

As inovações de Tom Zé na linguagem da canção popular dos anos 1970¹

Herom Vargas

Resumo: O objetivo deste artigo é discutir alguns aspectos da experimentação na obra do compositor brasileiro Tom Zé em três de seus cinco discos lançados nos anos 1970, dentro de um cenário de exceção institucional por conta da ditadura militar e de expansão das indústrias culturais. As canções do compositor que serão tratadas são dos discos: *Se o caso é chorar* (Continental, 1972), *Todos os olhos* (Continental, 1973) e *Estudando o samba* (Continental, 1975). A noção básica de experimentalismo a ser utilizada é de Umberto Eco (1970). Outro conceito usado na discussão do experimentalismo é o de "canção crítica", desenvolvido por Santuza C. Naves (2010). Como horizonte teórico, a canção popular será tratada como um "texto semiótico", conforme a semiótica da cultura de Yuri M. Lotman (1996). Os aspectos de inovação serão analisados internamente à própria linguagem híbrida da canção (letra, canto, música e *performance*) e nas relações externas entre canção e contexto cultural.

Palavras-chave: Tom Zé; experimentalismo; inovação; música popular

Abstract: Tom Zé's innovations in the language of popular song in the 1970s - The aim of this article is to discuss some aspects of experimentation in the work of Brazilian composer Tom Ze in three of his five albums released in 1970's within a scenerio of institutional exception due to the military dictatorship and the expansion of cultural industries. The composer's songs that will be considered are from the albums: *Se o caso é chorar* (Continental, 1972) *Todos os olhos* (Continental, 1973) and *Estudando o samba* (Continental, 1975). The basic notion of experimentalism that will be used here is Umberto Eco's (1970). Another concept used in the discussion of experimentalism is the concept of "critical song," developed by Santuza C. Naves (2010). As a theoretical horizon, the popular song will be treated as a "semiotic text",

¹ Com algumas adaptações, este texto foi publicado nos Anais do XI Congresso da ALAIC, de 2012, no GT Discurso y Comunicación. Este artigo é parte do projeto de pesquisa *Experimentalismo e inovação na MPB nos anos 1970*, financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de S. Paulo (Fapesp).

according to the semiotics of culture by Yuri M. Lotman (1996). The aspects of innovation will be analyzed within the hybrid language of the song (lyrics, singing, music and performance) and the external relations between songs and cultural context.

Keywords: Tom Zé; experimentalism; innovation; popular music

Introdução

Os anos 1970, para a música popular brasileira, são um período bastante rico. As marcas da ditadura militar e da contracultura e as mudanças no mercado fonográfico nos dão pistas sobre a dinâmica do campo da canção popular e nos ajudam a entender parte da produção musical da época.

Um caso bastante curioso pelo que representou e pelo legado atual é o trabalho do compositor e cantor Tom Zé, com cinco discos lançados na década. Apesar do caráter singular de sua obra, esse compositor surgiu ao grande público por conta dos festivais de música popular na televisão no final dos anos 1960 e do tropicalismo, movimento musical que colocou em xeque os limites da criação na canção e questionou tanto a ditadura quanto as esquerdas que usavam a música popular nos festivais para sua luta política. Seu experimentalismo e radicalismo em exercitar os padrões poético-musicais da canção e as soluções inventivas que construiu nas letras e nos arranjos são exemplos de ação inovadora e criativa.

Neste artigo, o objetivo é analisar algumas canções que corporificam tais características experimentais em sua estrutura de linguagem (letra-música-*performance*) presentes em três dos cinco discos lançados por ele na década de 1970 pela gravadora Continental, de São Paulo: *Se o caso é chorar* (1972), *Todos os olhos* (1973) e *Estudando o samba* (1975). Antes, para compreender melhor o trabalho de Tom Zé, há uma discussão sobre o contexto midiático dos anos 1970 e sobre sua carreira.

Três determinantes da música popular brasileira nos anos 1970

De forma geral, há três importantes aspectos para caracterizar o contexto e a produção musical dos anos 1970, em especial no início da década. Em primeiro lugar, é o período mais rigoroso, centralizador e violento da ditadura militar implantada em 1964 no Brasil. É quando ocorre a maior perseguição aos opositores do regime, sobretudo intelectuais e artistas com engajamento político mais à esquerda, quando a censura é mais atuante e quando o tripé censura-tortura-exílio torna-se praticamente uma regra. Quanto à censura, poucos tiveram a sorte de não se submeterem às determinações oficiais de alteração de letras ou proibição de execução pública de seu trabalho. Para alguns, a situação limitadora era motivo para sua própria superação, não sem alguma dose de dor, a partir da criação de obras que burlassem criativamente as ações cerceadoras da censura. Tais foram os casos

dos compositores que, a despeito de certo hermetismo, buscaram uma linguagem “malandragem” que atuasse nos vãos entreabertos da censura, aquilo que Gilberto Vasconcellos (1977) chamou de “linguagem da fresta”.

