

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS - FAFICH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL**

Luíza França Tomaz de Aquino

**ESTUDANDO TOM ZÉ:
abordagens e evoluções da percepção do ‘estranho’**

Belo Horizonte
2020

Luíza França Tomaz de Aquino

**ESTUDANDO TOM ZÉ:
abordagens e evoluções da percepção do ‘estranho’**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social pela linha de pesquisa Textualidades Midiáticas

Orientador: Prof. Dr. Bruno Guimarães Martins

Belo Horizonte
2020

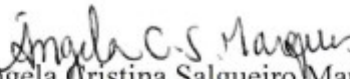
301.16 Aquino, Luíza França Tomaz de.
A657e Estudando Tom Zé [manuscrito] : abordagens e
2020 evoluções da percepção do 'estranho' / Luíza França
Tomaz de Aquino. - 2020.
201 f. : il.
Orientador: Bruno Guimarães Martins.

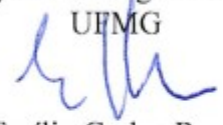
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Inclui bibliografia

1.Comunicação - Teses. 2.Zé, Tom, 1936- 3.Percepção -
Teses. I. Martins, Bruno Guimarães. II. Universidade Federal
de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências
Humanas. III. Título.


Ata da Defesa de Dissertação de LUÍZA FRANÇA TOMAZ DE AQUINO
Número de Registro na UFMG: 2018682690

Às nove horas do dia três de março de 2020, na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais reuniu-se a comissão examinadora, constituída pelos professores doutores Emílio Carlos Roscoe Maciel (Universidade Federal de Ouro Preto) e Nísio Antônio Teixeira Ferreira (Universidade Federal de Minas Gerais), presidida pela professora doutora Ângela Cristina Salgueiro Marques (Universidade Federal de Minas Gerais), com a participação remota via *skype* do professor doutor Bruno Guimarães Martins (Orientador – Universidade Federal de Minas Gerais). A comissão reuniu-se para julgar o trabalho final da aluna do mestrado Luíza França Tomaz de Aquino, intitulado **"Estudando Tom Zé: Abordagens e evoluções da percepção do 'estranho'"**, requisito final para obtenção do Grau de Mestre em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, área de concentração Comunicação e Sociabilidade Contemporânea, linha de pesquisa Textualidades Midiáticas. Abrindo a sessão, a Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social e presidente da comissão, professora Ângela Cristina Salgueiro Marques apresentou a banca, e em seguida passou a palavra à candidata para apresentação de seu trabalho final. Após a apresentação, seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa de Luíza França Tomaz de Aquino. Logo após, a Comissão se reuniu, sem a presença da candidata e do público, para julgamento e expedição do resultado final. A Comissão Examinadora julgou a candidata **apta a receber o grau de Mestre em Comunicação Social**. O resultado final foi comunicado publicamente à candidata pela Presidente da Comissão que encerrou a sessão, lavrando assim, o presente documento, que será assinado por todos os membros participantes da Comissão Examinadora. Belo Horizonte, 03 de março de 2020.


Profa. Dra. Ângela Cristina Salgueiro Marques (Presidente)
UFMG


Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel
UFOP


Prof. Dr. Nísio Antônio Teixeira Ferreira
UFMG


Elaine A. Martins - 21.485-X
Secretária do Programa de
Pós-Graduação em Comunicação
Social FAFICH/UFMG



AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo financiamento do início da pesquisa, e à UFMG, presente em minha história na Comunicação desde a formação básica até este aprimoramento e a estabilização profissional.

Ao meu orientador, Bruno, por teimar contra a minha teimosia, abrindo meus olhos para um caminho muito mais sincero e pessoal.

Aos professores que fizeram parte destes dois anos, apresentando todo um universo de conhecimento e possibilidades teóricas até então ignorado por mim.

A todos os amigos, com sua capacidade de criar espaços de prazer paralelos nos quais estresses e prazos eram esquecidos.

Pela presença constante ao longo desse e de tantos outros trabalhos, deixo os principais agradecimentos por último, a toda a minha família. Em especial:

À minha avó, Marília, por ser a base de tudo. Fonte de carinho infinito;

Ao meu irmão, Diogo, pelo estímulo intelectual e afetivo, pelo abraço quando a tarefa pareceu impossível e pelo companheirismo de sempre;

Aos meus pais, Maristela e Tomaz, pelo amor incondicional, pelo apoio contínuo e por toda a confiança em minha capacidade;

À Dolly, ao Tião e à Páprika, por trazerem a leveza em momentos diferentes do meu caminho;

Ao meu amor, meu outro Diogo, por tudo. Por todos os dias.

Obrigada.

“Deparei de imediato com o fato de ser um péssimo compositor, um péssimo músico e um péssimo cantor. Como não sabia fazer música convencional, tive de fazer sempre algo estranho”.

Tom Zé

RESUMO

O artista musical Tom Zé possui uma carreira marcada por flutuações na aceitação pública e por diferentes direcionamentos estéticos. Ao longo dos mais de 50 anos de atuação profissional, um termo foi ganhando força e se estabilizando na percepção pública como definidor de sua figura artística e de sua obra: o ‘estranho’. As aspas reforçam o caráter pouco claro que tal concepção possui, tanto em termos de teorias acadêmicas quanto no caso específico do objeto de estudo dessa dissertação. Trata-se de um conceito com vastas possibilidades de leitura, referências teóricas e que, como demonstra o percurso de Tom Zé, é visto de diferentes formas e em diferentes elementos de acordo com o contexto histórico-cultural. A dissertação realiza uma busca por uma possível definição que funcione isoladamente para o músico baiano, a partir da análise de três momentos-chave de sua trajetória – final dos anos 1960, meios dos anos 1970 e final dos anos 1990 –, abordando tanto as músicas quanto as performances, as falas e a forma como o artista expõe sua persona. Para isso, utiliza como guia tópicos identificados como paradoxos convergentes, ou seja, facetas de Tom Zé que se intercalam em suas propostas artísticas com níveis diversos de coesão, gerando a sensação de inquietação – seja positiva ou negativa – que resulta na percepção de algo ‘estranho’. Além disso, a partir da reunião de conceitos diversos em torno do termo que dá origem à pesquisa e de compreensões que surgem com o levantamento de amplo material histórico-contextual envolvendo o músico, o trabalho propõe análises pontuais de casos que demonstram a existência de uma linha evolutiva do ‘estranho’ que segue a carreira de Tom Zé.

Palavras-chave: Tom Zé; estranho; percepção; variações histórico-contextuais; paradoxos convergentes.

ABSTRACT

Musical artist Tom Zé has a career marked by fluctuations in public acceptance and different aesthetic directions. Over more than 50 years of professional practice, a term has been gaining strength and stabilizing in the public perception as defining his artistic figure and his work: the 'strange'. The quotation marks reinforce the unclear character of such a conception, both in terms of academic theories and in the specific case of the object of study of this dissertation. It is a concept with vast possibilities of reading, theoretical references and which, as Tom Zé's course demonstrates, is seen in different ways and in different elements according to the historical-cultural context. The dissertation searches for a possible definition that works in isolation for the Bahian musician, doing analyzes of three key moments of his career - late 1960s, mid 1970s and late 1990s -, addressing not only the songs, but also the performances, the speeches and the way the artist exposes his persona. For this, it uses as its guide topics identified as convergent paradoxes, that is, facets of Tom Zé that intersect in his artistic proposals with different levels of cohesion, generating the feeling of unrest - whether positive or negative - that results in the perception of something 'strange'. Besides, from the gathering of diverse concepts around the term that gives rise to the research and the understandings that arise with the survey of broad historical-contextual material involving the musician, the work proposes punctual analyzes of cases that demonstrate the existence of a evolutionary line of the 'strange' that follows Tom Zé's career.

Palavras-chave: Tom Zé; strange; perception; historical-contextual variations; convergent paradoxes.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Trecho de coreografia e figurino do espetáculo Santagustin	19
Figura 2: Primeira fase – primeiros sucessos e contatos com o público	23
Figura 3: Segunda fase – experimentações musicais e criação de <i>instromzimentos</i>	24
Figura 4: Terceira fase – aclamação e estabilização do ‘estranho’	25
Figura 5: Arena canta Bahia	34
Figura 6: Capa de Tropicália ou Panis et Circensis	38
Figura 7: Vitória de Tom Zé no Festival da Record de 1968	41
Figura 8: Capa do LP <i>Tom Zé</i>	44
Figura 9: Capa do LP <i>Se o caso é chorar</i>	45
Figura 10: Capa de <i>Todos os olhos</i>	48
Figura 11: Enceroscópio e buzinório	51
Figura 12: Capa de <i>Estudando o samba</i>	54
Figura 13: Imagem acompanhando texto da Folha de S. Paulo sobre uso do corpo	60
Figura 14: Capa de <i>Nave Maria</i>	62
Figura 15: Performance em show	72
Figura 16: Show no Abril Pro Rock	75
Figura 17: Show no Irving Plaza em 1999	78
Figura 18: Figurino de <i>Estudando o pagode</i>	85
Figura 19: Figurinos em palco de <i>Estudando o pagode</i>	85
Figura 20: Roda de Bicicleta de Duchamp x objetos cênicos de Tom Zé	87
Figura 21: Interação com objetos cênicos de Tom Zé	87
Figura 22: Uso da teatralidade em performance	126
Figura 23: Sonoridades a partir de bexiga friccionada e do toque na água	127
Figura 24: Agogôs friccionados em esmeril	127
Figura 25: Bailarinos de Tom Zé em apresentação televisiva do show <i>Jogos de armar</i>	128
Figura 26: Tom Zé em gravação com Grupo Capote – contracapa de <i>Se o caso é chorar</i>	136
Figura 27: Tom Zé em performances da faixa <i>Atchim</i> , de <i>Danç-Éh-Sá</i> (2006)	139
Figura 28: Tom Zé simulando choro em introdução de <i>Curiosidade</i> (1998)	141
Figura 29: Tom Zé cantando <i>Politicar</i> no Rock in Rio 2011	145

Figura 30: Uso da calcinha em shows	147
Figura 31: Quadrinho com a dança <i>Chamegá</i>	148
Figura 32: <i>São, São Paulo meu amor</i> em performance no Festival da Record de 1968	152
Figura 33: Tom Zé na fita original da apresentação no Festival da Record de 1968	153
Figura 34: Capa do LP Tom Zé - Grande Liquidação	156
Figura 35: Contracapa de <i>Todos os olhos</i> - poema visual <i>Olho por olho</i>	163
Figura 36: Trechos do clipe de <i>Um Oh! E Um Ah!</i>	165
Figura 37: Hertzé e encercoscópio	171
Figura 38: Tom Zé com traje de proteção e em visual naturalizado	173
Figura 39: Foto de divulgação do espetáculo <i>Parabelo</i>	174
Figura 40: Capa do CD Com defeito de fabricação	176
Figura 41: Tom Zé rasgando traje e dançando em clipe de <i>Politicar</i>	178
Figura 42: Interpretação corporal e exigências sonoras em show com banda Tortoise	180
Figura 43: Incorporação da banda e do cenário em performance visual de Tom Zé	182
Figura 44: O ‘estranho’ Tom Zé.....	186

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1. A CONSTRUÇÃO DE UMA FIGURA ‘ESTRANHA’.....	17
1.1 IRARAENSE TROPICALISTA PAULISTANO	26
1.1.1 Cancionistas, sambas e bossas	26
1.1.2 Entre o passado e o progresso	28
1.1.3 Despertar artístico	29
1.1.4 Projeção de uma carreira	32
1.1.5 Um novo movimento.....	35
1.1.6 Tropicália ou Panis et Circensis	38
1.1.7 Ascensão e queda	40
1.1.8 Popular impopular	42
1.2 OSTRACISMO MIDIÁTICO X EFERVESCÊNCIA CRIATIVA	46
1.2.1 Transformações fonográficas no Brasil.....	46
1.2.2 Todos os olhos.....	48
1.2.3 Novos rumos	50
1.2.4 Música de pesquisa.....	52
1.2.5 Experimentações anti-populares	56
1.2.6 Entre vanguardistas, universitários e Byrne	60
1.3 RESSURGIMENTO E CONSOLIDAÇÃO DA ESTÉTICA	64
1.3.1 De Byrne para o mundo	64
1.3.2 Estranhamento nacional	65
1.3.3 Vertentes fonográficas no fim do século.....	68
1.3.4 Performer universal	70
1.3.5 Atingindo o Brasil	73
1.3.6 Anos 2000	76
1.3.7 Para além da música.....	80
1.3.8 Os estudos	83
1.3.9 Estabilização estética e receptiva	88
1.4 INDEPENDENTE / ALTERNATIVA/ UNDERGROUND.....	91
2. DANDO FORMA AO ESTRANHO: PARADOXOS E ARESTAS.....	97
2.1 SOBRE MÚSICA E PERFORMANCE	97
2.2 TEORIAS E PERCEPÇÕES	106
2.3 FACETAS DO ‘ESTRANHO’	114

2.4 PARADOXOS EM CONVERGÊNCIA	118
3. O 'ESTRANHO' EM ANÁLISE	122
3.1 OS PARADOXOS DE TOM ZÉ.....	122
3.1.1 Artista Total.....	122
3.1.2 Erudito analfabeto	124
3.1.3 Sertanejo urbano.....	131
3.1.4 Aproximações e distanciamentos da canção (uma des-canção?).....	137
3.1.5 Sagaz palhaço ridículo	143
3.2 LINHA EVOLUTIVA DO "ESTRANHO"	150
3.2.1 Análise da primeira fase	150
3.2.2 Análise da segunda fase	162
3.2.3 Análise da terceira fase	173
3.2.4 Linha evolutiva do 'estranho' em Tom Zé.....	183
CONSIDERAÇÕES FINAIS	187
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	193

INTRODUÇÃO

Tom Zé, essa figura hoje tão conhecida dentro do universo musical e artístico brasileiro, capaz de mobilizar uma série de estudos acadêmicos. Sua trajetória profissional guarda uma história de embates entre diferentes opções estilísticas e as respectivas reações de um público que nem sempre compreendeu suas experimentações. Em especial, guarda o desenvolvimento de características próprias de diferenciação que acenam para novos lugares: Tom Zé tem um quê ‘estranho’. É com essa percepção pessoal que iniciei minha pesquisa de mestrado, interessada tanto em comprovar a hipótese de que esse ‘estranho’ existe também na percepção coletiva do músico quanto em atingir o objetivo principal de identificar sua manifestação na obra e na figura artística Tom Zé.

Em aproximadamente 65 anos de interesse por criação musical – atualmente está em seus 82 de vida – o garoto nascido em Irará, interior da Bahia, foi desenvolvendo uma arte que por vezes encanta, por vezes inquieta e até repele. Alguns a veem como genial, outros como esquisita, infantil, bagunçada. A mesma reação se dá quanto às suas personalidade e performance. Em sua trajetória, promoveu um diálogo entre o baixo e o alto repertório, entre o erudito acadêmico e o grotesco, entre a crítica ácida e a banalidade total. O músico trabalha com incompletudes, com deformações e até mesmo com o desrespeito. Tal rumo artístico não é uma exclusividade de Tom Zé, mas, por alguma razão que este trabalho visa destrinchar, há uma vinculação de suas propostas com o pouco definível rótulo de ‘estranho’, e não apenas com conceitos claros, como inovador ou cômico.

Na visão dele próprio, o objetivo de suas criações é antes o de atingir o cognitivo das pessoas do que do contemplativo:

Eu não sei se as pessoas sabem aqui, mas faço um tipo de música que eu sonho com a pessoa se interessar por processos mentais. Tudo bem, tá lá um maluco qualquer querendo isso, aí o que é que ele faz? Ele trabalha, trabalha, ele não é inspirado, não é grande compositor, mas ele trabalha, faz armadilhazinhas. (ZÉ, 1999a, p. 37).

Sua estratégia para isso reside em uma série de elementos: Na ironia e desconstrução do discurso poético emocional; na quebra da estrutura de uma canção composta em sua forma básica de primeira estrofe/refrão/solo/segunda estrofe/repetição do refrão; na incorporação de comentários, paradas ou breques instrumentais que suspendessem a emoção que a canção propunha no início; pela inserção de ruídos de objetos industrializados ou pelos deslocamentos de instrumentos fora de seus ambientes tradicionais de uso. Mas também na utilização do corpo como mais um elemento cênico, nos acalorados discursos político-sociais

recheados de ironia e humor, nos figurinos e formas de interação com o cenário, na escolha cautelosa das palavras e na forma calculadamente ‘descuidada’ de se apresentar tanto no palco quanto em entrevistas e situações públicas diversas. São todas diferentes camadas da figura do artista que participam da construção de uma visão maior de Tom Zé. E, como percebido ao longo da pesquisa, são os pontos vitais para a existência do ‘estranho’. O artista utiliza suas muitas arestas de maneira combinada e sem tratamento para suavizar cada uma, deixando que o ouvinte se encarregue de decodificar o que quer comunicar a cada momento.

Ao mesmo tempo, a existência desse ‘estranho’ passou por diferentes fases de formação junto ao próprio músico, assim como influenciou e foi influenciada por momentos específicos da aceitação ou crítica por parte do público amplo e da mídia brasileira. É o que demonstro no primeiro capítulo da dissertação: Hoje temos um Tom Zé que pode explorar a utilização do ‘estranho’ de maneira estratégica, consciente de sua capacidade de comunicar a um público específico, já cativo, mas esses deslocamentos estéticos nem sempre foram acompanhados por um reconhecimento. Para refletir tais mudanças, o primeiro capítulo, dedicado a uma retomada histórico-cultural da trajetória do artista, foi dividido de forma a considerar a existência de três grandes fases.

A primeira etapa contempla a juventude e o desenvolvimento de Tom Zé até chegar aos primeiros contatos com a fama, um surgimento rico em apropriações de culturas, estilos e ideias. Interessado desde pequeno por música, o artista percebeu ainda jovem suas debilidades ao tentar fazer canção do modo tradicional e a necessidade de criar desvios para o problema. Começou então a apostar em ideias menos convencionais, rejeitando os temas clássicos e tentando cantar a sua própria cidade e seus personagens conterrâneos. Nos anos 60, por um lado passou a se apresentar e fazer sucesso em programas locais de calouro com canções que apostavam em musicalidades similares às de marchinhas e de cantigas regionais. Por outro, iniciou um percurso de formação clássica na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, onde estudou com grandes nomes da vanguarda da área. Pouco depois foi para São Paulo, a convite de Caetano Veloso, e engatou a história já bem conhecida junto aos Tropicalistas.

A aceitação mista de seus álbuns solos e performances durante a primeira fase, vinculada a um momento de fragilidades emocionais, levou o cantor a uma reviravolta que marcou profundamente sua história: uma crítica recebida por sua premiação no *IV Festival de Música Popular Brasileira da TV Record* (vale notar: com a canção *São São Paulo, Meu Amor*, obra ainda pouco experimental e imbuída dos elementos que o colocariam nesse lugar de

‘estranho’) foi o estopim para jogá-lo em um período amplamente de ostracismo midiático. Envolvido por questionamentos internos e pelo sentimento de rejeição, o artista decidiu, em 1972, caminhar sempre pelo lado do risco (TOM..., 2009). Para José Miguel Wisnik, sua saída da Tropicália o fez dar um salto de latência e desembocar em outras direções nos álbuns dos anos 1970 (TOM..., 2009) – foram gerados os álbuns *Todos os olhos*, *Estudando o samba*, *Correio da Estação do Brás* e *Nave Maria*. Temos com isso um duplo resultado, sendo o início da definição de sua estética particular e, ao mesmo tempo, a consolidação de seu afastamento do grande público, que passa a considerá-lo excêntrico.

Sua vasta, ousada e pouco notada produção musical perdurou até o final dos anos 1980, quando o músico, compositor e produtor musical norte-americano David Byrne teve seu primeiro contato com o álbum *Estudando o Samba* e ‘apadrinhou’ o brasileiro. A compilação *The Best of Tom Zé*, da gravadora de Byrne, Luaka Bop, chegou a figurar entre os dez discos mais importantes da década no país, em óbvia oposição à má recepção que vinha enfrentando no Brasil. Com toda essa atenção internacional, finalmente a mídia e o público nacionais voltaram seus olhares para o baiano. A partir de então teve início, nos anos 1990, uma fase de estabilização estética e de presença frequente no mercado, que perdura até hoje, com críticas de todo o globo aclamando (ou rejeitando) o ‘estranho’ de Tom Zé, que então passou a ser considerado uma característica não necessariamente negativa – em geral, é entendida como positiva.

É a partir das conclusões obtidas no levantamento histórico e contextual dessas fases na carreira de Tom Zé que entro no capítulo 2 com direções claras sobre o que deve ser considerado ao tentar refletir em cima da noção de ‘estranho’, visando chegar a uma análise ampla, mas direcionada, englobando toda a diversidade que constitui sua performance e formata sua presença particular. O termo ‘estranho’, portanto, não é tomado como um elemento ou um conceito fixo, mas uma espécie de operador estético que perpassa toda a obra e a persona observadas no trabalho, de diferentes modos ao longo da história. Sua reflexão como chave para determinadas situações no universo da experiência estética vem desde o início do século XX, com Chklovsky (1917) e Freud (1919). Outros universos também surgem como potenciais abordagens, como o bizarro de Bakhtin (1999) ou os excessos de Kapp (2004). Mas a associação da ideia com elementos culturais como a música e a performance levanta questão sem respostas teóricas pré-definidas, que devem ser pensadas cotejando as tradições conceituais das duas frentes com o que o fenômeno em observação por si mesmo aponta. Por exemplo, no campo das experimentações sonoras temos uma série de elementos desenvolvidos e em

desenvolvimento que podem dar indicações relacionados a uma percepção coletiva do ‘estranho’, como ruidismos, repetições e silêncios. Contudo, é na sua ligação com a trajetória individual de Tom Zé que se torna possível definir o que contribui e o que sobra na vastidão de conceitos potencialmente relacionáveis à pesquisa.

Diante de uma série de apontamentos da existência em Tom Zé de inúmeros elementos não congruentes, mas utilizados em união forçada, muitas vezes sem um acabamento que auxilie na compreensão, na decodificação por parte do público, e com uma ancoragem nas definições teóricas anteriormente observadas, o capítulo 2 chega à vinculação do ‘estranho’ ao conceito de paradoxos convergentes. A proposta considera residir na imprevisibilidade da ligação de arestas distintas e bem definidas da personalidade (consequentemente, na criação artística) de Tom Zé, capaz de gerar resultados por vezes negativos e por vezes positivos, uma das principais bases para a percepção de algo ‘estranho’, de difícil discernimento, que vem e vai com formatos variados ao longo da trajetória do músico. Não se tratam de pontos necessariamente opostos, mas que não se ligam de forma harmoniosamente natural – e tampouco o tenta Tom Zé. O conceito, se não busca dar uma guia fixa ao olhar analítico, é um direcionamento inicial de aspectos a serem evidenciados na última fase do estudo.

Dessa forma, são elencadas as características mais relevantes que compõem os paradoxos convergentes: erudição; ‘analfabetismo’ popular; origem sertaneja; vinculação ao universo urbano; aproximações e distanciamentos da canção tradicional; sagacidade crítica; comicidade ridicularizante e ingênua. Tratam-se de alguns dos elementos que formam a complexa gama de sobreposições culturais e composicionais proposta pelo artista, que, por suas combinações e utilizações inusitadas, contribuem para complexificar o entendimento do público e, como definiria Tom Zé, agir como uma confusão que esclarece ou um esclarecimento que confunde. Tais aspectos são destrinchados para verificar como são sobrepostos e como atuam em conjunto nas obras artísticas observadas.

Considerando a diversidade midiática e textual que envolve e envolveu em momentos distintos Tom Zé, o capítulo 3 parte do denso material de documentários, vídeos, conteúdos jornalísticos (notícias e críticas), entrevistas em texto e imagens, além de registros de shows e os próprios discos, amplamente levantados no início da pesquisa, para elencar momentos vitais para a análise final, visando encontrar tanto com o auxílio dos marcadores de paradoxos convergentes quanto com o olhar livre elementos que caracterizem de fato o ‘estranho’ em Tom Zé. Voltando-se o olhar para objetos comunicacionais, textos em suas diversas formas - seja com dados visuais, verbais ou orais – a análise deixa que suas próprias

emergências situem dimensões de significados e informações. Para isso é mantida a divisão entre as três fases do desenvolvimento e compreensão pública de Tom Zé para observar a forma como tais elementos e a percepção do ‘estranho’ aparecem em cada uma, mas fechando em recortes temporais e de conteúdo, que simbolizem partes fundamentais das etapas.

Para compor essa espécie de linha temporal do ‘estranho’, são separados os seguintes momentos: primeiros sucessos de Tom Zé e sua aparição na grande mídia, indo do tropicalismo ao lançamento do álbum solo inaugural e às aparições televisivas da época; ostracismo midiático iniciado a partir do lançamento do álbum *Todos os olhos* (1973) até as últimas repercussões de *Estudando o samba* (1976), momento de grande maturidade criativa; faixa temporal entre a divulgação de dois discos de peso, que levaram da consagração internacional à redescoberta nacional, *Com defeito de fabricação* (1998) e *Jogos de armar* (2000). A abordagem dos recortes utiliza dois referenciais de atenção: o próprio músico em seu momento de concepção artística - percebido especialmente em análise dos discos, shows e entrevistas - e o contato da obra e da performance com o público, ou seja, a percepção do outro elo da corrente comunicacional - que é dada pelos depoimentos em textos, matérias jornalísticas ou vídeos. Esse formato permite abranger diferentes pontos de Tom Zé, como a música, a performance e os aspectos visuais, além de demonstrar momentos distintos da existência, da formação do objeto de pesquisa.

Com tal formatação, o estudo traça um percurso que não busca somente a compreensão do que informal e subjetivamente classifiquei como ‘estranho’ na definição do projeto, mas também a articulação das diferentes manifestações do termo em Tom Zé – musicalidade, performance, discursos, etc. –, percebendo os pontos de convergência, a compreensão das diferenças entre os contextos histórico-culturais que envolveram a trajetória do artista e de que forma se relacionaram com sua proposição estética, a análise da relação que se estabelece entre artista e público a partir do conceito de ‘estranho’, e a reflexão sobre as alterações que a determinação temporal-cultural causa na identificação de uma estética como 'estranha'.

1. A CONSTRUÇÃO DE UMA FIGURA ‘ESTRANHA’

Dentre uma série de estranhamentos aos quais se debruça essa minha conversa, o primeiro a ser resolvido talvez diga menos do objeto de pesquisa e mais da pesquisadora: por que Tom Zé? Por que, em 2019, com tendências musicais inúmeras a dominar o novo mercado mundial, o meu interesse se volta para um artista que guarda tanto dos anos 1960/1970 e traz, em sua obra, vestígios de marchinhas, cantigas regionais e outras opções estéticas não dominantes nos maiores fenômenos musicais contemporâneos?

Primeiramente é preciso demarcar que Tom Zé nada tem de não contemporâneo. Além das letras e do discurso atentos ao contexto sócio-político atual, suas influências originais, como as muitas vividas em sua infância na cidade de Irará, são utilizadas como combustível para uma série de experimentações sonoras que tenta sempre encontrar uma nova brecha, um novo elemento a harmonizar (ou poluir? Ou harmonizar poluindo?) no encaixe de seus retalhos. Utilizando a conceituação de Giorgio Agamben, um artista é verdadeiramente contemporâneo quando consegue enxergar a época em que vive, mas não se limita a características fixas de um único momento e espaço, conseguindo colocar em ação uma relação entre tempos. Isso faz com que volte seu olhar para os não explorados, para as incertezas e experimentações.

É por onde caminha Tom Zé, como um contemporâneo capaz de reatualizar e “revitalizar aquilo que tinha até mesmo declarado morto” (AGAMBEM, 2009, p. 69). Se as criações correntes do músico remetem o ouvinte ao fértil período de descobertas e testes sonoros dos anos da contracultura, devo ressaltar que esse estilo parte mais das necessidades naturais de Tom Zé do que de um apego à Tropicália ou semelhantes. O que, visto do meu lugar de fã, parece ficar suficientemente claro com a escuta sistemática e desinteressada de sua discografia e ser evidenciado em suas apresentações nos shows.

É, na realidade, uma constante em sua trajetória estar rodeado sempre por um público jovem. No período passado fora da grande mídia, no que chamam e chamarei de sua fase de ostracismo, o que proporcionou alguma chance para que continuasse sua produção musical foram justamente as apresentações requisitadas por universitários. E mesmo após sua redescoberta pelo público brasileiro a partir dos anos 1990, a faixa etária se manteve constante. Em entrevista para Sávio Vilela, de 2006, o jornalista questiona o motivo de tanto interesse por parte do público jovem, no que Tom Zé responde:

Rapaz, isso é uma coisa impressionante. Na Europa e nos Estados Unidos é uma mistura. Aqui é o público jovem que vem atrás. É impressionante. Cada hora mais jovens. (...) O que vendo na verdade não é canção. O que eu vendo é uma proteína chamada rebeldia. Coisa que as gerações de 13 a 30 anos precisam para compreender seu mundo e então fazer a antítese dele (ZÉ, 2006a).

Assim também enxerga Nery (2014), ressaltando que os fãs acompanham sua postura irreverente e *rock'n roll*, seja através das músicas tematizando o cotidiano, seja pela performance vibrante com roupas divertidas.

Se é realmente rebeldia o motivo de minha atração não poderia afirmar com segurança. Mas é, sim, sobretudo na perspectiva de pesquisadora-fã que encontro a razão para um interesse neste projeto. A estética proposta por Tom Zé vem definindo, há anos, o tipo de musicalidade e de interação pública que me cativam. Seria tarefa de fôlego maior que de uma dissertação explicar por que algo cativa uma pessoa. Entretanto, justamente na dificuldade em explicar o que seria essa musicalidade e caracterizar o motivo de tal atração encontrei o ponto que me leva a pesquisar aqui: a existência de um quê ‘estranho’ envolvendo o cantor. Esse aspecto tão próprio de Tom Zé, que desperta em mim uma atenção reflexiva maior do que a maioria dos artistas atuais têm conseguido alcançar. Suas criações e interações me provocam pela percepção subjetiva que tenho delas como algo ‘estranho’, uma singularidade que atrai minha faceta de fã e gera interesse inquisidor no lugar de pesquisadora.

Como dissertação, por certo, tenho ambições críticas e analíticas que serão propriamente desenvolvidas. Mas a base inicial dessa pesquisa também se pauta em relações pessoais e inevitavelmente subjetivas com o fenômeno observado. Por isso será representativo para o entendimento desse ‘estranho’ expor um pouco sobre preferências particulares. Dentre os discos de Tom Zé, por exemplo, é interessante mencionar minha inclinação pelo álbum *Santagustin*. Composto junto a Gilberto Assis - produtor e arranjador de alguns de seus discos – a obra traz já em sua existência algo do que relaciono ao ‘estranho’. Foi criada especificamente para o Grupo Corpo, companhia de dança contemporânea que busca, em suas próprias palavras, “processar a gestação de uma caligrafia e um vocabulário coreográfico únicos” (HISTÓRICO, entre 1995 e 2019). Por se tratar de uma trilha sonora para um espetáculo de dança, a criação implica um desafio composicional, pensado para contemplar as necessidades específicas do ritmo corporal e da temática pré-definida. Assim, o álbum abre espaço para Tom Zé investir nos aspectos mais experimentais de sua estética, tentando responder à provocação de ser simultaneamente música e trilha de dança, ou talvez de não ser realmente nenhum dos dois. São desafios como este que o artista perseguiu em sua carreira, de forma a instigar suas inúmeras reformulações propositivas.

Figura 1: Trecho de coreografia e figurino do espetáculo Santagustin



Fonte: Site oficial Grupo Corpo, 2002

Aproveito o exemplo de *Santagustin* para comentar também alguns aspectos de sua criação musical que despertam essa sensação de ‘estranho’ a ser buscada pelo trabalho. Tom Zé é constantemente destacado por suas letras debochadas e, diversas vezes, bombardeadas de informação condensada. Mas este álbum apresenta um lado igualmente importante para sua estética ao entregar uma obra inteiramente instrumental, que se baseia em sua capacidade compositiva originada tanto no universo clássico acadêmico quanto no popular. Isso torna ainda mais relevante a inserção de elementos inusitados para a criação musical, como garrafas, apitos e, especialmente, o hertzé, um dos *instromzamentos*. Desde os anos 1970 Tom Zé vem desenvolvendo esses seus instrumentos particulares. Além do hertzé, uma espécie de *sampler* primitivo utilizando frequências de rádio gravado, foi criado o enceroscópio (feito com enceradeiras, aspiradores de pó, liqüidificadores), a serroteria (um dispositivo feito com canos de madeira, PVC e outros materiais), o buzínório (um conjunto de buzinas manejadas num teclado), as canetas Lazzari (pequeno instrumento formado por esferográficas), o kazzo (construído a partir de folhas da árvore ficus) e outros.

Entretanto, mais do que o uso de instrumentos específicos, a própria harmonia e as estratégias de composição são os pontos que surpreendem e comumente trazem esse elemento a mais na obra do artista. Tom Zé investe em texturas densas, melodias sem variações que se pautam na sobreposição de elementos (NESTROVSKI, apud ZÉ, 2003. p. 219). Um pouco dessas características sonoras se evidenciam na semelhança e no fascínio que sinto na musicalidade de discos como *Thiago França*, de Passo Torto com Ná Ozzetti, que guarda também a relação de atração/estranhamento enraizada em Tom Zé. É o caso, por exemplo, do

ostinato, uma estratégia musical que aposta na repetição de padrões rítmicos e melodias em uma mesma altura, podendo facilmente soar monótona por abrir mãos dos elementos tradicionais de tensão. Em minha percepção pessoal, a arriscada aposta leva as duas proposições artísticas a transcenderem a normalidade. A mistura do ostinato com o uso da dinâmica traz suportes musicais firmes para desenvolver o “experimentalismo primigênio de Tom Zé” (HISTÓRICO, entre 1995 e 2019).

Todas essas impressões sonoras são somadas à grande carga dramática que o músico coloca em suas performances, ambas conferindo total liberdade à forma e focando na dinâmica do movimento. “Sua gestualidade, sua forma de usar o corpo, não se adequaàs ‘regras’ de uma gramática da presença ‘bem comportada’” (AZEVEDO, 2012, p. 39). São estratégias para evitar, como explica em *Tropicalista Lenta Luta* (ZÉ, 2003), um cansaço do aparelho auditivo que poderia terminar anestesiando o público. “A união da alternância espacial com a sonora magnetiza o tempo psicológico no palco, porque prende a atenção do ouvinte, e o descontraí” (ZÉ, 2003, p. 36). Esse compilado de experiências mostra um pouco do que gerou em mim inicialmente um efeito de incerteza, que logo se transformou em alinhamento à tão inquietante estética, exatamente como planejado pelo cantor:

É conhecida a estratégia de provocar uma infecção dosada para obter o antídoto. Aqui, por meio de um erro controlado nas funções tonais, provocamos uma fermentação que, a depender do grau, fica entre a raiva e a vacina.

Mesmo falando em termos estritamente musicais, nas peças 5 e 7 esse estranhamento abre o ventre do tempo e nos precipita numa janela do espaço (ZÉ; ASSIS, 2002).

Dito tudo isso, torna-se necessário desviar a atenção para os outros aspectos deste artista teatral e ligado à atenção pública. Assistir a um show ou a uma entrevista de Tom Zé é permanecer em cima de uma linha fina que divide duas impressões: a de uma incrível capacidade de improvisação e interação; a de observar uma esquete cuidadosamente planejada. As movimentações, o uso de tantos elementos cênicos e a contação de histórias humorísticas são sim opções estudadas antes de suas apresentações. Contudo, a complexidade artística desenvolvida nessas situações é fruto de um pensamento criativo rápido, capaz de encaixar atos pré-programados em contextos diversos com relativa fluidez. Em seus shows recentes, a idade avançada (o cantor já está em seus 83 anos) certamente cria situações ainda mais espontâneas e embaralha a compreensão. Mas é importante saber que a personagem cômica/inocente não é uma sombra de senilidade; é um dos aspectos nos quais sinto esse quê de ‘estranho’ em Tom Zé, que esteve sempre presente e demonstra uma qualidade natural para a interação

desconcertante, como demonstra tão bem um pequeno trecho no qual Caetano Veloso comenta uma interação pré-Tropicália:

A simples viagem de avião com Tom Zé de Salvador para São Paulo já deu o tom do que seria sua atuação. O Caravelle da Cruzeiro do Sul – aeronave cuja modernidade de linhas me encantava como um samba de Jobim ou um prédio de Niemeyer -, voando em céu azul, parecia que ia explodir com a vibração da presença de Tom Zé. E isso chegou a exteriorizar-se até o conhecimento da aeromoça e quem sabe de outros passageiros. Não que ele se mostrasse nervoso por estar voando - embora sua ostentação de estranheza em relação a tudo o que se passava no avião indicasse (talvez enganosamente) que ele nunca tinha voado -, mas seu sotaque e suas expressões arcaicas pareciam agredir a realidade tecnológica da aviação e o conforto burguês dos ‘serviços’ de consumo: ele estava me dizendo - e dizendo a si mesmo e ao mundo - que ia, sim, para São Paulo, mas que permaneceria irredutível quanto a certos princípios e certos traços de caráter. Ele lidava de modo inventivo - e bizarramente elegante - com o medo da mudança de situação. Referia-se ao avião em que estávamos como ‘essa caravela’, indicando intimidade e estranheza ao mesmo tempo, e, por trás dessa ironia, comentando o sentido de partida para outro continente que essa viagem tinha para ele. Quando a aeromoça se aproximou para perguntar o que queríamos beber, ele respondeu cortantemente: ‘Cachaça’. Havia humor na obviedade de seu conhecimento de que não deviam servir cachaça a bordo. Mas a sinceridade de seu ar desafiador - embora não impolido - levava a pensar em como era ridícula a pretensão de refinamento da freguesia desses serviços (não havia, por exemplo, uma só aeromoça preta em qualquer companhia de aviação brasileira) tornados amorfamente ‘internacionais’, e em como Tom Zé estava disposto a não contemporizar com isso. A esperada resposta da aeromoça – ‘Desculpe, não temos’ - ele começou a desapertar o cinto de segurança e, fazendo menção de levantar-se, disse - dirigindo-se a mim, não a ela: ‘Então eu vou-me embora. Mande parar essa caravela’. A verdade com que essas palavras foram ditas assustou-nos, a mim e à moça, pois, embora soubéssemos impossível obedecer a tão absurda ordem, sentíamos, na determinação com que esta fora dada, que ela se imporia de alguma maneira. Claro que Tom Zé não criou um caso dentro do avião, mas tampouco desconcertou-se ou deixou seu movimento se retrair: ele, que parecera por um instante que ia sair dali custasse o que custasse, agora desistia educadamente irritado, como quem achasse inútil o gesto, mantendo total independência até o fim. (VELOSO, 1997, p. 193).

A figura que aqui se perfila é a mesma que encontro em suas entrevistas, em seus shows e em seus textos. Essa mistura de cômico-ridículo e sagaz-inovador que parece fazer mesmo parte de sua interação com o mundo traduz o que, para mim, traz também sua música de ‘estranho’.

Mas o que estudo aqui vai além das respostas que já tenho para o que entendo como ‘estranho’ no artista. Essas particularidades, repletas de contradições, aparecem com traços específicos e recepções públicas próprias em diferentes momentos de sua trajetória. É o que busco a partir de então. Sair desse Tom Zé fechado e definido de uma mente de fã para encontrar as múltiplas realidades em que seus deslocamentos, sua arte e personalidade ‘estranhas’, entraram em contato com o mundo. É a existência concreta de Tom Zé e do aspecto singular que busco em seus momentos de proposição criativa, de diálogo e apresentação em contextos específicos e de recepção crítica.

Partir em busca de uma compreensão do ‘estranho’ e sua manifestação através de experiências artísticas propositalmente estabelecidas por uma personagem é uma questão do estudo de percepções e interações. Sendo, ainda mais especificamente, uma característica capaz de construir uma persona pública que se impacta diretamente com as diferentes recepções pelas quais atravessa, acredito tratar aqui de uma estética comunicacional entre artista e público. Como lembra Seeger (2008), só é possível definir a música e as reflexões que a envolvem como um estudo tanto dos sons quanto dos seres humanos. “Música é um sistema de comunicação que envolve sons estruturados produzidos por membros de uma comunidade que se comunicam com outros membros. (...) Envolve conceitualização humana, comportamento, sons e a avaliação dos sons.” (SEEGER, 2008, p. 239). Especialmente no caso aqui abordado, é essencial destacar com Seeger que a boa sonoridade para uma pessoa pode ser o ruído de outra, aspecto fundamental para a recepção de uma música ‘estranha’.

A interação realizada nos diversos momentos de aproximação a uma música, seja na audição solitária do disco ou na coletividade do show, tem como base a performance - no sentido definido por Zumthor (2007) -, tomando-a como fenômeno que ocorre na recepção, no encontro entre espectador e obra. Os vestígios das críticas, positivas ou negativas, e as variações na aceitação de uma arte são resultado dessa performance. Em ambos os momentos podemos encontrar rastros que demonstram a percepção do ‘estranho’ buscado. Ou seja, é preciso olhar tanto para a intenção de produção quanto para a forma como o fenômeno foi percebido em sua época de divulgação. Para Seeger (2008), as performances afetam tanto o performer quanto a audiência, sendo necessários os dois lados para chegar ao entendimento de uma situação. Ainda, será importante entender os limites entre o Tom Zé artista e ele enquanto pessoa real, onde acabam os dois e como o espectador enxerga essa complexa interação.

Assim, como diria o próprio Tom Zé, “ninguém faz nada sem o passado. O passado é uma grande fonte de alimento” (ZÉ, 2006a). É também um estudo, pois, de todo o contexto histórico e cultural que cerca o artista em suas múltiplas existências. É decisivo para uma compreensão do que pôde ser, nas fases distintas de sua carreira, o desenvolvimento de um ‘estranho’, olhar para o universo relacional que o rodeava e moldava. Antes de aprofundar em uma análise, portanto, defino no próximo capítulo o que considero as três fases principais da carreira de meu objeto de estudo. A primeira representa sua inserção no mundo da música em suas diversas etapas: suas percepções iniciais do universo artístico, enquanto criança em sua cidade natal; as criações enquanto jovem; a estreia em frente às plateias e na televisão; a

incursão na música erudita, através de sua formação superior; a união aos tropicalistas; as primeiras tentativas de posicionamento artístico através dos discos de 1968, 1970 e 1972. Pretendo nesta dar destaque aos processos e contextos que influenciaram seu desenvolvimento artístico.

Figura 2: Primeira fase – primeiros sucessos e contatos com o público



Fonte: Acervo Showlivre, 1968

A primeira fase é finalizada em 1973, quando o cantor já possuía experiência, sucessos e fracassos na relação com o grande público, dando início a uma etapa de composições mais maduras, alinhadas menos a uma tentativa de obter visibilidade e mais às crescentes necessidades criativas. Esta segunda é a fase na qual alguns de seus mais importantes trabalhos foram desenvolvidos, como *Todos os olhos* (1973), *Estudando o samba* (1976) e *Nave Maria* (1984), e quando foram criados os *instromzamentos*. É, contudo, a fase na qual Tom Zé mergulhou em um ostracismo midiático, ou seja, perdeu drasticamente o destaque como figura pública da época, limitando-se à repercussão em veículos de nicho e sendo frequentemente considerado uma figura do passado. O interesse de gravadoras e casas de show, conseqüentemente, também sofreu uma grande queda. O foco da escrita na segunda fase busca retratar os novos interesses de produção e experimentação, tangenciando com a percepção pública de tais viradas artísticas.

Figura 3: Segunda fase – experimentações musicais e criação de *instromzémentos*



Fonte: O Estado de S. Paulo, 20 mai. 1978

Por fim, abordo o episódio que colocou fim ao ostracismo de Tom Zé, quando foi ‘descoberto’ por David Byrne. O multiartista norte-americano e fundador da banda Talking Heads, surpreso e interessado nas propostas do brasileiro, lançou sua obra nos Estados Unidos e abriu portas para que o mundo o conhecesse. A compilação *The Best of Tom Zé* chegou a figurar entre os dez discos mais importantes da década no país, em óbvia oposição à má recepção que vinha enfrentando no Brasil. A partir de então, rapidamente Tom Zé voltou a uma ampla produção e agenda de apresentações em diversos países. Com o tempo, a atenção internacional retomou a visibilidade entre a mídia e o público nacionais, estabilizando sua carreira, sua base de fãs e sua presença nos meios de comunicação. É a fase na qual o ‘estranho’ aparece de forma mais sedimentada, sendo exposta tanto através de um comportamento mais

confiante, quanto dos apontamentos do próprio público – seja mídia, colegas artistas, estudiosos ou fãs.

Figura 4: Terceira fase – aclamação e estabilização do ‘estranho’



Fonte: Acervo revista Brasileiros/Luiza Sigulem, ago. 2009

1.1 IRARAENSE TROPICALISTA PAULISTANO

1.1.1 Cancionistas, sambas e bossas

Abordar histórica e contextualmente um fenômeno músico-cultural brasileiro do século XX pede obrigatoriamente, ainda que de forma sintética, uma retomada do estudo da canção. Semelhante ao rumo tomado pela maior parte do cenário ocidental, o país gradativamente voltou seu interesse para uma música popular urbana cantada, destinada à produção de uma excitação corporal (para dançar) ou emocional (exteriorizadora de dor ou alegria). Ainda nos séculos XVIII a XIX, a cultura sonora viveu a gradativa fusão de elementos poéticos e performáticos da música erudita - como a *chanson*, as árias operísticas e os corais - aos do folclore – com suas danças camponesas, cantos de trabalho e narrativas orais de trovadores (NAPOLITANO, 2002).

Foi por volta de 1890, com o despertar da ‘cultura de massas’, que essa mistura começou a tomar uma forma mais semelhante ao que se conhece hoje em dia. A partir de então, as tensões entre música ‘popular’ e ‘erudita’ se aprofundaram, não tanto pelo desenvolvimento do gosto social, mas pelas separações causadas pelas lutas sociais e culturais da sociedade burguesa, como salienta Napolitano (2002). Após a II Guerra Mundial a ‘cultura de massas’ ganhou ainda novas dimensões ao redor do mundo, com a criação do *rock’n roll* e da cultura pop. Os grandes gêneros americanos iam consolidando sua influência no mundo, que passava pelo reordenamento da sociedade de massas.

No Brasil o início dos anos 1900 definiu um novo consenso: “quando se falava em música brasileira, pensava-se logo em canção” (TATIT, 2004, p. 49). A produção musical do país já vinha se desenvolvendo em torno da atuação corporal e da voz, com forte presença da percussão e da oralidade. Ritmos como o baião, a moda-de-viola, o frevo e, principalmente, o samba, reconfiguraram a música brasileira no início do século XX. Na época, puristas passaram a defender um sentimento nacionalista e folclorista contrário a grandes misturas e inovações na música, prezando pela pureza étnica e estética da herança popular autêntica, em detrimento da música popular urbana, cada vez mais dançante e cantada, voltada para um comercialismo.

De fato, a absorção das canções e dos gêneros tradicionais pelo mundo dos grandes negócios ocorreu aceleradamente no período, tendo sua maturação nos anos 1920 e 1930 (NAPOLITANO, 2002). A forma-canção e as batidas dançantes uniram-se ao aparato tecnológico da indústria do entretenimento. Importantes centros populares de criação cultural

paulatinamente foram substituídos por espaços comerciais de fabricação musical menos espontânea. Potencializados pelo rádio, os artistas musicais passaram a compor a vida cotidiana da sociedade, presentes nas residências e nos estabelecimentos comerciais. Dentre os gêneros disponíveis, o grande escolhido para representar a canção popular brasileira foi o samba e suas adaptações.

A mudança da situação de improvisado para o registro em disco alterou a técnica vocal utilizada pelos artistas, agora atentos à necessidade de fixar formas regulares. Segundo Luiz Tatit (2004), a oralidade transformada em canção inverteu seu foco de incidência, instituindo células rítmicas, curvas melódicas recorrentes e acentos regulares. Paradoxalmente, a letra pôde agir com maior liberdade frente às coerções gramaticais que regem a oralidade na fala e garantem sua inteligibilidade. Nesse contexto, cada vez mais as interpretações vocais sutis, feitas em arranjos leves e com letras despojadas, humoradas, perdiam espaço para interpretações carregadas de sentimentalismo, explorando grandes potências vocais que seriam dominantes nos anos 1940 e 1950.

Contudo, a música popular brasileira permanecia como um gosto não legítimo para camadas elevadas da população. Os segmentos médios tiveram uma aceitação lenta e não linear. O quadro finalmente teria uma mudança importante com o surgimento da bossa nova. Elites com alta formação cultural sentiram-se livres para expressar seu gosto por uma música brasileira considerada popular. A criação de João Gilberto, de 1959, representava um novo pensamento musical, que unia gêneros típicos brasileiros, marcadamente o samba, com tendências modernas do mercado, como o jazz.

A bossa nova ‘limpou’ os vícios sonoros reinantes na interpretação (então exacerbadamente sentimental) e nos alcances vocais. Os exageros de “ornamentos dramatizantes, tessituras muito compactas, vozes operísticas e letras passionais narrativas” (NAPOLITANO, 2002, p. 62) foram praticamente desqualificados pelo ‘refinamento’ sutil da proposta. A preocupação com a forma, em elementos como letra, harmonia e arranjo, foi potencializada. Concomitantemente, a consolidação da televisão proporcionou um espaço para que os artistas dessa nova etapa fixassem suas imagens em apresentações de alto alcance. Foi em meio a essas transformações, tão lentamente sentidas em uma pequena cidade do interior baiano, que nasceu e cresceu Tom Zé.

1.1.2 Entre o passado e o progresso

No Recôncavo baiano, em Irará, nasceu Antônio José Santana Martins, no dia 11 de outubro de 1936. O pai, ‘Seu’ Éverton, foi um comerciante que prosperou pelo acaso da vida ao ganhar na loteria. Com sua segunda esposa, Helena Santana, teve cinco filhos, dos quais Antônio José, apelidado logo na infância de Toinzé¹, foi o primeiro. Rememorando suas origens, o músico constantemente afirma ter sido enterrado vivo por volta de 1940, quando compreendeu que sua família o recusava. Deixando de lado os possíveis exageros – uma de suas marcas registradas - a justificativa remonta a um período no qual era considerado pelos parentes como um caso perdido, um futuro delinquente desinteressado.

O cenário desse enterro, profundamente marcante para a vida do artista, era uma cidade de interior na Bahia, localizada a cerca de 140 km de Salvador, tendo, na época, apenas 3 mil habitantes. Irará tem como principal atividade econômica a agricultura e a produção de artesanato. A religião oficial, como na maior parte do Brasil na época, era a Católica Apostólica Romana. Entretanto, os costumes miscigenados de um interior nordestino definiam comportamentos atípicos: “A gente acorda, reza o pai-nosso, beija o patuá, vai à missa das oito, beija a mão do padre, passa no Partidão pra ser o ‘Anticristo’ como Nietzsche, toma um banho de folha, bota o colar de Oxóssi e vai bater um atabaque no terreiro de mãe Menininha” (ZÉ, 2003, p.77).

Enquanto as capitais brasileiras viviam intensamente as mudanças da modernidade, Irará permanecia, como classificada pelo músico, na Idade Média. Brincando sobre sua condição de viajante no tempo, Tom Zé explica que a cidade vivia entre o passado e o progresso. “Todas as ruas materialmente se mantinham lá. Mas estavam desaparecendo, mudando em uso e significado” (ZÉ, 2003, p.20). A transição, para quem a acompanhava, era inacreditável, tendo o artista vivido a impressionante ‘descoberta’ local da luz elétrica e da água encanada

Um segundo fator determinante para a forma pela qual aprendeu a criar e raciocinar também está ligado diretamente ao ritmo de ‘Idade Média’ de Irará: a predominância da tradição oral. No interior, ser alfabetizado não era algo pressuposto. Tom Zé exemplifica a diferença entre ser criado nos grandes centros urbanos do Sudeste e nascer

¹ Ao longo do trabalho o nome do artista aparecerá grafado de diferentes formas, como Tom Zé, Tomzé e Tom-Zé. A variação reflete uma escolha por manter a grafia original de cada citação, respeitando a fidelidade ao material de pesquisa. Em comentários de minha autoria mantereí o nome artístico conforme utilizado no período atual: Tom Zé.

em meio a um universo, como define, ‘pré-Gutenberguiano’, com a emoção sentida em sua primeira leitura:

Eu sentei – e todo mundo tinha que ler em silêncio, e essa era a grande novidade: eu já tinha visto textos, mas essa era uma comunicação oral, era para ser lido alto, não era como aquela leitura silenciosa. Então aqueles sinaizinhos estavam lá, e eu lia: ‘Pedro precisava voltar para casa porque tinha um problema. (...) Pedro levantou e caminhou.’ Digo: porra! Caminhar também pode ser escrito? Tudo isso era absurdo para mim. (...) Eu pensei: será que todo mundo aqui entendeu assim? Será que isso é verdade? Eu fui pra casa e fiquei sentado a tarde toda pensando: será que o mundo é assim? (ZÉ, 1999a, p. 38).

A tradição oral ainda diferenciava sua compreensão do mundo por fazer desta predominantemente baseada na audição, ao invés da visão, que é prevalente na atualidade. O ouvido era mais importante e levava mais longe do que a visão. Afinal, a janela para o mundo eram os casos que chegavam dos visitantes. Isso fez com que se acostumassem a criar mentalmente o que lhe passavam os sons, sem ter sempre um suporte visual para compreensão.

Em meio a esse universo, um dia Tom Zé se deparou com *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. No capítulo *O Homem* descobriu a possibilidade de ver retratado em um texto o seu próprio universo sertanejo, os conhecidos que frequentavam o balcão da loja onde trabalhava. Antes de tal leitura, encarava os livros simplesmente como obras que falavam de coisas estranhas, sem que outra opção existisse. “Além de aprender tudo isso, eu gostava daquela coisa de que o sertanejo é um homem que só pensa em cultura. Isso é um negócio que ninguém pode entender, não é? Como é que um analfabeto só pensa em cultura? O sertanejo, o povo do mato; é isso que o Euclides diz” (ZÉ, 2003, p. 237).

1.1.3 Despertar artístico

Durante a infância em sua casa, Tom Zé não recebeu grandes estímulos para a criação musical ou influências de sonoridades específicas. Entretanto, o cantor ressalta que o ritmo corre na veia do Nordeste, estando presente na vida de todos. “Ele é o núcleo mais concentrado: a cápsula da mais densa potenciação cultural nordestina. É para nós como uma face do Sagrado. No Nordeste, o ritmo é Deus desidratado”. (ZÉ, 2003, p. 100). Crescia-se rodeado pelo Bumba Meu Boi, pela Chegança, além dos baiões de Luiz Gonzaga e Adoniram Barbosa, das emboladas e dos sambas rurais (LIMA, 2010). A passagem de trovadores por Irará, nos anos 1940 e 1950, também era essencial para demarcar a presença do ritmo vinculado ao trabalho com as palavras. Ajudaram a formar em Tom Zé o gosto pela aliteração, pela onomatopéia e pelas sátiras (MAGALHÃES, 2010).

Mas a sonoridade que fez por sua música o que Euclides da Cunha fez por sua letra foi descoberta em um dia de passeio para conhecer a Fonte da Nação, de onde saía toda a água potável de Irará. Além da visão estonteante encontrada na natureza rural baiana e no colorido das roupas estendidas, seu quadro de inspiração foi completado pela audição:

Então eu ouvi, então eu ouvi: todas as lavadeiras e os aguadeiros cantavam uma incelência, com aquela voz fanhosa, aguda, nua, de muitas dores. E eu, criança, desprevenido, desprovido da intercessão dos nomes, que nos adultos alivia o choque, fiquei ali, atingido pelo raio, paralisado na trovoada de minha primeira experiência estética. Toda a música que faço é sempre uma tentativa de repetir o que ouvi naquele instante (ZÉ, 2003, p. 101).

Apesar de todo o rico contexto que armazenava referências em sua mente, somente em 1954, aos 17 anos, o jovem começou a se interessar por música. Tentou fazer as primeiras canções da forma tradicional – o que denomina ‘canções bonitas’ -, querendo impressionar uma namorada. Após falhar completamente, não conseguindo nem mesmo soltar um verso em função de sua timidez, começou a propor para si mesmo desafios: deveria passar três minutos na frente de qualquer pessoa criando músicas que conseguissem manter o ouvinte preso à sua interpretação. No violão, improvisava, na letra, saía dizendo qualquer texto. O importante era fazer com que tal música primária interessasse à pessoa. Acabou sendo o tipo de método que influenciaria toda a sua carreira (O TROVADOR ..., 1996).

Mas Tom Zé não ignorava a distância que havia entre suas propostas criativas e o que considerava o trabalho de ‘verdadeiros cantores’. Desde cedo percebeu que possuía dificuldades para se encaixar no padrão esperado, não possuindo uma grande potência vocal ou dominando as interpretações apaixonadas que os cantores dos anos 1940 e 1950 entregavam. Na época ainda permanecia na moda o cantar empostado, carregado de vibratas e dramaticidade, sempre tematizando o amor. O músico ficava impressionado com a aceitação geral que existia de uma pessoa subindo em um palco e fazendo algo totalmente absurdo e fora do normal, que era a entonação usada em músicas românticas. Para ele era surpreendente que ninguém estranhasse aquilo e, pelo contrário, permanecessem todos sentados em alegre contemplação.

Refletindo sobre esse vínculo entre público e cantor e sobre suas dificuldades, chegou a duas conclusões: existia um acordo tácito em toda situação de performance, que designava músico e ouvinte para lugares não convencionais mas artisticamente cativantes; ele teria que inventar um método próprio que funcionasse diante de suas debilidades, subvertendo o dito pacto. Como entendia que um acordo tácito só poderia ser substituído por outro para que a performance musical existisse, saiu em busca de suas próprias regras. Decidiu mudar o

tempo verbal e o espaço – as canções da época sempre emulavam um tempo passado vago e suave e tinham como cenário lugares remotos, perdidos – apostando no presente do indicativo, no aqui e agora das pessoas, e se aproximando de sua própria localização. Com isso criaria um choque de presentidade, usaria assuntos-espelho, com os ouvintes personificados na canção.

Com a definição dos procedimentos utilizados, chegou ao que chama de uma teoria da des-canção ou anti-canção. A partir de então, começou a testar suas ideias e vestir o disfarce de um ‘não-cantor’. Seu objetivo era que a cantiga parecesse acontecer naturalmente, quase uma improvisação. Para isso, treinou exaustivamente uma ‘casualidade’. Queria evitar o tom poético, sublime, lutando para, em suas palavras, ‘desartizar’ seu 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).

Começou a cantar para amigos, tentando verificar a capacidade de comunicação em suas letras e em seu cantar – propositalmente mais falado do que cantado. Com o tempo e a apuração, um público enxuto começou a se formar, sentindo em sua arte uma espécie de contravenção que provocava. Tanto ele quanto seus ouvintes fiéis, que cada vez mais tornavam aquelas apresentações um ritual, se sentiam cometendo um verdadeiro pecado. Contra o pecado, há de se imaginar que nem tudo corria sempre bem. Em algumas ocasiões algum ouvinte se revoltava contra o acordo tácito e dizia que aquilo não era música. Fato que o acompanhou no momento inicial de Irará a Salvador e permanece até a atualidade.

Suas primeiras composições conhecidas falavam sobre os personagens da cidade. Dona Maria foi a primeira retratada a obter grande repercussão. Segundo Tom Zé, não se tratava de uma prostituta, mas era a primeira experiência para todo rapaz de família em Irará. A composição ainda incluía outras figuras consideradas ‘doidas’ na cidade. *Maria Bago-Mole*² foi escrita em parceria com Dega de Bráulio e logo proibida no repertório da Sociedade Lítero-Musical pelo padre local, motivado por sua letra. Mesmo censurada, a música se tornou o sucesso de Irará.

² Guilherme se requebra/ Rufino bota pó/ Euclides Morde o braço/ Das Dores fala só/ João Régis diz que é vi é don e é ado/ Germino Curador por Dalva foi surrado/ Lucinda sobe e desce/ Tiririca bole-bole/ mas todos passam bem com Maria Bago-Mole/ Maria Bago/ Maria Bago/ Maria Bago Bago, Bago, Bago, Bago, Bago, Bago, Bago-Mole

Após o êxito de *Maria Bago-Mole*, começou a se preparar para enfrentar com qualificação os palcos. Sua escolha de treino não poderia ser mais simbólica: inspirar-se no ‘Homem da Mala’. Tratavam-se dos ambulantes que interrompiam a feira de Irará para, no meio de todos e sem palco pré-estabelecido, abrirem suas maletas de produtos e comecem a demonstrar sua ‘arte’, ganhando os passantes que começavam a formar uma roda e virar seu público. Sem palco ou microfone, o vendedor precisava demonstrar com a voz, o corpo e seus movimentos a capacidade que carregava. Como, no início da carreira, Tom Zé se definia como tímido, viu no ‘Homem da Mala’ o exemplo a seguir para romper com suas limitações e obrigar o público a ouvi-lo.

1.1.4 Projeção de uma carreira

O grande teste de seu novo aprendizado performático aconteceu na gravação do programa *Escada para o Sucesso*. Tom Zé ali já decidiu abusar da dinâmica, criando acelerações e diminuições sonoras ao longo da apresentação. Quebrou ritmos de compassos e alterou os tempos da música. Escolheu falar de um assunto que contemplaria o público potencializado da TV. Juntou jornais, recortou notícias e foi criando uma colagem de manchetes. Terminou com uma letra razoavelmente bem encadeada, formada por temas diversos do cotidiano de Salvador, onde era gravado o programa. Decidiu fazer de seu corpo um cenário, guardando pequenos objetos nos bolsos, que poderiam ser ‘casualmente achados’. Conforme encaminhava o assunto do apresentador, ia retirando os objetos e pendurando em seu paletó, como se houvesse acabado de descobrir tal possibilidade. De maneira tão caricata *à la* Tom Zé, dizia “é, deixe isso aqui...”. Para complementar o quadro performático cômico, ao ser finalmente questionado sobre a canção que apresentaria, respondeu com um título-provocação ao nome do programa: *Rampa para o Fracasso*. O júri do programa o saudou mencionando sua criatividade e personalidade. Tom Zé, contudo, reforça que sua verdadeira ferramenta foi (e é) a procuratividade, um neologismo para se referir à experimentação continuada, à busca metódica pela materialização de suas ideias estéticas.

Rampa para o Fracasso foi um sucesso que garantiu, em 1960 e 1961, a transmutação de Tom Zé em um cantor de televisão. Dentro dos limites baianos, conseguiu fama, elogios e também críticas. O jornalista Orlando Senna, que havia assistido à performance, resolveu procura-lo e apresenta-lo a Caetano Veloso e Gilberto Gil, em Salvador. Começaram a se encontrar em eventos, a conviver e a trocar músicas. Mas as colaborações ainda esperariam alguns anos para se desenvolverem.

