



TOM ZÉ EM ENSAIO:
ENTRE DISPOSITIVOS E PERFORMANCES



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

Rafael José Azevedo

TOM ZÉ EM *ENSAIO*:
entre dispositivos e performances

Belo Horizonte
2012

Rafael José Azevedo

TOM ZÉ EM *ENSAIO*:
entre dispositivos e performances

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Bruno Souza Leal

Belo Horizonte
2012

301.16

A993t

2012

Azevedo, Rafael José

Tom Zé em Ensaio [manuscrito] : entre dispositivos e performances / Rafael José Azevedo. - 2012.

151 f. : il.

Orientador: Bruno Leal.

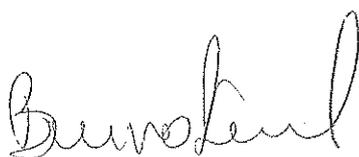
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Zé, Tom, 1936- 2. Programa Ensaio – Teses 3. Comunicação – Teses. 4. Comunicação de massa – Teses. I. Leal, Bruno Souza. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas III. Título.

“Tom Zé em Ensaio: entre dispositivos e performances”

Rafael José Azevedo

Dissertação defendida e aprovada pela banca examinadora constituída pelos professores:



Prof. Dr. Bruno Souza Leal
Orientador - FAFICH/UFMG



Prof.^a Dra. Graziella Valadares de Melo Vianna
FAFICH/UFMG



Prof. Dr. Jorge Luiz Cunha Cardoso Filho
UFRB/UFBA

Programa de Pós-graduação
em Comunicação Social
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Federal de Minas Gerais
Belo Horizonte, 28 de março de 2012



Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade De Filosofia E Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

**Ata da Defesa de Dissertação de *Rafael José Azevedo*
Número de Registro na UFMG 2010660069**

Às quatorze horas do dia 28 do mês de março de 2012, na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, reuniu-se a comissão examinadora constituída pelos professores doutores Bruno Souza Leal (orientador - Universidade Federal de Minas Gerais), Graziella Valadares de Melo Vianna (Universidade Federal de Minas Gerais) e Jorge Luiz Cunha Cardoso Filho (Universidade Federal do Recôncovo da Bahia/Universidade Federal da Bahia). A comissão reuniu-se para julgar o trabalho final do mestrando *Rafael José Azevedo*, intitulado: "Tom Zé em Ensaio: entre dispositivos e performances", 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 Meios e Produtos da Comunicação. Abrindo a sessão, o orientador e Presidente da Comissão, Prof. Dr. Bruno Souza Leal, apresentou a banca e, em seguida, passou a palavra ao candidato para apresentação de seu trabalho final. Após a apresentação, seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa de *Rafael José Azevedo*. Logo após, a Comissão se reuniu, sem a presença do candidato e do público, para julgamento e expedição do resultado final. A Comissão Examinadora julgou o candidato **apto a receber o grau de Mestre em Comunicação Social**. O resultado final foi comunicado publicamente ao candidato pelo 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, 28 de março de 2012.

Prof. Dr. Bruno Souza Leal
Orientador - DCS/PPGCOM/UFMG

Prof.ª Dra. Graziella Valadares de Melo Vianna
DCS/PPGCOM/UFMG

Prof. Dr. Jorge Luiz Cunha Cardoso Filho
UFRB/UFBA

A todos os músicos e produtores que fazem de suas existências verdadeiros campos de batalha para que, talvez, consigam ser devidamente escutados.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço essa pessoa que tem estado do meu lado, tem aguentado meus desesperos, impaciências, minhas dúvidas e tem me trazido conforto nos momentos mais críticos do percurso. Além disso, foi ela a responsável pela bela capa desse trabalho, pela primeira versão do resumo em francês e, obviamente, por me fazer uma pessoa feliz. Esse trabalho não seria a metade do que é sem ela. 'Brigado, Ana!

Agradeço também o amigo Nuno que, antes de mais nada, foi um dos responsáveis - junto com a Sílvia - por eu ter escrito há uns dois anos e meio o projeto pra seleção do mestrado. Além do mais, ele foi o colega do curso que acompanhou mais de perto a feitura do trabalho dando palpites muito pertinentes e ajudando organizar minhas ideias.

Outra pessoa que cumpriu um papel crucial foi meu orientador Bruno que, além de ter me acolhido, colocou-se, desde o princípio, aberto às questões que mais me animavam. É por conta dele que esse trabalho gira em torno da obra de Tom Zé e não do Roberto Carlos (com todo respeito, é claro).

Não há como deixar de fora alguns professores que ajudaram a constituir as principais temas desse trabalho. Dentre eles, destaco o André Brasil que, ao ter lido texto da qualificação com muito cuidado, propôs questões que irrigaram todo o percurso da versão final. Agradeço também os componentes da banca de qualificação, Grazi Vianna e Carlos Mendonça, que me ajudaram construir um olhar crítico voltado para o próprio modo como eu observava as coisas. Devo agradecer também o César pelas orientações nos corredores da Fafich.

Os revisores que, antes, são grandes amigos: PH, Vicente e (novamente) Nuno. Sem eles, este trabalho não teria tomado a cara que tomou! Valeu, galera.

Os companheiros de trabalho do grupo de pesquisa *Tramas Comunicacionais* que, mais do que outros, foram testemunhos da tessitura desse trabalho! Sem contar os colegas da Pós: Ju, Angie, Fred, Carol, Fernanda, Vanessa, Guilherme, Danny e Outra Carol.

A Renata, da produção do programa *Ensaio*, que foi muito solícita quanto a meu interesse nessa pesquisa me presenteando com um belo livro sobre a vida e a obra de Fernando Faro. Também a Neusa - produtora e companheira do Tom Zé - pela agradável conversa no Inhotim!

Os meus amigos músicos que, direta ou indiretamente, ajudaram a pensar nesse fenômeno que é a canção popular brasileira. Destaco aqui alguns nomes como Maísa Moura (quem me apresentou o DVD do *Ensaio*), Renato Villaça, Makely Ka, Guilherme Castro, Léo Dias, Leopoldina, Diogo Torino, André Cabelo, Sérgio Ramalho, Fernanda Starling, toda a família Sem Limites, Téo Ruiz, Estrela Leminski e muitos outros. Este trabalho é pra vocês!

Destaco o apoio de amigos e familiares que estiveram ao meu lado querendo saber o que eu estava fazendo da vida durante esses dois anos. Agradecimento especial pros meus pais - dona Elisa e Chico -, meus irmãos - Marcelo e Leo - e meus cunhados - Gi e Bruno. Toda a turma do Assefinho, a Panela da Rádio, o pessoal do Top 5 e muitos outros como Léurie, Cléo, Igor, Ismael, Elias, Fernando, Zic, Campolina, Hilário, Pri, Déli, Babi, Carol Paca, Natas, Waltaire, Ricardo, Oswaldo, Zé Wilson, Mau, Dexter, Daniel, Henrique Codato, Carol do Espírito Santo...

Por fim, agradeço à CAPES que, devido ao apoio, tornou possível que eu me dedicasse em tempo integral a essa pesquisa.

Valeu, meus caros!

O sujeito - assim como o autor [...] não é algo que possa ser alcançado diretamente como uma realidade substancial presente em algum lugar; pelo contrário, ele é o que resulta do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto - se pôs - em jogo. Isso porque também a escrita [...] é um dispositivo, e a história dos homens talvez não seja nada mais que um incessante corpo-a-corpo com os dispositivos que eles mesmos produziram - antes de qualquer outro, a linguagem.

Trecho do *Profanações* (2005) de Giorgio Agamben

RESUMO

Este trabalho consiste em um esforço de reflexão sobre a performatividade da canção em ambientes audiovisuais na atualidade. Tratamos, mais especificamente, da performance de Tom Zé em um importante produto midiático brasileiro, o programa *Ensaio* da TV Cultura. Abordamos inicialmente o funcionamento dispositivo televisivo dando relevância à sua dimensão sonora para pensarmos em como sua linguagem é colocada em uso na mediação da performatividade do artista. Num segundo momento, dedicamos nossa atenção à questão do corpo do cantor popular enquanto uma textualidade capaz de sugerir significados na interpretação de canções. Passamos a notar com mais clareza como o projeto artístico de Tom Zé se apoia em deslocamentos em relação aos modos mais comuns de ser do cancionista. Foi preciso, então, observar de perto os procedimentos performados pelo músico em seu fazer de modo a revelar uma produção artística lastreada pelo questionamento em relação às formas mais habituais de se fazer canção em nosso país. Por fim, dedicamos nossas reflexões à questão do "corpo a corpo" entre o projeto artístico de Tom Zé e seus dispositivos configuradores - com atenção voltada para o *Ensaio*, como uma espécie de encarnação do dispositivo televisivo.

