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

LEILOR MIRANDA SOARES

**“Batiza esse neném”: mercado, MPB, samba e processo social em
Estudando o samba, de Tom Zé**

São Paulo

2020

LEILOR MIRANDA SOARES

**“Batiza esse neném”: mercado, MPB, samba e processo social em
Estudando o samba, de Tom Zé**

Versão Corrigida

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

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em 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

São Paulo

2020

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

S676

Soares, Leilor Miranda

"Batiza esse neném" : mercado, MPB, samba e processo social em *Estudando o samba*, de Tom Zé / Leilor Miranda Soares ; Walter Garcia da Silveira Júnior, orientador -- São Paulo, 2020.

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: "Baptize this baby" : market, MPB, samba and social process in Tom Zé's *Estudando o samba* – São Paulo, SP.

Descritores: 1. Zé, Tom, 1936- 2. Brecht, Bertold, 1898-1956 3. Música popular - Brasil 4. Tropicalismo 5. Indústria cultural 6. Crítica de arte I. Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação II. Silveira Júnior, Walter Garcia da, orient. III. Título.

IEB/SBD84/2020

CDD 22.ed. 780.981

Bibliotecária responsável: Daniela Piantola - CRB-8/9171

Nome: SOARES, Leilor Miranda

Título: “Batiza esse neném”: mercado, MPB, samba e processo social em *Estudando o samba*, de Tom Zé

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

Aprovado em:

Banca Examinadora

Profª. Dra. _____

Instituição _____

Julgamento: _____

Profª. Dra. _____

Instituição _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento: _____

Agradecimentos

Agradeço à minha mãe Solange, meu pai Leilor e minha irmã Amanda por todo o apoio e por terem sido meu alicerce em todos os sentidos.

À minha amada e companheira Amanda por ter me emprestado seu privilegiado ouvido, capaz de ouvir coisas que o meu (apenas o que Deus meu deu) não sabe e nem sequer pressente, pela gigantesca ajuda com as transcrições, por ter me ensinado muito, por ter compartilhado comigo as coisas boas e ruins, por ter me feito sorrir nos piores momentos, por ter sido sempre companheira e por absolutamente tudo mais.

Ao professor Walter Garcia pela orientação dedicada, generosa e profissional, por todas as valiosas indicações de caminhos e leituras, não apenas em reuniões, mas também em suas aulas sempre instigantes e pelas críticas pertinentes e feitas de maneira cordial e construtiva.

Aos colegas de IEB que compartilharam comigo esse percurso: Gabi, Guilherme, Patrícia, Raquel, Marina, Thiago.

Aos queridos e estimados amigos das sociais: Diego, Carol (a quem devo agradecer também por ter me chamado para entrar no coral), Gabi, Lucas, Mike, Poli e Zé, que estão comigo desde 2009 e que contribuíram com diversas reflexões realizadas em mesas de bar, que certamente estão presentes neste trabalho.

À minha amada família coral: Alê, Bia, Carlos, Carol, Dani, Drê, Edu, Fê Moreti, Fê Truglio, Giu, Ju Gouveia, Ju Fernandez, Ju Montesanti, Ju Nakayama, Lereis, Lice, Lu, Miloca, Miri, Pri, Rê e Ri e, de modo amplo, aos grupos Coralusp 12 em ponto, Coralusp XI de agosto, Coral Unifesp e Grupo Mosaico, que simplesmente mudaram a minha vida e sem os quais este trabalho jamais existiria.

Ao querido amigo e regente Edu Fernandes, que foi responsável por meu ingresso no mundo da música, me ensinando boa parte do que sei.

A todos os demais regentes – em especial Alberto Cunha, que me deu aulas de harmonia e contraponto –, professores de técnica vocal e funcionários do Coralusp.

Aos arranjadores vocais que, de perto ou de longe, inspiram e são referência para minha prática e meus estudos em música: André Protásio, Damiano Cozzella, Daniel Reginato,

Eduardo Lakschevitz, Marcos Leite, Maurício Detoni, Monica Thiele, Roberto Rodrigues e Zeca Rodrigues.

À Leila, ao Gustavo e à Dona Ruth, que também são família.

Aos meus amigos de escola Louiz, Lucão, Ricce e Vini, que me acompanham desde a infância.

Ao meu parceiro Pequeno e a todos os meus cantores do Coral Deluz.

Aos professores Ana Paula Simioni, Jaime Tadeu Oliva, José Fernando Peixoto de Azevedo, Luiz Carlos Jackson, Luiz Tatit, Maria Elisa Cevasco, Paulo Iumatti e Viviana Bosi, cujas disciplinas cursei, como aluno regular ou ouvinte, durante o mestrado e que contribuíram consideravelmente para a minha formação.

Aos professores Marcos Napolitano e Thaís Nicodemo pelas relevantes contribuições na banca de qualificação.

Aos Professores Ana Paula Simioni, José Roberto Zan e Maria Clara Bastos por terem gentilmente aceitado o convite para a banca de defesa e ao Professor Marcos Napolitano, que prontamente aceitou o convite feito em cima da hora para substituir o Professor José Roberto Zan.

A todos os funcionários do IEB e das bibliotecas da FFLCH, da FE e da ECA.

A todos os trabalhadores dos bandejões da USP.

A todos os meus amigos músicos, que lutam para viver de música neste Brasil pós-desmanche e que nos dão força para seguir em meio à barbárie.

Por fim, um agradecimento destacado e muito especial ao Lereis, ao Mike e à Pri, que leram atenta e generosamente este trabalho antes do depósito e fizeram valiosíssimos comentários.

*Não há mais ideologia no sentido próprio de
falsa consciência, mas somente propaganda a
favor do mundo, mediante a sua duplicação e a
mentira provocadora, que não pretende ser
acreditada, mas que pede o silêncio.*

Theodor W. Adorno

*Vendido, vendido, vendido!
A preço de banana
Já não olha mais pro samba
Tá estudando propaganda*

Tom Zé

Resumo

Este trabalho se propõe a identificar, analisar e interpretar os elementos do projeto estético em formação de Tom Zé na época de seu chamado ostracismo nos anos 1970, especificamente no disco *Estudando o samba* (1976). A partir de uma abordagem interdisciplinar, que contemple os aspectos musicais, poéticos, históricos, sociais e econômicos presentes nas canções, procuramos esclarecer os sentidos desse projeto estético à luz do processo social, bem como suas relações com a estrutura do mercado fonográfico brasileiro na década de 1970, com a MPB, o tropicalismo e o samba. Observamos que, através de procedimentos musicais, poéticos e expressivos, constrói-se ao longo do disco um ponto de vista de *outsider*, que formaliza a posição de Tom Zé no mercado fonográfico e a partir do qual Tom Zé observa e produz comentários acerca das formas consolidadas da canção popular brasileira. Relacionado a esse ponto de vista exterior, pode-se perceber na maior parte do disco algo próximo de um distanciamento brechtiano. Para explorar essa proximidade e interpretar seus sentidos, realizamos comparações com alguns procedimentos do teatro épico de Bertolt Brecht (1898-1956), como a ironia, a paródia, a citação e a interrupção.

Palavras-chave: Tom Zé; Música popular – Brasil; Tropicalismo; Indústria cultural; Crítica de arte; Bertolt Brecht.

Abstract

This work has the pupose of identifying, analising and interpreting the elements of Tom Zé's aesthetic project in formation by the time of his socalled ostracism in the 1970's, specifically in the album *Estudando o samba* (1976). From an interdisciplinary approach, that contemplates the musical, poetic, social, historical and economic aspects embedded into the songs, we seeked to clarify the meanings of this aesthetic project in its relations with the social process, as well as with the structure of brazilian phonographic market in the 1970's, with MPB, tropicalism and samba. We observed that, through musical, poetic and expressive procedures, an outsider's point of view is constructed throughout the album. This point of view formalizes Tom Zé's position in the phonographic market, and from it, Tom Zé observes and produces comments about the consolidated forms of brazilian popular song. Related to this exterior point of view, it is possible to percieve in most of the album somethig close to a brechtian distancing effect. To explore this proximity and interpret its meanings we made comparisons with a few procedures of Bertolt Brecht's (1898-1956) epic theatre, such as irony, parody, citation and interruption.

Palavras-chave: Tom Zé; Popular music – Brazil; Tropicalism; Cultural industry; Art critique; Bertolt Brecht.

Sumário

Introdução.....	10
Capítulo 1 Gestação do neném: situando Tom Zé e os embriões de seu projeto estético.....	16
Capítulo 2 Nascimento (e enterro) do Neném: <i>Estudando o samba</i>	40
Capítulo 3 “Batiza esse neném”: análises do disco.....	62
Lado A – “confundindo pra esclarecer”.....	62
“Mã”	62
“A felicidade”.....	76
“Toc” e “Tô”.....	88
“Vai (menina amanhã de manhã)”.....	94
“Ui! (você inventa)”.....	106
Lado B – “tudo contra a solidão”.....	120
“Dói”.....	120
“Mãe (mãe solteira)”.....	128
“Hein?”.....	137
“Só (solidão)” e “Se”.....	140
“Índice”.....	146
Considerações possíveis.....	150
Referências.....	157
Apêndice.....	163

Introdução

Aos 83 anos, Tom Zé ainda é frequentemente visto como um artista inquieto, genial, singular e inovador. Além de respeitado e reverenciado pela crítica, o compositor tem sido uma importante referência para artistas e bandas jovens ou cujos trabalhos se concentram nos últimos dez anos e nas cenas alternativas de São Paulo, tais como Juçara Marçal, Kiko Dinucci, O Terno, Filarmônica de Pasárgada, Meia Dúzia de 3 ou 4, entre outros. Recentemente, o compositor de Irará, na Bahia, teve exposições em sua homenagem nas unidades de Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo da Caixa Cultural, além de um conjunto de shows e eventos no Sesc Pinheiros, em São Paulo, por ocasião de seus 80 anos. Parece seguro afirmar que Tom Zé ocupa atualmente um lugar razoavelmente sólido no mercado fonográfico, não como um grande nome canônico da MPB, mas como uma referência nos circuitos de música alternativa e experimental, atingindo um público principalmente jovem, universitário e de classe média.

Se hoje Tom Zé não é de forma alguma um ilustre desconhecido, mas também está longe de ser um *popstar* nacional – fato que justifica este pequeno resumo de sua carreira que fazemos aqui –, as razões para isso podem ser buscadas em sua trajetória na indústria cultural. Apesar de ter aparecido no cenário musical em nível nacional na segunda metade dos anos 1960 como participante de um movimento posteriormente consagrado como o tropicalismo e de ter vencido um Festival de Música Popular Brasileira em uma época na qual os festivais talvez fossem a principal instância de consagração no mercado da canção popular no Brasil, Tom Zé viu seu espaço no mercado se fechar no processo de estruturação da indústria fonográfica durante a virada da década de 1960 para a de 70. Enquanto seus colegas de tropicalismo Caetano Veloso e Gilberto Gil e outros compositores que participaram dos festivais na mesma época, como Chico Buarque e Milton Nascimento, se constituíram rapidamente como nomes prestigiados da MPB, foram absorvidos pelas *majors* (Phillips e EMI-Odeon, principalmente) e passaram a ocupar posições centrais no mercado, Tom Zé viveu uma espécie de ostracismo a partir dos anos 1970. Na década seguinte, esse ostracismo se aprofundou e o iraraense lançou apenas um disco no mercado brasileiro (*Nave Maria*, em 1984 pela RGE). Segundo ele mesmo afirma, Tom Zé quase chegou ao ponto de perder completamente seu espaço e desistir da carreira na

música¹. Isso poderia ter acontecido se o músico e produtor nova-iorquino David Byrne não tivesse lançado o trabalho de Tom Zé de maneira bem-sucedida no mercado internacional no início dos anos 1990, justamente em uma época de explosão da chamada *world music*, na qual o mercado internacional buscava por estilos e sonoridades considerados exóticos e pouco usuais. Foi depois de se tornar sucesso de crítica no exterior, mais precisamente dentro dos nichos de música alternativa e *world music*, que Tom Zé foi “redescoberto” pelo mercado brasileiro e pôde chegar ao lugar estável que atualmente ocupa.

Talvez mais do que qualquer outra, essa trajetória artística de Tom Zé permite refletir sobre o processo de consolidação da indústria fonográfica no Brasil e até mesmo fora dele em suas diversas etapas. O mesmo projeto estético que não foi absorvido pelo mercado nacional e gerou o chamado ostracismo do iraraense nos anos 1970 e 80 foi responsável pelo seu sucesso no mercado internacional nos anos 1990 e seu posterior retorno e absorção dentro do país. Mais do que isso, o mesmo disco. Foi o disco *Estudando o samba* (1976) que aprofundou o isolamento de Tom Zé e, pouco mais de uma década depois, despertou o interesse de David Byrne, que o lançou no mercado internacional com a adição de algumas canções do disco antecessor, *Todos os olhos* (1973). Essa posição curiosa ocupada por *Estudando o samba* faz com que um olhar atento sobre os elementos que compõem a proposta estética do disco possa revelar algo sobre as relações conflituosas e contraditórias de Tom Zé com a indústria fonográfica, com a MPB e com o tropicalismo. Uma análise detalhada desses elementos também pode apontar caminhos para se pensar sobre o legado do iraraense na música alternativa/experimental e aspectos de sua obra que servem de referência para o trabalho de artistas e compositores mais recentes.

Também no campo acadêmico, a obra de Tom Zé tem despertado interesse. Na pesquisa bibliográfica realizada, foi encontrada uma quantidade razoável de estudos de diversas áreas tendo o compositor iraraense como objeto. Todos eles datam do século XXI e boa parte é da segunda década deste século, o que sugere que o interesse acadêmico por Tom Zé não só tem crescido nos últimos anos, como é um fenômeno recente. Dos trabalhos consultados, dois são da área da música: o de Leonardo Bomfim (2014) e o de Guilherme Freire (2015 e 2017); dois são da área da história: Emília Nery (2014) e José Adriano Fenerick (2013); um é da área da linguística: Altalia Lemos (2006) e dois pertencem à área da comunicação: Graccho Silva

¹ Isso aparece em diversas entrevistas de Tom Zé. Ver, por exemplo:

<https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia/Segunda-parte-da-entrevista-exclusiva-com-Tom-Ze/12/9902>

(2005) e Heron Vargas (2012). De caráter mais interdisciplinar, podemos mencionar o artigo de Christopher Dunn (2018), publicado no Dossiê “Samba 1917-2017” da *Revista do IEB* e o trabalho de Patrícia Gonçalves (2018). Passando do campo acadêmico para o editorial, temos ainda o livro de Bernardo Oliveira (2014) sobre o disco *Estudando o samba* (1976) para a coleção *O livro do disco*, da editora Cobogó, a coletânea de entrevistas do iraraense organizada por Heik Pimenta (2011) para um volume da série *Encontros* da editora Azougue e o livro *Tropicalista lenta luta* (2003), escrito pelo próprio Tom Zé na forma de um relato autobiográfico, que tem sido uma referência para qualquer estudo sobre o compositor desde sua publicação e também é utilizado neste trabalho.

Entre todos esses trabalhos sobre Tom Zé, apenas aqueles realizados na área de música analisam detalhadamente os aspectos musicais da obra do compositor. Os trabalhos de outras áreas (história, linguística, comunicação social) se detêm mais às letras, aspectos históricos, sociais e performáticos, deixando de lado a linguagem musical. Ao mesmo tempo, os trabalhos da área de música observam com menor profundidade as letras e os processos históricos e sociais, os quais, em geral, tendem a aparecer como elementos externos às obras. A proposta deste trabalho é a de uma análise interdisciplinar, que seja capaz de contemplar todos esses aspectos (musicais, poéticos, históricos, sociais, econômicos), que compõem simultaneamente esse fenômeno chamado canção popular. Consideramos que o projeto artístico de Tom Zé e suas contribuições para a canção brasileira (especialmente a de caráter experimental) só podem ser apreendidos por uma análise detalhada da linguagem musical proposta pelo compositor, de sua relação com os demais elementos cancionais e de sua atuação na produção de sentidos nas obras.

Investigamos, assim, a produção de sentido no disco *Estudando o samba*, buscando esclarecer como atuam os elementos do projeto estético de Tom Zé nessa construção e na reelaboração de questões do tropicalismo, do samba e da canção popular-comercial brasileira como um todo, o que envolve, em primeiro lugar, pensá-lo como um álbum, no sentido forte da palavra, como um todo coerente e orgânico, cujas canções individuais possuem uma certa autonomia, mas que, ao se juntarem passam a compor uma narrativa ou mensagem maior². Procuramos observar então como Tom Zé efetivamente põe em prática seu processo composicional, com o uso de ostinatos, contrapontos e polirritmias, o ocasional abandono da

² Ver, sobre isso, as reflexões de Márcia Tosta Dias (2012) e Lorenzo Mammí (2014). Retomaremos esse ponto brevemente no capítulo 1.

harmonia funcional, a utilização percussiva de instrumentos melódicos e harmônicos e a exploração de elementos sonoros como timbre e dinâmica. Se é frequentemente dito que Tom Zé “desconstrói” ou “entorta” o samba, buscamos especificar como e até que ponto ele realmente faz isso e quais implicações mais amplas resultam de seus procedimentos em suas relações com tropicalismo, samba, MPB e experimentalismo.

A metodologia seguida se constituiu na análise formal dos 12 fonogramas que integram o disco *Estudando o samba*, tendo em vista, ao mesmo tempo, a dimensão do disco como um todo cujas partes se relacionam e devem ser entendidas a partir de suas relações. O que chamamos de análise formal parte de um certo conceito de forma artística que tem como referência a obra crítica de Roberto Schwarz. Segundo o autor, a forma

é entendida como um princípio mediador que organiza em profundidade os dados da ficção e do real, sendo parte dos dois planos. (...) Noutras palavras, antes de intuída e objetivada pelo romancista, a forma que o crítico estuda foi produzida pelo processo social, mesmo que ninguém saiba dela (1989, p. 141).

Schwarz está falando aqui mais especificamente da forma literária, mas o conceito vale para qualquer linguagem artística que organize ou elabore esteticamente experiências da realidade social. Para a canção, o tipo de análise que realizamos compreende, em um primeiro movimento, a análise interna de todos os elementos que compõem a forma da canção (melodia, letra, harmonia, ritmo, arranjo, sonoridade, interpretação, gênero/estilo entre outros) e das relações entre eles. Em um segundo movimento, a análise formal busca relacionar a forma artística com a forma social, ou seja, observar como a estrutura social se objetiva na estrutura formal da obra artística. Naturalmente, tais movimentos se relacionam dialeticamente, constituindo-se em uma via de mão dupla que tem no conceito de forma uma ponte, a qual está presente tanto na obra quanto no processo social. Nesse sentido, todos os elementos que elencamos acima como componentes da forma da canção são vistos também como parte do processo social, constituindo-se, como diria Adorno, em “conteúdo sedimentado” historicamente.

Voltando para Schwarz, a forma “pode ser todo e qualquer nexos que subordine os outros no texto, incluídas aqui as formas fixas” (1989, p. 139). Se compreendemos bem o argumento do autor, a partir do momento em que a atividade artística deixa de ter que se adequar a regras preestabelecidas – ou seja, com a emancipação da forma – as próprias obras passam a fornecer os termos de sua avaliação e as formas prévias, que antes se impunham como formas, podem se tornar matéria a ser trabalhada por uma determinada obra. Para nossos propósitos, isso

significa que não basta afirmar a adesão, recusa ou desconstrução do compositor a gêneros, estilos ou rótulos consagrados como samba, bossa nova, MPB e tropicalismo, mas de que maneira elas se dão e por quais princípios se organizam, tendo em vista os conteúdos sócio históricos sedimentados em cada gênero ou estilo. Ainda segundo Schwarz, “uma vez afastado o balizamento da tradição, entra em vigor a dinâmica histórica das significações e o verdadeiro designado da forma passa a ser uma *atualidade histórica*” (p. 139, grifos do autor). É necessário, nesse sentido, explicitar a estrutura que emerge de uma eventual recusa a uma outra estrutura prévia (formas fixas, gêneros consagrados) e seu sentido deve ser buscado no processo histórico. Dito de outro modo, se Tom Zé desconstrói o samba e não se guia pelos ditames consagrados pela tradição, é necessário se perguntar: o que então estrutura suas composições? Qual o nexos estrutural que se pode extrair de sua obra e como ele se relaciona com o processo social? Tais perguntas nortearão as análises aqui apresentadas.

Essa noção de forma apresenta ainda um caráter de objetividade. Schwarz afirma que “a forma social é objetiva, isto é, posta pelo processo de reprodução social e independente das consciências individuais” (1989, p. 141-2). Disso se segue que a forma artística também guarda uma certa independência em relação às intenções do autor ou artista, na medida em que seus sentidos emergem da relação entre o nexos estrutural da obra (seus elementos e as relações entre eles) e o processo histórico, que é “independe das consciências individuais”, relação que, como vimos é balizada pela “dinâmica histórica das significações”. Schwarz sintetiza isso em “*Verdade tropical: um percurso do nosso tempo*” (2012), ao afirmar que “nem sempre as formas dizem o que os artistas pensam” (p. 101). Nesse sentido, as análises realizadas aqui levarão em conta opiniões, declarações e explicações de Tom Zé apenas na medida em que forem relevantes para a apreensão e esclarecimento dos elementos e nexos estruturais existentes de fato na obra, jamais se sobrepondo a estes. Se a obra, com sua materialidade, diz uma coisa e o autor diz outra, ficaremos sempre com a obra.

A partir desse tipo de análise, que só pode ser interdisciplinar, procuraremos identificar os elementos que caracterizam o projeto estético desenvolvido por Tom Zé nesse disco e que sentidos se pode extrair dessa estética, bem como sua relação, seus afastamentos e aproximações com a MPB, o samba e o tropicalismo. Desse modo, a materialidade analisada por esta pesquisa são os 12 fonogramas do disco *Estudando o samba* e é a partir deles e da investigação de sua forma que se pretende chegar ao processo social e não o contrário. Apesar desse procedimento metodológico, apresentaremos primeiro algumas questões históricas e estéticas importantes, com a finalidade de facilitar o entendimento das análises do disco, que

se constituem no eixo central deste trabalho. Assim, o primeiro capítulo trará uma breve reconstituição histórica da formação e institucionalização da MPB e suas relações com a consolidação da indústria fonográfica no Brasil nas décadas de 1960 e 1970, para a compreensão do lugar que Tom Zé passou a ocupar no mercado ao fim desse processo. No segundo, trataremos do contexto mais imediato do lançamento de *Estudando o samba*, tanto na carreira de Tom Zé, como em relação a outros lançamentos da mesma época e entraremos em alguns princípios que orientam a obra do iraraense e que se relacionam com o disco em questão. Finalmente, no terceiro capítulo, teremos as análises das 12 faixas do disco.

Capítulo 1

Gestação do neném: Situando Tom Zé e os embriões de seu projeto estético

Tom Zé, que antes de ser Tom Zé era Antônio José Santana Martins³, nasceu em Irará, no interior da Bahia, no dia 11 de outubro de 1936. Filho de pai comerciante e mãe dona de casa oriunda de família importante, Tom Zé viveu em Irará até seus 13 anos, quando foi para Salvador completar seus estudos e permaneceu na capital baiana até 1968. As informações que utilizamos sobre a vida do iraraense vem, de modo geral, do livro autobiográfico *Tropicalista lenta luta* (2003). O livro é composto por um relato autobiográfico inédito, uma sessão de textos recolhidos, uma entrevista concedida a Luiz Tatit e Arthur Nestrovsky, uma lista das canções e álbuns lançados pelo compositor até então e uma cronologia de sua carreira. O relato autobiográfico que abre o livro é composto de três partes. Na primeira delas, o compositor retoma aspectos e episódios de sua infância e juventude em Irará que, segundo ele, tiveram algum impacto em sua obra, entre as quais podemos mencionar a cultura oral nordestina e o pensamento do “homem sertanejo” (este fator aparece também na entrevista que fecha o livro, p. 259), elementos frequentemente mobilizados na atuação artística e midiática de Tom Zé. Do ponto de vista musical e relacionado a essa cultura oral, podemos citar também o canto das lavadeiras e dos aguadeiros da Fonte da Nação, que o iraraense define como sua primeira experiência estética, é mencionado em um dos textos recolhidos (p. 101) e aparecerá estilizado no disco que analisaremos.

Em 1962, Tom Zé, que já havia começado a compor canções, ingressa no Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE de Salvador para trabalhar como diretor do departamento de música, juntamente com José Carlos Capinan e, no mesmo ano, é aprovado nos Seminários de Música da UFBA, onde estuda até 1966 e tem aulas de história da música, violoncelo, composição, contraponto, harmonia, estruturação musical, piano entre outras com professores como Ernst Widmer, Walter Smetak e, mais notoriamente, Hans-Joachim Koellreutter, compositor de vanguarda, musicólogo e educador alemão de grande influência no Brasil. Entre as influências de Koellreutter, das vanguardas da música erudita europeia e da formação de

³ Patrícia Gonçalves (2018, pp. 22-26) faz considerações interessantes sobre como a metamorfose de “Antônio José Santana Martins” para “Tom Zé” condensa o processo social de transformação do sujeito biográfico em marca de mercado que ocorre com os trabalhadores do espetáculo.

Tom Zé como um todo nos Seminários de Música da UFBA para a obra do compositor iraraense, destacamos o uso do contraponto, dos ostinatos⁴, da polirritmia⁵ e das variações de dinâmica⁶ como elementos estruturantes no processo de composição das canções. Trata-se de procedimentos composicionais abordados por Tom Zé na segunda parte de seu relato autobiográfico⁷, destacados por Leonardo Bomfim (2014) e Guilherme Freire (2015) em suas análises de algumas canções do disco *Estudando o samba* (1976) e que também serão abordados nas análises deste trabalho.

O contato de Tom Zé com os demais membros do que veio a ser conhecido como “grupo baiano” e, posteriormente, como os tropicalistas⁸ teve início na primeira metade da década de 60, em Salvador e aprofundou-se em 1964 nos musicais *Nós, por exemplo* e *Nova Bossa Velha, Velha Bossa Nova*, realizados no Teatro Vila Velha, na mesma cidade. Em 1965, Tom Zé vem para São Paulo, onde, juntamente com o grupo baiano, participa do espetáculo *Arena canta Bahia*, com direção de Augusto Boal. Após voltar para Salvador, Tom Zé se estabelece em definitivo na capital paulista a partir de 1968, quando, na onda do tropicalismo, participa do disco *Tropicália ou panis et circencis*, vence o IV Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, com a canção “São, São Paulo”, e lança seu primeiro disco solo, *Tom Zé (Grande Liquidação)*. Isto posto, não nos interessa aqui reconstituir uma história do tropicalismo. Trataremos mais adiante da estética tropicalista e de suas implicações políticas para depois refletirmos sobre a maneira como os procedimentos tropicalistas aparecerão no projeto estético de Tom Zé. Agora, partiremos para um breve panorama histórico da MPB nos anos 1960 e 70 (que inclui, evidentemente, o tropicalismo), seu surgimento e ascensão como instituição cultural e marca mercadológica e sua relação com o crescimento e consolidação da indústria fonográfica no Brasil.

O panorama da canção popular brasileira, dentro do qual Tom Zé começou a realizar suas composições, encontrava-se profundamente marcado pela bossa nova, que deu início ao que Marcos Napolitano, em “*Seguindo a canção*”: *engajamento político e indústria cultural na MPB*

⁴ Ostinato é a repetição sucessiva de um determinado padrão musical, podendo ser rítmico, melódico ou harmônico. Ver Dourado (2004, p. 239).

⁵ Polirritmia pode ser definida como o uso simultâneo de duas ou mais métricas rítmicas diferentes em uma obra musical. Ver Dourado (2004, p. 258).

⁶ Dinâmica, em música, diz respeito à organização da intensidade dos sons (fortíssimo, pianíssimo, mezzo forte etc.). Ver Dourado (2004, p. 108-9).

⁷ Ver Zé, Tom (2003, pp 33-38 e 237-241).

⁸ Mais uma vez, Patrícia Gonçalves (2018) aborda o processo de desterritorialização por trás da transformação da alcunha “grupo baiano” para “tropicália”, passando por “som universal”.

(1959- 1969) (2001), caracterizou como o deslocamento do lugar social da canção brasileira. Tal deslocamento está relacionado aos processos de industrialização e urbanização vividos no Brasil ao longo dos anos 1950, acompanhados pelo ideário nacional-desenvolvimentista, e ao crescimento de uma classe média urbana, setor social no qual a bossa nova surge e ganha relevância. A partir da bossa nova, esse público de classe média passou a se reconhecer culturalmente e uma série de artistas e compositores, imbuídos desse ideário nacionalista e modernizante, vislumbraram uma alternativa para realizar uma canção considerada ao mesmo tempo moderna e brasileira. Esse deslocamento apontado por Napolitano também se relaciona com uma reorganização do mercado fonográfico, que passava por um processo de substituição de importações, dentro do qual essa canção nacional e voltada para um público jovem e de classe média (caso da bossa nova e, posteriormente, da MPB) teve lugar de destaque.

Teremos então ao longo dos anos 60, a partir dos desdobramentos dessa experiência de uma classe média influenciada pela cultura política de esquerda aglutinada em torno do “nacional-popular”, uma mudança no próprio conceito de música popular com a emergência da MPB⁹, na medida em que esta ganhou uma legitimidade e um status cultural que não possuía antes junto aos setores intelectualizados e passou a ocupar um lugar importante nas discussões e projetos estéticos e ideológicos de tais setores. Como afirma Napolitano, a MPB constituiu-se ao longo dos anos 1960 como uma instituição cultural forjada a partir de um amplo debate estético-ideológico, no qual se buscava articular uma consciência nacional e emancipadora junto ao “povo”, visto como o sujeito político das transformações sociais almejadas e carente de expressão cultural e ideológica (p. 13), ou seja, a canção popular se constituiu como um dos principais meios de aproximação dessa classe média com o “povo” em uma atmosfera política que se radicalizava. Desse modo, já no início da década, especialmente a partir do governo João Goulart (1961-1963), buscou-se politizar a canção popular, partindo do salto modernizante dado pela bossa nova. Em linhas gerais, foi isso o que fez a segunda geração da bossa nova, chamada também de Moderna Música Popular Brasileira e, posteriormente, apenas MPB.

Havia também, com essa redefinição sociocultural da canção popular, um esforço de construção da MPB como uma instituição cultural politicamente relevante e artisticamente autônoma que buscava unir a “configuração de uma cultura de protesto e de resistência e a consolidação de um produto altamente valorizado” (NAPOLITANO, 2001, p. 23). Este último trecho aponta para um lado desse mesmo processo que, ao mesmo tempo em que se choca com

⁹ Sobre a construção da ideia de “música popular” que está na base da sigla MPB, ver Sandroni (2004).

as pretensões de autonomia política e cultural da MPB, está na base de seu crescimento e institucionalização: o desenvolvimento da indústria cultural no Brasil ao longo da década de 1960, fator esse que trouxe uma série de tensões ao projeto nascente da MPB. O que se observa então, muito resumidamente, é a MPB surgindo como um projeto artístico, político e cultural originário de uma classe média politizada que buscou, através da canção, realizar seus anseios de modernização estética, desdobrando o legado da bossa nova; de integração política com o “povo” e constituição de uma identidade nacional, participando da estratégia de “aliança de classes” do PCB, dentro da qual os CPCs da UNE tiveram importante papel; e de profissionalização (processo este apontado no horizonte desde a bossa nova, mas ainda incipiente) dentro do mercado fonográfico que se reorganizava. O golpe de 1964 escancarou as contradições desse projeto, dando início a sua crise.

No pós-golpe, a esquerda derrotada passou a avaliar criticamente a estratégia de aliança de classes identificando, como afirma Napolitano (2001, p. 57-8), que teria falhado a tentativa de formação de uma consciência social (popular) que apoiasse a luta pelas reformas, antes vistas como inevitáveis. Isso fez com que recaísse uma grande responsabilidade justamente sobre os artistas e intelectuais, que seriam os encarregados dessa tarefa de formação de consciência. Na medida em que os espaços de articulação política direta com as camadas populares foram cortados pela ditadura, mas a produção cultural de esquerda foi mantida ao menos nos primeiros anos e tendo em vista esse diagnóstico, ocorre a partir desse momento uma “supervalorização da cultura” (p. 58), que se tornou o único espaço de atuação política da esquerda. Se antes do golpe, a tarefa era articular junto ao “povo” a consciência social para alavancar as reformas, agora se tratava de organizar uma consciência social para a resistência à ditadura. Com o fim das possibilidades de articulação política de base, essa ida ao “povo” passou a se dar cada vez mais pela cultura e a ser cada vez mais mediada pelo mercado. É ao longo desse período que questões relacionadas à inserção nos meios de comunicação de massa aparecerão com maior frequência nos debates em torno da MPB. Segundo Napolitano, essa inserção era vista pelo artista engajado, ao menos até 1967/68, como algo essencialmente positivo. O mercado era visto até então como um mecanismo neutro, que serviria para o objetivo de massificar as ideias desses artistas. Contribuíam para essa visão o fato de que, como já dissemos, o mercado foi a porta que se abriu para a canção engajada quando todas as outras se fecharam e também a própria estrutura desse mercado que ainda não tinha se racionalizado completamente e parecia ter espaço para o tipo de atuação política pretendida.

De todo modo, em virtude dessa inserção no mercado, a MPB veio a experimentar um importante crescimento de público na segunda metade da década. Esse crescimento foi impulsionado principalmente pela televisão, que se tornava o principal veículo midiático do país, com programas de sucesso como *O fino da bossa* (a partir de 1965) e, posteriormente, com os festivais da canção. Napolitano traça de maneira interessante o percurso através do qual a MPB e a ideologia nacional-popular que ela carregava foram saindo do circuito restrito da intelectualidade universitária e chegando a frações maiores da classe média, primeiro por meio de peças teatrais de sucesso como *Opinião* e *Arena conta Zumbi* e depois pelos programas de TV. Nesse processo, a MPB foi se redefinindo, distanciando-se de parâmetros artísticos consagrados pela bossa nova, como “economia de gestos, baixa intensidade vocal, despassionalização da *performance*” (p. 90) e reivindicando cada vez mais para si a tradição de gêneros nacionais anteriores à bossa nova (sem, no entanto, abandoná-la como referência), considerados de “raiz”. Essa reconfiguração em direção a uma performatividade mais passional e em busca de uma tradição de raiz está ligada tanto a uma espécie de adequação expressiva da MPB ao formato televisivo, que nessa época era ainda bastante influenciado pelo teatro e pelo rádio, quanto ao seu projeto de disseminar a mensagem política do nacional-popular para o maior número de pessoas, aspectos estes que pareciam convergir.

Essa convergência começou a ser colocada em xeque com a entrada em cena e ascensão da jovem guarda, que importava diretamente o pop-rock norte-americano, conquistando grande apelo popular e também veio a se tornar uma questão nos debates acerca dos rumos da MPB. Segundo Napolitano, essa ascensão levou a uma primeira percepção dos limites da realização do nacional-popular na indústria cultural e das contradições da música como produto de consumo por parte de alguns artistas e intelectuais ligados à MPB. Ao mesmo tempo, a MPB viu a necessidade de marcar uma oposição em relação à jovem guarda, vista como alienada, entreguista e de baixa qualidade, e acabou encampando uma disputa ideológica contra esta, a qual se deu justamente na forma de uma disputa mercadológica, na medida em que ocorreu na esfera do mercado, tendo sido devidamente explorada em seu potencial publicitário. Napolitano relativiza de maneira pertinente a ideia de que a jovem guarda teria efetivamente ameaçado a MPB em algum momento, mostrando que esta saiu fortalecida da disputa e se beneficiou da polarização, enquanto a jovem guarda durou apenas alguns anos e se diluiu na música cafona. De qualquer forma, essa disputa parece ter contribuído para a tendência da MPB pós-golpe de se aproximar dos gêneros de “raiz”, considerados mais autenticamente brasileiros em oposição

ao “iê-iê-iê” estrangeiro da jovem guarda, fato que teve implicações importantes no momento dos festivais.

Os festivais da canção começaram a ter predominância a partir do grande sucesso do II Festival de MPB da Record em 1966 e tiveram seu auge com a terceira edição desse mesmo festival em, 1967. Contribuiu para essa predominância o esgotamento do formato de programas seriados como *O fino da bossa* e *Jovem guarda*. Segundo Napolitano, esse período dos festivais teve grande importância para a institucionalização da MPB, tanto do ponto de vista cultural, como aglutinadora de uma esfera pública de resistência à ditadura, quanto do ponto de vista do mercado. Nesse sentido, os festivais tiveram um duplo aspecto: foram ao mesmo tempo um fórum de discussão no interior da MPB e uma feira de novidades para a televisão e, talvez principalmente, para a indústria fonográfica, que se reorganizava rapidamente e já via nos festivais uma oportunidade de testar o sucesso comercial de seus produtos. Não nos debruçaremos aqui detalhadamente sobre o período dos festivais, mas cabem algumas considerações a respeito de sua importância como fórum de discussões. Na medida em que a MPB afirmava cada vez mais sua popularidade nos festivais, o “susto” provocado pela jovem guarda passou, mas as discussões provocadas por ele se intensificaram. Como já vimos, o sucesso da jovem guarda trouxe a necessidade de se discutir a questão do mercado e uma radicalização do caráter nacionalista da MPB, com um distanciamento estético em relação à bossa nova e uma retomada de gêneros vistos como mais “autênticos”, como o samba tradicional, a marcha, a moda de viola, a guarânia etc. A partir dessa retomada, pretendia-se demarcar uma oposição em relação à jovem guarda e disputar com ela a preferência do “povo”, disputa essa que se daria no seio do mercado. No entanto, surge nesse momento uma importante corrente no interior do grupo de artistas e intelectuais ligados à MPB, de orientação, talvez se possa dizer, mais modernizante do que nacionalista, embora não negasse a problemática nacional, que se opunha a esse distanciamento em relação à bossa nova e mesmo a essa necessidade de negar completamente a jovem guarda, considerando que o retorno a formas folclóricas não era mais possível, de modo que o caminho a ser seguido deveria partir da modernização trazida por João Gilberto e continuar incorporando elementos da música estrangeira.

É exatamente essa a ideia defendida em *Balanço da bossa*, publicado pela primeira vez em 1968 e talvez uma das primeiras grandes reflexões escritas sobre o tropicalismo, movimento que encampou essa corrente de oposição no interior da MPB, afirmando-se de maneira importante no período dos festivais e sobre o qual trataremos agora. Voltando para o referido

livro, trata-se de uma coletânea organizada por Augusto de Campos que reúne textos de diferentes autores, escritos entre 1960 e 1968, inserindo-se de certa forma no debate acerca dos rumos da canção popular brasileira que procuramos delinear brevemente acima. Tendo como eixo a polarização entre MPB e jovem guarda, os diferentes autores presentes no livro posicionam-se de maneira semelhante: a bossa nova é vista como marco da modernização da música popular brasileira e, como tal, deve ser tomada como referência na continuidade desta modernização, que apresenta um caráter evolutivo e é vista como necessidade. Nessa polarização entre MPB e jovem guarda, portanto, o livro (em especial os artigos de Augusto de Campos) parte do que se percebia como uma crise de popularidade da primeira em relação à última e associa essa crise a alguns equívocos da MPB, como o retorno a alguns exageros interpretativos que a bossa nova havia superado e uma suspensão das pesquisas ao “nível sintático, isto é, das relações formais ou estruturais de natureza propriamente musical” (1974, p. 61) também trazidas pela bossa nova, em nome de um incremento no aspecto semântico das letras associadas à canção de protesto e de um posicionamento estético de recuperação de tradições folclóricas especialmente ligadas ao Nordeste. Ambos os “equívocos” são vistos como retrocessos, entraves para a evolução da canção brasileira iniciada pela bossa nova e, em relação a ambos, Augusto de Campos propõe um olhar mais atento à jovem guarda, cujas interpretações estariam mais próximas do estilo econômico de João Gilberto e que, nesse sentido, seriam mais modernas do que as interpretações exageradas às quais a MPB havia retornado, razão pela qual a jovem guarda crescia e a MPB parecia, do ponto de vista de Campos, estagnada. É nesse sentido que o livro propõe o tropicalismo de Caetano e Gil como a superação dessa crise, por tomar como ponto de partida as inovações da bossa nova e por incorporar antropofagicamente (Oswald de Andrade aparece explicitamente como referência) elementos do pop norte-americano e das vanguardas europeias às tradições da canção brasileira.

Escrito pouco tempo depois, o ensaio “Cultura e política, 1964-1969”, de Roberto Schwarz, tem sido, desde então, referência em diversos trabalhos sobre o tropicalismo. A análise de Schwarz se volta para o mesmo período de maneira ampla e parte de um problema bastante diferente, qual seja, a relativa hegemonia cultural da esquerda no período destacado pelo título, no qual a intelectualidade de esquerda e suas produções foram, inicialmente, poupadas pelo aparato de repressão do regime militar. Este preocupou-se imediatamente em perseguir aqueles que se dedicavam a organizar “o contato com operários, camponeses, marinheiros e soldados” (2008, p. 72), cortando, assim, os elos entre as massas e o movimento cultural, que se viu livre para produzir. O autor busca a origem deste cenário na atmosfera

político-ideológica do país nos anos que antecederam o golpe, quando, resumidamente, grande parte do pensamento de esquerda, liderado pelo Partido Comunista, aliou-se a setores vistos como “progressistas” da burguesia industrial brasileira, identificando como inimigos comuns a elite agrária retrógrada e o imperialismo internacional. Tal aliança produziu, segundo o autor, um marxismo desenvolvimentista, anti-imperialista e pouco calcado na luta de classes e resultou num entrelaçamento dessa “deformação populista do marxismo” (p. 76) com o poder, especialmente no governo de João Goulart, o que fez com que a ideologia socialista, ainda que deformada, fosse amplamente difundida no país. Schwarz analisa, assim, como essa ideologia socialista nesse momento histórico específico foi útil para a burguesia, tendo inclusive uma importância comercial: a produção de esquerda tornou-se um grande negócio e “alterou a fisionomia editorial e artística do Brasil em poucos anos” (p. 77). Este contexto contribuiu para que, após o golpe militar, que representou a derrota da esquerda e a implementação do projeto conservador de modernização, o qual trouxe a integração imperialista aliada à reposição das formas tradicionais e localistas de poder, a cultura fosse novamente entregue aos mesmos setores que a lideravam no período anterior. A intelectualidade de esquerda já havia constituído um importante mercado de bens culturais, os quais eram em alguma medida consumidos pela burguesia atenta aos padrões internacionais de gosto, enquanto os militares dispensaram, nos primeiros anos da ditadura, maiores esforços ideológicos, uma vez que sua sustentação se dava pela força. Em suma, o cenário imposto pelo golpe tinha o avanço da modernização capitalista integrada ao imperialismo internacional convivendo com o arcaísmo político-ideológico (que, de entrave à modernização, passa a ser seu aliado) e um mercado cultural em ascensão ainda dominado pela esquerda, mas agora sob o signo da derrota. É a partir dessa experiência que Schwarz analisa o tropicalismo.

Segundo a análise de Schwarz, o tropicalismo tomou como matéria aspectos e imagens das faces mais arcaicas de nosso subdesenvolvimento, submetendo-os aos procedimentos mais avançados da moda e da vanguarda internacionais. O resultado, grotesco, é transformado em alegoria do Brasil. Tal disparate se ancora em um abismo histórico real: a conjugação de etapas diferentes do desenvolvimento capitalista. Essa conjugação é um aspecto central na experiência dos países subdesenvolvidos e é através desse atraso social que se dá sua integração no sistema mundial e, no seio desta, o atraso se reproduz ao invés de se extinguir¹⁰. Assim, a submissão de imagens de um Brasil antigo (ao mesmo tempo ultrapassado e atual) a uma linguagem de outra

¹⁰ Para um estudo detalhado a respeito dessa dinâmica da modernização capitalista nos países subdesenvolvidos, ver Francisco de Oliveira (2003).

época e outro registro (as últimas modas do pop internacional), ao produzir um flagrante anacronismo, evidencia esse abismo histórico. No absurdo da justaposição tropicalista de arcaico e moderno, em que não há horizonte de solução ou superação tem-se uma imagem eficaz do país e a figuração de um destino que se apresenta como inevitável. Esse tipo de composição implicada na imagem tropicalista revela também uma indiferença em relação ao contexto de seus elementos, fazendo com que a imagem do arcaico isolada de sua origem se torne fantasmagórica quando exposta à linguagem da moda internacional. Diante dessa ausência de especificação dos contextos e de uma aparente valorização absoluta do novo, a adoção formal dos elementos da música pop registra, segundo Schwarz, como aberração o atraso do país tomando como ponto de vista a vanguarda e a moda internacionais, bem como seus pressupostos econômicos. Ao filiar-se esteticamente a estas, o tropicalismo revela sua posição de classe e produz uma noção geral de “pobreza brasileira” que afetaria igualmente pobres e ricos. O resultado da construção se torna ambíguo, ficando “incerta a divisa entre sensibilidade e oportunismo, entre crítica e integração” (p. 89).

Celso Favaretto (1996) traz uma perspectiva um pouco diferente. Para o filósofo, o potencial crítico do tropicalismo não é afetado seja pela incorporação do pop, seja pela integração ao mercado ou pelo caráter ambíguo das composições. O autor realiza uma comparação com a canção de protesto, que, segundo ele, não realizou nenhuma modificação na linguagem da música popular. Através do emprego das formas tradicionais da canção recuperadas de tradição oral, a canção de protesto busca inserir-se naquilo que considera ser a linguagem do “povo”, o qual pretende conscientizar. Assim, para Favaretto, tais canções privilegiavam o tema em detrimento do material musical, que era composto visando ao reforço da mensagem. Esta pouca exigência em relação à linguagem geraria na canção de protesto uma distância entre sua intenção social e sua realização estética, a qual seria suprida pelo envolvimento emocional do ouvinte. O autor conclui que os efeitos desse tipo de canção são de consolação, compensação e catarse, ficando limitado o potencial realmente crítico. O tropicalismo, por outro lado, realiza, na análise de Favaretto, a ruptura não realizada pela canção de protesto, superando a dicotomia forma-conteúdo e inaugurando uma nova forma de fazer canção no Brasil. Em vez de tentar expressar forçadamente o que seria a “realidade do Brasil”, o tropicalismo, para o autor, desmonta essa realidade. A distância em relação ao engajamento explícito se justificaria, assim, pelo investimento na elaboração formal, de onde viria o verdadeiro potencial crítico. Desse ponto de vista, as ambiguidades, corrosões e desarticulações das ideologias no tropicalismo são vistas como avanços e não como conformismo.

Sintetizando, e correndo o risco de simplificar, entre os estudos consultados sobre o tropicalismo, é possível identificar nas discussões de Augusto de Campos e de Celso Favaretto a ideia de que o tropicalismo foi uma ruptura libertadora na canção brasileira. O embaralhamento das noções contraditórias com sua apresentação às vezes absurda, às vezes irônica, às vezes palatável, bem como a postura aberta em relação ao mercado e à moda internacionais são vistos como essencialmente positivos. Na análise de Schwarz, é enfatizado o caráter ambíguo (talvez seja melhor dizer ambivalente) dos resultados do procedimento tropicalista. Por um lado, a justaposição de arcaico e moderno (seja entre conteúdo e técnica, seja no interior do conteúdo), estava ancorada numa base histórica real e produziu, talvez, a mais eficaz alegoria da modernização brasileira com a reposição dos atrasos naquele momento, encapsulando e formalizando a experiência da derrota da esquerda em 1964. Por outro, a ausência de determinações, a indiferença com relação às origens dos materiais, bem como o caráter estático das justaposições eram suficientes para transformar as contradições em convivências, os antagonismos em simultaneidades. Sem o horizonte da superação, o impasse vira um valor, as hierarquias entre os polos opostos somem e abre-se espaço para a ideia de que as coisas são assim mesmo. Também está relacionada a essa ambivalência a integração ao mercado, cuja feição, segundo Schwarz, é justamente este mundo “cheio de diferenças e sem antagonismos” (2012, p. 99). Aqui, ressaltam-se os mecanismos alienadores do capital, e a integração consciente do tropicalismo ao mercado e à moda internacionais é vista com mais desconfiança.