Com suas críticas musicais cada vez mais ácidas, como as elaboradas em ‘homenagem’ ao governador Juracy Magalhães, Tom Zé acabou sendo contratado para trabalhar com o poeta José Carlos Capinam, futuro colega tropicalista, no Departamento de Música do Centro Popular de Cultura (CPC), associado ao Partido Comunista. Como diretor de música, o iraraense começou a investir em cantigas folclóricas. Uma primeira peça, estruturada como uma Chegança, obteve boa repercussão. Em seguida ele tentou inserir na programação uma peça inspirada pelo Bumba Meu Boi. Dessa vez os colegas de CPC começaram a externar a preocupação de que ele estivesse se repetindo. "Bom, eu não tava me repetindo. Eu tava fazendo canções de folclore, que sempre são canções de folclore, em Irará, em Salvador, em Asturias. É aquele gênero que é do mundo redondo do mito, a coisa não tem progresso" (TOM..., 2009). Apesar de contrariado pela crítica, ele ouviu com satisfação a sugestão que lhe deram de procurar a escola de música da universidade para se renovar.

Assim, Tom Zé procurou, em 1962, os Seminários de Música da Bahia, na UFBA. A Escola de Música já nasceu com grandes pretensões, tendo Edgar Santos convidado Hans Joachim Koellreutter para ser seu fundador e idealizador – o então jovem instrumentista e educador alemão radicado no Brasil seria responsável por uma intensa atividade internacional, misturando técnicas tradicionais europeias às diversas influências dos locais por onde passou. Chegou a utilizar tecnologia eletrônica, serialismo e harmonia acústica dentro da música brasileira, destacando-se como um dos pioneiros na música de vanguarda nacional – e trazendo junto figuras importantes para criar uma base inovativa de professores de vanguarda, como Anton Walter Smetak - violoncelista, criador de instrumentos musicais/artista plástico e compositor suíço -, Piero Bastianelli - regente e violoncelista italiano – e Ernst Widmer - pianista, regente e professor suíço, que assumiu a direção do curso em 1936.

Além de todos os grandes nomes que conferiam peso à UFBA, a Escola se diferenciava por ter como interesse principal a seleção de pessoas sem grande conhecimento musical teórico e de todas as classes e culturas. Tom Zé entrou na faculdade sem nenhum conhecimento em formação musical para além de suas criações autodidatas. “Jogavam a rede e observavam possibilidade de vocação entre os iletrados musicais” (ZÉ, 2003, p. 89).

Foi como universitário que o baiano teve sua primeira chance de conhecer músicas com propostas de vanguarda, como as de Igor Stravinsky, Arnold Schoenberg, Claude Debussy, Erik Satie e outros (PANAROTTO, 2005). A atonalidade proposta por Shöenberg, as mudanças rítmicas de Stravinski, e os contrapontos apareceram para Tom Zé como ferramentas de trabalho capazes de enriquecer a música que já modelava em suas proposições anteriores.

Ainda na faculdade, em 1964, Tom Zé foi chamado, junto a outros músicos baianos que estavam se destacando no cenário local, para inaugurar o teatro Vila Velha com um show. Tratava-se de *Nós, Por Exemplo*, espetáculo que reuniria o músico pela primeira vez com Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Maria Bethânia. No mesmo ano o grupo também participou do show *A Velha Bossa Nova e a Nova Bossa Velha*. Em 1965, com a estadia de Bethânia em São Paulo para apresentações do espetáculo *Opinião*, foram convidados pelo Teatro Arena para realizar o *Arena Canta Bahia*.

Figura 5: Arena canta Bahia



Fonte: Acervo Instituto Augusto Boal, 1965

Apesar do pouco êxito financeiro da empreitada baiana no Teatro Arena, as gravadoras correram em busca dos integrantes do grupo para realizar gravações. Tom Zé, em 1965, gravou seu primeiro compacto, com a RCA, formado por *Maria do Colégio da Bahia* e *São Benedito*.

De volta a Salvador, os anos de 1966 e 1967 marcaram o final de seus estudos e alguns trabalhos na música erudita. Tornou-se membro fundador do Grupo de Compositores da Bahia, com o qual participou de concerto pela Orquestra Sinfônica da UFBA, deu aulas de contraponto e harmonia da Universidade, participou como violoncelista na Orquestra Sinfônica e na Orquestra de Estudantes da UFBA. Compôs a peça *Impropérios* para o Concerto da

Semana Santa, utilizando textos da liturgia católica (ZÉ, 2001). Terminou com tranquilidade os exames finais e, por fim, voltou a investir esforços na música popular.

Decidiu se inscrever no Festival da Record de 1967, com *Moreninha*. Composta em 1959, Tom Zé não se via na música. Foi Gilberto Gil que o aconselhou a escolhê-la por sua meliosidade, em detrimento de suas ‘cantigas-reportagens’ – como ele chamava as canções nas quais contava relatos de pessoas comuns -, o que já começava a evidenciar a diferença de propostas e interesses que perpassava o grupo baiano.

Era melódica, embora os ritmos já fossem atropelados. (...) Gil me aconselhou inscrevê-la no Festival da Record de 67; ele próprio a interpretou no disco do festival, com arranjo de Rogério Duprat. Mas eu não tinha uma confiança visceral, interiorizada, para segurar o público com ‘A Moreninha’. Podia ser bonita e sentimental – logo não era meu ramo (ZÉ, 2003, p. 40).

A decisão de trocar a Bahia por São Paulo veio pouco depois. Tendo perdido seu emprego e passando por problemas financeiros, encontrou com Caetano que lhe fez o convite definitivo para ir conhecer o trabalho que os amigos estavam fazendo e se unir a eles nos próximos projetos. Em 1968 se mudou de vez.

1.1.5 Um novo movimento

Os anos 1960 foram marcados por fenômenos que alteraram profundamente os rumos da produção cultural brasileira. No início da década, a ascensão das ideias de esquerda e o contraponto de uma direita reacionária, preocupada com a ‘ameaça’ do comunismo, levou o país a viver um golpe militar. A ditadura, instaurada em 1964, começou sendo amplamente combatida por grupos opositores, o que causou um forte impacto no rumo estético das manifestações artísticas. Paralelamente, o mundo passava pela contracultura, com a música dos Beatles e de Jimi Hendrix, a *pop art*, o surgimento dos *hippies* e outros grupos diversos. Os teóricos de Frankfurt questionavam os efeitos da Indústria Cultural. Umberto Eco identificou a formação de segmentos populacionais que aprovavam ou recusam a ‘cultura de massas’, levando os artistas a realizarem uma arte também posicionada. Escolha essa que incluía, no caso do Brasil, a adesão ou não aos processos culturais estrangeiros (CORREA, 2009).

No campo da música brasileira, por volta de 1965 a sigla para música popular brasileira, grafada com maiúsculas, surgia como uma espécie de sintetizadora de “‘toda’ a tradição musical popular” (NAPOLITANO, 2002, p. 44). Na prática, o novo gênero se baseava principalmente na ideia de um desdobramento da bossa nova, segundo Napolitano (2002). Quando a MPB apareceu, ela passou a ser um ponto de encontro para alianças sociais e políticas

entre classes sociais diferentes, unidas por um ideal de nação defendida pela esquerda. Edu Lobo, Sidney Miller e, especialmente, Geraldo Vandré, tornaram-se os representantes oficiais do desejo dessa parcela populacional.

Em meio a esse cenário, certos baianos decidiram misturar as criações de Hélio Oiticica, a antropofagia oswaldiana, as ideias do cinema novo, a influência de filmes europeus, os sambas de Dorival Caymmi, as bossas de João Gilberto, a irreverência popular da Jovem Guarda e o rock estrangeiro. E tudo veio em forma de manifesto. Quando Caetano compôs a música que inspiraria o nome adotado pelo grupo baiano, *Tropicália* – título buscado em uma instalação de Hélio Oiticica –, quis se aproximar das sugestões dadas por *Terra em Transe*, uma de suas maiores inspirações no momento. Acreditava que aquela canção justificava a existência do movimento, de seu disco e de sua renovada dedicação à profissão (VELOSO, 1997).

Ainda em 1966, Caetano Veloso fez a seguinte análise em uma mesa redonda para a *Revista de Civilização Brasileira*:

Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. Paulinho da Viola me falou há alguns dias da sua necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza que, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo e terá samba, assim como João Gilberto tem contrabaixo, violino, trompa, sétimas, nonas e tem samba. Aliás João Gilberto para mim é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música popular brasileira. Creio mesmo que a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez. Apesar de artistas como Edu Lobo, Chico Buarque, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Maria da Graça (que pouca gente conhece) sugerirem esta retomada, em nenhum deles ela chega a ser inteira, integral (CAETANO, 1966, apud CICERO, 2004).

Essas ideias já haviam sido inicialmente expostas no ano anterior, através do artigo *Primeira feira de balanço*. Para Cicero (2004), as falas ousadas não tinham pretensões teóricas e tampouco defendiam uma bandeira que pré-anunciava sua música como o próximo passo da linha evolutiva da MPB. Ainda assim, o discurso gerou questionamentos diversos, como a nomeação de uma única linha que representava toda a música brasileira. Caetano se referia à evolução iniciada pelo samba e continuada na bossa nova, deixando de lado o baião, o frevo ou outros. Também surpreendeu a ideia de haver ocorrido uma evolução, como se a bossa houvesse superado o samba e a música que estava sendo criada por eles fosse superar em qualidade a de João Gilberto. Contudo, a evolução da qual falava Caetano deve ser entendida como uma elucidação de conceitos, e estava, antes de tudo, sendo indicada como forma de combater os artistas da MPB que pregavam contra qualquer inovação na música popular.

Luiz Tatit (2011, apud NERY, 2014) entende que o interesse de Caetano ao defender um novo movimento conscientemente construído, inspirado na experiência do Modernismo, seria o resultado de sua juventude à época, uma ideia ‘muito bonita’ de compor uma vanguarda. Mesmo a bossa nova, apesar de toda a revolução que causou, não veio como um manifesto. O tropicalismo, pelo contrário, alinhava-se a esse objetivo. E foi já com tais direcionamentos que Caetano compôs a música que inspiraria o nome adotado pelo grupo baiano.

O Festival de Música Popular Brasileira de 1967 é considerado como o início do tropicalismo. Gilberto Gil, junto ao grupo Os Mutantes, apresentou a canção *Domingo no Parque*, e Caetano Veloso apresentou *Alegria, alegria*. Rapidamente os jovens baianos ganharam a atenção nacional e começaram a definir as características de seu grupo. A imprensa, interessada em explorar ao máximo o novo fenômeno, criou a denominação tropicalismo, inculcando uma noção de movimento. Logo os antigos companheiros de Teatro Vila Velha, Tom Zé, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa se uniram à Nara Leão, aos Mutantes, aos poetas Capinam e Torquato Neto, e ao maestro Rogério Duprat para lançar, em 1968, o disco manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis*. O álbum era um “mosaico sonoro reunindo gêneros, tradições poéticas, alegorias, ideologias” (NAPOLITANO, 2002, p. 47). Popular, nacional, internacional e não apenas o sofisticado, mas também o mau gosto e o kitsch ganharam espaço como exercício de inovação e contestação. Suas experiências estéticas incluíam elementos como dissonâncias, gritos, poesia concreta e música atonal.

Ao mesmo tempo, os detalhes eram meticulosos, tanto nas performances quanto nas capas dos LPs. A guitarra apareceu como símbolo do movimento cultural e ajudou a compor um espetáculo completo, no qual existe relação entre estética, imagem artística, música e letra. “Os tropicalistas assumem radicalmente o palco, encarnando publicamente, através de diversas máscaras e coreografias, o sincretismo que realizam entre os vários gêneros musicais” (NAVES, 2000, p.43). A *Tropicália* compreendeu que a roupa também é linguagem, e investiu em uma apresentação cênica paródica que engloba roupas coloridas e cabelos volumosos. O produtor de *Tropicália ou Panis et Circensis*, Guilherme Araújo, chegou a criticar a roupa escolhida por Tom Zé para a foto da capa. O cantor estaria mal vestido com seu terno azul. Araújo decidiu acrescentar em sua mão uma mala, fazendo com que o baiano parecesse um ‘retirando chegando do Nordeste’. É interessante citar que Tom Zé, em suas apresentações atuais, confere grande atenção ao figurino utilizado tanto em performances quanto em

entrevistas, contando até mesmo com figurinistas que desenvolvem roupas específicas para cada turnê.

Figura 6: Capa de Tropicália ou Panis et Circensis



Fonte: Philips Records, 1968

1.1.6 Tropicália ou Panis et Circensis

Tom Zé, recém chegado da Bahia, foi imediatamente introduzido por Caetano às referências que perpassavam suas ideias. Em especial, ouviram *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* e assistiram ao espetáculo *O Rei da Vela*, criado por Zé Celso e baseado em uma peça de Oswald de Andrade. Essa mistura entre tradições, modernidades e experimentações alinhou Tom Zé aos debates propostos pela Tropicália. Afinal, suas criações juntando repertórios nordestinos, sons da infância, rock e música de vanguarda encontravam-se no mesmo limbo existencial e de aceitação que as dos companheiros. Juntos tinham a possibilidade de defender tais inovações como uma proposta consciente e racionalizada.

O encontro entre Tom Zé, Duprat e Medaglia, em especial, deu vazão ao compartilhamento de inspirações de vanguarda que tinham em comum. O iraraense recebeu através desse contato uma nova influência que moldaria também os rumos de músicos como John Cale, Yoko Ono, Laurie Andersen e Frank Zappa: John Cage (SILVA, 2005). O ícone mundial, conhecido por transformar barulho, ruídos e mesmo silêncio em música, aproximava-se das criações estéticas que obteriam cada vez mais a atenção do tropicalista.

A canção de Tom Zé escolhida para entrar em *Tropicália ou Panis et Circensis* foi *Parque Industrial*. Tratava-se de uma crítica ao desenvolvimento industrial brasileiro, à adesão ao modo de consumo da sociedade ocidental e ao fascínio com a cultura americana. É preciso lembrar que o compositor, apesar de inserido em um movimento que valorizava as influências que chegavam do exterior e a ‘cultura de massas’, não compartilhava todos os ideais-manifesto propostos por Caetano Veloso e Gilberto Gil. Vindo de uma família com forte presença nas lutas de classe e no Partido Comunista, em suas letras Tom Zé relatava sem críticas incisivas, mas sempre com tom satírico, situações que encontrava no centro urbano. Em artigo da Folha de S. Paulo de dezembro de 1968, Adonis de Oliveira já tachava:

Tom Zé é o mais cáustico dos baianos. O mais agressivo, o crítico e o mais direto da turma. Suas músicas são todas satíricas, caricaturais. É uma espécie de Juca Chaves mais consequente. Sua matéria-prima é a sociedade, tal qual encontrou, vindo de uma cidadezinha como Irará, no interior da Bahia, filho de ‘seu’ Everton. A música de Tom Zé, que engloba os gêneros mais diversos, como o baião, o samba, o xaxado, o ‘som da pilantragem’, o iê-iê-iê etc... sua revolta diante da máquina, da propaganda, da televisão, das tradições, das reputações pré-fixadas, da intolerância, da velhice, da televisão, do jornal, do diabo (OLIVEIRA, 2011).

A canção ironiza o sentimento de que o desenvolvimento industrial poderia melhorar as mazelas na nação. O consumismo poderia tanto modernizar o cidadão quanto limitá-lo. Na versão presente em *Tropicália ou Panis et Circensis*, a letra é cantada por quase todos os integrantes do disco. O trecho de Tom Zé é pequeno, mas é, como seria de se esperar, o cantado em tom mais irônico, uma mescla de respeito ufanista com deboche. Também é a parte da letra mais ácida, começando em ‘A revista moralista’ e terminando em ‘Porque pode derramar’. Ao fundo, uma banda de coreto, imitando uma banda militar, completa a paródia. “O clima provinciano de uma festa populista dá o tom de inauguração da fábrica, fundindo o arcaico e o moderno” (NAPOLITANO, 2007, apud NERY, 2014, p. 88).

Parque Industrial também está presente no primeiro LP de Tom Zé, *Grande Liquidação*. Nesse, porém, o artista transitava entre bolero, marchinha carnavalesca e hino. Fazia parte de sua já tradicional brincadeira com a dinâmica na música. Alterando o ritmo, que acelerava e desacelerava, criava-se um efeito de humor que dialogava com a letra:

Desperta com orações/ O avanço industrial/ Vem trazer nossa redenção./ Tem garotas-propaganda/ Aeromoças e ternura no cartaz,/ Basta olhar na parede,/ Minha alegria/ Num instante se refaz/ Pois temos o sorriso engarrafado/ Já vem pronto e tabelado/ É somente requentar/ E usar,/ É somente requentar/ E usar,/ Porque é made, made, made, made in Brazil. (...) A revista moralista/ Traz uma lista dos pecados da vedete/ E tem jornal popular que/ Nunca se espreme/ Porque pode derramar./ É um banco de sangue encadernado/ Já vem pronto e tabelado,/ É somente folhear e usar (ZÉ, 1968).

Enquanto a sátira da letra foi evidenciada pela vocalização de Tom Zé e seu coro no LP individual, o grupo tropicalista, ao mesclar a crítica aos tons contidos de Caetano e Gal e ao épico de Gil, optou por manter uma sutileza coerente com o disco em questão. O mesmo se deu através do ritmo predominante nos dois casos: no individual, extremamente acelerado e festivo, no de conjunto, lento e reflexivo.

Em relação à recepção de *Parque Industrial*, os próprios colegas teriam estranhado a forma inicial proposta por Tom Zé. Gilberto Gil, em especial, teria dito algo entre: “Mas que construção mais curiosa... só mesmo uma pessoa que passou em escola pode fazer uma maluquice dessa” (ZÉ, 2011, p. 80) e “...o que é made, made, made in Brazil...” (em *Parque Industrial*) Gil dizia: ‘Mas, rapaz, mas que diabo de forma é essa? Que forma estranha!’” (ZÉ, 2008, apud OLIVEIRA, 2014, p.58). Para a crítica fonográfica, então, a canção nem mesmo poderia ser assim chamada: “o júri de Flávio Cavalcanti reuniu-se num programa de TV para dizer que *Parque Industrial (Made in Brasil)* não era música, não era letra de música, não era nada, não queria dizer nada” (ZÉ, 2003, p. 27).

1.1.7 Ascensão e queda

Assim como todos os fenômenos culturais que se destacaram na década de 1960, o tropicalismo deve parte de seu alcance ao fortalecimento da televisão. A produção musical foi intensamente ditada pelo que escolhiam as emissoras. A TV Record “provocou uma efervescência inusitada no panorama musical brasileiro. (...) Por essa porta surgiram Chico Buarque, Milton Nascimento, Geraldo Vandré, Paulinho da Viola, Caetano Veloso, Tom Zé e outros que vieram para ficar” (TATIT, 2004, p. 57). Na TV Tupi os tropicalistas ganharam ainda mais visibilidade, quando, no final de 1968, estrearam sua própria emissão, o *Divino, Maravilhoso*. Mas os principais expoentes do contexto foram os icônicos Festivais de Música Popular Brasileira - que duraram de 1965 a 1969 e fizeram o momento histórico ser conhecido como a Era dos Festivais.

Tom Zé havia participado do Festival da Record de 1967 com *Moreninha*, sendo eliminado na primeira fase. No ano seguinte, após o sucesso de *Tropicália ou Panis et Circensis* e o despontar midiático de Caetano, Gil, Gal e Os Mutantes, foi a vez de Tom Zé garantir sua parcela de fama e reconhecimento. Entrou para a competição com duas composições. A primeira, interpretada pelos Mutantes, obteve a quarta colocação pelo júri

especializado e garantiu a Tom Zé o prêmio de melhor letra. A segunda criação do artista, *São, São Paulo Meu Amor*, conquistou o primeiro lugar do festival.

Figura 7: Vitória de Tom Zé no Festival da Record de 1968



Fonte: Livro *Tropicalista Lenta Luta*, 1968

São, São Paulo Meu Amor fora composta quando ele acabara de chegar a São Paulo, no formato de cantiga-reportagem que já vinha realizando. Após um ano de convivência na metrópole, percebeu que todos que se consideravam intelectuais deveriam, em algum momento, reclamar dos problemas de viver ali, sem nunca pensar em abandoná-la. Baseou-se também nas suas próprias impressões, criando uma espécie de crônica de São Paulo. A canção em si não traz elementos de grande inovação estética. Fazia, como era costume do cantor, uma sátira sobre um grupo populacional, mas de maneira linear, “chegando a ser ingênua e amparada numa estrutura composicional e interpretativa comum para os padrões da época” (NAPOLITANO, 2001, p. 277).

Os vencedores do festival eram escolhidos pela junção de dois júris, um popular e outro especial, formado por especialistas em música. Na realidade, a canção de Tom Zé ficou em quinto lugar pelo júri popular e em primeiro pelo especial. Apesar de suas poucas inovações, a música era uma renovação se comparada a *Benvinda*, de Chico Buarque, que foi a preferida da plateia. Chico era um autor consagrado, com grandes vendas de discos e conhecido antigo do público. A música de Tom Zé, ainda que tenha agradado aos retratados pela letra, fugia do

gosto em voga em 1968. O júri especial, por outro lado, tinha os olhos em outra direção, como demonstra Adonis de Oliveira:

Pelo resultado do IV Festival de Música Popular Brasileira, encerrado anteontem, uma coisa fica clara: o povo – a julgar pelo que de realmente popular havia no júri popular – reluta em aceitar as inovações, preferindo ainda as fórmulas musicais antigas, já assentadas. A vitória de Chico Buarque, a despeito da ajuda do seu próprio nome, demonstra bem que música popular brasileira, para o povo, ainda é o samba, e o samba puro, sem distorções – não a ‘pilantragem’ ou o ‘samba novo’ etc.

(...)

É curioso notar que a diferença entre os dois júris, como se pretendia, não esteve posta em termos de qualidade, mas de tempo. Para usar duas expressões em voga, o especial era o pra frente e o popular pra trás (OLIVEIRA, 2011, p. 12).

No embalo da vitória, a gravadora Rozenblit - companhia nacional sediada em Recife (PE) e dedicada à música regional - produziu o seu primeiro LP, o *Tom Zé - Grande Liquidação*. Contudo, com festival conquistado e LP lançado, Tom Zé descobriu o peso da fama, da falta dela e, sobretudo, das críticas. O músico conta que, ingenuamente, esperava colher apenas bons frutos do seu sucesso. Mas quando as opiniões contrárias por parte da imprensa, do público e dos colegas de profissão começam a surgir, a pressão foi mais do que pôde aguentar. “Edu Lobo falou assim: ‘A música do Milton Nascimento é música em qualquer lugar do mundo’; querendo dizer que ‘São, São Paulo...’ era música só aqui em São Paulo [...]. Quando li isso, eu quis sumir de música; comecei a ‘sabotar’ meu trabalho” (TOM..., 2000).

1.1.8 Popular impopular

Desde sua explosão inicial, o tropicalismo se tornou um termo corrente na indústria cultural e nos meios de comunicação. “Acabou consagrado como ponto de clivagem ou ruptura, em diversos níveis: comportamental, político-ideológico, estético” (NAPOLITANO e VILLAÇA, 1998). As suas contribuições na área da crítica cultural, estética e comportamental ajudaram a atualizar a música e sua relação com as massas brasileiras. Mas em dezembro de 1968 a situação política brasileira chegou a um ápice de endurecimento com a instauração do Ato Institucional Número Cinco, o AI-5, marco histórico do autoritarismo nacional que alteraria as condições de existência dos grupos opositores e da classe artística. Para Tatit, o fechamento político auxiliado pela falência do ‘esquema Record’ frente à ascensão do ‘esquema Globo’ “contribuiu para encerrar, juntamente com os anos sessenta, o período mais concentrado e participante da história da sonoridade nacional” (TATIT, 2004, p. 60).

Ainda em dezembro Gilberto Gil e Caetano Veloso foram presos pelo governo militar, que não abertamente considerou as criações tropicalistas excessivamente ousadas e contrárias à manutenção pacífica do cotidiano conservador. Os baianos foram detidos por aproximadamente dois meses e exilados do país. Assim, os membros restantes do tropicalismo começaram a trilhar suas próprias histórias. Tom Zé – que em realidade nunca fez parte do que Veloso (1997) afirma ser o verdadeiro núcleo da Tropicália, restrito a ele, Gilberto Gil, Gal Costa e Maria Bethânia – já vinha sentindo as diferenças propositivas em relação aos colegas de movimento. O fato de não ser um bossanovista - para o núcleo nomeado por Veloso a bossa nova era um dos principais pontos de origem e de inspiração - e a existência de uma vertente teórica de sua música - foi o único a ter a formação acadêmica na área e aprender, na época, conceitos do universo erudito - o separavam dos outros integrantes. Para Caetano (1997), o iraraense trazia discos experimentais colados em associação com os de Walter Franco, ou os filmes de Júlio Bressane e de Rogério Sganzerla. A Tropicália e ele, por outro lado, permeavam mais centralmente a ‘cultura de massas’ brasileira.

Aliado a isso, em uma fase confusa após o baque sofrido pelas críticas do ano anterior, Tom Zé não conseguia encontrar tão facilmente seu caminho dentro da indústria fonográfica. Isso fica evidente em seu LP seguinte, *Tom Zé*, de 1970, produzido por pela RGE, uma gravadora com pouca penetração no mercado. O álbum parece tentar criar um apelo mais tradicional aos ouvintes da MPB, seja com a estética presente na capa, seja com canções elaboradas em pleno acordo com o padrão comercial da época, como *Jeitinho Dela* ou *A Gravata*.

Uma crítica de Arthur Laranjeira, para a Folha de S. Paulo de novembro de 1970, demonstra uma boa recepção do LP. Laranjeira reconhece a influência concretista, os bons desdobramentos de palavras, e o conhecimento musical de Tom Zé. Por outro lado, deixa claro que este não é um cantor. De maneira inversa ao caso de *São, São Paulo meu amor*, a música *Jeitinho Dela*, a mais comercial do conjunto, divide a boa aceitação do público com a pouca valorização por parte do especialista. Também é relevante notar que a coluna começa atestando que Tom Zé estava apagado da visibilidade pública.

Tom Zé ganhou festival e sumiu. Abriu sua escola de música e muita gente pensava que ele não voltaria a compor ou a cantar. Mas está de elepê novo, RGE. Um elepê que tem certa unidade, gostoso de ouvir, que mostra que conhece realmente música. Tom Zé é um dos bons letristas brasileiros, sabe colocar e jogar bem com as palavras, usadas algumas vezes quase da maneira dos poetas concretistas.

Ele sabe desdobrar palavras em outras palavras e aproveitá-las metodicamente. O que vem provar o quanto ele conhece de música. Tom Zé não é um cantor, mas dá o seu

recado. De uma maneira sóbria e agradável. Sem pretensões. (...) Nem todas são músicas novas e a apelação comercial está em *o Jeitinho Dela*, uma música medíocre. (LARANJEIRA, 1970)

Figura 8: Capa do LP *Tom Zé*



Fonte: Site oficial Tom Zé, 1970

Nos dois anos seguintes o cantor se afastou de vez do trabalho com os parceiros de Tropicália e começou a busca pelo seu projeto pessoal, firmando parcerias com músicas de vanguarda e com os poetas concretos. Augusto de Campos (CAMPOS, 1972) o considerava um amigo muito próximo, uma das primeiras pessoas para quem mostrava seus textos e com quem discutia questões estéticas. Também foi o momento em que conheceu Neusa, sua atual esposa, que se tornou uma perpétua influência em sua trajetória musical, opinando em suas canções antes do lançamento e, mais recentemente, tornando-se sua empresária.

Em 1972, já revolvía em Tom Zé a necessidade de fazer uma música que provocasse o ouvinte, um ‘veneno-vacina’ contra as cristalizações de pensamento:

Quando Tom Zé voltou à Bahia em 1970, entrou em contato mais profundo com as teorias de comunicação e linguística e seu trabalho se transformou. (...) ‘O meu sorriso quer também ser uma facada. Eu quero lhe acariciar com minhas unhas cheias de veneno, não um veneno contra você próprio, mas um veneno-vacina contra o que se envenenou em você’. O grupo considera as formas internacionais que ‘cristalizaram’ massas de pensamentos, às vezes até respeitáveis por eles, como muito inocentes e vazias. (...) Eu, diz Tom Zé, quero ser puro, mas também não vamos exagerar a ponto de me tornar um imbecil. (TOM..., 1972)

Já a personalidade natural e ao mesmo tempo construída, surpreendente pela estranheza, pode ser constatada em texto do mesmo ano, de Ricardo Vespucci na revista *Bondinho*:

Encontrar Tom Zé é chegar ao seu apartamento todo dia, meio-dia e meia, e ser recebido pelo baiano pequeno, magro, cabelo enorme incrivelmente despenteado ou cuidadosamente penteado para dar aquela impressão, e ouvir:

- Como vai, 'Mau'? Entra e senta. Procura um jeito confortável pra ficar.

(...)

À medida que Tom Zé se estende na resposta, vai falando como se relatasse um acontecimento espetacular, os olhos arregalados, o sotaque mais e mais acentuado.

(...)

Ele busca tanto as palavras que vai usar, mede tanto os termos, que quase sempre fala entre aspas e depois, não tão sinteticamente, explica o que quer realmente dizer.

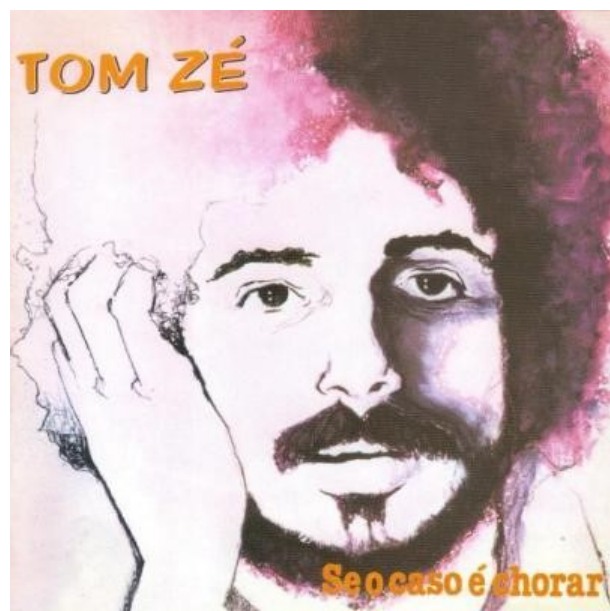
(...)

Tom Zé tenta dizer coisas concretas a respeito do Alpha Centauri. Começa a se remexer no banquinho, esconde o rosto, se irrita um pouco, pensa. De repente, levanta e vai em direção ao banheiro. Entra, mas não tranca a porta, apenas encontra-a. No tempo devido, um som: o barulho da descarga e um grito de Tom Zé:

- Tá aí, 'Mau'! Descobri, 'Mau'! Agora eu tenho alguma coisa de palpável pra dizer" (VESPUCCI, 2011, p. 20-30).

Apesar das evidências de uma mudança de rumo artístico em operação, 1972 foi também o ano no qual o iraraense fez sua última tentativa de lançar gravações com apelo para a forma tradicional de canção popular, com o álbum produzido pela Continental *Tom Zé*, que em relançamento de 1984 seria chamado *Se o caso é chorar*.

Figura 9: Capa do LP *Se o caso é chorar*



Fonte: Site oficial Tom Zé, 1972

Sua recepção daria o estopim final para que Tom Zé abandonasse essa primeira fase de sua carreira. Se por um lado o LP de 1972 atingiu seu objetivo comercial ao ser considerado agradável, menos experimentalismo que suas obras anteriores e sem nenhuma pretensão de inovar (SE..., 1972), por outro a investida não conseguiu chamar a atenção que pretendia, perdendo tanto em apreço popular quanto especializado. Uma resenha específica modificou de vez sua estratégia:

Foi um crítico que me ajudou. Veja como as coisas são. Quando fiz o terceiro disco, *Se o Caso É Chorar* (1972), saiu uma resenha dizendo: ‘Tom Zé fez um disco novo. Pior para ele’. Naquele tempo aquilo doeu como o diabo; mas retomei (...) outro projeto. Tanto que o disco seguinte, *Todos os Olhos* (1973), foi praticamente feito a quatro mãos, por mim e pelo que o crítico me disse. (...) Se não tivesse lido aquela resenha, pode ser que encontrasse o caminho de outra maneira, mas quem me deu a porrada e me fez chegar para o lugar novamente foi essa resenha (ZÉ, 2003, p. 225).

Nesse momento o músico percebeu que as horas que gastava tentando criar algo no *mainstream* acabavam gerando produtos medíocres, sendo que quando sua “outra coisa, que não quero chamar de maluquice” (ZÉ, 2003, p. 227) entrava na composição, os resultados eram muito mais interessantes do que o ‘correto’. Segundo o cantor, de 1968 a 1973 ele permaneceu em um embate para se adaptar à forma A-B-A - 1ª parte, 2ª parte, 1ª parte - simples da música popular. Mas após a decisão de abandonar as tentativas comerciais voltou a praticar o que ele próprio realmente chamava de composição.

1.2 OSTRACISMO MIDIÁTICO X EFERVESCÊNCIA CRIATIVA

1.2.1 Transformações fonográficas no Brasil

O Brasil passou, no início dos anos 1970, por uma época de mudanças que seriam devidamente percebidas no campo musical. A ditadura estava em pleno fôlego da censura e apreensão de materiais artísticos. Além disso, cada vez mais o cenário passava por uma segmentação do consumo musical e se voltava para artistas em consonância com grandes demandas do mercado. A música popular brasileira ampliava seu leque de variedades com grupos como o do Clube da Esquina, as tendências nordestinas que surgiam e uma aproximação ao pop-rock. A música romântica recrudescia em popularidade e vendagens, com um Roberto Carlos deixando de lado seu rock e com a explosão do gênero brega (NAPOLITANO, 2002).

O mercado das gravadoras passou também por uma grande mudança. A política de incentivo à produção de bens de consumo definida pelo regime militar intensificou

significativamente a produção e compra de discos. As taxas de crescimento anual do ramo chegaram a 20%, com as vendas especialmente voltadas para o fenômeno dos cantores regionais e sertanejos, sambistas, música estadunidense e trilhas sonoras de telenovelas (VARGAS, 2012). A Som Livre, fundada em 1969, foi criada pela TV Globo com a finalidade específica de comercializar suas trilhas. O Brasil, apesar de ser um país economicamente periférico, seguia modelos capitalistas de países desenvolvidos, levando a população a consumir o produto fonográfico mais caro da época, o disco de vinil, LP. Para Napolitano (2002) era este também o motivo que garantia à MPB um equilíbrio de vendas com os gêneros citados acima. Afinal, o produto LP era mais acessível às faixas de público com maior poder aquisitivo, que consumia preferencialmente uma música considerada ‘refinada’.

Nesse contexto, um cenário específico se desenvolveu para músicos interessados em experimentalismos. A tendência de adesão ao apelo popular e comercial fez com que tais artistas retrocedessem tanto no gosto popular quanto no espaço obtido na grande mídia. “Quem ousava experimentar corria o risco de ser tachado de ‘maldito’ (leia-se, destinado a não vender discos) e permanecer numa espécie de ostracismo respeitado do cenário musical” (NAPOLITANO, 2002, p. 70). Contudo, as altas vendas e o enriquecimento das gravadoras lhes permitiram realizarem investimentos em trabalhos diversos, para além dos ‘mais vendidos’. Os selos desejavam se diferenciar da concorrência abrindo suas portas para segmentos variados, principalmente os que poderiam ser entendidos pelo público especializado como produtos de perfil sofisticado ou suscitar a curiosidade dos ouvintes. Havia uma demanda por músicos que provocassem “a sensação de estranhamento tão cara aos ‘modernos’” (VARGAS, 2010, p. 88).

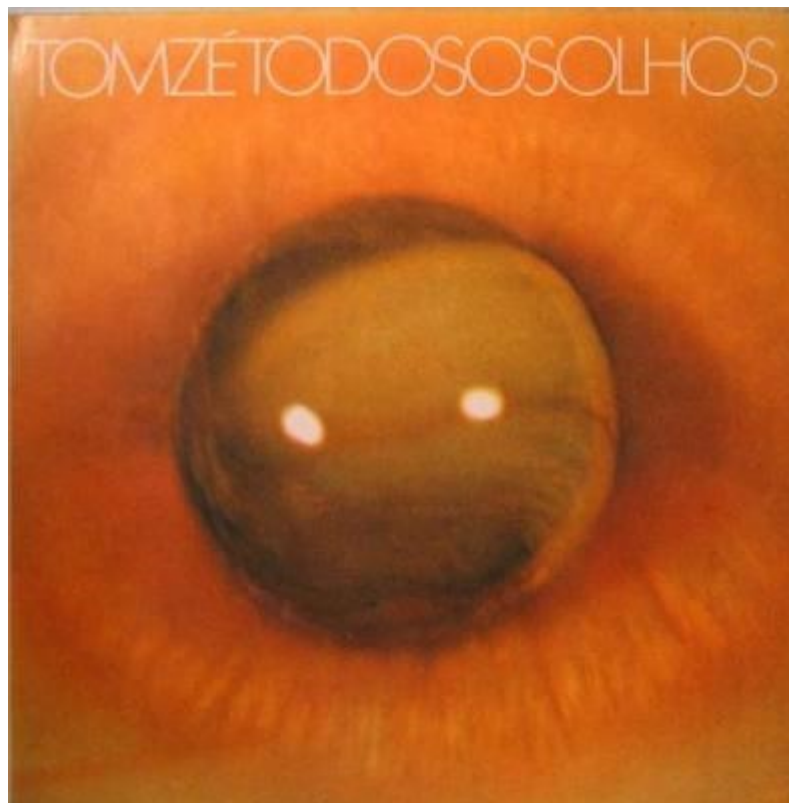
Tom Zé, que àquela altura buscava sonoridades menos tradicionais, encaixou-se na brecha da Continental para artistas considerados difíceis. O selo mantinha uma gama ampla de cantores regionais de alto consumo popular, o que garantia uma capacidade financeira de manter a vertente vanguardista. Essa liberdade conferiu a Tom Zé as ferramentas para iniciar seu segundo enterro, que viria sob a forma do ostracismo midiático. No início de 1973, nas palavras do mesmo, ele ainda era um artista que circulava, ganhava dinheiro e aparecia todo dia na televisão. Mas no momento em que a Continental lança seu *Todos os olhos*, isso mudou. Se para si foi o melhor disco que já gravara, para o grande público foi o início de um estranhamento que superou a empatia divertida do cantor.

1.2.2 Todos os olhos

Já conscientemente afastado dos padrões comerciais que dominavam as músicas, Tom Zé se cercou de um grupo com grande qualidade técnica, mas também fortemente interessado na criação de algo novo, para gravar seu quarto disco. *Todos os olhos* misturou, em um grau ainda não ousado pelo músico, o *nonsense*, a ironia, a poesia, as reinterpretações e as experimentações rítmicas.

A famosa e polêmica capa de *Todos os olhos* foi ideia do poeta concretista Décio Pignatari, que insistiu na proposta de retratar partes íntimas de uma mulher. Os dois artistas experimentaram diferentes ângulos e distâncias até chegarem no consenso da imagem em *close* radical do ânus com uma bola de gude. A concepção era extrema, por isso a escolha final apostou em uma figura pouco discernível para quem vê sem conhecer a história por trás.

Figura 10: Capa de *Todos os olhos*



Fonte: Site oficial Tom Zé, 1973

O LP começa e termina com *Complexo de épico*, deixando clara a intenção de renovação estética e a insatisfação com a tradição musical popular brasileira que circundou a produção da obra. A letra, claramente direcionada aos compositores da MPB de esquerda,

questiona a obrigação de transmitir uma imagem épica, tanto de engajamento constante quanto de seriedade respeitosa frente ao ato ‘sublime’ de compor:

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!/ (...) 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)? (ZÉ, 1973).

Em relação ao ritmo, *Complexo de épico* começa a demonstrar um uso diferenciado da temporalidade por parte de Tom Zé (BOMFIM, 2014). A harmonia é desconstruída e o canto é praticamente falado, propositalmente descontraído com o ritmo da melodia. Em alguns momentos o cantor faz questão de pronunciar trechos marcando sílaba por sílaba, como se tentasse destacar satiricamente: Por-que-en-tão-es-ta-ma-nia-da-na-da-es-ta-pre-o-cu-pa-ção. Ao fundo, uma voz desafinada repete ‘Ah!’. Enquanto isso, violão, bongô e agogô repetem dois acordes em um exemplo perfeito da forma como o ostinato passaria a aparecer a partir de então nos trabalhos do músico. Durão e Fenerick (2010) veem *Complexo de épico* como um bom exemplo da des-canção de Tom Zé. Para completar, na primeira execução, a faixa é terminada de forma abrupta, já emendando com *A noite do meu bem*.

Brigitte Bardot também é simbólica por demonstrar as frustrações de Tom Zé ao tentar explorar novas proposições estéticas. Pensada para depender completamente da dinâmica, a música deveria começar tocada em 60% de volume. Gradativamente, o canto e a instrumentação deveriam ir abaixando, até quase sumirem em “na hora exata em que ela estiver/ com vontade de se suici...” (ZÉ, 1973), para subir repentinamente para 100% na sílaba final de ‘suicidar’. Nada disso, porém, foi mantido pelo técnico de som, que utilizou um compressor para aumentar e abaixar os sons considerados ‘inadequados’. “Qualquer som estranho era tolhido pelo gosto do técnico de som, fosse porque ele próprio não entendia determinada sonoridade enquanto ‘música’, fosse porque o técnico imaginava pôr em risco seu emprego aceitando as prescrições do autor” (ZÉ, 2013, apud OLIVEIRA, 2014, p. 118). A reprodução da forma imaginada só pôde ser efetivada através dos shows, nos quais o efeito é ainda mais exagerado com a intervenção na iluminação do palco.

As inovações propostas com o LP apareceram em um momento em que o experimentalismo não conseguia uma boa recepção. No programa Roda Viva de 1993, Tom Zé relatou um episódio no qual Arrigo Barnabé contou-lhe que ele e Itamar Assumpção costumavam ouvir *Todos os olhos* sem parar. “Quer dizer que no Brasil estar no ostracismo é ser escutado pelos melhores ouvidos do país” (TOM..., 1993). Contudo, fora do círculo de

músicos de vanguarda a história não era a mesma. A articulista Regina Penteado chegou, na época, a expressar a rejeição por parte do público e das rádios:

Tomzé lançou um disco novo, há pouco tempo. Eu nunca ouvi nenhuma música deste disco tocada no rádio. Eu queria uma explicação bem clara para este fenômeno. E, enquanto espero, faço uma cogitação: ou o rádio é muito bom para tocar Tomzé, ou Tomzé é muito bom para ser tocado no rádio. O que é que vocês acham? (PENTEADO, 1974).

1.2.3 Novos rumos

Delineou-se um quadro de obscurecimento que Tom Zé costuma chamar de seu segundo enterro. Na divisão do tropicalismo e com a nova fase iniciada no LP de 1973, o cantor teria sido enterrado vivo, descartado pelas figuras musicais que haviam sido próximas dele e que poderiam resgata-lo da rejeição, de maneira semelhante ao ocorrido em seu primeiro enterro por parte dos familiares. Apesar das - hora hiperbolizadas, hora negadas - mágoas em relação ao período vivido e aos antigos colegas de movimento, Tom Zé decidiu encarar conscientemente uma estética distanciada dos parâmetros de beleza, melosiosidade, regularidade e linearidade. Como já apontado, em 1972 ocorreu um dia da virada, no qual decidiu sempre ir para o lado do risco. E o resultado disso foi um dos períodos mais férteis de sua carreira. Para Wisnik, as pesquisas realizadas pelo artista nos anos 1970 esclareceram muito sua singularidade (TOM..., 2009). Começou, após o lançamento de *Todos os olhos*, a se dedicar a uma das atividades essenciais para as mudanças em seu estilo: a criação de seus *instromzamentos*.

Tudo começou quando sua esposa pediu que ele consertasse a enceradeira de casa que havia estragado. Quando o cantor ligou a máquina percebeu que os ruídos produzidos eram interessantes, podendo ser utilizados em música. Assim, longe de arrumar a enceradeira, Tom Zé adquiriu mais uma e tentou emperrá-la da mesma forma. Os dois protótipos foram a base para desenvolver o enceroscópio, instrumento de sonoridade tão singular que nem entra nas partituras das suas des-canções. As brincadeiras criativas se seguiram:

Tom Zé vinha fazendo um trabalho musical genial, que infelizmente não foi documentado. Ele construiu um ‘órgão de eletrodomésticos’ (um teclado elétrico que acionava enceradeiras, liquidificadores, batedeiras e centrifugadoras, ao mesmo tempo que fragmentos da Missa Lubz e sinfonias orquestrais). Tom Zé compôs para esse conjunto como uma espécie de Satie do sertão: humor dadaísta, canção popular, majestosa música concreta ao som de agogôs tocados por furadeiras. As gravadoras não digeriram essa massa musical extremamente atraente. Literalmente: o diretor comercial de uma delas sentiu-se mal e devolveu o almoço depois de ouvir a fita (WISNIK, 1985).

O aproveitamento de sonoridades produzidas por liquidificador, furadeira, serrote, buzina, plástico, jornal, e outros entrou também para a estética visual do artista nos shows. Na época ainda começou a distorcer os instrumentos convencionais para extrair deles sonoridades alternativas. "É o caso da guitarra e do baixo, usados como se regredissem na sua história, como se ainda não fossem capazes de produzir canto e harmonia e estivessem ainda no estágio de um proto-instrumento de percussão." (ZÉ, apud MÚSICA..., 2001). O diretor da Continental chegou a vê-lo em apresentação com os instrumentos e aprovou, dizendo que se ele próprio tivesse dinheiro investiria naquilo. Porém, deixou clara a insustentabilidade da proposta para o mercado tradicional do qual o selo fazia parte: "Olha, aqui eu não posso nem falar nisso, dentro de uma gravadora oficial. Isso é um projeto que vem de você..." (ZÉ, 2011, p. 89).

Figura 11: Enceroscópio e buzínório



Fonte: Foto de exposição - Marina Silva/CORREIO, jun. 2017

Um dos principais *instromzementos*, utilizado ao longo de toda sua trajetória, foi desenvolvido em 1978. Trata-se do hertzé, uma pequena caixa com botões que emite sons já gravados para criar uma melodia original. A ideia teve início quando Tom Zé frustrou-se percebendo que as bandas só tocavam até 1500 hertz. Ele queria explorar toda a potencialidade do microfone e começou a gravar orquestras diferentes para ouvir tudo misturado. Com um interesse crescente por sons agudos ao extremo, subiu violinos, vozes soprano e outras gravações para acima dos 3000 hertz. A diferença para o *sampler* é o que justifica seu uso em pleno século XXI e o torna único; enquanto a criação estrangeira toca sempre a mesma coisa a

partir do mesmo ponto, o hertzé emite cada hora uma nota diferente, parando em pontos aleatórios da gravação de 20 minutos. O instrumento poderia, por si mesmo, compor músicas de improviso (MAGALHÃES, 2010). O hertzé, inicialmente nomeado de Fontes de Leite, permitia controlar somente o timbre e o hertz.

A inspiração dos *instromzémentos* partiu da leitura de um artigo do inventor e arquiteto estadunidense Buckminster Fuller, dentro de um livro de John Cage. Ele dizia: ‘não estamos no tempo da posse, estamos no tempo do uso’. Foi o gatilho para ampliar de vez seu estudo dos sons nos objetos cotidianos. Não era, entretanto, uma questão de transformar sons cotidianos em sonoridades melódicas. “Harmonizar timbres diferentes é uma tentativa de formular um discurso, uma sintaxe, uma oração. Quando se afinam instrumentos como uma garrafa, eu acho uma pena. Ó, meu Deus! ela (ou eles) estava tão bonita desafinada: agora parece uma simples flauta” (ZÉ, apud MÚSICA..., 2001). Evidentemente, o artista tratava o som dos aparelhos em uma mesa com filtros, transformando-os em outra coisa que não os objetos simplesmente microfonados. Mas a essência dos ruídos permanecia em toda a sua singularidade.

1.2.4 Música de pesquisa

Outras mudanças no cenário musical nacional apareceram na segunda metade da década. Empresas multinacionais realizaram investimentos para ampliar o consumo de produtos da música norte-americana no país. “A custo zero, inflacionou a sonoridade brasileira durante um longo período, o que deu margem, na época, a previsões catastróficas quanto ao futuro da produção nacional. Tudo levava a crer que, no final do século, sequer haveria discos de música brasileira!” (TATIT, 2004, p. 61). Mas, ao mesmo tempo, o gradativo abrandamento da repressão política e da censura colocou a MPB novamente no centro da máquina fonográfica, com apoio da mídia. Em consonância com as críticas feitas por Tom Zé aos compositores nacionais, o gênero virou uma espécie ‘castelo de marfim’ (NAPOLITANO, 2002), de onde surgiam as decisões sobre o que poderia ser considerado popular ou brasileiro.

Além disso, o período foi de consolidação do suporte long-playing, o LP. Permitindo um maior tempo de gravação, rapidamente se tornou o principal produto fonográfico nacional. De acordo com Paiano (1994, apud VARGAS, 2010), se em 1969 57% das vendas ainda eram voltadas para compactos, em 1976 esse número caiu para 36%. A substituição de formatos menores pelo LP levou ao desenvolvimento de álbuns com estratégias

mais coesas e refletidas. O compacto era feito para a divulgação rápida entre emissoras de rádio, mas o novo vinil passou a representar o artista, carregando um conceito e uma organicidade estética. As capas, conseqüentemente, entraram para as listas de investimentos dos músicos nos anos 1970.

A televisão também ganhou uma nova faceta, especialmente após sua modernização para reproduzir imagens em cores, a partir de 1972. Como resultado de uma série de estratégias de organização por parte das emissoras, cada vez trabalhando sob uma lógica empresarial, os compositores perderam o poder que detinham sobre o veículo comunicacional na época dos festivais. Para fazer sucesso midiático no final da década era necessário seguir as regras apresentadas pelos canais.

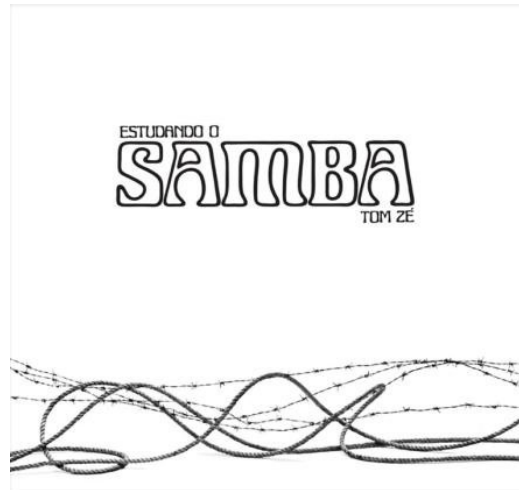
Plenamente situado nesse universo, para o lado bom e para o ruim, Tom Zé se mantinha como um músico fora da mídia, desenvolvendo obras cada vez mais ousadas e cada mais envolvidas por um conceito artístico que regia cada álbum em todos os seus aspectos. Nesse contexto começou a trabalhar no álbum que representaria, muitos anos depois, sua consagração internacional: *Estudando o samba*. Tom Zé decidiu fazer um disco reflexivo sobre o gênero musical, não no formato de álbum conceitual – que seria guiado por uma narrativa –, mas um álbum-conceito, aberto para a interpretação do ouvinte, como identifica Oliveira (2014).

Estudando o samba deu seguimento às abordagens estéticas iniciadas no LP anterior, agora com maior preocupação de criar uma forma coesa. O disco avançava na aproximação entre as mensagens visuais e sonoras do artista. Os nomes das faixas criam uma inteligente mistura entre significados linguísticos, poéticos e visuais: LADO A: 1. MÃ / 2. A FELICIDADE / 3. TOC / 4. TÔ / 5. VAI / 6. UI! / LADO B: 1. DÓI / 2. MÃE / 3. HEIN? / 4. SÓ / 5. SE / 6. ÍNDICE. A variação entre onomatopeia, interjeições e monossílabas só é quebrada pela inserção de dois títulos maiores. O primeiro, *A felicidade*, parece destacar a diferenciação da bossa-nova dentre os aspectos de estudo do samba. Já a segunda quebra, *Índice*, parece fechar o livro com seus 11 capítulos de pesquisa. A letra da canção aprofunda esse papel ao realizar uma colagem bem estruturada de todos os títulos anteriores.

As escolhas da capa são também reveladoras. Trazendo um design minimalista como os títulos das faixas, é no entrelaçamento entre arames farpados e cabos elétricos sobre um fundo limpo que se escondem algumas questões abordadas pelo cantor: em tempos de críticas à produção contemporânea de sambas, expõe a disputa entre diferentes fases do

gênero, desde o resguardado tom de raiz às inserções de novos elementos musicais, representados pelo instrumento elétrico; também: o cantor se arrisca a demonstrar a sua compreensão pessoal dos elementos que compõem gênero tão louvado em frente ao apego nacional pela tradição musical; ainda: em meio a um período de apaziguamento e calma nas tensões da MPB, a ditadura mantém seu controle.

Figura 12: Capa de *Estudando o samba*



Fonte: Site oficial Tom Zé, 1976

Como em outros de seus álbuns, a contracapa de *Estudando o samba* revela detalhes sobre a situação pessoal de Tom Zé, em mensagem do

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.

O que é isso, amigo? Se está procurando um pretexto prá tirar uma licença. pode estar certo de que não vai ser desta vez, pois vai ter que trabalhar dobrado.

Rio de Janeiro, dezembro de 1975 a. ELTON MEDEIROS

(ZÉ, 1976).

Sua fala evidencia o conflito do cantor por ter conhecimento de sua baixa aceitação e das frustrações no envolvimento com o *show business* ao mesmo tempo em que sentia uma urgência em criar, inovar. A contracapa cria um retrato inconsciente do que representaria o disco; primeiro um fracasso que não circulou e, bem mais para frente, o motivo de ter que trabalhar dobrado.

O disco foi lançado sem utilizar os instrumentos que já vinham sendo desenvolvidos. Mas o redirecionamento dos sons extraídos de instrumentos convencionais foi determinante para o músico conseguir manter o efeito que vinha buscando:

Em vez de tomar como base a trinca harmonia-melodia-ritmo, privilegiou-se o ritmo em detrimento das duas primeiras categorias, possibilitando um deslocamento que Tom Zé classifica como ‘regressão’ dos instrumentos. Na época, suas composições transformavam os instrumentos harmônicos, tais como o cavaquinho e violão, em instrumentos percussivos. Bastava articular e conceber formas de composição que, em vez de manter o registro e a utilização habitual dos instrumentos, fizesse-os ‘regredir’ na escala tradicional (OLIVEIRA, 2014, p. 81).

A primeira faixa do álbum mantém uma base de samba, feita com surdo, tamborim e hi-hat, sobreposta com o ostinato de um cavaquinho e uma viola eletrificada. Um coro anasalado de mulheres, em uma evocação das lavadeiras de Irará, entoa ‘batiza esse neném!’ e ‘batizado bom!’. Para Oliveira (2014), a canção é um dos pontos altos dos últimos cinquenta anos de música brasileira. Independente da pertinência do julgamento, é mais relevante aqui observar que a música sintetiza com perfeição a origem do cantor, com os evidentes elementos sertanejos mas também com a aplicação de um estudo acadêmico e sistemático de teoria musical.

Dentre tantos destaques desse LP que entraram para o *setlist* constante de Tom Zé, *Tô* ganhou uma aura de representação do músico em versos. Há dois destaques principais: primeiro “Tô estudando prá saber ignorar/ Eu tô aqui comendo para vomitar” (Zé, 1976), na qual fica a ponderação de que é necessário adquirir bagagem para poder ousar, que o estudo veio para saber como usar a outra sabedoria da vida popular.

Eu estudei politonalidade, dodecafonismo, serialismo, atonalidade, música eletroacústica, os concretos franceses, a orquestra de Beethoven toda subdividida entre terças e sextas, o Debussy, que acabou com a tonalidade pelas notas extremas do acorde, e o Wagner, que acabou com a tonalidade pelas notas internas do acorde, tá muito bem, eu estudei, analisei tudo isso mas na hora de compor tenho que jogar tudo fora, aí joga também Bossa-Nova, que eu amei, que me deu qualificação como jovem, joga fora Tropicalismo, joga fora tonalidade, joga fora de tudo. Aí tô sozinho, exangue, magro, miserável, abandonado. É nesse lugar que nasce música. (TOM..., 2000).

O segundo e principal destaque fica para a série de paradoxos que são elencados nos versos, particularmente na parte “Tô te explicando/ Prá te confundir/ Tô te confundindo/ Prá te esclarecer/ Tô iluminando/ Prá poder cegar/ Tô ficando cego/ Prá poder guiar” (Zé, 1976), na qual é pontuada a intenção do cantor de expressar conceitos profundamente refletidos através de gestos complexos, que podem soar pouco coerentes a princípio.

Por fim, é preciso mencionar *Toc*, a faixa na qual é sentida a maior quebra na linguagem tradicional da canção popular. Não há letra – apenas alguns gritos e falas utilizadas de pré-gravações -, mas tampouco é simplesmente uma música instrumental. Isso pois não existe uma melodia ou harmonia específica, apenas uma repetição rítmica persistente que guia a inserção de uma diversidade de sons, formando, nos termos de Koellreutter, um campo

sonoro. Ela não é estruturada em partes e não tem exatamente um início ou fim, sendo interrompida abruptamente – escolha que cada vez mais vai aparecer nas obras de Tom Zé.

A música nasceu de forma totalmente experimental. Tom Zé, que estava trabalhando nas canções com o grupo Capote, decidiu pedir aos músicos que tocassem seus instrumentos em uma articulação de *staccato*, cada um fazendo apenas um toque por vez, nunca no mesmo tempo já utilizado. Cabaça, bumbo, baixo, guitarra e outros iriam criar essa linha irregular, que não deveria em momento algum tocar no mesmo lugar. Sua inspiração para criar a movimentação constante de acordes foi a concepção dos móveis de Alexander Calder:

Teve gente nos Estados Unidos que no princípio, sem entender me chamou de minimalista. Ora isso está errado. Não é minimalismo. Isso pode lembrar mais o móbile. O móbile tem uma coisa assim: cada estrutura, cada planeta gira no tamanho de sua corda. Cada frase desses ostinatos, dessas repetições, da melodia, gira do tamanho que é. E então essas coisas vão se encontrando cada hora em lugares diferentes horizontalmente. E verticalmente, se você vir, nunca tem um acorde igual, embora nunca saía do Dó Maior. Você olhando o móbile vinte vezes num dia, nunca vai achá-lo na mesma posição (ZÉ, 1999, apud FUOCO, 2003, p. 63).

1.2.5 Experimentações anti-populares

Apesar do sucesso que o álbum obteria no futuro, os ouvintes da época não entenderam a proposta. Com um artigo intitulado *E se estudasse mais?*, Sérgio Cabral escreveu para o jornal O Globo afirmando que “um disco de pesquisa só é bem-sucedido quando apresenta pelo menos uma obra prima. E não é caso de *Estudando o samba*, infelizmente” (CABRAL, 1976). Tárik de Souza, na crítica para a revista Veja citada anteriormente, demonstra seu estranhamento já no título, *Ui! Hein*. Apesar do tom positivo, o crítico musical considerou o LP uma obra com exageros poéticos e irregular demais para agradar uma massa acostumada com um regime estético diferente (PADRE; FILHO, 2018).

Duas matérias da Folha de S. Paulo chamam atenção para o público de Tom Zé e para a recepção de sua estética na época:

Há dois anos, desde *Se o caso é chorar*, Tom Zé não faz sucesso em disco. E sucesso mesmo só fez na época do Tropicalismo, quando, inclusive, ganhou o primeiro prêmio do Festival da Record, em 1968, com *São São Paulo, meu amor*. Atualmente, está com um problema com a sua gravadora e explica como é:

- As gravadoras podem deduzir do ICM devido pelas vendas dos discos os recibos de serviços dados a músicos nos estúdios. Então, se, por exemplo, elas devem 20 mil cruzeiros de ICM, e apresentam recibos neste valor, não pagam nada. Ora, quando os recibos atingem estes 20 mil cruzeiros, elas param com as gravações. Não lhes interessa ter mais recibos do que ICM a pagar. E como quem grava primeiro são os artistas que vendem discos, os menores - como é o meu caso - ficam para depois, depois e nunca chega a vez. Só se sobrar algum ICM, algum dia.

(...)

O que ele está empenhado em fazer é um disco de pesquisa. Não esta pesquisa de música que todo compositor diz que está fazendo, nas raízes do folclore. É um tipo de colagem com ruídos de máquinas de escrever, eletrodomésticos, metais, vozes e sons de instrumentos musicais. Isso não é novo - ele sabe e comenta - mas quer fazer isso não ao nível intelectual, como já se produziu, e sim em ritmo de dança, bem popular.

Para sobreviver, Tom Zé tem feito shows para estudantes e aceitou recentemente um emprego de produtor musical na agência de publicidade DPZ. Lá, eventualmente, também fará Jingles. (SOARES, 1977).

1977 seria o último ano de Tom Zé, durante a fase de ostracismo, vinculado à Continental. Como ele menciona na entrevista acima, os selos estavam restringindo o número de artistas gravados a partir dos resultados de vendas. E o músico, indo em direção contrária, aprofundava-se cada vez mais em suas pesquisas. Suas propostas não eram compreensíveis para o público naquele momento, sendo até consideradas intelectualizadas e destinadas a um nicho universitário. Essa limitação comovia e desanimava o cantor, como se lê em matéria de Maria José Arrojo:

Conheceu Maria Bethânia e seu grupo e veio para São Paulo. Mas desses baianos, ele prefere apenas dizer que é fã, com medo que sua 'linguagem não linear', como ele confessa, 'possa criar mal-entendidos':

- A minha linguagem não é linear e dá margem para uma terceira visão sem ser o Deus e Diabo, mas que traz uma certa insegurança.

Quem está comigo começa a fazer perguntas. As canções servem de exemplo. Quer ver?

Pega mais uma vez o violão, chama Vicente Barreto, seu companheiro há mais de dois anos, tira de memória 'Eu sou inocente', de um disco seu de 73 (*Todos os olhos*):

- Todos querem que eu seja herói... Mas eu sou inocente, sou inocente, sou inocente...

Quase aos prantos, ele explica:

- Não vou cantar mais que é para não te assombrar. Essa é uma maneira inversa e invertida de tratar os assuntos. Porque todos querem que eu tenha certas atitudes, mas isso também é uma forma de censura.

Reflete por uns segundos e pede:

- Escreve aí o que vou te dizer que é bonito: 'O gosto médio vigente é uma política estética tão poderosa - ou tão terrível - quanta a censura oficial'.

