financiado com patrocínio público-privado por meio da Lei Rouanet de incentivo fiscal à empresa Natura. E por tratar-se de um disco cuja temática é a cultura nordestina dos artistas tropicalistas, comparei-o também com outro de autoria de Tom Zé na década de 1970, *Correio da Estação do Brás*, cujas canções são atravessadas por personagens migrantes nordestinas.

Finalmente, um último comentário caberia sobre o subtítulo da dissertação, que adotamos por terem subido à superfície da nossa análise do disco de 2012 as condições materiais de sua produção, divulgação e distribuição. Ora, a “Era dos Editais” é relativa ao momento de hegemonização da forma do realismo tropicalista, de que trata Alambert em seu ensaio citado nesta dissertação. Ao final do nosso terceiro ensaio, nos indagamos se essa “Era” já não teria acabado. Com a distância histórica e as novas forças sociais que se movimentam no Brasil – falo sobretudo dos discursos de direita sobre história e cultura que pretendem se hegemonizar no país nos próximos tempos –, é possível que fique mais clara a especificidade dessa “Era dos Editais” e do arco histórico que se traçou entre 1960 e a hegemonização da fórmula tropicalista. Além de sua particularidade, talvez fique cada vez mais claro o seu fim. Caberá, então, nos anos que virão, melhor analisar as contingências artísticas desse período profícuo de editais de cultura que hoje parece já fronteiro de tempos diversos, o que deixei apenas sugerido nas interpretações desta dissertação.

Referências Bibliográficas

Jornal, revista e internet

SEM AUTOR(A). “Jacob do Bandolim no MIS”, *Estado de São Paulo*, 25.02.1967, p. 7.

SEM AUTOR(A). “TV – RÁDIO – SHOW”, *Ilustrada da Folha de S.P.*, 22.06.1968, p. 3.

SEM AUTOR(A). “Cabral suspende Tropicalismo”, *Folha de São Paulo*, 2º caderno, 19.07.1968, p.3.

SEM AUTOR(A). “‘Não sabia fazer tropicalismo do jeito que eles fazem’, diz Tom Zé sobre Caetano e Gil a revista...”, *Música UOL*, 14/08/2012. Acessível em: <https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2012/08/14/nao-sabia-fazer-tropicalismo-do-jeito-que-eles-fazem-diz-tom-ze-sobre-caetano-e-gil-a-revista.htm?cmpid=copiaecola>. (Último acesso em 22/01/2018)

SEM AUTOR. “Teat(r)o Oficina recria ‘Bacantes’ em sessões especiais de fim de ano”. *O Globo*. s.p. Disponível em: <http://googleweblight.com/i?u=https://redeglobo.globo.com/globoteatro/noticia/teatro-oficina-recria-bacantes-sem-sessoes-especiais-de-fim-de-ano.ghtml&hl=pt-BR>. (Último acesso em 23/08/2018).

ANTENORE, Armando. “Mallu Magalhães: Revolucionária aos 16 anos”. *Revista Bravo!*. 1º de outubro de 2008. Disponível em: <http://www.armandoantenore.com.br/perfis/mallu-magalhaes-revolucionaria-aos-16-anos>. (Último acesso em 21/08/2018).

_____. “A Tropicália segundo Tom Zé”, *Revista Bravo*, São Paulo: Editora Abril, julho de 2012.

AZEVEDO, Victoria. “Dedicada à canção brasileira, Casa Natura Musical abre com Lenine” in *GuiaFolha Online*, 05/05/2017. Disponível em: <https://guia.folha.uol.com.br/shows/2017/05/dedicada-a-cancao-brasileira-casa-natura-musical-abre-com-lenine.shtml>. (Último acesso: 20/08/2018).

CALADO, Carlos. “A síndrome das bananas”, *Folha de S. Paulo – Caderno+*, domingo, 26 de outubro de 1997, <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/10/26/mais!/21.html> (Último acesso em 18/12/17.)

COSTA, Marcelo. “Entrevista: Tom Zé”, site *Scream & Yell*. 17 de setembro de 2012. Disponível em: <http://screamyell.com.br/site/2012/09/17/entrevista-tom-ze/>. (Último acesso em 20/06/2018).

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. “Martinha”, site *Dicionário MPB*. [201-?]. Disponível em: , acessado em <http://dicionariompb.com.br/martinha/dados-artisticos>. (Último acesso em 21/08/2018).