A proposta de análise empreendida nesse trabalho parte da visão de Roberto Schwarz, que recupera os processos históricos, sociais e econômicos presentes nas obras de maneira mais bem-sucedida e que, na nossa visão, melhor sintetizou os elementos envolvidos na imagem tropicalista. Será a partir das formulações de Schwarz que iremos buscar elementos da estética tropicalista na obra de Tom Zé. Além disso, a reflexão dialética do autor parece dar melhor solução e movimento às contradições que marcam tão intensamente as obras e trajetórias tropicalistas. A esse respeito, cabem ainda alguns esclarecimentos. Na medida em que o tropicalismo se tornou um movimento amplamente celebrado no Brasil e fora dele, é relativamente comum encontrarmos nas discussões a respeito do movimento a ideia de que Roberto Schwarz teria sido uma espécie de detrator do tropicalismo. Trata-se de uma visão superficial, que desconsidera a complexidade e a dialética do argumento de Schwarz. No ensaio “Cultura e política, 1964-1969”, ao menos na leitura que aqui fazemos dele, o intuito de Schwarz não é acusar o tropicalismo de coisa alguma, mas refletir sobre as contradições da

produção cultural de esquerda no período delimitado pelo título. Em uma chave materialista, o autor identifica nessa produção a floração tardia de uma experiência social frutífera de contato entre uma intelectualidade de esquerda e setores das classes populares na qual vislumbrou-se a possibilidade de mudanças sociais profundas, possibilidade essa que foi interrompida pelo golpe militar. Dito de outro modo, a produção desse período se deu em um momento histórico no qual a base social que a originou já não existia mais e, mais do que isso, foi predominante no mercado de bens culturais em expansão, mesmo sendo uma produção de esquerda em uma ditadura de direita. O que Schwarz faz então é analisar como as obras estão marcadas por estas contradições, tomando o tropicalismo como um dos exemplos. Aliás, entre os exemplos analisados pelo autor, o tropicalismo aparece como o mais consciente dessas contradições, o que faz com ele as mobilize explicitamente. É justamente aí que está, a um só tempo, o potencial crítico e o limite da fórmula tropicalista: ao justapor imagens de arcaico e moderno, fixando-as em uma alegoria, tal fórmula produz um congelamento das oposições, em que não há horizonte de superação. Em seus melhores momentos, a imagem que resulta revela criticamente algo sobre a modernização à brasileira, que não supera o atraso e se dá através dele. Em outros momentos, a crítica desaparece e surge no lugar a ideia de que as coisas são assim mesmo, daí o conformismo.

Essa ambivalência de crítica e conformismo que marca a análise de Schwarz pode ser vista ressoando em outras análises mais recentes que a tomaram com inspiração. Assim, Nicholas Brown, em “Tropicália, pós-modernismo e a subsunção real do trabalho sob o capital” (2007), faz uma avaliação essencialmente positiva de procedimentos utilizados pelo tropicalismo e, mais ainda, por Caetano Veloso, para produzir sentido em suas obras em um momento em que esta possibilidade parece ter sido anulada pela generalização da forma mercadoria e pelo que ele chama, citando Marx, de “subsunção real do trabalho sob o capital”. Francisco Alambert, em “A realidade tropical” (2012), por outro lado, voltando-se mais para os desdobramentos do tropicalismo do que para obras específicas, observa como o que ele chama de “razão tropicalista” se tornou hegemônica tanto na política cultural brasileira quanto na indústria cultural. Ambas as análises partem da crítica de Schwarz e ambas associam o tropicalismo à pós-modernidade, mas enquanto Brown busca ressaltar o potencial crítico voltando-se para as obras, Alambert ressalta a integração conformista voltando-se para os desdobramentos políticos e culturais do tropicalismo como movimento. Talvez se possa dizer nessa linha que algo do que se aponta como conformista no tropicalismo tem a ver com a

maneira cínica e até celebratória com que ele se relaciona com o mercado¹¹. Diante disso, a fórmula tropicalista (ou a razão tropicalista, para dialogar com Alambert) toma a própria feição do mercado, como Schwarz (2012) já apontou em formulação que citamos linhas acima. Se observarmos, nesse sentido, o ensaio bem mais recente de Schwarz, “Verdade tropical: um percurso de nosso tempo” (2012), sobre o livro *Verdade tropical*, de Caetano Veloso, no qual se encontra essa formulação, vemos que há uma análise bastante crítica da trajetória de Caetano, da maneira como ele a constrói e como justifica suas posições. Porém, quando Schwarz retoma o tropicalismo, o tom geral da crítica de primeira hora se mantém, com o potencial crítico deste em seus melhores momentos sendo reiterado (sem prejuízo de seu aspecto ambivalente), a despeito de seus desdobramentos posteriores e das posições políticas de Caetano.

No entanto, todas as análises citadas até aqui têm em mente quando falam de tropicalismo basicamente a obra de Caetano Veloso (e, em menor grau, a de Gilberto Gil). Diante disso, coloca-se a questão de como utilizá-las para pensar sobre a obra de Tom Zé. Há dois trabalhos que reservam algum lugar para o compositor iraraense em suas reflexões sobre o tropicalismo.

Em “Canção popular e processo social no tropicalismo” (2011), Carlos Eduardo Pires analisa três discos tropicalistas do ano de 1968: *Caetano Veloso*, *Gilberto Gil* e *Grande Liquidação*, este último de Tom Zé. Trata-se de um trabalho da área de literatura, cujas análises possuem algum alcance em termos musicais e que também adota a perspectiva de Roberto Schwarz, sendo possível observar a ressonância das formulações do crítico em todas as análises, especialmente na do disco de Caetano Veloso. Para este trabalho, recuperaremos brevemente alguns pontos da análise do disco *Grande Liquidação*, que traz alguns possíveis caminhos para se pensar não só o lugar de Tom Zé no tropicalismo, como o lugar do tropicalismo no projeto estético de Tom Zé.

Conforme observa Pires, há, de um modo geral, no disco de Tom Zé, um posicionamento negativo em relação à integração no mercado e à generalização da forma mercadoria em canções como “Não buzine que eu estou paquerando”, “Catecismo, creme dental e eu”, “Sem entrada sem mais nada” e “Sabor de burrice”. Segundo analisa o autor, Tom Zé parece

¹¹ Não custa esclarecer que o que está em jogo não é participar ou não do mercado, relacionar-se ou não com ele. De fato, o mercado se impõe diante dos compositores e não existe para estes a possibilidade de negá-lo por completo. O que se aponta como “conformista” não é, evidentemente, o fato de os tropicalistas ou quaisquer outros compositores fazerem parte do mercado brasileiro e mundial de canções, mas a maneira cínica ou acrítica com que se adotam os parâmetros e a lógica do mercado, o que acaba por se refletir nas obras. Ver, sobre isso, “Nota sobre vanguarda e conformismo” (SCHWARZ, 2008), escrito em 1967.

desenvolver uma visão mais crítica quanto aos meios de comunicação de massa, os quais são mais explicitamente criticados nas letras de muitas das canções e no texto presente na contracapa do disco. A burrice saudada na última canção seria, de acordo com Pires, o

cruzamento da modernização daquele momento – a televisão é sua consagração - com as formas religiosas, sociais etc. da nação. É uma homogeneização que aparece como um processo múltiplo [...] que se sobrepõe ao arcaico (p. 157).

Desse modo, a grande tarefa enfrentada pelo disco seria, segundo o autor “encontrar um lugar, ou um não lugar, em que a forma não seja, ao menos inteiramente, fagocitada ou unificada pela burrice” (p. 154). A burrice aparece nesse caso como sinônimo da própria forma mercadoria, de modo que essa tentativa seria muito próxima daquela que Nicholas Brown observa em Caetano. No entanto, se é possível observar em Caetano um certo cinismo celebratório em relação ao mercado, na obra de Tom Zé não se vê o mesmo conforto. Em “Curso intensivo de boas maneiras”, Pires observa mais uma diferença em relação aos outros discos analisados. A princípio, parece ser uma canção de crítica aos costumes, um dos alvos prediletos de Caetano e Gil, mas a primeira lição do curso traz uma perspectiva diferente: “Deixar de ser pobre / Que é muito feio”. Antes de entrar na crítica comportamental, especifica-se o aspecto de classe que está na base de tudo. Preocupação ausente, segundo o autor, em outras canções tropicalistas. Por fim, o autor destaca outra diferença importante na canção “Camelô”, cuja composição é contextualizada no disco como tendo sido feita para um grupo de teatro na Bahia que encenava Martins Pena. Segundo Pires, essa preocupação com o contexto e em recuperar Martins Pena diferencia a maneira como Tom Zé mobiliza a matéria popular, em relação aos outros dois tropicalistas referidos. Enquanto estes isolam a matéria de seu contexto, submetendo-a às técnicas do pop, o que faz com que, segundo já vimos em Schwarz, seja adotado o ponto de vista do mercado, Tom Zé, nesta perspectiva, mobiliza a matéria popular de dentro e tenta manter sua integridade: “a tradição popular parece ser o ponto de onde sua forma se perspectiva mesmo sabendo que este alicerce está se desintegrando” (p. 137).

Ressaltamos aqui as diferenças encontradas por Pires entre esse primeiro álbum de Tom Zé e os discos tropicalistas, mas é possível observar um certo esforço por parte do autor para encontrar diferenças e realçá-las. Consideramos aqui que tais diferenças, embora estejam presentes nesse disco em alguma medida, ainda figuram em estado embrionário e se manifestarão mais claramente apenas ao longo da década de 70.

Luiz Tatit, em *O século da canção* (2004), analisa o tropicalismo de uma perspectiva mais alinhada às discussões de Celso Favaretto e do *Balanço da Bossa*, dedicando algumas

páginas a Tom Zé e, ainda que os processos sociais e econômicos possuam papel reduzido em sua reflexão, o autor também aponta uma possibilidade interessante para se pensar os desdobramentos da obra de Tom Zé após o tropicalismo ao afirmar que seu projeto estético

decorria da exploração sistemática das imperfeições, seja no domínio musical (composição, arranjo), seja na exploração do canto, o que lhe conferia um ângulo privilegiado para avistar os acontecimentos socioculturais e produzir inversão de valores e decomposição de formas cristalizadas no universo artístico (...) Ao invés de estetizar o cotidiano, Tom Zé cotidianizava a estética: inseria as imperfeições, as insuficiências, os defeitos. (...) propunha a intervenção de um 'descantor' produzindo uma 'descanção', totalmente desvinculada com a noção de beleza até então cultivada. (...) Portanto, isso nada tinha a ver com o projeto extenso (ou implícito) do Tropicalismo que acabou engendrando a canção de rádio dos anos setenta e abrindo espaço para a canção *pop* brasileira do final do milênio (p. 237).

Não chegaremos aqui ao ponto de afirmar que o projeto de Tom Zé nada tinha a ver com o do tropicalismo, uma vez que o compositor participou efetivamente do movimento e seu primeiro disco foi claramente tropicalista. Além disso, Tom Zé, mesmo tendo se distanciado de Caetano e Gil, tem dialogado constantemente com o tropicalismo (ou com o rótulo de tropicalista), seja aproximando-se ou distanciando-se dele durante toda a sua carreira. Mais do que isso, como procuraremos demonstrar mais adiante, os procedimentos tropicalistas estão presentes na obra do compositor, ainda que não da mesma forma com que se encontram na obra de Caetano. Assim, consideramos que Tom Zé lida com as questões e procedimentos do tropicalismo, mas de um ponto de vista diferente: o alguém que não foi absorvido pelo centro da indústria fonográfica e passou a realizar seu projeto em uma posição periférica no mercado, olhando para o centro a partir desse lugar¹².

Para esclarecer esse ponto, cabe retomar o panorama dos anos 1970 para a canção brasileira, que tem, esquematicamente, dois grandes determinantes: a censura e a consolidação definitiva da indústria cultural no Brasil. Ambos os fatores se relacionam fortemente com o momento político de recrudescimento da ditadura militar e, no plano econômico, com a implementação do projeto de modernização, cujos resultados imediatos ficaram conhecidos como “milagre econômico”, com forte protagonismo estatal. No setor de produção e circulação de bens culturais, esse protagonismo se deu através de altos investimentos em infraestrutura e incentivos voltados para a indústria dos meios de comunicação de massa, na qual passaram a se verificar mudanças importantes nas concepções de gestão e marketing, bem como a

¹² Não faz parte de nosso argumento uma suposta intencionalidade de Tom Zé em se desvencilhar das amarradas da indústria fonográfica. Trata-se mais de uma condição à qual ele foi submetido e que passou a tematizar em sua obra.

profissionalização total da televisão, do rádio e da indústria fonográfica, meios em que, até então, se observava algum espaço para amadorismo. Esse processo, especificamente na indústria fonográfica, foi bem descrito e analisado na pesquisa realizada por Márcia Tosta Dias em *Os donos da voz* (2008), que se debruça sobre a estrutura e as transformações ocorridas nesse setor a partir dos anos 1970. O período marca então uma intensa racionalização de todas as esferas da gestão, produção e venda, a acentuação da divisão do trabalho e da especialização de funções nos diferentes setores da indústria cultural. Nesse sentido, observou-se uma ruptura nas estratégias de atuação das gravadoras no mercado fonográfico brasileiro, com o início de uma maior segmentação do mercado de discos e o aumento da importância do planejamento de marketing nas tomadas de decisão, o que diminuiu consideravelmente os espaços para a música de caráter experimental, que fugisse dos padrões de canção consolidados pelo mercado. Dentro dessa segmentação ainda, Dias destaca que as principais empresas do setor, as chamadas *majors*, passaram a ter como estratégia uma divisão básica na composição de seus *casts* entre artistas de catálogo e artistas de marketing. O primeiro grupo era constituído principalmente por artistas consagrados da MPB, que, por terem um público cativo, vendiam de maneira mais estável e regular, ainda que em quantidades não tão grandes, enquanto o segundo grupo era composto por artistas de circulação mais irregular, que podiam explodir, alcançando rapidamente números muito expressivos de vendas e desaparecer de maneira igualmente rápida. No primeiro caso, a maior parte do investimento se concentrava na produção e no segundo, na difusão.

Essa divisão observada por Dias também é mencionada por Napolitano em “A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural” (2002) como um dos fatores da institucionalização da MPB ao longo dos anos 1970, processo, como já apontamos, iniciado nos anos 1960. O autor, assim como Dias, trata da consolidação da MPB como um setor central do mercado fonográfico, alimentado pelo consumo regular de setores da classe média intelectualizada e dotado de considerável prestígio cultural. Nesse processo de virada dos anos 60 para os 70, com o declínio dos festivais da canção, a televisão dá lugar à indústria fonográfica como principal espaço de difusão e realização comercial da canção popular e encerra-se o ciclo de institucionalização da MPB, que se cristaliza definitivamente, passando a integrar artistas e projetos anteriormente antagônicos, como Chico Buarque e outros compositores ligados à canção engajada dos anos 1960 e os tropicalistas Caetano e Gil, por exemplo, em uma grande marca que uniu a valorização cultural e o sucesso mercadológico garantido pela formação de um público fixo, fenômeno que, segundo Napolitano, não ocorreu

com outras artes como o cinema e o teatro. Ao mesmo tempo, a MPB se constituiu como um dos principais espaços de resistência cultural ao regime militar, sendo responsável pela articulação ainda que limitada, de uma esfera pública em um contexto de intensa repressão, o que assinala o caráter extremamente complexo e contraditório dos produtos culturais da MPB: mecanismo central na engrenagem econômica da indústria cultural no Brasil em plena ditadura militar e espaço relevante de resistência política e cultural a essa mesma ditadura.

Em “Adeus à MPB” (2004), Carlos Sandroni procura delimitar a gênese da categoria MPB a partir, principalmente, da ideia de “popular” (e, conseqüentemente, de “povo”) nela contida e chega a conclusões que vão, a princípio, em direção parecida. Segundo o autor, a força da ideia de MPB durante anos 1960/70/80 esteve relacionada a três dimensões englobadas pelo conceito. Ao mesmo tempo, ela era uma categoria analítica, que se opunha à música folclórica e à música erudita, uma opção ideológica e um perfil de consumo. Esse amálgama é sintetizado por Sandroni com uma citação de Gilberto Gil: “Há várias formas de fazer MPB: eu prefiro todas”. Para o autor, essa declaração “mostra que a sigla se pretendia unificadora e era mesmo capaz de unificar” (p. 31). Desse modo, para Sandroni, é apenas a partir dos anos 1990 que o elemento mercadológico irá se sobrepor claramente aos demais. Tal visão parece dar menor importância a esse último aspecto na década de 1970 do que a observada acima em Napolitano e Dias, e também do que a apresentada por Renato Ortiz em “Revisitando o tempo dos militares” (2014), segundo a qual já nos anos 1970 as tensões político-ideológicas condensadas na ideia de MPB se dissolvem, de modo que, nesse período, “a relação entre cultura e política reorganiza-se sobretudo em função da indústria cultural. Desde então, os critérios mercadológicos se sobrepõem ao engajamento político” (p. 125).

Walter Garcia em “Notas sobre ‘Cálice’ (2010, 1973, 1978, 2011)” (2014) cita a mesma declaração de Gilberto Gil que reproduzimos acima citada por Sandroni, contextualizando-a. Tal declaração¹³ foi dada a respeito do “festival-feira” *Phono 73*, evento musical promovido pela Phonogram, gravadora de vários dos principais nomes da MPB à época (1973), no qual alguns artistas do *cast* da gravadora se apresentaram em caráter não competitivo e foi posteriormente utilizada para abrir um manifesto publicado na contracapa do disco lançado pela própria Phonogram com as gravações das apresentações do festival. Mais do que mostrar o caráter unificador da sigla MPB, como afirmou Sandroni a respeito da declaração, a análise de

¹³ No texto de Garcia, a declaração aparece um pouco diferente: “Ha várias formas de fazer música brasileira. Eu prefiro todas”.

Garcia indica as contradições nela condensadas. Em primeiro lugar, e na linha de Ortiz, ela aponta justamente para a diluição das tensões e contrastes que haviam marcado a constituição da MPB na década anterior. Em segundo lugar, ela “sintetizava com grande acerto a estratégia comercial da gravadora” (GARCIA, 2014, p. 117). Ambos os aspectos estão relacionados, na medida em que a estratégia da gravadora era dar a seu festival-feira a aparência de que ele abrangesse, em harmonia, uma diversidade incrível de formas de fazer música brasileira e, mais do que isso, a aparência de que não estivesse deixando nenhuma de fora. A esse respeito, Garcia traz uma outra declaração de Gil, dada ao *Jornal do Brasil* logo após sua participação no festival: “A vantagem é que a gente viu todas as formas de fazer música brasileira e eu já afirmei que de todas prefiro exatamente todas”. Notando a substituição de “várias formas” por “todas as formas”, o autor afirma que

[a]s *peneiras* realizadas pela gravadora, ao firmar contratos com artistas, e, mais tarde, ao definir as apresentações do *Phono 73*, obviamente não selecionaram “todas as formas de fazer música brasileira”. O que a declaração de Gil (...) escondia com seu exagero era a concorrência no mercado capitalista. Mercado cuja ideologia (no sentido de imagem invertida da realidade) acena com “Calma, minha gente, há lugar para todos!”, e cujo funcionamento celebra, mesmo em uma “exposição sem caráter competitivo”, alguns poucos premiados – como as décadas posteriores à de 1970 nos mostraram, o número de artistas premiados e o valor dos prêmios, ou seja, o total de capital investido em cada trabalho, variam conforme a maré econômica (p. 122-3, grifos do autor).

Essa aproximação entre a aparência de uma enorme diversidade convivendo em harmonia por trás da sigla MPB e a ideologia do mercado nos leva de volta à formulação de Roberto Schwarz sobre o tropicalismo, segundo a qual “[o] mundo cheio de diferenças e sem antagonismos toma a feição de um grande mercado”. Ou se poderia dizer, como Garcia afirma mais adiante, que a utopia tropicalista de transformar contradições em simultaneidades não coincide com a prática do mercado capitalista, mas com sua ideologia, ou com aquilo que ele promete e não cumpre.

De todo modo, observa-se, em um mesmo movimento, a diminuição do espaço no mercado para o experimentalismo e para as inovações estéticas e a consagração de um nicho de artistas ligados à marca da MPB, os quais gozaram de graus relativamente elevados de liberdade artística (em relação às pressões das gravadoras, não à censura)¹⁴ e crescente prestígio, além de darem voz aos sentimentos de oposição à ditadura de seu público eminentemente de classe

¹⁴ Não se trata, é claro, de uma liberdade irrestrita, mas ainda assim digna de nota. Márcia Tosta Dias (2012) afirma que os artistas que faziam parte dos *casts* estáveis das *majors* lançavam em média um álbum por ano “em condições especialmente favoráveis à criação artística” (p. 67).

média. É nesse processo que vai se estabelecendo a ruptura tanto na trajetória, quanto no projeto estético de Tom Zé em relação aos outros tropicalistas Caetano e Gil e à MPB como um todo. Após ter conseguido emplacar algumas (não muitas) canções nas rádios com seus três primeiros discos (*Grande Liquidação: Tom Zé*, lançado em 1968, pela Rozemblit; *Tom Zé*, lançado em 1970, pela RGE e *Tom Zé*, lançado em 1972 pela Continental e depois relançado com o nome de *Se o caso é chorar*), o iraraense decidiu aprofundar-se na busca de novas sonoridades, de modo que os trabalhos consultados sobre o compositor concordam, em geral, que o disco *Todos os Olhos* (1973, Continental) marca uma ruptura em seu projeto estético e composicional em direção ao experimentalismo e o início do seu ostracismo no mercado fonográfico¹⁵. Tal projeto carrega elementos anteriores ao tropicalismo, oriundos seja das experiências de Tom Zé em Irará, seja de sua formação ligada à música erudita de vanguarda nos Seminários de Música da UFBA, incorporou elementos do tropicalismo, se radicalizou no decorrer dos anos 70 e propôs uma estética voltada para aquilo que é considerado “defeito” ou “imperfeição”, em busca de uma noção própria de beleza, cujos sentidos e implicações abordaremos mais adiante.

Cabe ainda um esclarecimento sobre essa passagem. Essa trajetória que delineamos acima para Tom Zé parece se aproximar das trajetórias de outros compositores de perfil vanguardista e contestador que estiveram à margem do mercado nos anos 1970, como os chamados “malditos” Walter Franco e Jards Macalé. Há, no entanto, uma diferença importante. Esses dois últimos parecem ter encarnado, tanto em suas obras como em suas atuações artísticas de forma mais ampla, algo que se possa chamar de uma atitude marginal ou *underground*, sendo fortemente associados à contracultura. Em “Jards Macalé: desafinando coros em tempos sombrios” (2010), José Roberto Zan analisa nessa chave a produção do compositor, em especial seu disco de 1972. Segundo o autor, o contexto de repressão política, desenvolvimento da indústria cultural e derrota das organizações de esquerda favoreceu algumas mudanças comportamentais:

As ressonâncias da contracultura, do movimento *hippie* e das mobilizações estudantis ocorridas na Europa e nos Estados Unidos em 1968, que já se manifestavam no contexto tropicalista, se acentuaram no contexto pós-AI-5 orientando mudanças de posição de determinados segmentos juvenis e intelectuais brasileiros frente à política e à arte. As formas de engajamento que marcaram os anos 1960, apoiadas no ideário nacional-popular e na perspectiva revolucionária de matriz marxista, passaram a ser vistas com desconfiança. Sob a truculência do governo autoritário e frente à imponderabilidade de um futuro revolucionário, jovens intelectuais e artistas voltaram suas atenções para questões do momento presente, para problemas existenciais, para as

¹⁵ Apenas para citar alguns exemplos, esta ideia aparece de maneira central em Oliveira (2014), Bomfim (2014) e Freire (2015).

possibilidades de revolução no âmbito comportamental, pautando as temáticas do corpo, da sexualidade, da psicanálise e das drogas, etc. Nesse contexto, o rock, gênero musical que fora estigmatizado em meados dos anos 60 como símbolo do imperialismo cultural e da alienação se converteu numa espécie de trilha sonora da “geração desbunde” (...). Ao mesmo tempo, a figura do marginal ganhou uma acepção positiva como sinônimo de condição alternativa e crítica à ordem estabelecida. De certo modo, ser “marginal” era uma postura que respondia a circunstâncias impostas pelo regime ditatorial militar, o que lhe conferia um significado, até certo ponto, próximo da noção de clandestinidade. Ao mesmo tempo, frente a uma indústria cultural fortemente integrada e racionalizada, que restringia as brechas para uma produção crítica, parecia vislumbrar outros espaços de criação (pp. 164-5).

De fato, as atuações de Jards Macalé e Walter Franco se encaixam muito bem nesse quadro. Não apenas ambos ganharam notoriedade com participações performáticas e contestadoras em festivais da canção (o primeiro com “Gotham City” no IV FIC, em 1969, e o segundo com “Cabeça” no VII FIC, em 1972), as quais geraram vaias do público e atenção da crítica¹⁶, mas em ambas as obras se pode observar, ainda que de maneiras diversas, aproximações com estilos ou modalidades de rock (do blues ao psicodélico), crítica comportamental associada à exploração de sexualidade e ao chamado “desbunde”, além referências ao consumo de drogas e/ou à expansão da consciência por meio deste¹⁷. Tanto Macalé como Franco, nesse sentido, identificam-se claramente com a contracultura e tal identificação se reflete em suas obras e atuações artísticas.

Nada ou muito pouco disso parece se aplicar a Tom Zé, com exceção da condição marginal no mercado. Em vez de ser vaiado e confrontar o público, encarnando uma atitude vanguardista, Tom Zé venceu o IV Festival de Música Popular Brasileira da TV Record em 1968 com uma apresentação que se poderia chamar de convencional se comparada às posteriores dos “malditos” ou mesmo à famosa apresentação de “É proibido proibir” de Caetano Veloso no III FIC do mesmo ano de 1968. Além disso, não se observa em sua obra, ao menos no disco que analisaremos aqui, a mesma relevância do rock (ainda que alguns elementos se façam presentes especificamente em uma das faixas), nem da crítica comportamental, do “desbunde” ou da questão da sexualidade, tampouco referências ao consumo de drogas. Talvez este seja, inclusive, um ponto de distanciamento entre Tom Zé e o tropicalismo, que também é

¹⁶ É interessante pensar sobre a importância da vaia para a construção da figura do artista de vanguarda e da própria ideia de vanguarda como algo que está, de algum modo, à frente de seu tempo. Não há como desenvolver essa discussão aqui, mas parece que a rejeição de parte do público tende a ser, talvez até inconscientemente, buscada e valorizada pelo artista que pretende se estabelecer como um “vanguardista”. Talvez um exemplo esclarecedor disso seja o poema visual “VIVA VAIA”, de Augusto de Campos, publicado em 1972 e dedicado a Caetano Veloso, de certa forma celebrando a vaia que este havia sofrido em uma etapa do III FIC, em 1968.

¹⁷ No caso de Jards Macalé, todos esses elementos estão presentes nas análises do artigo citado de José Roberto Zan (2010).

frequentemente associado à contracultura. Há algo na postura marcadamente provinciana de Tom Zé, da qual trataremos brevemente no Capítulo 2, que parece não se ajustar aos movimentos contraculturais, de “cultura marginal” ou *underground*, mais relacionados a uma cultura cosmopolita, jovem e urbana¹⁸. De um modo geral, é possível afirmar que, embora tenha sido contemporâneo de movimentos de contracultura ou “cultura marginal” e tenha de fato estado em uma posição marginal no mercado fonográfico, Tom Zé não se aproxima significativamente de tais movimentos e tal aproximação pouco contribui para o real entendimento de sua obra, em especial do disco *Estudando o samba*. Da mesma forma, pode-se dizer que Tom Zé não encarnou a figura do artista de vanguarda em sua trajetória da mesma maneira como fizeram Jards Macalé, Walter Franco e até mesmo Caetano Veloso em determinados momentos.

É comum, nesse sentido, encontrarmos nos trabalhos sobre o iraraense a narrativa um tanto heroica de que o compositor teria se recusado a submeter-se aos padrões da indústria cultural e por isso teria sido excluído por ela, enquanto Caetano e Gil, por exemplo, teriam abandonado a pesquisa formal para figurarem no centro do mercado. Em primeiro lugar, não nos parece que participar ou não da indústria de mercadorias musicais consista numa escolha à disposição dos compositores. Assim, faz mais sentido pensarmos que o processo de cristalização da MPB na virada dos anos 60 para os 70 elegeu Caetano e Gil para seu grupo seleto de compositores consagrados e relegou Tom Zé a uma posição marginal por razões que escapam aos limites deste trabalho, mas que não podem ser reduzidas às escolhas estéticas dos artistas. Quando então Tom Zé realiza sua guinada experimental no disco *Todos os olhos*, ele já não era um nome de primeira linha da MPB e Caetano e Gil já o eram, tanto que ambos já faziam parte do *cast* da Phillips desde os anos 1960, enquanto o iraraense lançava seus discos pela Continental desde de 1972, depois de ter passado por Rozemblit e RGE, ou seja, jamais esteve em uma *major*¹⁹. Mais do que isso, Caetano Veloso lançou no mesmo ano de 1973 o

¹⁸ Em *Verdade tropical* (2008), Caetano Veloso faz a seguinte caracterização de Tom Zé: “Quando afinal nos conhecemos, ele me cativou pelo seu ar de sertanejo, por suas observações pseudomal-humoradas expressas num sotaque rural que mais realçava do que escondia a elegância clássica de seu português culto e correto. Seu físico de duende mameluco, de personagem de lenda cabocla confirmava sua condição de pessoa especial. Tom Zé tem uns olhos muito vivos, como que a provar que uma intensíssima concentração de energia é a razão de ele ser tão miúdo. Essas indicações de excepcionalidade eram em parte confirmadas por suas canções satíricas, feitas em tom deliberadamente folclórico” (p. 270). Em que pesem os exageros da caracterização de Caetano, ela parece reveladora de como Tom Zé era visto pelos outros tropicalistas como o mais rural/sertanejo do grupo. Talvez não seja por outro motivo que o iraraense aparece na capa do disco-manifesto da tropicália portando uma mala, representando um retirante nordestino.

¹⁹ É significativo, nesse sentido, o fato de que os três primeiros discos de Tom Zé foram lançados por três gravadoras diferentes, o que talvez dê uma mostra da instabilidade da posição ocupada por ele no mercado desde o início.

disco *Araçá azul*, de caráter fortemente experimental. Talvez se possa pensar que a posição ocupada por esses grandes artistas da MPB nos anos 70 permitia e até mesmo os incentivava a um certo tipo de experimentalismo, que contribuía para que suas obras tivessem o status que possuíam de produtos com alta elaboração. É nesse sentido que se faz necessária uma análise mais detalhada dos elementos que compõem a estética desenvolvida por Tom Zé, quais os sentidos dessa estética e em que ela se diferencia de outros experimentalismos que foram “aceitos”, ou pelo menos não tão rejeitados pelo mercado. Na base dessa diferença, está, como vimos, a posição ocupada pelos artistas na estrutura do mercado fonográfico. A mudança que ocorre em *Todos os olhos* e, como veremos, se desdobra em *Estudando o samba* é que essa posição periférica no mercado passa a ser elaborada como um ponto de vista, por meio dos elementos da estética de Tom Zé. Isso é diferente de afirmar que o compositor adere voluntariamente à marginalidade como uma postura contracultural. Trata-se antes de construir um olhar externo que se volta para a MPB a partir de sua condição periférica no mercado, à qual ele foi relegado independentemente de sua vontade.

Um outro elemento importante, agora de ordem técnica, a compor o quadro da canção popular brasileira nos anos 1970 foi abordado na pesquisa de Sérgio Molina, intitulada *A Composição de Música Popular Cantada: A Construção de Sonoridades e a Montagem dos Álbuns no Pós-Década de 1960* (2014). Nesse trabalho, o autor identifica e analisa procedimentos e técnicas composicionais que surgiram e se difundiram na música popular, após importantes avanços tecnológicos decorrentes do desenvolvimento da indústria fonográfica, sendo incorporadas ao processo de gravação e montagem de fonogramas a partir de meados dos anos 1960. Molina aponta que esses novos aparatos tecnológicos, especialmente a gravação multipista, permitiram que a música popular começasse a ser composta e estruturada de uma maneira diferente:

Assim como na história da música clássica o surgimento da escrita musical com seu controle das durações permitiu um maior planejamento de eventos simultâneos, o desenvolvimento dos gravadores de multipistas possibilitou, nos anos 1960, que os músicos populares comessem a arquitetar sobreposições de eventos sonoros, explorando zonas abertas na verticalidade dos registros. (p. 21)

Em um primeiro momento, portanto, o que está em jogo é a abertura da possibilidade para alguns compositores de canção popular de pensarem suas composições com maiores sofisticções no que diz respeito aos acontecimentos musicais simultâneos, ou seja, no plano da sincronia. Até então, segundo o autor, a composição de canções populares, com algumas exceções, era concebida principalmente no plano da diacronia, com os fazeres musicais sendo

adequados a uma linearidade melódica que, por sua vez, caminhava atrelada à linearidade da letra cantada. Desse modo exploração de eventos simultâneos ficava, até então, por conta de arranjadores familiarizados com a linguagem musical, sendo assim algo mais ou menos separado do processo de composição em si. O principal ponto a se destacar nessa mudança é o fato de que os processos de arranjo, gravação, edição e mixagem se tornaram fundamentais como parte do próprio processo composicional, o qual passou a incorporar cada vez mais uma lógica de montagem na constituição dos fonogramas, pela a criação e utilização de sonoridades em contraste, conforme observa Molina ao analisar o disco *Minas* (1976), de Milton Nascimento. Não apenas os fonogramas passaram a ser construídos por processos de montagem, como essa lógica se estendeu aos LPs, formato que há algum tempo estava consolidado como suporte material por excelência da canção popular gravada. Nesse sentido, o autor propõe pensar o LP nos anos 1970 como “gênero complexo do discurso musical”, alinhando-se a reflexões anteriores como a de Lorenzo Mammi em “A era do disco” (2014), texto que o autor encerra sugerindo que “o LP não foi apenas um suporte, mas uma forma artística. Como a sinfonia ou o romance” (p. 41). Márcia Tosta Dias, em “Quando o todo era mais do que a soma das partes: álbuns, singles e os rumos da música gravada” (2012) já havia atentado para o processo pelo qual, a partir de um suporte material (o LP), estabeleceu-se como padrão cultural o formato álbum como unidade de sentido superior à soma dos fonogramas, “expressão de um conceito previamente concebido e minuciosamente executado” (p. 65), processo, por sua vez, também inseparável do desenvolvimento da indústria fonográfica.

A constituição do projeto estético de Tom Zé em *Estudando o samba* que buscamos delinear aqui se enquadra nesse processo, principalmente pela concepção de álbum que orienta o LP como um todo coerente, no qual os fonogramas se relacionam entre si, criando conexões de sentido maiores. Também será possível observar o uso frequente da sobreposição de acontecimentos musicais distintos e a dificuldade de se identificar o que em alguns fonogramas diz respeito ao núcleo de identidade da canção e o que seria o arranjo.

Antes de chegarmos a *Estudando o samba*, é necessário passar muito brevemente pelo seu antecessor, *Todos os olhos*, que como já dissemos, é quase unanimemente apontado como o ponto de inflexão na carreira de Tom Zé em direção ao seu projeto estético experimental. Do nosso ponto de vista, o que interessa é que Tom Zé começa nesse disco a elaborar esteticamente sua condição periférica no mercado fonográfico. Isso ocorre de maneira cabal na canção “Complexo de épico”, que, não por acaso, aparece duas vezes no disco, como faixa de abertura e encerramento. Não faremos aqui uma análise aprofundada dos fonogramas, mas é interessante

observar que é nessa canção que aparece pela primeira vez um procedimento composicional central para o projeto estético de Tom Zé, segundo ele mesmo: a estruturação de toda a composição a partir de ostinatos, do início ao fim, de modo a abrir mão da movimentação harmônica, ficando a canção presa a um acorde só. Um outro procedimento importante que aparece aqui é o canto “defeituoso” desenvolvido por Tom Zé, que explora os limites entre o canto e a fala e do qual trataremos mais detalhadamente no Capítulo 3.

Todo compositor brasileiro

é um complexado.

Por que então esta mania danada,

esta preocupação

de falar tão sério

de parecer tão sério

de ser tão sério

de sorrir tão sério

de se chorar tão sério

de brincar tão sério

de amar tão sério?

Ai meu Deus do céu,

vai ser sério assim no inferno!

Por que então essa metáfora-coringa

chamada “válida”,

que não lhe sai da boca,

como se algum pesadelo

estivesse ameaçando

os nossos compassos

com cadeiras de roda, roda, roda?

E por que então essa vontade

de parecer herói

ou professor universitário

[aquela tal classe/que ou passa a aprender com os alunos

- quer dizer, com a rua -
ou não vai sobreviver]?

*Porque a cobra
já começou
a comer a si mesma pela cauda,
sendo ao mesmo tempo
a fome e a comida*

Na letra da canção, Tom Zé aborda com muita ironia aquilo que ele identifica como a seriedade, o heroísmo (“Essa vontade / De parecer herói”) e o tom professoral/intelectual (“ou professor universitário”) encarnados pelo “compositor brasileiro”. Por “compositor brasileiro”, parece justo concluir que o iraraense se refere aos compositores da MPB, em especial os anteriormente identificados com a canção engajada, mas também os tropicalistas. Basta lembrar que à essa altura, em 1973, os antagonismos anteriores entre uma corrente e outra já haviam se dissolvido, com a incorporação de ambas à grande marca da MPB e também que o título faz referência explícita à canção “Épico”, lançada por Caetano Veloso no disco *Araçá azul* em janeiro de 1973, antes de *Todos os olhos*²⁰. Não analisaremos a letra, nem entraremos no mérito da crítica, já que nos interessa a maneira como ela é feita. O que importa aqui é que a ironia que marca a crítica é alcançada através de alguns procedimentos musicais e expressivos, como o canto defeituoso e o uso de ostinatos, que começam nesse momento a aparecer na obra de Tom Zé, quando a condição periférica do compositor iraraense no mercado começa a ser incorporada ao seu projeto estético como um ponto de vista. Dito de outro modo, chamamos a atenção para o fato de que esses procedimentos estéticos nascem na obra de Tom Zé como uma maneira de criticar o complexo da MPB, de falar sobre ela olhando-a de fora, a partir do lugar marginal ao qual Tom Zé foi relegado, transformando essa posição exterior em *forma*. Como veremos, é exatamente esse o gesto que ele desenvolverá em *Estudando o samba*.

²⁰ Não temos a data exata do lançamento de *Todos os olhos*, mas uma busca nos acervos de alguns grandes jornais mostra que as menções a ele se concentram no mês de dezembro.

Capítulo 2

Nascimento (e enterro) do Neném: *Estudando o samba*

E por aí vai indo o Tom Zé: certo do seu trabalho certo, mas não muito certo de sua aceitação. A ponto de num desabafo – a meu ver, precipitado – ter-me dito que se este LP não circulasse, teria que abandonar o lado de pesquisa de seu trabalho.

Elton Medeiros

Livre do patrocinador, do censor, do compromisso com a mediocridade das massas, o ‘pesquisador puro’ é que irá dar saltos ousados; não sem risco, entretanto, de cair no vazio.

Caetano Veloso

O disco *Estudando o samba* (1976) ocupa uma posição privilegiada na carreira de Tom Zé, abrigando a contradição de ter sido responsável tanto pelo isolamento quanto pelo reaparecimento do compositor e condensando uma série de tensões entre as aspirações artísticas de Tom Zé e as exigências da indústria fonográfica, o contexto político da ditadura militar, os padrões estéticos da MPB, o legado do tropicalismo e as tradições do samba. A ficha técnica do disco é a seguinte:

- Produção: Heraldo do Monte
- Arranjos: José Briamonte
- Técnicos de Som: José Antonio (Zé Cafi) Marcos Vinícios (“Só” - “Mãe Solteira”)
- Heraldo: Violão, etc
- Edson: Violão, Viola
- Dirceu: Bateria
- Cláudio: Contrabaixo
- Natal, Osvaldinho: Percussão
- Vicente Barreto: Violão e palpites

- Rosário: Arregimentação e discursos
- Eloa, Vera, Sidney e Roberto: Vozes
- Pessoal de Santana: Santana, Osório, Vilma, Carlos, Celso, Vagner, Puruca (ou Pituca): Vocais
- Odair Corona: Coordenação de Produção
- Téo da Cuica: Tambor D'água e outros instrumentos de sua criação (em “A Felicidade”)
- Branca de Neve: Surdo
- Estúdio de Gravação: Sonima e Vice-Versa (em “Só” - “Mãe Solteira”)
- Capa: Walmir Teixeira.

Logo de início, o disco é apresentado para o público como “estudo” voltado para um grande gênero da música brasileira, eleito como objeto de pesquisa. O fato de o verbo do título estar no gerúndio salienta o caráter de experimento, visto como um processo permanentemente em curso. Esse caráter anunciado de “estudo” possui algumas implicações. Em primeiro lugar, o disco se constitui numa tomada de posição a respeito da canção popular brasileira, suas origens na tradição oral, seus processos de modernização, transformação em mercadoria e seus rumos ao longo dos anos 1960/70. O ponto de vista anunciado se pretende algo distante, como o de um pesquisador que se coloca diante de um objeto de estudo. Tom Zé articulará então samba, bossa nova, MPB e tropicalismo como quem os vê de fora, de um ponto de vista exterior. Ao mesmo tempo, ser apresentado como “estudo” pode ser também um chamariz para o disco como produto, como se ele fosse anunciado como veículo privilegiado de um projeto experimental, tomando como matéria um gênero que, como veremos, estava comercialmente em alta e criativamente em baixa. A esse respeito, é digna de nota a declaração de Elton Medeiros – sambista carioca de renome, autor de sambas em parceria com Cartola, Paulinho da Viola entre outros e que assina duas parcerias com Tom Zé no disco em questão – que incluímos como epígrafe a este capítulo, a qual se encontra na contracapa do LP de *Estudando o samba*, ou seja, é destinada ao público consumidor. Trata-se de um nome respeitado no meio do samba, um representante daquilo que poderia ser considerado como o samba “tradicional” ou “autêntico”, avalizando e aprovando as pesquisas experimentais anunciadas no disco, tendo, inclusive, participado de duas delas. Cabe aqui mencionar a capa, que carrega essa tensão, trazendo a palavra “Samba” em absoluto destaque, com letras grandes na parte central e na parte de baixo arame farpado e uma corda de aço, que simbolizariam uma espécie de interdição em relação ao samba, suas tradições e “autenticidade”.

Fig. 01: Capa de *Estudando o samba*

Ao mesmo tempo em que funciona como um apelo para atrair a atenção do público, a declaração de Elton Medeiros revela o descontentamento de Tom Zé com sua condição no mercado e com o baixo impacto de seus trabalhos anteriores. Vejamos, sobre isso, esta declaração do compositor em entrevista sobre o disco *Estudando o samba* para o programa “O som do vinil”:

Então você vê como tinha uma barreira muito grande e eu tinha a intuição de que era impossível vencer isso! Foi uma garrafa jogada ao mar, uma sorte! O Oceano Pacífico é daquele tamanho, pois David Byrne passou num lugar, viu aquela garrafinha ali, era eu pedindo socorro, com aquele disco.²¹

Tom Zé define seu disco de 1976 como um pedido de socorro, “uma garrafa jogada ao mar”, utilizando a imagem de um naufrago em uma ilha deserta como metáfora para sua condição de isolamento no mercado fonográfico, o que corrobora com o caráter de apelo assinalado pela inclusão da declaração de Elton Medeiros na contracapa. Assim como o naufrago precisa que sua mensagem chegue até alguém para ser salvo da morte, Tom Zé precisou que David Byrne encontrasse o disco mais de dez anos depois para que sua carreira

²¹ Disponível em: <http://osomdovinil.org/estudando-o-samba/>.

fosse salva da morte. Eis uma das principais marcas de *Estudando o samba*: o nascimento de um projeto estético que surge desde o início ameaçado de morte e é de fato enterrado, ou colocado para dormir, durante anos, só conseguindo atingir um desenvolvimento pleno no fim dos anos 90, com o ressurgimento de Tom Zé nos discos *Com defeito de fabricação* (1998) e *Jogos de armar* (2000).

Com efeito, em contraponto com as imagens de nascimento presentes em *Estudando o samba*, em especial nas faixas “Mã” e “Mãe (mãe solteira)”, as entrevistas de Tom Zé a respeito de seus anos de ostracismo são repletas de imagens de morte. Vejamos a seguinte declaração de Tom Zé em entrevista para a revista *Caros amigos* sobre este período:

[...]Em 1968 o tropicalismo existiu, em 1969 acabou, todo mundo viajou e em 1970 eu fui enterrado [...] como numa história mitológica e não por alguma pessoa ou instituição, não tenho queixa de ninguém nem de nada. Fui enterrado profundamente, sim, e depois David Byrne me tirou desse buraco. Esse buraco era muito profundo, era preciso tão cuidadosamente me ignorar, era preciso que uma estrutura de cimento e concreto muito forte estivesse sobre mim, que não fosse possível eu sair dali.²²

Esta declaração data de 1999, mas já durante esse período nos anos 1970, Tom Zé elaborava esse mesmo pensamento a respeito de sua morte como compositor. Em 1973, o compositor declarou em entrevista à *Folha de São Paulo*:

Eu estou escapando da morte. Quando posso pelo movimento. Quando posso pela dentada. Quando posso pelo riso. Com um relativo medo da flor, da dor, que parece uma maneira velha, quer dizer, uma maneira morta de dizer coisas mais velhas e mais certas.

Essa mesma declaração é citada por Guilherme Freire em “A produção de Tom Zé na década de 1970: considerações sobre o projeto da música ‘operária’ e o disco *Estudando o samba*” (2017), artigo que trata de um projeto ao qual Tom Zé se dedicou logo após o disco *Estudando o samba*, que o autor chama de “música operária”. Tal projeto consistia, muito resumidamente, em utilizar instrumentos construídos a partir de objetos do cotidiano, em especial instrumentos de trabalho de operários como serrote, martelo e esmeril para fazer música. Sobre ele, o compositor afirmou ao *Estado de São Paulo* em 1978:

Enquanto integrador de materiais e sonoridades novas, este projeto pode ter o sentido de experimentalidade, mas não é encaminhado às elites. Desejamos fazer uma música tão operária como fomos nós os próprios marceneiros, os carregadores, os desenhistas, os inventores dos instrumentos.

²² Entrevista intitulada “O pai da invenção”, publicada originalmente pela *Caros amigos* em 1999 e republicada em PIMENTA, 2011, pp. 118-173.

Esse projeto não foi bem recebido pela Continental, gravadora de Tom Zé à época, de modo que não apareceu no disco que o compositor lançou naquele ano, *Correio da estação do Brás*, – depois do qual Tom Zé foi dispensado pela gravadora – ficando sem registro em disco e restrito aos dez minutos finais dos shows do iraraense na época, de acordo com o que diz uma matéria da *Folha de São Paulo*, publicada em 19 de maio de 1978 e sugestivamente intitulada “Contradições de um artista em construção”²³. Nela também é enfatizada a intenção popular do projeto:

Tom Zé, talvez sabendo que a principal crítica contra esse tipo de projeto é o elitismo que ele implica - já que manipula conceitos radicalmente contra as regras comuns de mercado – avisa que pretende alcançar o rádio com seu novo som. Seria para atingir muita gente, através de apresentações ao vivo [...] ou através de LP (p. 36).

O autor da matéria, Nei Dulcos, compara ainda o projeto com os discos de Tom Zé:

A contradição entre *Correio da estação do Brás* e a nova experiência é óbvia. Mas nem tanto. Na verdade, ela é uma continuação – radicalizada – do LP anterior, *Estudando o samba*, onde Tom Zé, com os recursos tradicionais, entrega-se ao seu jogo predileto, o de significados.

A matéria termina com um indicativo sobre as pretensões artísticas de Tom Zé com o projeto e sobre o que ele vislumbrava para a sequência de sua carreira:

Correio, segundo Tom Zé, é seu último disco de canções. O próximo, fatalmente, será com as soluções encontradas pelo grupo com os novos instrumentos. ‘Em vez de juntar dinheiro para comprar um carro, eu invisto tudo num projeto como esse’ (p. 37).

Sabemos hoje que o projeto foi abortado, os instrumentos feitos na época se perderam e *Correio da estação do Brás* não foi o último disco de canções de Tom Zé. Em outra entrevista, três anos depois, o compositor também fala sobre seu próximo projeto, que estava previsto para março de 1982:

É um disco dançável, uma proposta de brincadeira. Com samba, mas irreconhecível. É uma coisa constante com os tambores de nosso sangue africano. É um trabalho com a embriaguez rítmica, um protótipo de uso de sons falando aos ouvidos disseminados pelo corpo. Quem escuta os surdos do trio elétrico são a bexiga e o intestino. O trabalho rítmico é desenvolvido tentando solicitar os sentidos em doses diferentes das habituais.²⁴

Também sabemos hoje que Tom Zé não lançou disco algum em 1982. Seu único álbum de estúdio na década de 1980 foi *Nave Maria*, lançado em 1984 pela RGE, o qual, assim como *Estudando o samba*, é marcado por imagens de nascimento, tanto na faixa título (que

²³ As citações aqui se referem a sua republicação em PIMENTA, 2011, pp. 34-7.

²⁴ Entrevista intitulada “Astronauta do recôncavo”, publicada originalmente no número 04 da *Lira Paulistana*, em 1981 e também republicada em PIMENTA, 2011, pp. 40-3.

reaproveita diretamente diversos elementos de “Mã”, faixa de abertura de *Estudando o samba*) como, por exemplo, em “Mamar no mundo”, “Neném gravidez” e “Acalanto Nuclear”.