Palavras-chave: Canção; corpo; performance; programa *Ensaio*; Tom Zé

RÉSUMÉ

Le présent travail porte sur la performativité de la chanson dans les environnements audiovisuels à l'heure actuelle. Il s'agit plus précisément d'analyser la performance de Tom Zé dans l'émission *Ensaio*, diffusée par la chaîne de télévision brésilienne Cultura et considérée comme l'un des plus importants produits médiatiques brésiliens. Premièrement, nous nous sommes intéressés au fonctionnement du dispositif télévisuel en mettant en évidence son aspect sonore à fin de réfléchir sur la façon d'utiliser ce langage dans la médiation de la performativité de l'artiste. Ensuite, nous nous sommes consacrés à penser le corps du chanteur populaire en tant qu'une sorte de textualité capable de suggérer des significations dans l'exercice de l'interprétation des chansons. Nous avons pu remarquer que Tom Zé présente un projet artistique qui s'avère différent, donc unique et singulier. Il était question alors d'observer de plus près les procédures utilisées par le musicien à fin de dévoiler une production artistique fondée sur la problématique autour des manières plus habituelles de faire de la chanson au Brésil. Finalement, nous nous sommes penchés sur la question du « corps à corps » entre le projet artistique de Tom Zé et ses dispositifs configurateurs – tout en comprenant l'émission *Ensaio*, comme une sorte d'incarnation du dispositif télévisuel.

Mots-clés: Chanson; corps; performance; émission *Ensaio*; Tom Zé

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Outros Ensaios	35
FIGURA 2 - Abertura do Ensaio.....	41
FIGURA 3 - Ensaio de Tom Zé	42
FIGURA 4 - Ensaio de Tom Zé	43
FIGURA 5 - Ensaio de Tom Zé	45
FIGURA 6 - Ensaio de Tom Zé	75
FIGURA 7 - Ensaio de Tom Zé	76
FIGURA 8 - Ensaio de Tom Zé	77
FIGURA 9 - Ensaio de Tom Zé	78
FIGURA 10 - Ensaio de Elis Regina.....	80
FIGURA 11 - Ensaio de Tom Zé	81
FIGURA 12 - Ensaio de Tom Zé	82
FIGURA 13 - Ensaio de Tom Zé	83
FIGURA 14 - Ensaio de Tom Zé	84
FIGURA 15 - Ensaio de Tom Zé	85
FIGURA 16 - Ensaio de Tom Zé	85
FIGURA 17 - Ensaio de Tom Zé	90
FIGURA 18 - Ensaio de Tom Zé	91

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
Capítulo 1.....	15
O RELATO TELEVISIVO: A "TRANSPARÊNCIA" E A CONTINGÊNCIA.	15
1.1 A sonoridade televisiva.....	21
1.2 O videoclipe: da performance musical à performance do vídeo.....	27
1.3 A tessitura de um formato: o programa <i>Ensaio</i>	34
1.4 Tom Zé: a mediação de um cancionista.....	39
1.4 Performance.....	47
Capítulo 2.....	54
A CORPOREIDADE NA CANÇÃO E NA FALA.....	54
2.1 O estatuto do corpo do cantor popular e as "novas" mídias.....	54
2.2 Corpo: o meio e a mensagem.....	57
2.2.1 Poética gestual e o cantor popular.....	66
2.3 Os gestos de Tom Zé no <i>Ensaio</i>	70
2.3.1 Introduzindo Tom Zé.....	70
2.3.2 A imagem do cancionista.....	74
2.3.3 Tom Zé como entrevistado no <i>Ensaio</i>	89
Capítulo 3.....	94
A CANÇÃO DE TOM ZÉ: PERCURSOS.....	94
3.1 Canção?.....	95
3.1.1 A canção enquanto uma fenômeno musical.....	99
3.1.2 O fenômeno da canção popular brasileira.....	105
3.1.3 A canção popular brasileira da fonografia à televisão.....	109
3.2 A decomposição do "corpo cancional" de Tom Zé.....	119
Capítulo 4.....	131
PERFORMANCE E TENSÕES: REFLEXÕES FINAIS.....	131
Referências.....	145

INTRODUÇÃO

Começamos essa apresentação comentando aquilo que talvez seja o grande motivo por trás de toda essa escrita. Como o título *Tom Zé em Ensaio: entre dispositivos e performances* indica, esse trabalho é fruto de um esforço de reflexão em torno da música, ou melhor, de uma forma musical que delineia muitas das minhas experiências pessoais, sejam elas reflexivas ou afetivas. O fato de eu ocupar parte da minha vida na produção, composição e registro de canções faz com que, há muito tempo, eu venha formulando as principais questões que direcionam os gestos teóricos, metodológicos e analíticos dessa dissertação.

Isso, entretanto, não é o bastante. Revelo-me aqui como apreciador, desde cedo tenho um prazer em escutar canções, em tentar cantá-las, tocá-las... reproduzi-las. Desse prazer é que veio surgindo, provavelmente, a vontade de apreender aquilo que me afeta de maneira positiva no que diz respeito a isso que é a canção. Tenho esse trabalho, então, como a forma que encontrei de aguçar e aprofundar essa minha curiosidade. E é claro que por trás das reflexões e das escolhas que faço, acabo imprimindo nas páginas que virão aquilo que chamo aqui, correndo algum risco, de julgamento de gosto.

Esse trabalho, além do mais, é uma tentativa de contribuir para um tema de grande relevância quando o assunto é a experiência do ser humano com essa forma musical que é a canção. Nesse sentido, a expressão *dispositivos* contida no título também dá algumas pistas do que iremos tratar nos capítulos que se seguem. Como sabemos, as canções ganham suas formas nos mais variados quadros situacionais. Interessa-nos, a partir disso, pensar como tais "quadros" acabam engendrando a própria forma como a canção acontece para interlocutores em relação. Assim, dados como amplificação do som da voz e do instrumento de um cantor fazendo um show em praça pública, ou a natureza tomada por uma performance nos dispositivos audiovisuais são elementos importantes tanto para a constituição da materialidade das canções assim como da forma pela qual elas podem vir a ser experienciadas.

Assim, adiantando (em muito) o que discutiremos, buscaremos tomar a canção como uma espécie de dispositivo mediador que se relaciona às mais variadas ferramentas (de captação, de produção, de reprodução etc.) para que possa se oferecer em diversos quadros situacionais. O caráter mediador desse dispositivo, aliás,

já nos induz a pensar em uma de suas importantes características: trata-se de uma textualidade, de algo que se presta a incorporar e transmitir um tipo de "recado". Isso faz com que partamos da premissa de que a canção contém uma natureza comunicacional.

Tomar a textualidade da canção enquanto um fenômeno comunicacional - mais do que um fenômeno estritamente de ordem musical - é buscar localizá-la e entendê-la em variados contextos socioculturais. No entanto, quando comecei a formular essa pesquisa não tinha o interesse exatamente em alguma questão mais sociológica em relação a esse fenômeno. Busquei (ao lado de meu orientador, Bruno Leal) observar a canção em suas dimensões sensível e acontecimental, ou, mais especificamente, sua dimensão performativa. Assim, duas delimitações determinaram o modo como iria observar a performance televisiva da canção de Tom Zé, sendo elas:

a) A canção é uma espécie de música que, normalmente, faz uso de palavras. Ou seja, há algo no texto das canções que remete ao funcionamento de uma língua - a partir dessa característica, torna-se mais fácil aceitar a ideia - de que fala José Miguel Wisnik - de que ela passa uma mensagem, constitui-se como uma forma de comunicação).

b) A experiência que temos com as canções, no entanto, transcende a "precisão referencial" de uma língua. Sua dimensão musical - o ritmo, os tons, a harmonia, a melodia, a combinação dos sons - redimensiona nossa percepção das palavras envolvidas na construção de uma canção. Além do mais, tais formas musicais estimulam nossa atividade somática: ao experienciarmos certas canções, somos induzidos a dançar, pular, "bater cabeça" etc.