DUNN, Christopher. “A vanguarda caleidoscópica do Brasil expressa na obra de Caetano e Gil”, entrevista concedida a Leslie Chaves in *IHU Online*. 3 de nov de 2015.

Disponível em: http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=6222&secao=476

ESTEVES, Bernardo. “A genealogia e o abacaxi”, *Revista Piauí*. Publicado online em 27/06/2014 e acessível no link <http://piaui.folha.uol.com.br/a-genealogia-e-o-abacaxi/>. (Último acesso em 15/08/2018).

FERRAZ, Marcos Grinspum. “Tom Zé fala sobre o disco ‘Tropicália Lixo Lógico’ e faz shows em São Paulo”, *Folha Online*, 21/09/2012, s.p. Disponível em: <http://folha.com/no1156412>. (Último acesso em 21/02/2017).

GARCIA, Lauro Lisboa. “Quem eram os malditos mesmo?”, *Estadão Online*, 01/02/2011. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral.quemeramosmalditosmesmoimp,673571>. (Último acesso em 23/11/15)

GERMANO, Douglas. “Sem Nenhum”, *YouTube*. 24 de julho de 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=__KKCGJn5xw. (Último acesso em 25/08/18).

KRAKOVICS, Fernanda. “Ícones do Tropicalismo seguem melodias diferentes nas eleições”. *O Globo*. 19/08/2018. Sem paginação. Disponível em: <http://m.oglobo.globo.com/brasil/icones-do-tropicalismo-seguem-melodias-diferentes-nas-eleicoes-22992013>. Último acesso em: 23/08/2018.

MARTINS, Roberto. “O passeio de Tom Zé em Irará”, *Site Lupa Digital*. 4 de dezembro de 2009. <http://www.lupa.facom.ufba.br/2009/12/opasseiodetomzeemirara/> (Último acesso em 3/6/2017).

MELO, Alexandre. “Natura vai gerenciar carreiras de cantores”, *Valor Econômico*, 02/02/2018. Acessível em: <https://www.valor.com.br/empresas/5301079/natura-vai-gerenciar-carreiras-de-cantores>. (Último acesso em 20/08/2018).

MOTTA, Nelson. “A cruzada Tropicalista”, *Última Hora*, 5/2/1968. Disponível em: http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/report_cruzada.php (Último acesso em 18/12/2017).

NATURA MUSICAL. “Encontro Natura Musical – Edital Nacional 2011”. Vídeo no *YouTube*. 16/12/2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C6rYsvsoc4o>. (Último acesso em 21/08/2018).

NATURA MUSICAL. “Tom Zé convida para shows de Tropicália Lixo Lógico em SP”. Vídeo no portal *YouTube*. 20/09/2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TxZdNded3yo>. (Último acesso em 21/08/2018).

NATURA MUSICAL. “Tom Zé apresenta ‘Tropicália Lixo Lógico’”. Vídeo no portal *YouTube*. 11/10/2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=76-PnvhmmFk>. (Último acesso em 21/08/2018).

NATURA MUSICAL. “Nada fica indiferente à música – conheça 30 projetos selecionados para compor o elenco Natura Musical”. *Press kit*. 2015, s.p. Disponível em:

<http://www.conteudopublicacoes.com.br/naturamusical2016/natura-10-anos.html>. (Último acesso em 20/08/2018).

NATURA MUSICAL. “Conheça os artistas e festivais selecionados por Natura Musical para 2018”. Site *Natura Musical*, 2017. Disponível em: <http://www.natura.com.br/naturamusical/conheca-os-artistas-e-festivais-selecionados-por-natura-musical-para-2018>. (Último acesso em 06/08/2018).

NATURA MUSICAL. “Edital Natura Musical 2018 recebe 2.617 inscrições de todo o Brasil”. Site *Natura Musical*, 2018. Disponível em: <http://www.natura.com.br/naturamusical/edital-natura-musical-2018-recebe-2617-inscricoes-Brasil>. (Último acesso em 06/08/2018).

NEVES, Arlette. “Tropicalismo: movimento, mito, escola ou cafajestada sob encomenda?”, *O Cruzeiro*, 20 de abril de 1968, consultado em http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/report_tropicalismo.php. (Último acesso em 22/01/2018).