Tomado em seu conjunto, todo o período de “ostracismo” de Tom Zé, que vai desde *Todos os olhos* até seu descobrimento por David Byrne no início dos anos 1990, se apresenta como uma grande sucessão de nascimentos e mortes de seus projetos artísticos. Um período repleto de idas e vindas, tentativas e erros, inícios e fins, investimentos e frustrações, no qual o compositor se defrontou incessantemente com as contradições entre suas aspirações artísticas e de popularidade e sua falta de espaço no mercado fonográfico. José Adriano Fenerick, em “Tom Zé: a crítica da canção popular e a canção popular crítica” (2013) resume bem a situação, afirmando que a carreira de Tom Zé “em suas várias épocas, é marcada por um conflito entre a defesa de uma autonomia criativa e a tentativa, nem sempre bem-sucedida, de inclusão de seus trabalhos no mercado musical” (p. 01). Ainda que essa seja uma marca de toda a carreira do compositor, a constatação vale especialmente para o período do qual estamos tratando. Tal percepção também aparece no mesmo artigo de Fenerick, que dedica sua atenção aos discos imediatamente posteriores a esse período (*Com defeito de fabricação* e *Jogos de armar*), por considerá-los o momento em que o projeto estético de Tom Zé finalmente se realiza de forma completa.

O que possibilitou a realização do projeto de Tom Zé nos anos 1990 foi o mesmo fator que a impossibilitou nos anos 1970 e 80: sua condição no mercado fonográfico, que se alterou definitivamente após o lançamento bem-sucedido de sua carreira no mercado internacional, principalmente nos EUA. Se a partir da última década do século XX até hoje experimentalismo, singularidade e inventividade são marcas que atraem atenção e reconhecimento para o trabalho do iraraense, no período de ostracismo, Tom Zé era forçado a postergar ou a abandonar total ou parcialmente seus projetos, seja por falta de recursos, pressões de sua gravadora ou mesmo falta de confiança a respeito de sua aceitação, como deixa ver a fala de Elton Medeiros. Situado em meio a esse período, *Estudando o samba* representa, a um só tempo, um nascimento parcial e uma morte temporária de um projeto estético. Esse caráter de nascimento e morte será uma das principais marcas do disco.

Entrando no contexto mais imediato de lançamento de *Estudando o Samba*, um dos poucos críticos que deram atenção ao disco foi Gilberto Vasconcellos. Em um artigo intitulado “O sambão-jóia” (1977), Vasconcellos tece duríssimas críticas ao samba que havia tomado as rádios em meados dos anos 70, utilizando como ponto de partida justamente um breve

comentário elogioso sobre *Estudando o samba*. Para o autor, o disco de Tom Zé teve como maior mérito o fato de se contrapor e se diferenciar da “redundância adoidada do samba praticado hoje em dia” (p. 77), de modo a provocar inevitavelmente uma reflexão acerca dos rumos do samba e da função cultural desempenhada pelo gênero.

Guilherme Freire (2017) vai na mesma linha ao tratar do contexto do disco. Segundo o autor, o samba experimentou um grande aumento de popularidade ao longo dos anos 1970, se tornando em 1976 o segundo segmento com maior número de vendas no mercado de discos, atrás apenas do segmento internacional (pp. 131-2). Isso significa que o samba passou a ser uma grande aposta das gravadoras, as quais passaram a investir no lançamento de diversos artistas do gênero, que veio a ter também grande exposição nas rádios. Para compor o quadro do momento, Freire compila análises de críticos da época, como Tárík de Souza, Margarida Autram e o próprio Gilberto Vasconcellos, que viram negativamente essa massificação e

tinham uma opinião crítica comum sobre a popularização do samba em suas análises, destacando, nas transformações correntes do gênero, certo processo de padronização, descaracterização de suas práticas originais, perda de originalidade criativa, fenômeno que associaram ao avanço da racionalidade mercadológica e às estratégias de marketing (p. 133).

No entanto, é interessante notar que Gilberto Vasconcellos ressalva que essa reflexão acerca da massificação do samba não está escancarada no disco de Tom Zé e que se dá de maneira “independente da intenção ou consciência de seu autor” (1977, p. 77). Freire, ao contrário, não faz essa ressalva em seu trabalho. Nele, não só as visões dos três críticos mencionados são colocadas em equivalência, conforme vimos acima, como também aplicadas diretamente a *Estudando o samba*. Assim, o autor chega a afirmar textualmente que Tom Zé compartilha “da *mesma* visão crítica frente à padronização de procedimentos musicais na produção de canções ligadas ao samba” (p. 134, grifo nosso) e que esta visão é o que orienta a concepção do disco inteiro.

Uma das hipóteses defendidas aqui é a de que a estética desenvolvida por Tom Zé, inegavelmente crítica à canção de mercado de um modo geral, procura se contrapor muito mais ao sistema da MPB do que ao chamado “sambão-jóia” e que isso tanto tem sua causa no ostracismo que Tom Zé já experienciava como ajuda a entender o aprofundamento posterior desse ostracismo²⁵. Nesse sentido, em concordância com Vasconcellos, acreditamos que não há elementos para afirmar de maneira tão categórica que o principal fator que orienta o disco seja

²⁵ Uma hipótese semelhante é defendida pelo próprio Guilherme Freire (2018), em artigo sobre o disco *Todos os olhos*.

uma crítica à padronização do samba nas rádios, ainda que isso esteja presente na obra de alguma forma. Mais do que isso, esperamos poder mostrar que alguns elementos estéticos do disco se contrapõem diretamente a certos padrões de qualidade estabelecidos na MPB desde a bossa nova.

Quando observamos os lançamentos dos quatro principais compositores (Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Milton Nascimento) da MPB nesse período (considere-se especialmente, para nossos fins, o biênio 1975-76, no qual se situa a produção e o lançamento de *Estudando o samba*), vemos, talvez principalmente em Chico Buarque, conforme Marcos Napolitano afirma em “MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982)” (2010), a emergência da “canção de abertura”, a qual, passado o momento de maior repressão e violência da ditadura militar, mas ainda não chegada a democracia, elaborava os traumas do período anterior e vislumbrava as promessas de liberdade para o futuro. Algumas das canções citadas como paradigmáticas pelo autor situam-se dentro desse biênio, tais como “O que será” e “Meu caro amigo”, ambas de Chico. “Cio da terra”, do mesmo compositor em parceria com Milton Nascimento foi lançada um pouco depois, em 1977. A produção deste último no período apresenta uma característica interessante, que também pode ser observada nas de Caetano e Gil, a saber, a presença de “discos irmãos”. É exatamente no biênio em questão que Milton Nascimento lança os discos *Minas* (1975) e *Geraes* (1976), concebidos como uma espécie de álbum duplo, apresentando uma série de elementos que dialogam explicitamente entre si²⁶ e que desdobram de alguma maneira as sonoridades dos anteriores *Clube da esquina* (1972) e *Milagre dos peixes* (1973). Também é em 1975 que Gilberto Gil inicia sua chamada “trilogia Re”, composta pelos discos *Refazenda* (1975), *Refavela* (1977) e *Realce* (1979). Caetano, por sua vez, lança em 1975, ao mesmo tempo e cada um acompanhado de seu próprio manifesto, os discos *Qualquer coisa* e *Jóia*, concebidos como opostos complementares²⁷.

Em que pesem as diferenças existentes entre os respectivos projetos, essa recorrência dos “discos irmãos” nas obras desses três compositores consagrados da MPB revela uma característica fundamental de suas obras na década de 1970 que os distancia radicalmente de

²⁶ Sobre os discos *Minas* e *Geraes*, ver o trabalho de Vinícius Gualdo, *Em busca do consenso: Milton Nascimento e a perda dos laços comunitários* (2017).

²⁷ Cabe mencionar ainda o lançamento, no ano de 1976, do disco duplo *Doces Bárbaros - ao vivo*, do quarteto Doces Bárbaros, formado pelos ex-tropicalistas Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa, além de Maria Bethânia. Em coluna de 2006 na *Folha de São Paulo* sobre *Estudando o samba*, Carlos Calado comenta: “Naquele mesmo ano de 1976, ao formarem com Maria Bethânia o quarteto Doces Bárbaros, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa sinalizaram não ver mais futuro nas críticas e provocações estéticas do movimento tropicalista, que também contara com Tom Zé. Ali optaram pelas carreiras mais seguras e confortáveis de autores e intérpretes de MPB”. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1804200607.htm>

Tom Zé: a possibilidade de se engajar em projetos artísticos ambiciosos, de longa duração, de desenvolver uma linha de trabalho consistente ao longo do tempo de maneira mais ou menos livre em relação às instabilidades do mercado²⁸. Há uma *continuidade* que marca os trabalhos desses compositores no período em questão e que contrasta flagrantemente com as *descontinuidades* dos sucessivos nascimentos e mortes que observamos na obra de Tom Zé.

Avançando nessa ideia de continuidade, vimos no Capítulo 1 que a consolidação da sigla MPB é resultado de um processo de deslocamento do lugar social da canção iniciado com a bossa nova, processo conflituoso, permeado de contradições e fortemente relacionado com o desenvolvimento do mercado de bens culturais no Brasil, especialmente da indústria fonográfica, e com a cultura de esquerda aglutinada em torno do nacional-popular e localizada nos setores intelectualizados das classes médias urbanas. Pode-se observar, nesse sentido, em todos os compositores supracitados, identificados com a sigla MPB, já institucionalizada culturalmente nos anos 70, desdobramentos, ainda que muito diversos entre si, de uma tradição artística e sociocultural que tem como um de seus principais marcos a bossa nova²⁹. Se a MPB diz respeito a um determinado lugar sociocultural e a uma certa tradição artística, é justo dizer que Tom Zé vem do mesmo lugar social e é, de certa forma, tributário da mesma tradição. No entanto, na medida em que, ao fim do processo de institucionalização da MPB que conferiu a esse lugar sociocultural e a essa tradição artística também uma posição consolidada no mercado de bens culturais, Tom Zé se viu, como sabemos, fora dessa posição no mercado, será possível observar na obra do compositor um distanciamento também em relação a essa tradição, que se manifestará esteticamente em *Estudando o samba* e em seus trabalhos posteriores.

Com efeito, os distanciamentos estéticos de Tom Zé em relação à bossa nova são anteriores a esse momento. Caetano Veloso, em *Verdade tropical* (2008), ao falar das primeiras

²⁸ Nunca é demais lembrar que se trata, evidentemente, de uma liberdade relativa, calcada em uma posição favorável nesse mercado. Pode-se mencionar, por exemplo, que antes da dupla *Qualquer coisa/Jóia* Caetano Veloso havia lançado *Araçá azul*, um disco altamente experimental que fracassou comercialmente. Embora não haja espaço aqui para desenvolver esse argumento, é possível pensar que tal fracasso tenha algo a ver com o recuo no experimentalismo em seus trabalhos posteriores, e com uma aguda observação do compositor sobre a estrutura do mercado nos anos 1970. A esse respeito, cabe lembrar que poucos meses depois do lançamento de *Araçá azul*, Caetano convidou Odair José, um cantor da chamada música cafona, para tocar ao seu lado no festival Phono 73 (ver a discussão de Walter Garcia, 2014, sobre o festival) a partir da percepção de que a música voltada às massas, como é o caso de Odair José, era necessária para “sustentar” os projetos de maior ambição artística e menor alcance mercadológico como o de Caetano, não sendo, nesse sentido, oposta a estes. Talvez essa percepção esteja de alguma maneira por trás do duplo projeto de *Qualquer coisa/Jóia*.

²⁹ Segundo Antonio Candido (2000), “É uma tradição, no sentido completo do termo, isto é, transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar”. É nesse sentido amplo que aplicamos a ideia de tradição.

composições que conheceu do iraraense (anteriores, portanto, ao tropicalismo), afirma que elas “mostravam-se a um tempo atraentes e insatisfatórias pela mesma razão de não estarem em sintonia com os interesses estéticos da bossa nova” (p. 270) e, poucas linhas adiante, ressalta a “sofisticação antibossanovística” de Tom Zé e “a ligação direta que ele insinuava entre o rural e o experimental”. Tais elementos apontados, a nosso ver, acertadamente por Caetano marcam também, de alguma maneira, a obra posterior de Tom Zé. O que muda após o início do ostracismo do compositor na virada dos anos 1960 para os 70, principalmente a partir do disco *Todos os olhos*, e se aprofunda em *Estudando o samba* é que esse distanciamento passa a se dar pela incorporação crítica de elementos da bossa nova, constituindo-se em um fator central do projeto estético do compositor. Veremos, por exemplo, que diversas faixas de *Estudando o samba* fazem referência direta à batida de João Gilberto e exploraremos os sentidos dessa incorporação crítica no Capítulo 3.

Entrando nos aspectos estéticos da obra de Tom Zé e de *Estudando o samba*, Herom Vargas, em “As inovações de Tom Zé na linguagem da canção popular dos anos 1970” (2012), aponta que o disco tem como proposta “analisar, decompor e recompor estruturas rítmicas, estilemas melódicos, formas tradicionais de interpretação do samba e aspectos temáticos das letras” (p. 288). Guilherme Freire (2017) afirma que nele, Tom Zé “desconstruiu certos padrões de interpretação do gênero” e tensionou “certos padrões de linguagem e conduta consolidados no mercado” (p. 142). Já Christopher Dunn, em “Fazendo cócegas nas tradições: o samba disjuntivo de Tom Zé” (2018), utiliza o termo “samba disjuntivo”, algo que “aciona a justaposição contrastante, a contradição, e a desmontagem verbo-musical” (p. 150). No entanto, sem a especificação de como isso se dá efetivamente na linguagem musical e de quais os sentidos e implicações disso para além da simples adesão ou recusa a padrões, afirmações desse tipo, presentes de maneira generalizada nos trabalhos sobre Tom Zé, correm o risco de se tornarem um clichê que contribui mais para a construção de uma certa imagem de singularidade e excentricidade do compositor do que para o real entendimento de sua obra. Acreditamos que tais afirmações se sustentam em alguma medida, mas é, de qualquer maneira, necessário submetê-las a uma verificação mais detalhada, que tenha em vista as concepções artísticas do compositor, mas não as tome de maneira acrítica, verificando de que maneira elas se manifestam, ou não, na linguagem musical e poética de sua obra.

Voltemos ao relato autobiográfico do compositor, *Tropicalista lenta luta*. Já falamos brevemente no Capítulo 1 de aspectos musicais abordados no livro como o ostinato, a polirritmia e a dinâmica, que são discutidos na segunda parte do relato. Trataremos aqui de

alguns elementos estéticos, mas não necessariamente musicais, que aparecem em sua primeira parte, juntamente com histórias da cidade de Irará e algumas reflexões do compositor sobre seu próprio ofício, que, segundo ele mesmo, orientam sua atuação como cantor e compositor e que teriam sido forjadas ainda em sua juventude no interior da Bahia. A partir de anedotas sobre suas tentativas fracassadas de cantar, tocar violão e produzir canções, Tom Zé procura mostrar que a deficiência está na origem de sua atividade artística. A alegada incapacidade do iraraense de produzir uma canção que estivesse de acordo com os padrões da época o levou a buscar uma “descanção” ou “anticanção”, o que envolvia “renunciar à beleza – beleza ligada a tudo que era do canto e do cantar” (2003, p. 17). Sobre o ato de cantar, Tom Zé diz:

Era um procedimento muito arrebatado. Expressionista mesmo. Vibrato, empostação, fermatas. Intempestivamente, o sujeito entrava num transe dramático: têmporas contraídas, rosto afogueado, olhos vermelhos – uma convulsão geral, dedicada ao esforço de atuar com toda a potência da voz. E punha-se a gritar a plenos pulmões, ‘amor’, pra lá, ‘amor’ pra cá, que este era praticamente o único assunto das canções. Era uma atuação fora do natural (p. 20-21).

Tom Zé está se contrapondo essencialmente a duas coisas: uma determinada maneira de cantar, que o iraraense é capaz de identificar com precisão e descrever com termos técnicos, mas não é (ou diz não ser) capaz de reproduzir e o “amor” como assunto por excelência das canções. Além disso, o compositor busca também se desvencilhar do efeito causado pela combinação desses dois elementos, que ele chama de “transe dramático”. A este último ponto estão relacionadas as frequentes declarações de Tom Zé dizendo que sua música procura apelar ao “cognitivo” em oposição ao “contemplativo”. Desdobrando essa questão e voltando para o relato autobiográfico, o compositor afirma que, para construir sua “descanção” que renunciasse a todos esses elementos, foi necessário: 1) mudar o tempo do verbo; 2) trocar o lugar no espaço; 3) achar um novo acordo tácito; 4) limpar o campo. Trataremos aqui do terceiro ponto, o “novo acordo tácito” pretendido por Tom Zé e colocado por ele mesmo como o ponto principal. Tal ideia parte da percepção de que havia algumas regras implícitas na relação entre cantor e espectador/ouvinte que protegiam o primeiro e davam apoio a seu modo de cantar, visto como uma encenação. Desse modo, para colocar em prática sua maneira própria de cantar e fazer canções, o primeiro passo seria trocar as regras dessa relação, “substituindo a empatia gerada pela emoção” e rompendo “o elo forjado pela dramatização expressionista” (2003, p. 22). Mais uma vez, vemos a busca por uma relação pautada pelo cognitivo, que aqui se opõe à ordem do emocional. De qualquer modo, o compositor parece aspirar (ou mesmo necessitar) a um ouvinte atento, que se relaciona racionalmente com sua música.

Ao analisar a construção literária do relato autobiográfico de Tom Zé, Patrícia Gonçalves, em “Três ensaios sobre a Tropicália de Tom Zé: da ‘Era dos Festivais’ à ‘Era dos Editais’” (2018), também nota a busca por um leitor “atento, participante, crítico” (p. 67). Um dos elementos formais do texto que apoiam a percepção da autora é a presença de uma série de rubricas teatrais que interrompem com frequência a narrativa autobiográfica. Nessa primeira parte do relato, as rubricas “falam de um público que, à medida que lê o livro, deglute pedaços do narrador-personagem” e a suspensão que elas promovem abre espaço para uma “reflexão estética e teatral interna ao relato” (2018, p. 67). Outros elementos que interrompem a narrativa são hesitações do próprio narrador e intervenções de um cantador, que realiza quadrinhas aparentemente improvisadas e que, por sua vez, são às vezes interrompidas por contestações de leitores fictícios, como, de resto, também ocorre com outros momentos do relato. Após uma das intervenções do cantador, o narrador Tom Zé retoma seu relato, lembrando-se de uma brincadeira que fez quando compôs alguns versos para o espetáculo teatral *Arena canta Bahia* e apresentou-os a Caetano, Gil e Augusto Boal como se fossem “cantigas de folclore”. Ao que consta, as ideias foram aceitas como tal e a tentativa de Tom Zé de enganar seus companheiros, fazendo-os crer que seus versos autorais eram de tradição popular foi bem-sucedida.

O trecho que se segue leva o nome de “Brincadeira-Brecht”. Nele, o narrador Tom Zé apresenta uma estrofe de uma canção de sua autoria, da qual ele se orgulha, e a contrapõe aos versos do cantador. A comparação é endereçada ao leitor, cuja reação é antecipada pelo narrador:

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

É isso aí, meu cunhado. 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. (...) Em vez de ser tomado pelo *pathos* 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 (ZÉ, 2003, p. 32).

A respeito deste trecho, Gonçalves chama a atenção para a menção a Bertolt Brecht feita por Tom Zé, afirmando que o compositor intui um parentesco em sua fórmula cancional-teatral com a técnica do distanciamento brechtiano. Um dos elementos desse parentesco, segundo a autora, é a intenção de Tom Zé 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(...). Por essa ‘brincadeira-brecht’ o narrador se aproxima ainda uma vez de seu leitor-ouvinte, criando para ele uma situação de distância 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 (2018, p. 70, grifos da autora).

A aproximação com Brecht sutilmente insinuada por Tom Zé e apontada por Gonçalves merece consideração. Em primeiro lugar, a partir dessa aproximação, alguns elementos de que já tratamos, como as rubricas teatrais da primeira parte e os demais elementos que geram interrupções na narrativa e a própria busca explícita e formalizada no texto por um público atento e crítico, que não se identifique emocionalmente com o relato, bem como a preocupação em afastar seu modo de cantar do que chamou de “dramatização expressionista”, desvencilhando-se do efeito do “transe dramático” ganham o sentido de recursos de distanciamento brechtianos. Também possuem ar brechtiano: a reflexão sobre o “acordo tácito”, que concebe como suporte da produção cancional uma relação social entre cantor e ouvinte cujas regras estão escondidas (tácitas) e que o iraraense procura revelar para manipular; o fato de o narrador Tom Zé, como também destaca Gonçalves, tematizar com alguma frequência as determinações “do mercado e do trabalho, assim como as ‘regras do jogo’(...) da indústria cultural” (2018, p. 81) sobre seu próprio relato, seja explicitando que este foi encomendado a ele e em que condições se deu a encomenda, seja demonstrando sua impossibilidade de escolha quanto a aceitar ou recusar o trabalho, já que “dinheiro não tolera desaforo”. Voltaremos a esse ponto.

Seguindo para a segunda parte do relato autobiográfico, o local da narrativa deixa de ser Irará e passa a ser Salvador, com as primeiras experiências de Tom Zé na televisão, seu período como estudante de música da UFBA e funcionário do CPC da UNE, período no qual se forma o “grupo baiano”. Mas antes disso, temos uma reflexão sobre alguns parâmetros especificamente musicais que orientam a obra do compositor, que já mencionamos brevemente no Capítulo 1 e que é apresentada como uma telenovela. As rubricas teatrais continuam como elementos de interrupção da narrativa, mas agora tratam de uma greve liderada pelos câmeras, que ocorrerá, então, em paralelo à telenovela do relato autobiográfico. Gonçalves chama atenção para a proximidade que se estabelece entre o conteúdo do relato, a “formação daquela mão-de-obra artística ‘proto-tropicalista’ na UFBA” e os bastidores dessa greve na indústria cultural, liderada justamente por “profissionais escondidos pelo espetáculo mágico-televisivo em que o telespectador adere às histórias realistas da novela”. Segundo a autora, ao 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 (p. 69).

Como se pode ver, a linha brechtiana continua na segunda parte do relato. Uma outra contribuição de Gonçalves para o entendimento da autobiografia de Tom Zé é sua análise da epígrafe do livro, um poema, ao que parece de autoria do próprio compositor, que aponta para os sentidos que a comédia pode adquirir na obra do iraraense.

Epi(carmo)grafe

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

A autora nota que o título da epígrafe faz uma menção a Epicarmo, um poeta e dramaturgo da Grécia antiga, tido como inventor da Comédia. Já na *Poética* de Aristóteles, obra fundante nos estudos dos gêneros literários, Epicarmo aparece, segundo afirma Gonçalves, como “um dos primeiros organizadores do gênero cômico” (2018, p. 74). Ainda baseada na *Poética*, a autora ressalta que uma das diferenças entre a comédia e a tragédia diz respeito ao objeto da representação: enquanto a tragédia representa “os homens melhores do que eles geralmente são, (...) a comédia visa a representá-los *piores do que usualmente são*” (p. 75, grifo da autora). Essa seria então a acepção de comédia evocada pelo poema, a de uma forma de representação que tem como objeto os homens e as ações inferiores, o que se evidencia no primeiro verso “o comos me comedia”. Segundo a autora, o verbo comedir tendo como sujeito a palavra “comos”, que remete à origem etimológica de “comédia”, aponta para uma “limitação, em forma de comedimento, para o eu-lírico”. Ao associar, logo de cara, as ideias de comédia e limitação, o poema-epígrafe constitui-se em um artifício que revela o *ethos* do narrador do relato que se seguirá como “*menor, comedido*”, ao mesmo tempo em que mostra também sua “face engraçada” (2018, p. 76).

Com isso, nos parece, se encerra uma espécie de ciclo e voltamos à questão do defeito. Vimos quando começamos a tratar da autobiografia de Tom Zé que a ideia de deficiência está na base de sua obra. Trata-se de uma obra que se constrói sempre em oposição a um certo padrão, buscando fugir do “belo” e explorar o defeituoso, o inferior, daí sua predileção pelo cômico e, poderíamos dizer mais ainda, pelo irônico. Se na juventude de Tom Zé, em Irará, esse padrão era o do *crooner* da canção romântica, queremos sugerir que, a partir de *Todos os olhos*,

esse padrão é a MPB. Desse modo, o defeito de origem da obra de Tom Zé, ao menos no momento de sua carreira que tratamos aqui é o de estar fora da MPB e não poder fazer MPB como fazem Chico, Caetano, Gil e Milton. Diante disso, os procedimentos musicais, poéticos e expressivos que observaremos em *Estudando o samba* apontam para sentidos e efeitos diversos da sofisticação, seriedade e lirismo com os quais a MPB está profundamente associada, buscando desconstruí-los de diversas maneiras entre as quais a ironia é a principal.

É possível afirmar que a obra de Tom Zé se assenta sobre duas origens muito díspares, as quais o compositor sempre procura tornar evidentes. Uma delas é a cultura oral nordestina dentro da qual ele cresceu em Irará e a outra é sua educação musical vanguardista obtida na UFBA. Em *Estudando o samba*, será comum ver a sobreposição de uma estrutura de tradição popular a uma outra de influência vanguardista de maneiras que remetem à justaposição tropicalista de arcaico e moderno, mas com resultados que podem diferir. De um modo geral, a junção do pré-moderno com a vanguarda terá, como veremos, o efeito de relativizar ambos. Relacionada a isso está a construção de um ponto de vista difícil de situar. Por um lado, há um esforço do compositor para situar seu ponto de vista na cultura oral nordestina, que pode ser visto quando ele prefere chamar sua “descanção” de “cantiga”, dizendo que ela se distancia do aspecto elevado da arte por se aproximar do cotidiano do ouvinte de tal modo que quase se confunde com esse cotidiano, o que está sintetizado no lema “não era música, era vida”, que está destacado na contracapa de *Tropicalista lenta luta* e que aparece no seguinte trecho do relato autobiográfico:

(...) Pois fora sempre essa, a fatalidade: nunca se viu uma vida saindo da canção para voltar ao tempo de um trivial viver. Nessa lógica, podia ser que nosso canto aprisionasse a todos numa vida de cantiga, no enredo da música. De repente, estando a razão distraída, um olhar se cruzava com outro, embaçado pelo mesmo medo encantatório, e corria no clarão dos dois olhares um tremor, ignição confessada do compartilhado crime.

E nós ali, colhendo a cidade como fruta. Oh, meu Deus! Eram apenas gozos recuperados. Nós, meninos do interior, diante de um brinquedo gostoso. Não era música, era vida. Uma ocupação muito intensa de um pedaço do dia. Uma ocupação saturada. Camadas de prazer superpostas nos mesmos minutos.

Não sobrava no tempo daqueles instantes nem um microespaço para o tédio tão comum nas cidades do interior. Tudo era intensa vida, generosa vida, tátil vida: o próprio pecado (2003, p. 27).

O trecho todo busca evocar uma música (cantiga) que não se separa da vida coletiva das pessoas. Essa é uma característica da música de tradição oral e um dos fatores que a distinguem da música moderna, popular, comercial, que constitui uma esfera autônoma da vida e circula em um mercado impessoal. Ora, a canção de Tom Zé pertence, evidentemente, ao segundo

grupo, mas o fato de almejar fazer parte do primeiro, tendo nele também algo de sua origem gera alguns deslocamentos. Ao falar do tipo de discurso presente nas letras do samba tradicional, em *Samba, o dono do corpo* (1998), Muniz Sodré afirma que se trata de um discurso transitivo, ou seja,

o texto verbal da canção não se limita a falar *sobre* (discurso *intransitivo*) a existência social. Ao contrário, *fala* a existência, na medida em que a linguagem aparece como meio de trabalho direto (...). Um sapateiro, ao falar de sua produção, opera transitivamente: ele “fala o” sapato. Assim, quando um compositor como Chico Buarque de Hollanda fala hoje do personagem “autuado em flagrante/como meliante/por cantar de madrugada/na janela de Maria” (...), a qualidade poética aumenta com a intransitividade do discurso. Exceto quando se refere a aspectos político-sociais da classe média, o verso desse compositor é um discurso *sobre* o popular (p. 44-5, grifos do autor).

Em primeiro lugar, isso não significa que a transitividade exija “uma correspondência biunívoca entre o sentido do texto e as ações da vida real” (1998, p. 45). O que determina, para o autor, que um samba de Geraldo Pereira ou Wilson Batista seja um discurso transitivo, enquanto um samba de Chico Buarque é um discurso intransitivo não é, nesse sentido, “a simples situação de classe ou mesmo de cor”, já que “sambas de gente branca como Noel Rosa, Mário Lago, Paulo Vanzolini” também apresentam essa transitividade. Trata-se, então, uma posição cultural,

um lugar em que se inscreve o compositor, não por uma decisão puramente racional ou doutrinária, mas por um impulso especial de sentido, cujo pólo de irradiação se encontra na transitividade cultural das classes economicamente subalternas. A transitividade se afirma na capacidade (...) de celebrar os sentimentos *vividos*, as convicções, as emoções, os sofrimentos *reais* de amplos setores do povo, sem qualquer distanciamento intelectualista. Nesse tipo de letra, não há categorização, nem análise (p. 45-6, grifos do autor).

Nesse sentido, é possível dizer que, ainda que Geraldo Pereira produzisse canções de mercado assim como Chico Buarque, as canções do primeiro conservam algo da vida, do cotidiano das classes populares que não está presente nas do segundo. Se formos empregar a terminologia utilizada por Sodré, diremos que o discurso em *Estudando o samba* é eminentemente intransitivo. Ainda que o compositor carregue certamente sua cultura rural e sertaneja desde as suas origens, o movimento de sua obra em direção ao cotidiano popular não é da mesma ordem dos sambistas mencionados por Muniz Sodré. Tal movimento passa por um “distanciamento intelectualista” e está repleto de “categorização e análise”. Logo nas primeiras páginas de *Tropicalista lenta luta*, o narrador Tom Zé afirma: “Formular o pensamento. Teorizar. Eta defeito danado! Nisso sou réu confesso. Sempre gostei de me divertir detalhando cada passo de um plano, elaborando um boneco-projeto” (2003, p. 21). O trecho condensa de maneira interessante o artista de formação vanguardista e o sertanejo. Logo após confessar que

sua obra é fruto de reflexão consciente, que pressupõe a incorporação e o domínio de um repertório de pensamento europeu, moderno, adquirido pela via universitária, é como se o sertanejo dentro de Tom Zé não se segurasse e soltasse: “Eta defeito danado!”. Ao que parece, o iraraense busca teorizar como o faria um matuto do sertão nordestino. Todos os efeitos de sua obra são minuciosamente medidos, calculados e projetados para que ele seja sempre visto como esse matuto, que, no entanto, ele não deixa de ser. Não custa lembrar que essa dupla origem está condensada no sujeito empírico Tom Zé: ele é, sim, um matuto de Irará, mas vindo de uma família bem situada, que pôde mandá-lo desde pequeno para realizar seus estudos em Salvador, sem o que ele não dominaria o repertório vanguardista que mobiliza em sua obra, adquirido, como vimos, através de uma sólida formação. De todo modo, ao conjugar cultura oral e vanguarda, Tom Zé guarda alguma distância em relação a ambas. O moderno sempre será visto pelo ângulo provinciano do sertanejo, que observa com olhar externo, vindo de uma outra cultura e dotado de uma outra sabedoria, o que gerará um distanciamento irônico. A cultura oral, na qual o compositor deseja firmar seu ponto de vista, após passar por essa mediação da cultura letrada, assume no projeto de Tom Zé um caráter inescapável de construção, montagem, como vimos na “brincadeira-brecht”, destacando-se de sua espontaneidade original (a transitividade cultural de que fala Muniz Sodré) e se tornando outra coisa.

Não é por acaso que retomamos a comparação com Brecht: o efeito desse amálgama que apresentamos será, na maior parte de *Estudando o samba*, análogo ao de um distanciamento brechtiano. Terminamos o capítulo anterior dizendo que os procedimentos musicais do projeto estético de Tom Zé nascem como uma maneira de falar sobre a MPB de um ponto de vista externo e começamos este mencionando o caráter de estudo do disco tratado, que pressupõe uma exterioridade e uma distância em relação ao objeto de estudo. Segundo Anatol Rosenfeld, em *O teatro épico* (2008), Brecht “chamava suas peças de ‘experimentos’, na acepção das ciências naturais, com a diferença de se tratar de ‘experimentos sociológicos’” (p. 145) e o efeito de distanciamento busca produzir “aquele estado de surpresa que para os gregos se afigurava como o início da investigação científica e do conhecimento” (p. 155). Tal efeito foi o principal dispositivo do dramaturgo alemão na construção de seu teatro épico, ou seja, narrativo, em oposição ao tradicional teatro dramático. Brecht concebia o teatro como um instituto didático e, nesse sentido, buscava eliminar algumas características do drama, como

a ilusão, o impacto mágico do teatro burguês. Esse êxtase, essa intensa identificação emocional que leva o público a esquecer-se de tudo, afigura-se a Brecht como uma das consequências principais da teoria da catarse, da

purgação e descarga das emoções através das próprias emoções suscitadas (ROSENFELD, 2008, p. 148).

Sobre o anti-ilusionismo de Brecht e sua oposição em relação à catarse, Roberto Schwarz (1999) afirma:

de um lado fica a encenação antiilusionista que, em lugar de esconder, põe à mostra os procedimentos da teatralização. O público em consequência se dá conta do caráter construído das figuras e, por extensão, do caráter construído da realidade que elas imitam e interpretam. Ao sublinhar a parte do fingimento na conduta teatral, a parte da coisa *feita*, Brecht quer ensinar que também as condutas da vida têm algo de representação, ou por outra, que também fora do teatro os papéis e a peça poderiam ser diferentes. Trata-se de entender, em suma, que na realidade como no teatro os funcionamentos são sociais e, portanto, mudáveis. Do outro lado da divisória, enquanto isso, ficaria o teatro historicamente obsoleto, o teatro dito “aristotélico”, que através da catarse, da purgação dos afetos, ajuda os homens a reencontrar o equilíbrio diante da natureza eterna e imutável das coisas humanas (p. 114, grifo do autor).

Desse modo, o efeito de distanciamento, também chamado de estranhamento ou desnaturalização, busca, ao introduzir a distância narrativa na peça por meio de uma série de técnicas, em oposição à identificação dramática, manter o público lúcido diante do espetáculo, com uma atitude crítica em face aos acontecimentos. Em que pese as consideráveis diferenças entre Brecht, Tom Zé e seus respectivos projetos, a começar pelos países, contextos históricos e pelo fato de que um fazia teatro e o outro faz música popular, chamam a atenção algumas afinidades eletivas. Parece ser essa mesma atitude crítica a buscada por Tom Zé em seu público, como vimos acima, seja através de sua “descanção”, seja em seu próprio relato autobiográfico e em ambos o compositor se utiliza também de técnicas e recursos para tal, que por sua vez também produzem efeitos de distanciamento. Dirigindo o foco para nosso objetivo, o distanciamento no disco *Estudando o samba* advém de diversos elementos que comentamos acima: do caráter de estudo, que faz com que, antes de ser um disco de samba, ele seja um disco *sobre* samba e também *sobre* bossa nova, MPB e tropicalismo, em que as canções comentam a si mesmas; da intransitividade do discurso de alguém que busca situar seu ponto de vista na tradição popular como modo de observar o moderno com distância crítica, mas faz isso através de procedimentos de vanguarda, que o distanciam por sua vez da tradição popular³⁰; da distância irônica tomada em relação ao padrão de “belo” representado pela MPB musical e poeticamente; e da articulação, relacionada a todos esses elementos, de um ponto de vista exterior à MPB, o qual formaliza a posição de Tom Zé na estrutura do mercado.

³⁰ Veremos, a esse respeito, que uma das recorrências do disco é a sobreposição de estruturas ou padrões da tradição oral e da modernidade, do modo a relativizar ambas.

Enquanto Brecht contrapôs-se ao arrebatamento catártico do drama, cuja ação “passa-se em plena atualidade, rigorosamente encadeada, precipitando-se com terrível tensão para o desfecho, a ponto de sugar o espectador para o vórtice do seu movimento inexorável, sem lhe dar folga para observar, criticar, estudar” (ROSENFELD, 2008, p. 156), Tom Zé como vimos acima, busca uma forma de cantar que não coloque o sujeito num “transe dramático” e buscando uma outra relação com seu ouvinte (o “acordo tácito”), a qual, citamos novamente, substituiu “a empatia gerada pela emoção” e rompesse “o elo forjado pela dramatização expressionista” (ZÉ, 2003, p. 22). As semelhanças chamam a atenção, inclusive pela terminologia do iraraense, que fala em “dramatização” e “transe dramático”, mas, uma vez que estamos diante de um cancionista, cabe dizer que o que ele procura evitar em sua obra não é o drama, mas o lirismo. Veremos que o lirismo, gênero predominante na canção em geral, aparece pouco em *Estudando o samba* e, quando aparece, isso se dá com distanciamento irônico³¹. Boa parte dos procedimentos poéticos, musicais e expressivos do disco tem como efeito uma fuga à subjetividade lírica, seja em suas formas caricatas, como a música cafona, seja em suas formas elevadas, como a MPB. Com isso, temos um disco que, especialmente em seu lado A, apela pouco à emoção, favorecendo, de fato, uma atitude contemplativa do ouvinte. O humor, que aparece com frequência substituindo o lirismo, também favorece esta atitude, como diz Rosenfeld, pois exige “certa insensibilidade emocional, requer um espectador até certo ponto indiferente, não muito participante³²” (2008, p. 157). Mais do que isso, os recursos humorísticos da ironia e da paródia, que veremos nas análises, também muito utilizados por Brecht, contribuem para que não se trate apenas de uma negação das emoções, mas de um exame crítico e racional delas, como ocorrerá, por exemplo, com a ideia de “felicidade”.

Com relação aos procedimentos musicais, sua utilização varia consideravelmente ao longo do disco. Nos momentos de maior experimentalismo, em especial as três primeiras faixas, a utilização de ostinatos, a sobreposição de estruturas rítmicas conflitantes e o abandono da progressão harmônica produzem, em primeiro lugar, um choque de estranheza, que traz algo de desconhecido à sonoridade do disco, relativizando o que seria familiar (em outras palavras, criando estranhamento). Além disso, tais procedimentos geram uma quebra do encadeamento linear que se estabelece na canção tonal e que poderíamos chamar análogo ao que Rosenfeld aponta como o “encadeamento rigoroso da Dramática pura, o qual sugere a situação

³¹ Há no disco uma única exceção, que será devidamente analisada.

³² Não confundir “indiferente” e “não muito participante” com “desatento”. Trata-se de um espectador (ouvinte) atento, mas não envolvido emocionalmente, que guarde certa distância em relação ao que vê (ouve).

irremediavelmente trágica do homem, devido ao evoluir inexorável da ação linear” (p. 150). Ao romper com essa estrutura (algo que, vale destacar, ocorre em poucos momentos do disco, fato que merece análise por sua vez), Tom Zé leva a escuta a experimentar caminhos, por vezes, inesperados e diversos do corriqueiro jogo de tensão e resolução consolidado na canção popular. Como procedimentos expressivos, também de caráter musical, destacamos a maneira “defeituosa” de cantar que o iraraense constrói ao longo do disco, que também figura como um recurso que gera distanciamento, como veremos, e a pouca utilização nos arranjos e mesmo na melodia das canções, de dissonâncias bossanovísticas, tais como sétimas maiores, nonas e décimas-terceiras nos acordes, as quais se constituem em um elemento de beleza e sofisticação na MPB. Se na MPB a dissonância (como herança jazzística e bossanovística) tem valor simbólico e faz parte de um padrão de qualidade, em Tom Zé ela é evitada enquanto tal, estando ausente de diversas faixas, ou aparecendo pouco, ou então aparecendo na forma de *clusters*³³, que representam uma outra forma de significar a dissonância, associada, na obra de Tom Zé, ao defeito, assim como sua maneira de cantar.

No artigo “Brecht eu misturo com Caetano: citação, mercado e forma musical” (2014), no qual compara as obras de Brecht e Caetano Veloso, Nicholas Brown afirma que, ainda que haja uma “plausível relação genética” entre ambos, devido ao fato de que “a apropriação brasileira da dramaturgia brechtiana assinala fortemente o meio estético do qual Caetano emerge” (p. 152), sua aproximação não está preocupada com uma gênese histórica nesse sentido, mas com o fato de que ambos os artistas, cada um em seu contexto histórico, “desenvolveram conjuntos, notavelmente similares, de procedimentos estéticos para a produção de significados artísticos (...) mesmo dentro de um campo de mercadorias culturais que tem como característica anular qualquer significado”. A aproximação que fazemos aqui entre Brecht e Tom Zé procura seguir a mesma linha. Ainda que alguns fatores como a menção explícita a Brecht em *Tropicalista lenta luta*, a relativa coincidência terminológica quanto ao “transe dramático” e mesmo o meio estético do qual Tom Zé emerge, essencialmente o mesmo de Caetano, possam sugerir uma relação genética, não é disso que se trata. Não queremos afirmar, e nem acreditamos, que o iraraense tenha se baseado conscientemente no teatro épico de Brecht para produzir o disco *Estudando o samba*, apenas que há uma série de procedimentos estéticos

³³ Segundo Dourado (2004), *cluster* é “um grupo de notas vizinhas (geralmente tons e semitons) executadas em bloco como um acorde, provocando efeito de grande dissonância” (p. 85-6).

que coincidem suficientemente para que o paralelo seja frutífero para apreciação dos sentidos produzidos pela obra.

Seguindo na linha de Brown, o problema colocado pelo autor é, como vimos, a possibilidade de se produzir sentidos em uma obra de arte que não sejam anulados pela formamercadoria, considerando que a produção de sentido artístico é “a produção do que não pode ser valorado em uma sociedade que subordina toda atividade à produção de valor” (2014, p. 189). Dentro desse problema está um outro, o de se produzir uma arte que seja “para todos”, ou seja, não se trata apenas de produzir sentido, mas sentidos que circulem. Ora, em uma sociedade de mercado, ser “para todos” implica tornar-se uma mercadoria, de modo que, já há algum tempo, “o significado das obras musicais não pode ser estabelecido sem que levemos em consideração explicitamente o seu modo de distribuição” (2014, p. 157), isto é, o fato de serem, antes de mais nada, mercadorias. Na medida em que o que caracteriza uma mercadoria é que “o seu conteúdo essencial, em uma sociedade de mercado, é o ato da troca para o qual é produzido” (2014, p. 151), os efeitos ou estados emocionais gerados por uma determinada canção tendem a se tornarem também mercadorias. Dito de outro modo, “a finalidade essencial da mercadoria é encontrar quem a compre no mercado anônimo; qualquer outro fim, o potencial valor de uso, não é importante: de fato, é deixada ao consumidor a decisão sobre o que a mercadoria é ou se ela tem algum valor” (2014, p. 157). Nesse sentido, para o autor, muito resumidamente, dois pontos ganham relevância: em primeiro lugar, faz-se necessário “correr o risco de um mercado anônimo de bens culturais ao invés de submeter a produção estética ao mercado ou isolá-la do contato direto com ele” (p. 152) e, em segundo lugar, como meio de atingir o primeiro, torna-se “urgente a questão de como produzir música cuja essência não reside nos efeitos que ela produz” (p. 157), ou seja, produzir música que, mesmo sendo mercadoria, crie sentidos que estejam além de seus efeitos imediatos e que não possam ser comercializados.

É a partir desses dois imperativos que Caetano e Brecht são aproximados por Brown. Colocando Tom Zé na equação, pode-se dizer quanto ao segundo imperativo que os procedimentos de distanciamento que comentamos acima e que veremos nas análises a seguir são precisamente maneiras de produzir música “cuja essência não reside nos efeitos que ela produz”, no que os três se aproximam bastante. As maiores diferenças surgem quando pensamos no primeiro imperativo, ou seja, nas diferentes maneiras com que os artistas lidaram com a inserção de suas obras no mercado de bens culturais. Segundo Brown, “Brecht e Weil estão trabalhando nesse problema em um tempo e espaço nos quais os procedimentos não-

mercantis estão prontamente disponíveis e devem ser expressamente rejeitados”, ao passo que “as maiores inovações de Caetano vêm em um momento em que a possibilidade de tais procedimentos é por ele entendida como negada” (2014, p. 153), de modo que tanto um como outro enfrentam e ingressam conscientemente no mercado e na forma-mercadoria, produzindo uma arte “para todos”, algo que talvez não possa ser dito de Tom Zé. Ocorre que, se é verdade que no contexto de Tom Zé – o mesmo de Caetano – a possibilidade dos procedimentos não-mercantis já se encontra negada, a possibilidade inversa, a de trabalhar conscientemente dentro dos procedimentos mercantis, seguida por Caetano, não se encontra de forma alguma aberta a qualquer um que queira segui-la, estando também negada para Tom Zé. Sem poder trabalhar nem totalmente dentro, nem totalmente fora do mercado, os procedimentos estéticos de *Estudando o samba* estão profundamente marcados por essa contradição. Na medida em que a tarefa da crítica da canção de mercado é “avaliar as consequências que determinada obra, em particular, retira da natureza comercial de sua produção” (GARCIA, 2014, p. 141), é a partir dessa condição contraditória que tais procedimentos devem ser entendidos. Tanto a inconstância de seus principais procedimentos musicais, que, nesse momento, carecem da continuidade que vemos nos artistas da MPB, ficando suscetíveis aos nascimentos e mortes que vimos no início deste capítulo e que veremos nas análises a seguir, quanto a construção desse ponto de vista externo à MPB, que formaliza sua marginalidade no mercado, e se dá não só por meio do experimentalismo musical, mas também por meio dos recursos de distanciamento à maneira de Brecht, estão profundamente associados a essa condição.

Capítulo 3

“Batiza esse neném”: análises do disco

Lado A – “confundindo pra esclarecer”

“Mã”

“Mã” é uma peça organizada a partir de ostinatos que se apresentam um de cada vez e vão se sobrepondo e se repetindo até o fim. Os elementos que estruturam a peça são, essencialmente, cinco: uma bateria típica de samba, com acentos graves no segundo tempo de cada compasso; um coro de vozes predominantemente femininas, que, ao longo da obra, se divide em dois; um ostinato na região grave desempenhado por guitarra elétrica, baixo elétrico e, em alguns momentos, dobrado pelos metais; um ostinato de cavaquinho na região aguda. Estes quatro são os elementos que se repetem regularmente durante toda a composição. Há também intervenções dos metais, dissonantes e aparentemente irregulares, que se avolumam conforme aumenta a densidade sonora da peça.

Trata-se de uma peça que apresenta de maneira didática e exemplar os elementos que o próprio Tom Zé (em seu livro *Tropicalista lenta luta* e em diversas entrevistas, como vimos anteriormente), além de pesquisadores da área de música – nos baseamos aqui em Bomfim (2014) e Freire (2015) – aponta como componentes do que seria o projeto estético do iraraense, ou sua maneira própria de compor, que começou a ser constituída justamente nos discos *Todos os olhos* (1973) e *Estudando o samba* (1976). Esquemáticamente, essa maneira de compor consiste em partir de uma gravação de uma bateria de samba que Tom Zé possuía e utilizava como base, ir sobrepondo ostinatos rítmicos e melódicos e só depois adicionar uma letra. Como os ostinatos não se alteram e permanecem até o fim, tal maneira de compor implica também uma recusa à movimentação harmônica, fazendo com que o movimento das peças seja extraído de relações sonoras, como timbre, dinâmica e “tudo que possa gerar interesse em cima de um acorde só” (ZÉ, 2003, p. 35).

Observando as análises musicais do disco *Estudando o samba* e especificamente de “Mã”, percebemos que há uma tendência de todas elas a enfatizar a singularidade dos métodos de Tom Zé em comparação com os “padrões”, com o que estaria “consolidado” e “cristalizado”. Que Tom Zé realmente tenha feito tudo isso e que essas avaliações se apliquem em boa medida nos parece ponto pacífico. No entanto, o que significa quebrar padrões? Quais os sentidos gerados por essa quebra especificamente na obra de Tom Zé e, mais ainda, neste disco? Se Tom Zé não se guia pelos “padrões”, então pelo que ele se guia? Como essa quebra se relaciona com o processo social? Nesse sentido, a análise empreendida aqui busca, em primeiro lugar, aprofundar algumas questões musicais, formais e poéticas ainda não exploradas em análises anteriores e, em segundo lugar, avançar para uma interpretação de “Mã” a partir do funcionamento dos elementos composicionais elencados e à luz do processo social.

Como já dissemos, a estrutura da peça é dada pela sobreposição cumulativa de ostinatos. Esta maneira de estruturar a composição traz, logo de início, uma série de implicações. Em primeiro lugar, ela faz com que não seja possível determinar com precisão o que é a composição e o que é arranjo³⁴, característica já apontada por Molina (2014) nos processos composicionais na canção popular brasileira deste período³⁵. Algumas outras implicações já foram apresentadas, como a importância dos elementos sonoros e a ausência de progressão harmônica. Com relação a esta última, as análises consultadas nos apresentam um impasse que acreditamos ser central para o entendimento da obra: Bomfim (2014, p.140) afirma que a composição toda se estrutura sobre um acorde de Dó *menor* com sétima, enquanto Freire (2015, p. 161) afirma que ela se estrutura sobre um acorde de Dó *maior* com sétima. A solução para esse impasse, como veremos, passa por uma observação detalhada de como opera a lógica de sobreposições ao longo da peça e pela percepção, ausente em tais análises, de que a composição se divide claramente em dois momentos distintos. Vejamos primeiramente como se dá esta divisão na letra da composição.