Dante disso é preciso, ainda, deixar claro o que nos levou ao interesse pela figura artística de Tom Zé. Com essas duas considerações (um tanto amplas), coloquei-me a formular questões do tipo "o que determina materialmente essa forma musical?" "seriam apenas as palavras?", "para que serve a (uma) canção?" etc. Buscando respostas para tais perguntas, meu interesse se voltava, então, para trabalhos e objetos cancionais que se colocavam talvez na tangente daquilo que se entende por canção atualmente (sobretudo no Brasil). Passei, dessa maneira, a construir questões que se relacionavam a um conjunto de obras que desencadeavam rupturas e deslocamentos em relação a modelos e fórmulas habituais de composição e performance de canções. A partir dessa postura, o trabalho de Tom Zé veio aguçando

minha curiosidade, pois tratava-se claramente de um caso em que a canção era usada como meio pelo qual um artista revela um conjunto de reflexões que colocavam a própria linguagem cancional em questão.

Assim, eu já tinha alguma ideia daquilo que iria compreender com mais clareza na medida em que nos aprofundávamos no tema: a canção é uma "vitrine", pode apresentar imagens, emoções e reflexões revelando-se, afinal, como uma "moldura" em que o ser humano pode imprimir seus pensamentos. O título e a configuração de discos de Tom Zé como *Estudando o samba* (1975), *Com defeito de fabricação* (1998) e *Jogos de armar: faça você mesmo* (2000)¹ me convocavam, assim, a pensar em como um trabalho conceitual constituído a partir de uma articulação entre canções "não convencionais" pode se oferecer como um investimento reflexivo e crítico sobre o estado de seus gêneros mais habituais. Tratava-se, aparentemente, da configuração de uma espécie de "metacanção". Essa natureza metalinguística, por sua vez, revelava-se intimamente ligada à própria natureza da mediação do trabalho de Tom Zé. Sua obra, muito em função desse caráter, ocupa um lugar de referência no contexto produtivo da canção brasileira; a cada novo disco esse artista se envereda por novos caminhos colocando-se em negociação e diálogo com linguagens e sonoridades ainda não empregadas em trabalhos anteriores.

Por outra via de entrada, eu vinha percebendo também que, em Tom Zé, há uma grande valorização da maneira como o cantor popular se comporta frente a um público em uma situação performativa. A corporalidade, a "presença de palco" e o figurino tornam-se, assim, elementos quase que tão importantes se comparados à sonoridade de seus discos. Assim, encontrei em um de seus registros audiovisuais - uma edição do programa *Ensaio* da TV Cultura de 1991 -, um material interessante para a constituição de reflexões que se direcionavam tanto ao posicionamento artístico de Tom Zé quanto à dimensão performativa de sua obra.

O audiovisual trouxe para a performatividade da canção midiática do século XX a possibilidade da articulação entre imagem e som - e em muitos casos, entre um corpo que interpreta e a sonoridade por ele causada. No caso de Tom Zé, há, certamente, uma apropriação estratégica dos dispositivos audiovisuais para a própria figuração de um personagem dotado de certas características em nosso contexto

¹ Referências relativas à obra de Tom Zé tais como títulos, letras e datas foram retiradas do site oficial do músico.

musical. Como sabemos, esse artista vem construindo, em um grande conjunto de aparições, uma espécie de *persona* - muito calcada em sua imagem - que, não raramente, é descrita como *performática, intransigente, inconsequente, curiosa, polêmica, explosiva* etc. O programa *Ensaio* constitui-se, por sua vez, como uma textualidade televisiva que - mesmo dotada de uma estética própria, bem definida e fechada - flexibiliza-se diante do modo como seus convidados constituem suas performances.

Lancei-me, então, a uma observação mais detida das características formais do *Ensaio* bem como de seus elementos históricos. As primeiras observações fizeram com que eu notasse recorrências em sua formatação que o diferem dos modos habituais de "comportamento televisivo" no que se refere à mediação de canções. Isso se dá muito em função do fato de o *Ensaio* se constituir a partir de um gesto configurador que prescinde da singularidade performativa dos seus convidados - o que fica muito claro quando comparamos, por exemplo, a edição de Tom Zé à de um artista mais "comportado" como Baden Powell (de 1990).

De modo geral, cada edição traz um artista apresentando seu trabalho por meio de interpretações musicais "ao vivo" - pode ser uma banda, um intérprete, um compositor, um instrumentista etc. Essas performances são entrecortadas por relatos autobiográficos que constituem um trabalho de rememoração do convidado. Este discorre sobre diversos assuntos com grande liberdade assim como pode interpretar sua música sem medo de cometer deslizes, pois não há grandes interferências dos seus produtores. Trata-se de uma das marcas mais interessantes do *Ensaio*: seu formato, como adiantamos, faz a linguagem televisiva funcionar como reflexo da maneira do desempenho do convidado frente às ferramentas de registro.

Isso não quer dizer que o programa não seja capaz de atualizar suas principais características. Sob a direção de Fernando Faro, o *Ensaio* veio sendo produzido desde os anos 1960 apresentando um formato que o distingue das demais produções do gênero. Suas imagens são compostas a partir de enquadramentos muito fechados dos corpos dos convidados. Geralmente, não há outras imagens que não sejam os registros daquela performance e sua sonoridade revela, por sua vez, um dos aspectos que sempre me chamou atenção: nos momentos em que há entrevista, o programa se abre ao silêncio, não temos o registro da voz (ou do corpo) de um entrevistador. Assim, todos os sons e imagens do programa se constituem a partir dos gestos do convidado na relação com as ferramentas de captação da tevê.

Desde o primeiro contato com o *Ensaio* de Tom Zé, ficou claro, a partir disso, que a presença do músico é algo central, pois ordena, em parte, a forma como aquela estrutura narrativa se organiza. O entrecruzamento entre a performance de suas canções, as falas e a atuação corporal do músico me induziu a pensar o *Ensaio* a partir de sua condição acontecimental. Tomo o programa, assim, como um texto audiovisual que revela um modo de fazer a televisão funcionar, ou melhor, de performar a linguagem, de maneira muito específica, mas não necessariamente impositiva.

É devido a esse tipo de constatação que as noções de performance e dispositivo foram ganhando cada vez mais importância na medida em que eu observava a atuação de Tom Zé no *Ensaio*. Pois, se a performance me fez olhar para aquilo que é a constituição espaço-temporal de um texto (a canção em si ou um relato autobiográfico), a ideia de dispositivo me permitiu atentar para o modo como a atuação do artista fez com que a televisão se comportasse de determinada maneira. Nesse sentido, foi ficando cada vez mais claro que o *Ensaio* pode ser tomado como uma espécie de incorporação do dispositivo televisivo permitindo a construção de uma visibilidade (e de uma sonoridade) para Tom Zé. Este artista, por sua vez, pode ser tomado como o indivíduo que, mesmo por meio de constrangimentos, faz esse dispositivo funcionar através uma atuação cujo caráter indisciplinado é bastante presente. Dessa relação entre a performance desse artista (e de sua canção) e o funcionamento do dispositivo televisivo (ou a performance da linguagem televisiva) temos um produto audiovisual muito rico no qual sentidos, leituras e forças se encontram em constante negociação, lançando-se ao gosto do televidente.

Capítulo 1

O RELATO TELEVISIVO: A "TRANSPARÊNCIA" E A CONTINGÊNCIA

A televisão é um meio de comunicação com história recente e sua presença no mundo se configura como fenômeno que estabelece novos parâmetros para a experiência do ser humano na sociedade. Seus produtos e programas atravessaram os anos mediando acontecimentos de naturezas tão variadas que acabam constituindo, dentro de si, uma pluralidade de mundos a serem habitados pelos telespectadores. São imagens e sons que atravessam nossa existência tornando-se referências impossíveis de não serem lembrados quando refletimos sobre aquilo que conhecemos do mundo. Seus modos de ver e ouvir incidem nos mais variados ambientes do cotidiano, tornando-se um objeto praticamente inevitável em nosso dia a dia.