OLIVEIRA, Adones. “Baianos em tempo de Banana”, 2º *Caderno da Folha de S. P.*, p. 3, 30 de maio de 1968.

OLIVEIRA, Ana. “identifisignificados festivais, site *Tropicália*, [201-?]. Acessado em: <http://tropicalia.com.br/identifisignificados/festivais>. (Último acesso em 21/08/2018).

RÉ, Adriana del. “A imprensa cantada de Tom Zé”, *O Estado de São Paulo – Caderno 2*. 10/11/2003. Sem paginação. Consultado no site do artista: <http://www.tomze.com.br/wp-content/uploads/2003/11/a-imprensa-cantada-de-tom-ze.pdf>. (Último acesso em 14/11/2017).

REDAÇÃO GUIA DA SEMANA. “Natura e Vanessa da Mata vão inaugurar casa de show dedicada à MPB em São Paulo”. Site *Guia da Semana*. Sem paginação, consultado em: <https://www.guiadasemana.com.br/na-cidade/noticia/natura-e-vanessa-da-mata-va-inaugurar-casa-de-show-dedicada-a-mpb-em-sao-paulo>. (Último acesso em 20/08/2018).

REGINATO, Lucas. “Tom Zé fala sobre adaptação de *Tropicália Lixo Lógico* para o palco”, *Rolling Stone Online*. 19.09.2012. Disponível em: <http://rollingstone.uol.com.br/noticia/tom-ze-fala-sobre-adaptacao-de-itropicalia-lixo-logicoi-para-o-palco/>. (Último acesso: 21/02/2017 às 15h17.)

_____. “Qwalyssignos” in SALOMÃO, Waly. *Poesia Total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

TATIT, Luiz. *Estudando Tom Zé*, folheto de publicidade oferecido pelo SESC Pinheiros na temporada homônima do artista. São Paulo: SESC, outubro de 2017.

TINHORÃO, José Ramos. “Era uma vez uma canção” – entrevista a Pedro Alexandre Sanches, *Caderno Mais da Folha de São Paulo*. 29 de agosto de 2004, pp. 4-6.

TOM ZÉ. Site oficial. www.tomze.com.br. [201-?]. Sem paginação.

VELOSO, Caetano. “‘Lixo lógico’ – novo álbum de Tom Zé é o melhor desde o seu renascimento”, *O Globo*, 5 de agosto de 2012. Acessível em: http://www.tomze.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=305:lixo-logico-caetano-veloso&catid=8:imprensa&Itemid=18 (Último acesso em 24/08/2013).

WIKIPEDIA. “Press kit” in *Wikipedia*. Acessado em: em https://pt.wikipedia.org/wiki/Press_kit. (Último acesso em 21/08/2018).

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. “Tempo livre” in *Palavras e sinais: Modelos críticos 2*. Trad. de Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995.

ALAMBERT, Francisco. “A realidade tropical”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, no 54. São Paulo, USP/ IEB, 2012. pp. 139-150.

ARANTES, Otilia. “De ‘Opinião-65’ à 18ª Bienal” in *Novos Estudos* nº 15, São Paulo: Julho de 1986.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução comentário e apêndices de SOUSA, Eudoro. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda. 1992.

BOMFIM, Leonardo Corrêa. “A Eclosão da Tropicália e os migrantes nordestinos” in *VI ENABET - Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia*, 2013, João Pessoa, Música e Sustentabilidade, 2013. Disponível em: http://www.academia.edu/3687447/A_Eclos%C3%A3o_da_Tropic%C3%A1lia_e_os_migrantes_nordestinos. (Último acesso: 21/07/2018).

_____. *Os tons de Zé: transformações paradigmáticas na obra de Tom Zé*. (1967-1976). São Paulo: Unesp, 2014.

BRASILEIRO, Katia Valéria Barros da Rocha. A cultura como produto midiático: práticas comunicacionais de empresas que utilizam a Lei Rouanet. Dissertação de Mestrado. Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 2016.

BRECHT, Bertolt. “Ópera dos três vinténs” in *Teatro Completo em doze volumes*. Trad. Wolfgang Bader, Marcos Roma Santa, Wira Selanski. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004, v. 3.

BROWN, Nicholas. “Brecht eu misturo com Caetano: citação, mercado e forma musical.” Trad. Aparecido Donizete Rossi e Renato Gonçalves Ferreira Filho. in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 59, p. 149-190, dez. 2014.