Nos últimos três anos, Tom Zé tem mostrado seu trabalho somente ao público universitário do interior. No período de férias - 'meu tempo de vacas magras' - ele volta para São Paulo mas sempre com espetáculos promovidos por diretórios acadêmicos:

- Sei que nunca vendi muito disco e nem fiz muito sucesso, mas a música tem me dado outros prazeres como esse de conversar e discutir com a classe estudantil. (ARROJO, 1977)

Correio da Estação do Brás, sexto álbum de Tom Zé, saiu no início de 1978. Apesar da pouca atenção que o LP recebeu tanto na época quanto posteriormente, se comparado aos dois predecessores, é uma obra que fala de uma experiência profundamente pessoal de viver

em São Paulo sendo um nordestino. A voz, totalmente liberada de tentativas de emular cantores tradicionais da MPB sudestina, deixa seu forte sotaque iraraense pontuar de maneira crua tudo o que lamenta nas onze faixas. O álbum não continuou a radicalidade das investigações musicais propostas em *Estudando o samba*, mantendo uma linha mais tradicional de sonoridades. Ainda assim, o resultado foi considerado pelo jornalista Nei Duclós incapaz de alcançar o grande público. O crítico avaliou, como já haviam mencionado sobre suas obras anteriores, existir um exagero estilístico nas canções:

Aí aparece a principal dificuldade da presença de Tomzé num mercado de conceitos fixos. Principalmente para ele, tão preocupado com o cotidiano popular, e que ao mesmo tempo opta por refrões surpreendentes, por encadeamentos musicais quase ‘atípicos’, para usar uma palavra da moda, que o afastam do público.

Há também o problema dos excessos vocais de Tomzé, principalmente no primeiro lado do disco, onde parece que ele está quase com vontade de dizer sua frase predileta: ‘Acho que estou falando demais’. Esse primeiro lado vale, entretanto, por alguns momentos de *Menina Jesus*, *Correio da Estação do Brás* e *O pecado original*, onde ele diz: ‘Aquele que nasce pobre/ Sem nome e sem cabedal/ Não pode trazer o peso/ de um pecado original/ De modo que, de acordo/ com o meu requerimento/ Perdoado nasce o pobre/ A partir desse momento’.

O segundo lado traz as excelentes *Lavagem da Igreja de Irará*, *Pecado, rifa e revista*, e *Amor de estrada*, um alucinado bolero com um refrão em espanhol.

(...)

‘Correio’, segundo Tomzé, 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’. Para o sucesso de sua ‘oficina-mecânica-que-na-hora-do-almoço-vira-desenho-animado’, como ele mesmo classificou a experiência, Tomzé precisa ‘rebolar’. No mínimo, porém, ele está dando uma luz para as pessoas que poderão transformar em música os sons cotidianos. (DUCLÓS, 1978).

Com a intenção premente de jogar luz sobre as novas investigações, o show do disco foi levado para uma curta temporada no Teatro da Fundação Getúlio Vargas de maneira surpreendente. As apresentações foram muito além do que poderia esperar o público para as canções de *Correio da Estação do Brás*; pela primeira vez o compositor subiu ao palco para expor suas ideias experimentais com os *instromzamentos*. Para Duclós (1978), a contradição entre a experiência do show e as canções do disco era óbvia, funcionando mais como uma continuação ‘radicalizada’ de *Estudando o samba*.

Há uma surpresa para o público nos shows que Tomzé vai apresentar de hoje até domingo na Fundação Getúlio Vargas. Nos dez minutos finais, depois das músicas do seu novo LP - *Correio da Estação do Brás* - Tomzé e seu grupo vão começar a fazer loucuras, como ligar enceradeiras, passar serrote em cano, ou destruir agogôs num esmeril. O palco vai soltar faíscas nesse momento - tão perigosas, que vão obrigar os músicos a usarem óculos de proteção.

(...)

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

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

É compreensível essa pressa de Tomzé: faz sete anos que ele sonha em fazer um trabalho assim, livre da ‘sintaxe’ tradicional da música. E muito antes, no tempo em que estudava música em Salvador, ele sempre se preocupou com construção musical, com a possível reunião dos sons em combinações inéditas. Foi esse interesse que o uniu a Rogério Duprat, e formou uma ponte com o pioneirismo dos baianos Caetano e Gil. (DUCLÓS, 1978)

Apesar da tranquilidade expressada pelo músico, *Correio da Estação do Brás* se tornou seu último álbum como contratado da Continental. Poucos meses após as apresentações a gravadora enviou uma carta para dispensá-lo. As escolhas foram demasiadamente ousadas para as grandes massas consumidoras da época. Entretanto, Tom Zé acreditava, de maneira quase fantasiosa, que a proposta atingiria o gosto popular:

Tom Zé, talvez sabendo que a principal crítica contra esse tipo de trabalho é o elitismo que ele implica – já que manipula conceitos radicalmente contra as regras comuns de mercado – avisa que pretende alcançar o rádio com o seu novo som. Seria para atingir muita gente, através de apresentações ao vivo – inclusive nos bailões de Zé Bettio, ou nos forrós de Pedro Sertanejo – ou através de LPs (DUCLÓS, 1978).

No documentário *Astronauta libertado*, Neusa comenta sobre a frequente esperança ilusória do marido: "Ele sempre acha que está fazendo uma música de extrema popularidade. Ele sempre acha que a massa vai comer aquele biscoito que ele fica cozinhando dia e noite" (TOM..., 2009). Sem surpresas, em 1978 o resultado não poderia ser outro que não a limitação de seu público a nichos interessados em uma musicalidade de vanguarda. Esses sim, encheram as casas de apresentação e apoiaram a nova ideia. Sobretudo ouvintes jovens e universitários, ou frequentadores de espaços públicos tradicionalmente ocupados por uma classe alta. “Eu frequentava vegetativamente os teatros da Prefeitura – Deus que lhe pague, Prefeitura -, do Sesc – Deus que lhe pague, Sesc” (TOM..., 1993).

Nos anos seguintes a história de Tom Zé transcorreu cada vez mais afastada da grande mídia. Ao mesmo tempo, os traços performáticos começaram a obter mais atenção do artista. A teatralidade, presente em Tom Zé desde suas ‘lições com o Homem da Mala’, ganhou um novo impulso dramático, fortalecendo ainda mais a gradativa fusão das diversas frentes de trabalho – música, design gráfico e mensagens dos álbuns, figurinos, cenários, performance, entrevistas. Em texto para a Folha de S. Paulo, Antonio Gonçalves Dias abordou essa preocupação com o aspecto ‘corporal’:

Tom resolveu desta vez aproveitar sugestões dos amigos sobre seu comportamento no palco. Eles lhe diziam que sua postura tinha muitos elementos de teatro e era das mais

expressivas para passar outras mensagens. Foi então que, propositalmente, o cantor e compositor preparou números onde usa apenas o corpo, quase mímica, como elemento de linguagem do show.

- Na minha infância eu vivi o corpo de uma maneira bastante paradoxal. Seguiu o modelo estético de beleza mostrado através do cinema americano, onde o homem tinha sempre que amar a mulher cinco centímetros mais baixa que ele. Meu pai tinha uma loja no interior da Bahia, e eu convivi com o povo, aprendi sua língua e filosofia, o que eu considero minha primeira universidade. Daí entrei na Universidade Federal da Bahia e com visões do mundo tão diversas, tive a ventura de trabalhar com o racionalismo e a sensibilidade e é isso o que eu tenho a oferecer no meu trabalho, e é assim que pretendo também usar meu corpo. (DIAS, 1980).

Figura 13: Imagem acompanhando texto da Folha de S. Paulo sobre uso do corpo



Fonte: Folha de S. Paulo, nov. 1980

Apesar da importante indicação que a crítica dá para como se desenvolveria essa faceta teatral de Tom Zé, igualmente relevante é o fato de o texto começar chamando atenção para o ostracismo vivido pelo artista. Dias rotulou duramente a fase como um período ‘meio vivo, meio morto’ – ratificando a afirmação do iraraense de que teria sido enterrado vivo:

Tom Zé andou ‘meio vivo e meio morto’. Durante um ano e meio, ele transformou aparelhos eletrodomésticos em instrumentos musicais, um projeto de música experimental que, diz ele, provocou náuseas em alguns adultos e encontrou a maior receptividade entre as crianças. Nesse período, o artista recebeu com surpresa uma carta de demissão da gravadora Continental. Sobreviveu como pôde (DIAS, 1980).

1.2.6 Entre vanguardistas, universitários e Byrne

O início da década de 1980 foi, para o Brasil, um momento de crise financeira responsável por alterações significativas na concepção tradicionalista de música nacional. O

surgimento de um novo formato fonográfico, o Compact Disc ou CD, retirou ainda mais das mãos de empresários ou movimentos artísticos o poder de garantir uma gravação. As gravadoras, com vagas limitadas para seus artistas, deixaram de apostar em aventuras comerciais e voltaram aos investimentos fáceis na esteira do sucesso das músicas estadunidenses (TATIT, 2004). A MPB cedeu espaço para o arrebatamento comercial do pop-rock. Jovens de classe média, que nas duas décadas anteriores mantinham a música popular brasileira como referência, vivenciaram a efervescência do rock nacional.

A parcela voltada para inovações musicais teve uma etapa de desenvolvimento curiosa. Se os contratos com selos viraram uma realidade longínqua, os patrocínios de shows e o número de casas de espetáculo aumentaram. O contexto gerou um nicho de produção alternativa, à margem da indústria fonográfica. Arrigo Barnabé, Luiz Tatit e seu grupo Rumo, e Itamar Assumpção foram os maiores representantes das produções que se estabeleceram nos anos 1980 com o selo alternativo Lira Paulistana. A chamada ‘vanguarda paulistana’, apesar de não ter sido formada como um movimento, ganhou tal status devido à quantidade de artistas independentes que circularam concomitantemente em São Paulo na década, sobretudo no Teatro Lira Paulistana. “O que existia de mais inovador, nos cenários das músicas paulistana e brasileira, se apresentava no Teatro Lira Paulistana. (...) Lira Paulistana era gravadora, loja de discos, editora de livros, produtora de vídeos e jornal (NERY, 2014, p. 147).

Tom Zé, então desvinculado dos grandes selos e em pleno estudo de novas estéticas, desenvolve uma atração natural pelo grupo, especialmente pelo músico e pesquisador Luiz Tatit. Além disso, o músico se associou definitivamente a um círculo de estudiosos que compartilhavam de seus interesses de pesquisa, participando de debates e reflexões sobre a música contemporânea. Sobretudo Tatit e Wisnik passaram a manter com Tom Zé uma atenção recíproca aos trabalhos. Com o vínculo automático entre propostas, Tom Zé foi motivo de destaque da 4ª edição do jornal Lira Paulistana, em 1981. A reportagem *O Astronauta do Recôncavo* questionava ‘por onde anda Tom Zé?’ e abordava a carreira e os planos futuros do artista, uma iniciativa rara para sua fase de ostracismo. Wisnik, antecedendo a onda de valorização pela qual o amigo passaria poucos anos depois, exaltava na Folha de S. Paulo sua qualidade musical:

Sua composição musical vai do tosco ao experimental e as letras são, às vezes, enxutas e cortantes, às vezes derramadas em trocadilhos sentimentais. Mas o resultado é sempre inquieto, interessante e muito dele: entre a sátira de costumes e o lirismo galáctico, inventando polifonias de ruídos e planos sonoros. (...) Fez o pouco ouvido e excepcional disco que é o *Estudando o samba*, de 1976, comentado na época por

Gilberto Vasconcellos, que o contrapôs à banalidade triunfalista dos sambões de sucesso. (WISNIK, 1985).

Era mesmo entre os universitários, tanto docentes quanto discentes, que o compositor encontrava fôlego para continuar produzindo música. Em São Paulo capital e algumas cidades do interior paulista, os diretórios acadêmicos ligavam diretamente para Tom Zé em busca de agendamentos de shows. O pagamento, claro, era insuficiente para bancar uma carreira, e os equipamentos eram limitados. Ainda assim, foram tais apresentações que sustentaram a vocação do músico durante um período de 17 anos – de 1973 a 1990.

O último disco produzido durante a fase de ostracismo foi *Nave Maria*, em 1984, novamente lançado pela RGE. As descrições das canções feitas pelo cantor no álbum físico traziam classificações inusitadas, como ‘buque-samba’, ‘sambatutu’, ‘fanque-enredo’ e ‘frevoroque’. Segundo Tom Zé, a proposta do LP é ser mais ‘saliente’ do que suas obras anteriores. “Passei um tempo fazendo música para os ‘cabeças’. Agora faço música para os ‘corpos’” (ZÉ, 1985, apud WISNIK, 1985). Um dos destaques é a música que dá nome ao disco. *Nave Maria* simula o nascimento de um ser das estrelas, que foi parido pela Terra. A letra, assim como a forma como é cantada, cria uma imagem de grotesco: “E cuspidido, espremido,/ petisco de visgo,/ forçando a passagem/ pela barreira,/ sangrando, rasgando,/ subindo a ladeira,/ orgasmo invertido,/ gritei quando vi:/ já estava respirando” (ZÉ, 1984). O artista aqui reutiliza a base sonora de *Mã* (*Estudando o samba*).

Figura 14: Capa de *Nave Maria*



Fonte: Site oficial Tom Zé, 1984

Wisnik fez, para a Folha de S. Paulo (1985), uma crítica muito favorável ao disco. “Para quem não aguenta mais as mesmices da maioria dos últimos lançamentos, Tom Zé é uma boa opção. Entre os atuais, em termos sonoros, não há qualquer disco que se compare ao dele” (WISNIK, 1985). Tanto este quanto os últimos LPs, na realidade, foram bem recebidos pela

crítica especializada, segundo o próprio Tom Zé. Mas a fase era uma das de menor público do artista. Novamente o lançamento não obteve visibilidade. A cada dia a procura por seus trabalhos diminuía, assim como o ânimo de continuar produzindo, como relata Neusa Martins, esposa de Tom Zé: “Foi uma coisa muito sofrida, viu? (...) Ele fez alguns discos lindos. *Estudando o samba* e *Todos os olhos* são dessa época, por exemplo. E as vezes parecia que era só ele e mais uma quatro ou cinco pessoas que gostavam” (FABRICANDO..., 2007).

Como resultado da depressão iniciada pelos anos de ostracismo, ao longo de 1970 e 1980 foi adoecendo. “Eu fiquei doente, com úlcera, fiquei com *Escheria coli*, o médico disse que não tinha jeito... uma vez disse que eu tava pra morrer, né? Aí eu fui na macrobiótica e a macrobiótica me salvou a vida” (ZÉ, 1999a, p. 32). Um dos métodos utilizados para diminuir suas dores foi trabalhar em uma lavoura da Prefeitura de Embu. Ele se distraía e exercitava fazendo ‘o que os peões fazem’. Escrever para o Caderno 2, do Estadão, também lhe deu um novo ânimo. O cantor recebeu um convite para redigir crônicas semanais. “Aquilo passou a preencher a minha vida, me dava energia e felicidade. Passava a semana inteira por conta daquela coluna. Chegava o sábado, bem cedinho corria na banca para comprar o jornal, era uma alegria danada” (ZÉ, 2011, p. 186).

Mas a situação de descontentamento atingiu seu ápice em 1986. Tom Zé foi convidado a se apresentar em um clube de férias do Banco do Brasil, em Praia Grande. Sem total conhecimento do lugar no qual iria tocar, o cantor chegou despreparado em frente a uma plateia de cinco mil pessoas, incompatível com as músicas e os shows que ele vinha fazendo na época. O insucesso do evento foi o ponto final. “Ele estava no limite das forças. Teve um concerto feito em condições particularmente difíceis. E ele chegou em casa chorando pronto para desistir” (TOM..., 2009), contou Neusa Martins. Decidido a voltar para Irará, Tom Zé queria abandonar completamente a música e trabalhar no posto de gasolina de seu primo.

Paralelamente, no mesmo ano David Byrne veio ao Brasil lançar o seu filme *True Stories*. Músico, produtor, ator, artista plástico, escritor e diretor, Byrne era um multi-artista de origem escocesa e atuante nos Estados Unidos que ganhara reconhecimento mundial como membro na banda *new wave* Talking Heads e vinha buscando novas abordagens para a World Music. Interessado em conhecer mais sobre a música tradicional brasileira, dirigiu-se para a Baratos Afins - gravadora, produtora, loja musical e sebo de referência para a comunidade musical independente de São Paulo -, onde pretendia selecionar discos de samba para ouvir posteriormente. Luiz Calanca, dono da loja, havia pedido à Continental mil unidades de *Estudando o samba*, “porque esse disco era procurado naquela porra daquele lugar dele que só

se procurava coisa estranha” (FABRICANDO..., 2007). Dada a difícil classificação das músicas de Tom Zé e o título do álbum, os LPs foram guardados junto aos sambas tradicionais. Por um mero - porém feliz - engano, no meio dos discos adquiridos por David Byrne estava uma cópia de *Estudando o samba*. A história do músico de Irará, convencido a voltar para sua terra, sofreu uma transformação definitiva.

1.3 RESSURGIMENTO E CONSOLIDAÇÃO DA ESTÉTICA

1.3.1 De Byrne para o mundo

Nos meses que sucederam a visita de David Byrne ao Brasil, o rumor sobre o interesse do artista por algum músico brasileiro começou a aparecer por diferentes meios. O jornalista Matinas Suzuki, ao realizar uma entrevista com Byrne em seu apartamento em Nova York, notou um papel em cima da mesa com o lembrete ‘No Brasil, procurar Tom Zé’. Pouco depois, José Miguel Wisnik encontrou-se com Duncan Lindsay em Nova York, que o avisou que seu irmão, Arto Lindsay, estava perguntando por Tom Zé. Isso porque Byrne, após escutar algumas vezes ao disco que havia comprado por engano ficou impressionado e ansioso por descobrir mais. “I played and I thought ‘This is amazing, this sounds like the most modern music from anywhere in the world’” (TOM..., 2009). Decidiu ligar para Arto e pedir informações sobre o compositor. Quando Wisnik relatou o ocorrido o baiano se convenceu do interesse e resolveu esperar uma possível reviravolta antes de retornar a Irará.

Byrne veio ao Brasil novamente para produzir o documentário *Ile Aiye (The House of Life)* em 1988, possibilitando finalmente um primeiro encontro entre os dois artistas. Após a visita o contato dos músicos permaneceu e em 1989 Byrne enviou uma carta convidando Tom Zé a protagonizar o quarto disco da série *Brazil Classics*, da sua gravadora, Luaka Bop. Com o lançamento de *The best of Tom Zé* em 1990, que abrigava faixas extraídas de *Estudando o samba*, *Todos os olhos* e *Nave Maria*³, ele se tornou o primeiro artista a assinar com o selo estadunidense distribuído pela Warner

O álbum obteve êxito mundial antes mesmo que o público brasileiro se convencesse do interesse de um ícone internacional pelo esquecido tropicalista. Uma reportagem do Jornal da Globo, com entrevista de Mauricio Kubrusly, em 1989, deu a primeira grande visibilidade

³ O álbum é composto por: *Estudando o Samba - Ma, Toc, Tô, Vai (Menina Amanhá de Manhá), A Felicidade, Hein?, Ul! (Você Inventa), Dói, Só (Solidão); Todos os olhos - Cademar, Complexo de Épico, Augusta, Angélica, E Consolação, Um Oh! E Um Ah!, O Riso E A Faca; Nave Maria - Nave Maria*

para a conexão. Mas tampouco foi suficiente para trazer de volta o prestígio entre os ouvintes nacionais. Já o Correio da Bahia, motivado pela novidade envolvendo um de seus representantes, realizou uma entrevista longa com Tom Zé (ZÉ, 2011). Contudo, a conversa focou quase integralmente em sua inserção no tropicalismo e na relação com Caetano e Gil, sendo a nova fase e seus trabalhos artísticos comentados apenas em rápida passagem. Nesse momento de baixíssimo prestígio comercial, nem mesmo o público brasileiro que vivia nos Estados Unidos compreendeu o investimento do tempo de Byrne:

Brazilians, that I talk to up here, in New York, when I said ‘Oh, we’re putting out records by Tom Zé’, their reaction was ‘Why Tom Zé? We have all this great music, wonderful singers and poets and classic singers. There are so many of them. Why do you pick this one? Why do you want to work with this strange person?’ (BYRNE, FABRICANDO..., 2007).

Enquanto isso, no exterior o sucesso foi impressionante, com críticas entusiasmadas do The New York Times, Village Voice, Rolling Stones, Billboard, Le Monde e outros. O álbum atingiu o 13º lugar nas paradas da Billboard. Além disso, o cantor recebeu nota 8 do crítico David Cheal, da revista Vox. Erick David, da Rolling Stones, afirmou que o brasileiro “mistura bossa nova, samba e formalismo clássico, com toques de Stockhausen e ‘Sgt. Peppers’” (NOTAS, 1991). Para Julian Dibelli, do The New York Times, ele fizera “um meticuloso balanço entre o lírico e o dissonante” (NOTAS, 1991). Os leitores da revista especializada em música Down Beat elegeram *The Best of Tom Zé* o quarto melhor disco de 1991, enquanto os críticos da mesma publicação o colocaram em terceiro lugar. Além disso, o disco garantiu uma margem de vendas grande em diversos países, chegando a bater a marca de 40 mil unidades ao redor do mundo. As compras nos Estados Unidos, Itália, Japão, Holanda e França eram significativamente maiores do que no Brasil. Dos 40 mil, metade ocorreu nos Estados Unidos enquanto no Brasil esse número foi de apenas 1.700.

1.3.2 Estranhamento nacional

Quando a Folha de S. Paulo deu destaque para a repercussão que Tom Zé vinha obtendo e realizou a cobertura do primeiro show no Brasil após o estouro internacional, ainda ficou visível a persistente incompreensão do público nacional. Inicialmente saiu uma capa, na qual o jornalista Luís Antônio Giron demonstrava suas reservas a começar pelo título, *Tom Zé diz que não abandona limbo experimental e prepara LP americano*. Seguem trechos:

O cantor e compositor baiano Tom Zé, 54, faz seu primeiro show depois de ter virado um zé-almguém internacional. Ele apresenta duas dezenas de canções suas só hoje no bar Vou Vivendo.

(...)

Ex-esquecido mascote do tropicalismo, Zé tem hoje a agenda cheia e prestígio no pop graças ao compositor norte-americano David Byrne, que lançou, em outubro último, nos EUA, a coletânea *Brazil Classics 4 - The Best os Tom Zé*.

(...)

Nesta entrevista à Folha, Zé autodefine-se como ‘platônico’, promete continuar no limbo experimental e se diz fascinado pelo ruído dos objetos não musicais.

Folha - Quando a massa vai consumir você?

Tom Zé - Quando o Byrne veio almoçar aqui em casa no ano passado, ele me tranquilizou. Disse: ‘Pô bicho, eu também passo pelo mesmo problema. Sou consumido por uma classe média alta. Não se preocupe, não. Faça a sua música’. Faça música com a ilusão de que será repetido. Mas tem pessoas que vão ficar nesse limbo experimental, que não é bem pago. Não que eu seja sofisticado. Sou simplório. Mas acordo de manhã com as melhores intenções.

(...)

Folha - Mas essas frequências agudas que você persegue não são irritantes ao ouvido?

Tom Zé - Esse é um dos problemas, o de como fazer os sons agudíssimos ficar interessantes. procuro dosar o tempo de exposição dessas frequências para que tenham equilíbrio. Não tenho nada a ver com Xenaquis, que explora os agudos de forma irritante. Quero trazer para o corpo do agradável e do sintaticamente lógico a região desprezada pela música.

(...)

Folha - Você diz que não gosta de ouvir música. Como é isso?

Zé - Não tenho hábito. Ligo o rádio na Cultura para ouvir música clássica como muzak. Mas aí aparece Beethoven, Stravinsky, Webern, e paro para ouvir. Gosto da música em seus limites, em crise.

Folha - O The New York Times chama você de ‘minimalista excêntrico’. Você gosta de minimalismo?

Zé - Não. Essa música pequeninha cansa. A minha tem diferença em relação a ela. Não tem variação matemática. Comparo-a aos móveis de Calder; cada estrutura acontece independentemente de outra e pode se justapor ao acaso. (GIRON, 1991).

Desde ter virado um ‘zé-alguém’ e ser considerado um mascote esquecido do tropicalismo à pergunta ‘essas frequências agudas que você persegue não são irritantes ao ouvido?’, o texto indica uma não adesão ao projeto ‘estranho’ de Tom Zé, fato que seria confirmado dois dias depois em texto no qual Giron critica o show antes anunciado, dessa vez com um título mais direto: *Caos e amorismo engolem estética de Tom Zé*.

O show do cantor e compositor Tom Zé, 54, anteontem, num lotadíssimo bar Vou Vivendo, chegou perto da catástrofe. Certo, a estética de Zé se apropria do caos. No show, porém, foi o caos que se apropriou de Zé.

O bar não tem condições técnicas para abrigar nada além de encontros entre amigos - e essa é a linha do projeto Compositor 91, que acontece ali todas as terças-feiras. Zé quis seguir a linha e se descontraíu. Resultado: entalou-se num novelo de más soluções musicais.

O público se acotovelou para acompanhar 16 músicas durante uma hora e quinze minutos. O cantor desafinou e rasgou o violão só e acompanhado e ameaçou parar

diversas vezes. Parceria não ter ensaiado as canções nem estar preocupado em concluí-las. Parte do público saiu lograda.

O músico optou por aquilo que chamou de ‘percurso da libido’. À vontade demais, passou velozmente por canções que mereciam elaboração sonora - como *Lá vem macaco, lá bem bala* -, e deteve-se em outras que não valem o aval de David Byrne, como *Neto* (homenagem populista ao craque corintiano) e a escatológica *Maria Bago Mole*.

A impressão é de que existe nele um abismo entre o desejo experimental e o desempenho amadorístico. O desejo ficou em casa e nos sete discos gravados em 31 anos de carreira. O desempenho ganhou o palco; deve ser o responsável pelo mau aproveitamento do compositor no show business.

Não adianta acordar sozinho todas as manhãs com a melhor das intenções, como Zé afirma, sem desenvolvê-las como produtos. Precisa aprender a ser bem acompanhado. Isso não significa abandonar o laboratório. Zé incorre no mesmo erro de Zé Miguel Wisnik, cujas boas canções desandam na má interpretação e no anseio criptográfico de ser entendido por um pequeno grupo - de preferência, amigos.

Esse tipo de atitude acaba negando a contemporaneidade (pós-industrial) em nome de um pré-artisanato românticoide. Exemplos inversos dão Caetano Veloso e Arrigo Barnabé, que continuam a ser experimentais, mas abdicaram da displicência. Ambos criaram códigos em que o improvisado e o inacabado se articulam eficazmente à mensagem.

Para fazer sucesso (sem renegar qualidade) nos seus próximos show - Ópera Room, no final deste mês, e no New Wave Festival, em Nova York, em outubro -, Zé deve se preparar como para uma olimpíada. Sua obra canta para multidões famintas de fragmentos. Se ele se der conta do fato e ajustar a performance, pode virar um ídolo além-contracultura. (GIRON, 1991).

A crítica chegou a determinar o que valia e o que dispensava o aval de David Byrne dentre as canções de Tom Zé, colocá-lo junto a Wisnik em um rol de amadorismo e nomear suas apresentações de pré-artisanato românticoide. Mas, com a fama do artista crescendo a cada dia, três meses depois o mesmo jornalista voltou a dedicar amplo espaço ao cantor, agora plenamente favorável a saudar sua qualidade, com direito a classificá-lo como um dos melhores arranjadores do pop e elogiar sua ‘imaginação fractal - fragmentada e nunca solucionada numa síntese’, aspecto que antes parecia considerar um de seus defeitos. Giron afirmou que Tom Zé encontrou o rumo de sua carreira, depois de ter "se extraviado em escatologias num evento amadorístico em janeiro" (GIRON, 1991c). Chegou a citar o show como histórico e fechar o texto com frases de efeito: "o inventor de um estilo sempre corre o risco de virar o carrasco da invenção. Zé quase se aniquilou nesse teorema cruel. Agora se converte em seu próprio mestre" (GIRON, 1991c).

A nova avaliação surgiu, cabe destacar, quando as reportagens internacionais e os bons números de vendagem começaram a se somar. Contudo, é representativo que o material jornalístico nacional continuasse colocando grande enfoque no fato de Tom Zé haver sido um tropicalista ou dando destaque para o que era mais palatável em sua música para justificar seu sucesso. Uma nota para anunciá-lo no programa Ensaio, por exemplo, enfocava a sua amizade

com outros membros do movimento e a apresentação que faria da música *São Paulo, mon amour*, ‘que ganhou o Festival de Música’ (ENSAIO, 1991). Não apenas o título da canção estava errado, como sua escolha, dentre tantas obras mais representativas da fase artística de Tom Zé, implicava em um desconhecimento e um desinteresse por seus projetos menos comerciais. Uma outra notícia foi ainda mais clara quanto à aceitação de sua vertente tropicalista e à rejeição do ‘estranho’ em sua arte:

O conceitualismo e a displicência de um dos ícones do tropicalismo nos anos 60, Tom Zé, pode ser conferido hoje, às 23h30, no bar Ilustrada, em Campinas.

(...)

Tom Zé vai desfilar algumas de suas ‘viagens experimentalistas’, que, é claro, não se pode chamar de sucessos, mas que marcaram época no movimento da Tropicália.

Esse repertório inclui algumas das músicas que foram compiladas na coletânea *O melhor de Tom Zé*, lançado nos EUA e no Brasil no início do ano. Entre elas estão *Parque Industrial, 2001, Se o caso é chorar, Jeitinho dela, Boca de cabeça, Meta e Identificação*.

(...)

Seu trabalho é marcado pelo experimentalismo radical, pela procura da percussão das palavras, efeito do qual extrai harmonias fragmentadas, que não se enquadram no tempo convencional.

Com um jeito algo ‘nonsense’, ele usa o concretismo em uma completa desarmonia melódica. O resultado é satírico, irônico e, muitas vezes, chato, na excessiva fragmentação que ‘liquidifica’ caoticamente sons e ritmos.

Essa radicalidade sempre o afastou do mercado, e fez com que ficasse ‘fora do ar’ por uma década inteira. (TOM..., 1991)

1.3.3 Vertentes fonográficas no fim do século

Para compreender as diferenças de recepção que Tom Zé encarou na década de 1990 no Brasil e no exterior é relevante observar o contexto que os dois cenários musicais atravessavam. Foi uma época de intenso aumento da globalização, especialmente com a consolidação da Internet. Isso implicou na expansão e fusão de culturas, além de criar regionalismos universalistas (NERY, 2014). A imersão de Byrne em uma nova onda musical brasileira, e posteriormente tropicalista, estava alinhada ao interesse crescente nos países desenvolvidos por expressões de culturas latinas, consideradas exóticas. Tom Zé, em particular, encaixou-se com ainda maior êxito no contexto de demandas estadunidenses ao representar também uma espécie de pós-punk, “vertente através da qual os estrangeiros interpretam a maioria do trabalho de Tom Zé” (OLIVEIRA, 2014, p. 100). Para Christopher Dunn (entre 1991 e 2019), o artista preencheu uma vaga na seleção de jovens entusiastas do rock experimental internacional. Byrne defende que o espírito investigativo de seu contratado “tinha

mais a ver com a cena renovadora de Nova Iorque do que com a vida brasileira” (ZÉ, 2006a), característica que ele próprio só entendeu ao perceber a incompreensão dos brasileiros por seu investimento.

Por aqui, o período era de renovação política e social. Com o recente fim da ditadura, a primeira eleição direta em muitos anos e a renovada ideia de uma democracia, o país se abriu para inúmeras novas marcas identitárias. A música estadunidense se manteve como um importante objeto de consumo, mas a criação da MTV Brasil – implicando toda uma forma própria de os jovens definirem e construírem sua identidade -, passando pela consolidação de gêneros musicais representativos das mais distintas realidades - sertanejo, axé, rap, funk, brega, eletrônico, etc. -, à transformação estrutural na indústria fonográfica que viria com a Internet, geraram características muito particulares.

Vivíamos a repercussão local dos espetáculos imagéticos criados por Michael Jackson, Prince e Madonna. O apelo televisivo nacional foi encontrado em fenômenos muito diferentes, como Gera Samba, Banda Eva e, principalmente, É o Tchan!. Tatit (2004) acredita que a vibração física de tais sucessos ultrapassou as performances dos clipes, movendo multidões. Além disso, as bandas de pagode e sertanejo também invadiram os programas televisivos de maior consumo popular e a programação das rádios. Por outro lado, a emergência do rap e do funk revelavam novos grupos sociais que buscavam se comunicar através de sua cultura.

Toda essa segmentação que se desenvolvia viabilizou e foi viabilizada pela formação de outros circuitos de produção, circulação e consumo que não os tradicionalmente conhecidos na grande indústria fonográfica. As gravadoras, antes em total comando dos processos e espaços, agora tiveram que funcionar em coexistência com os pequenos selos e os artistas independentes (NAPOLITANO, 2002). Isso ocorreu no mundo inteiro, mas por aqui, com o país enfrentando um momento de grande desestabilização econômica e incontrolável inflação, a indústria passou por momentos especialmente complicados.

Para reverter o quadro de déficit, seguindo as orientações das matrizes, as empresas transnacionais passaram a adotar um modelo de gerenciamento da produção industrial conhecido como acumulação flexível (Harvey 1989: 140), no qual as empresas substituem a estrutura verticalmente centralizada de gerência pela em rede ou horizontal (Castells 2003). No caso da empresa fonográfica, isso significou arrendar boa parte da etapa de produção, adotar políticas austeras de gerência de catálogos, além de apostar em novas tecnologias que pudessem otimizar os lucros. Assim, a maior parte das grandes gravadoras sublocou serviços como gravação, prensagem,

gráficos e distribuição; passou a ter relações empregatícias mais “flexíveis” com seus artistas e equipes de produção; adotou a tecnologia digital, particularmente representada na adoção do suporte reprodutor *compact disc* (CD) como seu principal produto (DE MARCHI, 2006, p. 171).

As necessidades nacionais, portanto, claramente não eram as mesmas que as definidas pelos Estados Unidos e pela Europa. E a diferença entre a adequação da estética de Tom Zé nos dois âmbitos pode ser entendida como algo natural.

1.3.4 Performer universal

Apesar da recepção cautelosa em âmbito nacional, logo Tom Zé foi convidado para fazer shows no exterior, inicialmente nos Estados Unidos. Participou do Festival Composer to Composer em Telluride, voltado para músicos de vanguarda, recebendo o Prêmio de Criatividade. Logo em seguida foi convidado para produção de um disco de faixas inéditas para a Luaka Bop. *The hips of tradition* foi lançado em 1992, com um subtítulo de *The return of Tom Zé*. Um CD extenso, com 19 faixas e direito a duas longas mensagens de contracapa, uma de Peter Figlestahler e outra de Charles A. Perrone. Na primeira diversos traços que formam a estranheza de Tom Zé, e que vêm aparecendo ao longo de sua trajetória, foram identificados como presença importante do álbum:

It combines experimental melodies and rhythms with concrete poetic verses. It plays with a deep sense of wit, even sarcastic humor – elements mostly unheard of in progressive circles. (...) Tom Zé describes his music as a mixture of Schönberg, Beethoven, and Jackson do Pandeiro. (...) Tom Zé is also a great admirer of Jackson do Pandeiro’s way of entertaining people, citing his use of funny language, satirical words and ironic verses, and his use of body language to express emotions. (...) More importantly for me is how this unusual, exceptional musician is still able to communicate, entertain and address a public with such unusual, exceptional music – at once avant garde and rooted in tradition (FIGLESTÄHLER, 1992, apud ZÉ, 1992).

Em *Sofro de Juventude*, a voz inicia com um esgar vocal, que se lança a uma reclamação gritada com escárnio contra a juventude, ‘essa coisa maldita’. Perrone identificou nela uma estranheza cativante que atravessa línguas:

Here you can hear the against-the-grain *Suffer From Youth*, and sense the surprise without knowing the native language. Tom Zé makes it strange for Brazilians, too. His colorful, oddball, offbeat words simply make you wonder. And even the noise is nice where polyvalent play-polyrhythms, polyphony and polysemic approaches to performance – abounds. These bits and pieces, compositions, songs and soundings probe tradition, diction, arrangement and derangement. Settle in to be unsettled, again (PERRONE, 1992, apud ZÉ, 1992).

Mas a mais interessante canção do disco é *Tatuarambá*. Ao produzir *The hips of tradition*, Byrne não havia gostado da música. Mas isso mudou quando Tom Zé a modificou para acrescentar sua singularidade, seu ‘estranho’: “Eu fui fazer uma versão diferente e ficou

tão boa que eu cheguei e disse pra ele: ‘Byrne, eu sei que você não gosta de *Tatuarambá*, mas dê uma escutada agora, porque ficou tão estranho, o pessoal daqui amou tanto’. Ele aí botou no disco, ele também gostou” (ZÉ, 2011, p. 91). Ela desperta o ouvinte desde sua sonoridade, com grande abuso de ruídos sobrepostos e contrapontos, instrumentos e vocais desafinados e com ritmo variante, à letra que mistura português e inglês, e solta frases à primeira vista desconexas.

Em 1992 Tom Zé realizou uma série de apresentações pelo mundo. Abriu o London Festival of Theatre, com um show no Queen Elizabeth Hall, levou seu show a festivais no Canadá – Vancouver, Montreal, Edmonton e Saskatoon – e nos Estados Unidos, com direito a ministrar *workshops* de música e criatividade no Telluride Institute e a participar do Summerstage do Central Park. Foi o primeiro compositor da América Latina a se apresentar no Walker Art Center, em Minneapolis. Mas sua maior conquista foi ser convidado a tocar no MoMA – Museum of Modern Art, tornando-se não apenas o primeiro brasileiro a fazê-lo, mas também um dos poucos no mundo a ter tido tal oportunidade, pois o museu não realiza apresentações musicais habitualmente. Larry Birnbaum, em resenha sobre o show no MoMA para o New York Newsday, considerou: "ele mistura samba, Heavy Metal e fantasia surrealista (...) é delicioso. (...)fez a plateia aplaudir de pé, ovacionando-o!" (BIRNBAUM, apud A CRÍTICA..., entre 1991 e 2019). A situação evidencia ainda mais a diferença de recepções do músico no Brasil e no exterior, como ele próprio comentou:

A semana passada eu fui consultado até pra viver fora daqui. (...) Articulou-se essa possibilidade por causa da dificuldade que eu tenho de trabalhar aqui e do, como é que diz, dos trabalhos honrosos que eu sou chamado pra fazer lá fora. É engraçado, em Nova York ninguém sabe direito quase nada porque aquilo também é uma cidade, um pandemônio, né? Mas você fala o MoMA todo mundo sabe. E as vezes eu tô sentado assim, os meninos tão conversando com o chofer de taxi, aí diz ‘onde vocês vão tocar?’. ‘No MoMA’. O cara vira pra trás assim ‘No MoMA?! Ah, lá só toca quem é bom!’. Todo mundo conhece em nova York. (TOM..., 1993).

As performances, aliás, tornaram-se mais um impulsionador de uma carreira que já vinha atingindo o sucesso com os discos. Quando chegou ao exterior para realizar seus primeiros shows, Tom Zé não sabia como faria para as pessoas o entenderem, acreditando ser impossível fazer uma apresentação sua sem que entendessem a letra, tão importante para sua criação. Mas tentou falar algumas palavrinhas em inglês e o público demonstrou achar muita graça. Isso se tornou uma nova estratégia para entreter. “O que distrai as pessoas é me ajudar a falar inglês” (ZÉ, 2003, p. 256). Em entrevista no Roda Viva de 1993, o cantor contou que falava o tempo todo em inglês nos shows. “Eu digo uma coisa e pergunto ‘é assim mesmo?’. É claro que eu só digo o que sei, né? E as vezes eu pergunto uma coisa que eu já sei” (TOM..., 1993). A situação criava uma espécie de comédia performática.

Para completar a comunicação, o artista investia fortemente no aspecto corporal da apresentação. “Eu fiz sucesso em países de língua diferente também por causa do corpo, né? O corpo tá presente e o corpo é uma linguagem que não tem fronteiras” (TOM..., 2000). Em seu show no Walker Art Center, começou a fazer uma encenação que descreve como ‘feminina e criança’ para transmitir a mensagem de *Menina, amanhã de manhã* de uma forma compreensível em qualquer língua. “Comecei a usar aquilo em todo lugar: botar o dedo na boca, botar o dedo no nariz, quando eu falo de criança. (...) Como achava que até as palavras eram pouco para me expressar, eu sempre botei o diabo no corpo” (ZÉ, 2003, p. 257).

Figura 15: Performance em show



Fonte: Site oficial Tom Zé, sem data

Não apenas a encenação, mas a liberdade e a persona artística de Tom Zé chamaram a atenção do público ao redor do mundo. A equipe da Luaka Bop, que nunca o havia visto em um palco, fixando-se apenas em suas canções, ficou positivamente surpresa com sua força performática. Seu diretor, Yale Evelev, dizia para o artista que só quem sabia distrair a plateia de Nova York era ele e Frank Sinatra (TOM..., 1993). Em sua descrição do baiano para o site da Luaka Bop, Christopher Dunn escreve: “A typical Tom Zé show is part musical performance, part stand-up comedy, and part lecture on anything ranging from the history of counterpoint to the pitfalls of globalization” (DUNN, entre 1991 e 2019). A crítica do The New York Times reforçava:

With scraggly hair and a wispy beard, scarecrow limbs and a distracted expression, Tom Ze looked like a cheerful mad professor when he performed on Sunday afternoon. The appearance wasn't deceiving. Mr. Ze, a songwriter from the Brazilian state of Bahia who now lives in Sao Paulo, is one of Brazil's most idiosyncratic performers, a pop inventor who bypasses the ordinary. (...) He wasn't a slick pop performer, but a tinkerer who was delighted to show some of his gizmos to an appreciative audience (PARELES, 1993).

Em crítica de 1994, o jornal francês Le Monde celebrava a capacidade do músico brasileiro de brincar, de transformar o cotidiano em situações teatralizadas:

Les disques et les concerts de Tom Zé sont rares. le 26 mai, il était au New Morning pour un soir face à un public de connaisseurs et de musiciens. Face au sérieux musical des stars brésiliennes, Tom Zé cultive le détachement, l'irrévérence. Tout est jeu. La chanson Tom Zé, jingle publicitaire de son dernier album; les mots, leur saveur, la sensualité des nomes d'arbres ou d'oiseaux hérités des cultures indigènes; la grande mixture musicale qui aboutit à un elitisme populaire inhabituel. Tom Zé aime les idées qui roulent, font la culbute parfois, el lui permettent de mettre en scène des situations nabales jusqu'à l'absurde. Etre assis sur le canapé du salon, par exemple. Ou arriver des étoiles 'et entrer dans la terre par une caverne appelée Naître'. (MORTAIGNE, 1994).

1.3.5 Atingindo o Brasil

Os anos seguintes, até 1997, foram de intensa turnê mundial e nacional. Holanda, Alemanha, Áustria, Suíça, França, Itália, Bélgica e Macedônia foram alguns de seus destinos. No Brasil os shows rodaram cidades de todo o país, tanto em apresentações particulares quanto em festivais e eventos universitários, durante 1995 e 1996. Ainda existia uma diferença entre a publicidade e as críticas no Brasil e no exterior. Contudo, um público cativo foi ganhando contorno no país e formando uma massa de constante demanda.

Tá bom que eu tô com 59 anos e quase que custei minha vida toda, mas você encontra a aceitação com o tempo... Talvez as mídias não façam grande folia. Mas hoje, a perseguição do interessante praticada nas pregas, nas entrelinhas, nas cavernas do conhecimento boca a boca da classe universitária, acaba funcionando como uma grande mídia de massa (O TROVADOR ..., 1996).

O artista, por seu lado, começava a trabalhar em novos projetos. Para isso buscava inspiração nas mais variadas fontes, como relatado em 1996: “Não ouço música hoje em dia. Eu me inspiro pra fazer o trabalho que faço, geralmente, em coisas de outras artes, vai lá a teoria dos quanta, do Heisenberg, (...) uma lógica não aristotélica, as coisas da semiótica do Charles Sanders Pierce, essas coisas acabam enriquecendo mais meu tino” (O TROVADOR ..., 1996). Um dos lugares aos quais levou tal ampliação de interesses foi o contato com o Grupo Corpo. Em 1997 o cantor foi convidado para compor a trilha sonora de *Parabelo*, junto a José Miguel Wisnik, e, como já dito anteriormente, produziu em 2002 *Santagustin*.

Já no ano seguinte foram lançados mais dois novos álbuns solo do artista, *No jardim da política* e *Com defeito de fabricação*. Este último, produzido em 1998, foi o trabalho no qual Tom Zé demonstrou os novos rumos de sua criação e conquistou de vez seu público no exterior. A revista Rolling Stone classificou a obra com 4 estrelas. As críticas também foram muito favoráveis na Les Inrockuptibles, na Billboard, na Spin, na Village Voice e no New York

Times. Esse último considerou o disco como um dos 10 melhores de 1998. Foi também o momento no qual recebeu uma de suas críticas de maior impacto. A Rolling Stones o apelidou de *The Father of Invention*, em uma comparação a Frank Zappa e sua banda The Mothers os Invention:

In a rare turn of events, underground pop's latest hero – he's the fascination of young sonic explorers like Tortoise, Stereolab and Sean Lennon - is a classically trained sixty-two-year-old from the back country of Brazil's northeastern interior.

As part of the Tropicalia movement - a group of late-Sixties intellectual hippies dedicated to crossing psychodelia with their own Afro-Brazilian heritage - Tom Zé belonged to one of rock's richest, and most short-lived, subcultures. But rather than slowly go mainstream, as did his colleagues Caetano Veloso, Gilberto Gil and Gal Costa, Zé burrowed deep into the wood pile. He built his own instruments, including a tape-cuing machine operated by door buzzers. He accompanied his pop songs with the sounds of drills and floor polishers and bicycle pumps, and even though he began these experiments twenty-five years ago, Zé's weird little songs sound completely modern. Zé even blushes at the suggestion that the funky *Gene*, the leadoff song on his new album, *Fabrication defect*, sounds up to the minute. 'I'm just playing at being a real human being', he says while sitting in a New York studio. 'I'm so distant from these things. Centuries away'.

Fabrication defect, Zé's second album since he resurfaced in 1991 via the patronage of David Byrne, sounds almost proto-Timbaland, with a pile of playful rapping, plucked guitars, samples drums, invented instruments (the drills; balloons rubbed against the teeth) and Brazilian percussion. Like all his work, it's rhythmically addictive, funny and a bit childlike, and it approaches pop from scratch.

None of this is lost on his admirers. 'We love Tom Zé', says Lennon, in the studio with his girlfriend, Yuka Honda of Cibo Matto, working on his contribution to *Post modern platos*, a remix album of the new Zé's songs. 'It's our favorite kind of music - so politically conscious, so smart', he marvels. 'It was so different from all the classic bossa nova of the time - much more experimental'.

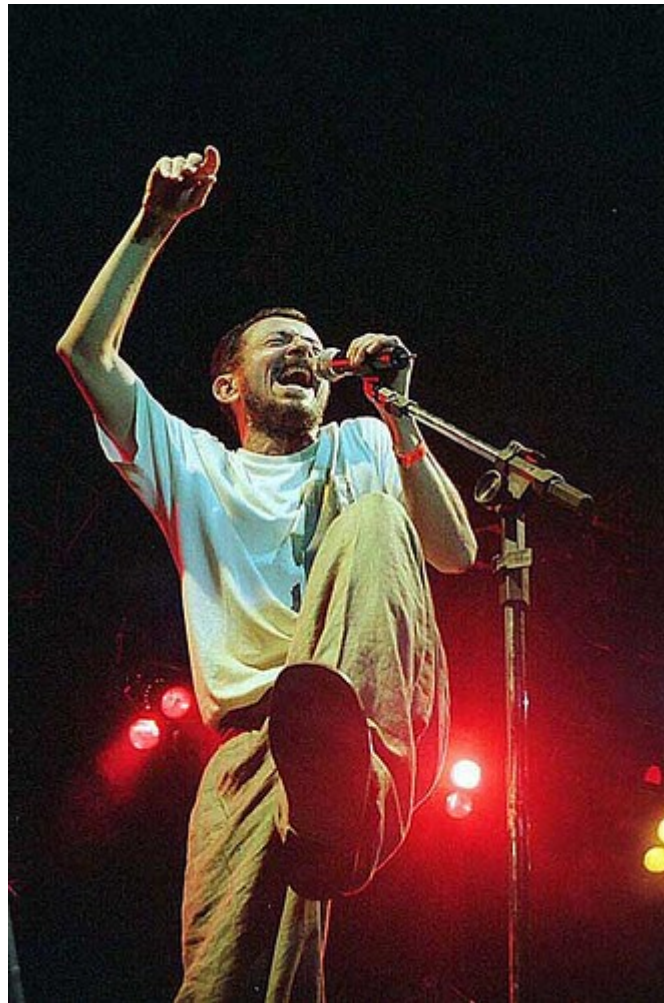
Zé himself is still getting used to the adulation. 'I'm a little stunned by the process', he says of the remixes. 'But I'm happy. If I understood how the young people see it, then they wouldn't be young'. (RATLIFF, 1998).

Fabrication Defect criou a abertura para um contato com alguns jovens músicos dos Estados Unidos e da Europa. Sean Lennon, Amon Tobin, Sasha Frere-Jones e os grupos The High Llamas e Stereo Lab se interessaram pelo álbum e acertaram com a Luaka Bop a produção de um disco de remixes das faixas de *Com defeito de fabricação*.

Com defeito de fabricação também foi responsável por trazer o prestígio de Tom Zé ao Brasil, para onde ele teria voltado “ovacionado, entre lágrimas de artistas e do público” (LIMA, 2010, p. 75). Lima (2010) faz alusão ao Festival Abril Pro Rock, no qual o iraraense obteve uma acolhida calorosa. “Aí eu vou cantar no Abril Pro Rock em Pernambuco, (...) aí o povo todo ama, leva vinte minutos sem querer que outras artistas entrem no palco, vira um drama da noite, uma coisa que dizem que nunca aconteceu em cinco anos de Festival” (ZÉ, 1999a, 31). Pedro Alexandre Sanches, na Folha de S. Paulo, endossou a imagem:

Sem querer, a edição 99 do festival recifense Abril pro Rock transformou-se, no final de semana passado, em palco para alguns ajustes de contas. O baiano Tom Zé, 62, participante do grupo tropicalista de 1968 e a partir de então eterno enjeitado do mercado musical brasileiro, recebeu a maior consagração entre um elenco de 24 bandas e/ou artistas. Foi aplaudido ininterruptamente, por mais de 15 minutos, por platéia de mais de 5.000 pessoas que recusava a entrada da banda seguinte e clamava por um bis. (SANCHES, 1999).

Figura 16: Show no Abril Pro Rock



Fonte: Site Quadrisônico, abr. 1999

As críticas nacionais do CD também foram positivas: “um disco delicioso de se ouvir, no qual os efeitos de sua inquietação transculturalista não trazem os defeitos da empolada erudição. (...) é um disco lúcido e lúdico”. Tatiana Lima - A Tarde” (LIMA, apud LIMA, 2010, p. 200); “De célula a célula vai construindo um painel fragmentário da errática vida brasileira”. Luís Antonio Giron - Gazeta Mercantil Defeito de Fabricação” (GIRON, apud LIMA, 2010, p. 200). O álbum ainda recebeu o Grande Prêmio da Crítica da Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA 98.

Contudo, na realidade Tom Zé ainda encontrava dificuldades para despertar o interesse de gravadoras nacionais. Enquanto *Com defeito de fabricação* foi lançado em 1998

nos Estados Unidos e na Europa pela Luaka Bop, inicialmente não encontrou interesse por parte dos selos brasileiros. Pedro Alexandre Sanches havia escrito para a Folha de S. Paulo a crítica *O mundo cultua Tom Zé; o Brasil, não*, na qual lamentava o fato: "O Brasil ainda não aprendeu a entender o baiano Tom Zé. (...) Com defeito de fabricação será lançado mundialmente no próximo dia 22 - menos no Brasil, onde não há acordo fechado com nenhuma gravadora" (SANCHES, 1998). Apenas no ano seguinte, em seu texto cobrindo o Abril Pro Rock, *Antes tarde do que nunca*, pôde contar a novidade:

Quem os lançaria? 'Fui pego na rua, num sinal fechado pelo Kid Vinil, para ir para a Trama. Embora não tenha contrato - o contrato deles é com Byrne -, nesse dia eu entrei numa gravadora, que eu não tinha havia 20 anos. Pode ser que a Trama se interesse, senão faço sozinho e vendo em shows' (SANCHES, 1999).

A partir de então o artista passou a ter cada vez mais acesso aos canais da indústria brasileira e conseguir produzir com boa aceitação. A longa entrevista para a revista Caros Amigos de 1999, *O gênio de Irará. Uma entrevista risonha e franca*, demonstra essas mudanças. No subtítulo de uma matéria com doze páginas, os nove entrevistadores deixaram sua impressão: "É muito difícil passar para o papel o brilho de um show. Mais difícil ainda, na verdade impossível, é fazer de arte jornalismo. (...) E isso é que foi o encontro com Tom Zé. Um espetáculo de criatividade, música, inteligência, muito humor e, principalmente, superbrasileiro" (ZÉ, 1999a, p.29).

1.3.6 Anos 2000

A virada do século XX para o XXI foi de ainda mais aclamação mundial para Tom Zé. O disco *The best of Tom Zé* foi escolhido pela Rolling Stone como um dos dez melhores da década na categoria World Music. "More abrasive than fellow Bahian Caetano Veloso, Zé is essentially an art rocker with a jingle pro's hummability and a samba adept's sense of rhythm" (THE ESSENTIAL..., 1999). Philippe Cornet, na revista Le Vif/L'Express, refletiu "e se Tom Zé, maravilhoso paradoxo brasileiro, for simplesmente um dos maiores artistas atuais (...) patrimônio da humanidade, a ser preservado e ouvido?" (A CRÍTICA..., entre 1991 e 2019). Ao mesmo tempo, o brasileiro iniciava uma turnê internacional com a Tortoise, uma banda estadunidense de rock instrumental e post-rock.

No jornal San Francisco Chronicle, Dan Ouellette evidenciou no título da crítica sua análise da performance de Tom Zé: *Still crazy after all these years*. Jon Pareles, que se tornou uma espécie de especialista em Tom Zé do The New York Times, veio ao Brasil na véspera da apresentação no Irving Plaza, em Manhattan, para entrar em contato com um lado

mais íntimo do artista. Algumas de suas impressões são interessantes para a compreensão da figura que Tom Zé passava ao mundo:

TOM ZE had just moved into a new apartment, and he apologized to a visitor for the disarray. The room he uses for a home recording studio was a jumble of cords, guitars, microphones and old recording equipment. Boxes awaited unpacking in the hallways; walls were bare. But the books were already on the shelves in neat rows: fiction and history and philosophy from Brazilian and Portuguese authors alongside Faulkner and Nero Wolfe mysteries by Rex Stout. ‘Of course the books came out first,’ said Mr. Ze’s wife and sometime translator, Neusa.

(...)

The Council of Trent wouldn’t have approved of Mr. Ze’s songs, which are terse little musical contraptions. Drawing at whim from the great reservoir of Brazilian rhythms and melodies and from his own instinct for angularity and dissonance, Mr. Ze assembles meticulous but aberrant patterns of rhythm and counterpoint: steely webs of guitars, percussion and voice. His lyrics move from tenderness to sarcastic satire to word games; one song, *Sem a Letra ‘A’*, considers what the world would lose without the letter A, including ‘amor’. The songs are sly, prickly and ingenious, and they rarely last more than three minutes because Mr. Ze is determined not to bore anyone, especially himself.

‘I hate tedium’, he said. ‘To be a composer is to have courage. And I don’t understand how a composer dares to make a living through music simply by repeating things that have been done before’.

(...)

‘I try to repeat a song I listened to as a child, the song of the washerwomen in Irara. That was the first music I heard. But every time I make the attempt to write it, I keep making mistakes, so I keep trying again. And I keep finding something that moves the atomic nucleus of my desire to make music’.

Mr. Ze delivered that explanation with a touch of irony, but as in many of his songs, there was sincerity behind the wit (PARELES, 1999).

Uma mistura de intelectual exótico, dedicado a criar uma arte com origens simples e capazes de entreter. Ao mesmo tempo, Pareles relata a percepção da linha tênue entre uma esperta persona artística, que calcula seus atos, e um criador sincero – flerte esse que perpassa sua obra no palco e sua personalidade fora dele.

A reflexão de Ben Ratliff, também para o *The New York Times*, foi mais entusiasmada e adjetivadora:

In a thoroughly memorable and rare New York performance, Tom Ze, a small, earthy, 62-year-old Brazilian, sometimes shouted his songs like a coffee shop radical on a conspiracy rant. Sometimes he cooed them like a doting grandmother, and sometimes he made brave stabs at the romantic samba crooning of the 1930’s. He wasn’t a graceful dancer: he crouched, moving like a puppet operated from the elbows. And for rhythmic effect he gargled water into the microphone.

(...)

It’s not hard to slot Mr. Ze into our museum of outsider geniuses, in a vitrine next to Captain Beefheart and Sun Ra.

Mr. Ze is funny, and he's an art-song maker, not a folk musician. But his rhythms are genuine and his sense of compositional form superb; the mistake is simply to think of him as a rootless oddball. Still, that may be what got him here.

(...)

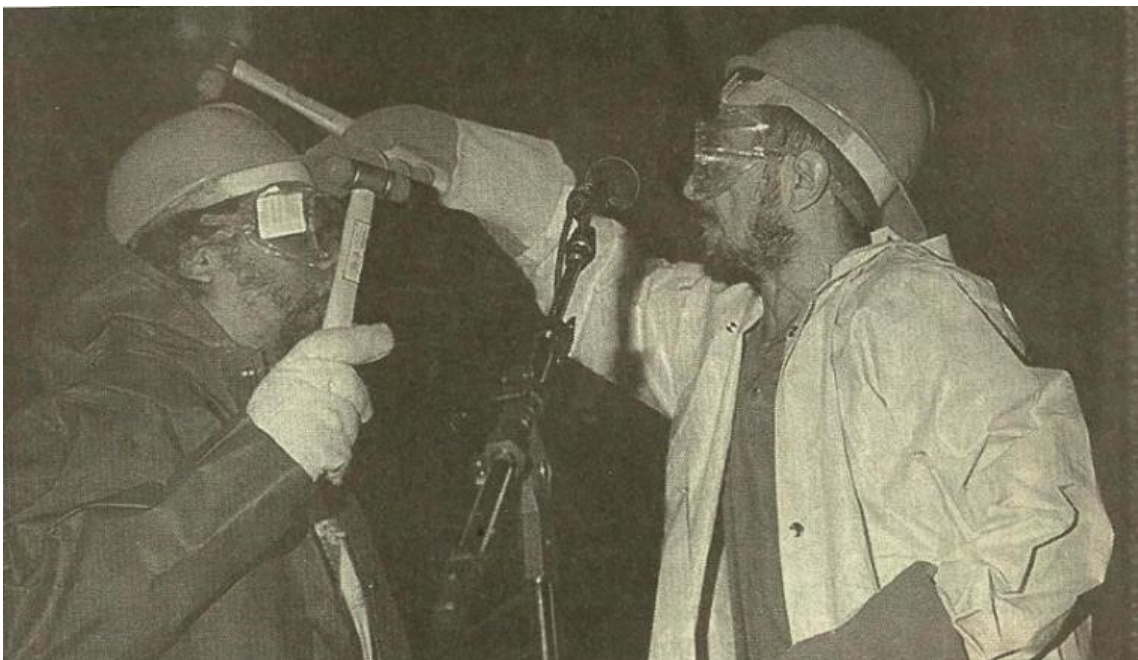
But Mr. Ze isn't glib; he's an eager communicator.

(...)

Mr. Ze has a marvelous visual sense, which accelerated in the second half of the show: during one song he wore a jacket held together by Velcro seams, and slowly tore it all off as the tune became distraught. Toward the end of the set, he and the cavaquinho player, Jarbas Mariz, put on plastic suits and hard hats and beat out a tick-tock rhythm on each other's heads (RATLIFF, 1999).

O investimento em figurinos que fizessem parte da trajetória das apresentações, como identificado por Ratliff, tornou-se uma constante nas performances de Tom Zé, ajudando a ressaltar a expressividade cênica do baiano.

Figura 17: Show no Irving Plaza em 1999



Fonte: New York Times, mai. 1999

Também no Brasil, o ano 2000 selou a nova aclamação de Tom Zé. Recebeu o troféu Cidadão-Artista, em companhia de Eduardo Suplicy e outros brasileiros considerados figuras de atuação pública ética e com interesse crítico pelo país. Na Gazeta Mercantil, o antes cético Luís Antônio Giron expressou sua nova admiração:

O ano 2000 pertenceu ao cantor e compositor Tom Zé, pelo menos no Brasil. Nove de seus discos foram relançados por diversas gravadoras e, para culminar, editou seu primeiro CD nacional em oito anos: o álbum duplo que não é álbum duplo *Jogos de armar (Faça você mesmo)* (...). Aos 64 anos, esse eterno corpo estranho da música popular brasileira, nascido em Irará, interior da Bahia, ainda mantém a postura de tropicalista impenitente - se tropicalismo incluir também seu regresso a diversos

instrumentos que inventou e apresentou em 1978, num show na Fundação Getúlio Vargas, em São Paulo.

(...)

Em 1978, Tom Zé já trabalhava como um manipulador tecno, um DJ. O público universitário achava excêntrico, mas não supunha que estava diante do futuro. Depois de ter sido redescoberto por David Byrne em 1990, Tom Zé faz milagres em casa. (GIRON, 2000).

Os jornais ecoavam o misto de inquietação e atração presente nos shows de Tom Zé:

Um conhecido crítico francês escreveu que ‘Tom Zé é um gênio’, mas para a maioria das quase cinco mil pessoas que enchiam o castelo de Sines, ele é mais ‘um louco’. Gênio e louco, o artista brasileiro merece figurar na galeria dos músicos-patrimônio da Humanidade, pois pratica uma sonoridade, única, tecida no improviso e na língua liberta em pleno cio.

Para aqueles que vieram de Norte a Sul para ver ‘um quase desconhecido monstro sagrado da música brasileira’, no final a satisfação era evidente. Outros, não aguentaram o aforo e saíram mais cedo. É que a música ‘do velho bode anarquista’, como diz David Byrne – o responsável pela sua descoberta internacional – ‘expande incessantemente os limites da canção popular, adotando formas inesperadas’ que desafiam permanentemente as regras. E o público ainda não está preparado para isso (UM DIAMANTE..., 2004).