Coro 1

Coro 2

<i>Batiza esse neném</i>	<i>Eh, os sambas e arcanjos</i>
<i>Batiza esse neném</i>	<i>Oh, a rua a arruaça</i>

³⁴ Os metais em *Estudando o samba* como um todo são normalmente atribuídos a José Briamonte, ver OLIVEIRA (2014), por exemplo. Isso poderia classificá-los como um elemento de arranjo, mas, ouvindo o fonograma, fica difícil não os considerar como parte do núcleo próprio da composição.

³⁵ O autor usa a terminologia “música popular cantada”, a partir de uma discussão que escapa aos limites deste trabalho.

<i>Batiza esse neném</i>	<i>Eh, a mão da madrugada</i>
<i>Batiza esse neném</i>	<i>Oh, a lua enlutarada</i>
<i>Batizado bom</i>	<i>Eh, o seio sua sede</i>
<i>Batizado bom</i>	<i>Eh, mã mã mã mã mã mã</i>
<i>Batizado bom</i>	<i>Eh, mã mã mã mã mã mã</i>
<i>Batizado bom</i>	<i>Eh, mã mã mã mã mã mã</i>

A letra da composição é bastante curta e, graças à organização da peça em ostinatos, repetitiva. O coro 1 fala de um batizado a partir de dois momentos: antes (“batiza esse neném”) e depois (“batizado bom”), sendo esta a base da divisão que existe na peça. Em termos de sentido, portanto, a ideia mais evidente trazida pela letra é a celebração de um batizado, que pressupõe um nascimento anterior. Uma vez que se trata da faixa de abertura do disco *Estudando o samba*, cantada por um coro de sonoridade aberta, que remete a um coro de lavadeiras, a interpretação mais imediata que se coloca para o ouvinte é a de que o nascimento em questão seria o do próprio samba, nas tradições orais da Bahia. Esta interpretação aparece, ainda que de maneiras diferentes, em Freire (2015) e em Oliveira (2014)³⁶ e também aqui trabalharemos com ela. Em um segundo nível, seria este também o nascimento do próprio disco e mais ainda desse projeto estético, desse modo próprio de compor, que Tom Zé estava experimentando nos anos 70 e que talvez tenha aparecido pela primeira vez de uma forma mais cabal nesta música³⁷. Em um terceiro nível, a peça apresenta, à sua própria maneira, o procedimento tropicalista, tal como apontado por Roberto Schwarz (2008), ou seja, constitui-se numa alegoria do Brasil a partir da justaposição de elementos arcaicos e modernos. Dado que a lógica estrutural da peça é a da sobreposição, essas três camadas de sentido (nascimento

³⁶ Sobre a ideia de que o que está em jogo na peça, num primeiro momento, é o nascimento do samba, além dela já estar presente nesses dois trabalhos mencionados, convém aqui enfatizar a importância do fato de que esta é a única faixa do disco que não é cantada por Tom Zé. A sonoridade do coro de lavadeiras constitui-se assim num elemento central para a interpretação da peça e seu sentido mais imediato é o de remeter à cultura de tradição oral da Bahia, onde o samba teria nascido como manifestação musical ligada a danças e rituais religiosos. Voltaremos a este ponto mais adiante.

³⁷ Vimos no capítulo 1 que a primeira canção de Tom Zé baseada em ostinatos de modo a recusar a movimentação harmônica é “Complexo de épico”. No entanto, nesta última, os ostinatos são quase todos rítmicos, realizados por instrumentos de percussão. A guitarra não realiza uma melodia e seu ostinato consiste em ataques do acorde de Lá maior com sétima. A melodia cantada por Tom Zé apresenta longos trechos quase falados, não se constituindo em um ostinato. Em “Mã”, a ideia aparece mais desenvolvida. Além de haver ostinatos tanto rítmicos quanto melódicos, as partes cantadas pelos coros também fazem parte da estrutura de ostinatos.

do samba, nascimento do projeto estético de Tom Zé e alegoria tropicalista) encontram-se também sobrepostas, atuando todas ao mesmo tempo e reforçando-se mutuamente.

Entrando na análise da estrutura musical da peça, vemos que no primeiro momento (antes do batizado), tanto o coro, quanto a guitarra elétrica sugerem o acorde de Dó menor com sétima. O ostinato grave (apresentado apenas parcialmente) se encaixa bem na melodia do coro, pois movimenta-se quando aquele descansa.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'ba-ti za'esse ne-ném' and 'Ba-ti za'esse ne - né em'. The middle staff is a guitar line with whole rests. The bottom staff is a bass line with a rhythmic ostinato pattern.

Ex. 01. Transcrição parcial do primeiro momento de “Mã”.

Esta estrutura é apresentada duas vezes, até a entrada abrupta e dissonante do cavaquinho, tocando uma segunda menor (Fá/Mi natural). Além da sensação de corte trazida pela segunda menor, a presença da nota Mi natural começa a desestabilizar o acorde de Dó menor estabelecido no momento anterior.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'né em'. The middle staff is a guitar line with whole rests. The bottom staff is a bass line with a rhythmic ostinato pattern.

Ex. 02. Entrada do cavaquinho.

Após alguns compassos só do cavaquinho (e bateria), volta o ostinato da guitarra e baixo elétrico, agora apresentado integralmente, mantendo a nota Mi bemol e com uma sonoridade bem mais distorcida. Com a volta do coro, que agora passa a realizar a nota Mi natural, estabelece-se o segundo momento (depois do batizado), assinalado pela letra e pela sobreposição dos acordes de Dó maior e Dó menor. Em outras palavras, o que uma análise mais detalhada da entrada de cada um dos ostinatos e das interações entre eles revela logo de cara é

essa temporalidade própria da peça: primeiro momento com apenas um dos coros (o coro 2 entrará mais adiante) e o ostinato grave ainda não apresentado completamente e sem a distorção posterior, ambos sugerindo um Dó menor e com letra situada antes do batizado; sete compassos só do cavaquinho, cujo ostinato apresenta tanto a nota Mi bemol como o Mi natural, com predominância desta última; segundo momento, com a volta do coro com mais estridência, cantando sempre a nota Mi natural e uma letra situada depois do batizado, a volta do ostinato grave, agora completo, com muito mais distorção e permanecendo com a nota Mi bemol.

É a partir desse segundo momento que entra em cena o impasse que fez com que os dois trabalhos mencionados anteriormente divergissem quanto ao acorde que estrutura a peça (se Dó maior ou Dó menor). Na verdade, o que se apresenta é uma sobreposição de ambos. Analisando mais de perto esta sobreposição, vemos que o ostinato da região grave sugere claramente um acorde de Dó menor e, mais ainda, parece estar organizado no modo dórico (Mi bemol, Si bemol e Lá natural), com a nota Sol bemol aparecendo como *blue note*³⁸. A nota Mi natural não aparece em momento algum neste ostinato. No entanto, observando os ostinatos do coro, veremos que estes sugerem claramente o acorde de Dó maior com sétima e sua organização sugere o modo mixolídio (Mi natural, Si bemol, Lá natural).

Ex. 03. Transcrição parcial do segundo momento de “Mã”, já com o coro 2.

Essa estrutura tensa e estridente, marcada pela oposição entre os ostinatos do coro em modo maior e o ostinato grave em modo menor, se repetirá até o fim do fonograma, com a adição dos metais (realizando clusters e não configurando ostinatos), os quais cumprem a

³⁸“Sons característicos do *blues* norte-americano, as *blue notes* consistem em certo desvio descendente na afinação de determinadas notas da escala, como a terça, a quinta e a sétima” (DOURADO, 2004, p. 52).

função de aumentar progressivamente a densidade sonora da gravação e de evitar que a repetição dos ostinatos amenize as tensões. Estas são mantidas em alto grau até o fim da peça.

Uma vez descrita em linhas gerais a estrutura da composição, partiremos para o desenvolvimento da interpretação, a começar pela presença do procedimento tropicalista, tal como apontado por Roberto Schwarz. O autor, como vimos no Capítulo 1 deste trabalho, analisa a estética tropicalista a partir da experiência do golpe militar de 1964 e da modernização conservadora realizada pela ditadura, ou seja, da contradição de um país que esperava (ou pensava ser possível) modernizar-se, superando seu atraso, mas acabou modernizando-se *através* desse atraso, com a preservação do que havia de mais arcaico em sua estrutura social. Segundo o autor,

o efeito básico do Tropicalismo está justamente na submissão de anacronismos (...) grotescos à primeira vista, inevitáveis à segunda, à luz branca do ultramoderno, transformando-se o resultado em alegoria do Brasil. (...) Noutras palavras, para obter seu efeito artístico e crítico, o Tropicalismo trabalha com a conjunção esdrúxula de arcaico e moderno que a contrarrevolução cristalizou, ou por outra ainda, com o *resultado* da anterior tentativa fracassada de modernização nacional. (SCHWARZ, 2008, p.87-90, grifo do autor)

Além da justaposição de arcaico e moderno, outro componente fundamental do procedimento tropicalista com o qual trabalharemos aqui é a alegoria, que pode ser definida etimologicamente como o ato de “pelo uso de uma linguagem literal, acessível a todos, remeter a outro nível de significação: dizer uma coisa para significar outra”³⁹. A imagem alegórica seria então uma imagem que representa algo diverso dela mesma, assim como o símbolo. No entanto, se no símbolo a relação da imagem com o objeto ou ideia representada é orgânica, imediata, na alegoria a relação entre imagem e a ideia representada é externa, está no plano da convenção, pressupõe alguma mediação e pede decifração. A decifração da alegoria, por sua vez, exige o reconhecimento da historicidade nela inscrita. Se há uma descontinuidade entre a imagem alegórica e a ideia que ela representa, é justamente a história que é convocada pela decifração para preencher esse espaço. Assim, a alegoria é, antes de tudo, uma representação carregada de história. Uma outra característica da imagem alegórica é o fato de que ela é composta de

³⁹ A noção de alegoria que se segue tem algumas fontes, dentre as quais a principal é o trabalho de Walter Benjamin *Origem do drama barroco alemão* (1984). Apesar de dedicar toda uma sessão da obra à alegoria e teorizar longamente sobre este procedimento, Benjamin não apresenta um conceito de alegoria, de modo que a noção só pode ser apreendida em movimento, operando nas análises do autor. Desse modo utilizamos em grande medida para a definição que trazemos aqui a apresentação de Sérgio Paulo Rouanet a essa mesma obra, da qual retiramos a citação acima (1984, p. 37). A noção benjaminiana de alegoria também pode ser vista em operação e é muito brevemente esquematizada em sua oposição ao símbolo na análise de Roberto Schwarz (2008) que estamos utilizando sobre o tropicalismo, a qual também utilizamos para compor nossa definição.

fragmentos e pressupõe um trabalho de montagem. É por meio de uma determinada organização dos fragmentos que emerge a imagem alegórica.

Voltando para o fonograma, a sonoridade do coro, como já dissemos, é a de um coro de lavadeiras, elemento bastante comum no samba e que remete a suas tradições orais, falando sobre uma cerimônia de batizado, remetendo assim também a uma manifestação coletiva de religiosidade popular, enquanto o ostinato grave é desempenhado por guitarra e baixo, de som marcadamente elétrico e distorcido. A justaposição tropicalista de arcaico e moderno, tal como observada por Schwarz, parece estar presente aqui, mas de uma maneira particular. Em primeiro lugar, como já apontamos trata-se mais de uma sobreposição do que uma justaposição. Isso é importante porque seria possível justapor acordes de dó maior com sétima e dó menor com sétima um após o outro sem que isso gerasse a mesma tensão presente nesta obra. A sobreposição das escalas maior e menor, que carrega a oposição entre arcaico e moderno, torna a tensão do conjunto inevitável, por fazer com que as notas Mi natural e Mi bemol, altamente conflitantes entre si, ocorram juntas durante praticamente a peça inteira e por gerar uma indefinição quanto ao modo da composição (maior ou menor). Tal sobreposição, e toda a tensão dela resultante, é alcançada por Tom Zé através do uso de ostinatos. Esse recurso também parece dar movimento e complexidade à oposição, pois, através de variações de intensidade, os ostinatos são colocados a se alternarem no domínio da peça: ora o ostinato grave se enfraquece, dando predomínio ao coro (isso ocorre, em especial, no momento da entrada do coro 2), ora o inverso ocorre, até que ambos aumentam de intensidade, juntamente com as intervenções dissonantes dos metais, fazendo crescer a tensão da peça, que acaba sem uma resolução. Ao mesmo tempo, essa organização permite que as frases melódicas em oposição tenham extensões diferentes no plano horizontal: a frase do ostinato grave dura quatro compassos, enquanto a frase do coro 2 dura cinco, o que faz com que elas sempre interajam de maneiras diferentes ao longo da peça, introduzindo uma polimetria no momento posterior ao batizado, que contrasta com o encaixe rítmico que mostramos no primeiro momento da peça.

É interessante observar a relação entre as sonoridades e a organização melódica das frases em oposição. Não parece ser por acaso que o polo arcaico se organiza no modo mixolídio, que é largamente presente na música de tradição oral brasileira, especialmente do Nordeste, sendo parte da sonoridade tida como característica da região. O outro polo da oposição sugere

o modo dórico, que também está associado à música nordestina⁴⁰. No entanto, a relação aqui é mais fraca. O modo dórico acrescentado da *blue note* Sol bemol e associado à sonoridade elétrica e distorcida da guitarra remete ao *blues* ou ao *rock*. Com efeito, a frase melódica desse ostinato possui todas as notas da escala de *blues*⁴¹ e em especial o trecho apresentado no primeiro momento, traz à mente algumas das soluções melódicas mais típicas do *rock*, o que dá a este ostinato uma espécie de duplo caráter que exploraremos mais adiante. De todo modo, nota-se que a tensão existente em “Mã” é produzida não apenas pelo choque entre o elemento arcaico e o elemento moderno, mas pelo choque entre seus respectivos princípios organizadores recuperados por Tom Zé no tratamento da matéria. Em outras palavras, o choque entre arcaico e moderno na peça se dá não apenas no plano da sonoridade (coro de lavadeiras versus guitarra distorcida), mas também entre os princípios que organizam o material melódico.

Apesar de estar devidamente contextualizado dentro de seu princípio organizador, a composição dos ostinatos do coro, especialmente do coro 2, apresenta a exploração ostensiva do intervalo de trítone contido na escala de dó mixolídio, formado pela junção das notas Mi natural e Si bemol. Ainda que a composição em questão não seja tonal, nosso ouvido ocidental tonal tende a perceber o trítone como uma tensão que pede uma resolução. Como este não é o caráter da peça, seria forçado afirmar que o trítone pede uma resolução no sentido tonal, mas mesmo assim é inevitável que ele seja percebido como um elemento de tensão, que não cessa, perdurando até o fim. Nesse sentido, ainda que o jogo de tensão/resolução que é responsável pelo movimento na música tonal não seja aplicável a esta composição, talvez não seja forçado afirmar que o choque entre as tensões acumuladas (não só a do trítone, mas da própria estrutura pouco usual da peça) e a expectativa do ouvinte produza uma sensação de incômodo e talvez até um certo anseio por repouso. Ora, como não existe progressão harmônica e os ostinatos têm como característica justamente a repetição, esse repouso nunca chega e as tensões são permanentemente reiteradas. Já o ostinato grave também apresenta o trítone contido na escala de Dó dórico, formado pelas notas Mi bemol e Lá natural, mas de maneira muito mais sutil. Curiosamente ainda, este trítone se resolve parcialmente na própria melodia do ostinato, que termina na nota Dó.

⁴⁰ Sobre a utilização dos modos mixolídio e dórico como índice de nordestinidade na canção popular brasileira, ver RIBEIRO (2014), pp. 311-313.

⁴¹ Estamos considerando como notas da escala de *blues* na tonalidade de Dó as seguintes: Do, Mi bemol, Fá, Sol bemol, Sol e Si bemol. Além dessas seis notas, o ostinato contém ainda as notas Ré e Lá, que pertencem ao modo dórico. A observação de que o ostinato grave se aproxima da escala de *blues* me foi feita em duas ocasiões: por Thais Nicodemo na banca de qualificação e pelo colega Thiago Righi. Agradeço a ambos.

passa a se verificar também na letra, que se repetirá até o fim sem nenhum verbo, ou seja, sem nenhuma ação. É essa estrutura tensa e repetitiva, com esse tempo que passa e não passa, tendo como base a oposição ente arcaico e moderno, associada às imagens de nascimento e batizado que caracteriza a obra em questão. Tal estrutura formaliza no plano estético o processo histórico do nascimento e consolidação do projeto de modernização conservadora levado a cabo pela ditadura militar, visto aqui já depois do chamado “milagre econômico”, do período de maior repressão da ditadura e da consolidação do mercado capitalista de bens culturais, dentro do qual Tom Zé passou a ocupar uma posição marginal, devido, em parte, a este projeto estético colocado em prática nesta composição e que não foi absorvido pelo mercado. Se adotarmos essa camada de sentido, o primeiro momento da peça com o verbo no imperativo e a aparente coesão entre arcaico e moderno corresponderia a um momento anterior ao golpe, marcado por uma visão ilusória e sem contradições a respeito da modernização que se pensava poder superar nosso atraso. Esse momento é cortado pela segunda menor repentina do cavaquinho, assim como aquela ilusão foi cortada pelo golpe militar. O segundo momento, muito mais longo que o primeiro, com o batizado já realizado, nos mostra alegoricamente, pela repetição, a paralisia de um país que se moderniza ficando mais arcaico.

Na alegoria de “Mã”, cada ostinato opera como um fragmento e, a partir de sua montagem por sobreposição, surge uma imagem de Brasil, em especial a partir do segundo momento. Tentaremos agora delimitar mais precisamente como se chega a essa imagem, desvelando os sentidos gerados pelos fragmentos da alegoria por si só e nas suas relações entre si. Assim, ainda no primeiro momento a bateria, que aparece sozinha por 7 compassos, traz de maneira imediata e inequívoca a ideia de samba, que se apresenta como o neném a ser batizado com a entrada do coro 1. Fazem parte dessa imagem mítica do nascimento do samba, como já vimos, a cultura de tradição oral da Bahia em um âmbito de relação com o sagrado evocada pelo coro, que também traz em si uma voz coletiva. Todos esses elementos são mencionados por Muniz Sodré (1998) como constitutivos de um complexo cultural proveniente das civilizações africanas que resistiu ao longo do tempo no Brasil pós-abolição através de uma série de estratégias de sobrevivência, cristalizando-se e dando origem a aquilo que veio a se chamar de samba. O próximo fragmento a entrar no fonograma é a guitarra elétrica (junto com o baixo elétrico), que, como dissemos, ainda não tem a distorção nesse primeiro momento e cujo ostinato é apresentado parcialmente, além de se encaixar bem na melodia do coro. Se retomarmos a ideia de que o trecho do ostinato grave apresentado nesse primeiro momento (notas Dó, Mi bemol, Ré, Si bemol, Dó) associado à sonoridade da guitarra remete fortemente

ao *blues* e seguirmos na imagem que estamos construindo, a comunhão existente no primeiro momento entre este ostinato e o do coro passa a evocar a ancestralidade africana comum ao samba e ao *blues*, cujo parentesco de origem é lembrado diversas vezes pelo próprio Sodré em seu estudo sobre o samba. Segundo o autor, o principal mecanismo musical de permanência de ambas as manifestações musicais de diáspora (tanto a brasileira como a estadunidense) foi a síncope, que permitiu ao samba, por exemplo, incorporar o sistema tonal europeu, desestabilizando-o levemente e mantendo sua principal característica, que é de ordem rítmica. É exatamente com um ataque sincopado na última semicólcheia do compasso que entra o cavaquinho, cortando repentinamente o curto primeiro momento da peça. Os compassos só de cavaquinho e bateria indicam um transcorrer do tempo e a volta do coro e do ostinato grave, sua suspensão. É a partir do segundo momento que surge e se fixa a imagem de um Brasil caracterizado pela sobreposição de arcaico e moderno, onde o tempo passa e não passa. O batizado que se vislumbra no primeiro momento aconteceu e, depois disso, não veio mais nada. Arcaico e moderno passam a se recolocar de novo e de novo em uma tensa relação, marcada pelas oposições de escala e sonoridade.

Uma das características da alegoria apontadas por Roberto Schwarz é que seus elementos não são transfigurados artisticamente, ao contrário do que ocorre com o símbolo. Ou seja, ao mesmo tempo em que significam uma ideia abstrata (neste caso, a ideia de Brasil), “persistem na sua materialidade documental, são como que escolhidos da história real, que é sua profundidade” (2008, p. 92), colocando-se a significar também por conta própria. Na medida em que a alegoria exige a decifração da historicidade, tanto da imagem fixa que produz quanto de seus fragmentos, esta peça parece revelar algo sobre a modernização no Brasil como um processo que ocorreu opondo-se ao arcaico, mas também através dele. Nesse sentido, o elemento moderno (o ostinato grave) carrega em si sua raiz africana, que é a mesma do elemento arcaico (o coro de lavadeiras), evocada pela escala de *blues* e pela própria síncope, que aparece nesse ostinato. Também o elemento arcaico tem algo de moderno, seja pela construção poética da letra do coro 2, que explora o som das palavras⁴² e se vale de imagens construídas por enumeração, aparentemente sem relação umas com as outras e por meio de estruturas sintáticas que se distanciam da comunicação cotidiana, seja pela polimetria gerada pelo fato de que, como dissemos, a frase do coro 2 tem cinco compassos de duração enquanto a do coro 1 tem quatro.

⁴² Sobre a exploração sonora das palavras em “Mã”, tanto Freire (2015) quanto Bomfim (2014) aproximam-na da poesia concreta. Ainda que tal aproximação seja evidente em diversas obras ao longo da carreira de Tom Zé, não encontramos em “Mã” elementos suficientes para justificá-la.

Esse duplo caráter dos elementos em “Mã” é digno de nota, já que na modernização periférica, tanto o moderno ganha algo de arcaico, quanto o arcaico é perfeitamente moderno, ao mesmo tempo em que ambos continuam em oposição.

Enquanto o tropicalismo em seu auge no fim dos anos 60 formalizou e encapsulou “a experiência histórica da esquerda derrotada em 1964, e sua verdade” (SCHWARZ, 2012, p. 101), a peça que estamos analisando se relaciona com um momento histórico posterior. Isto é importante mesmo que a fórmula tropicalista, por seu caráter alegórico, seja, no limite, aplicável a todos os países latino-americanos em qualquer etapa histórica, como diz o mesmo crítico. Aqui, a modernização levada a cabo pela ditadura militar encontra-se em um estágio posterior – após o governo Médici (1969-1974), que representou o auge do “milagre econômico”, da censura e da repressão – e já atingiu em cheio a própria indústria na qual o disco *Estudando o samba*, e todos os outros, são produzidos e comercializados. Neste cenário, os principais tropicalistas de primeira hora passaram a compor a faixa de prestígio da principal gravadora do mercado brasileiro, encaixando-se na faixa de mercado da MPB, como já vimos no Capítulo 1 deste trabalho. Em que medida isso se reflete nas obras desses artistas (estamos pensando aqui principalmente em Caetano Veloso e Gilberto Gil) é algo que escapa aos nossos limites, mas cabe ressaltar a diferença em relação à posição ocupada por Tom Zé, que, excluído do sistema da MPB ao longo do processo de institucionalização desta, jamais esteve em uma *major* e passou a construir sua obra, ao menos a partir de *Todos os olhos*, contrapondo-se esteticamente a esse sistema, apesar de vir do mesmo lugar social. Nesse sentido, a utilização empreendida por Tom Zé da alegoria tropicalista pelo choque entre arcaico e moderno em “Mã”, aliada aos procedimentos musicais que tentamos mapear acima, radicalmente distantes dos praticados na canção de mercado, desde o brega mais vulgar até a mais elaborada MPB, recupera a formalização que havia sido poderosa anos antes atualizando-a para um momento mais avançado daquele mesmo processo de modernização aliada ao arcaísmo, no qual a estruturação do mercado fonográfico e a censura passaram a atuar diretamente sobre a canção. Se pensarmos que o procedimento tropicalista é realizado em “Mã” não através da incorporação de elementos do pop, mas da busca de uma estética que se distancie das formas consagradas do mercado, sendo evidentemente crítica em relação a estas (não custa lembrar o caráter metalinguístico do disco que se propõe a “estudar” o samba e, conseqüentemente, a canção brasileira), não seria forçado afirmar que a crítica em relação ao mercado fonográfico se estende ao processo de modernização formalizado na sobreposição repetitiva de arcaico e moderno e do qual a estrutura deste mercado é um resultado. Em “Mã”, como já apontamos, arcaico e moderno não são

justapostos através de imagens presentes na letra, nem pela submissão de um elemento arcaico a um procedimento do pop internacional, como ocorria, segundo Schwarz, no tropicalismo no fim da década de 1960. Em vez disso, a oposição é deslocada completamente para a estrutura musical da obra, pela sobreposição de sonoridades e escalas diferentes através do uso de ostinatos, o que, como já dissemos, se distancia dos padrões de mercado e permite um nível de tensão maior, tornando o caráter da peça certamente menos palatável e talvez menos ambíguo, diminuindo o espaço para uma leitura eufórica ou conformista a respeito da modernização.

Desdobrando um pouco mais este último ponto e voltando à crítica de Schwarz (2008), essa leitura conformista do tropicalismo parece estar relacionada, salvo engano, a duas questões. Ao comparar a estética tropicalista com a “estética da fome”, à qual se vincularam alguns cineastas brasileiros, como Glauber Rocha, pouco antes e pouco depois do golpe de 1964, Schwarz afirma que esta última possuía um impulso revolucionário, pois, tendo consciência de sua inserção periférica no circuito do capital internacional, “o artista buscava a sua força e modernidade na etapa presente da vida nacional, e guardaria quanta independência fosse possível em face do aparelho tecnológico e econômico, em última análise sempre orientado pelo inimigo” (2008, p. 90). A estética tropicalista ia na direção contrária, filiando-se à vanguarda e à moda internacionais, bem como a seus pressupostos econômicos, e adotando seu ponto de vista, para então registrar a partir dele nosso atraso como absurdo. Enquanto a estética da fome adota uma distância crítica em relação ao elemento moderno, a tropicalista aceita-o como modelo. É a partir do confronto entre esse modelo e nossa realidade periférica que surgem noções ideológicas como a de uma “pobreza brasileira” que atinge igualmente a ricos e pobres do lado negativo e a de “Brasil terra de contrastes” do lado positivo, ambas associadas pelo crítico ao tropicalismo. Relacionada à adoção da moda internacional, com seu ponto de vista, há nessa postura também uma aposta no mercado. No ensaio mais recente, “Verdade tropical: um percurso de nosso tempo” (2012), Schwarz lembra, citando Caetano, que “os tropicalistas apostavam ‘numa pluralidade de estilos concorrendo nas mentes e nas caixas registradoras’” (p. 83). Esta postura, continua o crítico, ainda que cínica, era em certa medida mais consequente do que aquela dos adversários do tropicalismo (neste caso, a canção engajada), que tentavam negar o inegável caráter comercial da disputa. Ao mesmo tempo, o projeto tropicalista também não deixava de carregar uma certa ingenuidade na medida em que ambicionava conjugar a modernização musical e poética da canção brasileira, a vasta audiência dos sucessos comerciais e a força de intervenção do pop star, superando as divisões entre arte

exigente e indústria cultural, experimentalismo e tradição popular, “como se vivêssemos no melhor dos mundos e os mecanismos alienadores do capital não existissem” (p. 93).

Ainda que os pressupostos que orientam a estética alcançada por Tom Zé em “Mã” sejam bastante diferentes daqueles da estética da fome, acreditamos que a técnica também seja aqui “politicamente dimensionada”, como diz Schwarz, pelo resultado claramente crítico e incompatível em relação à moda e ao mercado, conforme já discutimos, o que faz com que o ponto de vista moderno não parece ser aquele a partir do qual se constrói a peça. A esse respeito, podemos lembrar que na análise acima, já mencionamos que além da tensão entre o elemento arcaico e o moderno (suas sonoridades e seus princípios organizadores), cada um deles carrega uma tensão interna: a reiteração do trítone no coro, que não chega ao repouso e o movimento em círculos do ostinato grave, o que faz com que nenhum deles exerça um claro predomínio ou se imponha como modelo. É como se cada um, a partir de sua lógica, desqualificasse o outro. Ao mesmo tempo, também vimos que arcaico e moderno estão dialetizados em “Mã”: um carrega algo do outro e vice-versa.

Uma outra questão relacionada à leitura crítica que se faz a respeito do tropicalismo tem a ver com a ausência de um horizonte de superação na justaposição de antigo e novo, o que faz com que o absurdo resultante dela apareça como uma espécie de destino inevitável. Talvez, isso poderia ser dito de “Mã”, uma vez que, como já frisamos bastante, as diversas tensões acumuladas ao longo da peça perduram até o fim e não alcançam resolução. Aqui, no entanto, podemos voltar para a camada de sentido segundo a qual o nascimento em questão é o do próprio projeto estético de Tom Zé, olhando para a letra cantada pelo coro 2. Todos os versos dela têm como característica principal a sonoridade, sendo marcados, sem exceção, por assonâncias e aliteraões diversas que acabam se sobrepondo ao próprio significado das palavras, que parecem ter sido escolhidas mais pelo som do que pelo sentido. Se olharmos ainda para os versos finais “Eh o seio sua sede” e a posterior repetição da sílaba “mã” até o fim, ficamos com a imagem desse neném mamando e possivelmente aprendendo a falar. Assim, a composição parece apontar para algo no futuro desse neném, ainda que seja complicado indicar exatamente o quê. Pensando pela chave da aquisição da linguagem, já que a repetição da sílaba “mã” no fim parece bastante sugestiva nesse sentido, os versos anteriores podem ser vistos simplesmente como brincadeiras com as palavras ou com a própria linguagem. Transpondo essa lógica para a linguagem musical da peça, pode-se pensar que ela toda aponta, talvez até com certo otimismo (em que pese toda a tensão presente) para a proposta de uma linguagem diferente, lúdica, a partir da qual pode-se construir algo novo. Há algo na peça que celebra o

nascimento de uma nova linguagem cancional. Talvez essa seja uma chave para entender em que direções poderia apontar a estética desenvolvida nesse momento por Tom Zé.

Desse modo, observamos em “Mã”, a um só tempo: uma representação do nascimento do samba como manifestação ligada a rituais e festas coletivas e do âmbito do sagrado, sua modernização e transformação em música de mercado, processos conturbados e permeados por contradições; o nascimento do projeto estético de Tom Zé que surge como uma aposta do compositor para produzir uma obra que dialogasse criticamente com o momento de portas fechadas tanto pela censura quanto pela indústria fonográfica, propondo uma linguagem cancional nova; uma alegoria nos moldes do tropicalismo (a partir da leitura de Roberto Schwarz), mas com algumas diferenças, que reflete sobre o processo, também contraditório, de modernização conservadora, levado a cabo pela ditadura militar. Como apontamos, as três camadas estão sobrepostas e reforçam-se mutuamente. O nascimento do samba atua como um elemento da alegoria tropicalista na medida em que este foi alçado historicamente à condição de ícone de identidade nacional, podendo o processo de modernização do samba ser lido alegoricamente como o processo de modernização do Brasil. Do mesmo modo, o samba e o tropicalismo servem de matéria-prima para a linguagem nova proposta por Tom Zé, que se constitui a partir de seus elementos.

“A felicidade”

Segunda faixa do disco, “A felicidade” é a única das 12 faixas que não tem Tom Zé como compositor. Trata-se de uma canção composta em 1959 por Tom Jobim e Vinícius de Moraes para o filme *Orfeu Negro* e gravada por diversos intérpretes, tais como Agostinho dos Santos (1959), João Gilberto (1959) e Milton Nascimento (1970). Ainda que nem todas as gravações sejam bossas novas propriamente ditas, parece claro que a canção foi incluída no disco a partir da referência da bossa nova, com a qual diversas canções do disco irão dialogar também. Pensando no disco como o “estudo” do samba que seu título sugere, tivemos na primeira faixa uma referência à origem do samba na Bahia, através de um procedimento tropicalista adaptado por Tom Zé à sua estética própria, ainda em desenvolvimento, o que a confere seu caráter mais experimental, crítico e menos mercadológico, para, na segunda faixa, dar-se um salto direto até a bossa nova. Como não se trata de uma composição de Tom Zé, a

análise aqui empreendida se voltará principalmente para a interpretação, ou, mais adequadamente, para a citação feita pelo iraraense da canção de Tom e Vinicius. Partiremos, para tal, de uma análise feita por Luiz Tatit em *Elos de melodia e letra* (2008) de “A felicidade”, tendo como foco a letra da canção e sua relação com a melodia, que retomaremos brevemente a seguir.

[refrão]

Tristeza não tem fim

Felicidade sim

[estrofe A¹]

A felicidade é como a pluma

Que o vento vai levando pelo ar

Voa tão leve

Mas tem a vida breve

Precisa que haja vento sem parar

[estrofe B¹]

A felicidade do pobre parece

A grande ilusão do carnaval

A gente trabalha o ano inteiro

Por um momento de sonho

Pra fazer a fantasia

De rei ou de pirata ou jardineira

E tudo se acabar na quarta-feira

[refrão]

Tristeza não tem fim

Felicidade sim

Tristeza não tem fim

Felicidade sim

[estrofe A²]

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

[estrofe B²]

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

Tristeza não tem fim

A respeito do tema da letra, Tatit identifica uma oposição que permeia toda a canção, entre felicidade e tristeza. À primeira estão relacionadas as ideias de leveza, intensidade, efemeridade, brilho e desenvoltura, enquanto à segunda associam-se as ideias de peso, inevitabilidade, infinitude, opacidade. Na relação entre ambas, temos então a tristeza predominando na dimensão temporal, sendo assim o termo extensivo da relação, e a felicidade, seu termo intensivo (2008, p. 154). É como se a felicidade fosse um estado sempre delicado e de curta duração, mas intenso, dotado de um brilho que quebra a opacidade da tristeza, que inevitavelmente retorna, da mesma forma que um corpo leve flutua momentaneamente, experimentando uma suspensão temporária de seu peso, que voltará a se fazer presente devido à força da gravidade, que jamais cessa.

Quanto à estrutura da letra, o autor a divide em duas metades simétricas, cada uma contendo um par de estrofes (A¹/B¹ e A²/B²), além do refrão, que inicia cada uma delas. Dentro dessa estrutura, Tatit defende haver uma passagem de uma ideia mais geral e abstrata de felicidade presente no refrão (“Tristeza não tem fim / Felicidade sim”) para definições de felicidade por comparação nas estrofes A, chegando a ilustrações de tipos específicos de

felicidade nas estrofes B. Nas estrofes A, a felicidade é comparada a elementos da natureza (pluma, na primeira, e gota de orvalho, na segunda), que são temporariamente protegidos da força da gravidade e mantidos em seu estado de suspensão pela ação do vento no primeiro caso e pela pétala de flor no segundo. No primeiro caso, esse delicado equilíbrio se dá em movimento, enquanto no segundo ele é estático, mas em ambos a gravidade vence e a queda na realidade ocorre inevitavelmente. Já nas estrofes B, aparecem tipos específicos de felicidade: a felicidade do pobre, na estrofe B¹, e a *minha* felicidade, na estrofe B², na qual completa-se o movimento que vai da felicidade abstrata, sem artigo do refrão até a felicidade particular do Eu lírico. Esse movimento, ressalta Tatit, pode ser observado também nos verbos, que na maior parte da letra encontram-se no presente omnitemporal, como veiculadores de “estados de coisas eternos, produzindo um efeito de suspensão do tempo” (2008, p. 64), para somente na estrofe B² estarem mais situados, no gerúndio, indicando pela primeira vez a passagem do tempo.

Passando para a análise da melodia e sua relação com a letra, Tatit sustenta que se trata de uma canção eminentemente passional, já que sua melodia se espalha por todas as regiões da tessitura, com uma linha entoativa que privilegia as notas de longa duração, através das quais se manifesta a expressão lamentosa do canto (2008, p. 166). Além disso, trata-se de uma melodia que não trabalha com a reiteração de motivos, dispensando, assim, as recorrências temáticas. Essa ausência de identidades temáticas abre espaço na melodia, segundo o esquema de Tatit, para a passionalização fundada no sentimento de falta. Dentro desse quadro de extensão passional, o autor destaca dois perfis melódicos que coexistem durante toda a canção. Por um lado, a evolução por graus conjuntos, que configura um percurso mais contínuo, passo a passo, dotado de maior previsibilidade e associado à leveza e tranquilidade atribuídas à felicidade no plano da letra. Por outro, a progressão por saltos intervalares, que configuram um percurso descontínuo, queimando etapas conferindo maior imprevisibilidade e traduzindo uma certa ansiedade do sujeito. Essa utilização maior dos saltos é associada ao peso atribuído na letra à tristeza.

Lembrando que esta canção se inclui no disco a partir da referência da bossa nova, uma das principais com as quais Tom Zé trabalha ao “estudar” o samba, e partindo das questões apontadas por Tatit acerca da letra e da melodia, cabem ainda algumas considerações antes de entrar na interpretação dada à canção por Tom Zé. Não nos parece possível pensar tal ideia atemporal de felicidade associada à leveza, desenvoltura, efemeridade, apontando para uma suspensão do tempo, separada de uma reflexão a respeito da bossa nova e da matéria histórica com a qual esta se relacionou. Em *A moderna tradição brasileira* (1994), Renato Ortiz trata do

processo de estabelecimento de um mercado de bens culturais e de uma cultura de massa no Brasil. Segundo o autor, é somente a partir da década de 1940 que se pode observar uma série de atividades vinculadas a uma cultura popular de massa no Brasil. O rádio é introduzido no país em 1922, passa a operar em termos comerciais a partir de 1935 (para se ter uma ideia, até 1932 a publicidade sequer era permitida na programação), e a se configurar no fim dos anos 1930 e ao longo dos 1940, com o aumento do número de estações e de aparelhos, a diversificação da programação e os investimentos do Estado Novo na Rádio Nacional, como um meio de comunicação de importante penetração no país. Apesar desse crescimento do rádio, Ortiz destaca os anos 1940 e 50 como um período de transição e experimentação na produção cultural brasileira, marcado por uma série de iniciativas empresariais que, em seus diversos setores, esbarravam no modesto estágio da tecnologia disponível tanto para a realização das produções, quanto para sua difusão em escala nacional, bem como na baixa profissionalização do meio. A urbanização e o crescimento do mercado publicitário e do mercado consumidor de um modo geral, por outro lado, aumentavam a rentabilidade dos empreendimentos, ajudando e incentivando a busca de soluções para os impasses encontrados. Chama atenção no quadro traçado por Ortiz nessas duas décadas a conjugação entre a força dos ideais de modernização e desenvolvimento, cada vez mais presentes nos diversos setores da sociedade brasileira e o atraso de nossa situação econômica – e, junto com ele, a insuficiência de nossa infraestrutura e o alto nível de amadorismo ainda presente nas produções –, que apenas lentamente começava a se modificar. Tal conjugação teve marcas profundas na cultura brasileira desse período e de períodos posteriores. Em primeiro lugar, porque era necessária uma boa dose de criatividade para superar ou, ao menos, lidar com as precariedades tecnológicas o que, juntamente com o pioneirismo de algumas iniciativas, deu um certo grau de liberdade para a experimentação nas produções. Contribuía para esse quadro a incompleta profissionalização do meio cultural, que ainda não era regido por uma lógica empresarial, havendo um espaço e autonomia maior para que tais produções fossem orientadas por concepções artísticas e não apenas comerciais. Por estas e uma série de outras razões, tem-se entre 1945 e 1968 talvez um dos períodos de maior efervescência artística e cultural da história brasileira.

A atmosfera político-ideológica do país no período também exerceu importante papel nesse quadro. Em primeiro lugar, cabe ressaltar que, dentro desse período de efervescência, temos entre 1945 e 1964 a primeira experiência efetivamente democrática no sistema político brasileiro, fator certamente decisivo para o quadro de nossa produção cultural, e no período restante, entre o golpe militar e o AI-5, os últimos suspiros de liberdade dessa produção, mesmo

que já sob um regime autoritário. Trata-se de um período, especialmente a partir da segunda metade dos anos 1950, com o governo de Juscelino Kubitschek e o sucesso do nacional-desenvolvimentismo, no qual as ideias de modernização e de constituição do Brasil enquanto nação ocupam enormemente, ainda que de maneiras muito diversas e com manifestações frequentemente antagônicas, os imaginários e orientam as ações do Estado, da burguesia industrial e de boa parte da esquerda. É verdade que ambas as ideias já exerciam papel importante no pensamento brasileiro antes disso, no entanto, parece que nesse momento histórico a ideia de modernização (e tudo aquilo que ela carrega consigo), que, no fundo, sempre havia sido uma ideia fora do lugar até então, finalmente vislumbrou a possibilidade de se concretizar materialmente e a maneira como se daria essa concretização era motivo de intensas disputas políticas, ideológicas e culturais. Foi um momento de fortes embates entre projetos de nação e de intensa discussão de projetos artísticos.

Temos, mais uma vez, um quadro no qual se juntam a euforia de um Brasil moderno, que começa a despontar, com um futuro aparentemente cheio de possibilidades e a permanência de um Brasil tradicional, ainda muito longe de ser superado. É a partir desse contexto que se pode entender o surgimento da bossa nova, que é, segundo Lorenzo Mammì (1992), não apenas um produto desse momento, mas o próprio momento e sua eternização. Trata-se de uma forma artística extremamente exitosa, ainda que ligada a um processo histórico que fracassou. Por essa razão, afirma Mammì, é como se a bossa nova fosse “a possibilidade perpétua de retomar os fios interrompidos”, onde “a hipótese não realizada se torna fundamento, ponto de partida de qualquer hipótese futura” (1992, p. 64). Como forma artística, a bossa nova está indissociavelmente ligada a uma classe média carioca, tradicionalmente improdutiva, de gosto refinado e em busca de uma condição culturalmente mais rica e a esse meio cultural de profissionalização incompleta, no qual ainda existe espaço para um certo amadorismo. É nesse sentido que o autor afirma que a profissionalização foi para a geração da bossa nova mais uma escolha de campo do que “um processo necessário apoiado sobre uma estrutura produtiva sólida”. Tem-se então uma profissionalização permeada por um certo ethos amador, através do qual os criadores do novo estilo resistem em se reconhecer produtivos, “apresentando seu mais rigoroso trabalho como um lazer, como o resultado ocasional de uma conversa de fim de noite”. Trata-se de uma forma que se encontra suspensa entre uma sociabilidade antiga, tradicional, ligada à cordialidade⁴³, que tende a desaparecer e uma outra moderna e racional que ainda não

⁴³ Sempre que falarmos em cordialidade, estaremos nos remetendo ao conceito clássico de Sérgio Buarque de Holanda (2001). Não se trata, portanto, de gentileza ou afabilidade, mas da expressão, na esfera pública, de

se realizou. Talvez o maior expoente desse quadro seja João Gilberto, cujo amadorismo é tão extremo que ultrapassa o profissionalismo, buscando obsessivamente um produto perfeito, cujo acabamento vai muito além das exigências do mercado e cuja perfeição é apresentada como se surgisse espontaneamente, sem esforço e não como fruto de um obstinado trabalho (MAMMÌ, 1992, P. 64-6).

Voltando para “A felicidade”, não seria essa ideia de uma leveza, dotada de perfeita desenvoltura, em estado de suspensão numa espécie de tempo ideal a própria utopia da bossa nova? Ou por outra, se a felicidade da canção se associa à dimensão utópica da bossa nova, que, por sua vez, se relaciona com a euforia da modernidade que se abria no horizonte, então a tristeza da canção pode ser associada à melancolia da bossa nova, ligada ao passado tradicional/cordial⁴⁴. Nesse sentido, podemos observar na canção de Jobim e Vinicius esse horizonte utópico apontando para o futuro: quando se inicia a passagem do tempo, na última estrofe, projeta-se a namorada – e, com ela, a felicidade – acordando “alegre como o dia” da mesma forma que, na bossa nova, projeta-se a euforia de uma modernidade cheia de promessas (de felicidade). Em ambas, essa euforia convive em paz com a melancolia, relacionada na canção à tristeza e seu peso e, na bossa nova, a um Brasil que vai deixando de existir, ao mesmo tempo em que nela mesma se eterniza, ambos dotados de uma amarga inevitabilidade.

Uma vez recuperado muito brevemente o processo histórico condensado na bossa nova, passemos finalmente para a interpretação de Tom Zé. A referência que se busca evocar com ela é evidentemente a bossa nova, como já dissemos. Não só pela escolha da canção, que, conforme argumentamos, funciona muito bem como imagem da bossa nova, mas também pela predominância da voz e do violão e principalmente pela maneira como Tom Zé canta, tentando o tempo todo imitar o canto de João Gilberto, algo que se pode ouvir pela maneira suave e próxima da fala com que Tom Zé entoa as palavras e mesmo pela busca de se aproximar do timbre de João. Há um aspecto que salta aos ouvidos logo de cara e que, por isso mesmo, impõe-se como central para a crítica. Toda a versão de Tom Zé se organiza em uma fórmula de compasso diferente daquela com a qual a canção foi composta e à qual obedecem todas as outras gravações de que se tem notícia⁴⁵. Mais do que isso, o arranjo parece ter sido cuidadosamente

sentimentos, disposições e formas de sociabilidade próprias à esfera familiar ou privada. Quem associa essa noção à argumentação de Mammì sobre a bossa nova é Walter Garcia (2013).

⁴⁴ Sobre a convivência e as relações entre modernidade, cordialidade, euforia e melancolia na bossa nova de João Gilberto, ver Walter Garcia (2012, 2013).

⁴⁵ A esse respeito, é interessante notar que no registro dedicado a esta canção no site do Instituto Tom Jobim (<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/4929>), onde são listadas dez gravações de “A felicidade”, não consta a de Tom Zé.

construído para transmitir uma ambiguidade a respeito da fórmula de compasso que organiza a gravação. Trata-se de uma ambiguidade entre os compassos de 3/4 e 6/8. Tal ambiguidade tem como centro o violão, tocado aqui e em boa parte do disco por Vicente Barreto. Se olharmos para a batida tocada pelo violão durante praticamente toda a canção, veremos que ela carrega aquilo que se chama de “três contra dois”, ou seja, a sobreposição de um paradigma binário a um ternário dentro de um mesmo compasso. Se tomarmos como referência o bordão, teremos um compasso ternário, com o bordão articulando o primeiro e o terceiro tempos e os ataques dos acordes na cabeça do primeiro tempo e no contratempo do segundo. Se a referência forem os ataques dos acordes, temos um compasso binário, com os acordes atacando o primeiro e o segundo tempo e o bordão articulando a cabeça do primeiro tempo e a segunda colcheia do segundo tempo.

Ex. 04: Transcrição parcial do violão em “A felicidade”.

Indo para a percussão, observa-se durante toda a canção um ataque seco sempre no que seria o segundo tempo de um compasso de 3/4, justamente o tempo deixado em branco pelo bordão, como único acompanhamento percussivo da música⁴⁶. A melodia do baixo, por sua vez, a qual não se limita a repetir um padrão, parece guiar-se por um compasso de 6/8. Em ambos os casos, temos a desarticulação do compasso de 2/4 no qual se baseiam a bossa nova e o samba: se considerarmos a gravação de Tom Zé como um 3/4, passamos a ter um compasso ternário em contraposição ao binário 2/4, mas mantemos a subdivisão quaternária dos tempos, com a qual a bossa nova trabalha; se, no entanto, considerarmos a gravação como um 6/8, mantém-se o compasso binário da bossa nova, mas a subdivisão dos tempos passa a ser ternária.

Essa introdução de um paradigma ternário dentro da estrutura binária de uma bossa nova, seja no compasso em si, seja na subdivisão dos tempos, gera, evidentemente, uma série

⁴⁶ A gravação se inicia com uma espécie de experimentação percussiva, na qual Téo da Cuíca toca “Tambor D’água e outros instrumentos de sua criação”, conforme aparece na ficha técnica do disco. Essa exploração timbrística conta também com a presença de um apito, que remete a uma escola de samba. Quando entra a melodia, no entanto, a percussão some, ficando apenas o ataque curto nos segundos tempos. Do nosso ponto de vista, o forte contraste entre esse início com diversos timbres percussivos e o desenvolvimento da canção com quase nenhuma percussão funciona como um elemento de quebra de expectativa. Há também, no fim do fonograma, a entrada de uma batucada de samba em 2/4, que comentaremos mais adiante.

de deslocamentos, especialmente na melodia. Assim, a melodia tal qual cantada por Tom Zé parece acomodar-se a um compasso de 3/4 – ainda que nunca perfeitamente –, razão pela qual utilizamos esta fórmula de compasso para a transcrição, mas mesmo assim a relação entre a melodia e os acordes se altera em diversos momentos, com determinados trechos da melodia caindo antes ou depois dos acordes que lhes correspondem e gerando tensões com esses acordes. Da mesma forma, surgem alguns silêncios na melodia, bem como algumas alterações rítmicas. Talvez a mais evidente seja a realizada no refrão, na frase “felicidade sim”. Na maneira como estamos acostumados a ouvir a melodia⁴⁷, há um compasso de pausa entre a frase anterior e esta, que dura três compassos e tem o prolongamento das sílabas “li”, “da” e “sim”. Na versão de Tom Zé, coloca-se um compasso a mais de pausa entre as duas frases e a frase “felicidade sim” passa a ter a mesma duração para todas as notas, com exceção da primeira, mais curta e da última, mais longa.