Um segundo aspecto tem a ver com o contexto midiático do País, em especial o setor ligado ao campo da canção: as gravadoras. A década de 1970 foi marcada por forte incremento na produção e no consumo de discos, em parte como resposta à política de incentivo à produção de bens de consumo articulada pelos governos militares para dinamizar a economia. As taxas de 15% a 20% de crescimento anual do mercado fonográfico nacional durante a década, conforme Paiano (1994) e Morelli (2009), comprovam essa dinâmica positiva.

Boa parte desse crescimento se sustentou em lançamentos de artistas populares (sambistas, cantores sertanejos, regionais), sucessos da música anglo-americana e trilhas de telenovelas, com destaque para os discos da Som Livre, companhia fonográfica ligada à TV Globo, principal emissora já naquela época. Porém, não deixa de significar um incremento em todos os segmentos musicais já que as gravadoras buscavam por novidades para fazer frente à concorrência que se acirrava.

Marcos Napolitano (2002) indica um aspecto recorrente no mercado de bens simbólicos, em que determinado produto cultural (um artista e seu trabalho, por exemplo) vale não exatamente pelo quanto vende, mas pela imagem de legitimidade que empresta a seu produtor: mesmo que as gravadoras estivessem interessadas em vendas elevadas, havia também cuidado em apresentar um produto com perfil mais “refinado” e que desse *status* à companhia dentro de “sofisticado” nicho de consumo. Um caso que interessa a esta pesquisa é o da gravadora paulista Continental, então uma das maiores de capital nacional, na qual Tom Zé gravou os três discos a serem discutidos aqui. O catálogo da Continental era mais vinculado à música regional de consumo popular, daí o interesse em manter um núcleo de artistas com repercussão positiva na crítica especializada e nos ouvintes mais exigentes. Conforme Eduardo Vicente (2002), buscando alternativas para conquistar público num mercado aquecido e disputado por grandes empresas, sobretudo as multinacionais, a Continental tentava diversificar seu catálogo dando espaço a grupos de *rock* nacionais e compositores “difíceis”, mesmo que gerassem algum prejuízo temporário.

O terceiro aspecto que caracteriza o período, especialmente no plano artístico, é o pano de fundo da contracultura e seus reflexos na produção musical. A contracultura foi composta de posturas juvenis contrárias às formas instituídas – o *establishment* – de organização política e social da cultura ocidental, de racionalidade, de polaridade ideológica e de “bom comportamento”, e sempre fundadas nos valores da paz e do amor, no radicalismo libertário e no sonho romântico de um novo mundo igualitário. Foi incorporada por jovens, intelectuais e artistas que buscavam atingir as bases culturais da sociedade ocidental. No caso da MPB, uma de suas traduções se deu ainda no final dos anos 1960 com o tropicalismo, que colocou em xeque o debate político da época entre a ditadura e as esquerdas nacionalistas e traduziu essa polêmica na linguagem da canção.

Para tanto, apropriando-se da antropofagia modernista de Oswald de Andrade, adaptou várias proposições da contracultura internacional ao contexto da música popular, e ainda demarcou parte das experimentações que vieram nos anos 1970, com compositores e grupos como Secos & Molhados, Novos Baianos e Tom Zé. Como bem caracterizou Christopher Dunn, os tropicalistas “did propose a discourse of alterity and marginality that encouraged more explicit expressions of new subjectivities in popular culture in the following decade” (DUNN, 2002, p.77).

A atenção criativa à linguagem da canção, a ênfase em novas subjetividades e a postura marginal são dados relevantes da contracultura para se entender a parte mais experimental da MPB da década. No entanto, essas características se equilibram numa dupla tensão: ora eram expressões de respostas inusitadas, tensas e contestatórias da situação de exceção que o País vivia por conta da ditadura, ora eram a tradução local das movimentações internacionais da nova juventude. De qualquer forma, as posturas provocativas geraram estranhamentos e reações bastante fortes. Podemos lembrar a postura pacata de Walter Franco frente à plateia que vaiava sua canção *Cabeça*, no Festival Internacional da Canção, de 1972², os rebolados de Ney Matogrosso, cantor do grupo Secos & Molhados, ou a vida em comunidade dos Novos Baianos. Igualmente, o trabalho criativo com a canção mobilizava ouvidos e mentes em favor de ampla liberdade. As composições de Tom Zé são exemplos dessa luta semiótica tratada, no fundo, como recusa das linguagens tradicionais da canção popular (mas não da tradição) em prol de tentativas de inovação que pudessem mobilizar a percepção da sociedade.