Já de início podemos problematizar a natureza desse *saber* televisivo, pois nós, seres humanos, temos a possibilidade de observar e conhecer o mundo a partir de diversos mediadores, sendo a tevê apenas um deles. O enquadramento das imagens e dos sons que lhes acompanha, bem como suas manipulações, expõem um gesto configurador, revelando esse saber como algo intrinsecamente ligado às condições da linguagem televisiva. Como alega Gérard Imbert (2003), a tevê proporciona um novo regime de conhecimento baseado em uma potencialização do alcance de nossa visão. Assim, devemos dizer que, antes de sermos espectadores incontestáveis de fatos que se localizam em espaços longínquos, somos, na verdade, testemunhos de textos televisivos (ELLIS, 2000). Acompanhamos de dentro de nossos lares a construção de relatos televisuais das mais diversas naturezas; isto é, ao serem captados pelas câmeras e microfones e organizados narrativamente, os acontecimentos ganham contornos expressivos que colocam em relevo o próprio funcionamento desse dispositivo. Mas, ao mesmo tempo, esse funcionamento tende a ser dissimulado pelo próprio fazer televisivo.

Há, dessa forma, um componente algo paradoxal que se refere às estratégias recorrentes das quais a tevê se utiliza para interagir com o telespectador. Não raramente - e, sobretudo, nas narrativas não ficcionais - a televisão se afirma pela negação de sua opacidade, de sua positividade na mediação. Assim, ela almeja ser tomada como um canal por onde os acontecimentos e fatos são traduzidos em sons e imagens, condicionando um efeito de espelhamento do mundo. A televisão, nesse

desejo de se apagar enquanto instância mediadora, vai instituindo uma gramática de componentes retóricos que ajudam a dissimular a opacidade do dispositivo.

Autores como Umberto Eco (1984), Gérard Imbert (2003) e Eliseo Verón (2001) vêm tratando de temas relacionados à linguagem televisiva dando ênfase a uma suposta perda de transparência do meio em relação a mundos exteriores em seus mais variados tipos de relato. A televisão se proclama como uma "janela para o mundo", traçando linhas de um contrato com o espectador que diz de uma suposta capacidade de não interferência nos "fatos brutos" que "emergem no mundo", o que culminaria numa transmissão desinteressada e objetiva. Grande parte de suas características (estilísticas, estéticas, formais) busca afirmar, de diversas maneiras, tal posicionamento, como se não houvesse mediação nos seus relatos; a realidade, ou a "vida como ela é", estaria dada para ser experimentada pelo telespectador a partir de seus textos.

Umberto Eco faz uma crítica capital a essa tentativa da televisão de ocultar seu papel de mediador. O ensaio *Tevê: a transparência perdida*, lançado originalmente em 1983, é importante por trazer uma discussão que seria retomada e revisada ao longo dos anos e que ainda hoje não se encerra em conclusões definitivas. Uma das teses centrais do referido texto pode ser resumida na constatação de que a tevê evolui como um meio que, ao "perder" uma suposta transparência na relação com os mundos sobre os quais se põe a falar, projeta seus discursos ao telespectador, dando ênfase cada vez maior no modo como procede nesse "falar". A ideia de transparência enquanto qualidade "intrínseca" nos relatos sobre o real é, assim, posta em xeque justamente pelo fato de que a tevê passa a se preocupar menos com uma "verdade dos fatos" e mais com uma "verdade da enunciação" (ECO, 1984):

Estamos nos encaminhando [...] para uma situação televisiva em que a relação entre enunciado e fatos se torna cada vez menos relevante no que diz respeito à relação entre verdade do ato de enunciação e experiência receptiva do espectador. (ECO, 1984, p. 191)

A importância dada na relação entre enunciados e seus referentes é providencial para a crítica de Umberto Eco (1984), devido ao fato de que a televisão, mesmo dissimulando seus processos de configuração textual, é capaz de afirmar a veracidade apoiando-se nos seus modos de falar. Para o autor, a enunciação televisiva estaria, dessa maneira, operando segundo uma lógica simulacional, disfarçando a relação

existente entre signos e referentes. Aqui, podemos dizer, a natureza performativa da linguagem televisiva já nos serve como um ponto nevrálgico.

Pensar a tevê a partir da performatividade pode ser uma saída para entender as considerações de Eco (1984) em torno da suposta perda de transparência dos relatos televisivos. Pois, se o que interessa em seus discursos é a "verdade da enunciação", podemos dizer que, para que consiga travar alguma relação com o telespectador, é preciso que haja algo de atraente nos modos como a televisão constrói seu discurso. Ou seja, tomar a mensagem televisiva nesses termos implica reconhecer em seus signos um verdadeiro amálgama entre forma e conteúdo: o que se diz está dado na forma de se dizer, interessando menos as relações entre os textos televisivos e os mundos sobre os quais ela fala e mais o modo como a televisão se projeta ao espectador como um mundo próprio. Ao continuarmos nesse caminho, somos levados a refletir sobre a dinâmica situacional que envolve a emergência e as possibilidades de assimilação dos textos televisivos. Pois considerar que haja a emergência de uma verdade da e na enunciação implica que exista um gesto avaliativo por parte daquele que assimila o texto. Nesse sentido, Eco (1984) afirma que o meio televisivo consegue (ou busca) estabelecer uma relação de proximidade com o telespectador como forma de dar credibilidade ao seu relato. A linguagem televisiva, assim, evolui constituindo uma "perda" da aderência dos enunciados aos seus referentes, já que o que está em jogo é a adesão do telespectador. A tevê passa, assim, a falar mais sobre si própria e do contato que almeja estabelecer com o telespectador do que do mundo que lhe é externo (ECO, 1984).

Eliseo Verón, em *El cuerpo de las imágenes* (2001), observando mudanças no estatuto semiótico das narrativas televisuais, faz uma série de asserções sobre a midiatização na sociedade "pós-industrial". O autor busca apreender o dispositivo televisivo em sua proposta interacional a partir de uma releitura das ideias lançadas por Eco (1984). Surge, então, a ideia de *contato* como a forma privilegiada que o meio encontra não apenas para interpelar o telespectador, mas também para expandir seus mundos sobre nosso cotidiano. Como vínhamos dizendo, os relatos televisivos vêm perdendo relações com realidades externas ao meio, em favorecimento a uma busca por dar a eles um componente sedutor através da performance de sua linguagem. Segundo Verón (2001), o contato, então, seria um modo de entender como esses relatos se projetam sobre o nosso mundo e como se cria uma relação entre um texto televisual e o espectador. Para explicar a noção, o autor recorre à terminologia

peirciana para afirmar que o contato diz respeito a uma relação indicial, metonímica, que se cria entre o signo televisivo e aquele a quem é endereçado. Dessa maneira, pode-se dizer que o modo como a tevê se projeta sobre nosso mundo é capaz de criar uma contiguidade espaço-virtual entre nossa vivência e suas narrativas. A presença do meio em nosso cotidiano é um componente providencial nesse sentido, mas, além disso, revela Verón (2001), há diversas estratégias do dispositivo atuando em favor de a televisão se tornar uma espécie de objeto familiar/extensão de nosso lar. Para elucidar tal diagnóstico, o autor atenta para o fato de como os corpos humanos passam a habitar seus relatos de modo a se aproximarem de uma conduta supostamente natural. É como se a tevê buscasse se "cotidianizar" tendo como ponto de partida essa "naturalização" de sua linguagem e, como finalidade, a adesão de seus interlocutores. Além do mais, o contato é tomado como estratégia que sustenta a credibilidade dos relatos televisivos de modo a constituir uma espécie de posicionamento simétrico entre enunciador e espectador, instituindo, assim, uma impressão de cumplicidade.

Nesse sentido, uma das constatações mais importantes de Verón (2001) é sobre a forma como os âncoras de telejornal modificam suas condutas. O apresentador de tais produtos, nos primórdios da televisão, era considerado uma figura robótica, com movimentos calculados, quase mecânicos. Com o tempo, eles passam a se portar de maneira mais espontânea, interpelando-nos diretamente como se fôssemos íntimos (chegando a usar pronomes pessoais para tanto). Essa nova configuração dos corpos é central na enunciação telejornalística por incorporar e projetar para dentro de nosso lar a ideia recorrente de que a tevê é nossa companheira. John Ellis (2000) é quem afirma que o relato televisivo sempre se apresenta aberto às incertezas, constituindo um posicionamento especulativo em relação àquilo que se põe a falar. Pois se a televisão, como estamos indicando, é este personagem que deseja travar uma relação simétrica com os telespectadores, ela precisa usar de uma série de artifícios para que, assim, se constitua um terreno interacional. As condutas corporais, a impostação vocal, a roupa e até mesmo os cenários sofrem mudanças que instituem essa "naturalização" de sua mediação.