Paulo Milhomens, para a Carta Maior, demonstrava sua inquietação: “Até onde o show pode ser creditado como um caos? Uma performance necessariamente provocadora aos moralistas? (...) Tom Zé soa original. Seu show realizado (...) pode ser considerado como um dos melhores já realizados no circuito cultural local” (MILHOMENS, 2007).

Além disso, foram relançados em CD os discos *Se o caso é chorar*, *Todos os olhos*, *Estudando o samba* e *Correio da Estação do Brás*. *Grande Liquidação*, também reeditado, foi recebido pela crítica como “um tesouro perdido da música popular brasileira ou, nas palavras de Pedro Alexandre Sanches, como o ‘lado B da Tropicália’, injustamente negligenciado” (DUNN, 2009, p. 128). Carla Gallo produziu o documentário *Tom Zé, ou Quem Irá Colocar Uma Dinamite na Cabeça do Século?*, que capturou a essência inventiva e a teatralidade de Tom Zé. A filmagem proporcionou ao cantor um dos mais importantes elogios de sua carreira; o de seu antigo mestre Hans Joachim Koellreutter.

Para mim ele é um representante de um novo pensamento, cujas características talvez ainda não conheçamos. Veja, alguma coisa que está prestes a chegar. (...) Realmente algo de novo, que funde todas as características, pode se dizer, que ultimamente surgiram na música. Por exemplo, a superação de certos dualismos como consonância, dissonância, belo e feio. Principalmente também um novo conceito de tempo. (...) É um tempo que muda constantemente e transforma todos os outros parâmetros de acordo com esse conceito de tempo, que eu chamo de tempo quadridimensional. (...) Eu fiquei muito impressionado com isso. Fiquei arrepiado com a música que eu ouvi ontem. E para ser franco, não dormi a noite toda. Por causa da música *Toc* (TOM..., 2000).

Ainda em 2000, Tom Zé lançou seu novo CD, *Jogos de armar*, pela Trama, com a inusitada proposta de conter um disco complementar, com fragmentos de músicas para futuras parcerias. Apenas em 2002 o álbum foi lançado na França, pela BMG. Mas rapidamente um caloroso retorno deu sua aprovação à estreia. Recebeu críticas elogiosas no *Le Nouvel Observateur* - “o mais inteligente, comovente, alegre e criativo dos músicos brasileiros” (ZÉ, 2003, p. 282), *Libération*, *Télerama* (cotação máxima para o CD), *Les Inrockuptibles* e *Le Monde* – em que Veronique Mortaigne garantiu que Tom Zé era um dos cantores mais politizados do mundo, além de um criador pouco preso a regras: “On le pense fou, tant as musique n’a ni règle ni interdit, ni dans la syntaxe, ni dans les cohabitations faussement chaotiques des instruments, parfois inventés, des styles (électronique urbaine, musique classique, accordéon paysan, rap, tango” (MORTAIGNE, 2002). No final de 2002 *Jogos de Armar* foi votado pela imprensa francesa como um dos dez melhores discos do ano. Nos Estados Unidos, Jon Parelles redigia sua lista para o *The New York Times* dos álbuns de World Music a serem ouvidos em 2002.

1.3.7 Para além da música

Tom Zé lançou outros quatro CDs na década de 2000: *Imprensa cantada 2003* (2003), que retomava a faceta cronista do cotidiano do artista e falava sobre questões urgentes do mundo; *Estudando o pagode* (2005), uma nova abordagem para seus estudos iniciados no samba, mas com uma estrutura diferente e foco em denunciar o machismo; *Danças-Êh-Sá* (2006), sem letras, com misturas de instrumentos africanos, elementos indígenas e batidas eletrônicas, para criar ritmos dançantes; *Estudando a bossa* (2008), fim da trilogia de estudos, agora formatado como uma homenagem mais linear aos 50 anos da bossa nova.

Em uma entrevista de 2003, realizada para entrar no livro autobiográfico de Tom Zé, *Tropicalista Lenta Luta*, Luiz Tatit chegou a esboçar uma opinião sobre o envolvimento das especificidades de Tom Zé com sua estética:

Fico impressionado como esses gringos articulistas sabem captar o que há de essencial na sua trajetória: a singularidade. É o que já tenho lido e acho que a imprensa daqui não apreende com tanta atenção como a imprensa de lá. Não se trata de música nova, no costumeiro sentido vanguardista do termo, ou mesmo de propostas musicais. Trata-se de um fenômeno singular, cuja trajetória igualmente singular você acaba de descrever no seu artigo (também singular): sonoridade, espetáculo, banda, discos, cenários, encenações, tudo irreproduzível sem a centralização da sua personagem e da sua personalidade. Tudo faz sentido se o eixo é o Tom Zé (TATIT, 2003, apud ZÉ, 2003, p. 228).

É o que parece apontar a trajetória de iraraense, uma construção de um fenômeno singular, que faz sentido quando seus diversos aspectos são compreendidos em conjunto. O que era ‘estranho’ vira uma proposta. É, de certa forma, um pouco do que percebe em análise do livro *Tropicalista Lenta Luta* na Folha de S. Paulo:

Logo a seguir Tom Zé foge da linha do raciocínio, passa a delirar sobre isso e aquilo. O leitor se perde, sente-se rejeitado/recusado/abandonado pelo autor fugidio.

Termina se perguntando: ‘Entendi ou não entendi?’. A resposta, desejada com furor por Tom Zé, é ‘sim’ e é ‘não’. Seu texto é em tudo didático, mal omite palavras, pensamentos ou críticas. É, entretanto, conduzido em delírio, com despiste.

Se o leitor ficar ‘lúcido’, sairá embebido de ‘não’. Não entendeu. Se firmar com Tom Zé o pacto do delírio, talvez perca a razão e saia de mãos dadas com o recusado, agora meio artista. Mas verá que entendeu tudo desde o início, que sempre entendeu tudo. A faca se retira da carne, que então se reconstitui como por encanto, sem deixar cicatriz. (“TROPICALISTA...”, 2006).

Quando o leitor, espectador, entrevistador ou ouvinte de Tom Zé concorda com seu pacto de estranheza, sua intenção artística mais ampla entra em foco. Ainda em uma matéria de 1978, Nei Duclós observava esse encadeamento propositivo que só se completava através da mescla de diferentes formas de discurso.

Qualquer conversa com Tomzé não obedece a um encadeamento linear, tradicional, onde uma pergunta corresponde obrigatoriamente a uma resposta. Ele prefere descobrir e provocar coisas, recuando ou avançando nas suas posições - aparentemente confusas, exatamente pela forma de diálogo que ele costuma adotar - lembrando sempre que escolher as palavras é uma atividade muito perigosa, pelas múltiplas opções de significados que elas oferecem.

Para compensar sua dificuldade de se expressar pelo ‘discurso’ (a linguagem linear), rabisca no papel ou canta alguma música. (DUCLÓS, 1978).

Essa característica que os jornalistas notavam em seus encontros com o artista esquecido tornou-se mais evidente para o público nos anos 2000, com sua aparição frequente em programas de televisão e documentários. Sua inquietação passou a ser parte do que marcou Tom Zé como uma figura ‘estranha’. E em suas performances, com as boas reações que sua proposta estética vinha despertando pelo mundo, pôde cada vez mais ousar e abraçar essa figura peculiar que despertava atenções. É o que demonstra Sebastián Ramos em crítica de um show de Tom Zé para o jornal argentino *La Nación*, em sua turnê de 2003:

Como si un pequeño y frágil gnomo, de aspecto sabio y salvaje le hubiera estado martillando a uno la cabeza para despertarlo ante un mundo de fantasía.

(...)

Habla, canta, eructa, rapea, susurra, escupe, golpea, actúa, teatraliza, vomita su pensamiento, se detiene, vuelve atrás, comienza otra vez y cuenta otro cuento, distinto, diferente. Ese abuelo es un torbellino y si uno se descuida puede quedar girando sobre sí mismo con la cabeza un tanto partida. Roto y mal parado.

Porque es como un niño, mantiene ese instinto animal de los más precoces y, finalmente, termina rompiendo todo. Hasta su ropa.

(...)

Juega con su personaje de loco irreparable, se burla de sí mismo y hasta ruega, implora y canta un jingle para que compren sus discos a la salida.

¿Es o se hace? Qué importa, quiero más.

(...)

Y Zé parece no comprender absolutamente nada acerca de límites y reglas. Los rompe sin enterarse, hasta que convierte su performance en un show de demencia y movilización que no corresponde a esta década de pragmatismo artístico. Estuvo el gnomo, los martillos, el salvajismo, la sabiduría y, por supuesto, la fantasía. No es un sueño, Tom Zé es real (RAMOS, 2003).

Como bem expresso pelo jornalista, a persona louca apresentada pode ter pouco ou muito de fabricada, porém, mais relevante é saber que a arte que engloba Tom Zé é real no sentido de possuir uma coesão.

Nos anos seguintes, já plenamente absorvido pela indústria fonográfica estrangeira e nacional, as reações ao trabalho de Tom Zé reforçaram constantemente sua aclamação e a estranheza que poderia conquistar ou repelir. Os jornais ecoavam:

Um conhecido crítico francês escreveu que ‘Tom Zé é um génio’, mas para a maioria das quase cinco mil pessoas que enchiam o castelo de Sines, ele é mais ‘um louco’. Génio e louco, o artista brasileiro merece figurar na galeria dos músicos-património da Humanidade, pois pratica uma sonoridade, única, tecida no improvisado e na língua liberta em pleno cio.

Para aqueles que vieram de Norte a Sul para ver ‘um quase desconhecido monstro sagrado da música brasileira’, no final a satisfação era evidente. Outros, não aguentaram o aforo e saíram mais cedo. É que a música ‘do velho bode anarquista’, como diz David Byrne – o responsável pela sua descoberta internacional – ‘expande incessantemente os limites da canção popular, adoptando formas inesperadas’ que desafiam permanentemente as regras. E o público ainda não está preparado para isso (UM DIAMANTE..., 2004).

No espanhol La Razón, as inusitadas performances cativavam o público:

En el programa del espectáculo, Zé declaraba: ‘La música es un pretexto para distribuir rebeldía’. Así lo cumplió, validando su condición de ‘cantante performance’, un vendaval continuo de gestualidad, de teatralidad no ociosa, da presença escénica arrebataadora. Y resulta difícil creer que este artista haya cumplido 68 años el pasado lunes en Madrid. Así es y se despidió improvisando una canción, *Madrid, Madrid, ojalá que vuelva aquí*. Ojalá, le contestaba el público. Tom Zé no es un superdotado, ni como cantante ni como guitarrista, pero todo quanto hace resulta tremendamente efectivo.

(...)

Arrancó con *A carta* en la que acarició su guitarra como una amante y acabó dándose un par de bofetadas. (CAMBRA, 2004).

No The Guardian, a percepção era semelhante:

Tom Ze is the Ancient Mariner of Brazilian pop music, a storyteller who buttonholes strangers into hearing his strange and only partially comprehensible tales. Full of peculiar gestures and sound effects.

(...)

Yet at their most tender, Ze's songs have an abrasive, challenging quality that make you grasp the content, even if you don't understand Portuguese. The audience is captivated, giving him a well deserved standing ovation. Ze may be an acquired taste, but one well worth having (WALTERS, 2006).

1.3.8 Os estudos

Abro parênteses para refletir sobre as produções musicais de Tom Zé na década, agora já demonstrando a maturidade de um artista consagrado. Para isso abordo os dois estudos que formaram a trilogia junto ao clássico voltado para o samba: *Estudando o pagode* (2005) e *Estudando a bossa* (2008). O primeiro – que carrega o subtítulo *na opereta Segregamulher e amor* - se formata quase como um álbum conceitual, com parte das canções se encadeando diretamente, para reforçar a intenção do artista de criar uma 'opereta' que, como recita a personagem Bete Calla-os-Mares em *Quero pensar (a mulher de Bath)*, precisa esclarecer aos homens as dores cotidianas vividas pelas mulheres: “Então tá, meu bom rapaz. Vou pensar no seu caso. Mas primeiro quero lhe mostrar algumas das crueldades que caíram sobre a mulher nestes séculos. Então fique aí escutando, vamos ver...” (ZÉ, 2005).

Na primeira faixa, *Ave dor Maria*, o 'coro de acusadores' reclama: “Mulher/ é o mal/ Que Lúcifer bota fé./ Quando achou/ Primeiro ovo do Cão/ Ela chocou./ Cru,/ Belzebu/ Do rabo fez um pirão/ Foi o pão/ Que o diabo amassou/ E ela assou” (ZÉ, 2005), representando as incompreensões masculinas machistas. Na mesma linha, em *Proposta de Amor*, Maneco Tatit - uma homenagem declarada a Luiz Tatit - convida uma garota para superar as dicotomias entre homem e mulher e tentar encontrar com ele um novo tipo de relação, afinal "em muitos países do mundo a garota/ Também não tem o direito de ser./ Alguns até costumam fazer/ aquela cruel clitorectomia./ Mas no Brasil ocidental civilizado/ Não extraímos uma unha sequer/ mas na psique da mulher/ Destruímos a mulher (ZÉ, 2005). Trata-se de uma ironia, devidamente contestada em um desafio repentista que inicia a música seguinte:

Mãe Jussara Saveiro: Assim será o quê, seu vagabundo?!/ Primeiramente esse seu tititi/ de politicamente pro eleitorado:/ E que diabo de cachaça/ Tem a saia com a calça?/ Parece até que o velho algoz/ Quer pegar nós/ Cochilando e apertar o cós./ Maneco Tatit: Tira a meleca do nariz/ Pra não borrar tudo que diz:/ Dizia meu avô,/ Mulher assim é o diabo, é o demônio, é o pecado/ Mãe Jussara Saveiro: Dizia minha avó/ Que mentiroso torce o rabo/ E deixa o galo encurralado./ Maneco Tatit: Ora, vá lambar sabão/ E chupar dedo com limão,/ Porque no jogo que tu tá/ Quer botá fogo sem ter gás/ E dar um golpe no rapaz./ Mãe Jussara Saveiro Ah, mas eu não vou ficar/ Cozendo sapo nesse trato:/ Amarre o saco num contrato/ mais sensato/ E a nossa paz/

Assim virá de fato,/ Meu caro rapaz, meu carrapato,/ Meu caro rapaz, meu carrapato (ZÉ, 2005).

A sequência então discorre sobre situações da vida que demonstram que “O macho pela vida/ Se valida/ A molestar a mulher” (ZÉ, 2005) e sobre o aparecimento do pagode, que teria evidenciado a controvérsia entre ser necessário um estilo que desse vazão à cultura popular e apoiar uma arte que hipersexualizava a mulher. Afinal, para Tom Zé, o álbum é uma crítica dupla, tanto à segregação entre gêneros, potencializada pelo universo machista que se formava em torno do pagode, quanto ao preconceito que sofria o mesmo gênero, por ser considerado uma espécie de arte menor.

Que é outra coisa paradoxal, que é segregado enquanto estilo, enquanto música do povo. Os descamisados no Brasil são segregados de qualquer maneira, não é? Que além de ser segregado por isso, ele próprio (o pagode) é um detratador da mulher. E que aí fica um caldo infusório bem interessante. Uma espécie de triângulo amoroso no qual todo mundo trai todo mundo.

(...)

quando eu resolvi fazer o *Estudando o samba*, o samba estava muito mal falado. Isso tem igual ao pagode. Mas isso era só uma pequena ocasião. Você sabe que o samba tem tradição, tem consistência. (...) Agora, o pagode, não. O pagode é constantemente mal falado. Eu quis mostrar que qualquer estilo, mesmo que seja um tipo de música praticado pelas classes sem instrução e que nada de melhor poderiam mesmo fazer, que aquilo pode ser elevado a qualquer nível (ZÉ, 2006a).

O objetivo, portanto, era o de reconstruir e recontextualizar a sonoridade do pagode nas faixas, ao mesmo tempo em que ressaltava a importância da mulher, não apenas como corpo, mas como um ser complexo.

O disco conseguiu as já tradicionais repercussões positivas entre a mídia especializada, ficando em terceiro lugar entre os discos estrangeiros da Rolling Stone de 2006 e entre os primeiros dos lançamentos gerais do ano, segundo o The New York Times, Village Voice e outros. No Le Monde, Véronique Mortaigne ressaltou a singularidade do disco, que se diferenciava tanto pelo estilo quanto pela potência política:

Estudando o pagode ne ressemble donc à rien de connu - *Jogos de armar*, publié précédemment par Tom Zé, non plus, qui fournissait en second CD les squelettes du premier, à l’usage des remixeurs de tour poil. Mais cet assemblage extraordinaire de seize chansons qui racontent une histoire en décalé (le Noir Maneco Tatit qui maltraite Tereza est maltraité par son professeur d’université) est une perle d’intelligence politique. (MORTAIGNE, 2005).

Ainda sobre o CD, vale a pena mencionar a cenografia e o figurino que o acompanharam tanto nos shows quanto nas entrevistas. No Roda Viva de 2005, o cantor apareceu com roupas maltrapilhas, pele suja e folhas de jornal espalhadas pelo chão. Era a

proposta estética desenvolvida por Manuela Carvalho, coordenadora do departamento de moda da gravadora Trama, que passou a auxiliar nas intenções teatrais de Tom Zé.

Figura 18: Figurino de *Estudando o pagode*



Fonte: Site oficial Tom Zé, 2005

O figurino era também utilizado nos shows por todos os homens, para diferenciar das mulheres, que deveriam, como na vida cotidiana, estar sempre bonitas e arrumadas:

Figura 19: Figurinos em palco de *Estudando o pagode*



Fonte: Youtube, 06 out. 2017

Estudando a bossa (2008) fechou a trilogia dos estudos na data em que eram comemorados os 50 anos de bossa nova. As músicas do álbum - diferenciando-se do seu estudo de samba e pagode - são bastante fiéis à linha musical da bossa nova. Algumas faixas, como *Mulher de música*, têm uma rápida introdução com elementos sonoros diferentes, mas em geral o desenrolar das melodias segue uma linha tradicional, com poucas inserções de elementos distintos, geralmente restritos à guitarra aguda já característica de Tom Zé. Nessa proposta o compositor optou por deixar prevalecer o papel de homenagem sobre o de releitura. O estudo ficou mais aplicado às letras, na qual ele realiza um apanhado histórico e contextual da época de criação do gênero, listando personagens importantes e os que se foram, como Elis, Maysa e Leila Diniz, além de inserir temas típicos da bossa – barquinho e pato - e grandes estudiosos da música – José Ramos Tinhorão.

Os vocais do CD – em adição às cantoras da banda de Tom Zé, presença marcada em todos os últimos álbuns, e à contribuição interessante de David Byrne - são divididos pelo autor com diversas convidadas, como Fernanda Takai, Mônica Salmaso, Zélia Duncan, Fabiana Cozza, Jussara Silveira, Marina De La Riva e Badi Assad. A diferença de interpretações entre a voz masculina e a feminina em cada faixa é pronunciada. Enquanto Tom Zé varia entre um cantar cru e simples, remetendo a João Gilberto, e usa maneirismos e modos zombeteiros, as participações das cantoras seguem sempre a linha da vocalização ‘bela’ tradicional, inspiradas pelas musas da bossa.

Apesar de agradável, o álbum não tem grandes destaques. *O Céu Desabou*, uma bossa com bastante pegada de samba, consegue se sobressair ao dar espaço para a vocalização irônica e debochada enquanto representa o momento em que a bossa nova surgiu no país: “Mas tu já viste a bossa nova,/ a nova onda musical?/ Que nhenhém boçal, hein?!/ Aposto cinco pau que isso não pega no Brasil/ e morre logo no vazio, ziu.../ Cantor ventríloquo, seu!/ Vai que tá louco, tá pinel,/ qual é a dele, céus?” (ZÉ, 2008). Além disso, a faixa começa com sons de objetos caindo, em alusão ao título. *Solador Bahia de Caymmi* também se diferencia do conjunto ao apostar nas estratégias musicais que já vinham sendo recorrentes nos discos de Tom Zé, como a guitarra agudíssima, o coro repetindo versos ao fundo, o vocal distorcido eletronicamente e elementos surpreendentes, como um berimbau e o friccionar de objetos indistinguíveis.

Vale a pena citar o cenário do show, no qual foi criada uma espécie de instalação remetendo à *Roda de Bicicleta* de Marcel Duchamp (1913), que mantinha o banquinho e

substituía a bicicleta por um violão. O objeto ia sendo desconstruído durante a performance, virando par de dança do cantor e por fim sendo reconstruído como instrumento.

Figura 20: Roda de Bicicleta de Duchamp x objetos cênicos de Tom Zé



Fonte: Acervo de pesquisa de Emília Saraiva Nery, 2014

Figura 21: Interação com objetos cênicos de Tom Zé



Fonte: Acervo de pesquisa de Emília Saraiva Nery, 2014

1.3.9 Estabilização estética e receptiva

A trajetória de Tom Zé nos últimos anos, de 2010 até o momento, passou por poucas alterações, tanto no âmbito dos elementos criativos quanto no da recepção pública e midiática. Os anos vieram para estabilizar a fase de prestígio, aceitação, e estética proposta. Seis discos foram produzidos no período: *O pirulito da ciência* (2010) – CD e DVD lançados pela Biscoito Fino, traziam uma seleção de músicas de sucesso na carreira de Tom Zé -, *Tropicália Lixo Lógico* (2012) – disco independente no qual o iraraense expunha o seu ponto de vista sobre a formação do movimento tropicalista -, *Tribunal do Feicebuqui* (2013) - EP produzido ao lado de músicos da nova geração de São Paulo, como O Terno, Trupe Chá de Boldo, Filarmônica de Pasárgada, Tatá Aeroplano e Emicida, abordando o poder das redes sociais -, *Vira lata na Via Láctea* (2014) - CD independente que unia o vira-lata Tom Zé a uma Via Láctea de estrelas: Milton Nascimento, Caetano Veloso, Criolo, Silva, Kiko Dinucci e Rodrigo Campos -, *Canções eróticas de ninar* (2016) - CD que propôs uma abordagem de assuntos sexuais como esses eram tratados na ingenuidade da infância de Tom Zé, contribuindo para uma transmissão didática do tema - e *Sem você não a* (2017) - trabalho infantil encomendado pelo Sesc que se baseava em uma fábula.

Tropicália lixo lógico merece ser citado separadamente. O álbum de 2012 obteve grande sucesso, sendo considerado por Caetano Veloso o melhor trabalho do ex-companheiro desde seu redescobrimto por Byrne. As faixas expunham teorias sobre a Tropicália que Tom Zé já vinha comentando em entrevistas diversas, como a negação da inspiração em Oswald de Andrade, a influência de uma cultura moçárabe e o choque entre uma mente pré-aristotélica e a terceira revolução industrial. No encarte do disco algumas das questões são abordadas:

Atribui-se ao rock internacional e a Oswald de Andrade o surgimento da Tropicália. Não é exato.

Some-se Oitica, Rita, Agripino, o teatro de Zé Celso, etc. ...: eis a constelação que cria um gatilho disparador e provoca em Caetano e Gil o vazamento do lixo lógico do hipotálamo para o córtex. O poderoso insumo do lixo lógico, esse sim, fez a Tropicália.

De 0 a 2 anos, a placa mental está virgem e faminta. Nunca mais, durante toda a vida, o ser humano aprenderá com tal intensidade. Aí reside a força do aprendizado na creche tropical. Só a partir da escola primária, que para nós começava aos 6 ou 7, tem início o contato com a organização do pensamento ocidental promovida por Aristóteles – um choque delicioso –, cuja comparação com a creche desencadeia o lixo lógico. o monTe HÉlicon teve muito trabalho, como sempre. As filhas de Mnemósine provocaram várias esquinas energéticas: Marcus Preto aventou um encontro com Mallu Magalhães. Kassin veio também. A iminência de encontrá-los provocou a febre que compôs a parte romântica. Gerald Thomas me consultou sobre uma ópera e inspirou o tecido mitológico, com Joseph Campbell Neusa, assimilada ou externa, encadeava terços de tabuada e álgebra (ZÉ, 2012).

Em alguns momentos do CD o movimento é simplesmente homenageado com canções que poderiam ser consideradas tropicalistas, tanto na sonoridade quanto nos temas. É o caso de *O motobói e Maria Clara*, *Amarração do amor* e *Capitais e tais*. Em outros, entretanto, é nas letras, algumas com grande complexidade e descrição de eventos, que a teoria de Tom Zé toma forma. Como afirmou o próprio compositor, o álbum se divide em “canções de tese festeira e canções de festa sem tese” (ZÉ, 2012, apud DALCOL, 2012). *Apocalipsom A*, por exemplo, narra o que o cantor considera a origem da verve tropicalista e o choque que ela causou na sociedade:

Diabo e Deus numa sala/ Firmou-se acordo solene/ De unir em casamento/ A fé e o conhecimento./ Casou-se com muita gala/ O saber de Aristóteles/ Com a cultura do mouro./ Para ter num só filhote/ O duplicado tesouro./ E toda casta divina/ Estava lá reunida:/ Apolo e Macunaíma,/ Diana, Vênus, Urânia,/ Chiquinha, Gonzaga, Bethânia./ (...) Cada dia mais esperta/ A moleca desconcerta/ Conserta e já desconcerta./ No senso que ela retalha/ Não há quem bote cangalha./ Se você faz represália/ Ela passa a mão na genitália./ Esfrega na sua cara./ (...) E recebida na sala/ Se trata por Tropicália (ZÉ, 2012)

A música, primeira do disco, mostra de cara o interesse em explorar novos universos sonoros; as conhecidas experimentações instrumentais de Tom Zé são acompanhadas pelos versos do rapper Emicida. No álbum, apesar de se referir ao movimento dos anos 1960, o compositor opta por convidar apenas nomes da nova geração musical brasileira; Emicida, Rodrigo Amarante, Pélico e Mallu Magalhães. Acrescenta as particularidades estéticas de uma música atual às suas típicas misturas heterogêneas de dodecafonismo com carimbó, baião, rock, bossa nova e outros gêneros. É com a voz suave de Mallu, por exemplo, que Tom Zé divide os versos nos quais os ex-companheiros Gilberto Gil e Caetano Veloso são referenciados: “Dois que antes da cela/ da ditadura/ Deram a vela/ da nossa aventura/ (...) Domingo no parque sem documento/ Com Juliana/ vegando contra o vento” (ZÉ, 2012).

Um dos aspectos que chama atenção no disco é a interrupção abrupta de quase todas as faixas, em corte seco, e as inserções de trechos entre as faixas, de aproximadamente cinco segundos, com sonoridades completamente diversas e deslocadas – *ringtones*, coros femininos, apitos, estalos, risadas. A proposta, apesar de realizada em 2012, em um momento em que a estética de Tom Zé já era plenamente conhecida, causou estranhamento e rejeição por parte dos técnicos de som da fábrica de discos. O disco enviado para masterização foi devolvido com a afirmação de que a gravação estava cheia de erros. “Ora, esses ‘erros’ eram justamente o mais precioso artifício de composição que eu produzi em todos estes anos” (ZÉ, 2012, apud VALVERDE, 2014, p. 884). A notificação veio acompanhada da descrição dos erros, com uma sugestão de ‘favor conferir’:

01- Toques de celular no final; 02- Fx termina abruptamente/ Ruídos de boca; 03- Fx termina abruptamente/ Ruídos no final; 04- Fx termina abruptamente/ Ruídos no final; 05- Fx termina abruptamente/ Vozes no final; 06- Fx termina com corte de fade out; 07- Risadas no final; 08- Fx termina abruptamente/ Ruídos no final; 09- Fx termina abruptamente/ Toca e para 3 vezes/ Vozes no final; 10- Instrumento no final; 11- Fx termina abruptamente/ Instrumento no final; 12- Fx termina abruptamente; 13- Barulhos de boca/ Estalo em 0:36; 14- Fx termina abruptamente/ Índios no fim; 15- Fx termina abruptamente; 16- OK (VALVERDE, 2014, p. 884).

Apesar disso, as homenagens continuavam. Para a revista *Wire – Adventures in modern music*, Tom Zé era não somente um músico, mas um inventor e um comentarista social que demonstrava uma inteligência infatigável e um fascínio por estratégias de vanguarda (STUDIES..., 2010). Em 2015 Tom Zé entrou para a lista das 200 melhores músicas dos anos 1980 do site Pitchfork, com *Nave Maria*. O redator justificava dizendo que “qualquer um que ficar embaçado não precisa traduzir a letra, que são puro dadaísmo (...) um orgasmo invertido” (MONROE, 2015, apud LIDERADO..., 2015). Seus 80 anos foram celebrados em 2017 com uma exposição inaugurada na Caixa Cultural São Paulo. A mostra o homenageava apresentando 24 discos completos, quatro documentários, instrumentos criados pelo artista, trechos de músicas e uma linha do tempo.

Se por um lado o artista se firmou como figura constante em programas televisivos, festivais e tipos diversos de evento – o músico Chico César chegou a chamá-lo de ‘queridinho da mídia brasileira’ (NERY, 2014) -, por outro suas apresentações e entrevistas em canais de grande audiência permaneceram circunscritas a horários pouco comerciais – *Programa do Jô*, *Conversa com Bial*, *Altas Horas*, etc. “As suas aparições são mais frequentes em TVs Educativas, tal como a TV Cultura. (...) No verbete sobre Tom Zé da enciclopédia organizada pelo musicólogo e jornalista Zuza Homem de Mello, ele é rotulado de ‘muito intelectualizado’” (NERY, 2014, p. 75).

A vendagem de seus discos tampouco atingiu grandes números, fato cuja relevância foi relativizada com a substituição da compra de CDs físicos pela disponibilização gratuita na Internet. Tom Zé nunca considerou prejudicial a nova lógica fonográfica e do universo artístico, incentivando o download de suas músicas pelo site oficial e mantendo um diálogo constante por diversas redes sociais – chegou a manter um blog interativo e se tornou assíduo principalmente no Facebook, onde compartilhava tanto agenda e repercussões de shows quanto reflexões cotidianas e interesses diversos. Mas desistiu de uma imersão tão pessoal nas redes sociais após sofrer ameaças em 2018 por fazer canções de protesto ao governo do ex-presidente Temer. Sobre seu alcance, o artista demonstra satisfação com o estágio alcançado: “então é um

artista que graças a deus é pequeno. O fato de eu ser pequeno é também uma grande vantagem, me permite fazer um disco quando eu tenho uma explosão quântica para tentar” (ZÉ, 2006a).

Na área artística, Tom Zé criou tanto para seus discos quanto para seus shows uma formação padrão, com sua banda quase sempre regular, que aparece nas performances com muita presença, fazendo uma simulação do ‘coro de lavadeiras’ idealizado pelo cantor e trazendo a polifonia com sobreposição de vozes e instrumentos. Os timbres, opções de arranjo e distorções na percussão e na guitarra se estabilizaram como sonoridades de Tom Zé.

Ainda assim, mantém um experimentalismo, explorando ideias de vanguarda relacionadas aos seus antigos costumes - como a poesia concreta, a utilização de ruídos, gritos e onomatopeias, a mistura de sonoridades eletroacústicas do pop aos regionalismos e elementos tradicionais de um trovador, e a constante revisita à sua formação erudita de vanguarda, com dodecafonismos, música aleatória e concreta.

1.4 INDEPENDENTE / ALTERNATIVA/ UNDERGROUND

Antes de concluir a abordagem histórica e dar seguimento à pesquisa, considero oportuno apresentar uma rápida retomada do contexto mundial que possibilitou a revalorização de Tom Zé nos anos 1990, com a emergência de artistas e comportamentos socialmente compartilhados considerados ‘alternativos’. Essa última contextualização, ainda que essencialmente focada em situações que dialogam apenas com o final da segunda e o início da terceira fase na carreira de Tom Zé, é fundamental por trazer construções que explicam não somente o sucesso repentino do artista, mas, principalmente, um sucesso ligado à existência do ‘estranho’ em sua obra.

Assim, volto-me primeiramente ao conceito de cena, hoje vastamente utilizado no âmbito da música, que passou a ser uma referência desde o começo dos anos 1990, especialmente com as teorias de Will Straw (1991). Para o autor, “cena musical (...) é aquele espaço cultural no qual uma série de práticas culturais coexistem, interagindo entre si dentro de uma variedade de processos de diferenciação, e de acordo com trajetórias amplamente variadas” (STRAW, 1991, apud FONSECA, 2011, p. 19). A proposta deu coesão a aspectos diversos de pesquisas focadas na produção, performance e recepção de música popular, que não se explicavam somente pela indústria cultural.

Interessa aqui considerar que o conceito de cenas abordou com especial pertinência os novos agrupamentos socioculturais que vinham se formando desde a década anterior sob a

rotulação de música alternativa. Straw (1991) considera que essa se formou a partir da estabilização das cenas do punk, em especial pelo caráter ideológico que o movimento carregava (CARRIJO, 2011). Na realidade, foi em meados de 1977-78 que o punk apareceu, trazendo consigo a ideia do DIY ('do it yourself', ou 'faça você mesmo'), que incentivava bandas e artistas sem recursos financeiros e críticos ao modo de vida promovido pela indústria cultural a lançarem suas próprias obras e criarem gravações autofinanciadas. A partir de então, cada vez mais surgiram propostas que se auto classificavam como *undergrounds* – práticas culturais em oposição ao *mainstream*, à adesão às grandes corporações que ditavam as regras do mercado -, alternativas – produções representando um estilo musical ideologicamente à margem das tendências massivas -, e independentes – artistas que se autofinanciavam (CARRIJO, 2011). Os três termos se misturavam na indicação de uma nova fase musical, que se desenvolvia majoritariamente em torno do rock, mas na realidade abarcava uma pluralidade estética.

A formação de cenas alternativas foi essencial para a renovação do uso de elementos musicais, criando novas possibilidades para utilizações já existentes. Mas sua maior importância ficou a cargo da noção de independência produtiva. “Foi no início dos anos 1980 que a palavra *indie* se tornou uma parte indispensável do léxico pop” (FAIRCHILD, 2008, p. 21) -, o que significou o aparecimento de selos, espaços de apresentação e festivais que modificaram as dinâmicas de parte importante do que viria a ser consumido pelo mercado. As cenas puderam crescer por si mesmas, sobretudo com a revolução digital iniciada nos anos 1980, que barateou os custos de gravação e facilitou o método do DIY (BENNETT; PETERSON, 2004), o que ocorreu de forma ainda mais dramática com a expansão da Internet na década seguinte.

Apesar de fortemente associadas a localidades específicas e ao rompimento com as tendências do mercado mundial, as cenas alternativas funcionam como resultado da mescla entre características locais e transformações nos rumos internacionais da indústria. A própria emergência dos festivais o demonstra, por um lado dando endereço e face a determinado movimento e por outro confirmando um interesse translocal em determinado gênero, com a pressuposição de atrair fãs de inúmeras localidades, todos integrados a determinadas tendências (BENNETT; PETERSON, 2004). Foi exatamente esse universo que possibilitou a criação de um cenário mundial, nos fins dos anos 1980, no qual as cenas alternativas ganharam a frente no interesse popular e, conseqüentemente, na indústria musical. O fenômeno do grunge, também referenciado como a emergência da cena de Seattle, representou com clareza tal transição de

etapas para a música independente. De bandas de garagem a um dos principais focos de atenção mundial e identificação jovem, a ascensão marca o interesse de uma nova geração por sua própria forma de consumo do que poderia ser considerado *underground*, à época impulsionado por ferramentas como a Internet e a MTV – Music Television.

No Brasil o processo ocorreu de forma semelhante, certamente influenciado pelas tendências internacionais. A aparição de selos e formatos de divulgação independentes ganharam força nos anos 1980, contemplando cenas com focos diversos, como a já mencionada vanguarda paulistana e o Lira Paulistana ou o selo Cogumelo Records de Belo Horizonte, propulsor da banda Sepultura. Nos anos 1990, assim como nos Estados Unidos, as transformações nas expectativas dos fãs e a aparição da MTV Brasil mudaram as relações entre artistas alternativos e alcance de mercado.

A audiência majoritária do canal era constituída de (e se constitui hoje por) adolescentes e jovens interessados em expressões diversas do rock e da música pop internacional e nacional, muitos dos quais são adeptos de uma ideologia de oposição aos produtos do *mainstream*. (LIMA. 2007, p. 91).

Como exemplo nacional de movimento *underground* levado a intensa repercussão midiática temos o manguebeat, que saiu da visibilidade local para rapidamente ser impulsionado por aparições na MTV. Em 1993 a Nação Zumbi chegou mesmo a aparecer em um especial nacional no intervalo do Hollywood Festival, festival que reunia nomes como Nirvana, Alice in Chains e Simply Red. E festivais antes possivelmente restritos se tornaram importantes pontos de fluxo nacional, como o Goiânia Noise Festival e o Abril Pro Rock, o mesmo no qual Tom Zé teve sua consagração ao voltar ao Brasil. O alternativo, local e internacionalmente, deixou de ser um rótulo para cenas permanentemente independentes e consumidas por nichos de interesse pequenos para virar objeto de desejo do mercado fonográfico.

Ao mesmo tempo, segundo Fairchild (2008) as cenas alternativas tanto da década de 1980 quanto de 1990 passaram por um processo evolutivo irremediavelmente vinculado ao desenvolvimento de múltiplos estilos e gêneros. “Os amplos contornos do desenvolvimento musical da indústria de música alternativa (...) foram consistentemente marcados pelo desvio, negação, confronto, localismo e pela, algumas vezes surpreendente, muitas vezes extrema, experimentação estilística” (FAIRCHILD, 2008, p.23). A junção de artistas vivenciando a produção alternativa aos interesses pelo aumento na experimentação estilística deram margem para a aparição da World Music.

Na virada dos anos 1980 para os 1990, nomes de peso para o universo fonográfico, como Peter Gabriel, Ry Cooder e David Byrne, começaram a tanto demonstrar um grande interesse artístico quanto enxergar um mercado potencial nas músicas tradicionais e populares de localidades distantes dos centros usuais de produção ocidental (especialmente Estados Unidos e Inglaterra). Em 1986, Paul Simon gravou o álbum *Graceland*, no qual inseriu faixas performadas por bandas sul-africanas e pelo grupo vocal Ladysmith Black Mambazo. O sucesso foi a porta de abertura para um novo fenômeno. O intuito de promover os ritmos mundiais, uma frente de ação que já vinha sendo promovida por colecionadores, advogados e promotores como Moses Asch e Alan Lomax, finalmente conseguiu ganhar visibilidade e larga aceitação por parte das produtoras a partir da guinada de atenção dada pelas celebridades musicais (FELD, 1995). Em 1987 a Inglaterra já definia a World Music como uma categoria comercial formal, com base em debates realizados entre companhias fonográficas, jornalistas e promotores de Londres. Também nomes ligados à vanguarda artística - especialmente dentre compositores minimalistas como Terry Riley, Steve Reich e Philip Glass - demonstravam uma tendência pela utilização de elementos referentes a culturas que não as suas, como a asiática, para avançar em suas propostas de experimentação e performance.

O despertar da atenção global, sobretudo com a intensificação de tentativas de inserir nos discos de artistas conhecidos no mundo pop ocidental ritmos considerados exóticos ou mesmo músicos representantes de tais sonoridades, gerou discussões sobre os limites entre a ampliação de horizontes e o imperialismo cultural. Os artistas, ainda que genuinamente interessados pelas novas possibilidades de composição, mantinham uma evidente busca por uma aparência cosmopolita. Jon Pareles, o mesmo que endossou fortemente a presença de Tom Zé na música mundial, chegou a questionar os impactos de uma possível apropriação em sua coluna do *New York Times*:

When Paul Simon, Peter Gabriel and Talking Heads sell millions of records using Jamaican reggae and South African mbaqanga, their sources deserve a piece of the action. But to reach the world audience, how much will those regional musicians have to change - and for better or for worse? (PARELES, 1988, apud FELD, 1995, p. 105).

Contudo, desde o momento de sua aparição a World Music significa, para a maior parte dos ouvintes, simplesmente uma inocente ampliação da diversidade de opções musicais. No meio acadêmico o termo se tornou uma forma de opor a designação comum de músico como sinônimo do que é produzido nos grandes polos ocidentais. Mas foi mesmo no contexto comercial que a proposta se enraizou, passando a ser tomada quase como um rótulo de gênero musical, inclusive nomeando categorias na *Billboard* e no *Grammy*. Como afirma Feld (1995),

World Music se tornou um *commodity*, um nicho que ganhou especial destaque a partir de 1985 com a tendência de unir atividades musicais a discursos emergentes. O autor relata o expressivo aumento, na época, de seções dedicadas a gêneros da World Music e misturas entre ritmos inusitados. Para Connell e Gibson (2004), “World music acts as both a metaphor for, and agent of, global cultural-economic” (CONNELL; GIBSON, 2004, p. 344). Funciona pela sua capacidade de ser percebida como fruto da globalização ao mesmo tempo em que se mantém distante o suficiente das reais fontes de poder no mercado cultural.

Connell e Gibson (2004) tomam a World Music como uma categoria discursiva que engloba construções particulares de diferenças geográficas e culturais. Se por um lado os ouvintes desejam identificar uma autenticidade associada à percepção de sonoridades tradicionais, antigas, de países em desenvolvimento, por outro a classificação depende também da relação social, política e demográfica de determinados grupos minoritários com os países que os recebem (CONNELL; GIBSON, 2004). Assim, estilos como o *reggae* ou a salsa nunca foram considerados pelo mercado dos Estados Unidos como World Music, pois ambos já possuíam raízes fortes no país, o que diluía a sensação de algo exótico. Trata-se do “appetites of First World listeners for exotic new sounds from the Third World” (CONNELL; GIBSON, 2004, p. 350).

Com a conseqüente hiper exploração dos ritmos tradicionais e a inserção cada vez maior de representantes na categoria, essa gradualmente precisou se diversificar e introduzir elementos de inovação, que mantivessem o interesse da indústria. A hibridização se tornou um dos aspectos buscados no estilo da World Music, “sometimes pitched through its marketing as ‘yuppie-directed exotica’, combining elements of ‘quality’ art-rock, dance-craze, mystical mind expansion, scholarly folklore studies (Goodwin and Gore, 1990: 67) and a form of ‘aural tourism’” (CONNELL; GIBSON, 2004, p. 352).

É preciso, portanto, levar em conta o quadro de desenvolvimento do cenário musical que culminou com a celebração da arte que Tom Zé apresentou ao mundo no início dos anos 1990 para pensar na relação entre aclamação nos Estados Unidos x ostracismo no Brasil. Quando o músico, a partir dos anos 1970, começou sua trajetória de experimentações e fuga do padrão comercial, o país seguia um fluxo que também pautava o mercado internacional, com o despertar da atenção para as ramificações do rock e para o crescente controle da televisão e das gravadoras sobre os rumos artísticos que apareceriam na mídia. Ainda que trabalhando apenas com hipóteses, nada parece indicar que as propostas de Tom Zé teriam especial destaque na

indústria mundial caso fossem descobertas ainda em seu início. Por outro lado, na década seguinte o cenário mundial começava a se preparar para a abertura que viria a ocorrer.

O despontar da música alternativa como categoria, vinculado a ideologias produtivas, abriu portas para que artistas interessados em quebrar determinados padrões de consumo garantissem um nicho próprio que com o tempo forçou sua entrada nos radares das grandes gravadoras. Contudo, ainda que o material produzido no exterior chegue com rapidez ao Brasil, é preciso considerar um período de assimilação para que as tendências sejam inseridas no mercado interno. Assim, apenas no início dos anos 1990 fenômenos alternativos nacionais começaram a tomar a frente no interesse fonográfico massivo e estabelecer novas formas de consumo. Enquanto isso, artistas de peso internacional já rumavam para outro extremo, em busca das raízes sonoras de localidades tidas como exóticas. Diante disso, o desenrolar da história de Tom Zé poderia terminar de forma totalmente diversa, com uma redescoberta limitada no Brasil, a partir de uma nostalgia das experimentações dos anos 1960 vinculada a propostas alternativas, e com Byrne nunca chegando a estabelecer contato com o brasileiro, mantendo-se focado na proposta inicial de buscar as sonoridades tradicionais que deram origem à World Music. Seria possível, ainda, considerar que Tom Zé não é um representante da World Music, categoria à qual foi atribuído em sua vinculação à Luaka Bop e em publicações diversas pós descoberta.

Por tudo isso é essencial compreender que foi a tendência de hibridização, unindo as possibilidades ainda em plena exploração do alternativo à nova categoria de consumo musical, que delimitou um momento propício para o encontro entre Byrne e Tom Zé - momento esse ao qual o Brasil ainda não tinha se encaminhado e que gerou o inicial estranhamento por parte do público local. A 'nova' World Music, como descrito por Connell e Gibson (2004), relacionava-se cada vez mais aos aspectos inusitados, relacionados à experimentação, que poderiam ser originados em bases sonoras de localidades diversas. E foi exatamente o que Tom Zé ofereceu: misturas estilísticas, performances teatrais e radicalidades de ruídos em cima de origens referenciais tipicamente brasileiras. Como afirma Frith (1996), as opiniões sobre o significado e o valor musicais dependem do compartilhamento social de códigos e compreensões. A percepção do ouvinte não acontece dissociada do contexto. Por isso foi necessário que o mercado e o público nacionais passassem por um período de assimilação antes que Tom Zé fosse compreendido como um 'estranho' capaz de ultrapassar o sentido negativo de tal classificação.

2. DANDO FORMA AO ESTRANHO: PARADOXOS E ARESTAS

2.1 SOBRE MÚSICA E PERFORMANCE

Antes de mergulhar no tema da pesquisa – ‘o estranho’ – devo mencionar alguns conceitos teóricos fundamentais para abordar por onde passa qualquer compreensão de propostas e entendimentos artísticos, gerados a partir do encontro entre criador e sociedade. A identificação de Tom Zé com características ou noções individuais que levam à rotulação aqui pesquisada existe pelas camadas de sentido que tanto ele quanto o público atribuem do ato de criação musical ao encontro da obra e do artista com o mundo. É, por exemplo, evidente a relevância das transformações das noções de música que perpassaram o contexto de sua trajetória, assim como a forma pela qual as mesmas podem ser trabalhadas, rotacionadas em busca de diferentes objetivos.

Em *O som e o sentido* (1999), obra de referência para estudos relacionados a sonoridades e sua forma de apreensão, José Miguel Wisnik traz contribuições importantes sobre a natureza do ruído. Ao contrário do som em frequência regular, capaz de produzir a sonoridade conhecida como afinada, os irregulares – como os produzidos por barulhos ou rabiscos sonoros – comumente parecem desordenados, produzindo um outro modo de experiência que não o esperado diante da afinação. Se na natureza som e ruído não aparecem como opostos, na música tal relação foi sendo construída ao longo de sua história, sendo a música contemporânea um marco no qual a distinção entre os dois se tornou razoavelmente frágil, existindo a possibilidade tanto de seu uso como oposição quanto através da mistura. Na realidade “a música contemporânea é aquela que se defronta com a admissão de todos os materiais sonoros possíveis: som/ruído e silêncio, pulso e não-pulso” (WISNIK, 1999, p. 31).

Desde o século XX o ruído apareceu na música de forma massiva. Stravinski, Schoenberg, Satie e Varése são alguns dos precursores de toda essa mudança. No âmbito de uma música menos focada no erudito, um dos maiores emblemas dessa inserção contemporânea de sonoridades é, como já mencionado, John Cage. A aleatoriedade, a estática, o uso de falas, o silêncio e muitas outras estratégias ganharam vazão após a notoriedade adquirida pelo músico estadunidense. São bases formativas que Tom Zé absorveu e tem como algumas de suas referências até o presente. A criação dos *instromzémentos* ou mesmo a busca pelo som de objetos do cotidiano sem maquiagens, sem afinações, dão continuidade a trabalhos de Satie e Schaeffer, à música concreta em sua estratégia de utilização de ruídos reais.

É conhecida a cena em que Satie, em meio à sua proposta pioneira de espalhar os músicos de um concerto pelo teatro durante o intervalo para que tocassem enquanto o público conversava, ficou enfurecido diante da reação não correspondente da plateia – acostumado ao rigor das normas vigentes para assistir às peças executadas no palco de concerto, o público se calou e ficou atento, respeitando a música que surgia de fonte e local inesperados. Podemos imaginar um paralelo com a proposta de Tom Zé executar a canção *Passagem de som* como primeira faixa de seu show, ainda no momento de entrada da plateia. A música simula exatamente o que o título anuncia, trazendo marcas de oralidade e usando um tom conversacional. Ela começa com ruídos de microfonia e instrumentos sendo afinados, enquanto Tom Zé repete testes de palco, como ‘Alô! Tem som aqui neste microfone? 1, 2, 1, 2, 3, som’. Em meio a ruídos tem início uma letra: “Alô alô som /O cio do som /(...) A caixa de som om om /A caixa de som om om /Bota um pouco mais de agudo /Aqui para o vocal /O sal que tempera o vocal /Coro: Tão grave é mau /Tão grave é mau /Mais grave aqui no contrabaixo” (ZÉ, 2000).

Em comparação ao caso citado de Satie, a reação do público de *Passagem de som* é oposta: diante da simulação de uma falta de rigor na execução e de elementos característicos do ensaio, a plateia se divide entre ouvintes atentos e pessoas que, enganadas pelo contexto, ignoram o início da performance. À diferença do primeiro caso, essa era, obviamente, a intenção de Tom Zé ao fazer o esquema de sua apresentação. Na época da turnê do disco, a banda costumava tocar essa música enquanto a plateia entrava e se acomodava. Magalhães (2010) relata que, em alguns shows, a faixa passou despercebida, parecendo a muitos uma passagem de som normal. O cantor buscava, com essa aposta, provocar novas sensações integradoras da obra.

A passagem de quase um século entre as duas sugestões de audição revela o quanto a linguagem musical e sua relação com a sociedade mudou. Ainda que alguns ouvintes de Tom Zé quebrem a proposta permanecendo atentos à execução, não mais se trata de uma grande confusão e surpresa com a situação, mas de possibilidades múltiplas de uma experiência aberta que hoje os músicos têm a chance de utilizar sem que seja necessário realizar grandes cortes com a vigência. É dizer: toda a concepção artística que observo neste trabalho, ainda que cause a inusitada percepção de ‘estranho’, é fruto de um desenvolvimento natural do universo musical. Além disso, as “escutas atuais são múltiplas, de difícil mapeamento, sujeitas às diferentes combinações dos dialetos pessoais e dos dialetos grupais modulando a torrente da música em massa” (WISNIK, 1999, p. 211). Como colocado por Wisnik, o ouvinte do fim do

século XX e início do XXI está acostumado a uma enxurrada de comportamentos possíveis envolvendo um show, especialmente no caso da música popular, e, ao mesmo tempo, possui uma liberdade individual para inserir seus próprios filtros de escuta em cada experiência.

Passando para considerações do aspecto musical, o uso que Tom Zé faz do ruído, principalmente na segunda fase de sua carreira, não se diferenciava muito da linha apontada por Wisnik para o início da invasão das sonoridades irregulares: ruídos na textura interna à linguagem musical e ruidismos externos, índices do hábitat urbano-industrial. O choque e a estridência da vida em metrópole é um dado interiorizado por Tom Zé e mesclado a suas vivências anteriores no mundo ‘pré-gutemberguiano’. Também se encaixa no músico contemporâneo a ideia da quase-música do presente, que “pelo seu primitivismo ainda não é música, pelo seu refinamento já não é música mais” (ANDRADE, 1920, apud WISNIK, 1999, p. 45). É constante no músico a mistura entre propostas rudimentares, de sonoridades básicas, e experimentações composicionais que só poderiam tomar forma nas mãos de um músico com conhecimento teórico.

Se por um lado esse histórico de absorção do ruído e outras estratégias da música vêm se desenvolvendo há mais de um século, por outro é preciso pontuar que “o grau de ruído que se ouve num som varia conforme o contexto” (WISNIK, 1999, p. 32). Simon Frith (1996), em uma visão tradicionalista do tema, entende a música como a ordenação do ruído em padrões sonoros socialmente aceitos. Contudo, o autor salienta justamente que a nossa compreensão de ruído é constantemente redefinida, o que faz com que a música também o seja. E isso aconteceu de maneira extremada no século XX, não apenas com o incremento da quantidade de ruidismos como também com o uso estratégico do silêncio. Assim, ainda que a base de formação de Tom Zé tenha se dado em cima de ruídos já apreendidos pela sociedade musical, devo lembrar que as utilizações específicas trazidas pelo baiano continuaram encontrando barreiras de compreensão quando se desenvolveram nas décadas de 1970 e 1980. Tais ideias já detinham o entusiasmo de um público voltado para música erudita, com certa bagagem cultural que se desenvolveu junto ao trabalho dos compositores já citados. Contudo, o Brasil da música popular, que passava por ondas de imersão na música romântica, nas trilhas de novela, nas bandas de rock nacional e na celebração de canções de MPB cada vez menos experimentais, majoritariamente descartou as intenções de Tom Zé como ruído não desejado.

Na realidade, a abundância de criações inspiradas pelo desenvolvimento da música experimental tem como consequência prevista, desde a primeira metade do século XX, a aparição de projetos que, como diria Wisnik, perdem o fio da meada e saltam dos trilhos. É,

portanto, uma resposta normal a desconfiança e o descarte sem segundas miradas mais atentas, especialmente por parte do público massivo, não apenas acostumado ao consumo rápido e fácil como também avesso a excessos experimentais que não demonstram motivo real de o serem. Wisnik (1999) chega a apontar questionadores atuais que veem um quadro maior e mais preocupante, resultado da inserção histórica de ruidismos, repetições e minimalismos:

Essa hipótese veria a situação da música hoje - a dissolução do campo de definição do som enquanto oposto ao ruído, e a neutralidade zerada do código musical, que se torna incapaz de dizer nada que não seja repetição, ruído e silêncio – como sintoma profético do fim do social no mundo das massas. (WISNIK, 1999, p. 54).

Contudo, o pesquisador reforça uma visão relativamente positiva do desenvolvimento do universo musical, lembrando que esse possui uma vocação antiga para gestar em seu interior oportunidades de transformação que estão latentes na própria história social, apontando caminhos que terão como base as estratégias futuras para outros campos do conhecimento e da socialidade. Sua visão surge em concordância com o que absorveu de Jacques Attali em *Noise: The political economy of music* (2009). O economista francês escreveu, ainda em 1977, uma obra dedicada a explorar o *noise*, o ruído, que ele entende como uma interrupção perturbadora, violenta, capaz de ser canalizada pela música para alcançar a sublimação do imaginário.

Nos anos 1970, momento da escrita de Attali e das criações de segunda fase de Tom Zé, a musicologia analisava a música como uma ferramenta de organização, controle do pânico causado pelo ruído, “the transformation of anxiety into joy, and of dissonance into harmony” (ATTALI, 2009, p. 27). Isso pois ainda mantinha uma compreensão do ruído como experiência de destruição, sujeira, agressão contra o código comunicativo. “Noise is a weapon and music, primordially, is the formation, domestication, and ritualization of that weapon as a simulacrum of ritual murder” (ATTALI, 2009, p. 24). Contudo, ao analisar a economia da música e seus ciclos de mutação, Attali chegou à hipótese de que o ruído seria a fonte de rompimento das etapas de consumo e produção. Sua capacidade de carregar e gerar novas informações, apesar de seu aspecto violento, possibilita o alcance da estrutura dos códigos vigentes. Mais do que a simples inovação de um estilo inédito, trata-se da capacidade inerente ao ruído de alterar a dinâmica da relação da sociedade com a música e, posteriormente, com aspectos diversos da vida social. Por isso,

Music is prophecy. Its styles and economic organization are ahead of the rest of society because it explores, much faster than material reality can, the entire range of possibilities in a given code. It makes audible the new world that will gradually become visible, that will impose itself and regulate the order of things;

(...)

A creator, he changes the world's reality. This is sometimes done consciously, as with Wagner, writing in 1848, the same year the *Communist Manifesto* was published: I will destroy the existing order of things, which parts this one mankind into hostile nations, into powerful and weak, privileged and outcast, rich and poor. (ATTALI, 2009, p. 11).

Apesar de tal percepção, Attali acreditava que, dentro do avanço da distribuição musical, a sociedade ocidental havia empacado em uma fase de *repetição*. Essa produziria informações completamente livres de ruídos, cerceadas. Impossível não lembrar da história de Tom Zé sendo regulado pela equipe de som na gravação de *Brigitte Bardot* – como discorrido no capítulo 1.2.2 *Todos os olhos*, o técnico de som considerou as variações sonoras propostas inadequadas e decidiu padronizá-las com o uso de um compressor - quando Attali denuncia a existência, na época da repetição, de uma rota obrigatória: “the sound engineer determines the quality of the recording, and a large number of technicians construct and fashion the product delivered to the public” (ATTALI, 2009, p. 105). É uma tentativa compulsória de eliminar riscos e imprevistos presentes em outras estratégias possíveis na distribuição musical. O ruído, apesar de sua importância para a inovação, virou um hóspede a ser vigiado com cautela.

Cage seria um exemplo de perturbação evidente na rede da *repetição*, segundo o especialista. O músico realizaria uma negação da natureza tradicional com seus usos pouco convencionais de instrumentos clássicos e elementos exóticos, apto a gerar alterações no sentido atribuído à arte. Apesar disso, Attali não enxergava muitas vias disponíveis para que tal espécie de música existisse e proliferasse dentro de um mercado pautado pela *repetição*. O ruído se manteria apenas como um espetáculo exótico, até mesmo blasfemo. Em outro extremo, Attali olhou para criações como as dos Sex Pistols, igualmente fontes de ruído e ardentes protestos contra as estruturas alicerçadas. Porém, o campo da cultura popular prejudicava a manutenção de tais rompimentos com o massivo ao transformá-los em modismos e vendê-los como ‘estilo’, um novo *commodity*.

Com tais considerações, o economista registrou um embate no universo do século XX entre a recusa da codificação cultural, incapaz de proporcionar um bom mercado e se sustentar livre de patronagens, e a tradição harmônica, voltada para manter o interesse de compra de uma audiência massiva. Ainda que conflitantes, ambas pertenceriam à mesma realidade, ao mesmo mundo hiperindustrializado da sociedade ocidental em crise. Por isso as duas vertentes permaneceriam necessariamente interligadas. Considerando a história e as intenções de Tom Zé, é possível dizer que o artista exemplifica o ponto de encontro entre elas, concomitantemente convergente e divergente; mantendo o desejo de atingir as massas e

resistindo contra a planificação da criação musical, ele encontra as barreiras de percepção das duas estratégias, mas também se alimenta das duas ramificações.

Voltando à reflexão em torno do eixo música x ruído, um importante desdobramento é estabelecido por Simon Frith (1996): se há uma diferença entre os dois tipos de sonoridade, se vamos realmente tomar a música como ruído reordenado, é preciso reconhecer que ela é determinada por um conhecimento socialmente compartilhado e aceito sobre o que são entendidos como elementos musicais – o que varia, como já colocado, de acordo com contextos distintos. E tal reconhecimento ampliado dos códigos acontece a partir do caráter performático da música. Para Frith (1996), ela é definida por e existe apenas como performance. Sua existência não se completa apenas pela abstração da partitura ou da letra escrita em um papel. A música acontece em sua totalidade através da passagem da ideia para o campo sonoro físico – ainda que em ato solitário – ou, em um extremo oposto, através da própria teatralização de uma ideia silenciosa para uma plateia - como o de John Cage em sua *4'33"*. A abordagem de uma percepção coletiva de um ‘estranho’ em Tom Zé, tanto pela sua intensificação através da passagem das composições para a sua interpretação pessoal, quanto pela presença em situações fora da apresentação musical, pede necessariamente um olhar para a performance.

Na visão de Frith (1996), a combinação de emoções, interpretação e objetivos da música depende muito mais da presença de ouvintes participantes no processo performático do que do processo composicional em si. No caso de canções, o autor separa a compreensão musical entre duas possibilidades: a de entender uma canção como poema, totalmente analisável de maneira autônoma da sonoridade; a de entendê-la como atos de fala, nos quais as palavras devem ser envolvidas pela performance. A adesão da segunda vertente é primordial para considerar os desdobramentos de uma carreira ou de propostas artísticas específicas, que se dão em grande parte pela existência de respostas iniciais que o público dá de forma desvinculada da total compreensão letrística. A performance possibilita – seja em show seja na escuta do disco – uma conexão sensorial imediata com o ouvinte. E o que esse sente é o que, em termos práticos, a música significa. “We don't have time to interpret the sounds first, and respond to them later” (FRITH, 1996, p. 139).

Apesar da angulação escolhida por Frith e por mim para esta pesquisa, o pesquisador reconhece que a performance da música popular não se pauta somente na relação com o público, implicando na comunicação de três elementos: palavras, uma retórica – palavras sendo utilizadas com uma intenção e em conformidade estilística com as outras – e vozes. Esse último, ricamente explorado por Roland Barthes em *O Grão Da Voz* (2004), varia em função

das qualidades timbrísticas que cada corpo permite, o que altera definitivamente a mensagem da composição. Ela é um instrumento em si, uma presença física e emana uma figura reconhecível para a canção. Essa diversidade permite tanto uma aproximação do poder abstrato da música instrumental quanto da precisão de intenção que a canção pode carregar. Por isso, como aponta Frith, ao ouvirmos um cantor em língua desconhecida nós não tomamos a voz como elemento de instrumentação, ainda mantendo uma tendência a ouvir os sons emanados como palavras, mesmo que palavras que não podemos decodificar.

A abordagem do conceito de performance possui diversas linhas teóricas. Indo do simples entendimento enquanto ato de apresentação em palco à teoria da representação permanente na qual vivemos a realidade social como performatividade, é possível seguir caminhos diversos. Ainda que, por olhar especificamente para uma figura artística, não seja meu objetivo entrar no debate sobre a representação constante de papéis pela qual passa todo membro da vida em sociedade, a ampliação do termo é essencial para entender as transições entre as diferentes esferas de performance de Tom Zé, que podem apontar distintas formas de aparição do ‘estranho’. Pensando com Schechner, é frutífero antes considerar a observação de ações enquanto performance do que tentar descobrir o que é uma performance (SCHECHNER, 2013, apud ABREU, 2017). Assim, a performance não é algo fixo, mas um processo que constrói significados à medida em que toma forma. Como coloca Abreu (2017), essa construção utiliza pequenos comportamentos previamente aprendidos pelo sujeito, ainda que isso não ocorra conscientemente. Para um artista de grande exposição como Tom Zé, é possível perceber diferentes estágios de autopercepção de tais influências, com maior evidência nas performances em palco e uma aparição menos refletida nas entrevistas e falas cotidianas. São as tantas facetas que modelam sua apresentação pública nas mais distintas vertentes.