Tom Zé, experimentalismo e crítica na canção

Baiano nascido na cidade de Irará, em 1936, Tom Zé, codinome de Antônio José Santana Martins, surgiu para o grande público no final dos anos 1960: dentro do tropicalismo, ao participar do disco-manifesto *Tropicália ou panis et circencis* (Philips), trabalho coletivo lançado em 1968 com os componentes do movimento (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes, o maestro Rogério Duprat, entre outros); ao ganhar o Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, no mesmo ano, com sua música *São, São Paulo meu amor*; e ao ter colocado *2001*, composição em parceria com Rita Lee, em quarto lugar no mesmo evento. Antes disso, havia estudado música na Universidade Federal da Bahia com professores ligados à vanguarda, como Hans Joachim Koellreutter, Ernst Widmer e Walter Smetak, e participado da montagem da peça *Arena canta Bahia*, no Teatro de Arena, em São Paulo, em 1965.

² Segundo o próprio compositor, em depoimento de 1976: “Foi um momento de grande violência. Eu sabia que estava confundindo as pessoas lançando o sim e o não numa contagem muito rápida. As pessoas reagiam jogando de volta uma carga negativa fortíssima, mesmo quando eu repetia uma palavra positiva como ‘irmão’” (apud BAHIANA, 1980, p.177).

Todas essas experiências forjaram parte do seu gosto apaixonado pela experimentação e pela busca constante da invenção. Seus procedimentos básicos estavam na junção de repertórios e sons já conhecidos, mas por ele tocados em novas circunstâncias e novas relações. Quanto ao repertório, lançava mão desde canções da tradição nordestina, que conhecia da infância, até o *rock* e a música de vanguarda; quanto aos elementos musicais, utilizava tanto os instrumentos tradicionais como os novos instrumentos eletroeletrônicos e alguns objetos e práticas sonoras do cotidiano (bacia com água, gargarejos, palmas, gritos, furadeira, esmeril, enceradeira etc.).

A postura que assumiu em seu projeto de criação, desde os anos 1960 até hoje, costuma ser de risco, de envergadura lúdico-infantil³, com tentativa e erro, dessacralizando formas, esquemas prévios e padrões conhecidos. A rigor, mesmo que buscasse se desvencilhar desse rótulo⁴ seus procedimentos são próximos daqueles que Umberto Eco (1970, p. 233-234) define como experimentais, ou seja, atos de estudo de novos ou inusitados materiais que o artista tem à mão para observar neles o que podem sugerir quanto à maneira de serem utilizados, às combinações possíveis e aos sentidos produzidos.

Noutra chave conceitual, Tom Zé realiza aquilo que Santuza C. Naves (2010) definiu como “canção crítica”, aquela que põe em questão as capacidades de a canção ser entendida pelo grau de interferência que exerce em seu contexto, como ela comenta criticamente os elementos que a constituem para poder interferir na realidade. Tais relações ocorrem no âmbito interno da canção, na materialidade de sua linguagem, e nas relações com os campos culturais em que germina. Assim, num sentido amplo, o compositor faz da canção um instrumento de interferência, criando nela instâncias que superam as configurações de mercadoria e objeto de lazer e ampliam seus sentidos. Não à toa, Tom Zé acaba por colocar em xeque as noções já conhecidas e calcificadas, em especial na canção massiva, sobre o modo de fazer e fruir a música popular.

Curiosamente, uma das raízes da sua prática está ligada à sensação que tinha desde o início da carreira de não conseguir criar uma canção que deleitasse ou cativasse o ouvinte a partir da junção tranquila e sem choques entre palavra e melodia. Conforme o próprio artista ironicamente atestou: “O que me salvou foi que eu sou um péssimo compositor, um péssimo cantor e um péssimo instrumentista. Então, quem é péssimo, tanto faz tocar piano como tocar enceradeira!”⁵. Tal incapacidade aparece ainda quando descreve a reação vacilante de sua irmã ao ouvir uma composição sua – *Rampa para o fracasso* – feita a partir da colagem de manchetes de jornal (ZÉ, 2009, p. 40).