Na esteira dessa permeabilidade entre realidade social cotidiana e meios de comunicação, Verón (2001), ainda refletindo sobre questões relativas ao contato no corpo das imagens televisivas, afirma que

[...] se o sujeito se constitui a partir da estruturação de seus corpos significantes e no contato para chegar à ordem simbólica da linguagem, ao passar pela figuração, através da fotografia e do cinema, chega-se propriamente à mediação do contato, parcialmente com o rádio e plenamente com a televisão. (VERÓN, 2001, p. 19. Tradução nossa)

Não basta, dessa forma, que a televisão transforme os objetos referentes em imagem e som; ela precisa fazê-lo através de estratégias textuais que serão familiares ao telespectador, como forma de buscar adesão e de gerar confiabilidade. A qualidade indicial de sua linguagem se aplica à maneira de se pensar como a tevê é sedutora e como sua plasticidade audiovisual busca nossa atenção a todo custo e a todo momento. Por mais que haja frequentemente quebras e interrupções em seus textos, há um componente fático constituído a partir de um incessante (e muitas vezes redundante) falar e mostrar ao telespectador. De modo que

[...] o essencial não é tanto o que [o apresentador de tevê] me diz ou as mensagens que me mostra (as quais recebo frequentemente de uma maneira distraída); o fundamental, é que ele esteja lá no lugar esperado, todas as noites, e que me olhe nos olhos. (VERÓN, 2001, p. 23. Tradução nossa).

Umberto Eco (1984), ao tecer considerações passageiras acerca da ideia de contato, reflete sobre a questão do olhar direcionado a partir da imagem do corpo em cena. Apropriações de estratégias discursivas dessa natureza geram, para o italiano, um "curto-circuito" na construção da enunciação. Por um lado, quando um apresentador nos mira diretamente ou quando ele nos chama de "você", há, de certa maneira, uma postura de afirmação do meio enquanto sujeito da enunciação. Em detrimento disso, sua natureza fática proporciona um efeito oposto no que se refere a revelar a opacidade do dispositivo. A tevê fala de si e, assim, os telespectadores chegam a perder "[...] o sentido de mediação televisiva e do caráter fundamental da transmissão pela tevê, o fato, isto é, que ela seja emitida a uma grande distância e que se dirija a uma massa indiscriminada de espectadores." (ECO, 1984, p. 188). Tal tipo de estratégia, por mais que indique a opacidade da linguagem televisiva, acaba servindo como um componente retórico, ao atribuir ao relato um efeito de contato direto com o espectador.

Ao buscar ocupar o lugar de janela para o mundo/espelho da realidade, a tevê nos apresenta, assim, sua própria versão do mundo. Embora seja capaz de fazer o que faz e de ocupar o lugar que ocupa em nossas vidas, não pode dar conta de reconstituir

a totalidade de eventos/fatos/acontecimentos que emergem no mundo. O funcionamento de sua linguagem revela uma agilidade e uma perspicácia que, de fato, refletem a possibilidade de o meio criar uma fala que busca se posicionar no "aqui e agora", aproximando-se espaço-temporalmente do telespectador e apoiando-se em uma cumplicidade enunciativa que, como já dissemos, é reforçada pela ideia do contato como forma de interação entre os sujeitos e os relatos televisivos.

Por outro lado, o fazer televisivo, na tentativa de dar conta do mundo, é constantemente ameaçado pelas vontades do acaso. De acordo com Arlindo Machado (1990), no trabalho da tevê, temos, de um lado, toda a possibilidade de construção de um dispositivo que tem a finalidade de controlar a realidade e, do outro, a possibilidade constante de o acaso desconstruir tal controle. O trabalho do dispositivo televisivo, assim, é resultado de um tensionamento de forças em que controle e acaso por vezes se chocam, gerando, em muitos casos, um maior efeito de real. Uma falha técnica ou qualquer ocorrência que saia do roteiro acabam expondo a opacidade do meio. Paradoxalmente, a perda do controle é tomada como argumento em favor de uma verdade endereçada ao modo como aquilo se constrói na enunciação.

De modo geral, os trabalhos críticos sobre o funcionamento do dispositivo e a constituição de seus textos vêm se pautando a partir de gestos analíticos centrados na configuração de suas imagens - veja que o nome do livro de Verón (2001) pode ser traduzido como "O corpo das imagens". E como nosso movimento traz como pano de fundo um debate acerca da importância da dimensão sonora em nossa experiência comunicacional, somos levados a pensar sobre o papel do som nos relatos televisuais. Pois, alguns autores delegam à sonoridade televisiva a função de dar aos relatos a capacidade de prender nossa atenção de uma maneira que as imagens não seriam capazes.

Não por acaso, Omar Rincón (2002), ao fazer uma caracterização geral do meio, diz que a tevê, mesmo sendo considerada uma herdeira do cinema, "[...] nasce mais próxima do rádio pelo seu caráter do ao vivo, do documento, do testemunho instantâneo" (RINCÓN, 2002, p. 22. Tradução nossa). Sua expressividade prima pela indicialidade e sua ritualidade incide em nossas rotinas diárias. A tevê não pede permissão para fazer parte de nossas vidas e é dotada, assim como o rádio, de uma linguagem sonora que vem se aproximando cada vez mais do coloquial, almejando um diálogo com a vida cotidiana em grande parte por meio da oralidade, pela voz

(RINCÓN, 2002). Devido a tais características, é preciso pensar na questão das condições de escuta do dispositivo televisivo no que se refere ao contato.

1.1 A sonoridade televisiva

Com base nas discussões acerca do contato, poderemos dizer que o papel do som seria o de constituir, a partir da expressividade televisiva, uma espacialidade virtual onde a relação entre indivíduo e o dispositivo se concretiza? Em outras palavras, seria o som mais uma ferramenta de persuasão do dispositivo, tornando seus relatos tão sedutores a ponto de torná-los uma contiguidade em relação a nosso ambiente cotidiano? De que forma a sonoridade da tevê opera nessa perspectiva interacional?

O potencial de espacialidade do som é um caráter importante para começarmos a discutir a natureza da dimensão sonora da televisão, pois, como afirma Ángel Rodríguez (2003), o som nos envolve de uma forma que não precisamos direcionar nossos ouvidos a suas fontes para que sejamos por eles afetados. Além disso, o próprio potencial de afecção possibilitado pelo corpo humano torna possível a percepção de perspectivas e volume espacial no que diz respeito ao som. E o fato de que nossos ouvidos não param nunca de trabalhar caracteriza nossa percepção sonora como algo contínuo: a qualquer momento podemos ser afetados e redefinir nossas ações no mundo a partir da audição. Rodríguez (2003) não se esquece de relacionar, ainda, a nossa escuta ao aprendizado social: em nossa existência somos condicionados a perceber os sons como objetos cujo potencial ultrapassa a natureza indicial, alcançando níveis simbólicos muito sofisticados.

Podemos nos valer aqui das reflexões de Michel Chion, conhecido mais por seus trabalhos sobre o som no cinema, mas que dedica um capítulo à dimensão sonora da televisão em *Audiovisión* (2008). O autor atenta para o fato de que os sons, nas narrativas televisivas, nunca se colocam em uma relação de ausência com a dimensão visual. O silêncio é um efeito raro em seus relatos, e as variações de intensidade² são muito suaves, tornando sua condição de escuta ligada a um contínuo ininterrupto. Chion (2008) comenta a importância do som como instância que direciona a forma

² É preciso esclarecer que usamos o termo "intensidade" como "uma informação sobre um certo grau de *energia* da fonte [sonora]." (WISNIK, 1989, p. 25). Dizer que um som é mais intenso é notar que ele carrega um maior grau de energia. Tal percepção é comumente descrita através de palavras como "volume" ou "altura". Mas esses são outros aspectos que também se relacionam às características dos sons.

como as imagens se organizam nos seus relatos. Essa constatação sugere o que seria uma de suas marcas ontológicas: a imagem televisiva serve como uma espécie de acompanhamento residual das informações dadas pelo som. A televisão seria, assim, tomada como um rádio com imagens. Na comparação com as características que definem a linguagem cinematográfica, Chion (2008) vai dizer que a imagem televisiva tem a função de agregar valor à informação sonora, pois