Na performance musical mais tradicional, isto é, em um palco, diante de uma plateia, com um roteiro variavelmente programado, os direcionamentos internos inconscientes e atitudes artísticas calculadas entram em interação, em um ato performancial que pode combinar três camadas: a pessoa real, a persona artística e o personagem. Essa terminologia foi superficialmente iniciada por Simon Frith, em *Performing Rites* (1996), e posteriormente adaptada e definida por Philip Auslander, em *Performance analysis and popular music: a manifesto* (2004). Para o último, o artista sempre atua com a sua persona, seja nos palcos seja em outras interações. O contato com o público é realizado, em geral, através dessa camada. Contudo, um pouco de sua personalidade pessoal, íntima, está constantemente presente, podendo aparecer de forma maior ou menor. Além disso, em casos específicos é convocada a

camada da personagem, que vai dar direção a uma canção ou a uma história isolada. “All three layers may be active simultaneously in a given musical performance” (AUSLANDER, 2004, p. 6). A ligação entre pessoa real e personagem é estabelecida pela persona.

Como evidenciado na parte da retomada histórica, a persona artística de Tom Zé é fortemente teatral, levando seus exageros tanto para o palco – com todas as suas invenções para cenário e exploração do corpo – quanto para entrevistas e aparições públicas – sempre calculadamente desleixado e com mudanças bruscas de reação. Ao longo dos anos, especialmente na fase pós consolidação da fama, essa persona se tornou para o público um dos pontos mais marcantes do músico, que, consciente da reação, foi aumentando a caricaturização proposta. Mesmo nas situações em que convoca a camada da personagem, a interpretação é sempre traçada para obter o efeito: persona ‘estranha’ Tom Zé fazendo uma paródia. Ao mesmo tempo, a potencialização da persona parece ter adentrado o mundo da pessoa real. Em depoimentos, nos quais a divisão entre as duas camadas tende a ser mais frágil do que nos palcos, percebe-se uma gradativa ampliação do tom teatral mesmo em situações de falas mais corriqueiras e sérias. Contudo, mesmo em uma figura que tem a persona tão determinante para sua concepção artística, a camada íntima sempre existirá, ainda que se preze por mantê-la separada da vida pública. Um pouco desse Tom Zé real se percebe quando são abordados assuntos muito pessoais, como seu hobby por jardinagem ou sua relação com a esposa, e na lida com assuntos incômodos, como os questionamentos sobre a relação com os Tropicalistas ou em conflitos como o da Suíça, com o técnico de som.

De qualquer maneira, importa aqui ressaltar o papel da persona, a faceta que liga performer e público, e, de maneira prática, através da qual Tom Zé é entendido como ‘estranho’. “To sing a song is to tell a story, and to tell a story is to be a storyteller” (FRITH, 1996, p. 171), coloca Simon Frith. O grau de dramatização varia de acordo com a personalidade e os objetivos do artista, mas em geral a música pressupõe que uma persona conferirá um estilo único à intenção composicional. E é desse estilo que o público está atrás, principalmente no contexto de apresentações. Frith cita o exemplo de Edith Piaf:

People flocked to her shows not just to hear good tales well told, but also for the spectacle of *narrative-in-action*, for the sight of someone hanging onto life, pummeling and defying it, *by putting it into words*. (FRITH, 1996, p. 171).

Essa estilização acontece tanto na canção popular quanto na música erudita. Apesar das características únicas que a voz possui em seu sentido físico, Frith chega também a utilizá-la para definir a identidade estilística de um músico, independente de sua posição na

performance – Schubert seria o exemplo de casos em que a persona do compositor possui tanta força característica que aparece como principal voz para a performance final, a ser transformada em som pela orquestra. Apesar disso, na música popular os contornos de uma performance costumam ser mais relacionados pelo público à persona do intérprete do que à do compositor. Em casos em que o performer assume os dois papéis, é na interpretação que o ouvinte costuma basear sua compreensão.

Uma série de elementos envolve a estilização de uma persona. As roupas atualmente são entendidas como uma linguagem própria, que interfere no que é compreendido como a mensagem do músico em performance. Se pensarmos na situação da escuta do álbum, o design da capa exerceria um papel semelhante. São definições que implicam em eixos que guiarão a forma como o artista é percebido publicamente. “A credible heavy metal musician looks and acts quite differently than a credible country star. And, just as important, a heavy metal crowd registers its pleasures quite differently than country music fans do” (FRITH, 1996, p. 225).

Abreu (2017) também chama a atenção para o fato de a performance ser comumente modulada por constrangimentos de regras compartilhadas de acordo com gêneros musicais. Contudo, ela elenca uma outra característica da performance particularmente relevante para o caso do ‘estranho’ em Tom Zé: a variável capacidade dos participantes de se manterem engajados e alternarem rapidamente de acordo com mudanças no enquadre da situação em performance. Tom Zé tende a não atender a expectativas referentes à adequação a um gênero específico, criando shows e álbuns mistos, híbridos e possivelmente surpreendentes estilisticamente. Portanto, as performances em suas mais diversas formas exploram limites mais amplos, evitando certas regras que podem tanto limitar a interação quanto garantir aos participantes um espaço confortável. Assim, suas apresentações exigem um público mais apto a alternar seu espírito de acordo com novas proposições do ato performático.

Apesar da consideração sobre a variação do público, a performance de Auslander (2004) e utilizada por Abreu (2017) mantém seu foco sobretudo no intérprete e em suas complexidades. Retomo então o conceito de Paul Zumthor (2007) para adentrar em outras vertentes essenciais para que um artista seja percebido de determinada maneira. Tomando texto em seu sentido ampliado, pertinente para diferentes formas de comunicação, o autor estabelece como premissa o fato de um que texto só existe quando há leitores que darão seguimento à performance e que terão uma percepção frente ao que encontram. E a esses leitores sempre é deixada uma iniciativa interpretativa. Como operadores da ação de ler, são eles também que

sentirão ou deixarão de experienciar um despertar físico, um prazer – independente de sua natureza – que irá garantir o sucesso da proposta. O autor vê a performance como um evento que ocorre no momento em que há o encontro com a obra. A ideia é próxima à consideração de Frith (1996), para quem o próprio ato de escuta deve ser considerado uma performance. Apesar disso, enquanto o segundo entende que existem múltiplas camadas performáticas, sendo que o ouvinte performa a performance para si mesmo quando está envolvido no processo de escuta – e o próprio cantor, ao apresentar sua canção, estaria realizando uma performance da performance original da canção -, Zumthor (2007) vê tais camadas – tanto a voz do intérprete quanto a voz do leitor e as intermediações tecnológicas que podem perpassar o momento – como um conjunto, que possibilita a ocorrência da performance como um momento único.

Além disso, não apenas a resposta do público, mas também o tempo, o lugar, a finalidade e a ação do locutor são elementos primordiais das regras da performance. Cada situação é única e acontece somente durante sua decorrência. O corpo do artista e do ouvinte se ligam ao espaço e ao ambiente, que ganham uma dimensão de teatralidade performancial necessária para que o espectador possa identificar uma alteridade especial que demarca o fato. E para que isso ocorra é preciso haver uma convergência entre a intenção original e a percepção gerada. “O que me interessa é essa percepção, bem como as reações que ela gera em performance: perspectiva geral próxima (aparentemente) daquela da ‘recepção’” (ZUMTHOR, 2007, p. 49). Assim como ao autor, é também o que interessa a esse trabalho se tenho como proposta verificar um conceito – o ‘estranho’ – que é identificado não (ao menos não inicialmente) pelo artista, mas por sua plateia, seja ela formada por fãs ou jornalistas e acadêmicos. Claro, cada ouvinte ou leitor encontra a obra de maneira única. Mas são essas percepções individuais que geram uma compreensão coletiva maior.

2.2 TEORIAS E PERCEPÇÕES

No ponto inicial da pesquisa, representado na introdução do capítulo 1, a ideia de ‘estranho’ partia ainda de uma intuição individual e subjetiva. Por isso mesmo a importância de se voltar um olhar para o fenômeno estudado de maneira relativamente desvinculada de aspectos demarcados e pré-definidos que implicariam em uma busca pelo ‘estranho’. Era preciso realizar o movimento contrário; deixar o aprofundamento histórico, contextual e de diferentes etapas de recepção indicar marcas que comprovassem uma percepção coletiva de Tom Zé e suas criações que se assemelhassem à minha, além de perceber tanto nessa noção compartilhada quanto nas características da própria história os elementos que poderiam se

tornar base para compreender o tal ‘estranho’. O levantamento resultante dessa pesquisa, delineado nos capítulos anteriores, cumpriu o papel de definir uma linha a ser seguida no trabalho e esclarecer alguns pontos chave para minha proposta de pesquisa. Passo, a seguir, a tais questões e a como serão tratadas.

Primeiramente, ficou clara a existência de uma unicidade em Tom Zé que por vezes é tomada como uma característica, um adjetivo. Magalhães (2010) utiliza o termo ‘tonzeniano’ para se referir tanto à estética proposta pelo artista quando às diversas estratégias dessa – a colagem, as combinações, a escritura. A autora dá a entender que trata, com a adjetivação, desse quê pouco definível que eu tomo como ‘estranho’. O mesmo poderia ser dito do termo singularidade, escolhido tanto por Wisnik quanto por Tatit, que o usa menos como uma qualificação e mais como aspecto exclusivo de Tom Zé que engloba sua escrita, sua sonoridade, seus discos, seus cenários, “tudo irreproduzível sem a centralização da sua personagem e da sua personalidade. Tudo faz sentido se o eixo é o Tom Zé” (TATIT, 2003, apud ZÉ, 2003, p. 228). Panarotto (2005) atribui a esse aspecto, a esse quê singular, a classificação de tropicalismo, afirmando que Tom Zé o transformou em mais do que um movimento, sendo o único do grupo que o levou a outra dimensão, se manteve fiel a ele e o tornou uma forma de vida que o acompanhou desde o momento em que se apaixonou por música até a fase atual. Além da fragilidade argumentativa de colocar Tom Zé como uma espécie de ‘verdadeiro’ tropicalista quando as principais características do movimento nasceram de outros artistas e de ampliar o termo para abranger um momento anterior ao primeiro contato entre o músico de Irará e seus colegas, o autor ainda justifica a escolha da classificação ‘tropicalista’ como uma alternativa à mão: “Senão emergiria a necessidade de procurar um outro termo que abrangesse o universo musical singular criado por Tom Zé e, desta forma, colocá-lo sob esse teto” (PANAROTTO, 2005, p. 81).

Ora, um outro termo aparece constantemente ao redor do artista, tanto complexificando a compreensão quanto dando a noção de singularidade descrita por Tatit: o ‘estranho’. Uma das mais importantes contribuições do levantamento histórico dessa pesquisa foi verificar a recorrente utilização da palavra ou de similares para descrever aspectos diversos envolvendo Tom Zé, o que por si já descarta a hipótese de minha intuição subjetiva inicial se limitar a uma percepção isolada, sem base para sustentação. Cito algumas:

Sobre sua música e suas estratégias composicionais: “Através de experimentos cancionais situados entre a cantiga e a des-canção, propôs ‘um misto de intimidade e estranheza’” (OLIVEIRA, 2014, p. 49, grifo nosso); “Em seus primeiros anos de vida artística,

Tom Zé (...) já esboçará algumas das sínteses que o levariam a elaborar a dicção alienígena dos discos de 1973 e 1976” (OLIVEIRA, 2014, p. 53, grifo nosso); “Gil dizia: ‘Mas, rapaz, mas que diabo de forma é essa? Que forma estranha!’” (ZÉ, 2008, apud OLIVEIRA, 2014, p.58, grifo nosso); Tom Zé soube dar à canção popular uma beleza estranha (SILVA, 2005, p. 53, grifo nosso); “Acho que foi amadurecendo esse lado de ligar essas pontas das raízes mais arcaicas dele com a coisa mais experimental, mais estranha e tal” (ANTUNES, 2007, apud FABRICANDO..., 2007, grifo nosso); “Sua música, em muitos momentos, soa estranha para os nossos ouvidos. Assim, sentimos um estranhamento, um não reconhecimento, o que torna difícil de classificar o compositor e que, provavelmente, é uma das causas de não escutarmos suas canções nas rádios” (MAGALHÃES, 2010, p. 79, grifo nosso); “Vim fazer uma música estranha, que me botou dentro do ostracismo e tal” (ZÉ, 2000, apud TOM..., 2000).

Sobre sua personalidade e sua figura artística: “Foi quando escutei e vi com meus ‘próprios olhos’ um corpo, uma voz estranha, arranhada e familiar em ‘língua nordestina’, um tanto bem humorada e irônica num palco pertencente a várias línguas que falavam simultaneamente” (LEMONS, 2006, p. 10, grifo nosso); “Ele era o mais patafísico. Era o mais ousado, era o que dava as ideias mais absurdas. E todo mundo adorava, todo mundo baixava porque quando vinha Tom Zé com as ideias dele não sobrava pra ninguém” (LEE, 2009, apud TOM..., 2009, grifo nosso); “Why do you want to work with this strange person? Why not one of our classic MPB singers” (BYRNE, 2007, apud FABRICANDO..., 2007, grifo nosso); “O personagem que se elege é o músico, compositor e letrista, Tom Zé; (...) pela figura de um elemento incômodo e estranho que questiona o que se constitui como a própria vanguarda” (FILHO, 2010, p. 3, grifo nosso); “A Europa toda me chama de dadá, os Estados Unidos me chamam de odd, weird não sei o que lá. Aqueles nomes que significam fora do prumo” (ZÉ, 2006a, grifo nosso); “Esse eterno corpo estranho da música popular brasileira” (GIRON, 2000); “A storyteller who buttonholes strangers into hearing his strange and only partially comprehensible tales” (WALTERS, 2006).

Enfim, com indícios do objetivo de pesquisa cada vez mais evidentes, fica premente uma questão: o que venho chamando de ‘estranho’? Etimologicamente, o termo aparece com a palavra do latim *extraneu*, ou seja, algo que vem de fora, que é estrangeiro. Estaria, portanto, limitado ao reconhecimento de algo até então desconhecido para a pessoa. Contudo, ao longo do tempo outros significados foram agregados ao termo em português, como anormal, desusado, espantoso, desconhecido, singular, esquisito, extraordinário, não habituado – termos do Dicionário Porto Editora da Língua Portuguesa -, ou “que ou o que é muito diferente dos

padrões usuais, que se caracteriza pelo caráter ou aspecto excêntrico; insólito, esquisito, extraordinário” (MICHAELIS, 2015). Se a primeira noção guarda um elemento que pode aparecer em momentos da história de Tom Zé - quando um novo público tem seu primeiro contato com o artista e se depara com algo inesperado em suas propostas -, é nas definições modernas que reside o que gerou minha intuição inicial e o que parece ser o caminho a ser buscado.

Pensando primeiramente nos sinônimos possíveis, acredito serem interessantes para clarear o entendimento deste trabalho alguns termos específicos. ‘Esquisito’, apesar do tom majoritariamente negativo em seu uso moderno, guarda uma proximidade com o que penso ser perceptível no artista. A palavra vem de uma origem oposta, relacionada, assim como em outras línguas, a algo rebuscado, de bom gosto. Atualmente, entretanto, relacionamos a um efeito, uma impressão que desarranja, que gera desconforto, assim como um pouco do ‘estranho’ de Tom Zé. Já a linha do ‘excêntrico’ gera uma trilha também interessante para o que procuro. Sua principal concepção é de um diferente da maioria. Não estrangeiro, desconhecido, como na origem de ‘estranho’, mas “de atitudes e pensamentos fora dos padrões comuns” (MICHAELIS, 2015). Ainda destaco ‘peculiar’ - “próprio, especial de uma pessoa, particular” (ORIGEM DA PALAVRA, 2019) – e extravagante – alguém que anda fora do caminho padrão.

Uma das palavras que aparece com recorrência ao falar sobre estranho é o grotesco. O terrível, o escandaloso, o deformado tem um potencial próprio de fascinar, de causar o riso e quebrar com a tradição estética. E, apesar de não se limitar a tal característica, o ‘estranho’ de Tom Zé traz, em algumas circunstâncias, semelhanças na forma de vinculação à recepção da sociedade. Ambos carregam não somente a possibilidade de gerar repulsa, mas também a de guardar “algo de agradavelmente ridículo” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 30). Em uma abordagem do histórico da terminologia que chega ao fenômeno em sua ampla aceitação no mundo moderno, Muniz Sodré e Raquel Paiva esclarecem pontos pertinentes para pensar no porquê da ligação entre os dois conceitos. Segundo os autores, o grotesco representa

uma combinação insólita e exasperada de elementos heterogêneos, com referência frequente a deslocamentos escandalosos de sentido, situações absurdas, animalidade, partes baixas do corpo, fezes e dejetos - por isso, tida como fenômeno de desarmonia do gosto ou *disgusto*, como preferem estetas italianos - que atravessa as épocas e as diversas conformações culturais, suscitando um mesmo padrão de reações: riso, horror, espanto, repulsa. (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 17).

Claro está que, ainda que utilize alguns de tais elementos - como deslocamentos de sentido, absurdos e referência a aspectos fisiológicos considerados ‘baixos’ -, Tom Zé não se encaixa permanentemente no quadro exorbitante que envolve o grotesco. Contudo, algumas

reflexões mais sutis de Sodré e Paiva relacionadas à composição do fenômeno direcionam para conclusões próximas às proposições que venho colocando para entender a caracterização de ‘estranho’ e sua relação com o público. É o caso da importância do corpo e sua profanidade. A corporalidade é aspecto central para o grotesco tanto no âmbito representativo – nas obras de arte, em peças, ilustrações e textos, através da animalidade, da teratologia e da sexualidade – quanto no realismo – como pensado por Bakhtin (1999) na modelagem carnavalesca, exposto em figuras rejeitadas tal qual a mulher grávida e em deformações reais. Em especial a abordagem do realismo grotesco, ao valorizar o universo material, subverte convenções e verdades sociais. O resultado de tal imersão é a passagem para “um outro estado da consciência, uma outra experiência de lucidez, que penetra a realidade das coisas, exibindo a sua convulsão, tirando-lhes os véus do encobrimento” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 60). Tendo no corpo uma de suas formas constante de expressão, Tom Zé também confia a tal manifestação o papel tanto de criar uma aproximação das coisas da terra, como colocado por Bakhtin (1999), quanto de dar margem a novas formas de experiência.

Uma segunda abordagem, ainda mais relevante aqui, é a compreensão de Sodré e Paiva do grotesco como algo gerado pela “combinação extremada de coisas heterogêneas” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 27), um disforme causado por “conexões imperfeitas” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 30). Apesar da amplitude de sua aplicação tanto no grotesco quanto em Tom Zé, vemos novamente a perplexidade tendo origem na união de aspectos incongruentes. Os paradoxos do artista, assim como os elementos de fenômenos tidos como grotescos, combinam-se diversamente para produzir “efeitos artísticos diferentes em sua qualidade própria” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 34). Em ambos os casos, a cada vez mais frequente aceitação e apreciação das propostas tem explicação na gradativa fragmentação de valores da sociedade atual, que leva a experiência estética a alcançar novos níveis e ser até mesmo definida como uma esteticidade difusa.

Cabe ainda mencionar, dentro da abordagem do grotesco, a aproximação feita pelos autores ao patafísico – característica notavelmente próxima do que busco em Tom Zé, atribuída claramente por Rita Lee ao contar que o colega de tropicalismo era o mais patafísico de todos os integrantes do movimento. Em sua reflexão, Sodré e Paiva trazem uma explicação da Patafísica a partir da personagem Ubu (da peça Ubu-Rei): “Uma firmeza para dissertar de *omni re scibili*, ora com competência, também de bom grado com absurdo, mas neste último caso seguindo uma lógica tanto mais irrefutável, que é a do louco ou do gagá” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 75). A ‘loucura’ de Tom Zé passa irremediavelmente, como fica claro a partir da

reconstituição contextual realizada, por sua competência intelectual, suas leituras e proposições altamente elaboradas. Poderia ser um membro cativo do Colégio da Patafísica na França, citado pelos autores, que se declara uma sociedade de pesquisas sábias e inúteis, abrigando nomes de importantes escritores e pensadores.

Por fim, guardo esse encaminhamento para abrir a pesquisa a concepções de obras teóricas de referência que trataram diretamente do ‘estranho’ a partir de reflexões acadêmicas. Freud foi um dos primeiros a questionar o termo, ainda em 1919. Sob o título original *Das Unheimlich*, seu artigo propunha trazer um olhar psicanalítico para a estética através da análise dos fenômenos estranhos. Como a própria insegurança das traduções deixa claro – antes intitulado *O Estranho*, agora renomeado como *O Inquietante* -, o termo *unheimlich* não possui uma correspondência imediata em português. Aliás, cabe lembrar, o próprio autor ressalta a abundância de interpretações possíveis para tal palavra tanto no alemão quanto em outras línguas. Dentre elas estão: estranho, estrangeiro, não familiar, *uneasy*, *uncomfortable*, *inquiétant*, *siniestro*. Para a releitura de Martini e Coelho Júnior, "é preciso um terceiro fator para que haja o estranho: o eu (self) deve experimentar a vivência momentânea de colapso entre os domínios do que é familiar e do que é estrangeiro" (MARTINI; COELHO JÚNIOR, 2010, p. 384). O fator de estranhamento poderia estar nesse limiar entre uma sensação conhecida e o distante, entre a rejeição e o reconhecimento.

Se, por um lado, Freud opta por olhar principalmente para uma dimensão ligada à superstição e à mística - geralmente relacionada ao assustador -, por outro não se distancia da relação com o não doméstico, não familiar, não íntimo. Na realidade, ele coloca o estranho como algo que é intimamente conhecido, mas foi conscientemente negado e escondido pela razão. Uma crença infantil, em especial, que se espera ter sido completamente superada pelo cérebro adulto, quando retorna causa um estranhamento, um desconforto. Nossa tendência em buscar sempre explicações para os fatos funciona até mesmo quando nos deparamos com o que a mente não consegue relacionar ao mundo cotidiano. Assim, tendemos a atribuir significados secretos, até paranormais para as coisas que nos são estranhas. Poderia traçar aqui uma ligação com a obra de Tom Zé: a vinculação de um sentimento infantil a algo tido como negativo, assustador. Destaca-se em sua obra um envolvimento com o universo lúdico-infantil. Tanto na musicalidade quanto em determinadas letras, o músico aproxima-se com certa frequência de uma imagem que não se furta de ser simples, brincalhona e inocente, como em *Conto de Fraldas* (2000), *Jucaju* (2012) e *Sem Letra "a"* (1992).

Freud examina de maneira interessante a relação entre a experiência vivida na infância e o olhar de uma mente mais desenvolvida:

Em primeiro lugar, se a teoria psicanalítica está certa ao sustentar que todo afeto pertencente a um impulso emocional, qualquer que seja a sua espécie, transforma-se, se reprimido, em ansiedade, então, entre os exemplos de coisas assustadoras, deve haver uma categoria em que o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo reprimido que retorna. Essa categoria de coisas assustadoras constituiria o estranho; e deve ser indiferente a questão de saber de o que é estranho era, em si, originalmente assustador ou se trazia algum outro afeto. (FREUD, 1919, p. 110).

O que vivemos, pensamos e sentimos enquanto crianças é comumente rejeitado pelo cérebro adulto, tanto pela falta de uma coerência óbvia quanto pelo medo de estarmos lidando com algo socialmente entendido como inadequado ao humano desenvolvido. É compreensível, portanto, que uma musicalidade relacionável à infância cause estranhamento e seja negada por alguns.

Entretanto, embora existam diversas conexões possíveis com as apreensões freudianas, o aspecto percebido pelo psicanalista tem base e repercussão distante do ponto almejado aqui, sendo primeiramente elaborado em cima de um aspecto místico, sobrenatural, que causa uma rejeição profunda relacionada ao medo. Apesar de possível, não parece ser o caso dominante em Tom Zé.

Dois anos antes da publicação de *O Inquietante*, o escritor e teórico literário Viktor Chklovsky propunha sua concepção de *A arte como procedimento*. O formalista russo entende que a automatização de tudo o que fazemos esvazia a multiplicidade de sentidos da vida. Quando lidamos com algo pela primeira vez prestamos atenção e nos interessamos. Mas “os objetos muitas vezes percebidos começam a ser percebidos como reconhecimento: o objeto se acha diante de nós, sabemos-lo, mas não o vemos. Por isso, nada podemos dizer sobre ele” (CHKLOVSKY, 1917, p. 45). A arte teria o poder de devolver a sensação da vida, liberar o objeto do automatismo perceptivo através de diferentes meios. Fugindo da estratégia óbvia de produção de beleza e perfeição, Chklovsky ressalta um meio utilizado por Tolstoi: o *ostranienie*. A partir da língua inglesa o termo é lido como singularização. A tradução mais precisa para o português é estranhamento. Temos aí a primeira formulação reconhecida do fator estranho no campo das artes.

Como nos lembra Chklovsky, Aristóteles acreditava que a língua poética deveria ter um caráter estranho, surpreendente. Mas isso não indica apenas a importância de uma linguagem obscura, difícil. Quando o arcaísmo vira regra, é na linguagem popular e grosseira que reside a poética capaz de surpreender. Se a “violação tornar-se regra, perderá a força que

tinha como procedimento de obstáculo” (CHKLOVSKY, 1917, p. 56). O estranhamento, claro, é uma estratégia artística variante e que depende do contexto.

A singularização, assim, é um meio de pausar o automatismo perceptivo e interpelar o outro. De maneira semelhante à literatura, a música pode facilmente romper com estruturas tradicionais, desvincular palavras e sons de seu significado clássico e quebrar expectativas de desenvolvimento rítmico. Os resultados são imprevisíveis, criando uma série de sutilezas que podem ser apreendidas pelo público das mais variadas maneiras e gerar recepções diversas. Para Tom Zé, é necessário enfrentar esse terreno incerto para criar a experiência estética: “a arte é sempre assim: o embrião da coisa artística está sempre no limbo, entre o ridículo e o brilhante” (ZÉ, 1999a, p. 36).

Novamente é preciso chamar atenção para o que auxilia, mas também para o que não encaixa na pesquisa. Se Chklovsky contribui para o caso Tom Zé em lados que Freud não poderia, clareando a noção de como o estranhamento contribui para a criação e tem papel vital nas artes, o autor está interessado na noção que se volta para a origem já mencionada do termo ‘estranho’, ou seja, algo que tem força apenas em seu lugar de coisa surpreendente, pouco familiar. É uma das estratégias que não apenas o baiano, mas grande parte dos músicos utiliza justamente por sua importância para manter o interesse do público. Não é, entretanto, o seu ‘estranho’. O processo de singularização de Chklovsky é antes uma ferramenta utilizada na criação artística do que a ideia de ‘singular’ que liga o ‘estranho’ a uma impressão permanente de destaque. Além disso, como lembra Lemos (2006) ao utilizar os conceitos de Pignatari (1997), o total estranhamento não seria uma estratégia possível para a música. Afinal, ele se encaixaria em um dos casos extremos de não-comunicação: o da imprevisibilidade total dos sinais. As escolhas de Tom Zé, portanto, são de outra ordem.

Segundo Silke Kapp (2004), ao longo de sua história o mundo ocidental gradativamente abandonou a ligação obrigatória da apreciação estética à domesticação de um razoável racional, dando espaço para ‘excessos’, despertares de sentimentos como a dor e a tragédia que mesmo rompendo com o esperado pelos padrões de beleza conseguem levar a sensações de prazer que desafiam a compreensão. Foi a partir destes primeiros desencadeamentos que a teoria estética começou a se abrir para termos como ‘sublime’, ‘belo relativo’, ‘bela desordem’, ‘pitoresco’, ‘grotesco’. “Todo esse campo terminológico indica qualidades estéticas que fascinam, mas ao mesmo tempo colidem com as regras lógicas” (KAPP, 2004, p. 26). Se pensarmos em Tom Zé em relação à noção de ‘excessos’, temos uma nova linha que expande o ‘estranho’ de seus limites vinculados à noção de surpresas ou repulsas

para o colocar também como elemento capaz de gerar reações que ultrapassam a simples satisfação, podendo igualmente resultar em um aumento da mesma ou em sua completa suspensão. “Um excesso é algo que pode ser visto negativa ou positivamente; como violação de um padrão ou sua ultrapassagem vital; como ofensa ou expressão preciosa de singularidade” (KAPP, 2004, p. 28). É o que acontece com Tom Zé; sua estética, conflitante com uma harmonia regrada, leva o público a uma sensação distinta, podendo resultar em empatia ou no rompimento da comunicação. O músico, ainda que utilize elementos de respeito a proporções e regras, os mescla com outros tantos, criando um conjunto final excessivo.

Além disso, é importante frisar que padrões estéticos dependem antes de tudo do que o contexto de cada época permite e espera. Considerando a ideia da percepção de um ‘estranho’ em Tom Zé, torna-se dispensável o questionamento do termo como algo positivo ou negativo: ele é utilizado como ambas as posições. A abordagem histórica dos capítulos anteriores demonstra a existência de diferenças na reação às propostas de Tom Zé tanto motivadas por deslocamentos no tempo quanto no espaço. É especialmente evidente a diferença de percepção do ‘estranho’ nos anos 1990 no Brasil e nos Estados Unidos. Somente após a assimilação mundial o país natal de Tom Zé, no qual ele se desenvolveu e para o qual projetou sua arte, foi ‘preparado’ para racionalmente vincular sua arte a algo positivo.

2.3 FACETAS DO ‘ESTRANHO’

Com este referencial e com as observações dos capítulos anteriores, compreendo o ‘estranho’ em Tom Zé no parâmetro da percepção, uma espécie de aura que circunda diversos aspectos do artista e de sua obra e que é identificada, no momento de reação do público, por um termo capaz de contemplar tanto uma anormalidade quanto uma inquietação de se deparar com o inusitado ou mesmo com o louco – como também é constantemente citado em críticas jornalísticas. Assim, o ‘estranho’ nesse fenômeno específico é uma percepção ampla que envolve Tom Zé e dá conta de diferentes sensações que ocorrem diante da comunicação entre o artista e seu público.

Outro ponto esclarecido sobre o ‘estranho’ de Tom Zé a partir da abordagem histórica e biográfica foi a mudança que tal percepção sofre à medida que a pessoa se aprofunda no conhecimento do artista. É exatamente o que o jornal português *Correio da Manhã* registrou em show de 2004, ao relatar a satisfação evidente do público já iniciado na estética de Tom Zé em comparação com o choque dos ouvintes que ainda não conheciam a proposta. Alguns

permaneceram e outros abandonaram o espetáculo. Nos primeiros contatos com o artista a percepção vem em forma de estranhamento, seja positivo, como uma surpresa que desperta a atenção, ou negativo, como uma incompreensão irritante. Mas com a assimilação das propostas que naturalmente acontecem com o tempo, essa percepção muda para um ‘estranho’ já esperado, que circula em torno de uma estratégia com a qual o público sabe que será e espera ser confrontado. Vira uma experiência específica na qual o que antes causava estranhamento e agora é simplesmente identificado como ‘estranho’ se torna desejado para obter fruição. Como o próprio Tom Zé coloca, ele provoca uma infecção dosada para obter o antídoto (ZÉ; ASSIS, 2002), o veneno-remédio ao qual se refere Wisnik (2008) para fazer comparações com uma droga tanto inebriante quanto letal, que pode trazer plenitude ou o vazio.

Em meu papel de pesquisadora, tendo adentrado ainda mais na assimilação das propostas do cantor, no desenvolvimento de sua trajetória e nas particularidades de seu comportamento, ficam claros também os aspectos fixos que formam essa singularidade. E é nesses elementos que acredito residir a chave para entender o motivo do termo ‘estranho’ ser o frequentemente elencado quando se trata de Tom Zé. O músico é, como afirmado por Arnaldo Antunes, cheio de arestas muito diversas que foram sendo criadas ao longo de sua história pessoal. Claro, qualquer artista é composto por inúmeras facetas de sua vida que criam um complexo produto final. Mas no caso de Tom Zé isso é evidenciado pela aspereza da junção realizada entre características muito extremas. Erudição, discurso político, ironia, urbanidade, influência vanguardista, beleza e consonância estéticas são agregadas junto com inocência, raiz sertaneja, sabedoria ‘analfabeta’, tradições populares, profanidade, grotescos e dissonâncias. Tudo isso flutua livremente em Tom Zé, seja nas obras, seja no modo de se expressar, de pensar ou de interagir. Henri Laurence, gerente de projetos de Jazz e World Music da Sony/BMG na França, afirma: “His music is to me all the dimensions of music and all come together. Maybe he is all the dimensions of a man that come together” (FABRICANDO..., 2007).

“Chama nossa atenção especialmente o constante trânsito, entre gêneros e dicções distintas, uma quase enciclopédia de costumes, falas e caracteres humanos. (...) é um frequente fruidor de intercâmbios”, destaca Silva (2005). Magalhães (2010) evidencia, por sua vez, o diálogo entre textos musicais ou não que aparecem nas obras do baiano, deixando para o receptor decodificar e encontrar por si mesmo as conexões. É o desafio que propõe a obra e a figura de Tom Zé; o público se depara com conexões, arestas, muito díspares que são sobrepostas sem um tratamento para que sua apreensão se dê com facilidade. “Não ocorre a exclusão ou a substituição de um pelo outro, nem a preponderância de um em relação ao outro,

apenas a utilização das ‘novas informações’ dialogando” (PANAROTTO, 2005, p. 55). O artista deixa exposta a complexidade e os contrastes entre os elementos que vai ligando livremente a cada momento. Não se tratam de dualidades, de querer forçar elementos opostos para causar um choque, mas de paradoxos convergentes que perpassam a vida do músico, fios não necessariamente congruentes que, no entanto, fazem sentido para a proposta artística aqui visitada. Frente a isso, o público percebe o produto final, o entorno que agrega tantos pontos não racionalmente vinculados, como algo ‘estranho’, que, mesmo quando já assimilado, continua não se encaixando em outro rótulo de conhecimento pré-adquirido, continua sendo a coisa ‘tonzeniana’.

Considerando o entendimento até aqui exposto para o objeto buscado na pesquisa, é importante também evidenciar a existência de uma mudança que ocorreu na forma como o próprio artista lidou com seus paradoxos e com a rotulação de ‘estranho’ ao longo das três fases de sua carreira. Nas primeiras criações, Tom Zé, ainda sem uma estética definida, já carregava elementos que eram considerados incomuns, como a voz sem potência, a insistência em fazer cantigas irônicas, as apresentações que elaborava em sua mente fértil. Um bom exemplo é sua primeira performance televisiva, na qual fez de sua roupa um aparato cênico ao pendurar nela, teatralmente, objetos aleatórios do cotidiano. Reforçado pela letra da música apresentada, que utilizava manchetes de jornais da época e mesclava assuntos diversos, sua aposta surpreendeu por criar humor e falar sobre temas corriqueiros. É possível considerar que, naquele momento, o aspecto inusitado causou estranhamento. Contudo, caso sua atuação se mantivesse restrita a tal linha o efeito logo passaria, e Tom Zé seria antes taxado de artista cômico ou grande performer do que ‘estranho’. Ainda assim, foi uma fase vital para que acumulasse várias de suas arestas mais importantes, como a vida sertaneja, a teoria musical clássica, a necessidade de improvisar no palco e o humor cáustico.

No período de ostracismo, Tom Zé, interessado em realizar experimentações artísticas, começou a explorar a sobreposição sem limites dos conhecimentos que vinha acumulando, seja musicalmente, seja cultural e socialmente. Nesse momento outra importante mistura começou a ser definida: entre a persona artística e a pessoa real. Muito consciente das escolhas de suas palavras e atitudes, como já demonstrava a entrevista de 1972 na revista *Bondinho*, o baiano passou a manter uma linha divisória fina entre a figura que queria que fosse vista e sua personalidade mais íntima. Mesmo no relato de Caetano Veloso sobre o voo de Salvador para São Paulo em companhia de Tom Zé já se via um desejo de ser notado, de se destacar e conseguir olhares inquisidores. Talvez tenha sido uma estratégia iniciada ainda na

infância, quando afirma ter sido extremamente tímido, como forma de estabelecer uma fachada para interação com as pessoas. De qualquer forma, no período em que sua música e seu senso estético se tornaram mais radicais, sua persona artística parece ter ganhado impulso e a linha que a separa do real estreitou-se: em alguns momentos suas apresentações em palco são exageradamente teatrais e suas falas cotidianas são corriqueiras e diretas, em outros, sua aparência mais casual e despojada, em meio a uma conversa de entrevista, é criteriosamente calculada enquanto interações captadas em momentos íntimos carregam uma carga teatral que surge naturalmente.

Na segunda fase a exploração sobreposta de múltiplos elementos e facetas paradoxais, apesar de ter gerado um rico período criativo, não pôde ser compreendida no contexto em que vivia. Entretanto, foi esse conjunto ‘estranho’ que captou o interesse de Byrne e da Warner em não apenas fazer música com o brasileiro, mas também o apresentar em todos os seus aspectos para o público mundial. Apesar da evolução da World Music, quando David Byrne veio ao Brasil ainda estava principalmente em busca das sonoridades tradicionais do país. Mas, ao encontrar *Estudando o samba*, foi captado exatamente pelo oposto, pelo quê ‘estranho’ de Tom Zé. As discussões entre os dois artistas para a criação de *The hips of tradition* evidenciam isso: o brasileiro desejava inserir no álbum músicas clássicas regionalistas do país, levemente reinterpretadas. Mas recebeu a seguinte recusa em uma mensagem: “*Asa Branca* e *Lampião* não são boas para o mercado internacional” (TOM..., 1993). Não traziam a singularidade do brasileiro, sendo apenas boas músicas. Por outro lado, como já mencionado anteriormente, a original *Tatuarambá*, que também havia sido recusada, foi aceita quando Tom Zé a modificou e enviou para Byrne dizendo “dê uma escutada agora, porque ficou tão estranho” (ZÉ, 2011, p. 91). O episódio comprova tanto o interesse específico do americano no que era aquele ‘estranho’ quanto o conhecimento de Tom Zé sobre isso.

Assim, no período de aclamação e estabilidade, o artista modificou novamente a forma como o ‘estranho’ surgia e era exposto para o público. Agora, consciente de ser esse o ponto que garantia sua diferenciação e aceitação no mercado, transformou o que eram intuições naturais em uma estratégia de comunicação. Tanto na comunicação direta com o receptor, exacerbando a complexidade de suas atitudes, quanto na comunicação musical, apostando nas dissonâncias e sobreposições que vieram a se tornar uma marca registrada. Atualmente, Tom Zé sabe o que vai ser percebido como ‘estranho’ e que é por onde precisa caminhar para garantir o seu nicho.

Parece existir, portanto, uma espécie de linha evolutiva do ‘estranho’ de Tom Zé. Não no sentido de evolução como apuração, mas como desenvolvimento, transformação. “Devemos, pois, retirar da avaliação todo matiz subjetivo, o ‘valor’ deste ou daquele fenômeno literário deve ser considerado como ‘significação e qualidade evolutivas’” (TYNIA NOV, 2013, p. 139). Apesar de abordar essencialmente o fenômeno literário, Iuri Tynianov dá pistas relevantes sobre a evolução da recepção de propostas artísticas em meio às mudanças sociais. Para o autor, o uso de elementos textuais ‘desgastados’ não leva à sua eliminação, apenas à sua transformação de função, abrindo espaço para novos elementos. É válido considerar que o mesmo ocorre com estilos e propostas musicais; abordagens novas vão abrindo espaço e transformando o papel das antigas de acordo com novas necessidades sociais. O ruído, por exemplo, em algum momento atinge o centro da cena. Isso só é possível pelas transições de um espaço e tempo. “O estudo dos gêneros é impossível fora do sistema no qual e com o qual está em correlação” (TYNIA NOV, 2013, p. 146). Da mesma forma, ainda que não colocando o ‘estranho’ como um gênero ou um elemento isolado, sua existência na esfera artística de Tom Zé passa por mudanças de posição a partir das alterações que o sistema ao qual se integra vivencia. Tynianov acredita que a evolução é uma mudança não apenas de elementos formais, mas também de funções. A substituição de um sistema de compreensão só pode acontecer quando uma característica formal tem sua função transformada. Seguindo tal raciocínio, a linha do ‘estranho’ passa por dois momentos de evolução para Tom Zé e seu público - com alteração tanto em seu formato de apresentação como na função que exerce para a proposta artística - motivados por condicionamentos sociais.

2.4 PARADOXOS EM CONVERGÊNCIA

A partir das considerações anteriores e chegando de fato a um método possível de análise para algo tão amplo como a noção de ‘estranho’, elenco o termo paradoxo convergente como uma base que será seguida para referenciar o encontro entre as múltiplas arestas que se unem no trabalho de Tom Zé - às vezes de forma congruentes, às vezes sem aparente coesão -, fonte relativamente mensurável de aparições do que surge como ‘estranho’. A partir de então será possível, com uma visão clara da trajetória do artista e com as definições em torno de minha busca firmadas, partir para o ponto que iniciou o projeto e deve concluí-lo, realizando a análise e identificação do ‘estranho’ em Tom Zé, em suas várias manifestações e transformações, traçando uma espécie de linha do tempo do ‘estranho’.

Ainda que a inspiração para os paradoxos convergentes surja do manifesto *Convergência paradoxal - Desafios e oportunidades em nosso futuro?* (GUMBRECHT; HARRISON, 2007-2008), enquanto nesse o conceito tentava explicar os novos rumos do conhecimento mundial e seus perigos, aqui aproveito tão somente sua estrutura: indo além do mero encontro de forças díspares, a ideia aponta para uma simultaneidade de impressões não compatíveis que, ao serem forçadamente ligadas, emergem com potência gerando resultados imprevisíveis. Assim como para os pesquisadores envolvidos no conceito original, também no caso do olhar para o ‘estranho’ de Tom Zé acredito que “não precisamos identificar a convergência paradoxal nem com a impossibilidade de os elementos convergentes se encontrarem nem com um encontro que seja uma colisão (destrutiva)” (GUMBRECHT; HARRISON, 2007-2008, p. 114). Portanto, é a amplitude da proposta do manifesto, com a compreensão de linhas interpostas que podem gerar resultados tanto danosos quanto benéficos, que tomo para identificar traços que possivelmente evidenciarão momentos de percepção do ‘estranho’, bem como o estabelecimento de que efeitos positivos não surgem somente do acordo ou do consenso. No caso de Tom Zé, muitas vezes é o caos gerado que cria momentos de apreciação da experiência.

Com a concepção proposta definida, é nesse momento pertinente expor alguns pontos sobre a forma pela qual Tom Zé é percebido, percebe-se e raciocina. Como já mencionado, o uso estratégico que ele faz de sua estranheza funciona na lógica proposta por Wisnik (2008) ao falar em um veneno-remédio. O pesquisador categoriza o futebol como um *fármakon*, “uma droga inebriante e potencialmente letal que oscila com uma facilidade excessiva entre a plenitude e o vazio” (WISNIK, 2008, p. 182). O futebol do Brasil refletiria as extremidades ambivalentes do povo nacional, o ‘homem cordial’ afetivo e arbitrário, afável e truculento, personalista e inconsequente. “Essas diferenças podem ser vistas como modulações de um mesmo campo problemático em que a droga-Brasil, aparecendo ora num polo, ora noutro, resiste como um *fármakon* rebelde à neutralização” (WISNIK, 2008, p. 409). Wisnik chega a fazer uma comparação relevante para pensar no exemplo da música ao enxergar o dilema do veneno-remédio na “iluminação dos paradoxos obscuros e recalcados do Brasil pela Tropicália” (WISNIK, 2008, p. 419). Mas em Tom Zé essa disputa é ainda mais crua. Por isso, à diferença do futebol e dos outros tropicalistas, ele é enxergado como ‘estranho’, apesar de carregar em si o potencial de funcionar como veneno-remédio.

Curiosamente, ao utilizar o termo para compreender o que move o interesse da população brasileira pelo esporte, Wisnik cria uma base que diz muito da relação que estabelece

Tom Zé com sua plateia. O músico convoca elementos distintos, ora veneno e ora remédio, ora agradáveis, ora dissonantes, que alternam nos polos de sentido que o público liga à sua criação. Ele é também um rebelde à neutralização, nunca cessando de trabalhar com facetas afastadas. Além disso, ainda que os paradoxos convergentes de Tom Zé possam por vezes se cristalizar e imobilizar a produção – o autodefinido ‘acordo tácito’ proposto pelo músico a seu público, por exemplo, pressupõe um aplacamento na sensação gerada pelo uso conjunto de suas arestas, assim como determinados encontros sonoros, como o regionalista com o ruidismo, já se fixaram no que é esperado do artista – a permanente busca pela criação, pela poética, acaba rompendo com a neutralização completa, sempre abrindo margem para a redefinição do ‘estranho’.

Do ponto de vista da autopercepção, Tom Zé carrega um aspecto emblemático: sua fixação/espanto com as loucuras de Dom Quixote. Em *Astronauta Libertado* (2009), Neusa Martins revela o medo de seu marido de ler as histórias da personagem. O artista teria uma grande admiração pela criação de Miguel de Cervantes, mas a considera quase autobiográfica para si próprio, por isso a evita. Tom Zé chega a fazer uma homenagem e uma autorreflexão na música *Teatro (Dom Quixote)*, na qual elenca os corajosos dispostos a criar enfrentamentos como loucos quixotes e afirma existirem representantes do delírio, do transe, até na Bahia. Ainda, no encarte de *The hips of tradition*, ao fim da letra de *Multiplicar-se única*, afirma que tal canção é “inspired by the modern mathematics of cantor and the paradoxes of Cervante’s Don Quixote” (ZÉ, 1992). Nesse caso, o compositor vê nos paradoxos de Quixote – consequentemente nos dele próprio – os mecanismos capazes de garantir que a canção atinja seu objetivo de “se multiplicar/ na multidão única se tornar” (ZÉ, 1992). As comparações com a personagem, portanto, revelam tanto uma consciência de sua aparente loucura, de sua excentricidade – um dos termos relacionados ao ‘estranho’ – quanto um entendimento de que encarar seus próprios paradoxos leva à singularidade.

Chamo atenção também para duas afirmações de Tom Zé. Primeiro, de que sua arte não é feita para o contemplativo, mas sim para o cognitivo. Segundo, de que ele sempre busca caminhar no limite entre o ridículo e o brilhante. Se por um lado sua criação passa longe de tentar refletir o belo pelo belo, convocando processos mentais críticos por parte do público, por outro não o faz simplesmente com propostas teóricas profundas refletidas nas letras, mas sim com complexos produtos finais que estimulam o pensamento justamente por desafiá-lo, por fazer convergir intenções paradoxais.

É curioso perceber que as intenções do artista se aproximam das teorias de seu mestre acadêmico, Koellreutter, em aspectos muito possivelmente desconhecidos por ele

mesmo. Bomfim (2014) parte do comentário do professor alemão sobre a música *Toc* para vincular Tom Zé aos debates sobre novas propostas na estrutura composicional que se relacionam às mudanças na compreensão do mundo, a partir da Física. Em 2000 Koellreutter afirmou: “Para mim ele é um representante de um novo pensamento (...) Superação de certos dualismos como consonância, dissonância, belo e feio. E principalmente um novo conceito de tempo. (...) O tempo quadridimensional” (TOM..., 2000). Em suas pesquisas sobre a música, o acadêmico acabou se aproximando de conceitos físicos modernos para explorar pontos ainda obscuros na área artística. Voltou-se especialmente para a Estética Relativista do Impreciso e do Paradoxal. O que é relevante aqui são as comparações de Bomfim (2014) para aproximar tais pensamentos das propostas atuais do pupilo Tom Zé. Segundo o autor, a partir de noções-chave como relatividade, paradoxalidade, incerteza e complementaridade, Koellreutter questionava a “visão cartesiana e racionalista de divisões, categorizações e medições, através de sua Estética Relativista, em que os opostos ou paradoxos eram vistos como complementares” (BOMFIM, 2014, p. 93). Nas novas estéticas da música é possível perceber a tendência por fundir elementos antes considerados incompatíveis, como precisão e imprecisão, melodia e harmonia, objetividade e subjetividade. Novos repertórios musicais, que compreendem por exemplo ruídos e mesclas, são o resultado, portanto, da integração de paradoxos.

Como criador incessante, Tom Zé repetidamente convoca sua própria essência – vibrante, dinâmica e fantasiosa – para formar suas propostas. O artista constantemente rejeita o adjetivo de experimentalista, defendendo que não parte do pressuposto de que deve sempre inventar/innovar no momento de compor, e sim da busca pela diversão. Portanto, fundo-me tanto na reflexão teórica quanto na simples observação dos objetivos do músico para acreditar que, seja na criação musical, seja na teatralidade, seja na personalidade, ele deixa que sua história, seus interesses e influências formem uma densa massa que funciona como uma convergência paradoxal, que é o que percebe o público como um quê ‘estranho’.

3. O 'ESTRANHO' EM ANÁLISE

3.1 OS PARADOXOS DE TOM ZÉ

3.1.1 Artista Total

Tal qual nos mostra a trajetória do músico, Tom Zé tem como uma de suas principais características a integralidade de um projeto artístico que vai da composição de suas canções à definição de um aparato cênico.

Ao tratarmos de um artista multimidiático como Tom Zé, analisarmos estritamente a sua música não seria uma opção que compreenderia a sua obra como um todo, já que o músico também expressa suas intenções/ideias tanto na música, quanto nas letras, performances, indumentárias, discursos, artigos, textos, capas de discos. (BOMFIM, 2012, p. 817).

Assim como para Bomfim, parece-me essencial tratar o artista como um objeto cuja análise se dê de maneira ampla, multimodal. No documentário *Tom Zé ou quem irá colocar uma dinamite na cabeça do século?* (TOM..., 2000), ao tentar explicar um episódio de sua infância, o músico não consegue completar a transmissão de seus pensamentos apenas pelas palavras. O gestual toma a frente da explicação e ele pede que filmem seus gestos para que a mensagem que tenta traduzir se esclareça. É apenas um de diversos trechos documentais no qual ele demonstra sua necessidade de utilizar conjuntamente diferentes modalidades comunicativas para chegar à mensagem desejada. Em análise do programa Ensaio de 1991, Azevedo reforça essa expansão do gesto performático de Tom Zé, que flui com expansividade nos shows, mas também se apresenta nas tantas outras aparições públicas:

Nos momentos em que Tom Zé está sendo entrevistado, por ocasião de estar sentado, usa os braços e as mãos como parte configuradora daquela conversa. Não raramente ele se empolga com os assuntos e muda constantemente sua intensidade vocal, para expressar o que diz ao mesmo tempo em que costura as falas com uma conduta corporal impulsiva, pontuando com o próprio corpo o relato que se põe a fazer. (AZEVEDO, 2012, p. 40).

Voltando ao documentário de 2000, o próprio artista reflete: “As palavras têm mais significado claro. Mas as entonações também têm, mas as fisionomias também têm. E quando você arma todas essas possibilidades semióticas na direção de um núcleo de significado, ele acaba sendo transmitido à pessoa” (TOM..., 2000). Especialmente nos registros de sua terceira fase, como demonstram tanto o programa de 1991 quanto o longa de 2000, a teatralidade aparece como fator constituinte de uma proposta artística ampla.

Além disso, ainda que se apresente prioritariamente como cantor, é comum que a canção não seja a protagonista das apresentações de Tom Zé. Não apenas para dar espaço à performance corporal ou ao cenário lúdico que costuma criar, mas, especialmente, para interagir com o público ou inserir monólogos que integrem as canções a contextos mais amplos, como políticos e sociais. Como reforça Bomfim, “seria infactível discutir sua performance isolada de seu contexto social ou político, afinal, todos estes elementos são interdependentes, são como pilares em sua obra” (BOMFIM, 2014, p. 57). Mas o uso do tom conversacional também realiza o trajeto inverso, entrando na forma como canta e gerando músicas que confundem a plateia em sua finalidade. Conforme destaca Magalhães (2010), para criar tal efeito ocorre

o emprego de partículas sem conteúdo significativo propriamente dito (como “é que”), emprego do presente do indicativo com sentido de futuro, uso do pretérito perfeito em vez do mais que perfeito e a tendência ao analitismo (“vou fazer” e não “farei”). Quanto a marcas léxico-semânticas, temos, por exemplo, expressões típicas do discurso oral (“sem essa”), expressões com constituintes de valor semântico indeterminado (“não sei quê”), coloquialismos, elementos fáticos (“é”, “ahn”) e expressões de situação (“então”). (MAGALHÃES, 2010, p. 18).

Silva (2005) considera que, de sua arte, “todo aparato sonoro, adereços musicais, textos, cenários teriam como único suporte sua personalidade” (SILVA, 2005, p. 18). Acredito, entretanto, tratar-se atualmente de um círculo mutuamente influente, no qual a persona singular de Tom Zé é a base e garante a veracidade do aspecto ‘estranho’ em suas criações, mas também é alimentada pelos próprios processos criativos e desdobramentos de suas atuações, que o levam a novas possibilidades. Além disso, se sua obra não se trata apenas de uma mensagem ou conteúdo a ser transmitido, mas de todo o conjunto, com trejeitos, sotaque, gestos e prosódia que envolvem o pacote, é esse mais um dos aspectos da percepção do ‘estranho’ diante de uma multiplicidade de lugares para se olhar: o ouvinte-espectador espera encontrar respostas claras na mensagem mas essa é bagunçada ou ressignificada pelo todo. O ‘estranho’, portanto, está em sua existência como artista total. Por isso seria pouco elucidativo destacar a seguir, apenas para benefício do momento de análise, uma única manifestação e a forma como os paradoxos convergentes – que serão elencados na sequência - aparecem nesta. Ainda que a opção gere um resultado mais amplo e menos esmiuçador, é de maior interesse para meu objetivo de pesquisa, qual seja, identificar o ‘estranho’ em Tom Zé – e não ‘um estranho’ em Tom Zé – manter a abordagem dos paradoxos aberta para fluir entre os lugares em que a cada momento sejam mais significativos os indícios do objeto.

Considerando ainda essa multiplicidade de manifestações e proposições do ‘estranho’ em Tom Zé, seria pouco provável chegar a uma sumarização de todas as facetas do artista que entram em tensão em diferentes momentos. Proponho apenas, então, uma rápida

exposição de quatro características básicas que perpassam toda a história e desenvolvimento do músico, e que demonstram como a paradoxalidade convergente atua na fundação de suas propostas artísticas. Serão, como apoio a um também necessário olhar mais amplo e aberto a outras manifestações do ‘estranho’, um balizar para o desenvolvimento da pesquisa. Antes das análises, portanto, passo às tais características.

3.1.2 Erudito analfabeto

Não é surpreendente que um jovem criado em meio a uma sociedade integrada às novidades da cultura moderna e formalmente educado em música erudita sustente um conhecimento que flui do popular ao acadêmico, ou que isso apareça em suas criações. Contudo, em Tom Zé essas duas facetas são exploradas com tamanha potência, tanto nas músicas quanto nos discursos e linhas de pensamento, que os conflitos de sua coexistência se evidenciam e criam um dos focos no qual a percepção acaba sendo associada a um ‘estranho’.

Tom Zé cresceu vendo a família receber as mais diversas figuras em sua casa para o jantar. De vaqueiros a trabalho para seu avô aos amigos comunistas do tio Fernando Santana, os convidados ajudaram a ampliar as possibilidades de compreensão do jovem. Seu desenvolvimento naturalmente envolveu linhas diversas de pensamento, de referências e de complexidades de expressão. O aprendizado oral, cuja importância para o músico já foi mencionada anteriormente, foi intensificado ainda na infância através do trabalho nas lojas de seu pai, nas quais conheceu com mais afinco os diversos personagens do mundo sertanejo.

Por outro lado, sua relação com a leitura e com a reflexão crítica se tornou uma de suas principais características quando descobriu o gosto pela leitura ainda jovem. Atualmente, o artista afirma tirar mais inspiração de suas leituras, seja em lógica, astronomia ou história, do que através da escuta de música. As citações a Adorno, Homero, Cervantes, William Faulkner, Arthur Clarke, Thomas Mann, Stanislaw Lem e inúmeros mais são constantes em suas letras, discursos e posicionamentos em entrevistas. Da mesma forma, os raciocínios que explicita demonstram um amplo conhecimento de tópicos associados a uma ‘alta cultura’, como toda a tese elaborada na época de *Tropicália lixo lógico* (2012) sobre a influência da cultura moçárabe na tradição sertaneja e na virada tropicalista dos anos 1960. É o que se percebe também em artigo assinado pelo músico para o jornal O Globo:

Pois bem, é justamente por causa desse fato que o título deste artigo junta Homero, Peirce, Caetano e Gil. Vivíamos uma ditadura e, quando as primeiras canções da Tropicália ressoaram nas ondas do rádio, criaram uma espécie de rede social avant la

lettre, uma excitação sensorial tão forte, que todos os jovens, em todos os estados, se sentiram armados de um fuzil semiótico que estraçalhou nossos resquícios de Idade Média e levou o país, de um salto, para a segunda revolução industrial, com prenúncios da teoria dos quanta de Planck, da improbabilidade de Heisenberg, da entropia da segunda lei da termodinâmica, da linguagem do cartaz e do mosaico da TV. (ZÉ, 2017a).

Apesar disso, essa mesma riqueza tradicional de leituras o levou a concluir sobre a relevância da cultura analfabeta. O artista guarda em especial os textos de Guimarães Rosa como prova que evidencia aos seus olhos a singularidade do saber popular. Segundo o músico, foi Yeda Machado quem chamou sua atenção para as especificidades daquele texto. “Ela me disse assim: ‘Tom Zé, você lê Guimarães Rosa nada! Guimarães Rosa é uma coisa de intelectual. Ninguém entende uma palavra daquilo’. E aí eu caí em mim e falei: ‘O Quê? Quer dizer que aquilo é difícil? Mas aquilo é a língua do balcão da loja’” (ZÉ, 2011, p. 58). Percebeu, assim, que convivendo com as pessoas de seu meio humilde da infância aprendeu uma rica língua, com a filosofia própria que a acompanhava. Podemos considerar, a partir da reflexão, que no universo do povo ‘analfabeto’ a própria leitura – mas essa no sentido de leitura do mundo – precede a leitura do mundo escrito, erudito. Tom Zé mistura seu consumo do que lê semioticamente, assim como aprendido com seus vaqueiros e lavadeiras da infância, com o que apreende por meio dos estudos teóricos tradicionais.

Para Zumthor (2007), a performance que se dá no ato da leitura é uma adaptação progressiva da performance corporal observada na cultura oral. Não há um rompimento entre os dois universos de experiência, mas recombinações entre elementos de base. Em aquiescência a tal teoria, acredito que a imersão de Tom Zé nas duas possibilidades não explora de fato uma dualidade, algo que forçaria a compreensão a partir de pontos separados na mente do público. É sim uma abertura para um amplo leque de vertentes, de combinações de características singulares que se dão entre os extremos de uma cultura oral e uma letrada. Contudo, apesar de não serem pontos desligados, a distância que o mundo moderno estabeleceu entre os dois faz com que tal proposta possa parecer extrema. Afinal, como o próprio Zumthor demonstra, ainda que a performance solitária, com base na leitura, seja um desdobramento que acontece somente pela presença da voz, tal não é o entendimento amplo da sociedade, que comumente associa a qualidade de emanção do corpo apenas à transmissão oral, afastando-a de outras formas de conhecimento.

Se com isso é possível compreender o estranhamento das tentativas de Tom Zé de utilizar aspectos extremos da oralidade e do saber acadêmico, também Zumthor dá pistas para o fato de a aceitação do cantor baiano - mesmo que ainda vinculada à percepção como um

‘estranho’ – haver aumentado na virada do século e hoje ser consolidada. Foi justamente nos anos 1990, quando Tom Zé vivia a grande mudança de sua carreira, que ocorreu a primeira publicação de *Performance, recepção, leitura*, no qual o autor defendia viver o início de uma nova era da oralidade. Para ele, a voz voltava a ser um ‘motor essencial’ para a energia da coletividade, com a emanção do corpo ganhando novamente destaque. As performances de Tom Zé, que exploram largamente a passagem da voz através do gesto – típico da transmissão e recepção da tradição oral – cada vez mais se fortalecem, virando uma constância. Mesmo dentro da última fase de sua trajetória, dos anos 1990 para cá, é possível verificar claramente o aumento de tal teatralidade típica da herança ‘analfabeta’, com aumento de gestos caricatos, danças e movimentos cênicos, como se vê em show apresentado em 2017 para o programa Cultura Livre, da TV Cultura:

Figura 22: Uso da teatralidade em performance



Fonte: TV Cultura, 04 abr. 2017

Como pondera Frith (1996), músicos originários da cultura oral registram suas técnicas e tradições em seu próprio corpo. Ele é o receptáculo dos saberes que serão transmitidos durante a performance. Por isso também a predominância de instrumentos de sopro e percussão, que não têm o som extraído de si, como seria o caso da guitarra, e sim transformados no gesto corporal. No caso de Tom Zé, esse aspecto fica evidente no uso que faz de objetos cotidianos para extração de som a partir do contato com o corpo, como a extração de sons de uma bexiga friccionada na mão e da água presente em uma bacia:

Figura 23: Sonoridades a partir de bexiga friccionada e do toque na água



Fonte: Carla Regina Gallo Santos, 2000

Por outro lado, como venho argumentando neste tópico, ele também rompe com tal pressuposto de um artista da tradição oral. Afinal, Tom Zé não se limita a determinados tipos de sonoridades. É um entusiasta da música eletroacústica, traço ligado tanto à sua instrução acadêmica vanguardista quanto à sua faceta urbana. Em suas experimentações, assim como bexigas e água, furadeiras e gravações são objetos de instrumentação.

Figura 24: Agogôs friccionados em esmeril



Fonte: TV Cultura, 1978

Sobre sua disposição para o uso de objetos e instrumentos mecanizados, é válido lembrar um depoimento no qual Tom Zé reflete sobre a guitarra elétrica, tão questionada nos anos 1960, mas nunca descartada pelo cantor e seus colegas de tropicalismo. Para os músicos baianos - sobretudo Tom Zé e Gil, que haviam crescido no interior e demoraram a conhecer outros tipos de modernidades -, a reação diante de uma nova fonte de musicalidade não poderia ser simplesmente festejar ou criticar em face à sua origem americanizada/modernizada:

Quando apresentavam a nós um microfone, não era como para os outros artistas como Vandr , Edu Lobo, Chico Buarque e tal. Para eles era uma coisa da vida diária. Eles não se aborreciam quando viam ou cantavam num microfone sob luzes elétricas. Mas quando tocavam numa guitarra elétrica, eles se aborreciam. Ora, nós não podíamos nos aborrecer. Ou nos aborrecer amos com tudo e sairíamos desse mundo civilizado ou abrir amos a janela para que todos os computadores, luzes elétricas, guitarras elétricas, tudo entrasse (Z , 2011, p. 57).