³ “Assim como uma criança que quer botar um brinquedo... Tudo que está em minha volta eu olho, eu experimento e às vezes dá certo!”, em depoimento no documentário *Tom Zé, ou quem irá colocar uma dinamite na cabeça do século?*, de Carla Gallo (2000).

⁴ Também conforme depoimento para o documentário *Tom Zé, ou quem irá colocar uma dinamite na cabeça do século?*, de Carla Gallo (2000).

⁵ Depoimento ao documentário *Fabricando Tom Zé*, de Décio Matos Junior (2006).

A situação foi o ponto de partida para sua estratégia de desmontar algumas estruturas que vigoravam na criação da canção e na maneira de ela ser compreendida. Martelava sua mente a busca por reorganizar o que chamava de “acordo tácito” (ZÉ, 2009) entre público e cantor/músico, espécie de empatia de caráter emotivo que fazia com que o ouvinte reconhecesse e aprovasse, a partir de determinados códigos, os sentidos propostos pelo compositor e pelo intérprete da canção. Letra, melodia e a *performance* do cantor no palco (o “corpo-cancional”) eram objetos, ações e espaços que provocavam a aceitação, desde que estivessem nos formatos compreendidos. Como esse acordo conservador delimitava e estabelecia critérios do que seria concebido como canção, se a peça musical e o cantor não estivessem em tal sintonia, o brado “Isso não é música!” se erguia, como ocorreu num programa do apresentador Flavio Cavalcanti em que o júri desqualificou *Parque industrial (made in Brasil)*, gravada também no disco-manifesto do grupo tropicalista (ZÉ, 2009, p. 27).

Assim, já que se enquadrava no perfil de não-cantor e sem a aura de artista de sucesso, como ele próprio definia, sua saída seria remodelar o tal “acordo tácito” em um contrato substituto para trazer o ouvinte para sua obra, tida pelos padrões como uma des-canção. Sua ideia foi, em primeiro lugar, estabelecer na letra um tempo e um espaço contemporâneos para que o ouvinte se reconhecesse. Longe de falar de passados e locais idílicos, romantizados e sem conflitos, o projeto seria chocar o ouvinte com uma razoável dose de realidade. Ao invés de bancar os sentidos, por exemplo, do romantismo que tradicionalmente se construía na canção, o compositor optou por trazer a vida para dentro dela, os personagens reais, os conflitos que fazem a imperfeição do cotidiano⁶. Optou ainda por limpar tanto o tal “corpo-cancional”, na tentativa de construir uma nova relação com o ouvinte, e limpar a canção de seus excessos metafóricos ou emocionais.

Percebe-se que Tom Zé atuou em determinadas fronteiras na lenta construção de seu projeto. No final dos anos 1960, esse percurso se alinhou aos debates propostos pelos tropicalistas (TATIT, 2004, p. 237), por conta das misturas entre tradição e modernidade e pelo elevado grau de experimentação (DURÃO; FENERICK, 2010, p. 301). Porém, se o perfil experimental do maestro Rogério Duprat – que arranjou as músicas do disco-manifesto tropicalista e trabalhou nos primeiros discos do grupo de *rock* Os Mutantes⁷ – e a criatividade lúdica desse grupo foram os elos principais de Tom Zé com o movimento, parece que tais contatos se afrouxaram com o fim oficial do tropicalismo. Como os que centralizaram a tropicália e lhe deram visibilidade na mídia foram Caetano Veloso e Gilberto Gil, a vertente mais experimental acabou ficando restrita a Duprat, Tom Zé e os ímpetos juvenis dos irmãos Arnaldo Batista e Sérgio Dias, dos Mutantes, sem o mesmo

⁶ Numa entrevista com Tom Zé, o pesquisador Luiz Tatit observou que se a obra de arte acabada tende à perfeição estética, o cotidiano é o espaço da imperfeição, do inacabado. Neste segundo polo, estaria a obra de Tom Zé (ZÉ, 2009, p. 246).

⁷ Estes, por sua vez, participaram do disco de Rogério Duprat *A banda tropicalista do Duprat* (Philips, 1968).

retorno de mídia que os dois compositores baianos tiveram. Duprat seguiu para outras direções e Os Mutantes, com as saídas de Rita Lee e Arnaldo Batista, se mantiveram por mais algum tempo liderados por Sergio Dias e ligados ao *rock* progressivo. Tom Zé, por sua vez, continuou seu projeto pessoal independente dos colegas e lançou seus discos por gravadoras com menor penetração no nicho de mercado da MPB: o primeiro, de 1968, pela Rozemblit, companhia nacional sediada em Recife (PE) e dedicada à música regional; o segundo pela RGE, também nacional, em 1970; e os outros quatro pela Continental, gravadora nacional que tentava fazer frente às *majors* da época, como a Philips, que tinha sob contrato os principais artistas da MPB, como Chico Buarque, Caetano, Gil, Gal Costa, entre outros. Além disso, Tom Zé permaneceu morando em São Paulo (enquanto Gil e Caetano foram para o Rio de Janeiro, onde estavam as sedes das principais gravadoras) e fazendo pequenos shows em universidades⁸, longe de maior repercussão na mídia.