[...] é a imagem que define, ontologicamente, o cinema. O que sublinha, por sua vez, a diferença entre cinema e televisão não é tanto a especificidade visual de sua imagem, mas o lugar distinto que o som ocupa na última. (CHION, 2008, p. 149. Tradução nossa)

A imagem tem certamente uma importância central em todo o discurso cinematográfico, o que faz com que o som seja, para Chion (2008), uma consequência da organização daquilo que vemos na grande tela. Na televisão, por sua vez, os papéis se invertem: o lugar ocupado pelo som está em primeiro plano, carregando uma importância maior nas narrativas televisuais. É defendendo tal ponto de vista que Chion (2008) atenta para o fato de que o som dificilmente está "fora do campo" televisual - sobretudo nas narrativas não ficcionais - abrindo precedentes para tomarmos as imagens como um aspecto sempre pleonástico na relação com os sons. Por essa razão, o autor lembra que a imagem cinematográfica se constitui a partir de uma relação dialética entre presença e ausência: o que se dá a ver e ouvir no cinema sempre guarda relação com algo que não está presente aos olhos e ouvidos do espectador, configurando-se aí um regime expressivo que aponta para um fora. Na televisão, por sua vez, devido a características como a alta fragmentação imagética e o uso de imagens sintetizadas, a redundância sonora busca sempre apontar para dentro do próprio meio, constituindo-se através de imagens (e sons?) centrípetas, nos termos de Dubois (2004).

A partir das considerações de Chion (2008), podemos então acreditar que o som televisivo é algo que, ao variar pouco e ao tender à continuidade, ajuda a constituir aquilo que é o contato. É um elemento que nos interpela constantemente e, na relação com as imagens, ajuda a construir (ou mesmo definir) uma realidade interna do meio. Aliás, o autor sugere que a constituição ensimesmada de seus relatos estaria balizada pela dimensão sonora: as informações sonoras definem linhas de

enunciação que são sobrecodificadas pela dimensão visual, gerando, possivelmente, marcas redundantes em suas narrativas.

Confirmando tal sugestão, John Ellis (1994) diz que o som ocupa um papel central na tevê por ser justamente a instância que compensa sua "pobreza" visual. Para o autor, "[...] as imagens televisivas tendem a ser simples e diretas, desprovidas de detalhes e excessos de significados" (ELLIS, 1994, p. 129. Tradução nossa). Além disso, lembramos que a organização das programações da tevê pode ser tomada como um fluxo, como propôs Raymond Williams (2003). Em contraposição a uma ideia de programa (advinda da expressão *programming*), que remete a uma demarcação clara entre um começo e um fim das narrativas, no caso da tevê o fluxo é tomado como um elemento que comenta a diluição das fronteiras entre os textos (WILLIAMS, 2003). Em seu trabalho, Ellis (1994) revisita a ideia de Williams para propor a segmentação como a forma pela qual a televisão organiza a programação e ainda comentar como o som pode redimensionar a carência expressiva das imagens:

A organização básica do [seu] material é da ordem do segmento, um bloco coerente de sons e imagens, de duração relativamente curta que precisa ser acompanhado por outros segmentos similares. A segmentação como unidade básica de acordo com lapsos de atenção que coincidem com a serialidade e as formas seriais. (ELLIS, 1994, p. 116-117 - Tradução nossa)

O som da televisão tem, assim, um papel fundamental tanto na unicidade dos segmentos quanto na continuidade do seu fluxo. A carência informativa das imagens e seu alto índice de fragmentação geram, para Ellis (1994), duas consequências: a possibilidade de quebra não só na continuidade do fluxo ao mesmo tempo que em nossa atenção. É aí que o som entra como uma ferramenta retórica da tevê, carregando a função de persuadir o telespectador frente à fragmentação imagética (ELLIS, 1994). Com isso, o autor sugere que o som dota de *similaridade* e *coerência* os elementos que configuram os segmentos do fluxo televisual. Uma vez que não há grandes variações entre os sons que demarcam essas unidades, seu dispositivo sonoro preza por uma continuidade que evita agredir o ouvido de seu espectador.

Ainda na esteira do pensamento de Ellis (1994), o som, além de ser capaz de dar significados e detalhes aos relatos, tem maior consistência ao prender a atenção do espectador, provendo uma continuidade perceptiva sobre os lapsos momentâneos de sua atenção. Frente aos relatos televisivos, somos espectadores desavisados, nem

sempre atentos à sua totalidade enunciativa. Idiossincrasias da ritualidade delineada pelo dispositivo: não assistimos a um telejornal ou a uma telenovela da mesma forma como nos portamos no cinema ou em um concerto musical. As narrativas televisivas não exigem uma postura concentrada para que seus mundos possam ser vivenciados pelos telespectadores. Como consequência, o meio sempre busca nos oferecer o "mais do mesmo" em estruturas narrativas caracterizadas pela repetição, reiteração e descontinuidade fragmentária, determinando um fluxo (RINCÓN, 2002). Para Ellis (1994), é o som, em sua incessante presença, que carrega o fardo de nos prender, de nos chamar a interagir com a realidade interna do meio.

Como dissemos, os sons nos interpelam e nos envolvem de uma maneira que as imagens não conseguem (RODRÍGUEZ, 2003), de modo que a linguagem televisiva parece ser articulada a partir da consciência de tal propriedade perceptiva do ser humano, determinando uma condição de escuta muito particular. Ela joga com nossa capacidade de adivinhar a natureza dos sons que não são necessariamente convertidos em imagem (como no caso da identificação da voz de um locutor esportivo ou da trilha musical para uma reportagem). Além disso, a tevê é capaz de nos apresentar uma gama de objetos sonoros que identificam seus produtos diversos (ELLIS, 1994).

Voltando às questões mais específicas do som televisivo, Giuliano Obici (2008) atenta para o fato de que cada dispositivo sonoro possui a capacidade de definir condições de escuta singulares. Tal constatação não se define apenas a partir da configuração técnica dos aparelhos sonoros; embora isso seja de grande relevância, há algo que é reflexo da forma como os sons são manipulados e explorados internamente nos meios. Na televisão, como estamos indicando, o som geralmente funciona como um componente indicial em dois sentidos: ele é a contingência de uma fonte sonora (um aparato sonoro); e ele é contingência do modo como a televisão constrói seus mundos possíveis. Poderíamos colocar qualquer informação sonora no primeiro conjunto, pois aqui o que se revela são as características gerais de sua concretude sonora.

No segundo caso, o som pode operar como um vestígio de algo que se faz presente visualmente no ato da enunciação, como a voz do jornalista que ocupa a tela. Em outros casos, porém, os sons são apresentados como se não houvesse fonte sonora. A relação entre essas duas características do segundo conjunto é instável; dentro de uma reportagem televisiva temos, por exemplo, o uso frequente de sons

captados em direto e misturados a trilhas sonoras, locuções em *off*, etc. Se o primeiro componente remonta ao potencial da tevê de se afirmar presente perante o cotidiano do telespectador, o segundo é aquele que apresenta as possibilidades de manipulação e combinação de sons como forma de afirmar a "verdade da enunciação" - as trilhas, as vozes e os efeitos sonoros são usados e organizados, em grande medida, como forma de dar credibilidade ao relato.

Notamos, dessa forma, que o dispositivo televisivo tem capacidade de instituir territórios sonoros complexos, nos envolvendo e possibilitando experiências muito variadas. A reflexão acima também revela que a articulação entre imagem e som no meio televisivo é algo mais complexo do que define Michel Chion (2008). Ao ser uma ferramenta que ajuda a instituir o contato, a dimensão sonora do meio é um componente que busca organizar o discurso televisivo, tornando-o coerente além de nos interpelar - em certos casos diretamente -, afirmando a contingência do mundo televisivo como um espaço virtual que se projeta sobre nosso cotidiano.

Giuliano Obici (2008), atento às formas de escuta delineadas pelos dispositivos, observa ainda que a televisão institui "territórios sonoros seriais" que se caracterizam por serem "[...] aqueles que colocam uma condição de escuta arregimentada por lugares bem definidos. Seus dispositivos são máquinas que produzem TS [territórios sonoros] distintos, com uma identidade própria" (OBICI, 2008, p. 102). O fluxo contínuo de sua dimensão sonora acaba por produzir formas de escuta capazes constituir um "[...] estado hipnótico ao sensível a partir dos sons, que duram ininterruptamente." (OBICI, 2008, p. 127).