Na realidade, para o artista a raiz da vincula o de sua música   cultura popular não está na escolha de instrumentos rudimentares, mas na valoriza o do ritmo, aspecto também ressaltado por Frith. O conhecimento corporal que um músico de tal linha possui amplia fortemente a habilidade de decidir com precisão sobre o tempo e as notas. Frith lembra que a dança, neste caso, torna-se uma importante manifesta o do que   passado através dos sons. Ela   mais do que uma forma de expressar o que se ouve, chegando ao ponto de interferir no próprio ouvir. Em performances ao vivo, nos shows, a dança vira uma forma coletiva de apreensão. Ainda que não produza shows tipicamente dançados, Tom Zé reiteradamente tenta convidar seu público a tal modo de escuta: no momento de cria o de *Nave Maria* (1984) o cantor afirmava que já havia feito muita música para os ‘cabeças’, e naquele momento tinha mais interesse em fazer para os ‘corpos’; produziu a trilha sonora de dois espetáculos do grupo de dança Corpo, com destaque especial para o xaxado *Xiquexique*, faixa do  lbum *Parabelo* (1997), que se tornou uma música frequente em bailes e coreografias de forró; em *Jogos de armar* (2000) Tom Zé convidou Laura Huzak Andreato e Paula Lisboa para criarem uma proposta de dança que acompanhasse os shows do disco, a partir da observa o de um vocabulário gestual brasileiro que contemplava tanto danças de rua como as folclóricas de diversas regiões do Brasil.

Figura 25: Bailarinos de Tom Zé em apresenta o televisiva do show *Jogos de armar*



Fonte: Multishow, 2001

No campo da música, a divisão entre popular e erudito obviamente pressupõe uma adequa o a velhas dicotomias que carregam acep es como: música popular = inferior ou produto dos *mass media*; popular como opositor de erudito ou folclórico; popular como

representante de grupos sociais específicos (NAPOLITANO, 2002). Contudo, não tenho aqui intenção de abordar ou mesmo reverberar quaisquer desses posicionamentos. Os dois termos são utilizados apenas para diferenciar uma esfera que demonstra a existência de conhecimentos teóricos formalmente adquiridos e outra que, independente da forma de educação, foca seu interesse em uma ampla recepção por camadas diversas da sociedade. Afinal, são essas duas noções que interessam concomitantemente a Tom Zé e criam certas barreiras em sua utilização conjunta, como colocarei ao fim do capítulo.

Quando o baiano ingressou nos Seminários de Música da Bahia, em 1962, recebeu não apenas instrução sobre a chamada música clássica como também iniciou seu contato com as vanguardas musicais e as mais avançadas técnicas e formas de estruturação composicionais. Conheceu tanto a tonalidade quanto a polirritmia e a politonalidade com Arnold Schoenberg, Igor Stravinsky e Charles Ives. O contato de dois anos com Koellreutter e do restante do curso com Widmer permitiu a Tom Zé explorar a linha tênue que eles buscavam entre técnica e imaginação. Tornou-se um aluno modelo, com altas notas e produtividade. Além disso, trabalhou como apresentador da Orquestra de Cordas e da Orquestra de Sopros da Escola (BOMFIM, 2014).

E, assim como seus futuros companheiros tropicalistas, foi também através da relação com a juventude universitária, amplamente envolvida com as novidades da reflexão cultural em diversas áreas, que conheceu sonoridades futuristas, entendimentos concretistas sobre a arte e a utilização do espaço e performance, e as criações da bossa-nova, com lançamentos de João Gilberto, Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Estes mesmos grupos que refletiam sobre as novas formas populares de expressão artística mantinham ainda um interesse por integrar outros elementos do cotidiano popular, menos ‘refinados’ e preparados para o gosto das elites. É no interesse de realizar colagens entre o erudito e o popular, entre tradição e contemporaneidade, que Tom Zé encontra espaço no Tropicalismo. As proposições e a aclamada revalorização da antropofagia eram provocativas e, como menciona Vargas (2012), vistas como ‘estranhas’.

Não era, entretanto, exatamente a linha que Tom Zé naturalmente seguia na ligação entre o erudito e popular. “Com a virada tropicalista, achei que a sofisticação anti-bossanovística de Tom Zé, a ligação direta que ele insinuava entre o rural e o experimental, encontraria lugar no mundo que descortinávamos” (VELOSO, 1997, p.275). A explicação de Caetano Veloso já dá a dica: apesar da semelhança de interesses, os dois polos em Tom Zé são tomados de forma mais radical. Sua vinculação com o popular se originava nas tradições

culturais que aprendeu em Irará, na sedução que sentia no repente e no improviso, nas feiras populares. Seu instinto o jogou na elaboração de cantigas folclóricas e no aprendizado com o ‘Homem da Mala’. Era um popular tradicionalista, o que ele mesmo chama de cultura ‘analfabeta’, e não o popular de Roberto Carlos, que na época despertava ideias criativas em Veloso e Gil. Em seus primeiros discos, ainda que recém-saído da universidade, Tom Zé continuava compondo faixas que remetiam às cantigas infantis e regionais, como *Me dá, me dê, me diz*, de *Tom Zé*⁴ (1970), e *O abacaxi de Irará*, de *Se o caso é chorar*⁵ (1972).

Ao mesmo tempo, sua vinculação ao erudito partia de um conhecimento teórico que os colegas não tiveram na época, o que o lançou com impulso a uma elaboração experimentalista. Como sugere Nery (2014), a formação fez dele um cancionista híbrido, que não seguiu a via erudita, mas utilizou recursos de tal universo para ‘cantigar’. Nessa proposta, Tom Zé continuamente tentou levar ao universo da música popular elementos que o cativaram na cultura erudita de vanguarda, como a inclusão do ruído nas músicas, a pesquisa com instrumentos e performances que se aproximavam de *happenings* (DURÃO; FENERICK, 2010). Os discursos também vinculavam complexas linhas de pensamento a temas populares, que idealmente para Tom Zé deveriam ser escutados por uma camada social baixa. Na visão do músico, esse era o público que buscava, para o qual criava:

A empregada lá de casa, Agostinha; os empregados da farmácia; os amigos do ponto de táxi, converso com essas pessoas, essas pessoas todas são meu público-alvo. Porque o tipo de inteligência a que eu me refiro e que procuro na minha música não é uma inteligência cartesiana, que a universidade ensina. As pessoas do povo têm uma inteligência que a gente ignora, uma inteligência não-cartesiana, não-aristotélica. Eu trabalho pra elas. Não trabalho pra um fracasso. Não trabalho para a USP. Não trabalho com pessimismo. Eu trabalho com otimismo. (ZÉ, 1999a, p. 34).

Apesar da intenção e da crença sincera na possibilidade de unir temas e sonoridades eruditas ao universo cultural popular amplo, a distância entre as duas propostas acabou criando um paradoxo de difícil superação, que inicialmente pouco interessou ao universo erudito e tampouco conseguiu ser compreendido pelo público popular. A proposta, ao invés de se conectar a ambos os meios, deparou-se com as tensões e incompatibilidades de sua união. Para Neusa Martins, essa dualidade do marido repetidamente frustrou suas intenções de gerar um produto de extrema popularidade. Foi preciso que um nicho alternativo específico se formasse, captado exatamente pelo estranhamento gerado pelo produto que propunha, para que o músico

⁴ Ô, menina pinta lainhá, iê,/ Biriti-guiri me dá/ Biriti-guiri me dê/ Biriti-guiri me diz/ Biguidiz me diga logo tudo/ Será serê serô se diz/ Serei teu par

⁵ Minha terra é boa,/ plantando dá/ o famoso abacaxi de Irará/ Moça emperrada namora/ e o noivo não quer casar/ se apega ao bom Santo Antônio/ e o noivo este ano ainda vai pensar/ Falou véio/ dá um chá de abacaxi/ de Irará/ que é pro noivo se animar

obtivesse o sucesso. O ‘estranho’ de Tom Zé tem aí o seu primeiro apoio, na tentativa de chegar a um ‘biscoito fino que será comido pela massa’ (TOM..., 2009), que acaba por não se traduzir totalmente em nenhum lado e cria um paradoxo consumível por si mesmo, por sua própria capacidade de surpreender e criar novas experiências. Em conversa com Sávio Vilela, no qual o entrevistador pergunta se Tom Zé se sente incomodado por não fazer música popular, o músico responde “Olha, eu não faço porque não consigo. Toda canção que eu faço eu falo ‘agora saiu popular’. Quando eu vou ver não saiu tão popular, mas cada dia eu estou chegando mais perto. Essa é a verdade” (ZÉ, 2006a). Como exemplo dessa progressão, cita os auto classificados hits *Politicar* e *Xiquexique*. Essa última de fato um exemplo emblemático para a mudança de alcance das propostas artística que combinam erudito e popular de Tom Zé. Contudo, notadamente sua tentativa de se estabelecer com uma popularidade ampla, vinculada a todas as classes, não foi efetivada.

3.1.3 Sertanejo urbano

“Irará é o lugar dele. É o lugar onde ele está. Nós estamos em Paris. Ele tá em Paris-Irará. Ele nunca sai de Irará” (FABRICANDO..., 2007). “Parece que ele se achou em São Paulo. A linguagem dele tem essa coisa muito urbana, com a cara de São Paulo” (FABRICANDO..., 2007). As duas falas, a primeira da esposa e a segunda do companheiro de músicas Arnaldo Antunes, simbolizam com clareza a profundidade do segundo ponto que tomo como base para as asperezas das propostas de Tom Zé. Paradoxalmente, é comum se deparar tanto com depoimentos que apontam a força da raiz e da defesa sertaneja no baiano quanto com outros demonstrando sua grande empatia com o universo urbano. De alguma forma, ambas as impressões carregam a verdade do artista.

O mundo no qual Tom Zé cresceu e que moldou suas primeiras projeções artísticas foi o da pacata cidade de Irará, na qual a energia elétrica era uma novidade e as tradições folclóricas nacionais, como a mula-sem-cabeça e o caipora, ainda permaneciam fortes no imaginário popular. Era, como chamava, uma Idade Média Sertaneja, que lentamente sentia os impactos de uma modernização tardia, em um país que já se preparava para vivenciar a contracultura. Desse universo, além dos causos e lições de sabedoria tradicional, levou fórmulas estéticas como o desafio e o tão elogiado coro das lavadeiras, característica da música nordestina presente em composições de músicos emblemáticos, como Jackson do Pandeiro (SILVA, 2005). Canções como *Morena* (1978) fazem citações a brincadeiras linguísticas típicas do Nordeste e da cidade natal de Tom Zé, em trechos como “Morena, minha morena /tira a

roupa da janela /vendo a roupa sem a dona /eu penso na dona sem ela” (ZÉ, 1978). *Desafio do bóia-fria* (1985) retoma a composição folclórica através da simulação de um desafio repentista improvisado entre um patrão e um boia-fria. Acompanhados somente por uma viola caipira, os dois personagens se intercalam no debate sobre os direitos trabalhistas dos canavieiros:

Patrão: Meus senhores, vou lhes apresentar /uma gente não sei de que lugar, /uma coisa que imita a raça humana: /eis aqui o trabalhador da cana. /Pois agora eles só querem falar /em direitos e leis a registrar, /imagina a confusão que dá! /Eu explico pra eles a tarde inteira /esse tal de registro na carteira /atrapalha, é burrice, é besteira.

Bóia-Fria: Mas o traquejo da lei e do direito /não degrada quem dele se apetece /pois enquanto se nutre de respeito /é o trabalhador que se enobrece. /Além disso quem chega-se à virtude /e da lei se aproxima e se convém /tá mostrando ao patrão solicitude /por querer o que dele advém. /Desse modo o registro na carteira /será nossa causa verdadeira (ZÉ, 1998).

As escolhas lexicais das letras também evidenciam a inclinação do cantor em manter evidente a cultura linguística de Irará, como se nota em *Lavagem da Igreja de Irará* (1978): “valei-me Nossa Senhora / arrepare o remelexo / que entrou na roda agora. /Arriba a saia, peixão / todo mundo arribou, você não (...)”. São marcas de sotaques e expressões que Tom Zé reincidentemente exalta por seu apreço pela tradição. “Aqueles países do Norte da Europa estão fracos, depauperados, exangues, não tem mais nada. Sabe por quê? Porque não tem folclore. Veja como nós somos ricos. (...) O folclore está também aqui [bate na cabeça] com você. Você é uma criatura rica” (NOMES..., 2005).

Na visão de Júlia Rebouças, o “Sertão é modo de pensar e agir” (REBOUÇAS, 2019). Mais do que uma região, falar sobre o sertanejo remete a um modo de vida que destoa especialmente do ritmo sudestino brasileiro, pressupondo dificuldades, condições precárias, mas também criatividade e invenção. É também o que defende Tom Zé, para quem “você, conversando com um nordestino, não perde um minuto, você não tem tédio nem ócio, não há conversa sobre o óbvio, [para o nordestino] o mundo é muito instigador do trabalho mental” (ZÉ, 2011, p. 84). Para o artista, por tudo isso, pela visão cósmica e metafísica do mundo, pelo modo próprio de codificar tanto acontecimentos do dia a dia quanto segredos da filosofia, o Nordeste “é um dos lugares mais cultos do mundo” (ZÉ, 2011, p. 84), dotando sua população de uma política própria, que molda sua forma de experimentar e se relacionar no mundo. Não à toa, as reivindicações de artistas nordestinos comumente revelam muito do que Tom Zé guarda em sua personalidade, em seu próprio modo de agir, que se relaciona fortemente a essa origem tão marcada na cultura e na política brasileiras.

Para Rebouças, o termo Sertão “qualifica o visível e o desconhecido, trata da aridez e da fertilidade, do inculco e do cultivado (...) Mantém sua potência de invenção, não se rende

aos monopólios dos saberes patriarcais, exige novos pactos sociais, (...) reverencia o mistério, festeja” (REBOUÇAS, 2019). É, de certa forma, muito do que o iraraense acaba representando: a aposta no desconhecido, na reconfiguração dos visíveis em sua arte; o flerte com a cultura oral e com as tradições que em tal meio se cultivam; a inovação e o rompimento com os códigos facilmente decodificáveis; a proposição de um novo acordo tácito entre público e performer; a alegria e as brincadeiras. Tudo se funde em suas obras, em sua persona e em seu modo de pensar.

A personalidade combativa, auto defensiva, e até mesmo a rudeza, formas de o sertanejo “se insurgir contra o colonialismo e de escapar de seus desígnios” (REBOUÇAS, 2019), se não aparecem diretamente nos trabalhos de Tom Zé, mostram estar presentes no próprio trabalho artístico cotidiano. No documentário *Fabricando Tom Zé*, de Décio Matos Jr, vemos uma briga com a equipe de som local da Suíça, em um festival em Montreaux. A passagem retratou a dificuldade de Tom Zé em trabalhar com músicos que não compreendiam tanto sua proposta estética quanto sua maneira pouco convencional de se comunicar. O som não estava sendo ajustado como a banda precisava, levando o brasileiro a se irritar com a equipe técnica, gritar e empurrar o engenheiro de som, que havia dito que o cantor não era claro em seus gestos teatrais. Possivelmente o caso apenas simboliza a dificuldade para decodificar as intenções e direcionamentos dados por Tom Zé, parte inerente ao que venho apontando sobre sua arte ‘estranha’. Mas para Tom Zé, tratou-se de episódio de preconceito colonialista: “Eles são humilhados por aqueles que eles humilham. Eles têm tudo: escola, educação, beleza, pele boa, cabelo bom, cosmético. Veja as figuras de nós, que tamo fazendo o espetáculo deles... (...) O Brasil pobre tá trazendo a música que eles conseguem manter esse festival em pé” (FABRICANDO..., 2007). Aqui o artista internacional naturalmente dá lugar ao sertanejo inferiorizado, predisposto à defesa de seu lugar de fala.

De forma mais evidente nas criações artísticas, a relação com a cultura sertaneja é apresentada por Tom Zé nos temas das canções. Os conteúdos do campo, do sertão e da vida humilde, o ponto de vista do nordestino que migra para outro estado, são elementos que o músico utiliza como temáticas desde suas primeiras cantigas-reportagens, nos anos 1960, e nunca deixaram de fazer parte de seu repertório, mesmo após mais de 50 anos vivendo afastado de tal rotina. São temas que, além de ainda serem caros ao artista por sua consciência social e política, encaixam em sua vertente de trovador repentista, que aparece com recorrência em seus álbuns. É o caso da sofrida *Menina Jesus* (1978). No encarte do disco *Correio da estação do Brás*, Tom Zé acrescentou um comentário à música: “O nordestino que vem tentar o Sul só

pode visitar os seus quando tiver comprado três importantes símbolos da civilização: um rádio de pilha, um relógio de pulso e um par de óculos escuros” (ZÉ, 1978). O cantor relata na letra a contradição entre uma utópica realização dos sonhos de modernidade no Sudeste e a dureza da vida encontrada pelo migrante:

Só volto lá a passeio /no gozo do meu recreio, /só volto lá quando puder /comprar uns óculos escuros. /(...) Bença, mãe. /Deus te faça feliz /minha menina Jesus /e te leve pra casa em paz. /Eu fico aqui carregando /o peso da minha cruz /no meio dos automóveis, /mas /Vai, viaja, foge daqui /que a felicidade vai /atacar pela televisão (ZÉ, 1978).

Entretanto, a partir da ida definitiva para São Paulo, Tom Zé se abriu para uma nova faceta de si mesmo, que não apenas sente o lugar do migrante mas também genuinamente cria uma identificação com o ritmo de vida e os pensamentos metropolitanos. O caos e a urbanidade passaram a integrar sua obra, como fica claro na própria escolha temática da canção defendida no Festival da Canção de 1968, *São, São Paulo meu amor*. A capital era um ambiente com características que impulsionavam o tipo de proposta experimentalista da Tropicália, por isso mesmo sendo a sede na qual todas as movimentações iniciais do grupo foram tramadas e apresentadas. “São Paulo foi a usina que permitiu aos tropicalistas radicalizarem a desconstrução paródica destes mesmos símbolos. A ‘cidade-qualquer-coisa’, sem características reconhecidas de ‘brasilidade’ e, ao mesmo tempo, ponto-de-fusão de todos os brasis” (NAPOLITANO, 2005, p. 506). Além disso, as contradições da cidade grande, que se materializavam em seu ápice na capital paulista, foram uma das linhas de crítica do movimento, baseando-se na problemática de um país arcaico-moderno, que lidava ainda com seus dilemas históricas enquanto tentava se tornar modernizado.

Tom Zé, entretanto, encontrou um abrigo na movimentação excessiva, nas inovações industriais e tecnológicas que moldavam a personalidade do paulistano. Até 1972, em particular, seus álbuns retomam constantemente os fatos da metrópole. *A briga do Edifício Itália e do Hilton Hotel* (1972), por exemplo, apresenta uma humorada narrativa na qual as duas construções simbólicas de São Paulo, por meio de prosopopeias, discutem e se enciúmam uma da outra pela atenção da população cada vez mais sedenta pela modernidade⁶. As próprias questões que moviam os tropicalistas em relação à cidade ser um símbolo do Brasil industrializado atingiam com mais ênfase Tom Zé – não à toa é de sua autoria *Parque Industrial*,

⁶ O Edifício Itália/ era o rei da Avenida Ipiranga:/ alto, majestoso e belo,/ ninguém chegava perto/ da sua grandeza/ Mas apareceu agora/ o prédio do Hilton Hotel/ gracioso, moderno e charmoso/ roubando as atenções pra sua beleza

a faixa de *Panis et circenses* que mais evidencia tal aspecto. Eram pontos sobre os quais ele já refletia desde as modernizações em Irará, e que tanto o provocavam quanto fascinavam.

Assim como Christopher Dunn, acredito estar claro pelos resultados das obras e da carreira que “de todos os tropicalistas, Tom Zé se mostrava o mais fascinado com a experiência existencial da cidade grande. (...) também se mostrava o mais crítico e cético em relação à modernidade capitalista da cidade grande” (DUNN, 2010, apud NERY, 2014, p. 74). A visão de Tom Zé para São Paulo é em si própria uma perspectiva paradoxal, que mistura estranhamento, aversão e fascinação. E é isso que aparece em suas menções ao local; críticas ao individualismo, consumismo, obsessões pelo trabalho e força da mídia são mescladas a uma espécie de afeição profunda. É exatamente o tipo de contradição que marca uma identificação com o local, a mesma que a audiência compartilhou ao ouvir *São, São Paulo meu amor* pela primeira vez. Nessa e em outras canções, como *Augusta, Angélica e Consolação* – “Augusta (referência à Rua Augusta), que saudade, você era vaidosa, que saudade, e gastava o meu dinheiro, que saudade, com roupas importadas e outras bobagens” - utiliza a ironia para humanizar o frio espaço urbano. O músico chega a brincar que a metrópole teria mais relação com sua personalidade do que a própria Bahia:

Agora, honestidade, eu prefiro São Paulo porque não é uma cidade Solar. Cidade solar como na Bahia eu não posso viver lá. Eu tenho muito acanhamento. Parece que a natureza é tão bela que me humilha. No Rio, tem uma coisa interessante, urbanamente a vida é bem legalzinha e tal, mas também tem aquela coisa solar do Rio de Janeiro também me assusta um pouco. Eu também fiquei em São Paulo por certas coisas necessitantes e por causa dessa coisa. Porque aqui você se move meio na sombra. (ZÉ, 2006a).

E a experiência de fazer música em São Paulo também moldou a forma como as criações de Tom Zé se desenvolveriam posteriormente. A cidade não possui identificações como um local de gêneros determinados, sendo antes um núcleo que integra múltiplas influências, tanto nacionais quanto estrangeiras. Foi o local no qual o músico pôde levantar suas inúmeras referências e desenvolver pesquisas. Na década de 1970 o local foi palco do estreitamento de sua relação com os poetas concretistas e da fundação de sua Escola de Música Popular Sofisti Balacobaco – Muito Som e Pouco Papo, na qual desenvolveu grande proximidade a músicos em busca de novidades sonoras. Na época, tais relações foram essenciais para o direcionamento de seu segundo LP, *Tom Zé*, em cuja contracapa fez menções elogiosas à contribuição dos grupos - cabe mencionar que o LP trouxe canções com temas notadamente vinculados a temas da cidade urbana: o cidadão de respeito, sempre engravatado (*A gravata*), o humano robotizado moderno, ligado na corrente 110 (*Escolinha de robô*), ou símbolos da cultura pop americana, como Century Fox, Jimi Hendrix, Bill Haley, cigarette (em

inglês) e Rolleiflex (*Jimmy, renda-se*). Nos anos posteriores os encontros proporcionados pelo fluxo de São Paulo geraram parcerias de origens distintas, como o Grupo Capote, Rogério Duprat e Elton Medeiros, complexificando suas produções e escolhas estilísticas.

Figura 26: Tom Zé em gravação com Grupo Capote – contracapa de *Se o caso é chorar*



Fonte: Site oficial Tom Zé, 1972

Apesar disso, o artista continuou, alegremente, apaixonado por Irará. Panarotto (2005) acredita que ele utiliza o conhecimento, as informações que recolhe em sua vivência nos universos urbanos para compreender aspectos específicos de sua própria gente, ou seja, o sertanejo. “Tom Zé não usa Irará para ler Viena, mas usa Viena, São Paulo, Salvador para (o tempo inteiro) ler Irará” (PANAROTTO, 2005, p. 73). De qualquer forma, são duas facetas que, não somente pela diferença de localidades e culturas, mas também pelos traços de personalidade que convocam em Tom Zé, acabam interagindo de maneira singular nos elementos que o músico elenca em suas obras. Em sua própria base são divergentes: ritmo nordestino x caos urbano; ricas tradições x cultura híbrida; valorização da proximidade de laços x individualismo e foco nos bens. De alguma maneira, entretanto, os dois lados representam algo de profundo em Tom Zé, e se fazem presentes em suas criações. Em *Tropicália lixo lógico* (2012) o cantor convidou nomes pertencentes à nova cena de São Paulo, com forte marca urbana, como Emicida, Pélico e Mallu Magalhães, para o auxiliarem na tarefa de recontar a origem sertaneja do tropicalismo. Em *Apocalipsom A* é contrastante a alternância de trechos

emitidos no rap paulistano de Emicida e no fraseado sertanejo que Tom Zé utiliza pronunciadamente⁷.

O resultado é um trovador que canta tanto a aldeia local como a global, muitas vezes gerando um hibridismo insólito, como coloca Silva (2005). Para ressaltar a estranheza que tal proposta pode gerar, cabe mencionar que mesmo atualmente, quando sua música já é amplamente ouvida e reconhecida nacionalmente há anos, ainda que Tom Zé seja visto como o filho da terra bem sucedido em sua tão amada Irará, a população continua não se relacionando com sua obra (FILHO, 2010). Suas criações se alimentam de uma cultura muito tradicional sertaneja, mas a liberdade com a qual trabalha se torna mais palatável ao público metropolitano, acostumado a desvinculações de traços fixos.

3.1.4 Aproximações e distanciamentos da canção (uma des-canção?)

Se desde a juventude, como já abordado, Tom Zé percebeu suas indisposições para a forma de canção considerada padrão para a época e chegou à sumarização do que chama de des-canção, o músico ao longo de sua trajetória realizou movimentos de aproximação e afastamento de conceitos musicais diversos. Está em constante processo de reinvenção e homenagem, o que ora se traduz pela adequação estilística ao que aprendeu na formação clássica em Música e pelo gosto por determinados gêneros *in natura*, ora pela completa desestruturação do que se espera para certos formatos. Com essa liberdade de movimentação dentro não apenas do que é considerado música popular brasileira, mas também dos mais variados estilos e tendências, o cantor realiza um misto ‘estranho’ de repercutir tradições sonoras e explorar exageros, seja nos discos ou nos palcos, com auxílio da performance, explorando outros conceitos de experiência. Como afirmado pelo cantor (O TROVADOR..., 1996), suas experimentações surgiram por sua ojeriza ao tédio.

Apesar das formulações em torno da des-canção - provavelmente formatadas como tais já no período da maturidade artística na terceira fase de sua carreira – a relação de Tom Zé com a canção não se trata de uma negação dos parâmetros gerais do que é uma música, nem mesmo do que comumente se identifica como consumível pelo gosto padrão. Contudo, considero acertado dizer que o baiano frequentemente possui atitudes na composição de recusa dos códigos apriorísticos estabelecidos por uma indústria comercial, das repetições e

⁷ Ouvir a partir de 2’27’’ - Cantado por Emicida: “Tinha comida e regalo/ Tinha ladrão de cavalo/ Pai de santo e afetado/, Padre, puta e delegado” (2012). Cantado por Tom Zé: “E a menina, meu rapaz/ Cresceu depressa demais/ Anda presa na Soltura/ Circula na Quadratura/ E o Sossego ela não deixa em paz” (2012).

previsibilidades dos elementos sonoros amplamente aceitos. Também é uma recusa ao belo melódico. “Aquela coisa de duas horas a pessoa lá cantando pra alisar o seu próprio Narciso, refrões e mais refrões e tal... Eu não aguento mais isso. Logo, eu também não faço” (FABRICANDO..., 2007). Na prática, sua des-canção realiza a exploração de formas pouco estabelecidas de trabalhar uma canção, a busca por mais do que apenas uma forma estável possível.

O descompromisso com a voz afinada, o uso de silêncios e ruídos, o rompimento com o tempo previsto, são todos alguns dos elementos que o músico utiliza no processo descrito quando tem como foco marcar seu distanciamento da música padrão. Um bom exemplo é *Mamar no mundo* (1984), que inicia com Tom Zé falando livremente “Não esquentá aí, papai/ Fica frio/ Frio, frio, fica frio, papai, frio/ Ah, deixa a mamãe aí empapuçada”. Em seguida o artista começa a gemer, cada vez mais alto, criando uma espécie de instrumentação para introdução do canto, que por sua vez aparece em um dos registros de Tom Zé menos preocupados com afinações e linearidades melódicas. Ao mesmo tempo, essas e outras criações não são inovações no mundo da música e nem mesmo podem ser identificadas atualmente como vanguardistas. Mas o que sua proposta de composição consegue é gerar canções que possuam margem para criar imprevisibilidades e descobertas por parte do público, mais um fator para a sensação do ‘estranho’.

Assim, as criações de Tom Zé fluem entre diferentes parâmetros de beleza e de apreço estético, níveis de melodiosidade e regularidade, assim como linearidades possíveis entre letra e sonoridade. Apesar de dar prioridade a vocalizações oscilantes e instrumentações pouco lineares, ele demonstra ocasionalmente possuir interesse na impositação ou suavização da voz, e segue linhas harmônicas tradicionalmente aceitas, como a da bossa nova – é o caso de *Silêncio de Nós Dois* (1971), música suave e de sonoridade romântica comercial com a qual Tom Zé ganhou um festival do programa da Hebe Camargo. Ele explora, então, tanto os registros sonoros como artista popular típico quanto com a integração de elementos que ele mesmo sabe dificultarem a escuta facilmente consumível.

O mesmo se dá em relação a sua adequação a gêneros musicais. Não seria possível uma definição simples apesar da marca evidente da MPB. Mesmo dentro do vasto leque de estilos musicais existente na atualidade, o cantor parece não seguir uma relação de familiaridade com a delimitação de limites dos gêneros – na retomada do ‘estranho’ de Freud (1919), enquadra-se no universo da classificação de gêneros como um estrangeiro. Os próprios temas buscados para suas letras e apresentações variam do amor clássico ao forte engajamento

político, ao *nonsense* e à ficha técnica de sua vida. É mais um exemplo dos deslocamentos provocados pela estética ‘estranha’ buscada aqui, pouco linear, que pode ser vista na indefinição do gênero musical ao qual o artista está associado. Tom Zé flui, muitas vezes em um mesmo álbum, entre baião, marchinhas, rock, bossa-nova, pagode. Uma indefinição, aliás, que retrata bem o que se tornou o conceito da World Music – como explorado no capítulo 1.4 -, ao qual foi livremente associado pela Luaka Bop, uma maneira simples de simbolizar as misturas não apenas de Tom Zé, como de outros colegas de Tropicália ou de experimentações sonoras brasileiros.

Em relação a aspectos pontuais, já abordei anteriormente a escolha da utilização de ruídos, uma opção que remonta às influências acadêmicas do cantor. Com gritos, atonalismos e criação de novos instrumentos, ele desconstrói estruturas narrativas melódicas e harmônicas, sempre dando prioridade ao ritmo. Mas ainda cabe mencionar que suas experimentações transpassam os limites da música concreta, abrindo-se ao que for no momento estratégico para alterar novamente a linearidade do modelo de suas canções. Em *Danç-Êh-Sá* (2006), por exemplo, ele aborda o uso eletroacústico moderno de tais elementos. O álbum, sem letras, mistura instrumentos africanos e sonoridades indígenas a batidas eletrônicas, com ritmos dançantes. Além, claro, do abuso de polifonias com todos os instrumentos e ruídos que estivessem à disposição, como seria esperado de um álbum sem instrumental do artista. Queria com isso ressaltar a música eletrônica, capaz de captar o interesse dos jovens. Lima (2010) chegou a considerar o lançamento uma aproximação ao funk carioca.

Figura 27: Tom Zé em performances da faixa *Atchim*, de *Danç-Êh-Sá* (2006)



Fonte: Youtube, 2008

Seus tensionamentos da canção estão envolvidos também por aspectos da performance. Na interpretação em palco de *Tô*, o baiano pede que seu percussionista repita o movimento que foi adicionado à sonoridade de seu disco, o ‘esfrega-esfrega’. Trata-se não somente do repetir de um ruído que integra a canção, mas da gestualização performancial evidenciada pela menção de Tom Zé, que a utiliza como reforço visual do elemento sonoro. Outro exemplo é novamente o de *Brigitte Bardot*, no qual a distância para uma ‘canção de musa’ convencional, como *Garota de Ipanema* (1962), é enfatizada tanto pelo aumento no volume e gritos quanto pelo aparente descontrole da iluminação de palco, que piscam e estouram junto aos gritos da banda no momento ápice da canção.

Por fim, uma sua atitude em relação à canção novamente às suas opções pela combinação e sobreposição, como mais uma evidência do que ‘estranho’. Se em outros aspectos de sua criação tal estratégia perpassa pontos de sua persona e origem, no momento de composição e performance ela é a própria base de desenvolvimento. Por isso também a dificuldade em ser enquadrado em um gênero musical específico. Segundo o cantor, a reunião de fragmentos sempre é sua forma de pensar a composição.

De vez em quando eu pego o baixo do violão, que depois vai se transformar em contrabaixo e guitarra. E vou tentando fazer um ostinato que intervenha no ritmo, que virá a ser gravado como base. Mas como percussão, não como contrabaixo normal. E então, quando acho algum ostinato que parece parte da bateria, contamina e degenera o ritmo e torna, por isso, ele mais interessante, eu aí começo a chegar em casa. Depois eu tento fazer nos cavaquinhos um contraponto rítmico-melódico em duas vozes, lá nos agudos, quase fugindo da tonalidade. Nem posso dizer que eu componho com tonalidade. Você faz um ostinato desses, que fica a vida toda, lá em dó maior. Em cima compõe uma coisa. E depois canta, é dó maior o tempo todo, não é tonalidade. E depois é que vou pensar o que fazer com isso. (O TROVADOR..., 1996).

Para Tom Zé, a fluidez do som, a auto expressão das sonoridades têm a mesma relevância do sentido. Quando fala que suas músicas capturam o público pelo cognitivo não está apontando apenas para o que as letras revelam; as descobertas sonoras são igualmente pontos sobre os quais o ouvinte deve refletir. E nesse jogo entre sentido e som, a forma como brinca com as palavras busca dar lugar aos dois modos de compor. São muitas suas canções faladas, suas simulações de choro, de reza e seu abuso de palavras marcadas pelo regionalismo. Todos os elementos são aproveitados gerando linhas diversas do afrouxamento do conceito de canção tradicional, que se reforçam ainda mais com a representação de tais marcas de expressão no palco.

Figura 28: Tom Zé simulando choro em introdução de *Curiosidade* (1998)



Fonte: Carla Regina Gallo Santos, 2000

Ainda pensando nas sobreposições e nas formas pelas quais o artista tenta criar afastamento e reinvenções dentro de sonoridades estabilizadas, outro conceito a ser mencionado de grande importância na obra de Tom Zé é o de apropriação. O artista reutiliza, desconstrói, plagia e inverte tanto suas músicas quanto a de outros, considerando o gesto um simples desenvolvimento natural da música:

A Estética do Plágio

A Estética de *Com Defeito de Fabricação* reutiliza a sinfonia cotidiana do lixo civilizado, orquestrada por instrumentos convencionais ou não: brinquedos, carros, apitos, serras, orquestra de Hertz, ruído das ruas, etc., junto com um alfabeto sonoro de emoções contidas nas canções e símbolos musicais que marcaram cada passo da nossa vida afetiva. A forma é dançável, rítmica, quase sempre A-B-A. Com coros, refrãos e dentro dos parâmetros da música popular.

O aproveitamento desse alfabeto se dá em pequenas ‘células’, citações e plágios. Também pelo esgotamento das combinações com os sete graus da escala diatônica (mesmo acrescentando alterações e tons vizinhos) esta prática desencadeia sobre o universo da música tradicional uma estética do plágio, uma estética do arrastão (**).

Podemos concluir, portanto, que terminou a era do compositor, a era autoral, inaugurando-se a Era do Plagicombinador, processando-se uma entropia acelerada.

** Arrastão: Técnica de roubo urbano, inaugurada em praias do Rio de Janeiro. Um pequeno grupo corre violentamente através de uma multidão e ‘varre’ dinheiro, anéis, bolsas, às vezes até as roupas das pessoas (ZÉ, 1998).

As ponderações sobre o que chama de Plagicombinação, ou Estética do Arrastão, retomaram reflexões que Tom Zé vinha acumulando ainda antes de 1998. O artista, como mencionado no 1º capítulo, nunca teve grandes reservas quanto a retrabalhar materiais já publicados. Também chegou a utilizar a bricolagem de elementos diversos de outros artistas em *Se o caso é chorar*. Por fim, em *Com defeito de fabricação* desenvolveu a elaboração de uma defesa para sua liberdade apropriativa, que denunciava o fim das novidades completas.

“Quando falo em copiar estou me referindo ao problema das sete notas da escala diatônica estarem com as combinações esgotadas. (...) Estou me referindo a Bach pegar uma peça de Vivaldi, mudar de tonalidade e assinar seu nome” (ZÉ, 2011, p. 111). Para Tom Zé, tudo já teria sido feito e vivemos em um período no qual é preciso saber reutilizar.

Para exemplificar a questão, utilizo o CD na qual a ideia surge esquematizada. Em *Defeito1: O gene*, o cantor faz um autoplágio no trecho “Faça suas orações /uma vez por dia. / Depois mande a consciência /junto com os lençóis /pra lavanderia” (ZÉ, 1998), retirado de *O sândalo*. Certas músicas, por outro lado, são reaproveitadas no novo CD na íntegra, como *Defeito4: Emerê* e *Defeito14: Xiquexique*, ambas faixas de *Parabelo*. O compositor também brinca com outros músicos, como Gilberto Gil em *Defeito7: Dançar*. O trecho “Andar com meu pé eu vou /que o pé se acostuma a dançar” (ZÉ, 1998), uma citação a *Andar com fé*, é cantado com a mesma melodia utilizada pelo ex-colega de tropicalismo nos famosos versos “Andar com fé eu vou /que a fé não costuma faiá” (GIL, 1982). Ainda, cada faixa no encarte do CD é acompanhada pela descrição de suas inspirações. *Defeito2: Curiosidade*, por exemplo, é classificado como arrastão de Alfred Nobel e sua dinamite, motivado por sua letra. Por outro lado, outras faixas têm sua origem remetida a sonoridades, como *Defeito6: Esteticar*, arrastão dos baiões da roça, e *Defeito11: Tangolomango*, arrastão do estilo musical latino.

Da mesma forma, o cantor convida o público a participar de suas mudanças e sobreposições, sem temer resultados pouco regulares ou que pareçam ‘estranhos’. É o que convoca em *Jogos de Armar* (2000), álbum que trouxe a inusitada proposta de se abrir à participação de eventuais parceiros de composição e à livre reformatação das faixas. Isso porque foram feitos dois CDs; um principal, com as músicas na íntegra - *Jogos de Armar* -, e outro complementar, com fragmentos de músicas para futuras parcerias e composições - *Cartilha de Parceiros (CD Auxiliar)*. Na capa do disco a produção evidencia: Não é um disco duplo. Segundo Carlos Rennó, em mensagem no interior do encarte, O CD principal na realidade não era o *Jogos de Armar*, mas sim o *Cartilha de Parceiros (CD Auxiliar)*, afinal, Tom Zé e seus parceiros haviam apenas apresentado uma montagem possível dos módulos musicais que estavam sendo disponibilizados. Também no encarte a banda apresenta melhor a proposta:

Lá, o embrião de células musicais que podem ser manejadas, remontadas: um tipo de canção-módulo, aberta a inúmeras versões, receptiva à interferência de amadores ou profissionais, proporcionando jogos de armar nos quais qualquer interessado possa fazer por si mesmo:

- a. uma nova versão da música, pela remontagem de suas unidades constituintes;
- b. aproveitamento de partes do arranjo que foram abandonadas;

c. reaproveitamento de trechos de letra não usados nas canções, para completá-las ou refazê-las;

d. construção de composições inteiramente novas, com células recolhidas à vontade, de qualquer das canções do disco-mãe.

Acompanha o cedê auxiliar (não é um cedê duplo!), Cartilha de Parceiros.

Neste, cada célula ou trecho é apresentado separadamente, para permitir reelaboraões e remontagens.

As bandas de garagens podem naturalmente fazer arranjos ou recomposições ao vivo – até fora da garagem (ZÉ, 2000).

Como coloca Seeger (2008), uma canção é compreendida a partir da tradição e das características musicais que envolvem um local. Quando não sabemos o que fazer com o que ouvimos, tomamos aquilo como ‘estranho’. O autor cita Strangways, para quem “nós não sabemos o que fazer da música que é lenta sem ser sentimental e que expressa paixão sem veemência” (STRANGWAYS, 1966, apud SEEGER, 2008, p. 248). Ainda que inventiva, é esperado da música que ela trabalhe com pontos que não pareçam paradoxais, que sejam unidos de forma calculada, sem sobreposições que forcem o espectador a abrir mão de expectativas prévias sobre o que pode ser considerado canção. E o que Tom Zé faz e por isso causa mais uma percepção do ‘estranho’ é, através de estratégias diversas, se aproximar e se afastar do que entende como canção padrão. Em certos momentos trabalha contra a melodia e em outros retorna a ela da maneira mais integral possível. Ele não pretende definir apenas uma forma estável, mas sim ‘estudar’ as sonoridades – como o faz de forma evidenciada com o samba, o pagode e a bossa-nova em discos temáticos -, não para destruí-las, e sim para criar com elas de forma dialógica.

3.1.5 Sagaz palhaço ridículo

Um último paradoxo de Tom Zé ao qual vale a pena se voltar separadamente remete à relação que estabelece entre a comédia e a crítica. O músico, ainda jovem, descobriu ser uma de suas necessidades artísticas o relato das coisas que vive e que perpassam os locais. É, como diria Júlio Medaglia, “um cronista da vida, um cronista do mundo” (O SOM..., 2008). Contudo, também tendo origem em sua juventude, o humor se tornou uma marca importante da personalidade do artista, que o utiliza não apenas em contextos de fina ironia, mas também com a leveza do bobo da corte, de alguém que parece não levar a si próprio a sério, ou, muitas vezes, não levar a sério seu ouvinte. Ao explorar essas duas dimensões sob diversas formas de manifestação, acaba se tornando, como coloca Oliveira (2014), uma espécie de anti-herói.

A relação de Tom Zé com a crítica, além do interesse em relatar ou denunciar os fatos que percebe, vem de seu lado intelectual, erudito. Suas leituras e incursões por campos diversos do conhecimento despertaram também o senso reflexivo para as políticas sociais e outras questões. O cantor ressalva, entretanto: não faz música de protesto, apenas tenta levantar assuntos que devem ser discutidos. Característica essa que o próprio Tom Zé chama de jornalismo cantado desde que, em 2003, lançou o CD *Imprensa cantada*, no qual reunia músicas de circunstância inspiradas por fatos veiculados nos jornais reais. É válido lembrar que o artista chegou a trabalhar como ‘foca’ no Jornal da Bahia, em 1959, que *Rampa para o fracasso*, em 1960, já havia sido feita inteiramente com colagens de notícias jornalísticas, e que a partir dos anos 1980 começou a ser assíduo como cronista do cotidiano em jornais diversos. Mas a expressão vai além da utilização de material pronto de imprensa; ela passou a ser para Tom Zé um indicador do seu interesse por colocar nas canções os fatos que via no mundo.

Os paradoxos sociais já apareciam em suas canções desde Irará, quando compunha sobre temas cotidianos, como o incêndio ocorrido em um teatro ou a vendedora de acarajés do colégio⁸. Mais tarde, trabalhando no Centro Popular de Cultura (CPC), tinha como função elaborar músicas de reivindicação para greves e passeatas, algumas das quais entraram, em 1968, no LP de estreia de Tom Zé, *Grande liquidação*. Isso, claro, seguiu-se por toda a carreira. Ainda no início desta, começou também a fazer críticas à própria conjuntura da música nacional, que aparece em *Dulcinéia Popular Brasileira*, letra satírica em relação à MPB, que “em cada festival fica mais enferrujada” (ZÉ, 1970).

O disco *No jardim da política*, gravado em 1985 durante um show no Teatro Lira Paulistana, mas lançado apenas em 1998, traz um exemplo contundente da posição de Tom Zé como crítico social. Foi produzido como um questionamento à censura, à politicagem e às arrogâncias dos ditos artistas politizados. No show o cantor abusa de sua faceta trovadora/repentista, simulando a descrição, como se fosse um locutor, de alguns aspectos da apresentação. A primeira faixa, *No jardim da política (Introdução)*, é uma verdadeira apresentação aos espectadores: “Teatro Lira Paulistana, 1984. /Eu, Tom Zé, o locutor que vos fala, /mais Charles Furlan, que me ajudava na sala /e o violão decantava, /canto, /vamos apresentar um show /que se chamava /’No Jardim da Política’” (ZÉ, 1998). Ao longo da performance discorreu sobre os enganos da democracia e da liberdade, citando PMDB, PT,

⁸ *Maria do Colégio da Bahia* – “Hoje se a gente passa/ no Colégio da Bahia/ fica com saudade/ porque não tem mais Maria/ Mas muita gente a quem/ ela vendia fiado/ hoje tá de anel no dedo/ é doutor e deputado/ Quantas vezes, metida a elegante/ ela ia pela rua/ com vestido extravagante/ E se a turma perguntava/ Ô Maria, que roupa é esta sua?/ ela alegre respondia/ Meu filho isto aqui é seda pura/ a mamãe vai agora num bailinho de formatura”

PDT, PTS, PTB, PC e PC do B. Temas estes que ganharam ainda mais força em apresentações e singles lançados a partir de sua fase de consagração.

Figura 29: Tom Zé cantando *Politicar* no Rock in Rio 2011



Fonte: Danilo Verpa/Folhapress/VEJA, 02 out. 2011

Por toda essa trajetória de questionamentos e denúncias, Tom Zé poderia simplesmente se posicionar como um artista político, interessado em apresentar sua capacidade argumentativa através de canções. Mas, como mencionado no tópico sobre sua vertente popular, é uma de suas prioridades fazer uma arte que consiga alcançar e divertir o grande público, ainda que a união das duas necessidades seja pouco congruente. Neste sentido, vale a pena comentar a abordagem crítica de *Estudando o pagode (na opereta Segregamulher e amor)*. Além das mensagens já explicadas anteriormente – sobre a desvalorização da mulher no mundo e os preconceitos ao gênero pagode – o álbum revela outro aspecto interessante em sua fase de produção: com medo de cair novamente em elocubrações que fizessem com que sua música fosse considerada difícil, Tom Zé convidou dois vizinhos jovens para supervisionar a criação. Todas as canções foram repassadas a esses ‘editores’ para que indicassem o que não era compreensível e o que havia ficado excessivamente rebuscado, como explicou no Programa Roda Viva de 2005. O cuidado revela uma preocupação em fazer com que o álbum, mesmo com questionamentos complexos e sonoridades que seguiam sua proposta estética, conseguisse alcançar um público mais amplo.

Mas a estratégia principal de Tom Zé para descomplexificar temas e tentar atrair o interesse do ouvinte, desde sua juventude, tem sido simplesmente a aposta no humor em suas muitas possibilidades. Naturalmente, o uso de ironia e paródias, dimensões cuja existência possui sua própria relação com a reflexão questionadora, é sem dúvida uma das expressões de tal escolha. Para Bakhtin (1999), a paródia possui uma função crítica inata, que se opõe à cultura oficial. E o baiano certamente faz o uso esperado, capaz de auxiliar em seu interesse de passar discussões sérias de maneira sutil. Contudo, são as outras vertentes do humor de Tom Zé que chamam a atenção e aparentemente (apenas aparentemente) destoam de suas convicções político-sociais. Uma delas é a absorvida pela personalidade de matuto ingênuo. O artista possui uma forte vinculação à ingenuidade e a dimensões da infância. Seja em momentos reais ou nos tantos fabricados, sua simplicidade atua muitas vezes como contrapeso para o discurso que manifesta por trás, servindo como quebra de expectativas para situações como o da entrevista a Tatit e Netrovski em 2003: “Três em ponto da tarde. Tom Zé está no sofá, passando remédio no pé. ‘Rapaz, tinha jurado que estaria pronto para receber vocês’. Precisa tratar de uma ‘doença de velho’: esporão de calcanho. Se a cena fosse ensaiada, não seria melhor. O misto de intimidade e estranheza” (ZÉ, 2003, p. 214). A cena, se não ensaiada, minuciosamente refletida, é um típico quadro de Tom Zé para impactar através do rompimento com a seriedade.

Contudo, a principal estratégia de Tom Zé para suavizar a carga de suas críticas é através da ancoragem em um personagem *clown*. O artista constantemente se apresenta como palhaço ridículo, expondo a si mesmo para completar suas ideias de entretenimento, como quando recita em show realizado nas Asturias: “el concierto no aburrirá a nadié porque termina antes que tengas ganas de hacer pis. Es la mejor información about Tom Zé” (TOM..., 2009). Ele ainda expande tal proposta à sua equipe, criando uma espécie de banda bizarra, desconjuntada. O efeito cômico é um dos principais elementos de estranhamento – aqui sim no sentido de incompreensão do espectador em seu primeiro contato – em suas performances. Na última década, uma constante em seus shows é a utilização de uma calcinha apertada por cima da calça ou na cabeça, gesto esse que mistura tanto o ridículo do *clown*, do bobo da corte, quanto a ingenuidade da brincadeira infantil. Em meio a isso, nas pausas entre músicas, profere discursos sobre o estado da política brasileira e faz citações a Adorno.

Figura 30: Uso da calcinha em shows



Fonte: Respectivamente Chris Fuscaldo, 2011, e Jornal de Itaipu Eletrônico, 2013

Também é uma de suas marcas a apresentação de *Jingle do disco*, faixa que se presta exatamente à função anunciada no título. Tom Zé canta “Comprem este disco /É uma pesquisa paciente /Cada volta da agulha /Pelo sulco docemente /Fará você ficar /Mais feliz e inteligente” (ZÉ, 1992). Enquanto isso, um coro feminino canta ‘Tom Zé! Tom Zé!’, imitando o sotaque estadunidense ‘tonzí’. A descarada e cômica propaganda é seguida da indicação real de que sua esposa está com uma mesa na entrada da casa de shows vendendo os discos.

Em outros momentos, é o personagem grotesco, relacionado à ideia de baixo, escandaloso, que Tom Zé elenca para servir às suas intenções criativas. O uso do palavrão, os gestos rudes – como o dedo enfiado no nariz –, as letras – “Para parceiro na letra/ Satanás de baby-doll/ Ou um camundongo sádico que tem a língua vermelha” (Guindaste a rigor, 1970) – e mesmo as escolhas gráficas – no CD *Jogos de armar* são exibidos desenhos em quadrinhos ensinando os movimentos de dança que devem acompanhar a faixa *Chamegar*: ‘umbigada’, ‘bate-bunda’, ‘funga cangote’, ‘nó das ancas’ – são todas expressões de uma paródia grotesca, que apela ao choque.

Figura 31: Quadrinho com a dança *Chamegá*

Fonte: Márcio Soares Beltrão de Lima, 2000

Em *Carta*, canção de *Correio da Estação do Brás* (1984) que aborda a urgência de um nordestino em São Paulo em enviar correspondências à sua amada, a letra e a performance poderiam ter mantido a seriedade de outras faixas do disco, como *Menina Jesus* (1984), considerando o peso do tema. Contudo, Tom Zé opta por cantar os versos em voz sofrida e nasalada. Termina com lamentos tragicômicos de “aaai (fungada de choro), aaai (fungada de choro), aaai (fungada de choro)” (ZÉ, 1978). A vocalização ajuda a proporcionar uma aura grotesca na declamação dos versos: “Pro coração do meu amor me refazer/ (...) Me cozinhar como um peru bem gordo/ Me cozinhar que nem anum-tesoura/ Um bezerro santo/ Uma nota triste./ Me cozinhar como um canário morto/ Me cozinhar como um garrote arrepiado” (ZÉ, 1978)

Todas essas facetas se misturam na criação de uma figura - novamente concordando com as palavras do maestro Júlio Medaglia (TOM..., 1993) – cabaretista, que não cabe na indústria brasileira. É a combinação entre sua faceta cronista e sua irreverência irônica que pode tanto conquistar quanto incomodar. “Talvez tenha contribuído para que Tom Zé angariasse antipatias à esquerda e à direita: o humor cortante, fino, às vezes sarcástico par além da medida imposta pela mentalidade da época” (OLIVEIRA, 2014, p. 109). Não à toa, na contracapa de *No jardim da política* (1998) o artista faz questão de mencionar: “Antes que a inteligência

nacional me desinterprete, a canção *Classe Operária* é uma *reductio ad absurdum*” (ZÉ, 1998). *Classe operária* (1985) se destaca no disco ao ironizar causticamente a pretensão dos artistas de esquerda de falar em nome dos operários:

Sobe no palco o cantor engajado Tom Zé, /que vai defender a classe operária, /salvar a classe operária /e cantar o que é bom para a classe operária. /Nenhum operário foi consultado /não há nenhum operário no palco /talvez nem mesmo na plateia, /mas Tom Zé sabe o que é bom para os operários. /(...) E assim, depois de determinar /qual é a política conveniente para a classe operária, /Tom Zé e o seu público se sentem reconfortados e felizes /e com o sentimento de culpa aliviado (ZÉ, 1998).

A gravação de *No jardim da política* (1998) também demonstra o humor expressivo e performático presente nas apresentações de Tom Zé mesmo antes de ser 'descoberto' por David Byrne. No meio da faixa *Vá tomar*, o cantor iniciou uma improvisação imitando um solo vocal de jazz. Cantou palavras sem sentido, em um falso inglês, enquanto alterava notas e alturas, satirizando os melismas e os extremos vocais com um cantar completamente desafinado. Terminou seu solo voltando instantaneamente ao papel de narrador do espetáculo para ambientar ainda mais sua brincadeira e aproveitar para fazer a crítica ao cenário político: “Aí vai com a câmera, vai ficando longe, vai sumindo tudo. Vai voltando aquele cenário horrível, feio. Aqueles pobres, aqueles operários em greve. No ABC, no BCA, no PCB. Um militante do PT se aproxima, outro do PC. Fazem uma reunião subversiva” (ZÉ, 1998).

Os exageros cômicos de Tom Zé, assim como as duras críticas, geram tanto apreciadores quanto detratores. A união de ambos os aspectos torna a performance como um todo ainda mais satírica, incômoda. Por vezes a intensidade desses jogos aos quais convida o público, especialmente na segunda fase de sua carreira, acabou ecoando nas estruturas, impossibilitando uma compreensão e invertendo a proposta: “o momento em que o meio, não como resposta, mas como falta de (re)conhecimento da produção de Tom Zé, o ironiza” (PANAROTTO, 2005, p. 77). Apesar disso, novamente as convicções artísticas do baiano se mantiveram e o impeliram a continuar com seus jogos, ainda que reforçando a imagem de ‘estranho’:

Quando se trata de uma canção como Identificação (“RG 44687043, CIC 957485 e ISS 542048043, INPS 952048, Ordem dos Músicos do Brasil 85040, CGC 956048042”), eu poderia ter dito: o homem está se desumanizando, e daí pra frente. Talvez com um balançozinho pudesse tocar no rádio. Mas prefiro: “RG 4468...”. Prefiro a linguagem indicial ao invés de fazer uma tradução, que já seria opinativa. Configuro o acontecimento e permito às pessoas um ato de inteligência. Quero que elas pensem, e não que recebam palavras de ordem ou traduções acabadas, onde sejam consumidoras mortas. Mas tem gente que reage mal porque está acostumada a ser carneiro e, quando é convidada a ser gente, toma medo e cobra as palavras de ordem, pede heróis. (ZÉ, 1979, apud LIMA, 2010, p. 87).

3.2 LINHA EVOLUTIVA DO “ESTRANHO”

3.2.1 Análise da primeira fase

Em busca da identificação de uma linha evolutiva do ‘estranho’ em Tom Zé, que pudesse indicar de fato o que este seria e como aparece ao longo de sua trajetória, optei por manter a divisão entre as três fases do artista - iraraense tropicalista paulistano, ostracismo midiático x efervescência criativa e ressurgimento e consolidação da estética – estabelecendo um recorte interno a cada uma delas, que pudesse demarcar os momentos mais relevantes para cada etapa. Coincidentemente, Tom Zé realizou operação semelhante na segunda metade de 2019, quando anunciou a celebração de três fases de sua carreira em um show inédito. Em seu caso foram escolhidos os discos *Grande Liquidação* (1968), *Estudando o Samba* (1976) e *Nave Maria* (1984). Em minha divisão, o último também estaria localizado em sua segunda fase, portanto não cabendo a total adesão às escolhas de Tom Zé. Contudo, as duas primeiras opções indicam rumos centrais para o que estabelecerei aqui, com a ressalva de que não me deterei a um disco específico, mas ao momento que o circundou, podendo incluir outras obras. O objetivo é observar tanto a produção e as escolhas do artista quanto sua performance, a recepção, e a ambiência que o envolvia.

Assim, para a análise da primeira fase volto meu olhar para os primeiros sucessos de Tom Zé e sua aparição na grande mídia, a partir da qual atingiu uma escala até então inédita de público. Nisso se incluem a aparição junto aos tropicalistas, a participação no Festival da Record de 1968, o lançamento de seu álbum solo inaugural e as aparições televisivas que realizou na época. Trata-se de sua primeira escolha de representação para o público, ainda sem grandes noções do que encontraria, portanto, nem tão treinada e nem tão livre para seguir intuítos pessoais.

Sobre a canção de Tom Zé escolhida para o LP manifesto *Tropicália ou Panis et circenses* (1968), *Parque Industrial*, já estendi os comentários sobre suas pretensões e diferenças de versões no capítulo 1. Nesse momento, então, foco na compreensão de sua adesão ou não ao entendimento como ‘estranho’. De cara vale lembrar que a faixa foi apresentada no programa de Flávio Cavalcanti em frente a um júri que a desqualificou afirmando que ela não era nem mesmo uma canção. Ou seja, uma rejeição motivada pela inadequação da proposta quando comparada aos que se esperava de uma canção. O que nos remete às aproximações e distanciamentos de Tom Zé dos padrões de criação musical em fases diversas. Se considerarmos

a primeira versão, produzida para o álbum tropicalista, tal aspecto fica menos evidente. Como mencionado anteriormente, os vocais de Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa e Os Mutantes, que compartilham o canto com o autor, mantêm uma linha suave, sem inclinações irônicas ou fora da melodia. A instrumentação tampouco foge muito da normalidade para a época, apenas com inesperados ruídos de crianças ao fundo. Fica restrito, portanto, à parte de Tom Zé o momento de maior desafio aos códigos compartilhados da canção. A faixa inteira traz a crítica e o foco urbano, mas é mesmo no trecho do iraraense que a apreciação aparece feita com uso evidente da sátira, através da voz debochada e a sustentação dos ‘r’, como feito por radialistas, aspecto que também cria o deslocamento do formato tradicional da canção. Em seu ‘solo’ ganham a frente tanto o humor quanto as experimentações com as sonoridades, em um demonstrativo de como a convergência dos paradoxos de Tom Zé, mesmo que ainda com muita sutileza, já guiavam o espectador para uma possível percepção do ‘estranho’.

Se considerarmos que a crítica do júri de Flávio Cavalcanti foi idealizada para uma apresentação individual do compositor de *Parque industrial*, circunstância mais provável levando em conta os interesses de apresentação dos outros companheiros de Tropicália na época, torna-se mais evidente a reação, resposta a experimentações que ainda não tinham grande aceitação. Sua introdução, até os oito segundos, é feita com sons que remetem ao circo, interrompidos pelo trompete militar, que por sua vez é atravessado por ruídos de pratos e caixas de uma bateria sendo tocada sem melodia. É apenas um vestígio do que segue no desenvolver da música, com outras inserções instrumentais de efeito cômico, uso variável da dinâmica e um vocal extremamente acelerado. Não é difícil entender, pensando na data da criação, a desqualificação da faixa. O tema, ainda que irônico sobre comportamentos que faziam parte do cotidiano dos ouvintes, não é o grande fator de estranhamento nesse caso.

Se a ridicularização de si mesmo e dos outros não foi o ponto central em *Parque Industrial*, no caso de *São, São Paulo meu amor* esta ganhou maior relevância para as críticas midiáticas. Em edição do Jornal Intervalo de 1968, Eduardo Conde brincava com Tom Zé: “O público é bôbo, mesmo. Você ridiculariza São Paulo e o pessoal aplaude” (CONDE, 1968). Flávio Cavalcanti, no Diário de Notícias, avaliava “Parece que os paulistas não entenderam muito bem a letra da vencedora 'São São Paulo meu amor' (...) Se faltar peso à música de Tom-Zé, existe ainda o grande mérito de conseguir aplausos para uma completa gozação” (CAVALCANTI, 1968).

Figura 32: *São, São Paulo meu amor* em performance no Festival da Record de 1968



Fonte: Acervo Museu da Imagem e do Som, dez. 1968

Apesar da vitória no Festival da Record, a música não foi um consenso entre o público. Grande parte dos paulistanos, é claro, foi atingida de forma positiva ao se ver contemplado na letra. Tom Zé demonstrou os primeiros sinais de sua ligação com o centro urbano e efervescente de São Paulo, não fazendo somente uma ridicularização do público, como sugerido por Eduardo Conde, mas entregando uma visão particular a partir de seu lugar como novo cidadão da metrópole. Essa empatia cômica demonstrada pela vida na cidade cativou parte da plateia. Uma outra parcela, em suas palavras, manteve o olhar alargado, interrogante. A música trazia os elementos paródicos típicos do cantor, mas, em relação à instrumentação, ao contrário do exemplo anterior, uma das poucas surpresas de *São, São Paulo meu amor* está na utilização de chocalhos e um pandeiro no início da gravação. De resto segue um padrão mais regular para canções de festival.

Em sua performance no Festival da Record antes do anúncio da vitória, Tom Zé aparece muito distante da figura cabaretista que conhecemos atualmente. Se hoje em suas performances televisivas “Tom Zé revela um saber em torno das linguagens de que faz uso para constituir sua presença para um outro” (AZEVEDO, 2012, p. 49), naquele momento o músico demonstrava seu nervosismo com o palco, mantendo-se parado, cantando muitas vezes de olhos fechados, especialmente quando entoava o refrão – “São, São Paulo/ meu amor/ São, São Paulo/ quanta dor” -, dando até mesmo a impressão de um respeito pelo que estava sendo dito. Diferente do que a imagem acima sugere, a escolha não parece ter sido feita somente para ironizar o tom solene. Ainda que esta tenha sido a ideia original, na execução se transformou

em uma atuação a sério. A voz se mantinha em um registro simples, quase constante. Uma postura que não se encaixa nem mesmo com o Tom Zé de *Parque industrial*. O único gesto mais teatral reside no rolar de olhos quando canta sobre o ‘palavrão reprimido’ e a ‘pecadora armada de rouge e batom’. Apenas no final da apresentação o artista se solta, pulando, catando sem tanta preocupação com a entonação e gritando de forma improvisada “vai lá, não se morre mais, solta aí, canta aí”, em frase que utilizaria posteriormente no seu primeiro álbum, na música *Sabor de burrice* (1968).

Figura 33: Tom Zé na fita original da apresentação no Festival da Record de 1968



Fonte: Acervo Record, dez. 1968

Após o anúncio da vitória, em uma apresentação final de comemoração, Tom Zé parece ficar ainda mais travado. Desta vez passa a impressão de não manter a postura apenas por nervosismo diante do feito, mas até por uma tentativa de adequação ao que viria a criticar posteriormente, em *Complexo de épico*, na segunda fase de sua carreira: o compositor brasileiro que tem uma “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” (ZÉ, 1972). Nesse sentido, é plausível considerar que no momento do Festival o cantor ainda se debatia entre seus interesses artísticos – que aparecem com mais clareza nos discos – e a figura pública que deveria encarnar para conseguir o sucesso. Na dita performance final, mesmo diante de uma plateia que gritava vibrando e do palco cheio com os outros artistas que subiram para felicita-lo, colocando em sua cabeça uma falsa coroa e pulando ao seu lado, o jovem Tom Zé tentava manter um semblante profundo, com olhos fechados envolvidos pela letra. Ainda que destilasse um pouco de sua verve crítica/irônica ao escolher contrastar sua roupa pomposa, com gola bufante e um cajado na mão, com os trajés ‘jecas’ dos acompanhantes vocais, a aparição televisiva em competição

de tal porte parece ter misturado a intenção paródica com um desejo real de finalmente se adequar.