Assim, o projeto experimental de Tom Zé caminhou para a limpeza do corporcancional e para a experimentação no campo da canção popular, mesmo que isso significasse perda de prestígio popular e de oportunidades de gravação. Conforme Silva:

Tom Zé fechou-se em sua pequena voz e personalidade desconfortável ante a exaltação da exposição e às regras do meio, para, com lento trabalho de ourives do intelecto, usando do conhecimento musical acadêmico e, sobretudo, da característica curiosidade matuta, dar início à sua obra gravando discos de nenhum impacto comercial e feição popular, mas que, um após outro, iam revelando outra modalidade de beleza. (SILVA, 2005, p. 18)

Canções experimentais em três discos

A partir do exposto acima, é possível apontar algumas características comuns no trabalho experimental de Tom Zé em três dos seus discos lançados na década de 1970 – *Se o caso é chorar* (1972), *Todos os olhos* (1973) e *Estudando o samba* (1975). De forma geral, nota-se nas canções a prática da desconstrução da poética eloquente e emocional da canção tradicional por meio de ironias, neologismos, *non sense*, jogos de palavras e pelo uso de temáticas cotidianas (SILVA, 2005, p.16). No campo musical, percebe-se a desconstrução das estruturas narrativas (melódicas e harmônicas) com o uso de ruídos, gritos, atonalismos e instrumentos estranhos a determinadas tradições musicais. Em parte, a prática desconstrutora tem a ver com a postura do compositor contrária às imposições políticas e castrações do período ditatorial e, em segundo lugar, às determinações do mercado musical e dos padrões de gosto estabelecidos pelo campo da canção popular da época. Se, de um lado, suas experimentações se relacionam com exercícios de criação estética, não há como negar a posição crítica de Tom Zé.

⁸ Sobre o tipo de público universitário e o espaço, o cantor declarou à imprensa: “É uma espécie de abrigo onde a gente pode dizer coisas sérias e pelo menos obter resposta. É uma felicidade, é uma paixão tão grande por cada palavra de canção minha” (“Tom Zé ‘escapando da morte’”, Folha de S. Paulo, 6 de março de 1973).

Em segundo lugar, o compositor tenta exercitar os limites dos estilemas de cada gênero musical que trabalha. No caso mais frequente, a tradição do samba é questionada pelos tratamentos inovadores dos elementos que caracterizam o gênero, seja nos aspectos musicais, na letra e, inclusive, na dicção e na *performance* do cantor.

Outra característica, exclusivamente musical, é o uso do *ostinato* como elemento compositivo. Ou seja, a partir de uma frase musical tocada repetidamente pelo baixo e guitarra, por exemplo, parte ou toda a canção é construída. Complementando o *ostinato*, há também o uso do contraponto, outras frases melódicas tocadas simultaneamente à primeira formando novas relações harmônicas.

Por fim, há o processo de criação pautado na bricolagem de sons, trechos de letras, estílos e informações poético-musicais de origens diversas (DURÃO; FENERICK, 2010, p. 309).

Como típicos textos semióticos, as canções traduzem ou reverberam informações ou mensagens, dentro de seus códigos, derivadas de traços pessoais do autor, de estratos culturais do contexto e de traços da memória cultural. Conforme comentário de Yuri M. Lotman sobre o texto artístico:

El texto de muchos estratos y semióticamente heterogéneo, capaz de entrar en complejas relaciones tanto con el contexto cultural circundante como con el público lector, deja de ser un mensaje elemental dirigido del destinador al destinatario. Mostrando la capacidad de condensar información, adquiere memoria. [...] En tal estadio de complcación estructural el texto muestra propiedades de un dispositivo intelectual: no sólo transmite la información depositada en él desde afuera, sino que también transforma mensajes y produce nuevos mensajes. (LOTMAN, 1996, p. 80)