CALADO, Carlos. *Tropicália – a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 4ª reimpressão, 2008.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa*, 2. ed., São Paulo, Perspectiva, 1974.

COELHO, Frederico. “A formação de um tropicalista: um breve estudo da coluna “Música Popular” de Torquato Neto” in *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 30, p. 129-146, mai. 2002. Disponível em:

<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2171/1310>. (Último acesso em 07/12/2018).

_____. “Nota editorial” in _____.; COHN, Sergio. (org.) *Tropicália*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

_____. *A semana sem fim*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

_____. “Onde se vê dia, veja-se noite: notas sobre a crítica em tempos de contracultura” in OLINTO, Heidrun Krieger, SCHOLLHAMMER, Karl Erik, SIMONE, Mariana (orgs). *Literatura e artes na crítica contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016.

COLETIVO MPB (José Roberto Zan ; Marcos Nobre; Henry Burnett; Rúrion Soares Melo).

“A morte e a morte da canção”. Sem data. URL:

<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2691,1.shl>. (Último acesso em 22/01/2017.)

_____. “Chega de saudade”. Sem data.

<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2719,1.shl>. (Último acesso em 22/01/2018).

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. 2ª edição. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e a mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

DUARTE, Paulo Sergio e NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). *Do samba-canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: FAPERJ/Relume Dumará, 2003.

DUNN, Christopher. “Tom Zé and the performance of citizenship in Brazil” in *Popular music*. Cambridge University Press, 2009, pp. 217-237.

_____. “Traços da Tropicália” in *Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Unesp, 2009.

ELSE, Gerald. “Introduction” and “Notes” in ARISTOTLE. *Poetics*. Michigan: Ann Harbor Paperback, The University of Michigan Press, 1994.

FENERICK, José Adriano. “A globalização e a indústria fonográfica na década de 1990”. In: *Minas Gerais: ArtCultura*, v. 10, n. 16, p. 119-135, jan.-jun, 2008.

_____. “A canção imperfeita de Tom Zé e a Tropicália” in GARCIA; THOMAS (org). *Música e Política: um olhar transdisciplinar*. 1ed. SP: Alameda, 2013A.

_____. “Tom Zé: a crítica da canção popular e a canção popular crítica” in *Fenix: revista de história e estudos culturais*, V. 10, 2013B.

_____. “Aspectos da vanguarda na canção popular: Tom Zé e Arrigo Barnabé” in FENERICK, GARCIA (org). *Música Popular: história, memória e identidades*. São Paulo: Alameda, 2015.

FREIRE, Guilherme Araujo. *Vanguarda, experimentalismo e mercado na trajetória artística de Tom Zé*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp, 2015.

_____. “Tom Zé e o elogio à imperfeição: uma breve análise do disco Com Defeito de Fabricação” in *Revista Brasileira de Estudos da Canção*. Natal: n.3, jan-jun 2013.

GALVÃO, Walnice Nogueira. “A voga do biografismo nativo” in *Estudos Avançados*, v. 19, n. 55, pp. 349-366, 2005.

_____. “Tarifa de embarque” in SALOMÃO, Waly. *Poesia Total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GARCIA, Walter. “O mistério da mercadoria tropicalista” in *Reportagem*, ano V, nº 55. São Paulo: Oficina de Informações, abril de 2004. pp. 29-32.

_____. *Melancolias, Mercadorias*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

_____. “Notas sobre ‘Cálice’ (2010, 1973, 1978, 2011)” in *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 2, p. 110-50, jan.-jun. 2014.

_____. “Nota sobre o disco *Encarnado*, de Juçara Marçal (2014)”. in *Revista USP*. São Paulo: n. 111, pp. 59-68, outubro/novembro/dezembro de 2016.

GIL, Gilberto. “Prefácio” in CAPINAN, José Carlos. *Confissões de Narciso*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

_____. “Cronologia” in *Gilberto Gil – Todas as Letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. “Entrevista com Gilberto Gil” in COHN, Sergio (Org.) *Encontros – Gilberto Gil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem – CPC, vanguarda e desbunde*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

HORKHEIMER, Max. *Eclipse da Razão*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Centauro, 2007.

KURZ, Robert. *O Colapso da Modernização*. Da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1993.

_____. “A estética da modernização: da cisão à integração negativa da arte” in *Com todo vapor ao colapso*. Juiz de Fora: UFJF, 2004.