Contudo, como o próprio Tom Zé havia aprendido desde suas primeiras incursões na música, tanto seu jeito performático quanto sua voz e figura em geral não funcionavam para vestir a fantasia do compositor tradicional da música popular brasileira. A aparição travada do baiano no festival, mesmo que levando à vitória, se tratava claramente de uma tentativa de adequação, que se desmanchava nos momentos em que perdia a compostura diante da celebração, nos quais o sotaque nordestino acabava aparecendo mais carregado e o tom brincalhão surgia na voz.

É restritivo, portanto, compreender a circunstância do festival dentro dos parâmetros previamente pensados para o ‘estranho’, uma vez que o cantor tentava disfarçar tais aspectos. Mas é justamente pela incapacidade de se adequar a outros parâmetros, que fossem mais bem aceitos pela audiência, que vemos mais uma vez a existência oculta do ‘estranho’. E o comprovo pelas repercussões que sucederam o evento. “Essa gente trata de tudo, até de engenharia eletrônica, menos de música popular. A frase é de um espectador que, no ex-teatro Paramount, estava revoltado com a classificação em primeiro lugar pelo júri especial da música de Tomzé *São São Paulo, Meu Amor*” (NINGUÉM..., 1968). O trecho, extraído do Jornal do Brasil, apresentava a visão da tal parcela que não aderiu à empolgação com a música vencedora. O espectador demonstra visão semelhante à registrada anteriormente para *Parque industrial*, de que não se tratava realmente de uma canção, mesmo tendo esta uma estrutura muito mais regular do que a outra faixa.

A chave para compreender essa posição pode ter mais relação, na realidade, com o que o mesmo jornal publicaria três dias depois: “Apontado pelos cariocas como o responsável pela vitória de Tomzé, no júri especial, o jornalista Paulo Cotrim lava as mãos. Cotrim diz que não tem nada com isso, embora seja entusiasta dos tropicalistas, em particular Caetano, Gil, Gal e Mutantes. Em suma: apóia a turma séria” (SEM CULPA..., 1968). Entende-se a partir da crítica que Tom Zé, à diferença dos companheiros de movimento – todos igualmente experimentalistas e questionadores – não fazia um trabalho sério. O que isso significa exatamente? Acredito ser novamente a percepção de algo ‘estranho’ no cantor. As tentativas falhas de encarnar uma postura contemplativa, enquanto sua voz continuava sendo tão diferente dos belos tons de Gal, Caetano e Gil, e sua aparência – um indivíduo baixo e franzino enfiado em trajes pomposos – servia como caricatura de um artista popular, despertaram em parte do

público a sensação de lidar com uma proposta bizarra, que ridicularizava o reconhecimento do júri e da plateia.

Na Tribuna da Imprensa, o colunista Fernando Lopes tachava: “mais um espiroqueta apareceu de repente. Claro que só poderia aparecer em São Paulo que adora êsse tipo de provinciano. O rapaz, Tomzé, é considerado no momento o 'Caetano Veloso dos pobres'. Ele adora rir de suas próprias piadas. Só que não são engraçadas” (LOPES, 1968). O comentário aproveita a vitória do festival, que acontecera poucos dias antes, para abordar também a personalidade de Tom Zé. A impressão negativa novamente aponta para uma percepção de uma figura ‘estranha’. A crítica ao humor falho direciona para sua faceta ingênua e ao mesmo tempo de bobo da corte, o tipo de brincadeira comum ao cantor, que destoa de suas ironias finas e inteligentes, e se aproxima de sua cultura analfabeta e popular, como nas cantigas e jogos de palavras simples que tanto aprecia. Ainda é possível encontrar na nota de Lopes um preconceito relacionado à sua origem pobre, sertaneja, ou como coloca, provinciana.

Percebendo as mesmas características, da simplicidade ingênua e da cultura sertaneja, temos no Jornal Intervalo a seguinte avaliação:

No final, o grande vencedor, competindo com os maiores nomes da música popular, era um baiano tímido, inteligente e muito por dentro da linha dos trovadores de sua terra: Tomzé. A música: ‘São São Paulo, Meu Amor’. Um pouco agressiva, muito carinhosa, sátira e doçura ao mesmo tempo. Magro, um ar assustado, êsse velho companheiro de Gil e Veloso carregou o auditório na sua onda e, além de classificado pelo júri popular (5º lugar) foi o mais votado pelo júri especial. E mais: classificou, com Rita, dos Mutantes, o tão discutido ‘2001’ (uma moda sertaneja interespaçial), em quarto lugar, no especial. (TOMZÉ..., 1968).

É interesse perceber as indicações de sua arte trovadoresca, sua crítica ácida, porém satírica e carinhosa, e sua inteligência apesar da timidez. Alguns desses traços seriam deixados de lado ao longo da carreira – a timidez deu lugar a uma persona falante e espalhafatosa – e outros acentuados – as críticas perderam muito da doçura que as balanceavam para serem totalmente rebatidas pelo humor. Mas em geral, ainda que aqui não tenham sido apontados de nenhuma forma com uma percepção que gerasse estranhamento, já eram elementos que comporiam centralmente os paradoxos de Tom Zé.

Mais detalhes sobre sua persona artística e o que pretendia realmente propor como músico viriam apenas em seu primeiro LP, *Grande liquidação*. O álbum seguia o que já vinha sinalizando em *Parque Industrial*: temáticas focadas na constatação de uma sociedade cada vez mais automatizada, consumista e preocupada com padrões de comportamento. Dessa forma, Tom Zé se mostrava profundamente afetado pelo contato recente com o mundo caótico e repleto

de determinismos sociais da urbana cidade. A capa, colorida, cheia de mensagens indiretas, carregava um forte simbolismo. Reforçava o intuito de realizar uma crítica aos modelos consumistas e sensacionalistas da modernidade.

Figura 34: Capa do LP Tom Zé - Grande Liquidação



Fonte: Site oficial Tom Zé, 1968

Um dos pontos mais interessantes do lançamento foi o texto presente na contracapa:

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

TOM ZÉ

P.S.: Nobili, Bernardo, Corisco, João Araújo, Shapiro, Satoru, Gauss, Os Versáteis, Os Brazões, Guilherme Araújo, O Quartetão, Sandino e Cozzela, (todos de avental) fizeram este pastel comigo.

A sociedade vai ter uma dor de barriga moral

O mesmo. (ZÉ, 1968).

No trecho acima, a persona pública, que se tornaria uma marca de Tom Zé tão reveladora quanto suas músicas, já dava seus primeiros sinais: comentários ácidos, propositalmente buscando gerar um incômodo na sociedade, revestidas de uma verborragia irreverente e paródica (“é com z?”). Na mesma linha da ousada fala crítica e livre na forma, Tom Zé enviou aos jornalistas um depoimento com o título de *Material para a imprensa*, o qual começava da seguinte maneira:

- Você é compositor?

- Sou, sim senhor.

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

Por essa pergunta, que muitas vezes ouvi, fica parecendo que a música popular brasileira só pode ser velha, pois a música nova e atual não o seria (eu sei da conotação que a palavra ‘jovem’ tem nessa questão, mas insisto propositalmente no meu sentido). Parece que é vedado aos compositores ‘brasileiros’ o ato ou a capacidade de renovar. (...) Ora, eu nasci na minha época, sem ter idade, nos braços de 2 mil anos, e não quero herdar uma velhice precoce, nem a tentativa lírica e estéril de realizar os sonhos de meus avós. (...) O que a minha música é, ou o que sou, é a fúria enjaulada de 400 anos e 80 milhões de bocas. (...) Quando eu abri os olhos e vi, tive medo. É que eu pensei que vós todos iríeis (é assim mesmo que se diz?) ficar vermelhos de vergonha. Mas qual nada, a vossa hipocrisia já atingira a indiferença da anestesia. (ZÉ, 2011, p. 16).

Assim, se Tom Zé ainda evitava utilizar sua força afrontosa fora das músicas e dos textos, resguardando sua persona em dúvidas sobre os limites que deveria respeitar para obter o sucesso, nas letras já defendia o interesse em incomodar, causando uma ‘dor de barriga moral’ e atingindo uma sociedade que considerava anestesiada. A faixa de abertura do disco, como era esperado, foi *São, São Paulo* (agora renomeada excluindo o ‘meu amor’). Faixas que tiveram algum êxito, além de *Parque Industrial* e *São, São Paulo*, foram, *Não Buzine Que Eu Estou Paquerando* e *Profissão de Ladrão*, que respectivamente faziam alusão ao slogan ‘São Paulo não pode parar’ e às injustiças sofridas pelo pobre.

A segunda canção do LP, *Curso intensivo de boas maneiras*, atacava a exigência de determinados comportamentos na sociedade, fazendo referências ao jornalista e autor Marcelino de Carvalho, um ícone das décadas de 1960 e 1970 para as regras de etiqueta. Nela, Tom Zé pregava: “Primeira lição: deixar de ser pobre,/ que é muito feio/ Andar alinhado/ E não frequentar, assim, qualquer meio” (ZÉ, 1968). Com essas palavras questionava também a

diferença entre o culto e o popular, sendo amplamente considerado ruim, de mau gosto, ser pobre e conviver com todas as classes. Arrematava: “Da nobre campanha/ Contra o desleixo/ (...) Vou me empenhar/ Entender de vinhos, de salgadinhos” (ZÉ, 1968), em uma ironia do que deveria ser considerada uma missão nobre, de importância, ao relacioná-la com futilidades, como entender de vinhos e comidas. O trecho “Vou falar baixinho,/ Serenamente, sofisticadamente,/ Para poder com gente decente/ Então conviver” (ZÉ, 1968), é complementado pelo cantar tranquilo e suave. Em seu geral, a música segue esse ritmo sem variações.

Glória, terceira faixa, joga as críticas para os cidadãos de bem da família tradicional: “Como um grande chefe de família/ ele soube sempre encaminhar/ seus filhos para a glória/ glória,/ glória eterna/ Mas aguardando o dia do juízo/ por segurança foi-lhes ensinando a juntar muito dólar/ dólar,/ dólar na terra” (ZÉ, 1968). Enquanto este refrão é cantado por um coro de voz clara, os versos⁹ nos quais a canção ironiza a hipocrisia de uma classe média conservadora, em especial considerando o contexto que ainda reverberava a ‘Marcha da Família com Deus pela Liberdade’, Tom Zé canta com jeito de coco de embolada, com ênfase no som enérgico de determinadas palavras com versos rápidos, porém mantendo a musicalidade da MPB.

Outro ponto interessante é *Camelô*, não necessariamente por sua letra, que segue o modelo de crítica social do disco, mas por sua introdução, na qual Tom Zé fala:

Em 1965, um grupo de teatro da Bahia, 65 mais ou menos, montou o Caixeiro da Taverna, de Martins Pena. Os personagens foram mais ou menos atua...(risos), foram atualizados. Um português, esse tinha no texto original, vivia se queixando que estava no Brasil há dez anos e ainda não tinha ficado rico. Enquanto isso, um camelô Brasil - campado da vida - ia todo dia no armazém do português e ouvia essa missa. Um dia, o camelô... .. Danado da vida... (Danado pode dizer em disco, num pode?) Danado da vida virou pro português e disse assim... (ZÉ, 1968).

O texto que antecede a canção modifica a linha que o LP vinha estabelecendo anteriormente, acrescentando uma irreverência e voltando para sua origem trovadoresca, de narração dos problemas cotidianos baseados em um personagem específico.

Quero sambar meu bem é uma das faixas de maior interesse no disco, em busca de proposições iniciais de Tom Zé que flertassem com o ‘estranho’. Com um fundo instrumental mais moderno que o restante do álbum, trazendo inserções harmônicas que exploram um pouco

⁹“Ensinou-lhes bem cedo a defender/ a família e a tradição/ balançando a bandeira do bem/ o pecado punir sem perdão/ Mas nos seus pequenos erros/ preferir a casa alheia/ ressaltando a discricão/ e tudo isso ensinou/ com poucas palavras/ e muitas ações/ Ensinou-lhes bem cedo que a honra/ todos devem cultivar/ entretanto, ao tomar decisões/ ela nunca deve atrapalhar”

melhor sua bagagem compositiva teórica, a letra da canção rompe com o restante do álbum. A música não foca em críticas pesadas, apenas deixando no ar a ideia de uma tensão entre tradições arcaicas e modernas. Mas o leve tom é reforçado pela liberdade que imprime ao vocal. Com impostação de falsetes graves o cantor ironiza a importância de tradições românticas como a 'saudade perfumada' e a 'tradição embalsamada'. Aqui Tom Zé inicia um fechamento mais irreverente para o LP, que culminará com *Sabor da burrice*, debochando não apenas dos temas que elenca nos versos, mas da própria tradição da canção.

Na última faixa, que começa com o grito “Não se morre mais, cambada. Dou-lhe uma! Dou-lhe duas! Dou-lhe!... Dá-lhe coentro, Janete” (ZÉ, 1968), o baiano dá um salto experimental em relação às propostas anteriores. Antes do canto ainda fala alegremente em forma de anúncio: “Alô, alô serviço de alto-falantes de Irará, Bahia: diretamente dos estúdios da Gazeta, eu, o fio de ‘seu Éverton’, mais Os Versáteis, mais o Paixão, mais o Laçador, mais o Canto Quatro, enviamos, mandamos amplexos cheios de saudades para Cumpade Leonço” (ZÉ, 1968). Assim deixa totalmente de lado o papel de cidadão paulistano do início do LP para abraçar seu lugar de fala e crítica como um sertanejo de Irará, Bahia. Em relação às sonoridades, o principal instrumento de fundo é um órgão eletrônico tocado em estilo psicodélico, com transições rápidas e trechos de solo. Contudo, a música não poderia se distanciar mais de um rock; os vocais dos coristas, que repetem o refrão “Veja que beleza/ em diversas cores/ veja que beleza/ em vários sabores/ a burrice está na mesa” (ZÉ, 1968), simula o canto de caipiras. Já Tom Zé canta sem grandes preocupações, seguindo o tom próximo ao de sua voz natural, e faz intervenções constante com murmúrios e interjeições.

Considerando *Grande liquidação* como um todo, acredito ser um disco no qual a personalidade musical e pessoal artísticas de Tom Zé ainda se definiam. Suas facetas, exceto seu lado humorado e questionador, vem e vão, não parecendo serem suficientes para a definição do artista como um ‘estranho’. O humor aparece de forma bastante direta por meio da sátira, ou seja, uma manifestação crítica debochada com sutileza inteligente, o que de forma alguma classifica por si só um artista como ‘estranho’. Pelo contrário, seria mais um músico sagaz em seu olhar para a sociedade. É como entenderam também os comentaristas da época:

Escutem por exemplo, 'São São Paulo' que a Censura parece que está de olho em cima; 'Curso intensivo de boas maneiras', 'Parque industrial', 'Sabor de burrice' etc. Tom-Zé parece seguir a linha de Gilberto Gil. Suas músicas são mais comunicativas e mais perto da realidade dos nossos dias. Não sei se o público gostará de Tom-Zé, mas o disco está muito bom. (NONA, 1968)

A procura, acima de tudo, da beleza e da alegria, é a constante mais evidente nas músicas de Tomzé, outro membro do grupo baiano. Especialmente em suas letras,

Tomzé lida com os grandes mitos criados pela publicidade - a boa aparência, o otimismo pela técnica, os crediários, os preconceitos e a desinformação. Frequentemente emprega ditos, ou mesmo quadrinhas populares, como base para suas composições. Não se trata porém de recolher 'desafios' ou expressões do cangaço: "Antigamente, um rapaz bem educado não dizia palavrão não pedia fiado e nem cuspiu pelo chão". A irreverência do cantador nordestino esconde a personalidade de um artista que se atualiza constantemente com os mais recentes estudos sobre Comunicação de Massa. (NEM TUDO..., 1968).

Depois do lançamento do LP o baiano passou um período realizando shows solo de seu disco. O uso que fazia da teatralidade ganhava seus primeiros destaques, com o reconhecimento de seu esforço para o figurino, como destaca o *Jornal Intervalo*: “Os Mutantes, Tomzé e Claudete Soares sabem que o traje faz parte do espetáculo” (AS MODAS..., 1968). Na apresentação de que trata a crítica, da faixa *São, São Paulo*, os músicos acompanhantes utilizaram roupas para representar as várias épocas e situações sociais de São Paulo, como bandeirantes, fazendeiros, ‘gatinha da Augusta’, ‘playboy’, homem de negócios e africanos. Tom Zé utilizava uma túnica branca, com colagens sobre a cidade. Mas a mesma teatralidade, nas roupas e na postura cômica, era ridicularizada por outro veículo. Em edição de 1969 da revista *A Cigarra*, o músico era novamente colocado em comparação negativa com os seus ex companheiros de tropicalismo:

[Tom Zé] não conseguiu para si uma imagem que, apesar de insólita - com tôda aquela parafernália que 'os meninos' costumam usar -, não parece dissonante. Porque é. Nêle a coisa ficou de um jeito meio sôbre o excesso de tropicalismo. De um tropicalismo já consumido (Caetano e Gil partiram para outra), de um caipirismo forçadão, e de uma ingenuidade que não convence (Os Mutantes conseguem ser de uma pureza comovedora). A imagem não comunica, e a voz, se cantando não dá para comprometer, falando é uma fossa. (GAL..., 1969).

Aqui temos o exemplo de uma reação de total rejeição da figura de Tom Zé, declaradamente motivada por vários aspectos formadores do ‘estranho’ no artista: os excessos teatrais, a origem sertaneja e o interesse em demarcá-la, a postura do ingênuo matuto, a voz desafinada. A crítica parece novamente excluir, por tais características identificáveis como ‘estranhas’, o iraraense do que era considerado o comportamento de um artista sério. Semelhante foi o apontamento de Sílvio Luiz no Festival da Record de 1969, quando o chamou de besta quadrada em música (ANTÔNIO..., 1969). Infelizmente, a escassa quantidade de registros em vídeo de Tom Zé da época dificulta a verificação de tais aspectos. Todo o material do programa *Divino Maravilhoso*, apresentado pelo grupo tropicalista, que seria um rico arquivo para análise do comportamento do cantor – que participou das gravações e foi o apresentador do episódio final -, foi apagado na ditadura, após a prisão de Gil e Caetano.

Um dos poucos registros televisivos restantes, do programa *Jovem Urgente*, mostra um Tom Zé ainda muito fechado em 1969. O cantor apresentou as músicas *A gravata*, *No tempo*

da nossa vovó e São, São Paulo, de forma bastante tradicional, sem performance corporal, com roupas simples e sem grandes explorações sonoras. Mais desenvolto que a fala – que ainda era tímida – o canto ainda assim trazia pouco impacto. O único destaque fica para a apresentação de *No tempo da nossa vovó*, que apesar de ter uma letra bastante inocente, provocou risos e simpatia na plateia e no apresentador. Contudo, os registros jornalísticos dando notícia sobre os shows pareciam indicar a existência de um Tom Zé bastante mais desenvolto fora das câmeras, sobretudo em seu lado cômico. O Diário de Notícias, que já havia feito algumas críticas pesadas ao iraraense na época do Festival da Record, chegou a reconhecer a potência de sua interpretação para alterar a concepção do cantor:

O cronista não suportava o Tomzé da TV e do seu *São Paulo, meu amor*, premiado no último Festival paulista. Sentei-me no teatrinho do Aurimar com esse handicap negativo, mas bastou a primeira interpretação desse tropicalista de voz aguda, na boa sátira que é *Sem entrada e sem mais nada*, para darmos uma guinada de 180° em nosso bem-querer. E as gozações do intérprete compositor continuaram nos empolgando em *Curso intensivo de boas maneiras* (a letra poderia ser maior, tão bom é o assunto), *Curso de Robot* (diz mais nas entrelinhas do que poderia prever a mais austera Censura), *A gravata*, esta parecendo letra de um Noel Rosa que aderisse ao Movimento Tropicalista; *Sabor de burrice* e até o romântico *Você gosta?*, quando o impetuoso satírico parece ter vergonha de se mostrar amoroso e docemente piegas. (MACHADO, 1969a).

É um indício interessante de que, de fato, suas aparições televisivas na época não traziam elementos de grande interesse. E é também um sinal de um humor que já abandonava a simplicidade da sátira típica para se tornar mais ácido e teatral. Seu lado cômico cada vez apareceria mais vinculado a temas menos sérios, mostrando também a faceta bobo da corte. Ainda em 1969 o Correio da Manhã anunciava composições do músico dedicadas à guerra do açúcar contra o adoçante (SANDRONI, 1969) e sua inclinação como contador de casos cotidianos: “Tom-Zé é uma surpresa cheia de curiosidade que canta com simplicidade suas composições, que são algumas, por sinal, bastante divertidas e melódicas, quase sempre sobre temáticas cotidianas e bem flagrantizadas. Tom-Zé pode firmar-se amplamente como um chansonnier” (Jafa, 1969). O Diário de Notícias foi além, outra vez o apelidando de Noel Rosa tropicalista por sua verve caricatural dos fatos do dia a dia (MACHADO, 1969b).

Considerando esse curto período como central para a primeira fase da carreira de Tom Zé – nos três anos seguintes, ainda pertencentes a tal etapa, o artista já iniciou outras transições que o aproximaram mais do que viria a ser seu ‘estranho’ -, avalio que o formato pelo qual o ‘estranho’ surgiu como objeto de pesquisa ainda não estava presente. Contudo, sua indicação como possível sensação do público no momento da recepção parece ser válida pelos comentários e indícios do material encontrado. Ainda que não tivesse uma proposta complexa,

com seus paradoxos em constante atravessamento, a simples existência de tais características – em especial sua comicidade teatral crítica, que muitas vezes combinava com traços caricatos de sua origem sertaneja – já causava um incômodo por boa parte dos espectadores. Além disso, mesmo que a força de suas experimentações com a canção não se desnude com tanta evidência aos olhos de uma pesquisadora do século XXI, aparentemente era claramente notada pelo público dos anos 1960, que reincidentemente o acusavam de não fazer canções. Portanto, acredito ser uma fase na qual o ‘estranho’ de Tom Zé ainda não existia como tal, mas o desenvolvimento de sua persona e suas propostas artísticas davam um início acelerado à sua configuração futura, inclusive já despertando outras formas de percepção vinculadas ao ‘estranho’, como o estranhamento – o não reconhecimento de códigos – e o descarte de seu trabalho como um produto falso, não verdadeiramente sério.

3.2.2 Análise da segunda fase

Para a segunda fase da carreira de Tom Zé, tão determinante para a formação do que seria o ‘estranho’ ao qual a pesquisa se dedica, analisei o período que gira em torno do LP que fez toda a sua história mudar ao ser ouvido por Byrne, *Estudando o samba* (1976). Dessa vez o recorte abarcou um período um pouco maior que o anterior, indo de 1973 a 1978. A faixa abarca a realização do primeiro álbum da nova fase, *Todos os olhos* (1973), e vai até as últimas repercussões do disco de 1976 antes da estreia do LP seguinte. A opção por um período um pouco mais amplo que o anterior reflete também a duração da segunda fase – 1973 a 1986/88 -, que, considerando-se o período de atuação profissional, abarca anos, contextos e episódios a mais do que a primeira. Seria, pois, limitado reduzir toda a etapa a apenas dois anos como no caso anterior. Além disso, trata-se de uma fase transacional, na qual a mudança das características do artista ocorreu gradualmente, cada uma revelando um pouco do que busco aqui.

“No momento em que eu fiz o *Todos os olhos*, esse disco me tirou das mídias” (O TROVADOR..., 1996). De fato, o disco inseriu de vez Tom Zé em um dos procedimentos que já vinha sendo fator inicial para sua percepção como ‘estranho’: a produção de músicas que variavam entre o distanciamento e a reaproximação de determinados códigos aceitos para uma canção. Abordei no capítulo 1 a quebra de temporalidade em *Complexo de épico*, uma das primeiras na carreira de Tom Zé. Também *Brigitte Bardot* foi anteriormente mencionada por sua tentativa de inovação estética a partir do uso da dinâmica ter sido castrada pelo técnico de som, que padronizou o volume final utilizando um compressor. Mas o LP possui outros

importantes exemplos da iniciativa de Tom Zé de se afastar da fórmula A-B-A cancional que vinha mantendo até então. *Cadamar*, composta em parceria com Augusto de Campos, é um de seus principais representantes. O poeta concretista, ao ouvir o amigo iniciar a composição, pontuou que a letra já estaria pronta em uma simples frase: ô, cadê Maria que não vem. Fragmentado e repetindo as palavras em diferentes grupos fonêmicos – “Ô ô cadê mar /ô ô cadê/ ô ô cadê mar /ô ô cadê /ôôô cadê mar /ia que não vem” (ZÉ, 1973) -, a canção também funciona em cima de um ostinato insistente, que varia em ritmo e altura. A faixa se resume a 45 segundos nos quais a estrutura citada é repetida duas vezes, primeiro apenas por Tom Zé e depois com um coro auxiliar. Com essa simplicidade, a proposta consegue romper o esperado pelo ouvinte que já acompanhava as criações anteriores de Tom Zé.

Além de *Cadamar*, a influência dos poetas concretos é repetidamente sentida em elementos distintos do álbum, como a já mencionada capa de Décio Pignatari e o poema visual *Olho por olho*, de Augusto de Campos, na contracapa. A inserção dialoga com *Todos os olhos*, faixa que dá título ao disco. Ela começa com um grande bocejo e é intercalada por outros diversos ruídos vocais, culminando, ao final da música, com um grito/gemido com voz agudíssima e desafinada: “Eu sou inoceeente” (ZÉ, 1973).

Figura 35: Contracapa de *Todos os olhos* - poema visual *Olho por olho*



Fonte: Arquivo pessoal de Márcio Soares Beltrão de Lima, 1973

Além disso, novamente o artista opta por quebrar a melodia e recitar de forma acelerada e desesperada, a partir de 2 min. e 25seg., a última repetição do verso principal. A

estratégia ressalta a discordância com o desejo social de que ele seja um herói, exposto na letra, quando ele é um simples ‘inocente’, ou seja, eximindo-se do papel de crítico social que na realidade tantas vezes havia assumido. É interessante que a partir dessa fase Tom Zé dá início a uma preocupação cautelosa tanto com o que vai dizer quando com a forma de fazê-lo. De certa forma, seu lado questionador começa a contrastar com uma necessidade de não se comprometer demais com a figura de um artista político, classificação que negou diversas vezes ao longo dos anos. Ele já preferia ser considerado apenas um trovador do cotidiano.

Ainda assim, seu ‘estranho’ volta muitas vezes à realidade séria e crítica, como em *Dodó e Zezé*, quando traz questionamentos como “Por que é que a gente tem que ser marginal ou cidadão?/ diga, Zezé/ É pra ter a ilusão de que pode escolher,/ viu, Dodó?” (ZÉ, 1973). Nesta, Tom Zé divide os vocais com Odair Cabeça de Poeta, fundador do Grupo Capote, de ritmos tradicionais nordestinos. Os cantores representando, respectivamente, Zezé e Dodó, criam um diálogo, um flerte com um desafio repentista improvisado. O lado sertanejo popular, portanto, aparece atravessando suas críticas, em uma sequência de paradoxos convergentes leve, sem causar fortes estranhamentos, mas presente.

Em *Quando eu era sem ninguém*, o triângulo e o tipo de coro que introduz a música com ‘Ô cadê, cadê você?’ remetem fortemente à música nordestina. Tom Zé chega a mencionar durante a letra que está fazendo um forró. A canção na realidade tem a estrutura de uma cantiga de roda, uma retomada às origens do músico: “Quando eu era sem ninguém/ e não tinha amor nenhum,/ o meu coração batia, ô maninha,/ tum, tum, tum/ (...) Você diz que faça corta,/ mas navalha corta mais,/ e a navalha que mais corta/ é a língua dos rapaz/ Tum, tum, tum, tindolelê/ tum, tum, tum, tindolalá” (ZÉ, 1973). Mas o artista faz questão de introduzir pequenos desvios no padrão da cantiga, fazendo o coro do refrão “Tum, tum, tum, tindolelê/ tum, tum, tum, tindolalá” (ZÉ, 1973) variar de altura, começando mais baixa que o verso e subindo e descendo rapidamente no seu decorrer. É o tipo de estratégia que, apesar de sutil, avança muito em relação às experimentações que havia feito nos três primeiros LPs. Aqui a tradição regional sendo tensionada com as experimentações performáticas, o que mistura diretamente expectativas divergentes, dá mostras de pontos que viriam a ser constantes na convergência de paradoxos gerando efeitos do ‘estranho’.

Augusta, Angélica e Consolação e *Botaram tanta fumaça* retomam o lado cidadão metropolitano de Tom Zé, mantendo uma estrutura simples, que não invoca o ‘estranho’, mas sendo relevantes para notar a fluidez pouco coesa do LP entre a faceta nordestina e urbana do artista. E ambas inclusive se misturam, na escolha das sonoridades x as letras, aí sim criando o

dito estranhamento. Contudo, nota-se claramente uma associação do nordestino com o bucólico, inocente e questionador das injustiças, enquanto o lado urbano aparece sobretudo para criticar a própria concepção da urbanidade. É, como o próprio músico deixa claro em seus depoimentos, a dualidade de sua atração, de um lado pelo caos de São Paulo e do outro pela sua reminiscência de Irará.

Mencionarei por último *Um Oh! E Um Ah!*, faixa sem letra que chegou a ganhar clipe¹⁰ produzido pela Luaka Bop, na época de seu relançamento no disco *Brazil Classics 4: The Best of Tom Zé*. Na música vozes graves enunciam ‘Oh’ enquanto vozes agudas intercalam com ‘Ah’. Tom Zé entra para repetir ‘paracatum’. A mescla do ritmo de samba com as intervenções vocais cria uma sonoridade ‘estranha’, que certamente entra na categoria pensada por Tom Zé para o que tenta colocar como des-canção; não uma grande inovação ou experimentalismo, mas uma sutil surpresa que desloca o esperado pelo cérebro. Além disso, o fato de não possuir realmente uma letra, ainda que feito sem tal motivação na época, fez da faixa uma música de boa recepção por parte do público internacional. “Acaba sendo uma coisa que não tendo língua, não precisa traduzir. Me dá a oportunidade de chegar em lugares e o público de qualquer país cantar” (TROVADOR..., 1996).

Figura 36: Trechos do clipe de *Um Oh! E Um Ah!*



Fonte: Luaka Bop, 2008

Uma crítica do disco feita n’O Jornal associa as características trazidas para o disco com uma amargura disfarçada:

A impressão que Tom Zé sempre despertou - de ser um artista escorregadio permanece em mais esse trabalho: ali estão o humor e a sátira, o tropicalismo ou restos do que foi o movimento, as tendências concretistas naturais brotadas da amizade com Augusto

¹⁰ O clipe brinca com vários elementos retratando boca, aparentemente um jogo tanto entre os ‘oh’ e ‘ah’ que são enunciados quanto o design gráfico do LP original da música – as bocas do poema visual de Augusto de Campos e o ‘olho’ da capa, cuja origem mesmo com os depoimentos de Tom Zé não foi esclarecida, podendo ser um ânus ou uma boca.

de Campos (nesse LP, novamente é de Augusto de Campos o texto da contracapa), os sambas e desafios tradicionais, além de um influência relativamente acentuada dos últimos elepês de Walter Franco (Ou não) e Caetano Veloso (Araçá Azul). (...) Veio o tropicalismo e Tom Zé nele, embora não se possa afirmar que ele tenha sido realmente um tropicalista. Bom ou mau, ele já começava a se resenhar como uma personalidade amorfa, de difícil caracterização. (...) E via-se claramente que ele não trazia nenhuma proposta musical e/ou estética nova, que não se propunha a uma linha rígida de trabalho, mas que poderia jogar - impulsivamente - com elementos de humor, de tropicalismo, de concretismo etc. (...) O fato é que essa amargura, disfarçada em sátira e ironia, está presente em tudo o que ele, como um artista preocupado, procura fazer. (MOURA, 1973).

Apesar da pretensiosa conclusão, é interessante o fato de o autor também mencionar que Tom Zé é dono de uma personalidade amorfa, de difícil caracterização. Mais do que a inegável frustração do músico com o mercado fonográfico e com determinadas questões da sociedade, a indicação dessa irregularidade por parte do jornalista aponta para o ‘estranho’. Afinal, trata-se justamente do aspecto que se manterá presente por toda a trajetória do baiano, mesmo após a consagração. São os paradoxos, as ligações incongruentes que Tom Zé já começava a utilizar sem grandes preocupações com a compreensão final, que, como indicado por Sérgio Braga, poderiam vir a causar incômodo para alguns ouvintes:

Está na praça o novo trabalho de Tomzé (...). Antes de mais nada a constatação de que se trata de um trabalho incômodo, provocante. E quem conseguir vencer a preguiça ou mesmo o comodismo da música bonitinha e bem arranjada e escutar com atenção esse LP <<Todos os olhos>> de Tom Zé vai ter surpresas bem compensadoras. (...) O trabalho de Tomzé não tem nada de anormal ou qualquer coisa de inigualável. Ele se destaca e merece incentivo porque é inteligente, sem se render às fórmulas fáceis do sucesso comercial. É vigoroso, coerente com a sua proposição. (...) A Tônica de todo o disco seja muita procura, muita pesquisa em torno de novas fórmulas musicais. (...) E tem ainda <<Botaram tanta fumaça>>, onde se unem todas as características desse Tomzé de <<Todos os olhos>>: a vontade de dizer alguma coisa séria, o tom irônico mas inteligente e mesmo os exageros para fugir às fórmulas comerciais. (BRAGA, 1973).

Novamente a falta de registros em vídeo, até mesmo acentuada pelo ostracismo em que adentrou, terá que ser compensada por apontamentos que aparecem sob outros formatos. É o caso de crítica feita por Abel Lumer sobre uma participação de Tom Zé na TV:

Tomzé, cujo olhar imbecil e propositadamente perdido, faz crer que estamos diante de um alienígena, primeiro limitou-se a frasear um refrão: ‘Todo o compositor é um complexado’. Não contente, juntou-se com um cúmplice, e atacou a moda de viola, numa tentativa de som rural dito de vanguarda. Mais pareciam os ceguinhos que cantam à beira da calçada, com escusas - os últimos são pelo menos autênticos. (...) É por isso que artistas do gabarito de um Chico Buarque ficam longe dos musicais de TV. (LUMER, 1974).

A caracterização como um alienígena, evidentemente negativa, pode ser considerada como uma das primeiras associações do artista ao ‘estranho’. A dita ‘tentativa’ de realizar um som rural de vanguarda na realidade é simplesmente a união de dois dos traços definidores da personalidade do artista, a origem sertaneja e a formação musical vanguardista.

Entretanto, o crítico acerta ao dizer que Tom Zé não igualaria a autenticidade do ceguinho cantando na calçada: a autenticidade nunca viria a ser uma característica do músico, sendo, pelo contrário, a mistura pouco coesa essencial para a arte ‘estranha’ que propõe. Independente do julgamento, a crítica traz vestígios da persona que o músico agora adotara para si em frente às câmeras, bastante mais aproximada à que encontramos atualmente em comparação aos registros da década anterior. Seu olhar ‘perdido’ junto à citada declaração sobre os compositores é uma faceta bastante característica do performer, um misto teatralmente calculado de ridículo e apocalíptico.

A partir desse momento as críticas jornalísticas e notícias continuaram demonstrando que a aproximação cada vez maior de Tom Zé ao ‘estranho’ e ao uso de características paradoxais em sua forma de comunicação se tornava um problema, um bloqueio para sua aceitação no mercado. José Álvaro foi ainda mais duro em sua crítica do que o colega de Tribuna da Imprensa: “Todos os débeis-mentais estão aparecendo no programa ‘Fantástico’, da série ‘Os Oligofrênicos Também Cantam’, semana passada: Tomzé, Raul Seixas e Sérgio Sampaio” (ÁLVARO, 1974). Claramente Tom Zé vinha reforçando sua faceta grotesca, que, conciliada às experimentações com as sonoridades, motivava uma forte rejeição para espectadores que buscavam, como afirmado por Abel Lumer, personalidades com o padrão de Chico Buarque.

As críticas irônicas que realizava também demonstraram finalmente causar a ‘dor de barriga moral’ que anunciara pretender em seu primeiro LP:

Ele (Manoel Carlos, diretor geral do Fantástico) agora discordou de um depoimento agressivo de TomZé acerca da falsa seriedade do compositor brasileiro e do talento nacional em geral: ‘Não, isso não vai passar, Mièle’. Mièle: ‘Ele está dando um piche nele mesmo, é o tipo do número do qual poucos gostam’. (É FANTÁSTICO!..., 1974).

Como previram Manoel Carlos e Mièle, o incômodo gerado contribuiu para afastá-lo das mídias e do grande público.

O LP de 1976, *Estudando o samba*, foi feito em estreita parceria com o sambista Elton Medeiros, um dos grandes nomes do gênero. Enquanto este trazia o vasto repertório sobre o objeto de estudo, Tom Zé inseria suas experimentações por cima dos produtos gerados; na prática, era a parte na qual aplicava sua pesquisa do samba e na qual dava vazão às reelaborações ‘estranhas’ que já vinham apontando desde 1973. Sua ideia era introduzir os elementos elaborativos trabalhados em *Todos os olhos* e lapidá-los, gerar um produto mais bem acabado para criar um sentido real de estudo das diversas culturas que existem nas variantes do samba, fugindo da limitação das representações mais comuns do gênero. Em seu livro

abordando a concepção do álbum, Oliveira (2014) considera que *Estudando o samba* é o produto que melhor expõe a faceta ‘vândalo dadaísta’ de Tom Zé, que mistura vogais, piadas, jogos de linguagem, irregularidades e esculachos. A proposta do ‘estudo’ era, pois, a de desmontar o samba e expor suas ferramentas fundamentais para depois reorganizá-lo com critérios novos, como evidenciou David Byrne ao mencionar a presença do ‘cavaquinho desconstruído’ no álbum.

Mã, cuja estrutura comentei no capítulo 1, é uma escolha acertada para abrir o álbum com impacto e marcando a tentativa de trabalhar de fato com o que considerava a descanção que vinha elaborando. Unindo batida sincopada e vocais que remetem à cultura baiana-africana ao eventual atravessamento de trombetas, a música se mantém em um dó permanente. Ouvintes que colocassem o novo LP para tocar de cara teriam o estranhamento de se deparar com um produto que dificilmente classificariam como samba. E como o classificar? Essa é a relevância de *Estudando o samba* para compreensão do ‘estranho’ em Tom Zé: o álbum o liberta de uma vez de laços com preocupações formais que até então parecia manter. Aqui o compositor decide apostar na ligação de extremos, unindo sonoridades minimalistas e ruídos, explorando seu conhecimento da cultura popular, especialmente nordestina, e também seu grande repertório academicamente obtido. *Toc*, por exemplo, faz uma rica junção da viola nordestina a elementos do serialismo e da música concreta.

O que poderia parecer uma simples homenagem aos mestres da bossa nova em *A felicidade* se transforma em uma investigação digna de um álbum que se denomina um ‘estudo’ ao mudar a harmonia inserindo polirritmias. É criado um contraste entre o ritmo central executado pelo violão, em 6/8, e a marcação em 2/4. Além disso, os pequenos detalhes inseridos dão o tom que diferencia uma música de Tom Zé de uma bossanovística. Aqui temos uma moringa repleta de água tocada por Téo da Cuíca, o sopro de apitos em pequenas partes e o contraponto de um contrabaixo a partir da segunda metade. A música conta com a presença de uma orquestra, por pouco menos de oito segundos no início da faixa. Segundo o compositor, essa inserção foi planejada para lembrar um canhão que adentra a música, como a parada militar sufoca a felicidade (O SOM..., 2008). A voz de Tom Zé, por outro lado, se mantém no estilo ‘cool’ de João Gilberto. Mas uma ligeira inquietação é colocada pelo violão, que permanece em contratempo.

Ui!, que em si já traz uma ironia bem humorada, é fortalecida nos shows, nos quais Tom Zé atribui o dialogo proposto na letra – “Você inventa o luxo/ Eu invento a humilhação/ Você inventa o amor/ Eu invento a solidão/ Você inventa a lei/ E eu invento a obediência” (ZÉ,

1976) – a uma conversa realizada, respectivamente, entre os Estados Unidos e o Brasil. A partir da faixa, em entrevista para o programa Som do Vinil, Tom Zé comenta sobre sua tendência para o humor: “Mas a inspiração pra essa letra é muito interessante. É muito divertida, bem humorada, irônica. Quase todas as tuas letras tem essa característica... [Tom Zé:] Pra não virar música de protesto...” (O SOM..., 2008). Mais uma vez, o jogo de balanceamento entre crítica e comicidade.

A partir da não adequação de *Estudando o samba* a um gênero específico – com certeza não ao samba -, Tom Zé deu início a uma série de álbuns que não teriam um lugar pré-definido nas prateleiras das lojas. Panarotto (2005), acredita que foi nesse momento que o artista foi percebido como inclassificável. Após o lançamento do álbum, o jornal Movimento exaltou a diferença da proposta para o que se espera de um samba, e já previa a possível perplexidade do ouvinte acostumado ao ritmo tradicional quando se deparasse com a experiência da música com ruído de Tom Zé:

Aprender na escola, não se aprende. No morro ou na cidade, pouco importa. Nasce mesmo é do coração. O samba nasce assim. Dizem compositores e ouvintes. Pelo menos a maioria deles. Difícil é ouvir o contrário: o burilado, arquetizado acorde por acorde, palavra por palavra - o samba que se faz acesso, à base da reflexão. Não se trata de dar preferência pra uma ou outra maneira de compor. Na realidade, muitas vezes o sambista vidente e o sambista artesão se embaralham na hora da criação. Ainda que seja assim, a gente se surpreende se alguém bota o seguinte título num disco: *Estudando o samba* (Continental, 1976). Refiro-me ao último long-play de Tom Zé, com arranjo de José Briamonte e participação de Heraldo do Monte. Tom Zé incursiona por quase todas as manifestações do samba: a de raiz rural, urbana, através do coro afro das lavadeiras e entrecortado pelo sopro jazzístico (na faixa ‘Mã’, ponto alto do disco); banha-se da male molência carioca na parceria de Elton Medeiros; e com Perna, em “Menina Amanhã de manhã”, se vale da modernidade poética com o afunilar progressivo do texto na canção. Não falta, inclusive, a experiência do samba com ruído, esse recurso típico da música contemporânea erudita, que acaba por deixar perplexo o ouvido distraído acostumado com o musak, um nome usado na teoria musical para a música ligeira requerida pela denominação e a divisão do trabalho também chamada ‘música gastronômica’, ‘música ambiente’. (...) O elepê de Tom Zé ostenta um traço que não se encontra nos seus trabalhos anteriores: certa complacência pelo patético, que neutraliza - ao lado de alguns abstratos lances filosofantes - a ironia ou o deboche que o acompanhava desde o início de seu percurso artístico. (VASCONCELOS, 1975).

O trecho também traz a relevante observação quanto à mudança na faceta humorística de Tom Zé. Como indiquei anteriormente, o artista, sobretudo com a evolução ao longo dos anos, desenvolveu diversas facetas de seu lado cômico. Aqui o jornal relata um momento específico dessa trajetória, no qual seu até então dominante deboche foi substituído por um quê de patético, mais focado no humor consigo mesmo do que voltado para a ironia alheia. Essa sua permanente aposta na provocação, aliada às brincadeiras e gozações,

aumentava ainda mais a confusão antes manifestada nas críticas em compreender o que propunha:

Tom Zé é um sujeito engraçado. Desde a sua aparição vitoriosa com São Paulo, meu amor, vencedora do Festival da TV-record em 1968, não se sabe ao certo se o seu trabalho é isso mesmo, ou se está tirando um permanente sarro de tantos quantos tentam entendê-lo. Seu novo LP, Estudando o samba (Continental - 1.01.404.123) é uma prova disso. (...) Eu, particularmente, curto Tom Zé pela curiosidade de descobrir uma nova surpresa, quase sempre agradável em cada novo trabalho seu, e esse disco é um acumulado delas a começar pelos monossilábicos títulos de suas músicas. (...) A quem espera somente surpresas entre pesquisas e músicas experimentais, a beleza de 'Vai' - Menina amanhã de manhã/ quando a gente acordar/ quero te dizer/ que a felicidade vai/ desabar sobre os homens/ vai... - a melhor faixa do disco é um contraste, como também o são as duas parcerias com o sambista Elton Medeiros. (...) É um disco inexplicável, por mais que se possa tentar, mas cativa. (UM SARRO..., 1976).

Na realidade, como o jornalista reconhece e eu associo como fundamento de sua percepção como 'estranho', Tom Zé constantemente se renovava, trazia surpresas de difícil explicação. Vicente Serejo avançou no processo que busco aqui identificando o artista, a partir deste LP, como 'estranho':

Quem conhece a produção de Tom Zé (com momentos importantíssimos), lembra, logo de entrada, o Tropicalismo. (...) Pode lembrar ainda Tom Zé de São Paulo, Meu Amor, que venceu um festival. Mas, ouvindo este Estudando o samba, lançado pela Continental, não lembra nada disso. Aqui é o Tom Zé quase inédito, estranho, trabalhando os vários toques de samba, saindo do quadrado dois por quatro e se projetando na Bossa Nova, para depois descer às raízes. Uma capa simples e estranha apresenta o novo Tom Zé (...). Simples, longe dos arranjos de Rogério Duprat que encheram os ouvidos dos públicos de festivais, Tom Zé, Estudando o samba, parece que quis apenas redescobri-lo. Se esse foi o seu objetivo, fiquem certos que redescobriu. E redescobriu com a seriedade e a segurança de um autêntico músico. (SEREJO, 1976, grifo nosso)

Ao mesmo tempo, Tom Zé passava, logo após o disco ser lançado, por novas fases de reflexão. Em conversa realizada em entrevista da Folha de S. Paulo (ARROJO, 1977) o músico indicou que as recentes mudanças em sua carreira o distanciaram do interesse pelo entretenimento, abrindo uma maior atenção à 'boa provocação da atividade mental'. Pouco tempo depois, em 1978, reforçaria sua preocupação com a fineza da estruturação reflexiva: "Sua preocupação principal, portanto, é fazer da linguagem um instrumento de alerta. A todo momento, substituí palavras por outras e assim mesmo não fica satisfeito" (DUCLÓS, 1978b). Assim, o artista fugia da domesticação. Como passaria a imperar durante sua carreira mais recente, a necessidade de criar empatia com o público seria constantemente atravessada de maneira 'estranha' pelo misto de precisão objetiva e transições criativas. É o que demonstra a continuação da mesma entrevista com Duclós, quando, de maneira confusa, Tom Zé volta atrás e defende a importância do entretenimento:

TomZé chamou atenção para a importância de alguém fazer música para que a juventude dance, e não fique 'aleijada' pela falta de movimentação do corpo e excesso de atividade mental. (...) Quero uma forma de energia que alimenta a vontade de pensar, um modo de ver a vida através da reflexão, como se fosse uma luta pela dúvida viva e contra a certeza castradora. (DUCLÓS, 1978b)

A segunda inclinação fundamental para o desenvolvimento do ‘estranho’ de Tom Zé no final da década de 1970 foi a busca incessante por novas sonoridades. Ainda que satisfeito em relação ao resultado do último LP, Tom Zé jamais se considerara um sambista, mas sim um artista em estudo, em fase de experimentações com as canções. “‘Não posso e mesmo que quisesse, não sei fazer samba’, responde. O que ele está empenhado em fazer é um disco de pesquisa” (SOARES, 1977). Com tal comentário o músico falava da possibilidade de realizar um álbum inteiro feito a partir da colagem de ruídos de diversos objetos.

Figura 37: Hertzé e enceroscópico



Fonte: TV Cultura, 1978

No programa de 1978 ‘Música e músicos’, da TV Cultura, o compositor apresentou sua nova fase produtiva, exibindo, por exemplo, os instrumentos acima – hertzé, na época chamado de Fontes de Leite, e enceroscópico, na época chamado de Mecânico Ferreira. Tom Zé conseguiu reunir um grupo amplo de músicos interessados em colaborar com sua pesquisa, tanto na fabricação dos objetos quanto na realização das músicas. E, ainda que não tenha podido inserir quase nenhuma descoberta nos álbuns de sua fase em ostracismo devido às limitações das gravadoras, o artista passou a realizar shows nos quais apresentava as criações:

Tom Zé e seu grupo vão começar a fazer loucuras, como ligar enceradeiras, passar serrote em cano, ou destruir agogôs num esmeril. O palco vai soltar faíscas nesse momento - tão perigosas, que vão obrigar os músicos a usarem óculos de proteção. O público que se cuide: nessa hora - tão suscetível a choques elétricos e a conclusões apressadas - a música mudará de rumo. Enquanto os novos instrumentos - inventados pelo próprio grupo depois de um mês de trabalho - fazem a percussão, as vozes e outros recursos tradicionais, como o bumbo e o violão, serão acompanhados por flashes ritmados de sons conhecidos, como frases de jingles, trechos de música clássica ou uma mixagem de metais. (...) [Sobre o Hertzé:] A mesa - na verdade uma pequena caixa com seis botões - aciona os sons mais importantes desse novo trabalho,

já que coloca na roda uma série de 'conceitos' conhecidos, como voz de locutores de rádio, frases de propaganda, 'Halleluia' de Haendel, violinos de gravações já conhecidas. 'Nosso objetivo, explica Tonzé, é encontrar uma sintaxe, uma possibilidade desses sons todos formarem música'. Tomzé diz que está emocionado com a nova experiência, pois além das perspectivas que ela abre, de criação coletiva, existe também uma nova maneira de 'fazer música': É emocionante a união de duas pessoas trabalhando nos serrotes do Carpinteiro Mourão¹¹, por exemplo', diz ele. (...) Aí aparece a principal dificuldade da presença de Tomzé num mercado de conceitos fixos. Principalmente para ele, tão preocupado com o cotidiano popular, e que ao mesmo tempo opta por refrões surpreendentes, por encadeamentos musicais quase 'atípicos', para usar uma palavra da moda, que o afastam do público. (DUCLÓS, 1978a).

Na matéria acima Tom Zé chega a falar sobre uma nova maneira de fazer música, o que incluiria juntar sonoridades populares, como *jingles* e comerciais, a composições clássicas. O último trecho, entretanto, joga luz em outro aspecto das misturas do músico que se mostrava um problema: a crença do fazer popular através de encadeamentos musicais que eram demasiadamente complexos para o apreço do grande público. Mesmo nessa época, conscientemente inserido em música de pesquisa, ele acreditava que as ideias chegariam a todos, afirmando inclusive que conseguiria “alcançar o rádio com o seu novo som” (DUCLÓS, 1978a).

A proposta com os *instromzémentos* também levava aos palcos mais uma forma teatral humorada de Tom Zé, através do um grupo se apresentando de óculos de proteção e soltando faíscas, efeito que foi levado ao extremo na década de 1990, quando o músico ganhou aval popular e dos produtores para fazer uma cena completa, com uniforme próprio, como será abordado na terceira parte da análise. Os anos 1978 foram, assim, o embrião de explorações não apenas sonoras, mas visuais que gradualmente transformavam Tom Zé na figura *clown* ‘estranha’ dos dias atuais. Mesmo que não propositalmente configurado ainda como sua persona debochada, no extremo entre o desligado e o ridículo, no programa *Música e músicos* (1978) o artista aparece de forma notadamente mais despreocupada com a conformação de padrões do que na década anterior. Deixou de lado as roupas ostensivas, com babados e traços chamativos, para adotar o visual cotidiano – roupas lisas e simples, cabelo despenteado – que mesmo atualmente só alterna com os trajes obviamente usados como figurino, quase fantasias. Ou seja, sua persona deixou de ter como referência o artista bem apresentado para assumir a dualidade entre o palhaço teatral e o criador que não pensa na aparência, causando novamente o estranhamento do interlocutor.

¹¹ O nome Carpinteiro Mourão fazia homenagem ao percussionista do grupo, que bolou o instrumento - uma caixa com um pedaço de cano, que soa com o uso de dois serrotes.

Figura 38: Tom Zé com traje de proteção e em visual naturalizado



Fonte: Acervo TV Cultura, 1978

A segunda fase de sua carreira, em especial seu início, foi marcada pela intensificação da percepção coletiva do artista como ‘estranho’. Da parte de seu intuito produtivo, contudo, não parece ser um momento no qual tal conceito era buscado pelo músico. Seu principal interesse então era abrir portas de elaboração, realizar todas as misturas que causavam incômodo no público não com tal objetivo, mas focado em si próprio, na dedicação às suas necessidades artísticas prementes, que não puderam ser contempladas na primeira fase por sua preocupação com o público. Certamente, como ressaltai, Tom Zé mantinha sua ânsia por atingir o mercado popular fonográfico. Porém, essa intenção nascia mais da crença de que suas criações poderiam despertar atenções do que da produção voltada para padrões populares conhecidos. Além dos pontos nos quais o ‘estranho’ apareceu de formas particulares, os aspectos elencados anteriormente – erudito, analfabeto/popular, sertanejo, urbano, crítica, humor – aparecem de formas variadas, em diferentes proporções ao longo dos anos. Mas foi sobretudo o tensionamento entre seus afastamentos e reaproximações dos padrões de canção que marcou a fase analisada. Sua exploração mudou radicalmente tanto o rumo dos novos álbuns quanto a percepção que se tinha de Tom Zé, agora excessivamente provocativo para a aceitação geral.

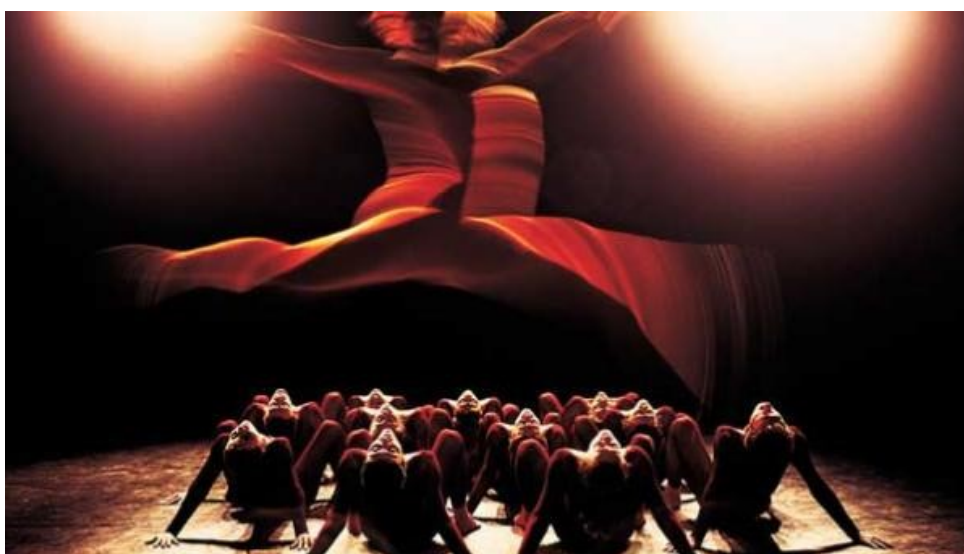
3.2.3 Análise da terceira fase

Novamente considerando a importância das mudanças vividas no período, para representar a terceira fase selecionei cinco anos da carreira já em pleno sucesso de Tom Zé. De 1997 a 2002 foram produzidos dois discos de grande peso: *Com defeito de fabricação* (1998) e *Jogos de armar* (2000). Ao longo de tais anos, entretanto, também ocorreram lançamentos paralelos, como a primeira trilha para o Grupo Corpo, *Parabelo* (1997), a divulgação de um show gravado em 1985, em *No jardim da política* (1998), a versão remixada de *Com defeito de*

fabricação, *Postmodern platos* (1999c), e o CD *Imprensa cantada*, que trazia apenas três faixas para repercutir episódio vivenciado em show de João Gilberto. Além disso, a versão internacional de *Jogos de armar* só foi lançada em 2002, portanto ampliando a fase de repercussões do disco. Apesar da ampla gama de momentos importantes na terceira fase da carreira de Tom Zé, o período selecionado representa a consolidação de seu nome no universo musical mundial, além da derrubada de seu estigma com o público nacional, por volta de 1999. Em tal momento, o seu ‘estranho’ já havia passado pelos novos testes de liberdade criativa e se desenvolvia estrategicamente.

Já reconhecido em diversos países, em 1997 Tom Zé recebeu um convite da companhia de dança Grupo Corpo para participar da elaboração da trilha sonora de seu novo espetáculo, *Parabelo*, junto ao amigo José Miguel Wisnik. Apesar de receberem um escopo inicial da proposta criativa de Rodrigo Pederneiras, coreógrafo do grupo, os músicos tiveram total liberdade para experimentar e conceber um produto inovador, pensado não necessariamente para a dança, mas para o movimento corporal.

Figura 39: Foto de divulgação do espetáculo *Parabelo*



Fonte: Grupo Corpo, 1997

Foi a passagem liberada para Tom Zé explorar com integralidade os aspectos que continham o ‘estranho’ enquanto ponto de sua música. Um dos caminhos óbvios para isso foi traçado pela exploração massiva de traços sertanejos e contemporâneos que deram o tom da dança a ser desenvolvida, levando o Pederneiras a criar o que ele define como “a mais brasileira e regional” (PARABELO, 1997) de suas criações. Para Wisnik, as músicas se tornaram uma “festa nordestina de vanguarda paulista para a infinita graça mineira” (PALOMINO, 1997) –

referência à origem de Tom Zé e aos ritmos principais do disco, com nordestina, à vinculação de Wisnik e até de Tom Zé às criações da década de 1970/80 em São Paulo, com vanguarda paulista, e à origem do Grupo Corpo, com mineira.

O álbum mescla faixas bastante regionalistas, com sonoridades de raiz, a elementos da música contemporânea e faixas extremamente experimentais, como *Uauá*. Também traz *Assum branco*, composta em piano, de forma límpida, mas seguindo certa linha moderna. Além de como um todo se relacionar às tão queridas tradições e cultura sertanejas de Tom Zé, o disco demonstra claramente a forma como seu aprendizado profundo de música clássica e vanguardista influencia o processo compositivo. A união ao estudioso Wisnik e à modernidade da companhia de dança deram vazão a criações que consideravam os interesses teóricos de Tom Zé, uma oportunidade de realizar propostas mais complexas do que as de seus discos solo. O espetáculo explorou, além do conhecimento composicional instrumental de Tom Zé, sua faceta experimentadora, com o uso de ‘instrumentos’ como serrote, em *Baião velho*, apitos, gaita de chaveiro e garrafas, em *Uauá*, ruídos de bochechar e de fricção de bexigas no dente, em *Bendegó*, e cordas esfregadas e cincerros, em *Cego com cego*.

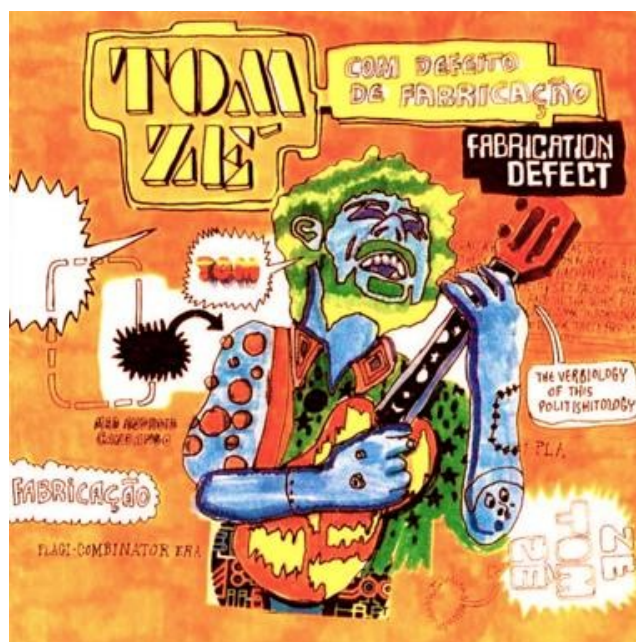
O canto surge apenas nas duas últimas faixas, *Cego com cego* e *Xiquexique*. Ambas utilizam a mesma letra, semelhante a uma cantiga cheia de referências à vida sertaneja: “eu vi o cego lendo a corda da viola/ cego com cego no duelo do sertão/ eu vi o cego dando nó cego na cobra/ vi cego preso na gaiola da visão/ pássaro preto voando pra muito longe/ e a cabra cega enxergando a escuridão” (WISNIK; ZÉ, 1997). Na primeira música o canto é feito através de voz feminina suave – as vocalistas da banda de Tom Zé, Luanda e Nilza Maria, compartilham o papel com a cantora Ná Ozzetti -, que de fato ‘cantiga’ os versos praticamente sem acompanhamento instrumental. A segunda faixa utiliza a voz grave de Arnaldo Antunes - também contando com o coro de Luanda e Nilza Maria – que opta por uma entonação quase falada, com pegada bastante mais contemporânea. Sobre a mesma letra, também vale notar o trecho “eu vi a réplica da réplica da bíblia/ na invenção dum cantador de ciência” (WISNIK; ZÉ, 1997). As misturas trazem não somente a existência de pontos distintos nas referências de Tom Zé, mas também muito da inquietude que domina sua arte como um todo, da urgência em atravessar caminhos múltiplos para tentar conter tudo o que precisa exteriorizar. E o ‘estranho’ se retroalimenta dessa necessidade.

Ainda que carregada de complexidades que poderiam jogar o ‘estranho’ no contexto da rejeição, a trilha sonora de *Parabelo* conseguiu alcançar visibilidade popular. A última faixa do álbum, *Xiquexique*, obteve um sucesso à parte. O xaxado foi trilha de coreografias de nado

sincronizado, propaganda publicitária e foi o escolhido para acompanhar a apresentação do Grupo Corpo no encerramento das Olimpíadas do Rio de Janeiro em 2016. O disco garantiu aos dois compositores uma indicação para o Prêmio Sharp na categoria trilha sonora.