Tal capacidade de condensar informações e articulá-las em relações na materialidade da canção é o procedimento básico do trabalho cancionístico de Tom Zé que traz, em camadas, as marcas de distintas mensagens culturais, sejam pessoais, culturais ou da memória. A prática da colagem evidencia e intensifica essa característica. Por exemplo, conforme Silva (2005, p. 83), a canção *O Sândalo*, do disco *Se o caso é chorar* (1972), contém elementos e imagens das filosofias orientais (“Parecido com um machado/ Que fere o sândalo e ainda quer sair perfumado”) mesclados ao espírito da contracultura (“Faça suas orações uma vez por dia/ E depois mande a consciência/ Junto com os lençóis pra lavanderia”) e às brincadeiras rítmico-fonéticas de repentistas e trovadores. Tais camadas culturais interagem entre si na criação e demonstram a complexidade semiótica da noção de texto indicada acima.

As experimentações do compositor percorrem esse caminho, como na música *Se o caso é chorar*, que dá nome ao disco. Segundo Durão e Fenerick (2010, p. 310), Tom Zé faz uma junção da dicção típica de músicas da dupla Antonio Carlos e Jocaifi⁹, dos anos 1970, tidas como “bregas”, com estrutura harmônica de Chopin. Além disso, a letra

⁹ O mesmo caráter de imitação de estilemas da dupla aparece nas faixas *Happy end* e *O anfitrião*, do mesmo disco.

composta por frases retiradas de compositores tradicionais da música brasileira e de autores contemporâneos é cantada em meio a um fraseado inusitado de clarinete. Tais colagens entre popular e erudito e entre tradição e contemporaneidade desmantelam a noção rígida de tradição por meio do contraste e do estranhamento, como se fazia no tropicalismo, e, ao mesmo tempo, reconstrói outra tradição, a antropofágica por meio dessas relações aparentemente estranhas e provocativas.

Cheio de ironias é o samba *Menina, amanhã de manhã (o sonho voltou)*, em especial na letra que alerta sobre a possibilidade de a felicidade, em plena ditadura militar, “desabar sobre os homens”. Quando ela chegar, não adianta escapar ou se esconder, pois a felicidade “mete medo, [...] ela fecha a roda, [...] não tem saída de cima, de banda ou de lado”. Ao final, a letra se desmancha em palavras *non sense* ou de dúbios sentidos que, de alguma forma, escancaram o absurdo do momento político:

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 na, é cheia de em, 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.

O disco *Todos os olhos* (1973) é um dos mais críticos e polêmicos desde a capa, que traz uma boca fechada com uma bolinha de gude entre os lábios mimetizando um olho, meio de vigilância tratado na faixa que dá nome ao álbum¹⁰. Há aqui um exemplo da importância da popularização do formato LP (*long play*) não apenas como suporte de gravação ou mercantilização, mas como objeto cultural que traz um grupo de músicas gravadas dentro de determinado conceito de criação, diferente dos antigos discos de 78 rpm ou dos compactos, que veiculavam duas ou quatro canções para consumo imediato. Com o álbum, a capa permitia divulgar outras informações visuais e textuais e, com isso, vendia-se não apenas música de sucesso, mas um projeto estético materializado na obra do artista para um público com repertório diferenciado (PAIANO, 1994).

Na canção *Todos os olhos*, depois da introdução com um *ostinato*, a letra revela a preocupação do compositor que se vê rodeado por olhos que saem da escuridão esperando que ele seja herói. Neste trecho, o acompanhamento é de samba cadenciado e reiterativo com apenas um acorde, vozes, ruídos e gritos. A tensão criada se resolve na resposta ingênua repetida pelo cantor: “Mas eu sou inocente!”. O acompanhamento musical também realiza a mesma resolução, aliviando o ouvinte. Ao entrar o canto “Mas eu sou inocente!”, a tensão percebida no acorde único e nos ruídos se resolve numa cadência harmônica segura, uma sequência de acordes que enleva a audição e faz o ouvinte reconhecer a posição do cantor como correta e sincera frente às cobranças que lhe são

¹⁰ A capa foi criada pelo poeta Décio Pignatari, por Marcos Pedro Ferreira e Francisco Eduardo de Andrade. Pelo contexto de ditadura, pelo formato da fotografia tirada e pelo sentido popular da palavra “olho”, a imagem pode ser pensada também como uma bolinha na entrada de um ânus. Na parte interna do álbum, há a reprodução do poema visual *Olho por olho*, de Augusto de Campos, de 1964.

feitas. Aqui, o texto sonoro reverbera os sentidos trazidos pela letra. Tal estrutura musical – *ostinato* com ruídos, samba com acorde único e samba com cadência de acordes – se repete com outras inquirições e respostas similares até o final com a frase “Mas eu sou inocente!” dita pela última vez de maneira esgarçada e doída.