LEJEUNE, Philippe. “O pacto autobiográfico” in NORONHA, Jovita (org.) *O pacto autobiográfico – De Rousseau à Internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. 2ª Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, pp. 15-55.

MARTINS, Roberto. “Tom Zé: um tropicalista e sua aldeia” in *III Enecult – Encontro de estudos multidisciplinares em cultura*. Salvador: UFBA, 2007.

MELLO, Zuza Homem de. *A Era dos Festivais*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

NAPOLITANO, Marcos e VILLACA, Mariana Martins. “Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate” in *Rev. bras. Hist. [online]*, vol.18, n.35. 1998, pp.53-75. Available from: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01881998000100003>, visualizado pela última vez em 07.12.17 às 18h27.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. Originalmente apresentada como Tese (Doutorado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP – 1999). São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

_____. “A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural” in *Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, México, 2002.

NAVES, Santuza Cambraia. *Da bossa-nova à Tropicália*. Coleção Descobrimos o Brasil, Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____, COELHO, Frederico Oliveira, BACAL, Tatiana (Organizadores). *A MPB em discussão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. *Canção Popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NERY, Emília Saraiva. « Estudando o Tropicalismo na Tropicália Lixo Lógico de Tom Zé » in *CONTRAPONTO: Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da UFPI*. Teresina, v. 2, n. 1, agosto de 2013.

_____. *A imprensa cantada de Tom Zé [manuscrito]: entre o tropicalismo e uma linha evolutiva na MPB (1964-1999)*. Uberlândia : Tese de Doutorado para Universidade Federal de Uberlândia, 2014.

NOBRE, Marcos e ZAN, José Roberto. “A vida após a morte da canção” in *Revista Serrote*, São Paulo: Instituto Moreira Salles, s.p., número 6, 2010, disponível em <http://www.revistaserrote.com.br/2011/07/a-vida-apos-a-morte-da-cancao/>.

OLIVEIRA, Ana (org.). *Tropicália ou Panis et Circencis*. Rio de Janeiro: Iyá Omin, 2010.

OLIVEIRA, Francisco de. *Elegia para uma re(li)gião*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1977.

ORTIZ, Renato. “Prefácio” in DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz*. Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. 2 ed. São Paulo: Boitempo, 2008, pp. 11-14.

PANAROTTO, Demétrio. *Qual sertão, Euclides da Cunha e Tom Zé*. São Paulo: Lumme Editora, 2009.

PAIANO, Enor. “Homogeneidade e diversidade na cultura global: o caso da world music”. In: *Gêneros ficcionais, produção e cotidiano na cultura popular*. São Paulo: Gts/Intercom, n. 1, 1994.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Pescados vivos” in SALOMÃO, Waly. *Poesia Total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

PIMENTA, Heyk. (org.) *Encontros – Tom Zé*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

PIRES, Carlos Eduardo de Barros Moreira. *Canção popular e processo social no tropicalismo*. São Paulo: Banco de teses da USP, 2011.

RENNÓ, Carlos (org.). *Gilberto Gil: todas as letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

RENTE, Renata Santos. *Região Geográfica e o Regional na Literatura Brasileira – A representação do Sertão em Guimarães Rosa e os debates sobre a formação do Brasil*. Dissertação de Mestrado no banco de teses da USP. 2013.

RISÉRIO, Antonio. “O solo da sanfona: contextos do rei do baião” in *Revista USP*, São Paulo, dezembro/janeiro e fevereiro 1990.

_____. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 1995.

_____. “Cangaceiros e Tenentes” e “No sertão de Irará” in *Adorável comunista – História política, charme e confidências de Fernando Sant’Anna*. Rio de Janeiro: Versal, 2002.

SALOMÃO, Waly. “Me segura qu’eu vou dar um troço” in *Poesia Total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014 [Publicado em 1972].

SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo – decadência bonita do samba*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

SILVA, Rafael Florêncio. *A construção já é ruína – A tropicália de Caetano Veloso sob o processo de modernização do território brasileiro*. Dissertação (Mestrado), Universidade de São Paulo, 2017.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969 – Alguns esquemas” in *O Pai de Família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978.

_____. “Nota sobre vanguarda e conformismo” in *O Pai de Família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978.