Ex. 05: Trecho da melodia de “A felicidade”.

Há ainda uma outra mudança significativa neste mesmo trecho: enquanto na versão de João Gilberto, o mesmo acorde (D7M, tônica) é mantido durante toda a primeira frase e o compasso de pausa, mudando apenas com a segunda, a versão de Tom Zé⁴⁸ além de iniciar com um acorde diferente (Am, relativa de C), tem duas mudanças de acordes nos dois compassos de pausa, com uma progressão de subdominante e dominante que prepara a tônica, atingida na segunda frase. É interessante notar que nessas alterações, a versão de Tom Zé parece renunciar, ao menos parcialmente, a características fundamentais da canção apontadas na análise de Tatit: o prolongamento das notas como recurso de passionalização e a repetição do acorde na primeira frase que reforça a constância da tristeza, contraposta à transitoriedade da felicidade, cuja frase é cantada sobre uma harmonia em movimento.

Com efeito, a versão de Tom Zé parece dialogar mais com a bossa nova, especialmente com João Gilberto, do que com a própria canção em si. Mais do que isso, a gravação se constitui numa paródia da bossa nova. Ao analisar a utilização da paródia como recurso de

⁴⁷ Temos como referência a gravação de João Gilberto, LP *João Gilberto Cantando as Músicas do Filme Orfeu do Carnaval*. (1959)

⁴⁸ A gravação de Tom Zé está um tom abaixo em relação à de João Gilberto.

distanciamento em Brecht, Anatol Rosenfeld (2008) a define como “o jogo consciente com a inadequação entre forma e conteúdo” (p. 156). O efeito principal da gravação do iraraense parece ser evocar diretamente uma imagem da bossa nova (e, conseqüentemente, da experiência histórica que ela carrega consigo) como um conteúdo, introduzindo nela uma persistente desestabilização de ordem rítmica, ou seja, uma inadequação formal. Se pensarmos que talvez tenha sido justamente de ordem rítmica o principal avanço modernizador da bossa nova, bem como a solução formal através da qual o trabalho de João Gilberto foi capaz de equacionar uma série de contradições e apresentá-las sem conflitos⁴⁹, talvez fique mais claro o movimento realizado pela gravação de Tom Zé. Enquanto ao ouvir uma gravação de João Gilberto temos a sensação de uma perfeição que brota espontaneamente e na qual se equilibram sem conflitos e em estado de suspensão a lembrança de um Brasil tradicional e a promessa de um Brasil moderno⁵⁰, a experiência de ouvir a gravação de Tom Zé nos confronta com a permanente sensação de que *alguma coisa não está certa*. Essa sensação se deve, primeiro, como já dissemos, pela introdução de um paradigma ternário que contrasta com a organização rítmica binária da bossa nova, segundo, pela ambiguidade gerada a respeito da organização mesma desse paradigma ternário (se em 3/4 ou 6/8) e, terceiro, pelo desajuste que isso gera em diversos momentos entre a voz e o violão, já que, como também dissemos, essa ambiguidade quanto à fórmula de compasso está centrada no violão, enquanto a voz sugere mais claramente um 3/4. Apesar de termos apontado acima uma alteração rítmica feita por Tom Zé em uma frase da melodia, o iraraense procura durante toda a música aproximar-se da maneira sincopada de cantar de João Gilberto, enquanto o violão ataca todos os acordes exatamente na cabeça dos compassos. Essa diferença, aliada ao desajuste quanto à fórmula de compasso faz com que se tenha a impressão de que voz e violão não se conversam, ou pelo menos falam línguas diferentes. Assim, se ouvimos a música com a atenção voltada para o violão, contando o tempo a partir dele (partindo então de seu ponto de vista), a melodia surgirá em diversos momentos como um elemento estranho, que perturba a estabilidade rítmica. Fazendo o procedimento inverso, teremos a mesma sensação relacionada ao violão. É como se houvesse aqui um esforço para desarticular e apresentar em permanente tensão aquilo que a forma da bossa nova tenta – e, em João Gilberto, consegue – equacionar e apresentar em suspensão.

Quanto a esse desajuste, é especialmente reveladora e decisiva a maneira como a gravação termina. Na última estrofe, após a frase “falem baixo por favor”, tem-se o pico de

⁴⁹ Ver Garcia (1999).

⁵⁰ Ver Garcia (2012).

tensão da faixa, com um aumento brusco na intensidade do violão durante dois compassos, provavelmente favorecido pela mixagem, no qual ele toca um acorde de Ré diminuto e o bordão abandona seu padrão rítmico e, por esses dois compassos, passa a tocar semínimas pontuadas, juntando-se aos acordes em sua organização binária⁵¹. Ao fim desses dois compassos, a tensão harmônica do acorde diminuto é plenamente resolvida em um acorde de Lá menor, a intensidade do violão volta à suavidade anterior e retorna também o padrão do bordão. No entanto, juntamente com essa resolução, entra uma percussão de samba, em compasso binário, completamente deslocada em relação a toda a organização rítmica, já confusa, da canção. Essa intensa polirritmia faz com que se perca qualquer referência em relação ao compasso, levando a desagregação rítmica às últimas consequências e desmentindo a resolução das tensões ensaiada pelos demais elementos da peça.

113 Em D° Am7 Am6 Am7

8 bai-xo por-fa-vor pra que'éla'a-cor-de'a-le-gre co-mó'o di-

Ex. 06: Transcrição do momento em que o bordão do violão abandona seu padrão rítmico e entrada da percussão.

Assim como em “Mã”, na qual Tom Zé partiu do procedimento tropicalista, submetendo-o a sua estética em desenvolvimento para figurar as tensões entre arcaico e moderno mais violentamente, a partir de um outro ponto do processo histórico, em sua versão de “A felicidade”, o iraraense submete uma bossa nova também a um procedimento desestabilizador, que faz surgirem as tensões (também entre arcaico e moderno) que estavam

⁵¹ O abandono do padrão rítmico do bordão do violão já havia ocorrido antes, no trecho correspondente a esse na primeira estrofe, após o verso “Pra fazer a fantasia”. É apenas nessa segunda ocorrência, no entanto, que a intensidade do violão aumenta consideravelmente, evidenciando ainda mais essa quebra e colocando o violão brevemente à frente dos demais elementos do fonograma. Contribui para isso o fato de que o violão de Heraldo do Monte, que vinha tocando frases ornamentais, sem seguir padrões, se junta ao de Vicente Barreto nesses dois compassos, passando a tocar semínimas pontuadas. O violão de Vicente Barreto se concentra, durante todo o fonograma, no lado direito do espectro estereofônico, enquanto o de Heraldo se localiza no lado esquerdo. Com isso, essa breve junção de ambos tocando o mesmo acorde no mesmo ritmo dá a impressão de que o violão fica, durante esses dois compassos, espacializado no centro do fonograma.

em suspensão. É interessante considerar também o papel desempenhado pelos metais como elemento de tensão nos arranjos de ambas. Enquanto em “Mã” os metais são bastante presentes e responsáveis por aumentarem a densidade sonora da peça, mantendo o nível de tensão alto até o fim, em “A felicidade” eles aparecem em um único momento, juntamente com um piano que também só aparece nesse momento, no final do primeiro refrão, com um *crescendo* que acompanha e reforça a cadência G7 – C7M, dando a entender que se tratará de um elemento bossanovista no arranjo, mas evolui para uma frase marcial, que remete a uma trombeta militar e logo depois desaparece.

Nesse sentido, as duas primeiras faixas de *Estudando o samba* parecem se constituir num par que apresenta ao ouvinte algo sobre a estética que orientará o disco. Se na primeira, Tom Zé sobrepõe dois princípios organizadores diferentes no plano das alturas, gerando uma indefinição quanto ao modo da composição (maior ou menor), na segunda, são sobrepostos dois princípios organizadores diferentes no plano das durações, gerando uma ambiguidade quanto à fórmula de compasso (não apenas no interior da batida do violão, mas principalmente após a entrada da percussão em 2/4). Em ambos os casos, parecem se contrapor pontos de vista diferentes, um rejeitando o outro, ficando difícil definir em qual ponto de vista as obras se situam. A esse respeito, é interessante a posição ocupada pelo próprio Tom Zé nas peças: no primeiro caso, Tom Zé compôs, mas não canta; no segundo, ele canta, mas não compôs. O gesto anunciado nesse começo de disco é, antes de mais nada, o de incorporar o samba, a bossa nova e o tropicalismo como matéria tanto estética como histórica. Ou seja, se por um lado, os três gêneros (ou estilos) fornecem elementos estéticos e musicais para as composições de Tom Zé em *Estudando o samba*, por outro são as imagens mesmas do samba, da bossa nova e do tropicalismo, bem como a experiência histórica que elas condensam, com as quais o compositor trabalha e as quais ele utiliza para produzir sentidos a partir de um ponto de vista que se coloca, a princípio, como exterior.

Um dos procedimentos estéticos analisados por Nicholas Brown (2014) em sua aproximação entre Brecht e Caetano Veloso é a citação, que aparece na forma de paródia na gravação de “Carolina” realizada por Caetano em seu disco de 1969 e nas imitações – identificadas por Roberto Schwarz (1999) – de versos de Schiller, Hölderlin e Goethe que Brecht faz n’*A Santa Joana dos Matadouros*. Brown resume o procedimento como “a citação ou enquadramento de um texto pré-existente, de modo a criar uma unidade de sentido” (p. 166). Parece-nos que Tom Zé compartilha do mesmo procedimento ao enquadrar a bossa nova em sua citação de “A felicidade”. O sentido gerado, portanto, não é o da canção original, mas uma

análise e um comentário a respeito daquele. Tal análise se dá, como vimos, pela citação aliada a uma desagregação rítmica que enquadra e relativiza a canção original. Esse efeito é corroborado por dois elementos pontuais: os metais, que surgem junto com um piano que toca apenas cinco notas, reforçando uma cadência conclusiva, mas que logo se transformam em uma marcha militaresca⁵², reforçada por um tarol⁵³, e a percussão de samba em compasso 2/4, que desorganiza completamente a estrutura rítmica da peça. Ambos os elementos têm o efeito de evidenciar, para depois desestabilizar resoluções harmônicas (G7 - C7M no primeiro caso e D° - Am no segundo), contribuindo com o movimento geral da peça, que é de desmentir as sensações de conforto e repouso. Com isso, além de se questionar a utopia de perfeição da bossa nova, questiona-se também a ideia de felicidade associada a ela, em um movimento que se completará em “Vai (menina amanhã de manhã)”. Vimos, assim, que em “Mã” uma imagem de samba é elaborada por um procedimento tropicalista (à maneira de Tom Zé) para produzir uma alegoria de Brasil e em “A felicidade” uma imagem da bossa nova é desestabilizada por um procedimento também tropicalista para produzir uma relativização.

“Toc” e “Tô”

A próxima faixa, “Toc” completa, juntamente com as duas primeiras, uma espécie de tríade programática do ponto de vista estético-musical de *Estudando o samba*, ou a “tese” do disco, como afirma Dunn (2018). É quase unânime entre os trabalhos sobre Tom Zé a constatação de que “Toc” constitui-se na faixa mais experimental de todo o disco e, talvez, da carreira de Tom Zé. Por essa razão, tanto Bomfim (2014) quanto Freire (2015) dedicam atenção especial a esta faixa em suas análises. Assim como “Mã”, trata-se de uma peça sem movimentação harmônica (no caso de “Toc”, no entanto, o centro do início ao fim é a nota Sol) e cujos elementos vão se acumulando e se sobrepondo até o fim. Também assim como “Mã”, há aqui um elemento que abre a peça e permanece até o fim, se repetindo sem qualquer variação. Se na primeira faixa tínhamos a bateria de samba, aqui temos o ostinato da viola marcando as

⁵² Não custa apontar a relação quase imediata entre essa frase militaresca dos metais e a ditadura militar em vigência no momento da gravação de Tom Zé.

⁵³ A presença do tarol, que também só ocorre neste momento, é notada por Dunn (2018). O autor também chama a atenção para a divergência entre as organizações rítmicas do canto e do violão como principal característica do arranjo (e, curiosamente, utiliza a palavra “estranhamento” para descrevê-la), mas considera que o primeiro se guia por um 6/8.

semicolcheias dos dois tempos do compasso binário, sempre na nota Sol, com um padrão de acentuação que remete ao paradigma do Estácio⁵⁴, constituindo-se, assim, em um elemento de identificação com o gênero samba. Ao contrário de “Mã”, porém, “Toc” é uma peça instrumental, o que significa, evidentemente, que ela não possui letra, mas nesse caso também se pode dizer que ela não possui uma melodia. Isso ocorre porque todos os instrumentos da peça desempenham exclusivamente ataques curtos. Assim, baixo, guitarra e instrumentos de percussão (provavelmente agogô e caxixi) realizam um ataque curto de cada vez, ora se alternando, ora se sobrepondo, sem nunca formar um padrão, mantendo até o fim da peça um alto grau de imprevisibilidade em relação à sucessão de seus eventos sonoros, que se intensifica com as entradas dos metais e de diversos ruídos, como sons de enceradeira, máquina de escrever, liquidificador, buzina, gravações de gritos, grunhidos, pessoas falando e transmissões de rádio.

Tanto Bomfim como Freire fazem referência a uma declaração de H. J. Koellreutter, concedida ao documentário *Tom Zé ou quem irá colocar uma dinamite na cabeça do século?* (2000), de Carla Gallo, após ouvir “Toc” pela primeira vez, na qual o compositor alemão afirma com grande entusiasmo que a peça em questão apresenta um novo conceito de tempo, que ele chama de quadridimensional, entre outras coisas, por possuir “acontecimentos musicais acausais” (GALLO, 2000). A respeito do depoimento de Koellreutter, é possível observar novamente uma divergência entre os dois autores. Bomfim, cuja pesquisa se aprofunda mais nas proposições estéticas do alemão, dedicando um capítulo para discuti-las, considera que “Toc” se enquadra em alguns conceitos que orientam a estética vanguardista de Koellreutter, como “relatividade”, “paradoxalidade”, “acausalidade” e “imprevisibilidade” e, desse modo, pode ser associada às vanguardas da música erudita do século XX. Já Freire afirma que a aplicação de tais conceitos para a peça de Tom Zé distorce o objeto de estudo, já que, para o autor, Tom Zé incorpora processos criativos das vanguardas para produzir certos efeitos, mas não como um elemento estrutural, de modo que seria possível afirmar que “Toc” “mantém solidamente algumas características estruturais da música popular em sua concepção” (2015, p. 166). Para Freire então, a peça se distancia dos conceitos de Koellreutter, em especial o de relatividade, “pois apresenta alturas, durações e intensidade precisamente definidas”, além de certos padrões, como a recorrência das notas Sol e Ré nos instrumentos de cordas e uma conformação geral da peça ao paradigma rítmico do Estácio.

⁵⁴ Conforme apontado por Sandroni (2012).

Mais uma vez, temos entre os dois pesquisadores uma divergência que revela algo sobre a estrutura da peça. Com efeito, Freire está correto em afirmar que o paradigma do Estácio está presente na peça, percepção ausente na análise de Bomfim. No entanto, tal paradigma orienta apenas alguns elementos da peça, notadamente o ostinato da viola e algumas frases dos metais, de modo que fica forçado afirmar que toda a estrutura da peça está conformada a ele. Guitarra, baixo, instrumentos de percussão e todos os ruídos estão fora desse paradigma e fazem com que ele se dissolva ao longo da peça. O que organiza estes últimos elementos é exatamente a aleatoriedade, ou a “acausalidade” identificada por Bomfim e percebida por Koellreutter em seu depoimento⁵⁵. A estrutura formal de “Toc” consiste, portanto, na sobreposição de um paradigma rítmico característico do samba urbano carioca, que carrega em si a síncope e toda a experiência histórica nela condensada, e um procedimento composicional oriundo das vanguardas europeias do século XX, que carrega em si outra experiência histórica totalmente diversa. Trata-se, em linhas gerais do mesmo procedimento observado nas duas faixas anteriores: a sobreposição de estruturas antagônicas, de modo a relativizar ambas. “Toc”, no entanto, parece dar um passo adiante. Se o disco começa nos primórdios do samba, retratados em “Mã” pelo coro de lavadeiras, passa pela bossa nova, tida como grande salto modernizador não só no samba como na canção popular brasileira em geral, nesta terceira faixa, temos a desagregação quase completa tanto do samba como da própria forma da canção popular. É como se o disco traçasse uma linha que vai do nascimento do samba nas tradições orais da Bahia, passa pela bossa nova e chega a uma desagregação extrema da canção, sempre com a reposição das tensões entre arcaico e moderno, o que parece revelar um esforço no sentido de desarticular tanto a forma perfeita da bossa nova como a forma agressiva do tropicalismo, talvez as duas bases daquilo que veio a se constituir na MPB.

Após esta trinca que apresenta musicalmente a proposta estética de Tom Zé, a quarta faixa, “Tô”, apresenta a “explicação” verbal dessa proposta. É relevante o fato de que se trata de uma canção bastante convencional do ponto de vista musical, de forma ABAB e com estruturas harmônicas, melódicas e rítmicas comuns ao samba. Justamente o fato de se tratar de uma canção convencional faz com que “Tô” se destaque e apareça, de certa forma, como uma surpresa depois das três primeiras faixas. Mais do que uma surpresa, “Tô” é uma interrupção.

⁵⁵ No caso do baixo, como seus ataques se dão sempre nas cabeças dos compassos (considerando a contagem de tempos pela referência do ostinato da viola) e nas últimas semicolcheias dos segundos tempos, tem-se, em alguns momentos, a impressão de que ele se firma num padrão. No entanto, alterações bruscas na mixagem e mesmo a supressão aleatória de alguns de seus ataques impedem que ele se torne recorrente por mais do que alguns compassos, o que acaba por manter seu caráter de imprevisibilidade.

Vimos que as faixas anteriores trabalham com a sobreposição de estruturas ou imagens antagônicas a partir de um ponto de vista que parece se colocar como exterior, ficando difícil de especificar onde ele se situa. Vimos também que um dos principais elementos para produzir esse efeito é o fato de Tom Zé, de certa forma, não aparecer nas três faixas: em duas ele não canta e na outra ele canta palavras que não são dele e que entram na obra como uma imagem que é relativizada pelo procedimento empregado. Diante disso, “Tô” se constitui no momento em que Tom Zé interrompe a sequência de experimentos, justamente após o mais radical deles, e *diz* algo pela primeira vez como Tom Zé.

Entrando no conteúdo daquilo que Tom Zé diz nessa primeira aparição, fica claro que ele está falando sobre os próprios procedimentos utilizados nas faixas anteriores e que “Tô” figura como uma espécie de manifesto de *Estudando o samba*. Depois de mostrar a estética proposta, o compositor para a demonstração para explicá-la ao público. A letra, como já foi notado em diversas ocasiões, explora uma série de ideias antagônicas, ou seja, faz verbalmente o que as anteriores fizeram musicalmente. Observemos mais de perto como se dá essa exploração de ideias antagônicas na letra:

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

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

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

É comum ler sobre esta letra que ela trabalha com paradoxos. Preferimos dizer que ela explora ideias antagônicas e as organiza às vezes de maneira paradoxal e às vezes não. É precisamente essa organização que nos interessa aqui. Assim, olhando para a primeira estrofe, vemos que não há nenhum paradoxo: as ideias antagônicas como baixo/cima, sobrar/faltar, estudar/ignorar não se chocam a ponto de produzirem estruturas ilógicas ou sem sentido. Ao contrário, é necessário estar de baixo para poder subir e estar de cima para descer. Nesses dois primeiros versos, o sentido ainda é reforçado pela melodia, que sobe do grave para o agudo no primeiro e desce do agudo para o grave no segundo. Essa forte adequação de sentido entre melodia e letra nos dois primeiros versos é digna de nota e traz duas implicações imediatas para a canção: em primeiro lugar, ela reforça o caráter de interrupção por contraste em relação às faixas anteriores. Logo após o álbum atingir seu ápice de experimentalismo em “Toc”, com sua estrutura caótica e imprevisível, tem-se o final abrupto da terceira faixa, como se ela fosse efetivamente interrompida por “Tô”, que contrasta com “Toc” de todas as maneiras possíveis, não só pela estética convencional, mas por apresentar, como vimos, a primeira aparição de Tom Zé, que surge dizendo não dois paradoxos, mas duas *obviedades* reforçadas didaticamente pela melodia, como se introduzisse no disco um choque de normalidade. Em segundo lugar, essa relação entre letra e melodia nos dois versos iniciais introduz a metalinguagem como, talvez, a principal camada de sentido da canção, como se a letra falasse da melodia e vice-versa, colocando a canção como tema de si mesma. Veremos que esse procedimento de introduzir elementos que reforçam o sentido metalinguístico das canções, já apontado desde o título do disco, será utilizado em outros momentos do LP, em especial no lado B.

Ex. 07: Diagrama das alturas dos dois primeiros versos de “Tô”, inspirado no modelo semiótico desenvolvido por Luiz Tatit. Cada linha representa um semitom da escala cromática.

Após a normalidade desses dois primeiros versos, o movimento geral da letra de “Tô” é o de ir reintroduzindo a anormalidade aos poucos. Assim, por exemplo, a ideia de desperdiçar para poder faltar não traz algo de paradoxal, mas, talvez, de irracional, avesso ao bom senso, ao passo que não há absolutamente nada de errado com “devagarinho pra poder caber”. Os dois últimos versos da primeira estrofe voltam a se referir de maneira mais direta ao próprio disco e aparecem como uma espécie de antecipação do refrão, que sintetiza o propósito didático-explicativo e autorreferencial de “Tô”. Mais do que isso, o refrão completa o gesto inicial de *Estudando o samba*, que é o de construir nas três primeiras faixas uma atmosfera que, a partir da incorporação experimental de elementos do samba, da bossa nova e do tropicalismo, relativiza todas as bases da MPB, consolidada como setor dinâmico do mercado fonográfico, naturalizando a transgressão dos padrões estabelecidos por ela. Se nas três faixas iniciais, a transgressão é a norma, a quarta começa com a transgressão da transgressão. Olhando por esse ângulo, a lógica perfeita dos dois primeiros versos de “Tô” passa a ter algo de paradoxal, pois salta aos olhos (ou aos ouvidos) não pela estranheza, mas pela *normalidade*. Ao analisar a utilização de alguns recursos de distanciamento na obra de Brecht, como a ironia e o grotesco, Anatol Rosenfeld (2008) diz que Brecht se distancia de outras correntes que também utilizam o grotesco, como Kafka e o Teatro de Vanguarda, pois, enquanto estes exprimem “através do grotesco a desorientação em face de uma realidade tornada estranha e imperscrutável”, Brecht “usa recursos grotescos e torna o mundo desfamiliar a fim de *explicar* e orientar” (p. 158, grifo nosso). A ideia que orienta o disco *Estudando o samba* e que está resumida no refrão de “Tô” é muito próxima: tornar familiar o desfamiliar e vice-versa, mas sempre com intenção didática. É nesse sentido que vale a pena destacar mais uma vez o fato de que a normalidade inicial de

“Tô” interrompe justamente o momento mais caótico do disco. Em vez de aprofundar-se completamente em uma desarticulação experimental que poderia levar à incompreensão, o processo é interrompido e comentado. O comentário, por sua vez, ao mesmo tempo em que interrompe a lógica musical que estava em curso, verbaliza-a e traz na estrutura da letra algo daquela estrutura musical.

Na sequência da canção, uma vez passado o choque de normalidade e a verbalização da proposta, Tom Zé passa a explorar, agora sim, paradoxos ao longo da terceira estrofe, como quem busca mostrar que o sentido só pode ser produzido por sua própria subversão e que o ilógico é o que há de mais lógico. Não se trata, é bom lembrar, de uma recusa pura e simples ao sentido ou de um apreço pelo ilógico. Assim como em Brecht, a inversão do sentido quer revelar que o sentido é produzido dentro de uma estrutura social que está invertida e que é ilógica. Essa questão reaparecerá em outras canções.

Após essa estrofe, o refrão retorna e é repetido diversas vezes até o fim da faixa, de uma maneira que vale ressaltar. Enquanto um coro canta a melodia da canção tal qual havia sido apresentada na primeira execução do refrão, Tom Zé se desprende desse coro e passa a desarticular a melodia, explorando intensamente os limites entre o canto e a fala, com variações bruscas de intensidade e passagens também bruscas entre todos os registros da voz, chegando mesmo ao ponto de gritar as palavras. Temos aqui o aparecimento radical do último dos principais elementos do projeto estético de Tom Zé em *Estudando o samba*: a sua maneira própria de cantar, aqui levada às últimas consequências. Tal elemento surge como a desestabilização da normalidade musical que imperava em “Tô”, completando o movimento da canção, que vai da normalidade inesperada, passa pela explicação da proposta e acaba com o retorno à anormalidade, que, ao fim desse movimento, tem seu estatuto alterado pelo choque com a normalidade. “Tô” também marca o fim da introdução do “estudo” de Tom Zé, dessa primeira parte explicitamente programática do disco, na qual sua estética é apresentada. A partir daqui, veremos aplicações em maior ou menor grau dos elementos apresentados nas quatro primeiras faixas.

“Vai (menina amanhã de manhã)”

Quinta faixa do disco, “Vai (menina amanhã de manhã)” foi lançada originalmente por Tom Zé em 1972, no disco *Se o caso é chorar*, com o título de “Menina amanhã de manhã”. Relançada quatro anos depois com uma gravação diferente⁵⁶, a canção foi renomeada para se adequar à proposta do disco *Estudando o samba* de ter títulos monossilábicos para todas as faixas (com exceção de “A felicidade”, que não é de Tom Zé). “Vai (menina amanhã de manhã)” aparece, assim, juntamente com “A felicidade”, como as duas únicas canções não inéditas de todo o disco. As duas canções também se aproximam por seu assunto: ambas falam sobre a felicidade, que aparece como sujeito de boa parte das orações nas letras das duas canções. Acreditamos que esta aproximação não é mera coincidência, principalmente se olharmos para a obra de Tom Zé ao longo dos anos 1970. Como dissemos, “Vai (Menina amanhã de manhã)” traz como ideia principal a ideia de que a felicidade irá desabar sobre os homens. Trata-se de uma ideia francamente negativa a respeito da felicidade que procuraremos analisar mais adiante e que foi trabalhada por Tom Zé em diversos momentos, constituindo-se em uma importante característica de sua obra na década em questão. Um ano depois do primeiro lançamento desta canção, Tom Zé lança o disco *Todos os olhos*. Numa das canções do disco, “Dodó e Zezé”, temos o seguinte diálogo entre os dois personagens cujos nomes dão título à música:

- *Sorrisos, creme dental e tudo,*
mas por que é
que a felicidade
anda me bombardeando?
diga, Zezé
- *É pra saber que ninguém mais tem*
o direito de ser infeliz,
viu, Dodó?

O disco seguinte de Tom Zé foi *Estudando o samba*, onde, como se sabe, esta ideia de felicidade aparece novamente pela regravação de “Menina amanhã de manhã”, como veremos, contraposta a uma outra ideia presente na bossa nova de Vinicius de Moraes e Tom Jobim. Já

⁵⁶ É importante ressaltar que no aplicativo de streaming *Spotify*, a gravação que aparece no disco *Estudando o samba* é a mesma feita em 1972 para o disco *Se o caso é chorar*. A gravação feita para o disco *Estudando o samba* e analisada aqui pode ser encontrada no *YouTube*, em: <https://www.youtube.com/watch?v=2Dcu2XWTT18>

no disco posterior, *Correio da estação do Brás*, o último de Tom Zé nos anos 70, temos mais uma vez esta mesma ideia, agora na canção “Menina Jesus”:

*Vai, viaja, foge daqui
que a felicidade vai
atacar pela televisão*

*E vai felicitar, felicitar
felicitar, felicitar
felicitar até ninguém mais
respirar.*

Se voltarmos ainda para antes dos anos 70, é possível encontrar essa ideia de felicidade, talvez em sua primeira aparição na obra de Tom Zé, no texto presente na contracapa de seu primeiro LP, intitulado *Tom Zé (Grande liquidação)*, de 1968:

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.[...]

Parece-nos, diante desse quadro, que a construção de uma certa noção de felicidade perpassou a obra de Tom Zé neste período. Nesse sentido, a decisão de regravar “Menina amanhã de manhã” no disco em estudo, juntamente com a escolha de “A felicidade” para representar a bossa nova coloca lado a lado e em oposição, intencionalmente ou não, esta noção específica de felicidade trabalhada pelo iraraense e a ideia de felicidade presente na canção de Vinicius e Tom, de modo a aprofundar a relativização já produzida com a versão de Tom Zé para a bossa nova. Retornaremos mais adiante à comparação das duas noções de felicidade, mas é interessante notar como ambas já se apresentam como didaticamente opostas desde a primeira aproximação: enquanto na bossa nova analisada acima a felicidade tem como principais características a leveza e a instabilidade, que são contrapostas ao peso e à inevitabilidade da tristeza, na canção de Tom Zé a felicidade já é marcada logo de cara pelo peso de algo prestes a desabar e pela inevitabilidade dada pela repetição enfática do verbo “vai” (que, como vimos, passa a dar nome a esta gravação), sempre destacado por saltos na melodia.

*Menina, amanhã de manhã
quando a gente acordar
quero te dizer que a felicidade vai*

*desabar sobre os homens, vai
desabar sobre os homens, vai
desabar sobre os homens.*

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

*Menina, ela mete medo
menina, ela fecha a roda
menina, não tem saída
de cima, de banda ou de lado.
Menina, olhe pra frente
menina, todo cuidado
não queira dormir no ponto
segure o jogo
atenção (de manhã)*

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

*Menina, a felicidade
é cheia de pano,
é cheia de pena
é cheia de sino
é cheia de sono.*

Menina, a felicidade

é cheia de ano

é cheia de Eno

é cheia de hino

é cheia de ONU.

Menina, a felicidade

é cheia de an

é cheia de en

é cheia de in

é cheia de on.

Menina, a felicidade

é cheia de a

é cheia de e

é cheia de i

é cheia de o

Observando mais detalhadamente a melodia da canção de Tom Zé, vemos que ela se divide em uma parte A e uma parte B que se repetem, além de uma coda, cuja melodia se baseia na da parte A e que também se repete algumas vezes, até o fim em *fade out*. Em todas as partes da melodia, podemos identificar a recorrência das estruturas rítmicas, assinalando a presença daquilo que Luiz Tatit, em *O cancionista* (1996), chama de tematização melódica. Segundo o autor, trata-se de um recurso melódico propício às tematizações linguísticas, pois cria uma relação motivada entre uma ideia reiterada na letra e o tema melódico reiterado na música, fazendo com que aquela se materialize neste. Nesse sentido, a reiteração melódica da parte A reforça e materializa na melodia a reiteração da ideia de que a felicidade *vai*, inevitavelmente, desabar sobre os homens (“na hora, ninguém escapa”). Existe aqui uma certeza a respeito de um acontecimento futuro envolvendo a felicidade e, ao mesmo tempo, um mistério acerca do que seria exatamente essa felicidade, que aparece como algo indesejado, o que contraria a ideia que se tem de felicidade no senso comum.

Na parte B, são apresentadas então algumas informações sobre ela: ela mete medo e fecha a roda. Confirma-se a ideia de que se trata de uma felicidade indesejável. Mais ainda, ela é temida e acaba com a diversão por onde passa, sendo capaz de fechar a roda de samba (aqui convém mencionar o fato de a própria levada da canção se aproximar ritmicamente do samba de roda). No entanto, o mistério que ronda essa felicidade permanece, uma vez que são mencionadas ações que ela é capaz de realizar e não efetivamente características que ela possui. Diante dessas ameaças e após reforçar mais uma vez sua inevitabilidade (“menina, não tem saída” etc.), a voz da canção alerta seu interlocutor (a menina) de que ela deve redobrar sua atenção: olhar para frente, tomar cuidado e segurar o jogo, para depois reforçar mais uma vez sua mensagem, cantando a canção novamente do começo.

Na coda, ameaça-se novamente enumerar características da felicidade, mas todas as características atribuídas a ela fazem pouco ou nenhum sentido. Assim, temos que a felicidade é cheia de graça, lata, praça e traça; pano, pena, sino e sono; ano, Eno, hino e ONU; “an”, “en”, “in” e “on” e, finalmente, “a”, “e”, “i” e “o”. A voz da canção parece estar seguindo seu próprio conselho e *segurando o jogo*, como quem busca falar algo sem efetivamente dizê-lo. Com efeito, as tentativas de dizer em que consiste afinal essa felicidade, ou o que estaria por trás dela, são diversas e todas acabam bloqueadas, interrompidas. Esse bloqueio é formalizado na letra através do procedimento de ir cortando progressivamente as palavras atribuídas à felicidade, até que restem apenas as vogais “a”, “e”, “i” e “o”. Soma-se a isso o fato de que a partir do momento em que restam apenas as vogais, a letra passa a se repetir e a interpretação de Tom Zé se torna ofegante, com frequentes respirações entre as palavras e encurtamento das vogais, e parece querer acelerar o andamento, chegando a ficar ligeiramente à frente do violão até que este também começa a acelerar, puxado pelo canto, e o volume vai abaixando.

É quase desnecessário dizer que a canção foi composta no período de maior repressão da ditadura militar. Ela parece se enquadrar em uma constelação de obras, especialmente ligadas à MPB, que se utilizaram, durante a ditadura militar, daquilo que Gilberto Vasconcellos (1977) chamou de “linguagem de fresta”. Trata-se da maneira pela qual a matéria política se incorporou à MPB no pós-AI-5: uma linguagem elíptica, truncada, marcada pela utilização de desvios sintáticos, de procedimentos como a paródia e a ironia, valendo-se muitas vezes do humor para driblar a censura e bebendo, segundo o autor, na tradição da malandragem presente na cultura brasileira e em especial na música popular, através do samba. A esse respeito, é interessante notar que a canção de Tom Zé, como já dissemos, se aproxima, por sua base

rítmica, mais do samba de roda do que do samba urbano dos malandros⁵⁷. Observando esse fenômeno mais de perto, percebe-se que a melodia cantada por Tom Zé é bastante sincopada, encaixando-se no paradigma rítmico que caracterizou o samba da malandragem e que o acompanhamento instrumental faz com que a canção se distancie desse paradigma, pois não realiza nenhuma síncope. Tal acompanhamento consiste apenas de violão e percussão leve. O violão se divide nos dois lados do espectro estereofônico, com o bordão na direita, marcando os dois tempos do compasso binário, e os ataques dos acordes na esquerda, sempre na última semicólcheia de cada tempo, mas com um ataque tão seco e abafado que não chegam a durar até o tempo seguinte e não são propriamente acentuados, não configurando, portanto, uma síncope. A percussão, situada na direita, junto com o bordão, ataca de maneira seca e suave os contratempos⁵⁸.

Ex. 08: Transcrição de trecho da melodia e do violão

Essa estrutura rítmica marcadamente rígida do acompanhamento permanece inalterada durante toda a canção. Por um lado, a resultante rítmica da interação entre o bordão e os acordes do violão nos dá ataques sempre nas cabeças e nas últimas semicólcheias dos tempos, o que poderia ter como efeito enfatizar sempre os tempos fortes. Por outro, a espacialização dos elementos no fonograma, que separa o bordão do lado direito e os acordes do lado esquerdo, faz com que tais acordes, mesmo sendo atacados nas últimas semicólcheias dos tempos ganhem certa independência e se configurem como algo mais do que uma simples preparação ou anacruse dos tempos fortes, ainda que não cheguem a se estabelecerem como síncope. Constitui-se, assim, um contraste no fonograma entre uma melodia sincopada, que dribla os tempos fortes, gerando deslocamentos rítmicos e um acompanhamento engessado, que não realiza qualquer variação rítmica em momento algum da canção. Ao mesmo tempo, esse acompanhamento parece o tempo todo sugerir a síncope, sem nunca afirmá-la claramente, como

⁵⁷ Ver SANDRONI, 2012.

⁵⁸ Provavelmente, há também batidas percussivas do próprio violão marcando alguns contratempos, juntamente com a percussão.

se estivesse segurando o jogo, assim como a letra, que, como vimos, sugere o que é essa felicidade de maneira enigmática, sem afirmar claramente. Tal procedimento introduz a presença da censura na própria estrutura da canção.

No entanto, há um ponto a ser considerado. Dissemos que a canção analisada foi composta no período de maior repressão da ditadura militar, caracterizado também pelo chamado “milagre econômico”, o que é verdade. Porém, o que estamos analisando aqui é sua regravação, que data de um período imediatamente posterior, enquadrado em algumas classificações temporais já como o início do período de transição para a “lenta e gradual” abertura política. É o caso de Napolitano (2010), segundo o qual a produção das correntes da canção popular brasileira situadas dentro do “guarda-chuva da MPB” nos anos 70 pode ser dividida em dois períodos: a “canção dos anos de chumbo” de 1969 a 1974 e a “canção da abertura” de 1975 a 1982. Em ambos os períodos a MPB é marcada pelas contradições de que já falamos no Capítulo 1, de ser elemento importante na articulação de uma esfera pública de resistência e oposição civil à ditadura, e, ao mesmo tempo, polo dinâmico central dentro da indústria fonográfica modernizada. No entanto, o primeiro período, o da “canção dos anos de chumbo” no qual se insere a primeira gravação de “Menina amanhã de manhã”, tem sua expressão cancional marcada por

uma espécie de contraviolência simbólica da sociedade civil ante o terror de Estado, operação que se traduzia na sublimação poética do medo e na manutenção da palavra e da expressão lírico-subjetiva em circulação numa sociedade ameaçada pelo silêncio da censura e pela voz hegemônica do poder autoritário (NAPOLITANO, 2010, p. 392).

É interessante notar que se trata do mesmo recorte temporal feito por Vasconcellos (1977) no período que ele chama de “Cultura da depressão” e cuja produção musical tem como marca a linguagem de fresta de que já tratamos e que está presente em “Menina amanhã de manhã”. Temos então na MPB desse período a marca determinante da censura atuando diretamente sobre as obras, que buscam escapar dela e revidar simbolicamente de algum modo a dura violência estatal, ou simplesmente driblá-la e fazer circular sua mensagem de maneira inventiva e malandra.

Já a “canção de abertura” do período posterior tem como marca a

tensão entre o imperativo conscientizante da esquerda e a expressão de novos desejos e atitudes dos setores mais jovens da classe média. A ansiedade coletiva por uma nova era de liberdade que, todavia, ainda não havia chegado, transformando-se em iminência [...]. A era de violência extrema havia passado, mas a era de liberdade ainda não havia começado (NAPOLITANO, 2010, p. 391).

Assim, dentro dessa produção cancional, que deu expressão à experiência histórica desse lugar entre a era da violência extrema e o retorno da liberdade, é possível observar ainda, segundo o autor, duas tendências: uma que olhava para o futuro, anunciando novas perspectivas de liberdade e outra que olhava para o passado, refletindo sobre a experiência dos anos de chumbo. É ainda nesse período que, segundo Napolitano, a MPB atinge o seu auge de popularidade, ampliando seu público para além do costumeiro perfil jovem de classe média intelectualizada. Em “A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural” (2002), Napolitano chega a falar em um “*boom*” da canção brasileira no período, devido em parte à demanda reprimida gerada no período anterior de forte repressão e censura, que haviam sido importantes empecilhos à realização comercial da MPB, ao mesmo tempo em que contribuíram para a construção de sua mística como espaço privilegiado de resistência.

Observa-se, desse modo, que o processo histórico de mudança do período de maior repressão da ditadura para o início da transição democrática nos anos 1970 marca a produção da MPB, a qual, com a diminuição da censura, da repressão e com a retomada de maiores mobilizações de massa contra a ditadura teve um grande crescimento em vendas e popularidade, transformando-se na “trilha sonora” da abertura. Diante disso, como pensar sobre uma canção composta nos “anos de chumbo”, valendo-se da linguagem de fresta para tratar da repressão ditatorial que é regrava e relançada em um momento em que essa repressão já não afetava mais a produção musical com a mesma intensidade e a MPB passava a olhar para as perspectivas democráticas no futuro? Como tratamos no primeiro capítulo, a canção brasileira teve dois grandes determinantes nos anos 70: a censura e a consolidação da indústria fonográfica. Se a primeira deu uma trégua na segunda metade da década, não se pode dizer o mesmo da segunda. Como também vimos, a atuação das maiores gravadoras do mercado no Brasil nesse período seguia uma lógica que separava as produções em uma faixa comercial e uma faixa de prestígio, na qual figuravam os artistas consagrados identificados com a MPB, os quais, além de estarem em grandes gravadoras, possuíam liberdade criativa por parte dessas gravadoras. Essa liberdade era evidentemente tolhida pela censura dos primeiros anos da década, mas pôde começar a aflorar a partir de 1975⁵⁹. Foi a partir não só do alívio da censura, mas de sua condição de liberdade criativa em grandes gravadoras que os compositores da MPB

⁵⁹ Não parece ser coincidência o fato de que a tendência dos “discos irmãos” que vimos no Capítulo 2 começa exatamente neste período.

começaram a vislumbrar um horizonte de liberdade política e se transformaram em trilha sonora da abertura.

Tal condição de liberdade em relação à indústria jamais foi experimentada por Tom Zé nos anos 1970. O próprio *Estudando o samba*, já nasce sob a ameaça de que o compositor tenha de abandonar seu trabalho de pesquisa, como vimos na declaração de Elton Medeiros presente na contracapa do disco. Vimos também que tal abandono efetivamente ocorre, seja com o projeto de música operária imediatamente posterior a *Estudando o samba* e que deveria ser uma continuidade ao projeto do disco, seja no interior do próprio álbum, como veremos no lado B. Longe de ter se recolhido voluntariamente a uma espécie de “marginalidade estratégica”⁶⁰, o compositor iraraense foi relegado a essa condição e, a partir dela, passou a construir seu projeto estético em um processo conflituoso, permeado de frustrações, idas e vindas, no qual a própria continuidade de sua carreira chegou a estar em xeque. Se a alguns compositores coube o papel histórico de constituírem a trilha sonora da abertura, a Tom Zé tal papel não estava disponível e a abertura política não correspondeu a uma abertura no mercado. Confrontada com o processo histórico, “Menina amanhã de manhã” em 1972 tematiza a censura imposta pelo regime militar e em 1976, em processo de abertura, sua regravação formaliza a “censura” imposta a Tom Zé pela sua posição marginal no mercado.

Desse ponto de vista, a regravação passa a ser também um comentário acerca da própria versão anterior. Se considerarmos que o ponto de inflexão na carreira de Tom Zé se deu com o disco *Todos os olhos*, a primeira gravação de “Menina amanhã de manhã” foi anterior a ele, em um momento em que Tom Zé talvez se enxergasse ou pretendesse estar em alguma medida dentro do “guarda-chuva da MPB”. Com efeito, a utilização da “linguagem de fresta” para burlar a censura foi um recurso largamente utilizado entre as canções identificadas com a MPB, como vimos, o que aproxima da MPB a gravação de 1972. É a partir da regravação aparentemente fora de contexto da canção e de sua justaposição com a paródia de “A felicidade” que emergem novas camadas de sentido na canção, em particular seu sentido brechtiano, que apontaremos agora.

Ao tratar do lugar das emoções no teatro épico de Brecht, Rosenfeld afirma que elas “são admitidas, mas elevadas a atos de conhecimento” (2008, p. 150). A noção de felicidade é, desse modo, submetida a um exame racional, aparecendo aqui marcada por uma inversão, que

⁶⁰ Freire chega a utilizar a expressão em alguns trabalhos para se referir à postura marginal de Tom Zé nos anos 70

gera estranhamento. Trata-se, em outras palavras, de uma noção familiar retirada de seu contexto familiar, de modo a produzir um choque. Se a ideia de felicidade representa normalmente uma síntese difusa de sentimentos e estados de espírito considerados positivos, ou mais ainda o objetivo último da vida de uma pessoa, tudo o que o ser humano deseja alcançar, como ela pode aparecer como algo negativo e do qual se deseja fugir? Uma inversão similar ocorre com as ideias de guerra e paz em *Mãe Coragem e seus filhos*, peça que se passa durante a Guerra dos Trinta Anos, na qual a guerra é em diversos momentos representada de maneira positiva e a paz de maneira negativa, assim como características pessoais e valores morais normalmente considerados positivos são retratados como defeitos em tempos de guerra. A personagem principal é uma comerciante que sustenta seus três filhos com a compra e venda de mercadorias diversas em locais afetados pela guerra, aproveitando-se das dificuldades de abastecimento geradas por esta. Ao mesmo tempo, a Mãe Coragem perde seus três filhos para a guerra da qual ela retirava o sustento deles. É especialmente interessante o título da cena 8:

Nesse mesmo ano, Gustavo Adolfo, Rei da Suécia, morre na Batalha de Lützen. *Pesa ameaça de paz sobre os negócios de Mãe Coragem*. Eilif realiza mais uma proeza e tem um fim ignominioso. (BRECHT, 1991, p. 235, grifo nosso)

O título apresenta a morte de um rei e a morte de Eilif, o filho mais velho da Mãe Coragem, ambas causadas pela guerra. No meio de ambas, a paz é retratada como uma ameaça. O Rei da Suécia e o filho da Mãe Coragem morreram na guerra, mas a paz é o que ameaça a personagem principal. Mais do que isso, a paz é uma ameaça aos seus negócios – vale lembrar, os negócios de uma pequena comerciante, que vende mercadorias, em geral, de segunda mão e de baixo valor, as quais ela carrega de cidade em cidade em sua carroça –, que são colocados lado a lado e em equivalência com os grandes acontecimentos da guerra. Diversos comentários poderiam ser feitos a respeito da justaposição desses três acontecimentos, mas focaremos, para nossos propósitos, na ideia negativa de paz. Não parece ser descabido aproximá-la da ideia negativa de felicidade presente em “Vai (menina amanhã de manhã)”. Comentamos acima que a primeira característica da felicidade que se observa na canção de Tom Zé é que ela possui o peso de algo prestes a desabar, oposto à leveza que a caracteriza na bossa nova de Tom e Vinícius e que se associa, de modo geral, ao sentimento de felicidade. No trecho citado de *Mãe Coragem*, a primeira característica atribuída à paz é justamente o peso, também oposto àquilo que normalmente se associa à ideia ou sentimento de paz. Além disso, ambas são apresentadas como grandes ameaças, que se deseja evitar. Em ambos os casos, essa inversão gera um estranhamento semelhante, de modo que se poderia dizer na canção de Tom Zé que “Pesa

ameaça de felicidade sobre os homens”, ou que, na cena 8 de *Mãe Coragem*, “A paz vai desabar sobre os negócios de Mãe Coragem”. Trata-se do mesmo procedimento: o deslocamento ou inversão de uma noção familiar, com a intenção de revelar alguma inversão ou contradição da ordem social.

Voltando para a comparação entre a noção de felicidade presente em “Vai (menina amanhã de manhã)” e aquela presente em “A felicidade”, já vimos que esta última se relaciona intimamente com a dimensão utópica da bossa nova, a qual se projeta em direção à modernização do Brasil, a partir de um determinado momento desse processo de modernização (pré-golpe militar, euforia desenvolvimentista, meio cultural não totalmente profissionalizado e racionalizado) e a partir de um determinado lugar de classe (classe média intelectualizada). A noção de felicidade que aparece em “Vai (menina amanhã de manhã)” e de um modo geral na obra de Tom Zé neste período também parece estar fortemente relacionada com o processo de modernização do Brasil, pois, como se vê em “Menina Jesus”, ela ataca pela televisão; como se vê no texto da contracapa do disco *Tom Zé (Grande liquidação)*, ela é usada para vender produtos; como se vê em “Dodó e Zezé”, ela retira o direito de ser infeliz e como se vê em “Menina amanhã de manhã”, ela envolve censura, terror psicológico (mete medo) e repressão (fecha a roda). Todos esses elementos nos colocam uma vez mais diante do processo de modernização conservadora, que envolveu, além de toda a violência da ditadura, a consolidação de uma indústria cultural no Brasil, especializada e racionalizada, que permitiu o uso cada vez mais efetivo e onipresente da publicidade, tanto comercial como política, através dos meios de comunicação de massa e causou a segmentação do mercado fonográfico, que colocou progressivamente Tom Zé às margens da indústria. Na base desse processo, está o avanço do capital, com a industrialização e o crescimento econômico acelerado, juntamente com o aumento da concentração de renda e aliado à reprodução de estruturas sociais arcaicas e formas de dominação clientelista, baseadas no favor. Trata-se, então de uma felicidade que, com o fracasso das promessas da modernidade, transformou-se em temor em relação ao futuro e em uma felicidade postiça, imposta de cima para baixo, que vem constantemente sob a forma de propaganda, repressão e violência.