É interessante pensarmos, a partir de tais referências, no potencial hipnótico e ao mesmo tempo informativo da dimensão sonora do dispositivo televisivo. Por um lado, a suposta pobreza expressiva das imagens televisuais delega ao som uma densidade informativa, sugerindo, então, um contorno imprevisto da hipervisibilidade televisiva. Esta se daria tanto em função do fluxo imagético quanto da hipertrofia sonora e ainda dos modos de articulação (redundância, sincronia etc.) dessas linguagens pelo dispositivo televisual. Assim, retomando a metáfora de Chion (2008), a constituição da dimensão sonora da tevê assemelha-se à de um rádio hipertrofiado, em que imagens e sons solidariamente fazem ver e sentir os mundos ali construídos. Por outro lado, o contato e a autorreferencialidade televisual estão, da mesma forma, articulados a propriedades tanto da imagem quanto do som. Afinal, se ambas as linguagens guardam propriedades fáticas e, retomando Obici (2008), "hipnóticas",

seus modos de articulação fazem uma referir-se à outra, tanto compensando como complementando suas propriedades peculiares.

Em outro de seus livros, Chion revisita as ideias propostas em *Audiovisión* (2008), lançado originalmente em 1990. O autor, antes de qualquer coisa, parte do pressuposto de que nossa percepção de produtos audiovisuais se dá sob a égide da sincronia: tanto a dimensão sonora quanto a visual acontecem em um filme ou em um telejornal ao mesmo tempo para o espectador. Interessado em dar conta das formas em que tais dimensões se articulam, o autor propõe uma inversão dos termos que utilizou para tratar de suas linguagens no livro anterior. Em *Le son* (2006) - lançado em 1998 -, ele retoma o termo "audiovisão" como uma espécie de percepção fenomenológica

[...] em que a imagem é o foco consciente da atenção, mas na qual, ao mesmo tempo, o som pode trazer uma variedade de efeitos, sensações e significados que, a partir de um fenômeno de projeção, são endereçados à imagem, pois parecem surgir naturalmente delas. (CHION, 2006, p. 220. Tradução nossa)

Nesse caso, percebe-se que a imagem ganha maior centralidade, determinando até mesmo os modos como percebemos os sons a elas articulados. Em contraposição, o autor propõe a ideia de "*visu-audition*", uma percepção concentrada no sonoro "[...] em que a audição é acompanhada, reforçada, auxiliada ou, ao contrário, distorcida ou parasitada, mas certamente transformada por um *contexto visual* que lhe influencia podendo projetar sobre ela certas percepções." (CHION, 2006, p. 220. Tradução nossa). Tanto no cinema como na televisão, os dois casos podem se fazer perceptíveis, de modo que a natureza das articulações entre som e imagem podem servir como contraponto em relação aos traços ontológicos dos dispositivos. Ao rever tais ideias, o autor sugere que há, de fato, modos de articulação imprevistos entre sons e imagens. Assim, nem sempre os sons definem a organização visual e vice-versa.

O fato de tomarmos um programa musical como uma espécie de "variação discursiva" em relação a modos mais gerais que o dispositivo televisivo apresenta é algo que direciona nosso olhar inevitavelmente à questão da mediação audiovisual da música. E, nesse sentido, as discussões mais organizadas que giram em torno do tema fazem-se a partir de reflexões sobre um gênero específico que remete aos musicais hollywoodianos e que ganha maior notoriedade na televisão a partir dos anos 1980: o videoclipe.

1.2 O videoclipe: da performance musical à performance do vídeo

Devido às circunstâncias históricas e às suas variações expressivas, podemos tomar o videoclipe para além de uma concepção centrada na ideia de gênero. Trata-se de uma expressão audiovisual que adquire certa autonomia em relação às programações televisivas convencionais, constituindo-se como novo espaço estratégico em que música, imagem, performance e experimentação unem-se em favor da constituição de novas formas de visibilidade e escuta para os artistas que dele se valem.

Thiago Soares nos apresenta estudos interessantes dedicados a esse campo. Em seu livro *Videoclipe: o elogio da desarmonia* (2004), um dos fios condutores é sua reflexão acerca da montagem das imagens na relação com a dimensão sonora musical que as acompanha. Sobre esse dado, o autor se mostra preocupado "com a normatização dos elementos visuais constitutivos do videoclipe" (SOARES, 2004, p. 13) e, antes de qualquer coisa, elege o *sincronismo* como elemento constituinte de toda a sua linguagem.

Para iniciar sua discussão, o autor comenta as experiências do cinema mudo em que, na impossibilidade de os sons serem gravados junto dos fotogramas até o final dos anos 1920, havia nas salas de exibição espaços passíveis de serem ocupados por músicos, os quais escolhiam, via de regra, peças e partituras musicais de acordo com o "teor das imagens apresentadas" (SOARES, 2004, p. 14). Assim, já havia, aparentemente, um princípio articulador em que a construção imagética dava as diretrizes para a performance da dimensão sonora.

Com o desenvolvimento técnico que tornou possível a gravação sincrônica de sons e imagens, o cinema pôde, então, se apoiar no áudio para determinar possíveis construções de sentido nos filmes. A experiência mais rudimentar nesse sentido deu-se no filme *O cantor de jazz* (1928), em que há sequências musicais, falas e até mesmo dublagens. Com o tempo, essa nova potencialidade vai sendo aprimorada e filmes animados e musicais passam a constituir, nos termos de Soares (2004), relações profundamente sinestésicas. Obras como *Picolino* (1935), *O Mágico de Oz* (1939), *Fantasia* (1940), e *Cantando na Chuva* (1952) são alguns exemplos marcantes nesse sentido.

A televisão já surge, aponta Chion (2008), como uma espécie de rádio agregando imagens. A possibilidade do uso do som nos produtos televisuais nunca foi

um empecilho e nos anos 1950 redes televisivas já possuíam programas dedicados às performances musicais. Thiago Soares (2004) comenta a importância do programa *6'5 Special* da rede BBC, dedicado unicamente a apresentações musicais do universo do rock. No Brasil, o programa *Clube do rock*, apresentado por Carlos Imperial na TV Tupi do Rio no final da década de 1950, cumpriu função semelhante, servindo como plataforma para as primeiras performances daquilo que seria tomado como iê-iê-iê na década seguinte (PUGIALLI, 2006).

Nos anos 1960, as ferramentas audiovisuais são assumidas como estratégicas para a divulgação musical e passa-se a explorar seu potencial ficcional em diversos filmes e produtos televisivos. Tudo aquilo, por exemplo, que foi chamado de "beatlemania" esteve intimamente relacionado a obras como o longa *A hard day's night* (1964). Sobre o fenômeno, Thiago Soares (2004) comenta:

A articulação entre canção e edição, o "quadro-dentro-do-quadro", o sistema de foto-montagem, a mescla de elementos ficcionais e documentais e um certo grau de imprevisibilidade, fragmentação e dinamismo põem *A Hard Day's Night* como um objeto, inclusive, que veio compor, do ponto de vista do marketing, uma importante "pontuação" na carreira dos Beatles. Em 1966, os Beatles produziram dois videoclipes baseados, respectivamente, nas canções *We Can Work it Out* e *Paperback Writer* e lançaram, já em 1968, o desenho animado *Yellow Submarine*. (SOARES, 2004, p. 16)

Esses produtos revelam que parecia ser necessário, nesse tipo de construção audiovisual, algo que fosse além da performance musical da banda nas imagens. Tanto esses protótipos do videoclipe quanto os filmes contêm tessituras narrativas que colocam as canções como parte de uma construção complexa em que se nota que a dimensão visual não se mostra necessariamente como um conteúdo redundante em relação à dimensão sonora (ou vice-versa). No Brasil, os filmes musicais de Roberto Carlos dos anos 1960/70 mostram articulações semelhantes em termos audiovisuais.

Enquanto isso, a televisão vai se popularizando e se tornando um ambiente extremamente afeito a expressões musicais ao longo dos anos 1960. Os Beatles também contêm em sua trajetória uma passagem que se verifica como exemplo emblemático. Em sua primeira turnê pelos Estados Unidos, um dos acontecimentos mais marcantes foi a apresentação televisiva da banda no programa *The Ed Sullivan Show* (CBS), em que performaram suas canções para uma plateia ensandecida e extremamente ruidosa. A transmissão teria sido assistida por mais de 70 milhões de telespectadores por todo o país (SERCOMBE, 2006). No Brasil, os festivais da

canção e os programas musicais como *O Fino da Bossa* e *Jovem Guarda*, ambos da TV Tupi de São Paulo, cumpriram papéis semelhantes na divulgação de nossa música, ao contarem com performances ao vivo em suas edições.