A dicção e os ruídos com vozes (gritos, latidos, grunhidos etc.) alargam os sentidos políticos da canção e demonstram não apenas a postura marginal e crítica do compositor, mas as relações com a capa e o aspecto operativo de sua experimentação e dos estranhamentos que propõe.

Esse álbum começa com *Complexo de épico*, um jogo irônico de pouco mais de um minuto de crítica aos compositores da MPB que tentam parecer sérios. O canto é misturado a uma insistente voz que canta periodicamente “Ah!” sobre acorde único de violão e sons de percussão também repetitivos, próximos a um mantra. A pronúncia marcada da letra em sílabas (“Por-que-en-tão-es-ta-ma-nia-da-na-da-es-ta-pre-o-cu-pa-ção...”) revela ironia, como se o cantor cobrasse os motivos da anacrônica seriedade.

Na segunda faixa, Tom canta o clássico samba-canção *Noite do meu bem*, de Dolores Duran (gravado originalmente em 1959), porém com dicção carregada e arrastada para intensificar o romantismo trágico e doloroso típico das letras do gênero. Ao mesmo tempo, o acompanhamento minimalista e harmonicamente estranho do órgão e de uma corda de violão entrecruza a letra desconstruindo tanto a temática quanto o próprio estilo musical e a própria memória cultural que se tem dessa canção específica e do samba-canção. Neste exemplo fica claro como a tradição é considerada e reorganizada para que o discurso reordene a memória que se tem dela.

O terceiro LP em questão aqui é um marco na música popular brasileira pela envergadura do experimentalismo que encerra. *Estudando o samba* (1975) traz no nome sua característica básica: a proposta de analisar, decompor e recompor estruturas rítmicas, estilemas melódicos, timbres instrumentais, formas tradicionais de interpretação do samba e aspectos temáticos das letras. Curiosamente, a letra de *To* (Tom Zé e Elton Medeiros) descreve o processo de desconstruir para poder entender e de reconstruir para poder esclarecer: “To te explicando pra te confundir/ To te confundindo pra te esclarecer/ To iluminando pra poder cegar/ To ficando cego pra poder guiar”.

Logo na abertura do disco, a faixa *Mã* parte de percussões que desenham a rítmica lenta e cadenciada do samba, de um *ostinato* feito pela guitarra distorcida e de contrapontos com vozes e outros instrumentos. O perfil progressivo se revela no acompanhamento instrumental que cresce com a canção. O coro de vozes femininas, cantando letra que fala de batismo, nos remete aos acompanhamentos vocais do gênero, marca de sua ancestral forma de roda em terreiros de candomblé.

A segunda faixa traz uma interpretação idiossincrática do clássico da bossa nova *A felicidade*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Esse samba fora lançado em 1959, na trilha sonora do filme *Orfeu do carnaval*, de Marcel Camus, ganhador dos prêmios Oscar (filme

estrangeiro) e Palma de Ouro em Cannes. Em sinuosa e terna melodia, sua letra define a felicidade a partir de delicadas metáforas (“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”), relações com a mulher amada (“A minha felicidade está sonhando / Nos olhos da minha namorada”) e certo engajamento social típico da época (“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”).

Na interpretação de Tom Zé, recontextualizada nos anos 1970, essa felicidade pode ser pensada de forma diferenciada, por conta de sua difícil existência em meio à ditadura. Esse novo sentido fica claro se levarmos em conta as relações com o arranjo criado. Calmo como é comum ao gênero, o canto se mantém no compasso binário típico do samba; por outro lado, o acompanhamento minimalista do violão se dá num compasso ternário e as entradas momentâneas de ruídos, sons gravados e outros instrumentos desestabilizam a relação original de complementariedade entre canto e arranjo. Aquilo que se esperava da poética bossanovista perde seu fio condutor e se desconstrói no inusitado discurso criado. Ou seja, é possível pensar que a felicidade desenhada pelo amor não mais encontra solo fértil nessa década.