Esses sentidos fazem parte da noção de felicidade construída por Tom Zé ao longo desse período de dez anos (1968-78) estando de algum modo presentes já na primeira gravação de “Menina amanhã de manhã”. O que a regravação de *Estudando o samba* traz de novo, com sua aparente obsolescência e sua justaposição à felicidade da bossa nova, é, talvez, algo próximo daquilo que Roberto Schwarz (1999), em sua análise d’*A Santa Joana dos Matadouros* chama

de “unidade de processo”. Vimos que, das características elencadas da noção de felicidade de Tom Zé em suas diversas aparições na obra do iraraense, as que estão na canção em questão são justamente aquelas relacionadas à censura e à repressão da ditadura, as quais, no momento da regravação, já haviam diminuído. Se, pelo ângulo das restrições ditatoriais, a letra poderia ser considerada ligeiramente ultrapassada, ela não o é pelo das restrições mercadológicas, como também vimos. A emergência desse novo sentido, pela decisão de gravar novamente essa canção específica quatro anos depois, sugere uma unidade entre a repressão política da ditadura militar (tema da primeira gravação) e a estrutura da indústria fonográfica que colocou a MPB como pilar do mercado e outros compositores como Tom Zé às suas margens (tema, segundo nossa análise, adquirido pela regravação) como partes de um mesmo processo. Mais do que isso, sua justaposição com “A felicidade” completa o movimento iniciado na paródia de Tom Zé, postulando uma unidade mais ampla. Se, como afirma Schwarz, a paródia brechtiana dos versos elevados da poesia alemã “queria mostrar que algo do Bocarra já existia no *Fausto*” (p. 148), a paródia de Tom Zé da perfeição bossanovista, juntamente com a regravação de “Menina amanhã de manhã”, parece indicar que algo dessa felicidade postiça e comercializável, que se volta contra quem acredita nela, já existia naquela felicidade perfeita da bossa nova. Se essa leitura for levada a cabo, o golpe de 1964 aparece não como um corte na promessa de felicidade da bossa nova, mas como o momento em que o processo histórico associado a ela – a modernização capitalista no Brasil – revela sua verdade histórica, com a violência que lhe é peculiar e a permanência de todos os arcaísmos que vemos se manifestando ainda hoje, para dizer o mínimo. Assim, a marcha militaresca realizada pelos metais na citação de Tom Zé de “A felicidade”, logo após reforçar uma cadência de maneira tipicamente bossaniovista, pode ser entendida não como oposição, mas como continuidade: a leveza do piano desemboca no peso da marcha militar. Para parafrasear uma famosa citação, o projeto utópico da bossa nova ainda era construção e já era ruína.

“Ui! (você inventa)”

*Logo mais contaremos
A história de uma viagem empreendida
Por um explorador e dois explorados.
Vocês olhem bem para o comportamento deles:
Notem que, apesar de familiar, ele é estranho*

*Inexplicável, apesar de comum
Incompreensível, embora sendo a regra.
Bertolt Brecht*

Composta em parceria com Odair Cabeça de Poeta, “Ui! (você inventa)” é a sexta faixa do disco, última do lado A. A letra da canção apresenta a recorrência de uma estrutura simples que, como veremos, se reflete na estrutura do arranjo. Trata-se da oposição entre um “você” e um “eu”, que se encontram em uma relação de dominação, na qual o primeiro domina o segundo, de modo que as ações de “eu” são determinadas pelas ações de “você”. Quanto à forma, temos uma parte A cantada duas vezes, uma por Tom Zé e outra por um coro, uma parte B cantada uma vez por Tom Zé e a repetição da parte A, novamente realizada duas vezes, com Tom Zé cantando a primeira e o coro a segunda. A letra da parte A diz:

Você inventa: ‘Grite!’

Eu invento: ‘Ai!’

Você inventa: ‘Chore!’

Eu invento: ‘Ui!’

Você inventa o luxo

Eu invento o lixo

Você inventa o amor

Eu invento a solidão

Antes de entrarmos na dinâmica dessa relação de dominação, que se constitui no elemento central da canção, é interessante abordar algumas questões que serão importantes para a análise. Em seus estudos, Luiz Tatit apontou e desdobrou a forte relação existente entre o canto e a fala na canção brasileira. Segundo o autor, em *A canção, eficácia e encanto* (1986), tanto no canto como na fala, observa-se a presença de alguém dizendo alguma coisa de uma certa maneira. No primeiro, a cumplicidade daquele que diz com aquilo que se diz se dá pela melodia enquanto na segunda ela se dá pela entoação, de modo que a melodia do canto seria, em certa medida, uma extensão estetizada da entoação da fala cotidiana, na qual está implicada a relação entre um locutor (aquele que diz) e um ouvinte (aquele para quem se diz).

Nesse sentido, um dos elementos relacionados à eficácia de uma canção seria sua capacidade de criar condições que simulem uma situação de fala cotidiana e proporcionem o estabelecimento da comunicação desejada com o ouvinte. Esse impulso de simular a comunicação do dia-a-dia, presente em maior ou menor grau em qualquer canção, Tatit chama

de figurativização. Uma das maneiras pelas quais a figurativização se manifesta na letra se dá quando o locutor da canção instaura nela mesma um simulacro de sua própria relação com o ouvinte, fazendo com que haja também na letra explicitamente alguém que fala (e que, nessa relação simulada, Tatit chama de interlocutor) e alguém para quem se fala (o interlocutário). Como se pode ver no trecho transcrito acima, trata-se, aparentemente, de um procedimento ostensivamente utilizado na letra de “Ui! (você inventa)” e que já havia aparecido em “Vai (menina amanhã de manhã)”. No que diz respeito à melodia dessa parte A, ela parece combinar elementos de figurativização, como os grandes saltos intervalares destinados às falas presentes na letra: as interjeições “ai” e “ui” e os imperativos “grite” e “chore”, e elementos de tematização, como a reiteração da melodia com que se canta “você inventa” e “eu invento” nos quatro primeiros versos.

No arranjo, observa-se intensa tematização melódica em toda a parte A. Desde o início, o arranjo tem como marca principal a oposição entre a viola e o violão, que corresponde diretamente à oposição presente na letra. Enquanto a viola realiza durante todo o trecho arpejos descendentes de três notas, atacando sempre a segunda, terceira e quarta semicolas do segundo tempo de cada compasso, variando de acordo com o acorde, mas sempre seguindo o padrão 5-3-1, o violão realiza arpejos ascendentes, também de três notas, também na segunda, terceira e quarta semicolas, mas do primeiro tempo dos compassos, de maneira a quase sempre espelhar os arpejos da viola.

Ex. 09: arpejos da viola e do violão.

Nas duas vezes em que a parte A é cantada por Tom Zé, o arranjo tem esses dois instrumentos acrescentados apenas do baixo elétrico, que ataca regularmente os primeiros tempos dos compassos e da percussão (provavelmente um caxixi), que marca as semicolas. É interessante notar que essa intensa tematização presente no arranjo não se destina de forma alguma a demarcar o gênero, uma vez que não há nada na estrutura rítmica dos arpejos que remeta necessariamente ao samba, o baixo reforça os primeiros tempos e não os segundos, como seria típico do gênero e a percussão é bastante vazia, com apenas um caxixi. Apenas com a entrada do cavaquinho junto com o coro na repetição da parte A, passamos a ter um elemento que caracterize diretamente o samba. Como já vimos, a tematização melódica é propícia para a

identificação entre um tema musical que se repete e uma determinada ideia que também se repete na letra. Diante disso, nos parece que todo o arranjo desta primeira parte da música tem a função de tematizar e, portanto, reforçar a relação de dominação entre “eu” e “você” que está no centro da canção. Voltaremos a esse ponto.

Entrando na letra, vemos que essa relação é apresentada nos quatro primeiros versos em uma espécie de diálogo, com duas ordens de “você”: “grite” e “chore”, às quais “eu” responde com as interjeições “ai” e “ui”. Desde esse início, coloca-se em questão o ponto de vista a partir do qual a letra se estrutura. Como já vimos acima, a relação entre um “eu” e um “você” na canção tende a se apresentar como um simulacro da relação entre o locutor da canção, que entra em síncrese com “eu” e o ouvinte, simulado por “você”. No entanto, o que temos nesses quatro primeiros versos não é exatamente um diálogo entre dois personagens, mas o locutor da canção simulando um diálogo e assumindo as duas posições da relação, a fim de apresentá-la. Esse ponto de vista fica mais claro no restante da letra, que não terá mais diálogos, com a relação sendo descrita de maneira mais direta pelo “eu” da canção. Nos próximos quatro versos, entra em cena o aspecto econômico desta dominação (luxo/lixo), que chega até a dimensão afetiva (amor/solidão). Toda a parte A parece deixar claro que a relação entre “você” e “eu” é, ao mesmo tempo, de oposição e implicação. Assim como nos quatro primeiros versos as interjeições de “eu” são decorrências diretas das ordens de “você”, o lixo é uma decorrência direta do luxo e a solidão uma decorrência do amor. A relação entre os arpejos da viola e do violão reforça isso na medida em que a reiteração de ambos transforma-os em pergunta e resposta, como se um pedisse o outro. Mas, assim como na letra, não se trata de uma via de mão dupla, há um sentido determinado na relação. Se observarmos que os arpejos do violão se situam no primeiro tempo e são ascendentes, poderíamos pensar que eles são a “pergunta” que pediria como “resposta” os arpejos descendentes da viola no segundo tempo. No entanto, o fato de o arpejo da viola sempre antecipar as mudanças dos acordes faz com que ele assuma a posição de independência, identificando-se com o “você” como polo dominante, de modo que os arpejos do violão decorrem dele, identificando-se com o “eu” como polo dominado.

Ex. 10: Transcrição parcial da melodia e dos arpejos, com a viola antecipando as mudanças de acorde.

Nesse quadro, faz sentido que o arpejo da viola seja descendente e, portanto, o mais conclusivo, pois não se trata de uma relação de pergunta resposta, mas de “manda quem pode, obedece quem tem juízo”. É exatamente isso o que nos dizem os dois primeiros versos da letra da parte B, transcrita a seguir.

Você inventa a lei
E eu invento a obediência
Você inventa Deus
E eu invento a fé
Você inventa o trabalho
E eu invento as mãos
Você inventa o peso
E eu invento as costas
Você inventa a outra vida
Eu invento a resignação
Você inventa o pecado
E eu fico aqui no inferno
Meu Deus
No inferno
Valha-me Deus

Algo que ainda não foi dito já chamava a atenção na parte A e chama ainda mais aqui: a utilização generalizada do verbo “inventar”. Tal utilização nos direciona para a desnaturalização dessa relação de dominação. Assim, todos os elementos envolvidos na dominação (lei, Deus, trabalho, pecado, luxo, amor etc.) aparecem como invenções construídas

para perpetuar esta condição. Talvez, se poderia pensar numa espécie de dominação humana universal e a-histórica, pela repetição sempre idêntica da forma verbal, que faz com que seu tempo fique um tanto indeterminado, pela generalidade dos elementos envolvidos e ausência de referências históricas mais específicas. Trata-se, na verdade, mais uma vez de uma estrutura que é fruto de um trabalho de montagem e que pede decifração, tanto em cada um de seus elementos, como nas relações entre eles. Assim, não parece forçado afirmar que a religiosidade em questão seja da tradição judaico-cristã (um Deus único, a relação pecado/inferno), inclusive com o “valha-me Deus” no último verso nos aproximando do catolicismo popular no Brasil. Se olharmos ainda para o elemento “trabalho”, pode-se dizer que o trabalho em si faz parte da condição humana universal. No entanto, justamente por essa universalidade, não se pode dizer que o trabalho nesse sentido universal tenha sido propriamente “inventado” por alguém ou um grupo de pessoas, de modo que esse trabalho inventado remete a uma certa configuração social do trabalho, que envolve, obviamente, dominação. Estamos diante de um sistema de dominação que se dá através de uma certa organização social do trabalho, associada a um sistema legal (lei/obediência), uma religião, que nos parece justo afirmar que seja cristã, com seu código moral e que gera uma grande desigualdade econômica (luxo/lixo). Há um outro elemento que, em uma primeira leitura, pode parecer um pouco deslocado, mas que, caso não estejamos forçando a análise, nos aproxima de especificar qual sistema de dominação opera nesta canção. Falamos da relação amor/solidão. Tal relação parece envolver também um tipo bastante específico de amor: trata-se do amor romântico, que como se sabe, envolve uma concepção moderna de indivíduo, sendo característico das sociedades burguesas. Estamos diante então de uma dominação que parece capitalista, mas isso ainda é pouco. O único momento em que o “eu” da canção se situa um pouco mais ocorre bem no fim, quando o verbo muda e aparece o dêitico “aqui”, em “e eu fico aqui no inferno”. Vemos então que esse “eu” se encontra em uma situação de bastante desespero, na qual lhe resta apenas a expressão de súplica “valha-me Deus”, que, se não for necessariamente brasileira, parece ser bastante típica da língua portuguesa e fortemente associada ao catolicismo.

Se formos para a parte musical, observaremos que essa parte B é bastante diferente da anterior. O arranjo perde os arpejos que tematizavam a relação de dominação na parte A, o cavaquinho e o baixo. O violão passa a tocar uma batida de bossa nova e a percussão passa a ter um surdo marcando os tempos, com acento no segundo. Em termos de gênero (ou estilo), passamos a ter uma junção curiosa entre um violão à maneira de João Gilberto e uma percussão à maneira da batucada de samba, que não é usualmente utilizada na bossa nova. Esse

movimento do arranjo de começar tematizando a relação apresentada na letra sem nenhuma referência direta ao samba, trazer elementos de samba na repetição da parte A com o cavaquinho e o coro, para na parte B caracterizar uma bossa nova com um elemento da batucada de samba parece, talvez forçando um pouco a análise, partir de uma relação de dominação em termos mais gerais, para ir progressivamente situando-a no Brasil, contendo nessa parte B um elemento moderno (violão da bossa nova) e um elemento tradicional (batucada de samba).

Voltando para a relação de dominação e tentando identificar o que está por trás dela, é interessante notar a maneira como Tom Zé costuma introduzir essa canção em suas apresentações ao vivo. Há dois registros dela em álbuns ao vivo: um no disco *No jardim da política* (1984) e outro no CD *O pirulito da ciência* (2009). Em ambos, ela é apresentada como um telegrama feito por Tom Zé e seu parceiro Odair Cabeça de Poeta endereçado ao presidente dos EUA a fim de propor um acordo de paz que evitasse um possível conflito militar motivado pela concorrência comercial entre o forró brasileiro e o rock americano⁶¹. Ainda que essa introdução não exista no disco que estamos analisando, ela oferece uma chave muito interessante para pensar sobre o ponto de vista a partir do qual a canção é construída: tratar-se-ia, assim, não de uma denúncia ou de uma descrição da relação de dominação, mas de uma proposta, uma tentativa de acordo do “eu” para com o “você”, muito mais poderoso, o que justifica a utilização de “você” e não “ele”. Ora, como pode o “eu” estar propondo a sua própria exploração? É a partir dessa contradição que o ponto de vista da canção e a profundidade de seu esquema aparentemente simples se revelam. Podemos dizer que “Ui” apresenta de maneira interessante aquilo que Maria Rita Kehl, em *Bovarismo brasileiro* (2018), chama de “ponto de vista do cabo do chicote”. A expressão é retirada do romance *Quincas Borba*, de Machado de Assis, no qual, a certa altura, o narrador diz que “tão certo é que a paisagem depende do ponto de vista, e que a melhor maneira de apreciar o chicote é ter-lhe o cabo na mão”. Nesse sentido, uma das principais características do narrador machadiano seria o fato de ele assumir acintosamente o ponto de vista de quem detém o cabo do chicote, de modo a causar certo escândalo no leitor⁶². “Ui”, por outro lado, é, como vimos, cantada do ponto de vista daquele que está sendo açoitado, o qual parece consentir com quem detém o cabo do chicote. Cabe então questionar que tipo de formação social abarca uma relação de dominação de um grau tal que a

⁶¹ No primeiro registro, o presidente mencionado é Ronald Reagan e no segundo, George Bush.

⁶² Para uma análise formal detalhada a respeito do narrador machadiano, ver Schwarz (2006).

parte dominada aceita a própria exploração, a fim de evitar um conflito maior e propõe a perpetuação dessa condição na forma de um *acordo*.

Voltando para a letra da parte A, observa-se logo no começo, além da demarcação imediata das posições desiguais, de “eu” e “você”, um certo sadismo da parte deste último, que faz questão de ver o sofrimento de “eu”, ordenando que ele “grite” e “chore”, ordens que são prontamente atendidas. Parece se tratar de algo próximo daquilo que Roberto Schwarz, em *Um mestre na periferia do capitalismo* (2006), chama de “exercício do abuso pelo abuso” (p. 22) e que se constitui, segundo o autor na matéria explorada por Machado de Assis em outro romance, *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Tal matéria diz respeito ao Brasil escravocrata da segunda metade do século XIX, mas não parece ser uma relação de escravidão que opera em “Ui”. Em linhas muito gerais, o que caracteriza essa matéria histórica é a incongruência entre as ideias e valores iluministas, que inspiraram em alguma medida a independência e a formação do Brasil como Estado-nação, e a base social brasileira, sustentada pelo trabalho escravo (incompatível com o trabalho livre e que o desmente) e por relações de favor (incompatíveis com os princípios de igualdade e impessoalidade da lei e que os desmentem). Nesse sentido, uma das grandes façanhas de Machado de Assis foi formalizar a desfaçatez de uma classe dominante (os que detêm o cabo do chicote) que ostentava os valores ilustrados europeus enquanto mantinha e se favorecia das relações de escravidão e clientelismo⁶³. Esse tipo de relação social em vez de entrar em conflito com aquelas ideias acomodou-se a elas e permaneceu ao longo do tempo, assumindo novas feições conforme os processos de modernização política e econômica exigiram. Voltando aos quatro primeiros versos de “Ui”, essa relação de dominação do “abuso pelo abuso” se parece com as relações de dominação regidas pelo favor que caracterizam a matéria histórica brasileira, nas quais o lado dominado está à mercê dos arbítrios e caprichos do mais poderoso. Não custa lembrar ainda que esse é o primeiro elemento apresentado da relação, de modo a ressoar sobre os seguintes. Assim, antes e acima da lei, do amor e do trabalho (todos em suas formas burguesas) estão os caprichos daquele que domina.

Enquanto a natureza da relação entre “eu” e “você” começa a ficar mais clara, ainda não se pode dizer o mesmo sobre o ponto de vista em que se situa esse “eu”. Com efeito, ele se encontra no polo dominado de uma relação estruturalmente desigual e se dirige àquele que o

⁶³ Para maiores considerações sobre a importação de ideias burguesas em uma estrutura social escravocrata e todas as decorrências disso, ver, de Roberto Schwarz, *Ao vencedor as batatas* (2000), em especial o primeiro capítulo, “As ideias fora do lugar”, e também o segundo ensaio de *Que horas são?* (1989), intitulado “Nacional por subtração”.

domina propondo uma acomodação na forma de um acordo clamorosamente injusto para que seja evitado um conflito. No entanto, não se pode dizer que se trata de um acordo propriamente dito, uma vez que a ideia de um acordo entre dois sujeitos pressupõe um mínimo de igualdade (nem que seja meramente formal) entre as partes. O fato de tal igualdade não existir aqui nem mesmo em aparência torna o “acordo” risível e um disparate. São vários os elementos formais da canção que jogam luz sobre o aspecto risível e, no limite, falso do acordo. Além de todos os elementos absurdos que vão sendo empilhados como se não houvesse nada de estranho, há a reiteração do verbo “inventa”, que, como vimos, tem o efeito de desnaturalizar cada um dos elementos. Mais do que isso, quem está desnaturalizando a dominação é o lado dominado que, ao mesmo tempo em que demonstra notável clareza e consciência acerca dos aspectos envolvidos na estrutura desigual da relação, propõe a sua perpetuação. É interessante, a esse respeito, a maneira como aparece o aspecto religioso da dominação: o polo dominado enxerga com clareza que Deus, pecado, inferno e “a outra vida” são invenções que produzem nele fé e resignação, contribuindo para a produção de um quadro que o mantém no “inferno”. Ao perceber-se no inferno, a reação do “eu” é uma súplica resignada ao Deus que, versos antes, ele mesmo afirmava ser uma invenção, para então recomençar a parte A. Parece seguro dizer que o efeito humorístico causado por esse acúmulo de absurdos é intencional, e sua ironia é reforçada por um elemento fundamental da estética de Tom Zé, de que trataremos agora.

Até aqui, deixamos completamente de lado um aspecto importantíssimo para abordarmos a complicada questão do ponto de vista nesta canção: a maneira como Tom Zé canta toda a melodia. Começamos a análise falando da relação entre canto e fala porque toda a interpretação de Tom Zé explora intensamente os limites entre uma coisa e outra. Isso chega a se refletir nas próprias melodias cantadas por ele. Dissemos que a melodia da parte A apresenta traços de tematização e figurativização, mas se compararmos a mesma parte A cantada por Tom Zé e pelo coro, fica claro que o iraraense canta com uma rítmica menos regular e com saltos intervalares maiores, mais frequentes e mais inesperados, aproximando-se da indeterminação da fala cotidiana e submetendo a melodia às exigências entoativas da letra. A mesma característica se observa em toda a parte B, mas a exploração de Tom Zé vai muito além disso. Chama a atenção o tipo de colocação de voz com a qual ele canta as notas, buscando uma voz cotidiana, próxima da fala ou, como se diz, com a voz “fora do lugar”. Dentro dessa colocação de voz próxima da fala, Tom Zé explora uma série de variações. Em alguns momentos, coloca bastante peito na voz; em outros, quebra para o falsete; em alguns, procura trazer marcas da garganta para o som; já em outros, busca uma voz anasalada. É possível identificar ainda a

busca por aquilo que Regina Machado, em *Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro* (2012), chama de “voz suja”:

Uma voz “suja” é aquela na qual se ouve, além das alturas expressas pela linha melódica, um pequeno chiado, uma projeção de ar ou mesmo um ligeiro tensionamento que resulta numa quase rouquidão. Por oposição, uma voz “limpa” é aquela na qual se ouve apenas a pureza das alturas da melodia expressas pelo timbre. (p. 140)

Além disso, a maneira de atingir e deixar as notas é interessante. Tom Zé não economiza nos portamentos⁶⁴, glissandos⁶⁵ e qualquer procedimento que desestabilize as notas. Ora as notas são atacadas por baixo, para depois serem atingidas de fato, ora são atacadas em cheio e desestabilizadas depois do ataque. No entanto, Tom Zé sempre passa pela nota em algum momento, ou seja, o canto nunca deixa de ter alturas definidas e, via de regra, passando sempre por notas das tríades dos acordes sobre os quais se encontra a melodia. Ou seja, essa desestabilização das notas não pode ser confundida com dissonância. Trata-se de uma canção com pouquíssimas dissonâncias na harmonia, com diversos acordes em tríades simples e tétrades apenas para aqueles que exercem função de dominante. A melodia, por sua vez, respeita rigorosamente as tríades e tétrades, procurando não se chocar com a harmonia. A dimensão rítmica do canto de Tom Zé também se aproxima da indeterminação da fala. De modo geral, é bastante difícil, às vezes mesmo impossível, determinar exatamente onde caem os ataques de Tom Zé dentro do compasso. Uma das razões para isso parece ser o fato de que, ainda que a base rítmica do arranjo se mantenha estável ao longo da canção, Tom Zé parece cantar a melodia em uma espécie sutil de rubato, acelerando algumas palavras e esticando outras.

De onde viria, no entanto, esse canto aproximado da fala? Uma referência com a qual o disco *Estudando o samba* e todo o trabalho de Tom Zé dialogam frequentemente é, como sabemos, João Gilberto, cujo canto é famoso por aproximar-se da fala. Todavia, em João a relação entre canto e fala é de absoluta harmonia e marcada pela estabilidade, como se não houvesse conflito algum entre uma coisa e outra. Como afirma Mammí sobre esse canto, “[o] horizonte ideal do processo é um ponto em que seja suficiente falar com perfeição para que a linha melódica brote espontaneamente da palavra, uma vez encontrada a inflexão e a cor exata de cada sílaba” (1992, p. 68). Se o movimento de João Gilberto é o de buscar uma fala tão perfeita que se transforme em canto, o de Tom Zé parece ser o oposto: buscar um canto tão

⁶⁴ “Deslizamento, intencional ou não, na mudança entre uma nota e a que se lhe segue” (DOURADO, 2004, p. 260).

⁶⁵ “Consiste em saltar de uma nota a outra com pouca ou nenhuma distinção de sons intermediários, em uma espécie de longo portamento” (DOURADO, 2004, p. 148).

imperfeito que se transforme em fala. Nos termos de Regina Machado (2012), João Gilberto seria um exemplo lapidar de “voz limpa”, em tudo oposta à “voz suja” de Tom Zé. O próprio Tatit, em trecho já citado acima aponta para isso: “Pode-se dizer que, ao contrário do procedimento habitual dos cancionistas de estetizar o cotidiano, Tom Zé cotidianizava a estética: inseria as imperfeições, as insuficiências, os defeitos.” (2004, p. 237-38). Trata-se então de uma estética que, sem ser abandonada, incorpora a si elementos que lhe são estranhos, relativizando-se. Em vez do canto como extensão estetizada da fala, a fala como extensão desestetizada do canto, movimento este que pressupõe o anterior.

Esse caminho parece nos ajudar a identificar uma característica importante da estética própria de Tom Zé, já que se trata de um procedimento utilizado não apenas em “Ui! (você inventa)”, mas também em “Dói”, “Tô”, outras faixas de *Estudando o samba* em menor intensidade e praticamente em toda a obra do iraraense. Cabe ainda uma tentativa de especificar que sentidos isso pode assumir. No caso de “Ui! (você inventa)”, parece haver uma outra referência para a aproximação entre canto e fala. O tom fortemente declamatório com que Tom Zé canta especialmente a parte B, aliado a certa liberdade rítmica de seu rubato traz uma associação com o canto recitativo, muito usado na música erudita, especialmente em óperas e cantatas. Se não estivermos enganados, isso nos leva não para a dimensão da música erudita, mas para um canto com um forte componente teatral⁶⁶. Desse modo, os procedimentos enumerados acima, por meio dos quais Tom Zé traz elementos da fala para o canto, parecem se destinar a teatralizar a relação de dominação presente na letra. O cantor assume o papel do “eu” da canção como se interpretasse um personagem, a partir de cujo ponto de vista a relação é apresentada, com alta dose de uma ironia imprimida na voz de Tom Zé por sua maneira de cantar. Quando tratamos no Capítulo 2 das considerações do compositor em seu relato autobiográfico sobre o ato de cantar, vimos que ele rejeita o canto emotivo, que gera um “transe dramático” e que seu novo “acordo tácito” tinha o objetivo de substituir a “empatia gerada pela emoção” e romper com o “elo forjado pela dramatização expressionista”. Diante disso, a construção dessa maneira defeituosa de cantar constitui-se num dos principais recursos através

⁶⁶Cabe lembrar aqui da convivência e proximidade de Tom Zé com Augusto Boal. No show *No jardim da política* (1984), posteriormente lançado em CD em 1998, Tom Zé faz a seguinte menção a Boal ao apresentar a canção “Minha carta”, a qual antecede “Ui! (você inventa)”: “Quando eu cheguei aqui em São Paulo, eu convivi com uma pessoa maravilhosa, o Augusto Boal, no Teatro de Arena. Ele gostava de dizer à gente assim: ‘Olha, quando vocês olham até pra Lua, vocês estão fazendo política!’ Isso porque ele já sentia que no ambiente que ele tava trabalhando - era eu, Gil, Caetano, Gal - ele sentia que era uma turma mais ou menos de ‘Divino, maravilhoso’ e tal, então ele ficava dando umas liçõeszinhas”. Cabe lembrar também que *Arena canta Bahia* não foi o único trabalho de Tom Zé como ator. Ele trabalhou, por exemplo, durante seus anos de ostracismo, mais precisamente em 1975, em uma montagem da peça *Rocky Horror Show*, com direção de Rubens Correia, no Teatro da Praia, no Rio de Janeiro.

dos quais Tom Zé busca evitar a identificação emotiva no canto, substituindo-a por uma desidentificação, na qual o próprio ato de cantar encontra-se relativizado. Se o canto “expressionista” era visto por Tom Zé como uma encenação, seu canto defeituoso também o é, mas trata-se de uma encenação que procura revelar, ao invés de esconder, seu aspecto artificial.

Temos então uma relação de dominação violenta colocada na forma de um acordo impossível (mas possível) no qual a parte dominada tem a palavra e narra os termos do acordo, demonstrando a um só tempo enorme consciência de sua condição e um conformismo maior ainda, revelando a ironia do conjunto, a qual é reforçada por uma maneira de cantar que relativiza o próprio ato de cantar e busca evidenciar que o “eu” da canção é um personagem e que tudo se passa como em uma cena. Ao mesmo tempo em que Tom Zé mostra estar assumindo um papel em uma cena, no interior da própria canção, como vimos, o “eu” assume o papel do “você”, com o qual também não se confunde. Tomados em seu conjunto, esses procedimentos têm o efeito de apresentar brechtianamente um aspecto corriqueiro da realidade social – uma relação entre explorador e explorado –, de maneira a mostrar que ele é estranho apesar de familiar, comum apesar de impossível e, acima de tudo, uma construção histórica. A montagem dos elementos que compõem a dominação contribui para o quadro. Apesar de muito simples à primeira vista, ela busca dar luz à relação inseparável que leis, religião, trabalho e até o amor possuem com a exploração econômica⁶⁷, além de apontar para a maneira como tal dominação se dá no Brasil, com a prática do “abuso pelo abuso”.

Vimos acima que a canção “Tô” joga com a aproximação de ideias antagônicas de maneira a produzir às vezes paradoxos, às vezes contrassensos, às vezes obviedades, mas sempre um efeito de estranhamento, que desfamiliariza o familiar e familiariza o desfamiliar, realizando verbalmente o que as faixas anteriores realizavam musicalmente. Nesse sentido, “Ui (você inventa)” completa o movimento iniciado em “Tô”. Todos esses recursos de distanciamento na obra de Brecht se destinam a cumprir um imperativo de revelar algo sobre as reais dinâmicas que envolvem as relações capitalistas, desnaturalizando aquilo que nelas tende a se apresentar como universal ou natural e mostrando seu caráter histórico, situado e construído. Segundo Anatol Rosenfeld,

⁶⁷ Roberto Schwarz lembra, ao analisar Brecht, que “o escândalo inicial da crítica materialista (...) esteve em afirmar que o capital, que é uma relação de classe, é o segredo e a chave da sociedade burguesa, inclusive de seu direito, do estado, da moralidade e da cultura. Longe de serem incondicionadas e de promoverem a universalidade humana que proclamavam, estas esferas formariam sistema com a exploração econômica, a qual, uma vez reconhecida pelos explorados como um fato de classe, sem caução divina ou natural, estaria com os dias contados” (1999, p. 144).

[o] tornar estranho, o anular da familiaridade da nossa situação habitual, a ponto de ela ficar estranha a nós mesmos, torna esta situação mais conhecida e mais familiar. O distanciamento passa a ser então negação da negação; leva através do choque do não conhecer ao choque do conhecer. Trata-se de um acúmulo de incompreensibilidade até que surja a compreensão. Tornar estranho é, portanto, ao mesmo tempo, tornar conhecido (2008, p. 152).

A diferença entre “Tô” e “Ui (você inventa)” está naquilo a que se refere o distanciamento. Na primeira, Tom Zé está tratando de seus próprios procedimentos musicais e apresentando-os ao ouvinte. A intenção parece ser a de relativizar samba, bossa nova, tropicalismo e MPB, todos consolidados como ramos importantes e legitimados da canção popular brasileira, e nos quais Tom Zé não se insere, para mostrar a linguagem proposta pelo compositor, que se constrói aproveitando os elementos desses estilos a partir da elaboração de um ponto de vista de *outsider*. Em “Ui (você inventa)”, por outro lado, talvez se possa dizer que a aproximação com Brecht é ainda mais oportuna, pois não se trata de falar sobre música. O que se apresenta com distanciamento e “acúmulo de incompreensibilidade” é uma relação de exploração, o que coloca como alvo do distanciamento justamente a “nossa situação habitual”. Ao mesmo tempo, os dois procedimentos se aproximam. Em “Tô” (e nas três faixas anteriores), ao falar sobre música, colocando-se fora de estilos consagrados no mercado e propondo algo diferente, Tom Zé também desvela algo sobre a “nossa situação habitual”, talvez até de maneira mais forte do que em “Ui (você inventa)”, a saber, a falsidade da ideologia largamente difundida de que “há espaço para todos no mercado”. Em “Ui (você inventa)”, por sua vez, embora não se esteja falando de música, um recurso indispensável para compor o quadro da relação absurda e apresentá-la com ironia é de ordem musical: o canto defeituoso, que, como vimos, aparece pela primeira vez no disco exatamente em “Tô”.

Musicalmente, apesar de muito diferentes entre si, as seis faixas do lado A de *Estudando o samba* apresentam algumas características em comum. Em primeiro lugar, é interessante destacar que apenas “Mã” e “Toc” são efetivamente organizadas a partir de ostinatos. Como esse procedimento, já afirmamos acima, é frequentemente apontado em análises musicais e pelo próprio Tom Zé como uma das principais características da sua maneira de compor, sua utilização em apenas duas faixas do disco é digna de nota. No entanto, se pensarmos que a principal característica do ostinato é a repetição, veremos que essa característica permeia de algum modo praticamente todo o lado A. Assim, em “Ui (você inventa)” os arpejos não se configuram como ostinatos, uma vez que acompanham as mudanças de acorde, mas seu perfil melódico (descendente no caso da viola e ascendente no caso do violão) e sua estrutura rítmica permanecem inalterados, conferindo a eles a marca da repetição. Da mesma forma, em “A

felicidade” e “Vai (menina amanhã de manhã)”, que possuem em seu centro a interação voz e violão, o acompanhamento realizado por este último também apresenta uma estrutura rítmica rígida que se repete durante toda a canção, sem variações. A repetição de padrões rítmicos, desse modo, parece ser uma maneira recorrente de estruturar as canções em *Estudando o samba*.

Outra característica da estética buscada por Tom Zé no disco diz respeito às harmonias. Mais uma vez, as únicas composições em que Tom Zé não utiliza a harmonia de maneira convencional são “Mã” e “Toc”. A primeira apresenta uma sobreposição de escalas diferentes e ambas não possuem progressão harmônica. Enquanto em “Mã” e “Toc”, temos uma sonoridade bastante árida, repleta de tensões e dissonâncias, as outras três composições de Tom Zé nesse lado A, “Tô”, “Vai (menina amanhã de manhã)” e “Ui (você inventa)”, apresentam harmonias bastante simples e evitam ao máximo a utilização de dissonâncias. De um modo geral, temos apenas tríades, ficando as tétrades reservadas somente aos acordes que exercem função de dominante. Não há praticamente sétimas maiores, nonas, décimas-terceiras ou décimas-primeiras. Essa renúncia à utilização desses tipos de extensões jazzísticas nos acordes, consagradas pela bossa nova e largamente incorporadas à MPB, revela uma postura diferente em relação à dissonância. Se na bossa nova e em grande parte da MPB a dissonância aparece associada à beleza e à sofisticação, em Tom Zé ela aparece como um defeito, um incômodo despido do valor simbólico que ela possui na MPB, como em “Mã” e “Toc”, ou então ela simplesmente não aparece. De uma forma ou de outra, Tom Zé parece estar recusando a noção de beleza proveniente da bossa nova e predominante na MPB. Do mesmo modo, as relações harmônicas que se estabelecem nas canções são bastante convencionais, com acordes que se restringem aos respectivos campos harmônicos de cada faixa. Não há uma busca por empréstimos modais, harmonizações jazzísticas ou acordes inesperados que deem uma coloração diferente às melodias, o que também distancia a estética observada da MPB. Somam-se a esse mesmo ímpeto a paródia de “A felicidade” e a construção de uma maneira “defeituosa” de cantar em “Ui (você inventa)” e “Tô”. É em contraposição a esses padrões estéticos estabelecidos pela bossa nova que Tom Zé constrói a linguagem musical de *Estudando o samba*.

No que diz respeito às letras, chama a atenção a quase ausência do lirismo em todas as letras da autoria de Tom Zé. A única canção predominantemente lírica do lado A é “A felicidade”, cujo lirismo é, como vimos, comentado pela versão de Tom Zé, aparecendo com distanciamento irônico. Diante desses comentários gerais, é possível antecipar duas características fundamentais do lado B do disco, que veremos a seguir: do ponto de vista musical, o ímpeto experimental se enfraquecerá considerável e progressivamente. Do ponto de

vista poético, o lirismo aparecerá em praticamente todas as canções, mas quase sempre atravessado por recursos de distanciamento irônico, de modo que se pode dizer que o lirismo amoroso é o grande tema dos “estudos” deste lado B.

Lado B – “tudo contra a solidão”

“Dói”

A faixa que abre o lado B pode ser considerada o último grande experimento musical de *Estudando o samba*. Trata-se, juntamente com “Mã”, da utilização mais elaborada do coro como recurso composicional em todo o disco. Além do coro, o arranjo conta com metais, baixo elétrico, bateria/percussão e violão. O que orienta a maior parte do arranjo é a exploração das variações de dinâmica e densidade sonora, procedimento que já mencionamos acima e que Tom Zé também aborda em seu relato autobiográfico e entrevistas. Na primeira parte do relato, há uma seção intitulada “A dinâmica espacializa o tempo”, na qual o narrador Tom Zé afirma:

Nos dias de hoje, há casos como “Brigitte Bardot” e “Dói”, quando a dinâmica se torna tecido inspirador e integrante da composição.

Fora estes exemplos, o uso que faço atualmente dela é mais um capítulo do meu romance com o Tempo e o Espaço.

É que a dinâmica espacializa o tempo: no *forte*, o olho do espectador vê um plano médio, digamos, os músicos em conjunto. No *fortíssimo*, sua visão se amplia para todo o palco, as cortinas, as luzes saindo dos *spots*. No *pianíssimo*, se concentra no detalhe, na expressão do cantor, nos olhos do solista.

Essas perspectivas distendem e variam a concentração dos músculos oculares, enquanto a dinâmica evita o cansaço do aparelho auditivo que, diante de um volume constante e igual, acaba anestesiado, ou *surdo*.

E o mais importante: a união da alternância espacial com a alternância sonora magnetiza o tempo psicológico no palco, porque prende a atenção do ouvinte e o descontraí (2003, p. 36-7, grifos do autor).

Vemos que o compositor entende as variações de dinâmica, entre outras coisas, como uma maneira de prender e dirigir a atenção do ouvinte, além de evitar que este fique anestesiado “diante de um volume constante e igual”. Ao mesmo tempo, o tipo de atenção que se busca é a de alguém descontraído. No entanto, Tom Zé encontrou empecilhos para colocar em prática esses conceitos na canção “Brigitte Bardot”, do disco *Todos os olhos*. Segundo relata em entrevista para a revista *Caros amigos*,

o gravador, o microfone, a máquina é um censor estético do sistema. Ele é feito pra gravar o que está circulando. [...] Muitas vezes eu já tive ideias e fui para o gravador e o gravador não aceitou. [...] Eu queria gravar uma música que se chamava “Brigitte Bardot” que era o seguinte: [...] começava com uma batida de violão bem baixinha, pense que o gravador suporta cem por cento, que é o que ele suporta; que você ouve dos 16 até os 20.000 [hertz], então esse é o cem por cento e geralmente as bandas tocam ali até os 16.000, e o resto elas jogam fora, como se não precisassem. Mas tudo bem, então eu queria começar só com o violãozinho, só com uma coisa aqui média, vamos dizer, ocupando só dez por cento do cem [...]: “A Brigitte Bardot está ficando velha...” bem baixinho [...] e baixava ainda mais, “na hora exata que ela estiver com vontade de se suicidar...” aí entrava toda a banda na sílaba dar da palavra suicidar, todo mundo gritava [...] e aí ia pra cem por cento de ocupação do som. [...] E, geralmente, um músico de música popular não faz altos e baixos, piano e forte. Então, se é uma banda pauleira, o técnico de som equaliza na banda pauleira e vai lá; se é um João Gilberto, tocando ali baixinho, ele equaliza o João Gilberto e vai lá. [...] Eu estava inaugurando uma pilhéria de forma. Muito bem, então ele equalizou lá na primeira música e botou pra tocar e ficou ali sentado, escrevendo, fumando um cigarro [...], e daqui a pouco a música da sexta faixa começou baixinha demais. Porque “Brigitte Bardot” começava baixinha de tudo. [...] Daí ele marcou para na sexta faixa aumentar a música. Quando foi na sexta faixa, ele botou mais som. Então pronto, a música ficou na altura das outras, porque, para ele, música não tem dinâmica, é tudo na altura das outras. Muito bem, acontece que na hora em que entrou a banda toda, a música ficou alta e o VU disse “Não, não, não!” [...]. Aí acabou de cortar minha brincadeira estética da seguinte maneira: botou um aparelho que se chama condensador, que diminui o que está alto e aumenta o que está baixo. (PIMENTA, 2011, pp. 160-1)

Em que pese a aparente confusão do compositor entre VU (unidade de volume) e hertz (unidade de medida de frequências sonoras, que não estão relacionadas com a intensidade ou volume do som, mas com a altura, no sentido de grave/agudo) e também entre condensador, um tipo de microfone utilizado em estúdios, e compressor, o aparelho ao qual ele se refere, a declaração revela que essa dimensão do projeto estético de Tom Zé não pôde se realizar nos anos 1970, não só por questões de ordem técnica, mas também pela falta de autonomia na relação com técnicos de som, que pode ser entendida como um indicador de sua fragilidade no mercado. Com efeito, na gravação de estúdio de “Brigitte Bardot”, presente no disco *Todos os olhos*, a diferença entre o fortíssimo e o pianíssimo se encontra severamente atenuada, ficando a concepção original do compositor restrita às apresentações ao vivo da canção. Em “Dói”, o fortíssimo ocorre em alguns momentos e há algo próximo de um pianíssimo do coro na frase “Ê, ê, me dengou”, que contrasta com o forte da frase seguinte “derretia correnteza”. De modo geral, no entanto, os contrastes se dão muito mais em termos de densidade sonora do que de dinâmica. Assim, é possível identificar dois grandes momentos na canção em termos de densidade sonora: um primeiro momento, que coincide com a primeira estrofe da letra (que seria, musicalmente, a parte A), no qual Tom Zé canta acompanhado apenas do baixo e que possui baixa densidade sonora; o segundo momento engloba o refrão, uma parte C e a coda e

possui alta densidade sonora, mantida pelas participações do coro e dos metais, cuja sonoridade é sempre grandiosa. Ainda assim, há pequenas variações de densidade dentro de cada momento. Do ponto de vista da forma, a canção possui partes A, B e C, repetição das partes A e B e uma coda. Vejamos a letra:

[parte A]

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

[parte B, ou refrão]

*Bate e dói, dói
que bate e dói, dói
que bate e dói, dói
que bate e dói, dói
que bate e dói*

[parte C]

*Ê, ê, teu olhar
Ê, ê, luz do dia
Ê, ê, me dengou
Ê, ê, derreteria correnteza
Ê, ê, ventania
Ê, ê, teu olhar
Ê, ê, luz do dia*

Ê, ê, me dengou

Ê, ê, derretia correnteza, ê, ê

Dói, dói, dói

Dói

[repetição das partes A e B]

[coda]

Dói, amor

Dói com d

Ô dói e dói amor

Ô dói e dói

Trata-se, como se pode ver, da primeira letra de autoria de Tom Zé em todo o disco cujo tema central é a dor amorosa. Temas como dor, amor e solidão, ausentes no lado A, estarão presentes de maneira generalizada no lado B de *Estudando o samba*. Cabe, então, analisar de que maneira se dá, em cada faixa essa presença. Segundo Freire (2017), em “Dói”, “a interpretação de Tom Zé e o conteúdo da canção se alinham à poética emocional de sambas-canções, tratando da temática da ‘dor de cotovelo’”. Assim, para o autor, a diferença entre a letra de Tom Zé e aquelas que normalmente se observa no samba-canção estaria na estruturação dos versos, a qual,

[a]lém de apresentar frases bastante simples, com um vocabulário reduzido, nota-se também a exploração das sílabas, que são repetidas frequentemente do início ao final da canção, características essas recorrentes na poesia concreta (p. 139).

As influências e aproximações com a poesia concreta são uma marca da carreira de Tom Zé, da qual há inúmeros exemplos. No disco *Se o caso é chorar* (1972), podemos citar uma leitura do poema “Cidade city cité”, de Augusto de Campos, antes da canção “Senhor cidadão” e o procedimento do final da letra de “Menina amanhã de manhã” de cortar as sílabas das palavras. Em *Todos os olhos* (1973), provavelmente o trabalho de Tom Zé no qual essa aproximação é mais evidente, temos desde a concepção da capa, de Décio Pignatari, passando por um poema visual de Augusto de Campos intitulado “Olho por olho” na contracapa, um outro poema de Augusto de Campos musicado em “Cadamar”, até a letra de “Um oh! E um ah!”. Em *Estudando o samba*, no entanto, se pensarmos que “Vai (menina amanhã de manhã)” já havia sido composta antes, a única aproximação explícita que se pode fazer, salvo engano,

diz respeito aos títulos monossilábicos das faixas e sua utilização na construção da letra da faixa final “Índice”. Nesse sentido, não enxergamos procedimentos da poesia concreta na construção da letra de “Dói”, assim como não enxergamos a interpretação de Tom Zé propriamente alinhada “à poética emocional de sambas-canções”. Na verdade, a interpretação de Tom Zé (apenas na parte A, já que nas demais a melodia é cantada pelo coro) e a construção da letra, em vez de contrastarem, relacionam-se intimamente, estando a última, de certo modo, subordinada à primeira.

Ocorre que, quando se observa a letra escrita no papel, sua extrema simplicidade semântica e a frequente repetição de sílabas podem sugerir uma aproximação com a poesia concreta. Porém, quando se escuta o fonograma (no fim das contas, o que importa para a análise), percebe-se que a repetição das sílabas “quei” da palavra “machuquei”, longe de ser uma exploração visual das sílabas no papel, constitui-se num expediente para intensificar os exageros passionais da interpretação de Tom Zé. A maneira como o iraraense canta toda a melodia se aproxima daquela que identificamos e procuramos descrever em “Ui (você inventa)”, especialmente no que diz respeito à maneira de atingir as notas, quase sempre pegadas por baixo e atingidas por meio de portamentos. Além disso, nos cinco primeiros versos, quase todas as vogais são esticadas ao máximo, o que, juntamente com os glissandos e portamentos, contribui para levar a passionalização ao extremo. É nesse contexto que se inserem as repetições da última sílaba da palavra “machuquei”, cada uma delas dotada de um portamento e da valorização da vogal “e”. Luiz Tatit chama de passionalização o processo pelo qual o cancionista investe “na continuidade melódica, no prolongamento das vogais, (...) modalizando todo o percurso da canção com o /ser/ e com os estados passivos da paixão” (1996, p. 22). Se os primeiros cinco versos são marcados por evidentes exageros passionais e pela ironia impressa na maneira defeituosa de cantar de Tom Zé, os próximos cinco interrompem bruscamente essa tendência, sendo marcados pela ênfase rítmica nas consoantes, em detrimento das vogais. A melodia, que antes tinha notas mais longas, passa a se constituir de semicolcheias, o que também leva a ênfase para o aspecto rítmico. É justamente isso o que caracteriza, segundo Tatit, a tematização, processo de certo modo oposto à passionalização, caracterizado pelo investimento “nos ataques consonantais”, no qual o cancionista age “sob a influência do /fazer/, convertendo suas tensões internas em impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência” (1996, p. 22).

No que diz respeito à letra, toda a parte A poderia ser resumida sem grandes perdas semânticas para “Maltratei meu coração que bate calado e dói”. Mesmo essa versão condensada

não diz muito, de modo que o sentido das palavras parece não ser o mais importante. Mais do que isso, toda a primeira estrofe se parece com uma coleção de clichês de canções de amor. O procedimento parece ser o de submeter esses clichês primeiro a uma interpretação que exagera as tensões passionais com glissandos e prolongamento das vogais e depois, repentinamente, fazer o inverso, enfatizando as consoantes a partir do verso “que bate calado”, como se imitasse com a voz um batuque de samba, acentuando uma subdivisão diferente de cada tempo, de modo a aludir novamente ao samba do Estácio.