_____. “Verdade tropical – um percurso de nosso tempo” in *Martinha versus Lucrécia* – Ensaio e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SOUSA, Eudoro de. “Índice onomástico” in ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução comentário e apêndices de SOUSA, Eudoro. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda. 1992.

TATIT, Luiz e NESTROVSKI, Arthur. “Entrevista” in TOM ZÉ. *Tropicalista lenta luta*. 1ª reimp. da 2ª ed. de 2009. São Paulo: Publifolha, 2011.

TOM ZÉ. *Tropicalista Lenta Luta*. 1ª reimp. da 2ª ed. de 2009. São Paulo: Publifolha. 2011.

VALVERDE, Antonio José Romera. “Estudando Tom Zé: Tropicália e o Lixo Lógico” in *Rev. Filos. Aurora*, Curitiba, v. 26, n. 39, p. 867-886, jul./dez. 2014

VARGAS, Herom. “As inovações de Tom Zé na linguagem da canção popular dos anos 1970”. *Galaxia* (São Paulo, Online), n. 24, p. 279-291, dez. 2012.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. Edição de bolso. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 [Primeira edição: 1997].

_____. *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WISNIK, Guilherme. *Caetano Veloso*. Coleção Folha Explica. São Paulo: Publifolha, 2005.

Referências fonográficas

BETHÂNIA, Maria. “Frevo nº 2 do Recife” (Antônio Maria) in *Maria Bethânia*. UMG (Direitos EMI Music Brasil), 1969.

COSTA, Gal. “Me Recuso” (Rita Lee/Luis Sérgio Carlini/Lee Marcucci). In _____. *Caras & Bocas*. Philips. 1977. 1 LP. Lado A, faixa 2.

DUO MOVIOLA. “O retrado do artista quando pede” (Douglas Germano/Kiko Dinucci). *O Retrado do Artista Quando Pede*. Tratore. 2009.

FRANCO, Walter. “Me deixe mudo” in _____. *Ou não*. Continental, 1973. 1 LP, lado B, faixa 1.

GONZAGA, Luiz. “Pedaço de Alagoas” (Edu Maia). in _____. *Vou te matar de cheiro*. UMG (Direitos EMI Music Brasil), 1989.

MARÇAL, Juçara. “Não tenha ódio no verão” in _____. *Encarnado*. Laboratório Fantasma, 2014.

OS MUTANTES. “Dois mil e um” (Tom Zé/ Rita Lee) in _____. *Os Mutantes*. Polydor/PolyGram, 1969. 1 LP, lado A, faixa 4.

RENNÓ, Iara. *Macunaíma Ópera Tupi*. Sesc, 2008.

TOM ZÉ. “São São Paulo, Meu Amor” in _____. *Grande Liquidação*. Rozemblit, 1968. 1 LP, lado A, faixa 1.

THE KINKS. “Death of a Clown” (Dave Davies, Raymond Douglas Davies) in _____. *Something Else*. Pye Records, 1967. 1 LP, lado A, faixa 2.

_____. “Não buzine que eu estou paquerando” in _____. *Grande Liquidação*. Rozemblit, 1968. 1 LP, lado A, faixa 2.

_____. “Catecismo, creme dental e eu” in _____. *Grande Liquidação*. Rozemblit, 1968. 1 LP, lado A, faixa 5.

_____. “A gravata” in _____. *Tom Zé*. RGE, 1970. 1 LP. Lado B, faixa 6.

_____. “O riso e a faca” in _____. *Tom Zé*. RGE, 1970. 1 LP. Lado B, faixa 1.

_____. *Se o Caso é Chorar*. Continental, 1972, 1 LP.

_____. *Todos os Olhos*. Continental, 1973, 1 LP.

_____. *Correio da Estação do Brás*. Discos Continental, 1978, 1 LP.

_____. *Tropicália Lixo Lógico*. Tom Zé (independente), 2012. 1 CD.

_____. *Vira Lata na Via Láctea*. Tom Zé (independente), 2014. 1 CD.

VELOSO, Caetano. “Terra” in _____. *Muito ou Dentro da Estrela Azulada*. CBD Phonogram, 1978.

_____. “Fora da Ordem” in _____. *Circuladô*. Phillips/Phonogram, 1991. 1 CD, faixa 1.

_____. “Cajuína” in *Noites do Norte*. EmArcy Records, 2001. 2 CDs. CD 2, faixa 10.