No ano seguinte o êxito teve seguimento ao ser lançado um de seus discos de maior sucesso internacional, *Com defeito de fabricação*. Já na capa a proposta se declarou reflexiva e voltada tanto para o Brasil quanto para o exterior:

Figura 40: Capa do CD Com defeito de fabricação



Fonte: Site oficial Tom Zé, 1998

O design gráfico escolhido para *Com defeito de fabricação* ou *Fabrication defect* deixa ver algumas intenções do álbum: a de colocar Tom Zé como um ‘mad android candango’, formado por colações e facetas diversas, a de expressar nas músicas uma ‘verborrologia de politimerdia’, e a de apresentar suas plagicombinações. Os ‘estranhos’ termos seguiam a tendência crítico cômica da obra, na qual o músico se apresentava como androide louco, portador dos defeitos que o homem comum apresenta aos olhos do desenvolvimento. Tais aspectos são listados nas faixas: *Defeito1: O gene; Defeito2: Curiosidade; Defeito3: Politicar; Defeito4: Emerê; Defeito5: O olho do lago; Defeito6: Esteticar; Defeito7: Dançar; Defeito8: ONU, arma mortal; Defeito9: Juventude javali; Defeito10: Cedotardar; Defeito11: Tangolomango; Defeito12: Valsar; Defeito13: Burrice; Defeito14: Xiquexique*. De certa forma, é possível considerar o álbum um auto reconhecimento do ‘estranho’ e dos excessos que apareciam nas criações de Tom Zé.

O objetivo principal do disco, entretanto, era novamente tecer críticas políticas e sociais por meio do humor. A crítica à riqueza x pobreza e à cultura capitalista continuam sendo tema, uma das constantes de Tom Zé ao longo da carreira. Agora, mais do que nunca, a sátira e o deboche se tornaram instrumentos de composição. Em *Tangolomango* o cantor ironiza “O rico hoje, coitado,/ É preso, todo cercado/ Arrodeado de grades/ Porteiroguarda e alarme/ Arranje, Senhor, um porto/ Que ele não 'steja acuado/ Com um pouco de conforto/ Pra ele estar sossegado” (ZÉ, 1998) ao som de um tango modernizado, com o coro feminino – que a partir da terceira fase virou uma das marcas registradas de Tom Zé – entoando os versos críticos com uma tranquilidade aparentemente imparcial, como que ressaltando a vitimização do rico presente na letra. Já *Politicar* reconfigura palavrões e xingamentos conhecidos ao completa-los com símbolos capitalistas/conservadores – indicando serem tão problemáticos quanto os termos originais: “Meta sua grandeza/ No Banco da esquina/ Vá tomar no Verbo/ Seu filho da letra/ Meta sua usura/ Na multinacional/ Vá tomar na virgem/ Seu filho da cruz” (ZÉ, 1998).

Politicar foi mais uma das canções do músico iraraense contempladas com um clipe. Este ressalta com clareza a transição efetiva do Tom Zé calmo da segunda fase para a figura cômica, agora sem dúvida decidida a usar a teatralidade para radicalizar suas propostas ao fazer graça consigo mesmo, ridicularizando-se. Relembro que aqui o aspecto ‘estranho’ já era algo consciente no processo criativo de Tom Zé, que adotou então a comicidade ridícula como uma das principais estratégias para seu alcance. Destaco também que nesse momento sua performance já havia se estabelecido como um de seus principais recursos artísticos, a partir das quais vinha sendo considerado dono de um incrível senso visual (Ben Ratliff para o *The New York Times*), um provocador de moralistas (Paulo Milhomens para a *Carta Maior*), um artista de stand-up comedy (Christopher Dunn para o site da *Luaka Bop*), e um gnomo frágil, sábio e selvagem (Sebatían Ramos para o jornal *La Nacion*). Esse último, em especial, ressalta que a forma como sua persona aparecia, tanto por seu humor ora inocente ora ridículo quanto por sua inteligência, formavam uma aura ‘estranha’ para as performances. E o clipe de *Politicar* traz um pouco de tal figura para as câmeras. Insaciável, além de fazer pequenas atuações, Tom Zé interpreta e dança por toda a canção, de maneira selvagem, como diria Ramos. Em determinado momento rasga sua roupa e arranca as mangas do terno. Ao longo do vídeo são inseridas críticas visuais, com dólares sendo queimados e picotados. Ao final, a frase: o dólar não é real.

Figura 41: Tom Zé rasgando traje e dançando em clipe de *Politicar*



Fonte: Luaka Bop, 2010

Em relação a sonoridades, como seria de se esperar após a primeira mostra da fase com *Parabelo*, o álbum amadurece a mistura fluida de elementos de gêneros musicais nordestinos, elementos clássicos e experimentações contemporâneas, um ponto que se estabilizaria nas composições de Tom Zé até a atualidade. *Defeito7: Dançar*, por exemplo, começa com uma melodia simples em piano que logo no momento de entrada do vocal - novamente um coro feminino - é interrompido por uma batida repetitiva que retoma os ruídos eletrônicos do compositor. Na metade da faixa o ritmo muda totalmente, dando lugar a uma melodia mais alegre, dançante, com um regionalismo aguçado pela pronúncia de Tom Zé, que assume o vocal.

Por fim, vale chamar atenção também para *Esteticar*, na qual o músico imprime nos versos suas considerações sobre preconceitos com pontos centrais de sua figura, seja a cultura analfabeta/sertaneja ou a liberdade de brincar com o ridículo. “Pense que eu sou um caboclo tolo boboca/ Um tipo de mico cabeça-oca/ Raquítico típico jeca-tatu/ Um mero número zero um zé à esquerda/ Pateta patético lesma lerda/ Autômato pato panaca jacu/ Penso dispenso a mula da sua ótica/ Ora vá me lamber tradução intersemiótica” (ZÉ, 1998). Na letra o cantor chega a mencionar seu conhecimento em semiótica - que na época vinha estudando através de textos de Pierce - para sugerir que a falta de boa interpretação estaria nos críticos, e termina ressaltando as mudanças que vinham acontecendo em sua carreira: “Se segura milord aí que o mulato baião/ tá se blacktaiando/ Smoka-se todo na estética do arrastão” (ZÉ, 1998). Ou seja, a ‘estranha’ estética de Tom Zé, que ainda no momento de *Com defeito de fabricação* era descartada no Brasil como fruto de um jeca patético, estava ganhando reconhecimento internacional.

Apesar de o CD ter sido escolhido pelo The New York Times como um dos 10 melhores de 1999 e recebido o Grande Prêmio da Crítica da Associação paulista de Críticos de Arte, como demonstrado pela Folha de Londrina, o artista ainda era elencado como “polêmico,

ousado e inovador” (TOM..., 1999). O reconhecimento, portanto, não inibia sua percepção como ‘estranho’. Para o jornal Público, de Portugal, *Com defeito de fabricação* era uma “nova gama de produtos corrosivos vinda do Terceiro Mundo. Estarão as sociedades de consumo prontas a digeri-lo, agora que a reciclagem se tornou uma moda?” (CATALÃO, 1999). Apreende-se, portanto, que mesmo para um mundo que voltava sua atenção – sua ‘reciclagem’ - para produtos do que se considera o Terceiro Mundo, a acidez sarcástica de Tom Zé poderia ser incômoda demais. Entretanto, dessa vez sua ousadia não se tornou uma barreira, como demonstrado pela repercussão positiva do jornal argentino Pagina12: “Hoy (..) es un músico de culto para el mundo entero y acaba de sacar una joya llamada Fabrication Defect, donde demuestra que sigue siendo lo que siempre fue: un pensador que hace canciones” (POLIMENI, 1999).

Dois últimos episódios retratando a recepção de *Com defeito de fabricação* trazem menções interessantes que demonstram a consolidação do reconhecimento do ‘estranho’ em Tom Zé, agora vinculado a percepções positivas. No Jornal do Brasil, o colunista Cláudio Paiva (1999) contava sobre sua frustração ao comprar o disco, pois este veio arranhado e tocando duas faixas de trás pra frente. Diante do título do CD e principalmente por se tratar de Tom Zé, o comentarista revelou ter passado momentos de dúvida sem saber se o efeito era intencional ou uma irônica coincidência. Nesse caso o conhecimento do potencial ‘estranho’ das propostas artísticas de Tom Zé levou Cláudio Paiva a um misto entre estranhamento e curiosidade quanto ao produto comprado. O segundo episódio vem de crítica da revista norte-americana de rock alternativo Ray Gun, que mais uma vez ligava o artista a grandes nomes da música alternativa mundial: “Harry Patch, Frank Zappa, Captain Beefheart, Van Dyke Parks - Zé pode não compartilhar uma linguagem, nem mesmo um hemisfério com esses homens, mas compartilha a capacidade perceptiva. Como eles, encontra beleza na contradição, emancipação na ironia” (1998, apud FABRICANDO..., 2007). O texto chama minha atenção para o destaque à contradição na arte de Tom Zé, sendo ainda apontada sua força irônica. Seus paradoxos eram entendidos como pontos vitais para o conceito estético que apresentava.

Se em suas aparições em frente à câmera o artista se mostrou muito mais à vontade do que nas fases anteriores, nos shows, que sempre foram apontados como espaços nos quais Tom Zé explorava toda sua performatividade, sua persona ‘estranha’ assumiu total presença a partir do aval da consagração pública. Em show da turnê internacional com a banda Tortoise, realizado em Chicago em maio de 1999, Tom Zé aparece completamente entregue à figura do criador maluco/ridículo/genial, que vinha sendo mencionada sempre nas últimas críticas que

faziam referência a uma percepção dele como ‘estranho’. De maneira selvagem, em frenesi, o músico não apenas gesticula, atua, salta e bate em si com teatralidade, como também xinga a banda, gesticulando raivosamente para que eles aumentassem o som dos instrumentos. A tudo isso a plateia responde com risos, assovios e gritos de apoio.

Figura 42: Interpretação corporal e exigências sonoras em show com banda Tortoise



Fonte: Christopher Dunn, mai. 1999

Quando apresenta a canção *Defeito2: Curiosidade*, a interpretação corporal angustiante de Tom Zé ressalta a ‘estranha’ sonoridade que inicia a música, composta por muxoxos queixosos, chorosos. Na mesma canção, aos 5min e 25seg, interrompe o início do vocal para se queixar da sonoplastia: “um, dois, três, experiência, um, dois, três, experiência. My voice here! No echo, no any sync, only my voice!”. Pouco depois exige mais agudo nos cavaquinhos. A tudo o público apoia. No show o músico ainda leva apitos, garrafas e outros objetos dos quais extrai sonoridades complementares – as garrafas, em determinado momento, são enfiadas dentro da blusa e remexidas como se fossem seios femininos. Para ressaltar o que tentava passar nas letras, confusas traduções em inglês de frases soltas ao longo das canções. O show compila exemplos distintos da persona ‘estranha’ de Tom Zé através da faceta cômica/grotesca/ridicularizadora de si mesma.

No mesmo ano, em turnê internacional, Tom Zé teve alguns episódios de interação com a banda Cake. “Um bom show, com dois defeitos: foi curto e terminou com uma patética participação de Tom Zé no bis. Fazendo gargarejos e percussão rasgando jornal, o brasileiro esfriou o show. Diante de um público que não gostou do convidado, o Cake deu boa noite e sumiu. Um verdadeiro anticlímax” (MENEZES, 1999). A crítica, publicada pela Folha de S.Paulo, ao mesmo tempo em que demonstra a insatisfação com o atuação do músico brasileiro, demonstra que a frustração tem origem nos mesmos elementos que os antes celebrados pelo público na performance com a Tortoise, quais sejam, a utilização de objetos inesperados e o uso proposital de um quê patético. Cabe mencionar que ainda em 1999, antes de tal crítica, ocorreu o Abril pro Rock, decisivo para a virada de recepção do músico no Brasil quando foi “aplaudido ininterruptamente por mais de 15 minutos por plateia de mais de 5.000 pessoas que recusava a entrada da banda seguinte e clamava por um bis” (SANCHES, 1999). Como argumentei antes do início das análises, na fase atual de sua carreira o ‘estranho’ se desvinculou do estranhamento, sendo de fato uma percepção em torno de alguns elementos que pode ser sentida de maneira positiva ou negativa, independente do reconhecimento atingido por Tom Zé.

O disco de 2000, *Jogos de armar*, teve o diferencial de ser produzido após quase uma década de sucesso internacional e logo depois da aceitação brasileira. Por isso mesmo foi um lançamento no qual Tom Zé ganhou autonomia para experimentar propostas ainda menos convencionais, como a já explicada ideia de inserir um segundo disco apenas com fragmentos de músicas, um convite à livre criação do público. Além disso, o CD buscou explorar a corporalidade do ouvinte: lendo uma matéria na Folha de S. Paulo na qual Danuza Leão lamentava o fato de os ‘jovens de hoje’ dançarem sem se tocar, o compositor ficou espantado e propôs uma dança moderna na qual os corpos voltassem a ter contato como o tinham na valsa. “Então fiz uma dança que tinha essa coisa dos casais fazerem volta e se estapearem nas nádegas. Foi a Laura que compôs essa parte cenográfica que está na capa do disco *Jogos de Armar*, que tem até as orientações da dança” (ZÉ, 2010, apud ROCHA, 2010). Laura Huzak Andreato e Paula Lisboa foram responsáveis por criar a proposta de dança a partir da observação de um vocabulário gestual brasileiro, que contemplava tanto danças de rua como as folclóricas de diversas regiões do Brasil. O misto de ritmo dançante brasileiro ao convite ao ‘estapeamento nas nádegas’ é mais uma das criações influenciadas tanto pelo interesse na cultura popular quanto pelo cômico grotesco.

O álbum segue investindo nas críticas sociais, no humor e na experimentação com sonoridades diversas interpostas e uso de *instromzémentos* na maioria das faixas. O disco

recebeu o Prêmio Multicultural Estadão na categoria Criadores, pela inventividade e experimentação demonstradas por Tom Zé. É também uma obra que carrega releituras de canções clássicas do Brasil, com *Pisa na fulô* e *Asa branca*, com alguns toques de inovação, novamente demonstrando o processo de se aproximar e se afastar da canção tradicional, de repensar criticamente. Mas, considerando ser a última etapa a ser pensada sobre o ‘estranho’ de Tom Zé, vale a pena focar a análise nos registros de performance, que se tornaram uma base para a percepção de sua carreira nos últimos anos. A Trama, gravadora de *Jogos de armar*, também lançou um DVD do disco, com base em show de 2003. O registro não somente reafirma o viés dramático e performático que Tom Zé passara a aplicar aos shows, com grande exploração corporal, como também aprofunda o uso do cenário, da banda como parte do visual - agora todos inseridos no escopo de figurinos - e das possibilidades dados pelo palco - jogo de iluminação, deslocamentos espaciais e uso de dançarinos.

Na faixa *Sonhar*, banda e cantor utilizam apetrechos tanto de figurino quanto de proteção para extrair sonoridades de serrotes, esmeris e outras ferramentas. Com luzes desligadas, as faíscas produzidas pelo esmeril criam um novo apelo visual. Enquanto isso, dançarinos levam à performance os passos criados por Laura Huzak Andreato e Paula Lisboa. Ao final da música, que fecha o show, todos os instrumentos e objetos de som são disparados aleatoriamente, simultaneamente, produzindo um ruído alto e incômodo. Em *Desafio*, ao ruído de fontes diversas é adicionada microfonia proposital. Os limites entre tradição e inovação das canções é levado ao limite com as propostas do show.

Figura 43: Incorporação da banda e do cenário em performance visual de Tom Zé



Fonte: Trama, 2003

Com a boa repercussão de todas as possibilidades de experimentação e ampliação estética para além da música trazidas pelo último disco, além das apresentações que desde os anos anteriores se firmaram com a irreverência trazida nas performances, considero que a

incorporação do ‘estranho’ como parte implícita e também planejada na carreira de Tom Zé se consolidou de maneira definitiva no início dos anos 2000. A recepção de *Jogos de armar* o confirma, apontando mais do que nunca para a percepção coletiva do ‘estranho’ envolvendo tanto a persona quanto os trabalhos do artista. O jornal estadunidense *Village Voice* avaliava: “Tom está na linha tênue que separa a arte da excentricidade” (DIBBELL, 2002). Na *Tribuna da Imprensa*, as inovações do disco chamaram atenção: “Mesmo que não tivesse todas essas maluquices, ‘Jogos de armar’ com certeza é um dos melhores discos do ano” (CASELLI, 2000). O *Jornal do Brasil* foi além, destacando as escolhas do músico em geral, seus temas e seu lado grotesco, presente no uso dos palavrões:

Será que Tom Zé e suas esquisitices tratariam bem do clássico de Gonzagão (parceria com Humberto Teixeira)? Falou mais alto - ou foi o único a falar - o amor declarado pela música. Ficou diferente, mas boa. (...) O baiano tem a capacidade de transformar não só as coisas mais esquisitas em música, como também as mais corriqueiras. Passagem de som, um exercício pelo qual todos os músicos passam (ou deveriam passar) antes de começar um show, abre o CD mostrando isso. Frases como "1, 2, 3, som, experiência/ Alô alô som" viram música. (...) Com seu jeito brejeiro aliado a muito talento e bom gosto, Tom Zé xinga - ou deixa que o coro xingue - sem ofender ninguém. Os palavrões da quente-e-boa-para-forrozear Chamegá só não passam despercebidos porque são parte muito grande da letra. Mas de maneira nenhuma ofendem. Divertem, só isso. (PEREIRA, 2000)

Assim, temos ‘excentricidades’, ‘maluquices’ e ‘esquisitices’, todas facilmente compreendidas sob o símbolo do ‘estranho’, sendo tranquilamente atribuídas a Tom Zé, não mais como ponto positivo ou negativo a ser pontuado, mas como aspecto amplamente reconhecido como pertencente ao artista. A fase, portanto, se não fecha o ciclo da linha evolutiva do ‘estranho’ em Tom Zé – afinal, enquanto produzir esta estará em desenvolvimento, por meio das suas misturas e novas ideias -, marca o ponto a partir do qual tal percepção se normaliza, virando praticamente uma característica do músico.

3.2.4 Linha evolutiva do ‘estranho’ em Tom Zé

Com as conclusões anteriormente estabelecidas sobre o termo ‘estranho’ e sobre as inúmeras vinculações que podem ser estabelecidas entre o mesmo e Tom Zé, a análise realizada a partir da trajetória profissional do artista pôde seguir um rumo que fosse além da amplitude de eventos relacionáveis a uma ideia aparentemente vaga para encontrar uma linha lógica, de desenvolvimento de um aspecto em seus diversos níveis de percepção. Partindo da existência previamente evidenciada de parâmetros de base - erudito, analfabeto, sertanejo, urbano, reestruturador de canções, crítico, cômico e outros pequenos traços que surgem, somem, atravessam-se, confundem e auxiliam a compreensão - as tantas facetas de Tom Zé puderam

ser destacadas de forma pertinente ao que deu origem à pesquisa, ajudando na definição dos contornos de um possível ‘estranho’ que deveria ser pertinente a quase 60 anos de carreira. Ao fim das análises, percebo com clareza uma linha evolutiva para meu objeto de pesquisa, que justifica não apenas a intuição inicial que levou ao projeto, mas também a dificuldade em estabelecer em poucas linhas e de forma simples o que seria essa noção que se tem coletivamente acerca da persona artística Tom Zé. Em seu caso, o conceito de ‘estranho’ vai muito além do que teorias prévias poderiam apontar, envolvendo inclusive motivações e abrangências de sua aparição, diretamente relacionadas à lenta formação pela qual passou – relacionada a fases de vida e de carreira, mas também a mudanças de ambiência e transformações comunicacionais de grande abrangência.

A abordagem da primeira fase destacada para a trajetória de Tom Zé se mostrou essencial para certificar a existência de uma evolução na percepção do ‘estranho’, o que exclui de forma definitiva a possibilidade de vinculá-la a uma característica fixa da personalidade ou a uma ferramenta utilizável apenas para primeiros contatos com o público, sob a forma do estranhamento. Na realidade, o período evidenciou que, ainda que o músico já carregasse em si as influências para os paradoxos que aparecem em sua arte atual, estas eram então somente uma base que nem sempre rondava seu processo produtivo. Além disso, como cantor em primeiras experimentações junto ao amplo público, Tom Zé se constrangia na tentativa de adequação a parâmetros que fossem bem quistos para o contexto cultural da época. Alguns vestígios de sua personalidade e de suas múltiplas influências apareciam em seus trabalhos e em sua forma de se apresentar. Contudo, a primeira fase é cheia de flutuações entre tentativas de atingir um produto comercial – seja nas músicas, na aparência ou nas falas – e o início de explorações de possibilidades artísticas. O LP *Grande liquidação* exemplifica a questão, sendo uma obra pouco coesa não em função de paradoxos que se cruzam livremente, mas por uma não definição de integralidade do projeto.

Reconheço, é claro, não se tratar de um reflexo somente das dúvidas sobre o posicionamento artístico, mas também do resultado da inexperiência de Tom Zé. Além disso, os indícios de recepção identificados demonstraram já existir uma não compreensão pública de determinados elementos de sua música. Contudo, em geral, quando o músico parecia ser entendido como ‘estranho’ a motivação mostrou ser tanto fruto de suas proposições inovadoras quanto de sua não adequação à persona que tentava simular – então fortemente espelhada nos exemplos dos outros tropicalistas. Especialmente considerando as situações de performance, nas quais aparentemente se mantinha bastante mais conservador do que nas composições. De

sua futura figura e arte ‘estranhas’, sobretudo tendo em mente os critérios elencados como parte dos paradoxos chave, firmava-se então a crítica irônica. Mantendo-se em tal registro, Tom Zé poderia vir a ser lembrado, tal qual o era na época, como um debochado crítico. Apenas na década seguinte as pontuações tímidas da exploração em sonoridades, assim como os conflitos internos entre suas origens seriam colocados em foco, criando de fato as interseções provocativas que dariam início às vinculações negativas a um ‘estranho’.

A comicidade, assim como outros de seus paradoxos, só viriam a atuar como tais quando enfatizados em seus conflitos de existência, e passariam a ser estratégicos para o ‘estranho’ quando utilizados como ferramenta contrária à domesticação do artista. Eles se tornaram apoios criativos para que sua obra e sua persona seguissem fluxos livres, pautados pelas urgências artísticas que se atropelam constantemente no trabalho de Tom Zé e geram a impressão de algo esquisito, singular. Nas fases seguintes esses processos passariam a se delinear com maior clareza, justamente pela ‘libertação’ que o artista sentiria em relação às aprovações e tendências do mercado fonográfico e midiático. A quebra de expectativas sofrida na passagem dos anos 1960 para os 1970 seria, portanto, vital para que o ‘estranho’ pudesse se moldar das mais diversas formas.

Assim, inconscientemente em sua nova perseguição aos extremos, a segunda fase de Tom Zé construiu um caminho direto para a consolidação da persona ‘estranha’. Nas músicas, além de avançar nos procedimentos experimentalistas com seu renovado intuito de pesquisar, abriu espaço para sonoridades, gracejos e temáticas regionalistas ao mesmo tempo em que reafirmou sua abordagem urbana, nascida do contato com a multiplicidade vanguardista de São Paulo. Foi em meio aos modernos artistas e pensadores da metrópole, durante seus estudos, que percebeu a necessidade de retomar conhecimentos da sabedoria, do costume popular. Essa espécie de ‘simplificação’ cheia de considerações rebuscadas também refletiu na forma como apresentaria a si mesmo. Tom Zé buscou uma naturalização dos comportamentos e da aparência, ao mesmo tempo em que passou a deixar clara sua consciência do que dizia e de como fazia. Sua comicidade, explorando também novas versões de si, integrou-se mais fortemente à uma persona que o músico cuidadosamente traçava. Ainda no meio da segunda fase o cantor já estava completamente envolvido por uma aura que causava incômodo e incompreensão. O ‘estranho’, assim, aqui se forjou.

A última etapa para a trajetória da carreira de Tom Zé e, sobretudo, para os traços que busquei na pesquisa, por um lado foi uma estabilização do que vinha sendo criado nas décadas anteriores, mas por outro se desenvolveu em uma velocidade impressionante. Isso

porque, diante da fama e das repercussões iniciais das propostas artísticas, o músico percebeu que seu quê ‘estranho’ se tornara um dos principais fatores de apreciação. Sagaz, levou os extremos que esboçou na fase do ostracismo ao limite, exagerando estrategicamente suas experimentações musicais, suas criações para além do disco, sua teatralidade, e, para coroar a figura produzida, o deboche de si mesmo. Se na segunda fase sua produção era direcionada a pesquisas, sendo o ‘estranho’ um reflexo destas no momento da recepção, em sua terceira fase o músico tomou os elementos que formaram o ‘estranho’ para sua própria produção. Mais do que isso, a partir do momento - no início do século XXI - em que tal percepção se normalizou, apesar de ainda manter o interesse na pesquisa e da real existência dos paradoxos formando a complexa maneira de criar de Tom Zé, o ‘estranho’ se transformou em uma característica em si mesma. Não à toa, quem frequenta os shows atuais do músico e acompanha seus depoimentos percebe a existência de uma fórmula para criar o efeito desejado: no uso coreografado de determinadas gestualidades; na reincidência de histórias, piadas e jogos de palavras; nas ‘surpresas’ e interrupções calculadas. Tudo sempre carregando os elementos paradoxais de forma a criar uma impressão de ‘ridículo’, no início da carreira tão abominada e hoje abraçada. O ‘estranho’, portanto, foi de embrião desconjuntado a percepção inconsciente, desta a processo produtivo, e por fim chegou à singularidade tipicamente conhecida de Tom Zé.

Figura 44: O ‘estranho’ Tom Zé



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Indo do singular ao coletivo e voltando ao individual. Comecei a pesquisa partindo não mais do que de uma percepção de fã e pesquisadora, que em um objeto de interesse que não sabia classificar enxergara um potencial gancho para uma análise. Mas para que esse ‘estranho’ que inicialmente indiquei como foco do olhar para Tom Zé saísse do campo das explicações virtuais para algo definível seria preciso antes de tudo testá-lo frente a uma compreensão mais ampla, coletiva, que justificasse sua permanência como objeto. Somente com tal aval poderia por fim - como sempre deve ocorrer e aqui se torna ainda mais necessário – me voltar para meu discernimento individual. Se existem os indícios da percepção coletiva do ‘estranho’, caberia ao meu papel como pesquisadora voltar ao material, agora utilizando conteúdos apreendidos para guiar o olhar pessoal, e definir subjetivamente uma compreensão real para o que pode ser chamado de ‘estranho’.

Dessa forma, a pesquisa caminhou rapidamente a partir de três momentos que se sucederam não apenas em ordenamento, mas também, principalmente, em desdobramentos que indicavam as necessidades da etapa seguinte. Como primeiro passo, realizei um levantamento histórico e contextual da trajetória de vida e artística de Tom Zé, de cara pautada pelo conhecimento prévio da existência de três fases: de primeiros trabalhos e contatos com a mídia; de desaparecimento e pouco sucesso; de descoberta mundial e conseqüente revalorização nacional. Rapidamente o quê ‘estranho’ que dera base para meu início de estudos foi ganhando forma pelas inúmeras falas e indicações levantadas. Esse algo até então inclassificável que estava buscando era de fato identificado também coletivamente e se manifestava nos depoimentos e críticas. A vinculação de Tom Zé a tal noção, seja voltada para sua obra, para sua persona artística ou para suas escolhas da carreira, é recorrente e ganha força conforme os materiais de busca se aproximam cronologicamente do momento atual.

Com a confirmação da hipótese de existência do ‘estranho’ pude iniciar uma segunda etapa de trabalho. A pesquisa e a escrita da primeira parte demonstraram pontos essenciais que me levaram a discernir a importância de pensar o ‘estranho’ não como um fator único, e sim como um aspecto que adquiriu diferentes formas e evoluiu ao longo dos anos, em relação tanto ao processo criativo do músico quanto à compreensão por parte do público. Aspectos estes que claramente se influenciavam mutuamente, mas não sempre com a intencionalidade prevista – por exemplo, no início da carreira Tom Zé tentou se assemelhar aos

artistas consagrados em alguns momentos, mas obteve como resposta a incompreensão, que por sua vez gerou a fuga do músico para um universo de experimentação.

Contudo, a visada histórica apenas esboçou os traços do ‘estranho’, sendo sua principal contribuição justamente o entendimento de que essa coisa indefinível se tratava de uma forma de percepção, por isso assumindo formas cambiáveis de acordo com cada situação. Considerando o mencionado aumento de sua indicação por parte do público, percebi que há uma gradativa estabilização dessa percepção coletiva, que chega ao auge nos anos 1990. Além disso, ficou claro que era necessário buscar os vestígios do objeto em diversas frentes de Tom Zé – como a música, as falas e as performances -, pois todas agiam de maneira única para compor uma percepção maior, essa sim de um ‘estranho’.

E mais do que isso, com apoio nas teorias sobre o tema e referências que auxiliaram na reflexão relacionada ao universo estético, foi possível definir com firmeza uma relação entre o aspecto buscado e uma característica singular de Tom Zé: o músico é composto por (e com isso compõe artisticamente) inúmeras arestas, traços de personalidade fundados em suas múltiplas referências de mundo. Ainda que todo ser humano seja formado por influências diversas, que muitas vezes se contradizem, em Tom Zé essas se tornam preponderantes pois o artista parece usá-las conjuntamente sem preocupação com coesões ou tratamentos que facilitem a compreensão do outro. A decodificação de suas mensagens, não importa de que tipo, é complexificada por exigir que o destinatário crie interrelações entre aspectos aos quais está acostumado a compreender separadamente, ou com elementos que dialoguem mais facilmente entre si. Existe em Tom Zé uma crueza no tratamento de sua arte e de sua persona artística. Não no tratamento estético, sendo esse frequentemente rebuscado, mas no tratamento comunicativo que geralmente se espera de uma figura pública para o que deseja apresentar à sua audiência. Assim se cria uma camada complexificadora que faz com que o produto por trás seja entendido como ‘estranho’, por vezes no sentido de não familiar, por outros como algo esquisito, bizarro ou até como traço de singularidade que gera interesse. Por isso mesmo o ‘estranho’ de Tom Zé não deve ser definido como uma única coisa ou dentro de uma teoria sobre o termo. Os sentimentos em relação a ele são alternados, indo do mais positivo à completa rejeição.

A partir das evidências e conclusões que surgiram do material bruto, na última etapa da pesquisa foi preciso levantar algumas dessas facetas não coesas de Tom Zé para dar uma base de olhar para as análises. Ainda que estas tenham se mantido livres para percepções diversas, o balizar foi fundamental para evitar a produção de um material sem foco e extremamente subjetivado. Para isso elenquei as principais características amplas que discerni

nas primeiras partes da pesquisa, classificando-as como paradoxos convergentes. O termo funciona como um símbolo para indicar componentes não compatíveis dentro de um processo que emergem de maneira imprevisível ao serem sobrepostos. Essa compreensão permite abarcar a possibilidade da interposição gerando resultados tanto danosos quanto benéficos, e impressões as mais diversas.

Como um primeiro paradoxo de Tom Zé, elenquei a união de sua faceta erudita – fruto de estudos teóricos e interesse discursivo constante sobre temas acadêmicos – ao que ele mesmo chama de conhecimento analfabeto – a sabedoria popular do homem do interior, como de sua cidade natal, Ipiranga. São dois lados importantes para o artista, que tanto implicitamente nas músicas e performances quanto explicitamente nas falas explora ao mesmo tempo a riqueza de seu conhecimento ‘culto’, discorrendo referências e teorias, e a relevância da cultura popular, inata ao povo acostumado a aprender pela oralidade e pela relação com o mundo. A força contrária dos dois pontos aparece repetidamente nas obras de Tom Zé, por vezes sim os usando como complementares – especialmente nas sonoridades, quando consegue incorporar experimentalismos de vanguarda erudita a registros típicos de tradições populares ou regionalistas - mas muitas outras sem um cuidado para que os elementos de ambas casem de forma suave.

De forma semelhante, sua origem sertaneja e sua ‘cidadania’ metropolitana passam por encontros em momentos distintos de sua carreira, formando um segundo paradoxo. Especialmente nas letras e nos depoimentos, é difícil compreender a qual Tom Zé ele próprio relata. Os dois lados, tão opostos em suas necessidades e visões de mundo, são profundamente presentes na vida do artista, influenciando suas escolhas estéticas e a forma de se apresentar. O mundo no qual cresceu, que apelidou de Idade Média Sertaneja, foi decisivo para, por exemplo, obter sua inspiração de performer com o ‘Homem de Mala’ - os ambulantes que vendiam na feira de Ipiranga -, enraizando a persona de um falador compulsivo que atrai por seu descaramento. Ao mesmo tempo, trouxe para as inúmeras menções artísticas que faz ao universo iraraense muito da agitação caótica e exigente que o abrigou em São Paulo. Novamente, essas questões aparecem tanto nas composições quanto na aura que envolve o músico.

Apesar de não se considerar um músico experimental, é inegável a vinculação de Tom Zé a criações que tensionam os limites popularmente aceitos para músicas, especialmente quando dentro da MPB e gêneros semelhantes. Em reflexões sobre sua forma de compor ele batiza seu processo criativo de des-canção. Contudo, o artista não chega a romper com os códigos aceitos no universo cancional. Ele antes os explora de maneira fluida. O terceiro

paradoxo está justamente na forma como se distancia dos padrões, criando sempre proposições novas, e frequentemente com certo quê de rebeldia e rejeição, para logo em seguida voltar de maneira pacífica e elogiosa a tradições melódicas. Na realidade, são vertentes diferentes que se integram no que o músico é e o alega em alguns álbuns: um estudioso, um reconfigurador de experiências. O resultado, contudo, nem sempre é bem compreendido por parte do público, que a cada criação recebe um direcionamento distinto.

Possivelmente o mais relevante paradoxo de Tom Zé para sua percepção como ‘estranho’ fica em sua abordagem crítico/cômica. Os questionamentos políticos e sociais são uma das marcas mais claras durante toda a trajetória criativa e de figura pública do baiano. Mas também o são suas inúmeras imersões pelo humor. De fato, o artista balanceia suas críticas com o auxílio da ironia e até da falsa inocência. Se esse é um traço comum para músicos, o diferencial ocorre quando Tom Zé leva ambos os lados a extremos – o que, principalmente na última fase de sua carreira, é feito a todo momento em situações de performance -, sendo tanto ousado nos comentários duros quanto escandaloso em certas escolhas de humor. O artista cria uma impressão de não se levar a sério, ou tampouco seu público. O que pode ser positivo e entendido como uma aversão ao tédio e à apatia, que tanto critica. Mas também pode, como o foi durante as duas primeiras fases de sua carreira, ser lido como ofensivo, uma falta de profissionalismo e interesse pela arte. A comicidade, em especial, gera seus detratores por ser em si mesma variada: cabe em Tom Zé o irônico, o bobo da corte, o ingênuo, o ridículo, o grotesco e o que mais aparecer. Essa liberdade torna sua persona artística uma figura particularmente ‘estranha’, gerando fortes impressões sob graus diversos de empatia.

A definição desses balizares abriu não só a possibilidade de voltar ao material de análise – agora recortado nos períodos de 1967 a 1969, 1973 a 1978 e 1997 a 2002 – com vasta reflexão em torno do artista, como ainda perceber pontos específicos que auxiliassem a identificação dos tantos traços que poderiam ser definidos dentro do ‘estranho’, ou mesmo perceber uma ausência do tal ‘estranho’ na maior parte da primeira fase. Entretanto, parti para o escopo de busca com a mente aberta a outras demonstrações que remetessem a intercruzamentos outros na obra de Tom Zé ou simplesmente ao ‘estranho’ de forma geral. Em meio a discos, apresentações, depoimentos, críticas e dados sobre sua recepção pública e midiática, as indicações que facilmente surgiram nos recortes foram vastas.

Como era esperado, o ‘estranho’ ganhava contornos próprios de acordo com o tipo de manifestações observadas. A música, ainda que relacionada a muitas das facetas que o artista carrega, envolveu-se com a percepção buscada sobretudo pela necessidade de experimentação

de Tom Zé. Na segunda fase da carreira isso fica evidente por ser o início das elaborações mais refinadas e ousadas, com desconstruções, uso de ruidismos, volta a sonoridades tradicionais, exploração linguística e outros tantos fatores. Mas na terceira, já com uma ampla produção que seguia pelos deslocamentos com a sonoridade, suas criações passaram a buscar novas estratégias inovativas, como a gravação de trechos incompletos e oferecidos ao ouvinte para sua própria reconfiguração, o uso de vozes ridicularizadas para romper o ritmo da canção ou colagem de gêneros e batidas para fazer seus ‘arrastões’ sonoros.

Nas performances e nos depoimentos houve um crescimento da teatralidade que ao longo das três fases foi se envolvendo cada vez mais pelos exageros e pela criação de caricaturas de si mesmo, ao ponto de se tornar um fator central para sua percepção internacional como um ‘estranho’. Em seus primeiros contatos com o público ainda aparecia de forma tímida ou duramente ensaiada, com uma persona artística que poderia ter sido deixado de lado como um aspirante a cantor de MPB qualquer. Entretanto, nos anos 1970 sua entrega à rejeição midiática e o mergulho pela sociedade paulistana da época o transformou gerando uma seriedade mesclada com desinteresse calculado, junto a uma efervescência criativa e referencial abundante que o levou a ser visto como um experimentalista alocado. Mas a repentina fama novamente transformou a versão de si que construía para o público, chegando ao ‘mad android calango’ que afirma ser. Seus ímpetos selvagens no palco, assim como sua aposta em interpretações ridículas e grotescas, geraram uma última percepção da figura pública de Tom Zé como ‘estranho’.

Em relação aos registros de reação do público e crítica quanto ao músico, ficou evidente a importância da contextualização espacial e histórica para definir o nível de aceitação/rejeição quando surgia o quê ‘estranho’. Desde suas primeiras aparições na mídia, o sucesso de suas tentativas de inovações estéticas dependia da proximidade que apresentavam a outros produtos já conhecidos e decodificados. Suas iniciativas junto as tropicalistas não eram lidas como anormalmente ‘estranhas’, apenas integradas ao movimento. Por outro lado, mesmo em tal época, suas proposições solo que resgatavam mais de sua originalidade individual já não eram aprovadas, repetidamente descartadas como não sendo realmente o que se entendia como canção. No período de ostracismo, em uma época que se afastava do experimentalismo contracultural da virada dos anos 1960 para 1970, suas tentativas foram taxadas negativamente como ‘estranhas’ por si mesmas como um todo, ou seja, na sonoridade, nos estudos, na abordagem dos shows e dos temas. Foi preciso que o contexto internacional passasse por inúmeras transições que despontaram na World Music e no mercado alternativo para que

justamente o aspecto ‘estranho’ de Tom Zé se tornasse atrativo no exterior e forçado no mercado nacional até sua completa estabilização atual.

Concluir por uma definição única do ‘estranho’ se tornou uma completa impossibilidade pelas descobertas do trabalho. Como explicitado, são tantas as vertentes a partir das quais essa percepção surge que seria um retrocesso qualquer tentativa de explicitação de suas margens formativas. Contudo, ficou claro que todos esses pontos convergem no que Tom Zé é atualmente, formando uma única aura indefinível, cheia de arestas, surpresas e até divergências, que é afinal o tal quê indecifrável, o ‘estranho’ subjetivamente percebido que deu origem à pesquisa. A cada nova proposta as manifestações singulares disso se unem de uma maneira própria, sendo as transformações histórico-culturais que envolveram a trajetória do artista, incluindo a forma como elas influenciaram e influenciam na relação do público com a percepção do ‘estranho’, determinantes para a retroalimentação criativa de Tom Zé.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Caroline Soares de. **A relevância da performance em análise e interpretação de canções populares**. Anais do SEFiM, v. 3, n. 5, 2017.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009, pp. 27-51.

App Dicionário Porto Editora da Língua Portuguesa. Porto Editora, 2019. Acesso em: 10 jun. 2019.

ATTALI, Jacques. **The Political Economy of Music**. Theory and History of Literature, vol. 16. Estados Unidos : University of Minnesota Press, 2009.

AZEVEDO, Rafael José. **Tom Zé em Ensaio: entre dispositivos e performances**. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: 2012.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1999.

BARTHES, Barthes. **O Grão da Voz**. Editora Martins Fontes, 2004.

BENNETT, Andy; PETERSON, Richard. **Music Scenes - Local, Translocal, and Virtual**. 1ª edição. Estados Unidos: Vanderbilt University Press, 2004.

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

BOMFIM, Leonardo Corrêa. **Estudando o samba de Tom Zé - O Toc do tempo “quadridimensional”**. III Encontro Regional nordeste da ABET / I Encontro Regional Norte da ABET. Salvador, out. 2012.

CARRIJO, Aline Fernandes. **Goiânia, Seattle brasileira? A construção das cenas de rock alternativo no Brasil**. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo: julho 2011.

CHKLOVSKI, V. **A arte como procedimento**. 1917. In: EIKHENBAUN, B.et al. Teoria da literatura: formalistas russos. Porto Alegre: Globo,1973. p. 39-56.

CICERO, Antonio. **O tropicalismo e a MPB**. In: Finalidades sem fim. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 54-72.

CONNELL, John; GIBSON, Chris. **World music: deterritorializing place and identity**. Progress in Human Geography 28,3, ps. 342–361. 2004.

CORREA, Priscila Gomes. **O Crítico e a Tropicália**. Contemporâneos; Revista de Artes e Humanidades, n.3. nov-abr. 2009. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraididos/visoes-brasileiras/o-tropicalismo-e-a-mpb>>. Acesso em 01 mar. 2019.

DE MARCHI, Leonardo. **Indústria fonográfica e a Nova Produção Independente: o futuro da música brasileira?** Comunicação, mídia e consumo. São Paulo. Vol. 3, n. 7, p. 167 – 182. 2006.

DUNN, Christopher. **Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira**. São Paulo: UNESP, 2009.

DUNN, Christopher. **Tom Zé. Luaka Bop**. Entre 1991 e 2019. Disponível em: <<https://luakabop.com/artists/tom-ze/>>. Acesso em 25 abr. 2019.

DURÃO, Fabio; FENERICK, José Adriano. **Tom Zé's Unsong and the Fate of the Tropicália Movement**. In: SILVERMAN, Renée M. *The popular avant-garde*. Amsterdam/New York, 2010, p. 299-306.

FABRICANDO Tom Zé. Direção: Décio Matos Jr. Brasil: Primo Filmes, 2007. Documentário. (89 min).

FAIRCHILD, Charles. **"Alternative"; music and the politics of cultural autonomy: The case of Fugazi and the D.C. Scene**. *Popular Music and Society*, 19:1, 17-35. 2008.

FELD, Steven. **From Schizophonia to Schismogenesis: The Discourses and Practices of World Music and World Beat**. In: *The Traffic in Culture - Refiguring Art and Anthropology*. Estados Unidos: University of California Press, 1995.

FILHO, José Valdimir Araújo. **Cafuas, guetos e santuários – atualização do sagrado num artista iconoclasta: produção, recepção e repercussão da obra de Tom Zé**. *Revista Extraprensa*, 2(1), 1-17. 2010.

FONSECA, Rafael Sânzio Nunes. **A cena musical Indie em Belo Horizonte: Novos padrões de carreira no interior de uma cena local**. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: 2011.

FREUD, Sigmund. **O estranho**. Obras completas, ESB, v. XVII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1919.

FRITH, Simon. **Performing Rites: On the Value of Popular Music**. Estados Unidos: Harvard University Press, 1996.

FUOCO, Neuseli Martins Costa. **Tom Zé: a (re) invenção da música brasileira (1968-2000)**. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2003.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Contraponto, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich; HARRISON, Robert Pogue (orgs). **Convergência paradoxal - Desafios e oportunidades em nosso futuro?**. *Revista USP*, São Paulo, n.76, p. 112-118, dez./fev., 2007-2008.

HISTÓRICO. Grupo Corpo. Entre 1995 e 2019. Disponível em: <<http://www.grupocorpo.com.br/companhia/historico>>. Acesso em 14 jan. 2019.

ISHISAKI, Bruno Yukio. **Memória, fluxo criativo e composição musical: uma visão do processo criativo a partir de conceitos de Bergson e Deleuze**. *SEFIM - Revista interdisciplinar de Música, Filosofia e Educação*, v. 3, n. 4, 2017.

KAPP, Silke. **Non Satis Est Excessos e Teorias Estéticas no Esclarecimento**. Escritos, 2004.

LEMOS, Maria Alves. **A construção da "descanção" de Tom Zé**. Dissertação (Mestrado em Lingüística) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006.

LIMA, Márcio Soares Beltrão de. **O Design entre o audível e o visível de Tom Zé**. Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2010.

LIMA, Tatiana. **Música e mídia: notas sobre o manguebeat no circuito massivo**. Diálogos Possíveis. Julho/dezembro, 2007.

MAGALHÃES, LÍlian Costa. **Tom Zé: intelectual analfabeto**. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2010.

MARTINI, André de; COELHO JÚNIOR, Nelson Ernesto. **Novas notas sobre "o estranho"**. Tempo Psicanalítico, v. 42, n. 2, p. 371-402, 2010.

MATOS, Mariana de. **Fundamento**. Obra exposta no 36º Panorama da Arte Brasileira: Sertão. São Paulo, nov. 2019.

MENEZES, Thales de. **Duas maneiras diferentes de dançar**. Folha de São Paulo, São Paulo, 19 out. 1999.

Michaelis **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. On-line. Editora Melhoramentos, 2015. Acesso em: 10 jun. 2019.

MÚSICA Brasileira com João Marcello Bôscoli. Multishow, Rio de Janeiro, 2001.

MÚSICA e músicos – Tom Zé. TV Cultura, São Paulo, 1978.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. **O olhar tropicalista sobre a cidade de São Paulo**. Varia História. Belo Horizonte, jul. 2005, vol. 21, nº 34, ps. 504-520.

NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana Martins. **Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate**. Rev. bras. Hist. vol. 18 n. 35. São Paulo: 1998. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100003. Acesso em 02 mar. 2019.

NAVES, Santuza Cambraia. **Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular**. Rev. bras. Ci. Soc. vol.15 n.43, São Paulo: jun. 2000.

NERY, Emília Saraiva. **A imprensa cantada de Tom Zé: Entre o Tropicalismo e uma linha evolutiva na MPB (1964-1999)**. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014.

NOMES do Nordeste – Tom Zé. Centro Cultural Banco do Nordeste. Gravado no Centro de Convenções do Ceará, Fortaleza, 2005. (45 min). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=WzK02TFNE2M>. Acesso em: 23 set. 2019.

O SOM do vinil - Tom Zé | ESTUDANDO O SAMBA. Transcrição do programa do Canal Brasil. 2008. Disponível em: <https://osomdovinil.org/estudando-o-samba/>. Acesso em: 21 out. 2019.

OLIVEIRA, Bernardo. **Estudando o samba – Tom Zé (O livro do disco)**. 1. Ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

ORIGEM DA PALAVRA. Palavra pecúnia. Disponível em: <<https://origemdapalavra.com.br/palavras/pecunia/>>. Acesso em: 10 de jun. 2019

PADRE, Larissa Caldeira Gaspar; FILHO, Jorge Cardoso. **Estudando o samba: crítica musical e o estético-político no disco de Tom Zé**. Dispositiva, Belo Horizonte, v. 7, n. 11, p. 108-122, out. 2018. ISSN 2237-9967. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/dispositiva/article/view/18576>>. Acesso em: 15 abr. 2019.

PANAROTTO, Demétrio. **Não se morre mais, cambada... (O Tom de Tom Zé)**. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

REBOUÇAS, Júlia. **36º Panorama da Arte Brasileira: Sertão**. São Paulo, nov. 2019.

SEEGER, Anthony. **Etnografia da música**. Cadernos de campo, São Paulo, n. 17, p. 1-348, 2008.

SILVA, Graccho Silvio Braz Peixoto da. **Tom Zé: O defeito como potência, a canção, o corpo, a mídia**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) Pontifícia Universidade Católica, São Paulo. 2005.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

STRAW, Will. **Systems of articulation logics of change: communities and scenes in popular music**. In: Cultural Studies n. 5 vol. 3, p. 368–388. 1991.

STUDIES of Tom Zé: Explaining Things So I Can Confuse You. Wire – Adventures in modern music. Londres, 2010.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TOM Zé - Astronauta libertado. Direção: Ígor Iglesias Gonzáles. Espanha: Xique xique films, 2009. (90 min).

TOM Zé - Programa Roda Viva. TV Cultura, 1993. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MGq3M6E9yJU&t=579s>>. Acesso em: 18 fev. 2019.

TOM Zé - Programa Roda Viva. TV Cultura, 2005. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DFgE4OLgWTU>>. Acesso em: 23 fev. 2019.

TOM Zé ou quem irá colocar uma dinamite na cabeça do século?. Direção: Carla Regina Gallo Santos. São Paulo: Rumos - Cinema e Vídeo, Itaú Cultural, 2000. Documentário. (45 min).

TYNIANOV, Yuri. **Da evolução literária**. In: Teoria da literatura: textos dos formalistas russos. Org. Tzvetan Todorov. 1ª ed. São paulo: Editora Unesp, 2013.

VALVERDE, Antonio José Romera. **Estudando Tom Zé - Tropicália e o 'Lixo Lógico'**. Revista Filos, Aurora. Jul./dez. 2014.

VARGAS, Herom. **As inovações de Tom Zé na linguagem da canção popular dos anos 1970**. Galaxia (São Paulo, Online), n. 24, p. 279-291, dez. 2012.

VARGAS, Herom. **Condições e contexto midiático do experimentalismo na MPB dos anos 1970**. Intexto, Porto Alegre: UFRGS, v. 2, n. 23, p. 87- 102, julho/dezembro 2010.

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

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido - Uma outra história das músicas**. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WISNIK, José Miguel. **Veneno remédio: o futebol e o Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ZÉ, Tom. **Entrevistas diversas**. In: Tom Zé (Encontros). PIMENTA, Heyk (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011.

ZÉ, Tom. **O gênio de Irará: Tom Zé. Entrevista risonha e franca**. In: Caros Amigos, São Paulo, n.31, outubro de 1999a. Entrevista concedida a Regina Porto, Marina Amaral, Cláudio Júlio Tognoli, Ricardo Kotcho, Flávio Tiné, José Arbex Jr., Marco Frenette, Adalberto Rabelo e Sérgio de Souza.

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

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007

Fortuna crítica

“TROPICALISTA Lenta Luta” faz pacto de delírio com o autor. Folha de S. Paulo, São Paulo, 27 out. 2006.

A CRÍTICA especializada e Tom Zé. Tom Zé. Entre 1991 e 2019. Disponível em: <<http://www.tomze.com.br/wp-content/uploads/2016/01/a-critica-especializada-e-tom-ze.pdf>>. Acesso em 28 abr. 2019.

ÁLVARO, José. **Hora-a-hora**. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 22 mar. 1974.

ANTÔNIO Marcos foi a revelação. Jornal Intervalo, Rio de Janeiro, ed. 360, 1969.

ARROJO, Maria José Arrojo. **Tomzé, um quarentão inocente**. Folha de São Paulo, São Paulo, 03 dez. 1977.

AS MODAS e os modos do festival. Jornal Intervalo, Rio de Janeiro, ed. 307, 1968.

BRAGA, Sérgio. **Tomzé, os olhos cheios de fumaça**. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 23 nov. 1973.

CABRAL, Sérgio. **E se estudasse mais?**. O Globo, 25 fev. 1976.

CAMBRA, Javier de. **Tom Zé: Master de Rebeldia**. La Razón, Madrid, 13 out. 2004.

CAMPOS, Augusto. **O caminho dos concretistas**. Folha de São Paulo, São Paulo, 07 ago. 1972. Entrevista concedida à redação da Folha de S. Paulo.

CASELLI, Christian. **Destaque e monte com Tom Zé**. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 26 dez. 2000.

- CALADO, Carlos. **Apresentação leva Tom Zé a uma longa viagem por seu passado.** Folha de São Paulo, São Paulo, 27 mar. 1998.
- CATALÃO, Rui. **Tom Zé S.A., Fábrica de Defeitos.** Público, Portugal, 15 jan. 1999.
- CAVALCANTI, Flávio. **Notas afinadas.** Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 15 dez. 1968.
- CONDE, Eduardo. **Nos bastidores.** Jornal Intervalo, Rio de Janeiro, ed. 310, 1968.
- DALCOL, Francisco. **Tom Zé volta à Tropicália.** GaúchaZH, Porto Alegre, 03 out. 2012.
- DIAS, Antonio Gonçalves. **Tom Zé, canto da burguesia com a linguagem do corpo.** Folha de São Paulo, São Paulo, 12 nov. 1980.
- DIBBELL, Julian. **Brazilian mad-genius avant-pop weirdo.** Village Voice, Estados Unidos, set. 2002.
- DUCLÓS, Nei. **Contradições de um artista em construção.** Folha de São Paulo, São Paulo, 19 mai. 1978a.
- DUCLÓS, Nei. **Tomzé, torcendo a regra do jogo.** Folha de S. Paulo, São Paulo, 31 mar. 1978b.
- É FANTÁSTICO!...** Realidade, São Paulo, abr. 1974.
- ENSAIO.** Folha de São Paulo, São Paulo, 19 mai. 1991.
- ENTREVISTA com Tom Zé.** Jornal da Globo. São Paulo: TV Globo, 1989. Programa de jornalismo. Disponível em: <<https://popfantasma.com.br/tom-ze-e-david-byrne/>>. Acesso em 25 abr. 2019.
- GAL, divina, maravilhosa.** A Cigarra, São Paulo, fev. 1969.
- GIRON, Luís Antônio. **Caos e amorismo engolem estética de Tom Zé.** Folha de São Paulo, São Paulo, 10 jan. 1991b.
- GIRON, Luís Antônio. **Tom Zé celebra no palco sua arte reticente.** Folha de São Paulo, São Paulo, 20 abr. 1991c.
- GIRON, Luís Antônio. **Tom Zé diz que não abandona limbo experimental e prepara LP americano.** Folha de São Paulo, São Paulo, 08 jan. 1991a.
- GIRON, Luís Antônio. **Um céu de 170 graus.** Gazeta Mercantil, 22 dez. 2000.
- JAJA, Van. **O som livre.** Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 31 mai. 1969.
- LARANJEIRA, Arthur. **Tom Zé está de volta.** Folha de São Paulo, São Paulo, 06 nov. 1970.
- LIDERADO por Prince, top 200 dos anos 80 tem Michael Jackson e... Tom Zé.** Folha de S. Paulo, São Paulo, 24 ago. 2015.
- LOPES, Fernando. **Tomzé.** Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 1968\Edição 05685.
- LUMER, Abel. **Um deboche fantástico.** Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 14 fev. 1974.
- MACHADO, Ney. **A força é Tomzé.** Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 16 mai. 1969a.

- MACHADO, Ney. **Ronda**. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 26 jun. 1969b.
- MILHOMENS, Paulo. **Tom Zé: a reinvenção do reinventado**. Carta Maior, 28 mai. 2007.
- MORTAIGNE, Veronique. **Musiques du monde: "Estudando o pagode", la perle rare de Tom Zé**. Le Monde, Paris, 06 jun. 2005.
- MORTAIGNE, Véronique. **Musiques Tom Zé au New Morning Le papillon de Bahia**. Le Monde, Paris, 29 mai. 1994.
- MORTAIGNE, Veronique. **Tom Zé, bricoleur fou des sons du Nordeste**. Le Monde, Paris, 12 abr. 2002.
- MOURA, Roberto. **Tom Zé: o outro baiano**. O Jornal, Rio de Janeiro, 3 nov. 1973.
- MÚSICA do ruído ao som**. Sesc São Paulo. São Paulo: 2001. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/online/artigo/compartilhar/886_MUSICADO+RUIDO+AO+SO M>. Acesso em 15 abr. 2019.
- NEM TUDO é da Bahia**. Realidade, São Paulo, dez. 1968.
- NINGUÉM entendeu nada no Festival**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 11 dez. 1968.
- NONA, Sérgio. **Ronda do disco**. Diário de Pernambuco, Pernambuco, 01 dez. 1968.
- NOTAS**. Folha de São Paulo, São Paulo, 27 mar. 1991.
- O TROVADOR elétrico - 1996**. In: Revista Graffiti. Disponível em: <<http://graffiti76.blogspot.com/2011/12/tom-ze.html>>. Acesso em: 21 fev. 2019.
- OLIVEIRA, Adonis de. **Um depoimento**. In: Tom Zé (Encontros). PIMENTA, Heyk (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011. P. 12 – 17.
- PAIVA, Cláudio. **Como chutar cachorro morto**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 17 ago. 1999.
- PALOMINO, Erika. **Grupo Corpo celebra cultura popular**. Folha de São Paulo, São Paulo, 19 set. 1997.
- PARELES, Jon. **Pop and Jazz in Review**. The New York Times, Nova York, 01 jul. 1993.
- PARELES, Jon. **Weaving a Counterpoint of Ideas**. The New York Times, Nova York, 16 mai. 1999.
- PENTEADO, Regina. **Das duas, uma**. Folha de São Paulo, São Paulo, 21 fev. 1974.
- PEREIRA, Adilson. **O difícil é fazer melhor**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 22 nov. 2000.
- POLIMENI, Carlos. **El eslabón perdido**. Pagina12, Argentina, 3 out. 1999.
- RAMOS, Sebastián. **Tom Zé, ese gnomo frágil, sabio y salvaje**. La Nacion, Buenos Aires, 30 set. 2003.
- RATLIFF, Ben. **The Father of Invention**. Rolling Stones, Nova York, 26 nov. 1998.
- RATLIFF, Ben. **Writing Songs (Sometimes Even for Real Instruments)**. The New York Times, Nova York, 25 mai. 1999.

ROCHA, Antônio do Amaral. **"O palco também é o lugar onde o público oferece seu coração à fantasia", diz Tom Zé.** Rolling Stones, São Paulo, 13 mai. 2010.

SANCHES, Pedro Alexandre. **Antes tarde do que nunca.** Folha de São Paulo, São Paulo, 23 abr. 1999.

SANCHES, Pedro Alexandre. **O mundo cultura Tom Zé; o Brasil, não.** Folha de S. Paulo, São Paulo, 17 set. 1998.

SANDRONI, Cícero. **Licetina.** Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 28 mai. 1969.

SE o caso é chorar – Tom Zé. Folha de São Paulo, São Paulo, 03 out. 1972.

SEM CULPA. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 14 dez. 1968.

SEREJO, Vicente. **Estudando o samba: Tom Zé.** O Poti, Rio Grande do Norte, 15 fev. 1976.

SILVA, Walter. **Nem farsa, nem engodo, má seleção, apenas.** Folha de São Paulo, São Paulo, 23 jan. 1975.

SOARES, Dirceu. **Tom Zé, do Brás ao Jardim América.** Folha de São Paulo, São Paulo, 21 mai. 1977.

THE ESSENTIAL Recordings of the 90's. Rolling Stones, 1999.

TOM Zé: a procura de um novo lirismo. Folha de São Paulo, São Paulo, 07 jan. 1972.

TOM Zé por inteiro. Folha de Londrina, Paraná, 28 dez. 1999.

TOM Zé traz seus improvisos para Campinas. Folha de São Paulo, São Paulo, 25 jul. 1991.

TOMZÉ: viola de ouro ficou mesmo com os tropicalistas. Jornal Intervalo, Rio de Janeiro, ed. 311, 1968.

UM DIAMANTE em bruto. Correio da Manhã, Lisboa, 01 ago. 2004.

UM SARRO à baiana. Diário do Paraná, Paraná, 15 fev. 1976.

VASCONCELOS, Gilberto. **A liquidificação do samba-jóia.** Movimento: Cena Brasileira, Rio de Janeiro, 29 mar. 1975.

VESPUCCI, Ricardo. **"O futuro da família brasileira é um hálito puro"**. In: Tom Zé (Encontros). PIMENTA, Heyk (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011. P. 20 – 31.

WALTERS, John L. **Tom Ze - Barbican, London.** The Guardian, Londres, 05 mai. 2006.

WISNIK, José Miguel. **O som instigante de Tom Zé.** Folha de S. Paulo, São Paulo, 08 jan. 1985.

ZÉ, Tom. **"A bossa nova conquistou mais terras que Napoleão e Nabucodonosor" – Entrevista com Tom Zé.** Paste, New York, 2006a. Entrevista concedida a Sávio Vilela. Disponível em: <<https://desova.wordpress.com/2009/09/14/a-bossa-nova-feminina-e-fragil-conquistou-mais-terras-que-napoleao-bonaparte-e-nabucodonosor-desenterrando-uma-entrevista-com-tom-ze/>>. Acesso em 01 mar. 2019.

ZÉ, Tom. **A Tropicália segundo Tom Zé: Homero, Peirce, Caetano e Gil**. O Globo, Rio de Janeiro, 15 out. 2017a.

Álbuns

GIL, Gilberto. **Um banda um**. WEA, 1982. 1 disco de vinil (1h11min).

TROPICÁLIA. **Tropicália ou panis et circensis**. Philips Records, 1968. 1 disco de vinil (38 min).

ZÉ, Tom; ASSIS, Gilberto. **Santagustin**. Grupo Corpo Companhia de Dança, 2002. 1 disco compacto (40min58s)

ZÉ, Tom; WISNIK, José Miguel. **Parabelo**. Grupo Corpo Companhia de Dança, 1997. 1 disco compacto (41min19s).

ZÉ, Tom. **Brazil classics 4: The best of Tom Zé**. Luaka Bop/Warner Bros, 1990. 1 disco compacto (42min40s).

ZÉ, Tom. **Com defeito de fabricação**. Luaka Bop/WEA, 1998a. 1 disco compacto (46min35s).

ZÉ, Tom. **Correio da Estação do Brás**. Continental, 1978. 1 disco de vinil (36min03s).

ZÉ, Tom. **Danç-Êh-Sá**. Trama, 2006b. 1 disco compacto (32min52s).

ZÉ, Tom. **Estudando a bossa**. Biscoito Fino, 2008. 1 disco compacto (43min31s).

ZÉ, Tom. **Estudando o pagode**. Trama, 2005. 1 disco compacto (1h03min).

ZÉ, Tom. **Estudando o samba**. Continental, 1976. 1 disco de vinil (43min58s).

ZÉ, Tom. **Imprensa cantada**. Trama, 1999b. 1 disco compacto (55min22s).

ZÉ, Tom. **Grande liquidação**. Rozemblit, 1968. 1 disco de vinil (36min55s).

ZÉ, Tom. **Jogos de armar (faça você mesmo)**. Trama, 2000. 1 disco compacto (45min17s).

ZÉ, Tom. **Nave Maria**. RGE, 1984. 1 disco de vinil (38min48s).

ZÉ, Tom. **No jardim da política**. Independente. 1998b. 1 disco compacto (49min42s).

ZÉ, Tom. **O pirulito da ciência**. Sarapuí Produções Artísticas. 2010. 1 disco compacto (1h07min).

ZÉ, Tom. **The hips of tradition**. Luaka Bop/Warner Bros, 1992. 1 disco compacto (40 min).

ZÉ, Tom. **Todos os olhos**. Continental, 1973. 1 disco de vinil (35min59s).

ZÉ, Tom. **Tom Zé**. RGE, 1970. 1 disco de vinil (38min58s).

ZÉ, Tom. **Tom Zé (se o caso é chorar)**. Continental, 1972. 1 disco de vinil (32min22s).

ZÉ, Tom. **Tropicália lixo lógico**. Independente, 2012. 1 disco compacto (51min).