Ex. 11: transcrição de trecho da melodia de “Dói”

Diante disso, parece seguro afirmar que Tom Zé está dialogando não apenas com o samba canção, mas com as canções de amor no samba de um modo mais geral, o que inclui, evidentemente, o samba canção. A partir da próxima estrofe, o coro assume os vocais, entram os metais e a percussão fica mais cheia, dando início ao momento de alta densidade sonora no fonograma. Na letra, continua a repetição de palavras, agora com o verso “Que bate e dói, dói”. A estrofe seguinte (parte C), também cantada pelo coro, apresenta algumas variações de dinâmica e densidade pelas notas curtas cantadas pelo coro enfatizando os contratempos e pelo contraste piano/forte já mencionado nos versos “Ê, ê me dengou” e “Ê, ê derretia correnteza”. A utilização de palavras como “dengou” e de versos em redondilhas sugerem uma tentativa de aproximação com a tradição popular, algo que, como vimos, também ocorre com os versos cantados pelo coro no segundo momento de “Mã”, que também se constituem em redondilhas. Mais ainda, se observarmos o coro 2 daquela faixa, veremos versos de estrutura muito semelhante com os da parte C de “Dói”, com o início sempre com uma vogal fechada (naquele caso, “Ê” ou “Ô” e aqui sempre “Ê”) e depois uma frase curta.

No entanto, se naquele caso a distância da tradição popular se dava pela sintaxe não-discursiva e pela sobreposição do som das palavras ao sentido, aqui ela está no plano musical. Enquanto o coro de “Mã” tem como principal característica a sonoridade de um coro de lavadeiras e as vozes caminham sempre em movimentos paralelos (oitavas, terças e sextas no coro 1 e quintas e quartas no coro 2), todos recursos que se aproximam da tradição popular, o coro de “Dói” não tem a sonoridade de lavadeiras e se aproxima da escrita coral erudita a quatro vozes, explorando movimentos contrários e oblíquos, não apenas paralelos. A aproximação

com a escrita coral erudita fica mais evidente no cânone realizado na coda, como nota Freire ao afirmar que o arranjo de “Dói”

escapa de procedimentos mais usuais do repertório de sambas, uma vez que utiliza coro sem uníssonos em alguns momentos, ou seja, empregando texturas polifônicas com abertura de vozes e até mesmo cânones imitativos no minuto final da faixa, procedimentos mais usualmente empregados na música erudita (...). Especificamente no que se refere ao cânone, nota-se aí um ponto de tensão entre a tradição oral, que perpassa as práticas do samba desde suas origens, e a tradição escrita de corais contrapontísticos da música erudita. Apesar de estarem sobrepostas na mesma seção da música, as duas práticas acabam não criando uma relação orgânica entre si e assim se reafirmam suas diferenças. Enquanto o contorno melódico apresenta uma sonoridade que remete a melodias folclóricas, o cânone imitativo empregado no coro distancia a escuta desse tipo de “tradição” e de estruturas mais amplamente empregadas em sambas (...) (2017, p. 139).

O autor está chamando a atenção para o mesmo procedimento que já havíamos identificado em “Mã”, “A felicidade” e “Toc”: a sobreposição de estruturas ou procedimentos de origens diversas, relativizando ambas. É necessário, no entanto, ressaltar que o coro e mesmo a abertura de vozes são, sim, recursos comuns no samba e na música de tradição oral, a diferença está no tipo de coro. Temos então em “Dói” referências ao samba-canção, ao samba do Estácio, ao samba de tradição popular, com versos que, em geral (com exceção, talvez, da parte C), compilam clichês de canções de amor e que significam o mínimo possível, apenas reiterando uma ideia de dor (“Bate e dói, dói”, “Dói amor / Dói com d”). Desse modo, o sentido da canção não está no sentido das palavras, mas nas referências evocadas. Em outras palavras, o procedimento de citação está presente aqui de certo modo, o que faz com que a canção retire seu sentido do enquadramento de uma série de referências. Contribui para isso o fato de que não há nada na estrutura musical de “Dói” que transmita dor. O início passional da interpretação de Tom Zé é tão exagerado e defeituoso que produz, antes, um estranhamento em relação à dor presente na letra, o que se confirma logo adiante quando a interpretação muda bruscamente e passa a privilegiar o ritmo.

Em toda a parte cantada pelo coral, a distância em relação ao sentimento de dor permanece, já que a continuidade dos acentos rítmicos, bem como o peso e a sonoridade do coro, dos metais e da percussão dão ao conjunto um caráter festivo e dançante (algo, diga-se, não muito comum no disco), de modo que o cânone final chega a soar eufórico, o que contrasta frontalmente com o sentimento de dor reiterado pela letra. Pode-se mencionar ainda o fato de que a parte inicial da canção, cantada por Tom Zé, sugere a tonalidade de Si menor, pelo perfil melódico, que privilegia as notas Fá sustenido, Ré e Si, repousando nesta última, e pelo ostinato do baixo, que durante todo o trecho toca Si nos primeiros tempos dos compassos e Fá sustenido

nos segundos. No entanto, a partir do refrão, fica claro que estamos na tonalidade de Ré maior, sendo aquele Si menor do início não a tônica, mas a relativa menor de Ré. Assim como a interpretação passional de Tom Zé, a tonalidade menor (propícia à lamentação da “dor de cotovelo”) do início é desmentida com a entrada do coro no refrão, que estabelece a tonalidade maior, propícia à festividade e euforia que passam a dominar o fonograma.

Voltando para Tatit (1996), a euforia é uma das características da tematização, na qual o sujeito que canta encontra-se em conjunção com seu objeto de desejo, enquanto a passionalização é marcada pela disjunção entre este e aquele. Um dos desajustes que estão no centro de “Dói” está no fato de que o tema da letra, a dor de amor, relaciona-se com o sentimento de falta e a disjunção sujeito/objeto observados na passionalização, ao passo que os procedimentos musicais vão na direção contrária. Como já vimos, a letra se subordina aos procedimentos musicais, o que faz com que o conflito seja decidido em favor da tematização. Vimos também, com a ajuda de Freire, que há outro desajuste, entre tradição oral, evocada em partes da letra e das melodias e a escrita erudita observada nos corais, especialmente no cânone final. Diante disso, o que parece orientar o fonograma é algo próximo daquilo que Nicholas Brown chama, parafraseando Brecht, de “lógica de separação de elementos”, que está associada ao procedimento de citação. Ao analisar o desajuste entre, de um lado voz/violão (estrutura) e, de outro, o arranjo orquestral (ornamento) na gravação de “Chuvas de verão” (Fernando Lobo) feita por Caetano Veloso em seu disco de 1969, o autor afirma que “em vez de serem combinados para produzir um efeito, os elementos são separados para narrativizar uma relação” (2014, p. 180). Em outras palavras, trata-se de introduzir o distanciamento fazendo com que os elementos da canção apontem em direções opostas, algo que já vimos, por exemplo, em “A felicidade”. Voltando para Brown, o autor afirma que tal lógica de separação de elementos orienta não só essa gravação mas o disco inteiro de Caetano e por causa dela, “todo o conteúdo lírico do álbum é radicalmente relativizado” (2014, p. 183), fazendo com que antes ou apesar de incitarem certos estados emocionais, “essas canções são inegavelmente *a respeito* desses estados emocionais” (2014, p. 183, grifo nosso). Em “Dói”, também encontramos essa separação de elementos, principalmente entre letra e procedimentos musicais, que parece evitar a incitação ou o efeito preconizado pelo “conteúdo lírico” da canção, justamente para relativizá-lo e analisá-lo. Em vez de uma canção que incite o estado emocional da dor de amor, “Dói” é uma canção *sobre* a dor de amor, ou, mais ainda, uma canção (ou um “estudo”) sobre canções sobre dor de amor. Todas as referências citadas, do samba-canção à tradição popular, constituem-se na matéria desse que é o último grande experimento musical de *Estudando o*

samba. Veremos a partir de agora que os elementos musicais do projeto estético de Tom Zé aparecerão apenas em alguns momentos das canções e não mais como elementos estruturantes.

“Mãe (mãe solteira)”

Feita em parceria com Elton Medeiros, a oitava faixa de *Estudando o samba* destaca-se como a única canção de todo o disco na qual o gênero lírico⁶⁸ predomina e não aparece marcado por distanciamento crítico ou irônico, como ocorre, por exemplo em “Dói”, “A felicidade” e ocorrerá nas faixas seguintes. No entanto, o lirismo se apresenta aqui com algumas peculiaridades, as quais cabe analisar. Segundo a definição de Anatol Rosenfeld (2008), o gênero lírico é o mais subjetivo dos três gêneros literários (sendo os outros dois o épico e o dramático):

no poema lírico uma voz central exprime um estado da alma e o traduz por meio de orações. (...) A Lírica tende a ser a plasmação imediata das vivências intensas de um Eu no encontro com o mundo, sem que se interponham eventos distendidos no tempo (como na Épica e na Dramática) (p. 22)

Como traços estilísticos então, o poema lírico terá a relativa brevidade e uma “extrema intensidade expressiva”. Continuando na definição do autor, por ser a

expressão de um estado emocional e não a narração de um acontecimento, o poema lírico puro não chega a configurar nitidamente o personagem central, nem outros personagens (...). Qualquer configuração mais nítida de personagens já implicaria certo traço descritivo e narrativo e não corresponderia à pureza ideal do gênero (...). Quanto mais os traços líricos se salientarem, tanto menos se constituirá um mundo objetivo, independente das intensas emoções da subjetividade que se exprime. Prevalecerá a fusão da alma que canta com o mundo, não havendo distância entre sujeito e objeto. Ao contrário, o mundo, a natureza, os deuses são apenas evocados para, com maior força, exprimir a tristeza, a solidão ou a alegria da alma que canta (p. 122).

O gênero lírico se caracteriza, desse modo, principalmente pela presença de um sujeito (o Eu lírico) e pela fusão desse sujeito com o mundo exterior, o qual aparecerá como expressão dos estados da alma do Eu lírico. Tendo em mente essa definição, vejamos a letra da canção:

Cada passo, cada mágoa

Cada lágrima rolada

Cada ponto do tricô

⁶⁸ A palavra “gênero” é utilizada aqui no sentido de gênero literário, de acordo com a discussão que será feita a seguir. Veremos mais adiante que, do ponto de vista musical, trata-se de uma bossa nova.

*Seu silêncio de aranha
Vomitando paciência
Pra tecer o seu destino*

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

[refrão 2x]

*Dorme, dorme
Meu pecado
Minha culpa
Minha salvação*

*Os vizinhos e parentes
A sociedade atenta
E a moral com suas lentes
Com desesperada calma
Sua dor calada e muda
Cada ânsia foi juntando*

*Preparando a armadilha
Teias, linhas e agulhas
Tudo contra a solidão
Pra poder trazer um filho
Cuja mãe são seus pavores
E o pai sua coragem*

[repete o refrão 5x]

De início, a relação da letra com as características da Lírica pura parece apresentar alguns desvios. Se os três primeiros versos são carregados de imagens ligadas a estados emocionais, a partir do quarto, se estabelece um narrador em terceira pessoa, característica marcante não da Lírica, mas da Épica. Os estados emocionais seriam, a princípio, não daquele que narra, mas do personagem narrado, o que colocaria uma certa distância em relação a tais estados. Veremos adiante que isso não apaga o caráter predominantemente lírico da canção, mas é, de qualquer modo, um traço digno de nota e que terá implicações para a interpretação. Com efeito, a segunda estrofe narra alguns acontecimentos, como beijos irresponsáveis e noites de perdão. A personagem narrada, que com a ajuda do título sabemos ser a mãe solteira, vai se definindo gradativamente pelo acúmulo de experiências amorosas e estados emocionais associados à tristeza e à solidão. A ideia de acúmulo gradativo é importante, pois é o que estrutura as duas primeiras estrofes, principalmente pela repetição (anáfora) da palavra “cada” no início dos três primeiros versos de cada uma delas. Assim, começamos com um passo, ao qual se somam mágoa, lágrima, ponto do tricô e, depois, beijo irresponsável, marca do ciúme e noite de perdão, em um movimento que vai lentamente aumentando a intensidade expressiva.

Tal aumento de intensidade também é o que estrutura o arranjo musical, que começa apenas com o violão, que toca uma batida de bossa nova, e a voz de Tom Zé, ambos com a suavidade característica do estilo. Freire (2017) ressalta a aproximação dos elementos musicais de “Mãe (mãe solteira)” com a bossa nova:

nos primeiros acordes da canção, a levada característica de João Gilberto executada já marca o dialogismo com o gênero da bossa nova. A incursão nesse estilo se confirma nos compassos seguintes com a entrada de cordas, flauta, violoncelo, fagote executando notas longas que se movem por graus conjuntos, ressaltando as tensões passionais e construindo uma textura típica de arranjos do gênero. O caráter camerístico da interpretação dos músicos e de Tom Zé também se alinha ao tipo de interpretação bossa-novista e também reforça a expressividade do sentimento de solidão presente na letra (p. 141).

Sabemos que “Mãe (mãe solteira)” não é a primeira faixa de *Estudando o samba* que faz referência direta à bossa nova. O que há de novo aqui é que não há ironia ou distância. Com efeito, alguns procedimentos musicais observados nas faixas anteriores estão ausentes nesta canção. Um deles diz respeito ao caráter do arranjo e aos instrumentos escolhidos. Concordamos com Freire no que tange ao caráter camerístico e bossanovístico do arranjo, basta lembrar que nenhum arranjo anterior havia contado com a presença de instrumentos de cordas friccionadas, como violino e violoncelo, por exemplo. Além disso, a escolha e a utilização dos instrumentos de sopro também diferem do que se havia observado antes. Enquanto em faixas como “Mã”, “Toc” e “Dói” tivemos naipes de metais sempre trazendo peso e densidade para

os arranjos e desempenhando linhas de caráter marcadamente rítmico, aqui temos flauta e fagote, também, salvo engano, em suas primeiras aparições no disco, cujas sonoridades são muito mais leves e tocando sempre notas longas. Apesar de Freire afirmar que as cordas e sopros se movem por graus conjuntos, preferimos dizer que eles se movem por cromatismos ascendentes. Assim, a canção inicia com um acorde de Lá menor, que varia através de subidas cromáticas partindo da quinta do acorde (nota Mi), transformando-se em Lá menor com quinta aumentada, Lá menor com sexta e Lá menor com sétima. No quarto verso, temos o mesmo movimento, agora uma quarta acima, sobre o acorde de Ré menor e com o cromatismo iniciando na nota Lá. Na segunda estrofe, o cromatismo sobe mais uma quarta e começa da nota Ré bemol, enquanto a melodia cantada por Tom Zé, que havia se iniciado na região grave da voz, também vai subindo gradualmente em direção aos registros mais agudos.

É esse movimento do arranjo e da melodia de subir gradativamente do grave para o agudo que reforça a intensificação expressiva da letra. A utilização ostensiva de cromatismos ascendentes no arranjo, em especial, se articula com a ideia de acúmulo presente na letra, pois valoriza ao extremo o percurso de subida, passando em algum momento por todos os 12 semitons da escala cromática. Além do arranjo, há outro procedimento musical em “Mãe (mãe solteira)” que destoa significativamente das outras faixas do disco e que contribui com o aumento de passionalização, qual seja, a interpretação de Tom Zé. Trata-se da única faixa do disco na qual a voz do iraraense transmite afeto e emoção de maneira sincera, sem qualquer traço de humor ou ironia. Estamos distantes aqui do canto defeituoso e dos exageros de “Dói”, que evidenciavam a distância irônica em relação à passionalização. O canto de Tom Zé começa alinhado à suavidade da bossa nova e sua carga emocional vai aumentando gradativamente com as subidas em direção ao agudo na melodia e no arranjo e valorizando o acúmulo de emoção da letra, mas sem nunca descambar para um exagero que possa sugerir paródia ou ironia.

Como se pode observar, também estamos distantes da lógica de separação de elementos observada em “Dói” e em “A felicidade”, a qual tinha o efeito de relativizar o conteúdo lírico. Aqui, letra, arranjo e interpretação, ao invés de apontarem em direções opostas, se combinam e se reforçam mutuamente. Uma espécie de interrupção ocorre quando se chega ao refrão. Do ponto de vista musical, o arranjo perde as cordas e os sopros, ficando com a voz de Tom Zé e o violão, acrescidos da entrada de um coro e da bateria, que, apenas com o bumbo, marca os segundos tempos dos compassos, constituindo-se no primeiro deslocamento significativo em relação à bossa nova. Esse esvaziamento repentino do arranjo, logo após o ápice de intensidade emotiva ao final da parte A, se articula com uma mudança de foco narrativo na letra. Trata-se

de uma fala, em primeira pessoa, da mãe solteira, personagem que, até então, acompanhávamos em terceira pessoa, pela voz do narrador. Não apenas o arranjo se esvazia, mas a melodia sai do agudo e volta para a região média, além de decrescer em intensidade sonora. Não se pode dizer, no entanto, que esses elementos representam um refreamento da intensidade emotiva. Além de se relacionarem com a quebra na letra, eles evidenciam a solidão da personagem, que ouvimos falando baixinho para ninar seu filho. Na repetição do refrão, a intensidade sonora volta a aumentar, com a abertura de vozes do coro, a volta das cordas e a entrada da viola e do restante da bateria.

Na sequência, temos a volta da parte A da música, com a progressão da letra e o retorno do ponto de vista do narrador em terceira pessoa. O narrador nos mostra detalhes da solidão já anunciada dessa mãe solteira, ao revelar que ela é julgada moralmente por aqueles ao seu redor (vizinhos, parentes, sociedade atenta). Mais uma vez, vemos a ideia de acúmulo em “cada ânsia foi juntando”. Associada a essa ideia, vemos também o desenvolvimento de uma metáfora que aproxima a imagem da mãe solteira fazendo uma roupa de tricô para seu filho recém-nascido à imagem de uma aranha preparando uma teia como armadilha contra a solidão. Assim, seu silêncio é “de aranha”, pois ela transforma cada lembrança negativa (beijo irresponsável, marcas do ciúme), cada ânsia, cada “dor calada e muda” em matéria-prima de sua teia, tecida com paciência vomitada, ou “com desesperada calma”. Sua arma contra a solidão, aquilo que irá salvá-la, é justamente o fruto de seu “pecado”: o filho recém-nascido, o qual ela deu à luz em um processo doloroso e conflituoso.

Começamos esta análise anunciando que “Mãe (mãe solteira)” se constitui na única faixa de *Estudando o samba* na qual a Lírica predomina como gênero literário, sem estar relativizada por algum recurso de distanciamento. No entanto, a letra da canção parece apresentar aquele que seria o principal elemento estrutural do gênero épico: a presença de um narrador, algo que, a princípio, poderia distanciá-la da Lírica. Coloca-se, então, para a análise a questão de o que torna esta canção lírica apesar da presença de um narrador em terceira pessoa. Voltando para a conceituação de Anatol Rosenfeld (2008), o autor afirma que

o gênero épico é mais objetivo que o lírico. O mundo objetivo (naturalmente imaginário), com suas paisagens, cidades e personagens (...) emancipa-se em larga medida da subjetividade do narrador. Este geralmente não exprime os próprios estados de alma, mas narra os de outros seres (p. 24).

Rosenfeld continua, observando que, como decorrência do fato de que o narrador não exprime os próprios estados de alma, mas os de outros, ele “falará com certa serenidade e descreverá objetivamente as circunstâncias objetivas. A história *foi* assim” (p. 25, grifo do

autor). Além da terceira pessoa, o discurso épico tende então ao tempo pretérito, que estabelece também uma distância temporal, algo que pouco se observa na Lírica, a qual tem como marca

a preponderância da voz do presente, que indica a ausência de distância (...). Este caráter do imediato, que se manifesta na voz do presente, não é porém, o de uma atualidade que se processa e distende através do tempo (...), mas de um momento “eterno”. “Apavorado acordo, em treva” - isso pode ser uma recordação de algo; mas este algo *permanece*, não é passado. O Eu não diz “apavorado acordei”; isso daria à recordação um cunho narrativo (...). Mas o “eu acordo” e o pavor associado são arrancados da sucessão temporal, permanecendo à margem e acima do fluir do tempo, como um momento inalterável, como presença intemporal (p. 24, grifo do autor).

Soma-se a essas diferenças o fato de que, se na lírica, a função da linguagem é mais expressiva, na épica ela é mais comunicativa. Enquanto no canto lírico, “o primordial é a expressão monológica” do Eu, na narração épica, o narrador quer comunicar alguma coisa a outros.

Voltando para a letra de “Mãe (mãe solteira)” com base nessas comparações, nota-se que, ainda que ela seja atravessada de narratividade, traços líricos estão presentes em grande medida, de modo a diminuir distância do narrador em relação àquilo que narra e a dificultar a constituição de um mundo objetivo emancipado em relação à subjetividade do narrador. Vejamos alguns elementos que evidenciam isso. No que diz respeito ao tempo verbal, não há nas duas primeiras estrofes e nem no refrão qualquer verbo no tempo pretérito. Em vez disso, encontramos os verbos em suas formas nominais (particípio, gerúndio e infinitivo) nas estrofes e no imperativo no refrão. Ainda que se possa associar, em geral, o particípio ao passado e o gerúndio ao presente, a presença exclusiva de verbos nas formas nominais nas duas primeiras estrofes parece congelar, de certo modo, as ações, transformando-as em imagens e, como tal, em um passado que permanece e se presentifica. Vimos que é exatamente isso que nos traz essa primeira parte: um acúmulo de experiências e estados emocionais passados que permanecem na personagem, culminando na sua “Clareza repentina / De estar na solidão”. Tal procedimento de contar a história por meio de sequências de imagens que denotam ações congeladas no tempo diminui a distância épica ao enfraquecer a distância temporal, seja pelo lirismo de que as imagens vêm carregadas, seja pelo fato que suas ações, ainda que ocorridas no tempo pretérito, não viraram passado. Como afirmou Rosenfeld para a Lírica, as imagens aqui têm o efeito de transformar as lembranças do passado em “momentos eternos”, que ficam fora da sucessão temporal. Também é através de imagens que se dá um outro procedimento que imprime lirismo à narrativa. A fusão imagética entre a mãe solteira fazendo tricô e uma aranha fazendo sua teia

também se constitui num procedimento lírico, na medida em que exprime um estado da alma através de um elemento do mundo natural, promovendo uma fusão de ambos.

Tais elementos poéticos demonstram, no mínimo, uma atitude lírica do narrador, uma contaminação emotiva que diminui sua distância em relação àquilo que narra. Eles são, nesse sentido, indicações que a letra nos dá a respeito daquilo que ocorre claramente na parte musical. Vimos que o arranjo instrumental, a melodia e a interpretação vocal de Tom Zé, nos quais predomina a passionalização, constroem uma jornada de intensificação expressiva fortemente articulada com a letra. Indo para além do texto, Tom Zé não canta a melodia como quem narra uma história com distância e objetividade e toda a construção do arranjo evidencia isso. Dito de outro modo, não é apenas na letra da canção que se observa uma contaminação emotiva do narrador. Mais evidente ainda é a contaminação emotiva da voz de Tom Zé, a qual se constitui, como também vimos, num elemento totalmente novo até aqui no disco e que demanda uma interpretação. A esse respeito, é interessante notar um aspecto da mixagem do fonograma: a voz de Tom Zé encontra-se bem à frente dos instrumentos, de modo que se pode ouvir com notável nitidez o som das consoantes⁶⁹, o que, juntamente com a suavidade bossanovista do canto, dá a impressão de que ele está sussurrando ao ouvido de quem escuta. Esse é mais um elemento que reforça a proximidade de Tom Zé em relação a aquilo que canta, fato que, por destoar da distância que se observa em todo o restante de álbum, merece consideração.

Com efeito, uma das principais características observadas em *Estudando o samba* até aqui foi a exterioridade do ponto de vista de Tom Zé. Nas três primeiras faixas do disco, por exemplo, o iraraense encontra-se praticamente ausente, já que não canta em duas delas e não é o autor da outra, manipulando imagens de samba, tropicalismo e bossa nova como quem os vê de fora. Apenas na quarta faixa, temos Tom Zé cantando suas próprias palavras pela primeira vez e tratando dos próprios procedimentos estético-musicais. Na mesma faixa, no entanto, temos a introdução do “canto defeituoso”, procedimento que tem como um dos efeitos o estabelecimento de uma distância entre a voz que canta e aquilo que se canta e que está presente também na sexta e na sétima faixas. Resta a quinta faixa, que consiste numa regravação de uma canção lançada quatro anos antes pelo próprio Tom Zé, com a adição de uma nova camada de sentido. Na base dessa nova camada de sentido e da própria exterioridade do ponto de vista

⁶⁹ Ouçam-se, em especial no início da gravação, as oclusivas “c” (com som de [k] nas ocorrências da palavra “cada” e “tricô”), “p” em “passo” e “ponto” e “t” em “ponto” e “tricô”, além da sibilante “s” em “passo” e “somada”.

construído por Tom Zé está sua exterioridade em relação à MPB e sua posição periférica no mercado fonográfico. A isso se relaciona o fato de que *Estudando o samba* tem como tema, basicamente, a canção popular brasileira, estando boa parte dos sentidos do disco associados a esse tema e às visões trabalhadas por Tom Zé a respeito dele. É partindo desse panorama que buscaremos as razões da ausência observada em “Mãe (mãe solteira)” da distância que vimos em todo o restante do álbum.

Estivemos até aqui neste trabalho utilizando a ideia de nascimento presente na primeira faixa de *Estudando o samba* como metáfora para o nascimento do projeto estético do próprio disco, sendo esta, inclusive, uma das camadas de sentido que identificamos naquela faixa. No capítulo 2, contrastamos imagens de nascimento presentes em *Estudando o samba* e em *Nave Maria*, LP de 1984 que apresenta pontos de contato direto com o disco aqui analisado, com diversas imagens de morte presentes em entrevistas de Tom Zé sobre e durante seu período de ostracismo para mostrar como tal período é marcado por frustrações, tentativas e erros, idas e vindas, passos em falso, inícios e fins. A fragilidade de sua condição no mercado não permitia a Tom Zé ter segurança em relação a seus projetos e trabalhar de forma contínua e consistente neles, tornando-os sempre assombrados pelo risco da interrupção forçada ou de “cair no vazio”. Esse risco está materializado em *Estudando o samba* logo de cara na contracapa, na declaração que já vimos de Elton Medeiros – vale lembrar, o parceiro de Tom Zé em “Mãe (mãe solteira)” – segundo a qual Tom Zé pensava em “abandonar seu trabalho de pesquisa” caso o disco não circulasse. É a partir de “Mãe (mãe solteira)” que começamos a entender como esse risco se manifesta esteticamente no disco.

Se *Estudando o samba* começa com o imperativo “batiza esse neném”, sendo uma das camadas de sentido de “Mã” a celebração do nascimento (e do batizado) da linguagem cancional proposta no disco, em “Mãe (mãe solteira)” também temos um neném e um imperativo: “Dorme, dorme / Meu pecado / Minha culpa / Minha salvação”. Seguindo a linha interpretativa que coloca o neném como sendo o projeto estético do disco, temos aqui esse projeto, que havia nascido sete faixas antes, sendo colocado para dormir ou, em outras palavras, abandonado temporariamente. Isso explicaria a observação que já fizemos de que “Dói” é, do ponto de vista musical, o último grande experimento de *Estudando o samba*. De “Mãe (mãe solteira)” em diante, teremos alguns elementos musicais do projeto estético de Tom Zé presentes, no máximo, de maneira pontual, mas não mais como elementos estruturais das canções.

Essa camada de sentido também nos ajuda a entender a ausência de distância e o caráter passional do arranjo e da interpretação de Tom Zé, bem como o imbricamento de traços épicos e líricos na letra da canção. Assim, sendo o bebê o projeto estético do disco, o próprio Tom Zé seria seu pai solteiro. Sem, evidentemente, jogar fora o sentido imediato, que trata da solidão de uma mãe solteira, que tem em seu filho o fruto de seu pecado e o antídoto contra sua solidão e que, presumivelmente, passou, na decisão de ter um filho sozinha, por um processo difícil, doloroso e até mesmo traumático, podemos considerar, dentro da linha geral do disco de tematizar a própria canção, que algo aqui aponta para a relação conflituosa e permeada de inseguranças de Tom Zé com seu próprio projeto estético.

Desse ponto de vista, teríamos um Tom Zé narrador falando sobre o Tom Zé pai solteiro de sua música, tentando, a princípio, estabelecer uma distância épica em relação a seu tema, como se observa em relação a todos os temas das faixas anteriores. Conforme a carga emotiva da letra vai aumentando, sendo acompanhada pela melodia, pelo arranjo e pela interpretação de Tom Zé, essa distância vai diminuindo até chegar ao refrão, quando ela deixa de existir e temos a fusão entre narrador e personagem, com o foco narrativo indo para a primeira pessoa. É a partir dessa camada de sentido que se pode dizer que o lirismo definitivamente predomina na canção, uma vez que o Eu que se manifesta no refrão passa a estar contido no próprio narrador. Ou então, inversamente, poderíamos considerar que, em vez de um narrador, temos simplesmente um Eu lírico falando de si mesmo na terceira pessoa. De um jeito ou de outro, trata-se de uma canção claramente lírica em um disco no qual o lirismo é consideravelmente evitado. Talvez por isso ela seja atravessada por alguns traços épicos, que parecem tentar atenuar esse lirismo, sem conseguir.

Mesmo a contradição condensada em *Estudando o samba* de ser responsável pelo aprofundamento do ostracismo de Tom Zé e, ao mesmo tempo, por sua reaparição, parece estar, de alguma maneira, presente aqui. Em seu relato autobiográfico, ao falar de um dos principais elementos musicais de seu projeto estético, o ostinato, o iraraense afirma que foi a aventura com esse procedimento que o introduziu nos Estados Unidos e na Europa e que, graças a ele, “David Byrne criou pra mim uma nova vida e me tirou da sepultura onde eu fora enterrado na divisão do espólio do Tropicalismo” (2003, p. 35). Não apenas temos mais uma imagem de morte, mas uma verdadeira ressurreição, que se dá justamente através do “trabalho de pesquisa” que Tom Zé estava pensando em abandonar se o disco não circulasse, como afirmou Elton Medeiros. Parece seguro dizer diante disso que o projeto estético colocado para dormir nessa canção foi para Tom Zé seu pecado e sua culpa na época de seu ostracismo e, anos depois, sua

salvação. Ademais, a utilização mais ou menos recorrente na letra de ideias antitéticas desse tipo – além de pecado/salvação, temos pavores e coragem como os pais do bebê, além do oxímoro “desesperada calma”, que se aproxima bastante de “vomitando paciência” – também expressa essa contradição e pode ser lida, juntamente com a divisão interna entre narrador Tom Zé/personagem Tom Zé, como formalização das incertezas do compositor em relação aos inícios e fins de seus projetos. A implosão dessa divisão interna no refrão nos comunica com recolhimento e resignação a decisão momentânea de colocar o recém-nascido para dormir por um tempo. Pensando apenas nos discos de Tom Zé, talvez se possa dizer que ele só acordaria novamente em *Nave Maria*, também em meio a imagens diversas de nascimento.

“Hein?”

A nona faixa do disco, composta em parceria com Vicente Barreto, tem em sua letra, assim como a anterior, um procedimento narrativo. O tema é a discussão de um casal, narrada do ponto de vista do homem.

Ela disse: - Nego

Nunca me deixe só

Mas eu fiz de conta

Que não ouvi: – Hein?

Ela disse: – Orgulhoso

Tu inda vai virar pó

Mas eu insisti

Dizendo: – Hein?

Hein? (7x)

Eu insisto:

– Hein? (7x)

Ela arrepiou, pulou e gritou:

– Esse teu – Hein? – moleque

Já me deu – Hein? – desgosto

Odioso – Hein? – com jeito
Eu te pego – Ui! – bem feito
Pra rua – Sai! – sujeito
Que eu não quero mais te ver

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

[repete inteira do início e uma terceira vez apenas parte A e refrão]

Em comparação com a canção anterior, a distância narrativa se estabelece mais claramente, mesmo com o fato de que o narrador é uma das partes da discussão. Uma das razões para isso é o predomínio do tempo pretérito na fala do narrador. Tal predomínio associado à descontração e o humor da história faz com que a narração assuma a forma de uma espécie de causo ou anedota. A isso se relaciona o linguajar bastante coloquial das falas dos personagens e do próprio narrador. É interessante notar que o humor aqui não é, em geral, fruto de ironia, mas do episódio contado em si. O narrador que conta a história parece se constituir em uma espécie de malandro que vive tentando ludibriar e escapulir das cobranças de sua mulher, que, aparentemente, o sustenta. As frequentes esquivas desse malandro diante de sua mulher são marcadas pela repetição da interjeição “hein?”. Após muito ser ignorada pelo malandro, a mulher perde a paciência e o coloca para fora de casa.

Musicalmente, o arranjo retoma a tendência anterior a “Mãe (mãe solteira)” de privilegiar elementos rítmicos por meio da sobreposição de padrões, o que se evidencia na batida do violão e nos ataques curtos dos instrumentos de percussão, do baixo e das cordas, além da exploração rítmica do monossílabo “hein?”, tanto por Tom Zé como pelo coro, sempre em jogo de tempo/contratempo. A harmonia da primeira parte é extremamente simples, constituindo-se de apenas dois acordes (Lá maior e Ré maior). Na segunda parte, há uma modulação repentina para um tom e meio acima, que marca a reação enfurecida da mulher (“ela arrepiou, pulou e gritou”). Enquanto, na letra, a mulher briga com o malandro e o coloca para fora, na harmonia temos basicamente um ciclo de quartas até a volta para o tom original (Lá maior). Na fala da mulher que encerra esse trecho, ocorre ainda uma breve mudança de

compasso que tem o efeito de aproximar a melodia da indeterminação da fala, constituindo-se num forte elemento de figurativização.

Observa-se que, no plano musical, também não se encontra aqui a lógica de separação de elementos, já que a melodia reforça e ilustra as falas dos personagens, estando a modulação e a mudança de compasso destinadas a valorizar a fala e a indignação da mulher. A maneira como Tom Zé canta é bastante limpa⁷⁰, especialmente nas falas do narrador durante a primeira parte, se aproximando um pouco mais da fala, como vimos, na segunda. Somados, esses elementos resultam numa ausência de distância irônica em relação ao que se canta. Com efeito, a ironia é utilizada em *Estudando o samba*, de modo geral, para relativizar, criticar e incorporar procedimentos de bossa nova, tropicalismo, MPB, samba, canções de amor etc., com exceção de “Ui (você inventa)”, na qual ela é utilizada para apresentar uma relação entre explorador e explorado. Tal procedimento não se estabelece em “Hein?”. Ainda que tenhamos aqui a figura do malandro, bastante cara ao samba, apresentada de uma maneira diferente, uma vez que sua mulher cansa de ser enganada e se rebela, colocando-o pra fora, não há ironia suficiente aqui, nem no arranjo, nem na voz de Tom Zé para relativizar propriamente essa figura, especialmente quando se compara esta faixa com as outras do disco. Uma das razões para isso é o ímpeto do iraraense de aproximar sua música do cotidiano e da tradição popular, que vimos quando discutimos sua noção de cantiga no capítulo 2. Por ser o tema da malandragem cotidiano e popular, Tom Zé parece não se relacionar ironicamente com ele, de modo que a distância que se estabelece se dá pelo próprio caráter narrativo, não pela ironia. Mesmo que o narrador seja o próprio malandro, a canção também não se confunde com um “samba de malandro”. Por um lado, a canção dá voz à resposta de uma entre, possivelmente, muitas pessoas enganadas pelo malandro, a qual chega ao ponto de dar um basta na situação. Por outro, após a fala enfurecida da mulher e seu “basta”, a canção recomeça e termina de maneira festiva na parte A, dando a entender que o malandro é eventualmente perdoado, ou então que foi fazer a mesma coisa com outra mulher. “Hein?” fica, desse modo, no meio do caminho entre uma crítica e uma exaltação da malandragem.

⁷⁰ É interessante notar que esta é a única canção do disco na qual os vocais de Tom Zé se encontram dobrados em dois canais.

“Só (solidão)” e “Se”

A décima e a décima-primeira faixas nos trazem de volta a ironia. Partiremos em nossa análise de algumas semelhanças entre ambas, notadas tanto por Leonardo Bomfim, quanto por Guilherme Freire. Segundo o primeiro,

[n]as canções *Só (solidão)* e *Se*, respectivamente a décima e a décima primeira faixa do LP, é possível notar algumas semelhanças, especialmente na temática das letras que tratam, ao mesmo tempo, de forma dramática e irônica o sofrimento de um homem causado pela crueldade de uma mulher, provavelmente pelo término de uma relação. A respeito do estilo musical, pode-se dizer que *Só (solidão)* oscila entre uma bossa-nova e um samba-canção, já *Se*, seria um samba-canção mais tradicional, tanto nas questões melódicas, harmônicas e letrísticas (BOMFIM, 2014, p. 145, grifos do autor).

Já Freire afirma que

[a]nalisando as duas músicas em seus diversos planos e comparando com as outras faixas do disco, talvez possamos afirmar que sejam as que mais empregam procedimentos característicos do gênero samba, como uso de frase de violão no início da música, uso de naipe de percussão (cuíca, surdo, tamborim), levada contínua do começo ao fim, entre outros (FREIRE, 2015, p. 154).

De fato, ambas as canções se aproximam pela temática e pela maneira irônica como a tratam. Também há referências ao samba-canção em ambas. No entanto, “Só (solidão)” apresenta uma complexidade maior de procedimentos, de modo que se pode dizer que ela faz mais do que oscilar “entre uma bossa nova e um samba-canção”. Vejamos sua letra:

[parte A]

Solidão (2x)

Que poeira leve

Solidão

Olhe a casa é sua

O telefo...

Solidão

Que poeira leve

Solidão

Olhe a casa é sua

*E no meu descompasso
O riso dela*

[parte B]

*Na vida quem perde o telhado
Em troca recebe as estrelas
Pra rimar até se afogar
E de solução em solução esperar
O sol que sobe na cama
E acende o lençol
Só lhe chamando
Solicitando*

[Repete parte A]

[parte B, segunda letra]

*Se ela nascesse rainha
Se o mundo pudesse aguentar
Os pobres ela pisaria
E os ricos iria humilhar
Milhares de guerras faria
Pra se deleitar
Por isso eu prefiro
Cantar sozinho*

[parte A novamente]

O tema, como se pode observar, é a solidão causada em um homem pela suposta crueldade de uma mulher, no que já se tem uma referência ao samba-canção. Trata-se de uma solidão bastante diferente daquela que vimos em “Mãe (mãe solteira)”, não só pelos motivos que a causam, mas pela maneira como é tratada. Enquanto naquela, arranjo, melodia e interpretação são construídos para reforçar e transmitir a sensação de solidão da personagem, nesta há uma série de elementos (alguns sutis, outros nem tanto) que evidenciam o

distanciamento irônico, de modo que a canção não se destina a transmitir o sentimento de solidão do Eu lírico, mas a mostrá-lo de maneira crítica.

Analisando a estrutura musical, percebemos que a parte A, que, para Bomfim, se aproximaria da bossa nova, está em Mi maior, enquanto a parte B, que se aproxima do samba-canção, está em Mi menor, o que, por si só, gera certo contraste entre ambas. Na parte A, temos a presença da bossa nova pela batida do violão, mas isso não é suficiente para que se diga que a bossa nova é o estilo que predomina nessa parte. Em primeiro lugar, antes da entrada da batida da bossa nova, que ocorre ao final do verso “que poeira leve”, temos algumas intervenções do violão que se distanciam bastante do estilo de João Gilberto. Com efeito, a canção começa com um acorde de Mi maior tocado pelo violão em sua tríade simples, sem qualquer dissonância e que fica soando enquanto é cantado o primeiro verso, “solidão”. O procedimento se repete uma segunda vez e cria uma atmosfera que sugere muito mais uma espécie de cantador caipira do que uma bossa nova. A batida de João Gilberto ao fim do terceiro verso surge então como uma espécie de quebra de expectativa, por destoar da proposta inicial. A própria ideia de leveza presente no verso “que poeira leve” já traz algo da bossa nova (pode-se lembrar da imagem de leveza de “A felicidade”), articulando-se com a batida, que entra precisamente em meio à palavra “leve”. Cantada dessa forma, a solidão não é trágica, mas tem algo de belo e poético, o que se reforça quando o Eu lírico a convida para ficar à vontade em “olhe, a casa é sua”. Logo depois, temos mais uma quebra, gerada dessa vez pelo verso interrompido “o telefo...”, que gera um silêncio de quatro compassos na melodia. Com a volta da letra, teremos a entrada dos instrumentos de percussão (antes, havia apenas um chocalho marcando as semicolcheias), do baixo e, posteriormente, cavaquinho. Agora, no verso “que poeira leve”, ouve-se, em vez da batida da bossa nova, um breque seguido de uma convenção em tercinas, o que nos coloca muito mais próximos do samba, que predominará até o fim da parte A. O que se observa, então, nessa parte é, mais uma vez, o procedimento de citação e enquadramento de diversas referências: cantador caipira, bossa nova e samba. Na transição da parte A para a B, quando ocorre a modulação para Mi menor, temos ainda uma voz feminina, bem ao fundo na mixagem, que remete à música erudita (barroca, talvez) tanto pela técnica do canto, como pelo perfil melódico, que termina com uma suspensão no quarto grau da escala e uma resolução na terça de picardia.

Há na parte A mais dois elementos fundamentais para o procedimento de citação e enquadramento. Um deles ocorre nos versos “E no meu descompasso / O riso dela”. Trata-se da inserção de um tempo a mais no compasso exatamente na palavra descompasso, o que gera

um compasso de 3/4 em meio ao padrão do samba de 2/4. O descompasso gerado na música faz com que ela comente a si mesma, o que em meio a todas as referências evocadas ajuda a estabelecer a metalinguagem como o sentido mais forte da canção. Outro elemento talvez ainda mais importante é a interrupção do verso “o telefo...”. Vimos que o procedimento da interrupção aparece algumas vezes em *Estudando o samba*, como em “Tô” e “Dói”, mas não nos aprofundamos nele. Trata-se também de um procedimento utilizado por Brecht, cuja importância é destacada por Walter Benjamin (2017), segundo o qual, no teatro épico,

[a] descoberta ([o] distanciamento) das situações se dá por meio da interrupção dos processos. O exemplo mais simples: uma cena de família. De repente, entra um estranho. A mulher estava em vias de pegar uma estatueta de bronze e lança-la contra a filha; o pai, de abrir a janela e chamar um policial. Nesse instante, o estranho surge na porta. (...) Quer dizer, o estranho é confrontado com a situação: feições transtornadas, janela aberta, móveis danificados. Mas há um olhar diante do qual mesmo as cenas mais convencionais da vida burguesa não são tão diferentes disso (p. 26).

Destaca-se aqui a capacidade da interrupção de revelar algo sobre as situações pelo olhar distanciado que provoca. Algo desse congelamento que se tem quando um processo é interrompido, fazendo com que o observemos com maior distância está presente quando o vemos na obra de Tom Zé. Vimos que em “Tô”, a extrema convencionalidade musical e a obviedade dita pelos dois primeiros versos imprimem um choque de normalidade que interrompe bruscamente o experimentalismo que predominou nas faixas anteriores, justamente após seu ápice em “Toc”. A sensação alcançada por esse procedimento, de que algo choca pela sua normalidade gera um deslocamento revelador, que faz com que se estranhe aquilo que é considerado “normal” e que é explorado pela canção. Aqui, a interrupção está mais associada ao procedimento de citação. Voltando para Benjamin,

a interrupção é um dos procedimentos fundamentais de toda configuração formal. Ela ultrapassa em muito o domínio da arte. Para ressaltar apenas um de seus aspectos: ela está na base da citação. Citar um texto implica interromper sua coesão (2017, p. 26).

Um texto quando citado é retirado de seu contexto original e enquadrado em uma outra ordem textual e, a partir dela, pode ser visto com distanciamento. Em “Só (solidão)”, o verso interrompido está em meio à imagem construída da bossa nova, interrompendo-a. Estabelece-se o Eu lírico bossanovista que, sofisticadamente, enxerga leveza e poesia na solidão e, logo depois, sua fala é interrompida no meio, deixando quatro compassos apenas da batida de violão que caracteriza o estilo. Além de jogar um olhar distanciado sobre esse Eu lírico, que dará lugar ao Eu lírico trágico do samba-canção na parte B, a interrupção caracteriza o trecho anterior

precisamente como uma citação, um enquadramento da bossa nova e, de modo mais geral, as outras referências evocadas na canção também como citações nesse mesmo sentido.

Na parte B, há, como vimos, uma modulação para a tonalidade menor homônima. O arranjo muda de caráter, principalmente pela entrada das cordas friccionadas. Enquanto em “Mãe (mãe solteira)” a presença de violino e violoncelo é discreta, camerística e contribui para o caráter bossanovístico do arranjo, aqui ela tende ao exagero dramático, com acentos rítmicos que lembram tangos e boleros. Contribuem para esse exagero a interpretação dramática de Tom Zé e os versos grandiloquentes “Na vida quem perde o telhado / Em troca recebe as estrelas / Pra rimar até se afogar / E de soluço em soluço esperar”, que estabelecem claramente a citação irônica do samba-canção. Observa-se que aqui, a citação e o distanciamento estão marcados pelos exageros interpretativos, enquanto na parte A eles vêm do procedimento de interrupção.

É interessante notar como o arrefecimento dos procedimentos musicais de caráter mais experimental (ostinatos, polirritmia, exploração sonora da dinâmica, canto “defeituoso”) que se observa depois de “Mãe (mãe solteira)” parece se articular com um aumento dos procedimentos de interrupção e citação, que, como veremos, estão também no centro de “Índice”. Desse modo, mesmo nas canções em que o experimentalismo é “colocado para dormir”, a articulação de um ponto de vista distanciado é mantida por esses procedimentos musicalmente mais sutis. É como se o disco não se dobrasse à convencionalidade ou à reprodução de padrões, mesmo diante das inseguranças e incertezas relacionadas à viabilidade do projeto experimental e à própria sequência da carreira musical de Tom Zé.

“Se”, conforme notado por Bomfim, apresenta, também com ironia, uma série de elementos do samba-canção. Vejamos sua letra:

*Ah! Se maldade
Vendesse na farmácia
Que bela fortuna
Você faria
Com esta cobaia
Que eu sempre
Fui nas tuas mãos
Oh! Mulher,*

Se
Porém
Se
Por quê?
Se
De quem?
Se
O quê?
Se isso for possível
Pois, me contem
Como escrever de novo
Um jornal de ontem

Se
Porém
Se
Por quê?
Se
De quem?
Se
O quê?
Eu beijaria os pés
Da santa mãe
E reescreveria
O seu caráter

Nota-se, logo de cara, a semelhança entre a letra da parte A de “Se” e a última estrofe da parte B de “Só (solidão)”. Ambas utilizam o modo subjuntivo para conjecturar situações hipotéticas com o objetivo de mostrar a implacável maldade de uma mulher, de modo que não seria difícil colocar a letra da parte A de “Se” na parte B de “Só (solidão)” e vice-versa. Com efeito, depois de ter ouvido “Só (solidão)”, não há muitas novidades em “Se”. A penúltima canção de *Estudando o samba* apresenta diversas referências explícitas ao samba-canção, como a frase de violão que abre o fonograma, e a interpretação derramada e irônica de Tom Zé, o que resulta essencialmente no mesmo procedimento de enquadramento que já vimos, agora

direcionado mais especificamente para o samba-canção. A se destacar ainda, temos a exploração mais profunda do subjuntivo no refrão, que chega a desarticular até certo ponto o discurso, o qual passa a se constituir de ideias ou hipóteses interrompidas. Também é digno de nota o fato de que é na penúltima faixa do disco que o pandeiro faz sua primeira e única aparição. Uma das características marcantes de *Estudando o samba* consiste no fato de este ser um disco sobre samba com pouca percussão, no qual instrumentos melódicos e harmônicos desempenham funções rítmicas, como se fossem instrumentos de percussão. Isso se dá através de ataques curtos, de poucas notas e em *staccato* e também nas melodias das canções pela exploração rítmica de palavras monossilábicas. Em relação a essa característica, que pode ser considerada uma das “desconstruções” do samba operadas por Tom Zé, observa-se em “Só (solidão)” e “Se” uma atenuação. Ainda que “Se” apresente instrumentos melódicos fazendo função percussiva, o fato de termos naipes de percussão mais tradicionais nessas duas faixas diminui esse deslocamento.