Em *Toc*, peça instrumental emblemática do disco, a rítmica binária do samba é decomposta. No início, a batida de tamborim é substituída pelo som da corda solta de um violão que realiza a mesma função rítmica. Aos poucos, o baixo e outros instrumentos de corda entram em pulsos deslocados, aparentemente fora do ritmo, mas dentro do andamento. A impressão de “quebra” da regularidade rítmica gerada no ouvinte revela o intuito de alterar sua percepção na busca de outro “acordo tácito”, conforme indicado antes. O acompanhamento é cortado pelos sons de metais, de máquinas de escrever, gemidos, gritos, ruídos gravados, até um final repentino. A aparente anarquia sonora por conta do *non sense* da estrutura, da falta de narrativa harmônica e melódica e da incorporação de ruídos traz para a canção popular as experiências dos compositores eruditos de vanguarda da primeira metade do século XX. Essa faixa se constrói e se define pela junção de estilemas do ritmo popular e dessas experiências radicais, mesclando os campos da música popular e de vanguarda por meio da experimentação do compositor.

Considerações finais

Como texto cultural, a canção popular revela em camadas os vários estratos de sentido das linguagens que a compõem. Desde as informações do autor, passando pelas relações com o contexto em que é criada e consumida, até os dados subterrâneos da memória sempre retrabalhados pela linguagem, a canção de Tom Zé traz a marca da profundidade. Um dos motivos dessa marca é seu perfil experimental. Suas canções se esmeram em traduzir a larga faixa de informações que o texto artístico opera. Não à toa,

é possível deslindar a teia de sentidos que a obra do compositor constrói: as relações com a ditadura e a postura crítica do artista, o percurso de seu projeto estético desde os anos 1960, as tradições populares e eruditas da música brasileira com as quais dialoga, e, por fim, as formas inusitadas e criativas com que todos esses níveis se relacionam e se estabelecem no corpo acústico e performático da canção.

Há peças menos radicais em sua proposta estética nos anos 1970, que não foram citadas aqui. Porém, mesmo tendo menor grau de radicalidade, não deixam de experimentar as possibilidades criativas de Tom Zé ao exercitar estilemas dos gêneros contra aquele “acordo tácito”.

Herom Vargas é professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS) e autor de *Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi* (Ateliê, 2007).

heromvargas@terra.com.br

Referências

- BAHIANA, A. M. (1980). *Nada será como antes: MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- DUNN, C. (2002). Tropicália, counterculture and the diasporic imagination in Brazil. In: PERRONE, C.; DUNN, C. (Ed.) *Brazilian popular music and globalization*. New York: Routledge. p.72-95.
- DURÃO, F. A.; FENERICK, J. A. (2010). Tom Zé's Unsong and the Fate of the Tropicália Movement. In: SILVERMAN, R. M. (Ed.) *The popular avant-garde*. Amsterdã: Rodopi Press. p.299-315.
- ECO, U. (1970). *La definición del arte*. Barcelona: Martínez Roca.
- FABRICANDO Tom Zé. (2006). Direção e roteiro: Décio Matos Jr. Goiabada Productions. São Paulo. DVD (89 min.).
- LOTMAN, Y. M. (1996). *La semiosfera 1: semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- MORELLI, R. C. L. (2009). *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. 2. ed. Campinas: Unicamp.
- NAPOLITANO, M. (2002). A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. *Anais do 4º Congresso da seção latino-americana da International Association for Study of Popular Music (IASPM-AL)*, México. Disponível em <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/mexico/articulos/Napolitano.pdf>>. Acesso em: 25 ago. 2010.
- NAVES, S. C. (2010). *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- PAIANO, E. (1994). *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade de São Paulo. São Paulo.
- ROGÉRIO DUPRAT. (1968). *A banda tropicalista do Duprat*. São Paulo: Philips. 1 disco.
- SILVA, G. S. B. P. (2005). *Tom Zé: o defeito como potência – a canção, o corpo, a mídia*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica. São Paulo.

- TATIT, L. (2004). *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- TOM ZÉ. (1975). *Estudando o samba*. São Paulo: Continental. 1 disco.
- _____. (1973). *Todos os olhos*. São Paulo: Continental. 1 disco.
- _____. (1972). *Se o caso é chorar*. São Paulo: Continental. 1 disco.
- TOM ZÉ, ou quem irá colocar uma dinamite na cabeça do século? (2000). Direção e roteiro: Carla Gallo. NetFilmes/Quanta. São Paulo. DVD (48 min.).
- VÁRIOS. (1968). *Tropicália ou panis et circencis*. São Paulo: Philips. 1 disco.
- VASCONCELLOS, G. (1977). *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Edições do Graal.
- VICENTE, E. (2002). *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade de São Paulo. São Paulo.
- ZÉ, T. (2009). *Tropicalista lenta luta*. 2. ed. São Paulo: Publifolha.

*Artigo recebido em junho
e aprovado em setembro de 2012.*