“Índice”

Antes de entrarmos na última faixa de *Estudando o samba*, que, como diz o nome, se constitui no índice remissivo do “estudo” empreendido por Tom Zé, cabe fazermos uma breve recapitulação esquemática das faixas anteriores, segundo as análises realizadas. Tivemos nas três primeiras faixas (“Mã”, “A felicidade” e “Toc”) uma apresentação radical dos procedimentos experimentais de Tom Zé e do projeto estético proposto para o disco. Na quarta (“Tô”), o manifesto do disco, com a explicação verbal dessa estética. Nas três seguintes (“Vai (menina amanhã de manhã)”, “Ui (você inventa)” e “Dói”), aplicações dos procedimentos apresentados. Na oitava (“Mãe (mãe solteira)”), temos o anúncio da morte desse projeto estético experimental e nas três que a sucedem (“Hein?” “Só (solidão)” e “Se”), sambas musicalmente convencionais. Defendemos aqui que o disco *Estudando o samba* formaliza em sua estrutura a posição marginal de Tom Zé no mercado fonográfico por meio da construção de um ponto de vista de *outsider*, o qual perpassa a obra. Se esse ponto de vista fosse construído apenas pelos procedimentos musicais experimentais, não seria suficiente para que ele se estabelecesse como forma, uma vez que tais procedimentos são praticamente abandonados pouco depois da metade do disco. O que mantém esse ponto de vista operando e faz com que ele se constitua como a forma do álbum são as técnicas de distanciamento à maneira de Brecht, que continuam

presentes nessa parte final do LP, e sua articulação com os procedimentos musicais, de que veremos um exemplo e, de certo modo, um resumo na próxima e última faixa.

“Índice” tem sua letra construída totalmente a partir dos títulos monossilábicos (além de “A felicidade”) das demais 11 faixas do disco. Além de se constituir na influência mais evidente da poesia concreta em todo o álbum, “Índice” reafirma o caráter de “estudo” do disco, bem como a metalinguagem que predomina ao longo da obra.

A felicidade

Só dói

Só dói se (Toc!)

Mã

Mãe

Tô só

Dói mãe (Hein?)

Ui!

A felicidade

Só dói

Só dói se (Toc!)

Vai mãe

Tô só

Dói mãe (Hein?)

Ui!

A felicidade

Vemos que, mesmo utilizando somente os títulos das demais faixas do disco, a letra constrói um sentido, ainda que simples. Temos um Eu lírico afirmando sua solidão e estabelecendo uma relação entre felicidade e dor. Inicialmente, nos dois primeiros versos, a relação parece ser de identidade total: “A felicidade / Só dói”. O terceiro, no entanto, traz uma condicional “Só dói se (Toc!)”, que altera o sentido anterior, mas não chega a estabelecer um novo, deixando-o em suspensão. A conjunção “se” pede uma oração subordinada que complete a anterior, mas ela não vem. Em vez disso, vem a onomatopeia “toc”, que quebra o sentido. A palavra “toc” aparece entre parêntesis na letra da canção tal qual escrita no site oficial de Tom

Zé⁷¹ e não é cantada, mas falada⁷². Tanto a fala no fonograma quanto o parêntesis na letra interrompem o fluir da Lírica e geram um recuo em relação a ela, chamando a atenção para o sentido não lírico na letra, o de índice remissivo. Desse ponto de vista, cada palavra da letra apresenta, além de seu sentido corrente na língua, o sentido de referência a uma canção do disco. Dentro do procedimento, recorrente no álbum, da citação, Tom Zé está citando e enquadrando sua própria obra. É interessante, nesse sentido, o fato de que os monossílabos que, ao longo do disco, são utilizados para explorações rítmicas, aqui, com a única exceção de “toc”, têm suas vogais prolongadas, desempenhando papel melódico e contribuindo para a passionalização que predomina na faixa.

Entrando na parte musical, temos aqui a canção mais bossa nova do disco. Não apenas temos, do início ao fim, a batida de João Gilberto, algo que já havia aparecido em diversas outras faixas, mas principalmente, temos tal batida tocando acordes de bossa nova pela única vez no álbum. Sobre isso, Freire (2015) afirma:

No plano musical, a complexidade e a sofisticação melódico-harmônica contrastam com todas as outras faixas do disco, que apresentam estruturas bem mais calcadas em relações tonais diretas sem empréstimos modais ou notas de tensão nos acordes (p. 157).

Essa constatação é bastante acertada no que diz respeito à presença de notas de tensão nos acordes. De fato, sétimas maiores, nonas e décimas-terceiras aparecem em profusão nos acordes de “Índice”, algo que salta imediatamente aos ouvidos pelo evidente contraste com as faixas anteriores. Quanto à presença de empréstimos modais e de uma estrutura harmônica complexa que não esteja calcada em “relações tonais diretas”, tais elementos não parecem estar presentes aqui. Toda a estrutura harmônica de “Índice” se constitui em um passeio pelo ciclo das quartas, partindo de um acorde de Dó com sétima maior. A partir daí, temos sempre um acorde dominante seguido por um acorde menor, ao qual se segue mais um dominante e assim até o retorno ao Dó com sétima maior. Desse modo, o ciclo apresenta a seguinte sequência: C7M – F7 – Bbm – Eb7(9) – Abm – Db7(13) – F#m – B7(13) – Em – A7(13) – Dm – G7(13) – C7M. O ciclo se repete por inteiro uma vez e termina no acorde de Eb7(9) da terceira vez. A canção não acaba em Dó, mas o retorno a esse acorde é sentido como um repouso. Isso se dá ainda que o percurso não estabeleça Dó maior como tônica⁷³. A razão para isso é que C7M é o

⁷¹ Na seção de letras do livro *Tropicalista lenta luta*, a palavra está entre colchetes.

⁷² Não apenas a palavra “toc” é falada, mas a audição do fonograma dá a nítida impressão de que ela não é falada no mesmo take no qual melodia foi gravada. Ou seja, ela se constitui em um recorte de uma outra gravação de Tom Zé dizendo a palavra, o qual é sobreposto à gravação da música.

⁷³ Em “Mãe (mãe solteira)”, também temos um ciclo de quartas no refrão (Am - Dm - G - C - F - Bm(b5) - E7 - Am, todos em suas tríades simples, com exceção do dominante E7). No entanto, como todos os acordes são

único acorde maior sem função de dominante. Quando ouvimos a sequência pela primeira vez, ela soa estranha especialmente nos três primeiros acordes e só começa a ter algum sentido quando se nota o princípio que a organiza. Todos os acordes dominantes pedem resoluções em acordes maiores, devido a suas escalas (nonas e décimas-terceiras sempre maiores, também reforçadas pela melodia), mas são sucedidos por acordes menores. Tais acordes são por sua vez seguidos por acordes dominantes uma quarta acima, o que faz com que eles soem como subdominantes. Não se trata de V – I – V – I, tampouco de V – i – V – i, mas de ii – V – ii – V, ou seja, de uma progressão harmônica feita de cadências deceptivas, que se articulam pela substituição de um acorde maior por seu menor homônimo (por exemplo, Bb por Bbm, Ab por Abm etc.), convertendo-se não em resoluções, mas em subdominantes da próxima cadência, até que se retorne ao acorde de C7M, o qual finalmente resolve a cadência Dm – G7(13).

Retomando a ideia de que Tom Zé está citando e enquadrando sua própria obra, isso pode ser lido como uma alusão ao movimento geral do disco: chegar a um lugar esperado percorrendo caminhos inesperados, que relativizam o próprio ponto de chegada. Se *Estudando o samba* cita e se apropria de elementos de diversas variantes de samba, bossa nova e MPB, submetendo-os aos elementos do projeto experimental de Tom Zé, enquadrando-os e relativizando-os para terminar com dois sambas mais convencionais e uma bossa nova, “Índice” parte de um acorde de Dó maior, propõe cadências para diversas outras tonalidades, passando por todos os 12 graus da escala cromática, interrompendo todas e não completando nenhuma, para retornar ao Dó maior inicial, que soa como repouso não por ter se estabelecido como tônica, mas por interromper a sequência de cadências incompletas. Nesse sentido, trata-se de um repouso por interrupção e não um ponto final de um percurso coerente. A canção, como vimos, não termina em Dó maior, mas no meio do ciclo e em suspensão, num acorde de Mi bemol com sétima e nona e no ponto culminante da melodia, uma das notas mais agudas cantadas por Tom Zé em todo o disco. Talvez, mais do que um final em suspensão – o que certamente também está presente aqui e que poderia sugerir algo de cíclico –, se possa pensar em um final que, seguindo o modo do disco, se dá na forma de interrupção. A última coisa que se diz remete justamente à maior citação de todo o disco: “A felicidade”, o que faz com que o disco termine com a citação de uma citação.

diatônicos da escala de Lá menor, a tonalidade não é posta em xeque, mas reforçada. Em “Índice”, diferentemente, o ciclo é completo, passando por todas as 12 notas e contendo diversos acordes estranhos ao campo harmônico de Dó maior e que trazem cadências em outras direções, o que faz com que a sensação de tônica se perca ao longo do percurso.

Considerações possíveis

Eu ouvia a música do Tom Zé, a primeira do Estudando o samba, “Mã”. Ela fica sempre num mesmo fraseado. Ela tem contrapontos, contracantos... E isso me ajudava a pensar duas coisas: como botar na roda toda a bagagem que eu tinha aprendido de samba [...] e conciliar com a minha falta de habilidade de tocar aquele violãozinho brasileiro, cheio de acordes, pós-bossa nova [...] esses discos do Itamar, do Tom Zé[...] começaram a me levar de volta para o rock, para a época que eu fazia riff.

Kiko Dinucci⁷⁴

A gente escutava muito o Todos os olhos, muito, muito. O Itamar e o meu irmão, eles tocavam várias músicas do Todos os olhos. A gente ia ver shows do Tom Zé, acho que tinha mais gente no palco do que na plateia, sabe? [...] Chegamos até a ir à casa do Tom Zé conversar com ele para ver se ele ia fazer um show em Londrina, isso em 74, ele já estava bem desaparecido.

Arrigo Barnabé⁷⁵

Procuramos identificar e interpretar ao longo das análises os procedimentos estéticos adotados por Tom Zé em *Estudando o samba*. Vimos que, do ponto de vista musical, uma novidade apresentada pelo disco foi o uso de ostinatos como elemento estruturante das composições e o consequente abandono da progressão harmônica. Vimos também que isso só ocorre efetivamente em duas faixas, “Mã” e “Toc”. No entanto, em quase todas as outras foi possível observar algum tipo de repetição ou recorrência de ordem rítmica, seja na melodia ou no arranjo. Essa talvez seja uma das principais marcas do disco, musicalmente falando. Associada a ela está a relativamente baixa presença de percussão no álbum, já que muitas vezes os instrumentos melódicos e harmônicos, ao repetirem estruturas rítmicas que vão se sobrepondo, fazem função de instrumentos percussivos. Em diversas ocasiões, o sentido dessas repetições de estruturas rítmicas se associa ao procedimento de citação, outra importante marca

⁷⁴ Em entrevista ao site Desova, que pode ser acessada em: <https://medium.com/d-e-s-o-va/o-eixo-fora-da-curva-de-kiko-dinucci-8e5aaff7188>

⁷⁵ Em seu programa *Supertônica*, na Rádio Cultura. episódio de 30/01/2016. Disponível em: <http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/supertonica/arquivo/estudando-o-samba-por-kiko-dinucci>

do disco. Assim, a batida de João Gilberto aparece diversas vezes como citação da bossa nova, outras batidas, como as de “Tô” e “Vai (menina amanhã de manhã)” citam o samba de roda, o ostinato grave de “Mã” cita o *blues*, o ostinato da viola em “Toc” cita o samba do Estácio e frases clichês de violão aparecem como citação do samba-canção em “Se”. O procedimento de citação, por sua vez, se relaciona, juntamente com outras técnicas que geram distanciamento, como a ironia e o canto “defeituoso”, com a construção de um ponto de vista de *outsider*, a partir do qual Tom Zé observa e produz comentários acerca da MPB, do samba, do tropicalismo, da bossa nova etc.

Ao formalizarem uma posição marginal no mercado fonográfico, esses procedimentos que observamos em *Estudando o samba* podem apontar para caminhos seguidos posteriormente por artistas que ocupam ou ocuparam posições semelhantes no mercado e que também procuraram refletir criticamente sobre isso em suas obras. Na medida em que a razão de se estudar o passado está em compreender algo acerca do presente, tentaremos arriscar nestas considerações finais o esboço de uma linha de possíveis continuidades ou desdobramentos de alguns dos procedimentos que vimos acima.

Delineamos brevemente no capítulo 1 alguns aspectos da estrutura da indústria fonográfica brasileira nos anos 1960 e 70. Uma consideração detalhada a respeito de seu desenvolvimento nas décadas posteriores está além dos limites deste trabalho⁷⁶, mas, como se sabe, a MPB foi progressivamente perdendo seu lugar tanto como eixo central do mercado fonográfico, quanto como articuladora relevante de uma esfera pública de resistência política, transformando-se em um nicho de mercado em meio a tantos outros. Fazem parte desse processo não apenas as mudanças no interior da indústria fonográfica, mas o fim da ditadura, que dava à MPB boa parte de sua força social e os avanços da modernização capitalista com sua crescente tendência à “mundialização da cultura”, que favoreceu os influxos cada vez maiores do rock e do pop como apostas das gravadoras e gêneros consumidos pelo público jovem e universitário. Essa situação parece ter afetado já os independentes dos anos 1980, como os artistas associados à chamada “vanguarda paulistana”.

Walter Garcia, em “‘Clara Crocodilo’ e ‘Nego Dito’: dois perigosos marginais?” (2015), trabalho no qual analisa as obras de Itamar Assumpção e Arrigo Barnabé, afirma que

não apenas Itamar, mas todos os chamados independentes mais cedo ou mais tarde tiveram de se haver com a diminuição da força social que lhes sustentava em uma fatia alternativa dentro do sistema da MPB. Por conseguinte, tiveram

⁷⁶ Para os anos de 1980 e 90, esse processo é bem descrito e analisado no trabalho de Márcia Tosta Dias (2008).

de se haver com as possibilidades e as dificuldades de inserção no centro do mercado hegemônico – um lugar que aceita tudo, menos a crítica séria e consequente de seu funcionamento, uma vez que aceitá-la de modo sério e consequente colocaria em risco sua hegemonia (p. 29)

Segundo constata o autor, ambos os artistas constroem figuras de delinquência ou marginalidade em suas obras (“Clara Crocodilo” na de Arrigo e “Nego Dito” na de Itamar) e tais figuras “traduzem, em palavras e portanto em representações sociais, a construção musical ou a cancional e o lugar das produções de Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção no mercado” (p. 26). Ou seja, ambas as obras tematizam sua própria “marginalidade”. No que diz respeito a Itamar Assumpção, Garcia vai além e afirma que o sentido principal de sua obra é

a partir de certa distância, olhar diversas formas cancionais, diversos gêneros de canção popular; desse ponto de vista distanciado resultam diferentes comentários sobre essas formas, e assim a sua obra constrói “uma outra história” da canção – não do cotidiano, mas da canção (2015, p. 27).

Essa formulação poderia ser em grande medida aplicada a *Estudando o samba*. Também o disco de Tom Zé constrói, por meio de uma série de procedimentos que já discutimos, um olhar distanciado a partir do qual são comentadas diversas formas cancionais. O autor menciona ainda como característica da obra de Itamar a “horizontalidade do acompanhamento instrumental” (2015, p. 17). A mesma característica aparecerá anos depois nas obras de um grupo de artistas da cena paulistana, do qual fazem parte Kiko Dinucci, Juçara Marçal, Rodrigo Campos, entre outros. Em “Nota sobre o disco Encarnado, de Juçara Marçal (2014)” (2016) Walter Garcia, ao analisar a concepção dos arranjos no disco, afirma que ela pode ser vista como “desdobramento da ‘visão horizontal do violão’ ou da ‘estrutura melódica da harmonia’ em Itamar Assumpção e em Tom Zé” (p. 64). Uma das principais manifestações desse desdobramento se dá no “jogo rítmico entre a voz, as guitarras (ou a guitarra e o cavaquinho) e a rabeca” (p. 62). É pela interação das frases melódicas realizadas por cada um desses instrumentos que se constroem os tecidos dos arranjos, daí a ideia de “horizontalidade”: os arranjos e harmonias emergem de sobreposições de ritmos e melodias, ou, como afirma Kiko Dinucci em entrevista a Garcia, “a gente vai jogando, sem pensar muito na escala ou no tom, até as coisas se encaixarem, mesmo que pareça uma trama estranha de melodias em contraponto” (2016, p. 64).

Observa-se que a construção de canções e arranjos pelo procedimento pouco usual da sobreposição de frases ou padrões rítmicos e melódicos, ou seja, pelo emprego do contraponto e da polirritmia em vez do tradicional acompanhamento harmônico vertical, orientou de algum modo: o trabalho de Tom Zé nos anos 1970; o de Itamar Assumpção nos anos 1980/90; e o de

um grupo de artistas de São Paulo entre os quais estamos destacando Juçara Marçal, Kiko Dinucci e Rodrigo Campos nos anos 2010. Se entre as obras de Tom Zé e Itamar esses procedimentos apresentam origens bastante diversas⁷⁷ e parecem se constituir mais em afinidades eletivas do que em influências diretas, a obra da geração mais recente de artistas paulistanos parece operar uma espécie de fusão reelaborada das obras do iraraense e do tieteense.

Voltando para Garcia (2016), em sua análise do disco *Encarnado*, o autor afirma que, ainda que as faixas do álbum se baseiem padrões rítmicos, tais padrões não estão “nem marcados de forma explícita, nem são executados por instrumentos que se consagraram na cristalização dos vários ritmos no mercado hegemônico” (p. 62-3). Isso faz com que a escuta se desloque e impede que os gêneros ou rótulos comerciais “se anteponham imediatamente às particularidades dos fonogramas” (p. 63), o que não significa dizer que tais gêneros ou rótulos não estão presentes de algum modo no álbum. Assim, é possível identificar samba, ciranda e frevo, por exemplo, em *Encarnado*, mas não se trata de sua simples reprodução. Também não se trata exatamente da citação ou paródia dos gêneros tal como vimos em *Estudando o samba*. Pode-se dizer que estamos mais próximos aqui da estilização, já que os gêneros, ainda que identificáveis, estão desconstruídos até certo ponto e submetidos à sonoridade bastante característica que permeia o disco todo. Uma das razões para que não se possa falar em paródia no disco de Juçara Marçal é a ausência de ironia na maior parte do álbum. É interessante notar, no entanto, que duas das aparições mais evidentes da ironia se deem justamente nas regravações de canções de Tom Zé (“Não tenha ódio no verão”) e Itamar Assumpção (“E o Quico?”). Independentemente das convergências ou divergências de sentido do uso da ironia nas regravações, a estilização de gêneros ou rótulos consagrados empreendida em *Encarnado* incorpora tais gêneros como matéria, constituindo-se, assim, em numa maneira de observá-los com certa distância e produzir comentários sobre eles e resultando em algo próximo, ainda que por vias mais ou menos diversas, ao ponto de vista exterior que vimos em *Estudando o samba* e que Garcia (2015) havia identificado na obra de Itamar Assumpção. Nos três casos, esse ponto de vista formaliza, através de procedimentos musicais e expressivos que convergem em alguns relevantes aspectos, uma posição marginal no mercado e reflete criticamente sobre esse mercado.

⁷⁷ Para uma análise detalhada desses procedimentos e seus sentidos na obra de Itamar Assumpção, ver o trabalho de Maria Clara Bastos (2012).

Parece-nos que uma maior consideração a respeito dos diferentes procedimentos formais a partir dos quais artistas da atualidade lidam com suas condições no mercado se constitui num interessante tema para pesquisas futuras. Nesse sentido, qual a diferença entre ocupar uma posição marginal no mercado em 1976 e em 2014? Ou ainda, quais as condições de se produzir sentidos artísticos que não podem ser reduzidos para a troca – ou “música cuja essência não reside nos efeitos que ela produz”, para trazer de volta a problemática de Nicholas Brown (2014) – na atualidade? A própria trajetória de Tom Zé ilumina algo a respeito dessa questão. Uma importante contribuição do trabalho de Guilherme Freire (2015) é sua contextualização do reaparecimento do iraraense no mercado nos anos 1990. A história é frequentemente contada como uma grande obra do acaso: o músico e produtor David Byrne, em visita ao Brasil, teria encontrado acidentalmente, por uma espécie de descuido do vendedor, o disco *Estudando o samba* em uma loja de discos em São Paulo. Ao ouvir o disco, já nos EUA, Byrne teria se impressionado com a originalidade da música e decidido contratar Tom Zé para lançá-lo nos Estados Unidos. Freire aponta que tal reaparecimento não teria ocorrido sem os desenvolvimentos da indústria fonográfica nos anos 1980 e 90, que se relacionam, muito resumidamente, com modernizações do ponto de vista tecnológico, aumento da segmentação do mercado, desterritorialização dos processos produtivos, mundialização da cultura, racionalização e padronização de procedimentos cada vez maiores em escala mundial⁷⁸. Nesse contexto, cresce, a partir de meados da década de 1980, um segmento do mercado fonográfico denominado *World Music*, que teve como objetivo inserir no mercado internacional manifestações musicais de regiões vistas como distantes ou remotas, trazendo um discurso de valorização da diversidade cultural e apostando no aspecto local como uma marca de diferenciação no mercado globalizado. Segundo Freire,

ao que tudo indica, o compositor se beneficiou diretamente desta nova tendência, pois além de ter conquistado sucesso justamente através de um selo especializado no segmento World Music, o Luaka Bop, seus procedimentos experimentais transgressores (uso de ruídos, *clusters*, atonalismos, sons guturais, polimetrias), que no passado o teriam levado ao ostracismo, acabaram tornando-se um símbolo de distinção no mercado globalizado; uma singularidade local contraposta a certa homogeneidade gerada por processos de padronização de praxe no mercado. (2015, p. 184)

Teriam sido, então, aqueles procedimentos musicais por meio dos quais Tom Zé produziu uma “música cuja essência não reside nos efeitos que ela produz” os responsáveis por sua volta, via mercado internacional. Quando Nicholas Brown (2014) constata a inevitabilidade do caráter de mercadoria da música (e dos efeitos provocados por ela) e, portanto, sua

⁷⁸ Para a versão completa do argumento, ver Freire (2015, p. 171-187).

impossibilidade de produzir sentidos que não possam ser reduzidos a valor, o autor aponta que o modernismo nas artes pode ser caracterizado pelo esforço de afirmar a autonomia da arte em relação ao mercado, abandonando o imperativo de ser “para todos” e estabelecendo um campo de produção restrita formado por especialistas e conhecedores, que são, ao mesmo tempo, iguais e concorrentes. Se esse conceito de campo bourdieusiano já é difícil de se aplicar para a canção popular em qualquer época, a especificidade do momento atual, segundo Brown é que os campos restritos

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 funcionar como a ideologia estética dominante em nosso momento atual.* Indubitavelmente, esferas restritas, dos ambientes amadores aos de vanguarda, ainda existem aqui e ali, mas 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, ou que é outra questão – escolhe uma ingenuidade imperdoável (2014, p. 156, grifos nossos).

Se a ideologia estética dominante do momento atual é a incorporação de todos os campos restritos, nichos, “vanguardas”, “padrões” e “quebras de padrões” em “um mundo cheio de diferenças e sem antagonismos”, isso parece colocar um problema para a música de artistas como Tom Zé, Juçara Marçal e Kiko Dinucci, cujas obras costumam gerar interesse (demanda) precisamente pelos efeitos de deslocamento em relação aos padrões que produzem, os quais lhes conferem a marca da singularidade, valorizada em certos nichos do mercado que a tudo padroniza. Salvo engano, esta contradição parece marcar até hoje as obras de artistas que buscam fugir da padronização do mercado hegemônico mundializado: a segmentação do mercado é tal que existe mercado para aquilo que foge aos padrões do mercado. Desse ponto de vista, se tais obras geram demanda justamente por tensionarem os “padrões”, então elas não poderiam, para Brown, produzir sentidos, já que sentidos para os quais existe demanda “não são sentidos em absoluto, mas mercadorias. Um sentido político que satisfaz uma demanda não é um sentido, mas um produto comprável de identificação social, como uma insígnia” (BROWN, 2014, p. 167).

Ocorre ainda que os nichos de mercado nos quais esses artistas circulam ou tentam circular continuam sendo mais ou menos restritos e a inserção neles continua sendo incerta, instável e cada vez mais permeada de contradições⁷⁹. Quando Brown fala em “ingenuidade

⁷⁹ Patrícia Gonçalves (2018) trata do percurso “da ‘Era dos Festivais à ‘Era dos Editais’” na indústria fonográfica brasileira em sua análise do álbum *Tropicália lixo lógico* (2012), de Tom Zé, o qual foi financiado por um edital da Natura Musical, via Lei Rouanet. Nesse contexto, que parece estar acabando, no qual os artistas recorrem quase

imperdoável”, tal ingenuidade está associada à recusa dos riscos de um mercado anônimo por parte do artista, como uma maneira de produzir obras de arte autônomas. Isso é ingênuo não só porque a autonomia em relação ao mercado é cada vez mais coisa do passado, mas porque significa produzir arte que é necessariamente para poucos. Embora isso seja verdade, pode-se dizer que ingressar no mercado anônimo tampouco é garantia de ser “para todos”. Mais ainda, é o próprio mercado que, em sua dinâmica, cria segmentos setorizados nos quais a produção crítica (tenha ela valor estético ou não) é valorizada e, portanto, integrada, constituindo-se em um elemento de distinção, ou “um produto comprável de identificação social” circunscrito a setores mais ou menos restritos e não sendo, desse modo, “para todos”. Se isso ocorre com os artistas de que estamos tratando, não nos parece que seja pelas escolhas desses artistas. Antes, isso se dá por uma impossibilidade objetiva colocada pela estrutura e dinâmica do mercado, que basicamente não deixa muita margem de escolha para quem se encontra nas suas margens. A questão, no entanto, permanece: o fato de existir demanda no mercado (nas condições instáveis que conhecemos) para procedimentos estéticos que tensionem a lógica desse mercado anula os possíveis sentidos de tais procedimentos ou se constitui numa espécie de fresta que permite alojar “‘um corpo estrangeiro’ no ponto fraco da ideologia do capitalismo” (BROWN, 2014, p. 189)? Em vez de responder à pergunta, algo que estaria além de nossos limites, encerramos parafraseando Fredric Jameson (2015, p. 127) e afirmando que uma contradição estética, na medida em que expressa contradições materiais, não pode ser resolvida esteticamente. Dito de outro modo, sem poder resolver o problema, pensamos que a forma artística pode desvelá-lo e apontar caminhos (e esperamos ter dado exemplos disso), *apesar de*, e justamente *por* circular no mercado.

exclusivamente a mecanismos de financiamento público-privado (*se e quando* estes se encontram disponíveis) para produzirem suas obras, a autora observa uma “quase indiferenciação entre arte e propaganda” (p. 108).

Referências

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. 5ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

_____. *Teoria estética*. 2ª edição. Lisboa: Edições 70, 2008.

ALAMBERT, Francisco. “A realidade tropical”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, no 54. São Paulo, USP/ IEB, 2012. pp. 139-150.

BASTOS, Maria Clara. *Processos de composição e expressão na obra de Itamar Assumpção*. Dissertação de Mestrado em Artes. São Paulo: ECA-USP, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Ensaio sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017.

BOMFIM, Leonardo Corrêa. *Os tons de Zé: transformações paradigmáticas na obra de Tom Zé (1967-1976)*. Dissertação de Mestrado em Música. São Paulo: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2014.

BRECHT, Bertolt. “Mãe Coragem e seus filhos”. In: *Teatro completo*, vol. 6. 3ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

_____. *A Santa Joana dos Matadouros*. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2001.

BROWN, Nicholas “Tropicália, pós-modernismo e a subsunção real do trabalho sob o capital”. In: Maria Elisa CEVASCO; Milton OHATA (org.), *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. pp. 295-309.

_____. “Brecht eu misturo com Caetano: citação, mercado e forma musical”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 59, p. 149-190, dez. 2014.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 2ª edição, revista e ampliada. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974.

CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 8, São Paulo, USP, 1970, p. 67-89.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, volumes 1 e 2*. 9ª ed. Rio de Janeiro/ Belo Horizonte: Itatiaia, 2000

CEVASCO, Maria Elisa “Modernização à brasileira”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 59. São Paulo, dez. 2014. pp. 191-212.

DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura* 2ª ed. São Paulo: FAPESP/Boitempo Editorial, 2008.

_____. “Quando o todo era mais do que a soma das partes: álbuns, singles e os rumos da música gravada” In. *Revista Observatório Itaú Cultural*. nº 13 (set. 2012). São Paulo: Itaú Cultural, 2012, p. 63-74.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2004.

DUNN, Christopher. “Fazendo cócegas nas tradições: o samba disjuntivo de Tom Zé”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 70, p. 149-165, ago. 2018.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FENERICK, José Adriano. Tom Zé: a crítica da canção popular e a canção popular crítica. *Fênix: revista de história e estudos culturais*, v. 10, ano X, n. 2. Edufu, 2013. Pp 1-14.

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

_____. A produção de Tom Zé na década de 1970: considerações sobre o projeto da música “operária” e o disco Estudando o samba. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 68, p. 122-144, dez. 2017.

_____. “Tom Zé e o contra discurso do anti-herói: crítica e desconstrução da canção da MPB em *Todos os olhos*. *Música popular em revista*, Campinas, ano 5, v. 2, p. 9-34, jan-jul, 2018.

GARCIA, Walter. *Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

_____. “Cordialidade, melancolia, modernidade”. In: W. GARCIA (org.), *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. pp. 207-231.

_____. “Radicalismos à brasileira”. *Celeuma*, nº 1, vol. 1. São Paulo, USP/ Centro Universitário Maria Antonia, maio 2013. pp. 20-31.

_____. “Notas sobre ‘Cálice’ (2010, 1973, 1978, 2011)”. *Música Popular em Revista*, ano 2, vol. 2. Campinas, Unicamp/ IA, jan./jun. 2014. pp. 110-150.

_____. “‘Clara Crocodilo’ e ‘Nego Dito’: dois perigosos marginais?”. *Antíteses*, Londrina, vol. 8, nº 15, jul./ dez. 2015. pp. 10-36.

_____. “Nota sobre o disco Encarnado, de Juçara Marçal (2014)”. *Revista USP*, nº 111. São Paulo, out./ nov./ dez. 2016. pp. 59-68

GONÇALVES, Patrícia Anette Schroeder. *Três ensaios sobre a Tropicália de Tom Zé: da ‘Era dos Festivais’ à ‘Era dos Editais’*. Dissertação de Mestrado em Estudos Brasileiros. São Paulo: IEB-USP, 2018.

GUERALDO, Vinícius José Fecchio. *Em busca do consenso: Milton Nascimento e a perda dos laços comunitários*. Dissertação de Mestrado em Estudos Brasileiros. São Paulo: IEB-USP, 2017.

- HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 26 ed. São Paulo: Companhia das letras, 2001.
- JAMESON, Fredric. “The aesthetics of singularity”. In: *New Left Review*, n. 92, p. 101, 2015.
- KEHL, Maria Rita. *Bovarismo brasileiro*. São Paulo: Boitempo, 2018.
- LEMOES, Altalia Maria Alves. *A construção da “descanção” de Tom Zé*. Dissertação de Mestrado em Linguística. Ceará: Universidade Federal do Ceará, 2006.
- MACHADO, Regina. *Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro*. Tese de doutorado em linguística. São Paulo: FFLCH-USP, 2012.
- MAMMI, Lorenzo. “João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova”. *Novos Estudos*, nº 34. São Paulo, Cebrap, nov. 1992. pp. 63-70.
- _____. “A era do disco”. In: *Revista Piauí*, nº 89. Rio de Janeiro: Editora Alvarenga, 2014. pp. 36-41.
- MOLINA, Sergio Augusto. *A Composição de Música Popular Cantada: A Construção de Sonoridades e a Montagem dos Álbuns no Pós-Década de 1960*. Tese de doutorado em Música. São Paulo: ECA-USP, 2014.
- NAPOLITANO, Marcos. “*Seguindo a canção*”: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959- 1969). São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2001.
- _____. “A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural”. *Actas del V Congreso Latinoamericano IASPM*, 2002.
- _____. “MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982)”. *Estudos avançados*, nº 69, vol. 24. São Paulo, USP/ IEA, 2010. pp. 389-402.
- NERY, Emília Saraiva. *A imprensa cantada de Tom Zé: entre o Tropicalismo e uma linha evolutiva da MPB (1964-1999)*. Tese de Doutorado em História Social. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2014.
- OLIVEIRA, Bernardo. *O livro do disco – Estudando o samba*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.
- OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista: o ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. “Revisitando o tempo dos militares”. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. 1ª reimpressão. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p. 112-127.
- PIMENTA, Heik. (org.) *Encontros – Tom Zé*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.
- PIRES, Carlos Eduardo de Barros Moreira. *Canção popular e processo social no tropicalismo*. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo: FFLCH-USP, 2009.

RIBEIRO, Vicente Samy. *O Modalismo na Música Popular Urbana do Brasil*. Dissertação de Mestrado em Música. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2014.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 6ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SANDRONI, Carlos. “Adeus à MPB”. In: CAVALCANTE, Berenice; M. M. STARLING, Heloisa; EISENBERG, José. *Decantando a República, volume 1: Outras conversas sobre os jeitos da canção*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2004, pp. 23-35.

_____. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Ao vencedor as batatas*. 5ª edição. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. 4ª edição, 2ª reimpressão. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. “Nota sobre vanguarda e conformismo” e “Cultura e política, 1964-69”. In: *O pai de família e outros estudos*. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 47-54 e 70-111.

_____. “Verdade tropical: um percurso de nosso tempo”. In: *Martinha versus Lucrécia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 52-110.

SILVA, Graccho Silvio Braz Peixoto da. *Tom Zé: O defeito como potência - A canção, o corpo, a mídia*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: PUC, 2005.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.

_____. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

_____. *Elos de melodia e letra*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

VARGAS, Herom. “As inovações de Tom Zé na linguagem da canção popular dos anos 1970”. *Galáxia* (São Paulo. Online), v. 12, p. 279-291, 2012.

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. Edição de bolso. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.

ZAN, José Roberto. “Jards Macalé: desafinando coros em tempos sombrios”. *Revista USP*, nº 87. São Paulo, setembro/novembro 2010, p. 156-171.

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

Referências fonográficas

BUARQUE, Chico. *Meus caros amigos*. Philips/Phonogram, 1976. LP.

BUARQUE, Chico; NASCIMENTO, Milton. *Milton & Chico*. Philips/Phonogram, 1977. LP.

GIL, Gilberto. *Refazenda*. Philips/Phonogram, 1975. LP.

_____. *Refavela*. Philips/Phonogram, 1977. LP.

_____. *Realce*. WEA/Elektra, 1979. LP.

GILBERTO, João. *João Gilberto Cantando as Músicas do Filme Orfeu do Carnaval*. Odeon, 1959. EP.

MARÇAL, Juçara. *Encarnado*. Independente, 2014.

NASCIMENTO, Milton. *Milton*. EMI-Odeon, 1970. LP.

_____. *Minas*. EMI-Odeon, 1975. LP.

_____. *Geraes*. EMI-Odeon, 1976. LP.

SANTOS, Agostinho dos. *O inimitável Agostinho dos Santos*. RGE, 1959. LP.

TOM ZÉ. *Grande Liquidação*. Rozemblit, 1968. LP.

_____. *Tom Zé*. RGE, 1970. LP.

_____. *Se o caso é chorar*. Continental, 1972. LP.

_____. *Todos os olhos*. Continental, 1973. LP.

_____. *Estudando o samba*. Continental, 1976. LP.

_____. *Correio da Estação do Brás*. Continental, 1978. LP.

_____. *Nave Maria*. RGE, 1984. LP.

_____. *No jardim da política*. Palavra Cantada Produções Musicais, 1998. CD.

_____. *Com defeito de fabricação*. Trama/Luaka Bop, 1998. CD.

_____. *Jogos de armar - Faça você mesmo*. Trama, 2000. CD.

_____. *O pirulito da ciência*. Biscoito Fino, 2010. CD.

VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. Philips/Phonogram, 1968.

_____. *Caetano Veloso*. Philips/Phonogram, 1969.

_____. *Qualquer coisa*. Philips/Phonogram, 1975. LP.

_____. *Jóia*. Philips/Phonogram, 1975. LP.

VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto; Os Mutantes; ZÉ, Tom; DUPRAT, Rogério e demais artistas. *Tropicália ou Panis et circencis*. Philips-Polygram, 1968.

Filmes

GALLO, Carla. *Tom Zé ou Quem irá colocar uma dinamite na cabeça do século?* 2000. 48 min. color. son.

GONZÁLES, Ígor Iglesias. *Tom Zé Astronauta Libertado*. 2009. 90 min. color. son.

MATOS JR, Décio. *Fabricando Tom Zé*. 2006. 90 min. color. son.

Apêndice A: Mã

Tom Zé

Transc: Leilor Miranda/Amanda Temponi

$\text{♩} = 60$

Cavaquinho

Coro 1

Coro 2

Ostinato Grave

7

Ba-ti za'es se ne - nê m

Ba-ti za'es se ne - nê em

12

Cav.

Cr.1

Cr.2

Ost. Gr.

ba-ti za'es se ne - nê m

Ba-ti za'es se ne - nê em

17

Cav.

Cr.1

Cr.2

Ost. Gr.

21

Cav.

Cr.1

Cr.2

Ost. Gr.

Measures 21-24. The Cav. part has a complex melodic line with many beamed sixteenth notes and slurs. The Cr.1 and Cr.2 parts are silent, indicated by whole rests. The Ost. Gr. part is also silent for the first two measures, then enters in measure 3 with a melodic line.

25

Cav.

Cr.1

Cr.2

Ost. Gr.

Measures 25-28. The Cav. part continues with a complex melodic line. The Cr.1 and Cr.2 parts are silent. The Ost. Gr. part enters in measure 25 with a melodic line, continuing through measure 28.

29

Cav.

Cr.1

Cr.2

Ost. Gr.

Measures 29-32. The Cav. part continues with a complex melodic line. The Cr.1 and Cr.2 parts are silent. The Ost. Gr. part continues with a melodic line, ending in measure 32.

33

Cav.

Cr.1

Cr.2

Ost. Gr.

ba-ti - za - do bo om

37

Cav.

Cr.1

Cr.2

Ost. Gr.

ba-ti - za - do bo om

41

Cav.

Cr.1

Cr.2

Ost. Gr.

ba-ti - za - do bo om

45

Cav.

Cr.1
ba-ti-za - do-bo om

Cr.2
Eh o

Ost. Gr.

49

Cav.

Cr.1
ba - ti-za - do bo om

Cr.2
sam - bas e ar - can - jos Oh

Ost. Gr.

53

Cav.

Cr.1
ba-ti-za - do-bo om

Cr.2
a ru - a'a ar - ru - a ça

Ost. Gr.

57

Cav.

Cr.1
ba-ti-za - do bo om

Cr.2
Eh a mão da ma - dru - ga - da

Ost. Gr.

61

Cav.

Cr.1
ba-ti-za - do - bo om

Cr.2
Oh a lu - a'en-lu - a - ra

Ost. Gr.

65

Cav.

Cr.1
ba-ti-za - do bo om

Cr.2
- da Eh o

Ost. Gr.

69

Cav.

Cr.1
ba-ti-za - do-bo om

Cr.2
se - io su a se - de - Eh

Ost. Gr.

73

Cav.

Cr.1
ba-ti-za - do bo om

Cr.2
mã mã mã mã mã mã mã

Ost. Gr.

77

Cav.

Cr.1
ba-ti-za - do-bo om

Cr.2
Eh mã mã mã mã mã mã mã

Ost. Gr.

81

Cav.

Cr.1

Cr.2

Ost. Gr.

81

82

83

Apêndice B: A felicidade

Tom Jobim/Vinicius de Moraes

Versão: Tom Zé

Transc.: Leilor Miranda/Amanda Temponi

Tom Zé

Violão

Tamborim

Surdo

T.Z.

Vio.

Tam.

Sur.

8

♩ = 150

Am **Dm** **G7** **C7M**

tris - te - za não tem fim fe-li - ci -

B7 **Em7** **Em6** **Em7** **Em7** **Em6** **Em7** **C7M**

- da - de sim tris a fe-li - ci -

1. 2.

17 G#° Am7 Gm7(b5)

T.Z. 8 - da - de'é co - mo'a plu - ma que'o ven - to vai le - van - do pe - lo ar

Vio.

Tam.

Sur.

23 F#7(b5) F7M Dm7

T.Z. 8 vo - a tão le - ve mas tem a vi - da bre - ve pre -

Vio.

Tam.

Sur.

31 Bm7(b5) E7/B Am7 C7M

T.Z. 8 ci - sa que'ha - ja ven - to sem pa - rar a fe - li - ci - da - de do

Vio.

Tam.

Sur.

38 C#° Dm7

T.Z. 8 po-bre pa-re - ce a gran-de'i - lu-são do car-na - val a gen-

Vio.

Tam.

Sur.

46 G7 C7M B7

T.Z. 8 - te tra-ba - lha o a - no in-tei - ro por um momen-to de so-nho pra fa -

Vio.

Tam.

Sur.

52 Em D° Am7 Am6 Am7 Dm7

T.Z. 8 zer a fan - ta - si - a de rei ou de pi - ra ta'ou jar - di - nei - ra

Vio.

Tam.

Sur.

59 Em7 Bm7(b5) E7/B Am7 Am

T.Z.

 8 pra tu - do se'a - ca - bar na quar - ta fê - ra tris - te - za não tem

Vio.

Tam.

Sur.

66 Dm G7 C7M B7 Em7 Em6 1. Em7 2. Em6

T.Z.

 8 fim fe - li - ci - da - de sim tris

Vio.

Tam.

Sur.

75 Em7 C7M G#° Am7

T.Z.

 8 a fe - li - ci - da - de é co - mo a plu - ma de or - va - lho nu - ma

Vio.

Tam.

Sur.

82 Gm7(b5) F#7(b5) F7M

T.Z. 8 pé - ta - la de flor bri - lha tran - qui - la de pois de

Vio.

Tam.

Sur.

89 Dm7 Bm7(b5) E7/B Am7

T.Z. 8 le - ve'o - ci - la e cai co - mo'u - ma lá - gri - ma de'a - mor

Vio.

Tam.

Sur.

96 C7M C#°

T.Z. 8 a mi-nha fe - li - ci - da - de'es - tá so - nhan - do nos o - lhos

Vio.

Tam.

Sur.

103 Dm7 G7

T.Z. 8 da mi-nha na - mo - ra - da é co - mo'essa noi - te pas-

Vio.

Tam.

Sur.

109 C7M B7 Em D°

T.Z. 8 san - do pas san - do em bus - ca da ma-dru - ga - da fa - lem bai-xo por - fa - vor

Vio.

Tam.

Sur.

115 Am7 Am6 Am7 Dm7

T.Z. 8 pra que'éla'a - cor - de'a - le - gre co - mo'o di - a o -

Vio.

Tam.

Sur.

121 Em7 Bm7(b5) E7/B Am

T.Z. 8
fe - re - cen - do bei - jos de a - mor tris - te - za não tem fim

Vio.

Tam.

Sur.

128

T.Z. 8

Vio.

Tam.

Sur.

Apêndice C: Vai (Menina amanhã de manhã)

Tom Zé/Perna

Transc.: Leilor Mitanda/Amanda Temponi

♩ = 100

E7(9) E7(9)/B E7(9) E7(9)/B E7(9) E7(9)/B E7(9) E7(9)/B E7(9) E7(9)/B

Tom Zé

Me ni na'a - manhã de ma-

Violão

6 E7(9) E7(9)/B E7(9) E7(9)/B E7(9) E7(9)/B A

T.Z.

nhã quando'a gen-te'a - cor - dar que-ro te di - zer que'a fe-li - ci-da - de vai

Vio.

10 B7 E7(9) C#m7 F#m7

T.Z.

de-sa-bar so-'os homens vai de-sa-bar sobre'os homens vai

Vio.

14 B7 E7(9) E7(9)/B E7(9) E7(9)/B E7(9) E7(9)/B

T.Z.

de-sa-bar sobre'os ho - mens na ho - ra ninguém es - ca -

Vio.

18 E7(9) E7(9)/B E7(9) E7(9)/B E7(9) E7(9)/B A

T.Z. 8 - pa de-bai - xo da ca-ma ninguém se'es con - de'a fe-li - ci-da - de vai

Vio.

22 B7 E7(9) C#m7 F#m7

T.Z. 8 de-sa-bar sobre'os homens vai de-sa-bar sobre'os homens vai

Vio.

26 B7 E7(9) E7(9)/B E7(9) E7(9)/B E7(9) E7(9)/B A

T.Z. 8 de-sa-bar sobre'os ho - mens me - ni - na'e - la me - te me - do me-

Vio.

31 B7 E7(9) C#m7 F#m7

T.Z. 8 ni-na'e - la fe - cha'a ro - da me - ni - na não tem sa-í - da de ci - ma de

Vio.

35 B7 E7(9) E7(9)/B E7(9) E7(9)/B A B7

T.Z. 8 banda'ou de la - do me - ni na o-lhepra fren - te o me - ni - na to-do cui - da -

Vio.

40 E7(9) C#m7 F#m7 B7 E7(9) E7(9)/B

T.Z. 8 - do não quei-ra dormir no po - to se-gu - re'o jo - go'aten-ção de manhã

Vio.

45 E7(9) E7(9)/B E7(9) E7(9)/B E7(9) E7(9)/B E7(9) E7(9)/B E7(9) E7(9)/B

T.Z. 8 Me me ni na'a fe-li - ci-da de'é che-ia de pra - pa -

Vio.

50 E7(9) E7(9)/B E7(9) E7(9)/B A B7

T.Z. 8 - ça'é che-ia de tra - ça'é che-ia de la - ta'é che-ia de gra - ça me
- no'é pe - no'é si - no'é so - no

Vio.

54 E7(9) E7(9)/B E7(9) E7(9)/B E7(9) E7(9)/B E7(9) E7(9)/B

T.Z. 8 ni-na'a fe-li - ci-da - de'é che-ia de a - no'é che-ia de E - no'é che-ia de hi -
an en in

Vio.

58 A B7 E7(9) E7(9)/B E7(9) E7(9)/B

T.Z. 8 - no'é che-ia de O NU me ni-na'a fe-li - ci-da - de'é che-ia de a
on

Vio.

62 E7(9) E7(9)/B E7(9) E7(9)/B A E7(9) E7(9)/B

T.Z. 8 é che-ia de e é che-ia de i é che-ia de ó é che-ia de a

Vio.

66 E7(9) E7(9)/B E7(9) E7(9)/B A B7

T.Z. 8 é che-ia de é é che-ia de i é che-ia de ó é che-ia de a

Vio.

Apêndice D: Ui! (Você inventa)

Tom Zé

Transc.: Leilor Miranda

♩ = 75

G

Coro

Tom Zé

Viola

Violão

Baixo elétrico

6

D7

Cr.

T.Z.

Vla.

Viol.

B. El.

11

G G7 C B7

Cr.

T.Z.

Vla.

Viol.

B. El.

ven - to ui vo - cê in - ven - ta'o lu - xo eu in - ven - to o li -

16

Em A7 D7 G

Cr.

T.Z.

Vla.

Viol.

B. El.

- xo vo - cê in - ven - ta'o'a - mor eu in - ven - to'a so-li - dão vo -

21 A7 D7 G

Cr. vo - cê in - ven - ta gri-

T.Z. cê in - ven - ta'o'a - mor eu in - ven - to'a so-li - dao

Vla.

Viol.

B. El.

26 D7

Cr. - te eu in - ven - to ai vo - cê in - ven - ta cho - re eu in-

T.Z.

Vla.

Viol.

B. El.

31

G G7 C

Cr. *ven - to ui vo - cê in - ven - ta'o lu - xo eu in - ven-*

T.Z.

Vla.

Viol.

B. El.

35

B7 Em A7

Cr. *- to o li - xo vo - cê in - ven - ta'o'a - mor eu in -*

T.Z.

Vla.

Viol.

B. El.

39 D7 G A7

Cr. *ven - to'a so - li - dāo vo - cê in - ven - ta'o'a - mor eu in -*

T.Z.

Vla.

Viol.

B. El.

43 D7 G A7

Cr. *ven - to'a so - li - dāo vo - cê in - ven - ta'o'a - mor eu in -*

T.Z.

Vla.

Viol.

B. El.

47 D7 Fine G Am B7 Em

Cr. ven - to'a so - li - dão

T.Z. vo-cê in - ven-ta a lei e eu in - ven-to a o bedi - ên-cia vo -

Vla.

Viol.

B. El.

53 Am B7 Em A7

Cr.

T.Z. cê in-ven - ta Deus e eu in - ven-to a fé vo - cê in - ven - ta'o tra - ba-lho e

Vla.

Viol.

B. El.

59 D7 G Em A7 D7

Cr.

T.Z.

8 eu in - ven - to'as mãos vo - câ in - ven - ta'o pe - so e eu in - ven - to'as cos-

Vla.

Viol.

B. El.

64 G7 F#7 B7 E

Cr.

T.Z.

8 - tas vo-cê in - ven - ta ou - tra vi - da eu in - ven - to'a re - sig-na-ção vo -

Vla.

Viol.

B. El.

69 A7 D7 G7 C D7

Cr.

T.Z.

8

cê in-ven ta'o pe - ca-do e'eu fi-co'a-qui no-in - fer - no meu deus

Vla.

8

Viol.

8

B. El.

75 C D7

Cr.

T.Z.

8

no in - fer - no va - lha me Deus

Vla.

8

Viol.

8

B. El.