Thiago Soares (2004) lembra, então, que tudo isso é acompanhado, nos anos 1960, pelo uso experimental das ferramentas audiovisuais:

O final dos anos 60 foi marcado pelo início da disseminação do sistema portátil de captação de imagem e do uso, cada vez mais freqüente, do vídeo-tape pelas emissoras de televisão. Delineou-se, assim, um movimento de vídeo-experimental ou de vídeo-arte, que, inspirado no cinema experimental, problematizou o conceito de televisão comercial partindo em direção a uma legitimação de uma estética da televisão comunitária, trabalhando, sobretudo, com o alicerce da manipulação da imagem. [...] O vídeo foi utilizado como campo de investigação formal e expressiva, assumindo um forte caráter reflexivo, problematizando o conceito de interação entre planos e rompendo com a pretensa unicidade de uma narrativa audiovisual. (SOARES, 2004, p. 16)

Dessa forma, tanto a videoarte como a televisão vão aprimorando suas formas de construção audiovisual, fazendo uso expressivo de artifícios como a "colagem" e a fusão de imagens, videografias, incrustações etc. Tudo isso aliado à possibilidade de uma edição mais ágil e precisa. Tanto que, nos anos 1970, temos - mesmo na televisão brasileira - experiências audiovisuais que já poderiam ser encaradas como verdadeiros videoclipes. Entre os casos mais notórios talvez possamos falar do programa *Fantástico* que, naquela década, produziu diversos quadros musicais, explorando artifícios audiovisuais resultando em peças que já tinham um "jeito" de videoclipe, comportando alguns aspectos fundamentais que marcaram a consolidação do gênero nos anos 1980.

O programa *Ensaio* surge, portanto, em uma época em que tais elementos já vinham sendo experimentados na programação televisiva brasileira. As estratégias composicionais de seu formato contam com a possibilidade de se construir, em termos de imagem, uma montagem que busca acompanhar de perto os movimentos corporais dos músicos convidados. A edição precisa dos planos, bem como a combinação entre eles, são os elementos que mais se sobressaem no que diz respeito ao diálogo antecipado com a linguagem ainda embrionária do videoclipe.

Mas é preciso falar um pouco mais sobre as características gerais do videoclipe para que possamos pensá-lo enquanto dispositivo estratégico usado como forma de mediação musical. Assim, é preciso reforçar a ideia de que os videoclipes

são textos audiovisuais que funcionam a partir da combinação entre um conjunto de imagens e um conjunto de sons operando simultaneamente. Mas não são quaisquer sons; são, seguramente, objetos musicais - na maioria dos casos, canções - que já determinam construções de sentido que não dependem necessariamente das imagens que lhes acompanham. Assim, podemos inferir que, no que diz respeito à linguagem do videoclipe, as imagens funcionam como "valor agregado" da dimensão sonora.

A concepção de valor agregado nos é apresentada por Chion (2004), a partir de reflexões acerca da dimensão sonora cinematográfica. O autor define a concepção como

[...] o valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma imagem dada, até fazer crer na impressão imediata que dela se tem ou a recordação que dela se conserva, que essa informação ou essa expressão se desprende de modo "natural" do que se vê, e está contida apenas na própria imagem. (CHION, 2004, p. 16. Tradução nossa)

O valor agregado é o que faz, portanto, com que se tenha a impressão de que o som (no cinema) seja tomado como uma espécie de "consequência inevitável" da expressão visual que acompanha. Cria-se, a partir desse tipo de articulação, uma espécie de organicidade audiovisual inquebrável. Esse raciocínio segue a lógica, descrita anteriormente, de que o cinema veio desenvolvendo sua linguagem a partir da articulação entre fotogramas, entre planos justapostos relacionados a uma ausência, a um extracampo. No que diz respeito ao videoclipe - que sintetiza um encontro entre cinema, videoarte e televisão (SOARES, 2004) - a impressão de que o que se ouve já estaria dado pelo que vemos merece ser relativizada.

Em muitos casos, o que se passa é justamente o inverso e não se faz nada espantoso, dado que os videoclipes surgiram como uma forma de mediar expressões musicais anteriormente registradas. Dessa forma, poderíamos inverter a proposição de Chion (2004) e dizer que é a imagem que traria algum valor agregado ao som que lhe acompanha. Isso se dá de modo tal que quando fazemos a experiência de assistir a certos videoclipes sem escutarmos os sons, temos dificuldade de dar sentido àquilo que visualizamos - nesses casos a música é que estaria fornecendo diretrizes à organização imagética. Aqui, o videoclipe parece obedecer à ideia de "rádio com imagens". Mas isso também pode ser relativizado, pois, em outros casos, a plasticidade visual chega a gerar um apelo fático tão grande que somos capazes de nem mesmo escutar ao que estamos assistindo.

Devemos, então, retornar àquilo que é convocado por Soares (2004) no título de seu livro: a noção de desarmonia. Em termos musicais, o que se toma como harmonia é uma espécie de território, ou uma paisagem sonora, que se cria através de uma combinação entre notas convertidas em acordes ou mesmo em melodias (WISNIK, 1989). As combinações entre notas são determinadas pelas escalas, tomadas por Wisnik (1989) como "[...] paradigmas construídos artificialmente pelas culturas, e das quais se impregnam fortemente, ganhando acentos étnicos típicos" (WISNIK, 1989, p. 71). Uma combinação de notas que funciona de acordo com as "imposições" de um determinado paradigma escalar é, assim, tomada como harmônica. As relações desarmônicas, partindo disso, seriam aquelas que se constituem a partir da combinação entre notas que se encontram em desacordo com os paradigmas, exteriores aos territórios sonoros, que fogem da escala. O sentido que Soares (2004) dá à expressão, por sua vez, refere-se a algo que vai além da teoria musical. O autor invoca os procedimentos eisensteinianos de montagem para pensar a dimensão visual do videoclipe. Suas imagens

[...] parecem feitas para serem "cortadas", editadas, montadas, pós-produzidas. Estamos lidando com a idéia da montagem, que teve no cineasta russo Sergei Eisenstein, o seu maior entusiasta. É a montagem, sua técnica e reverberação que escolhemos como diretriz desta primeira reflexão acerca do videoclipe. (SOARES, 2004, p. 22)

O princípio de montagem proposto pelo russo é algo relacionado à constituição de uma "pulsão" imagética; "[...] cada plano ou fragmento deve funcionar como atração dominante imprimindo dinâmica, musicalidade e ritmo ao filme" (AUGUSTO, 2004, p. 65). Tal dinâmica é alcançada devido ao fato de que cada plano, contando com essa força dominante, é capaz de estabelecer uma relação conflitante com o plano que lhe sucede (ou precede). É um princípio dialético a partir do qual se busca constituir uma síntese proveniente da relação desarmônica que emerge com a justaposição dos planos. Para Soares (2004), o videoclipe opera, em certa medida, nesses mesmos parâmetros, por colocar em questão a edição como um "princípio pulsante" (SOARES, 2004, p. 23). Vê-se que o autor endereça a questão da desarmonia à dimensão visual do videoclipe. Mas, como invocamos anteriormente a ideia de valor agregado, somos levados a crer que as articulações entre som e imagem no videoclipe podem ser conflitantes, da mesma forma como podem ser concordantes. Não se pode afirmar, entretanto, que a configuração desarmônica, ou conflituosa,

colocaria em xeque a totalidade, a organicidade audiovisual das obras que compõem esse campo produtivo. A sincronia, como já dissemos, é um princípio definidor de toda a nossa experiência com obras audiovisuais e variações parecem operar tanto no cinema quanto na televisão.

Para tratar das possíveis relações entre o plano visual e a configuração sonora nos videoclipes, Thiago Soares, ao lado de Jeder Janotti Jr, propõe, no artigo *O videoclipe como extensão da canção* (2008), a noção de refrão visual como uma articulação cuja natureza tende a mostrar-se a partir de uma concordância entre som e imagem (uma relação harmônica?). Para os autores, o videoclipe é capaz de funcionar como uma espécie de extensão da canção. É como se o dispositivo audiovisual fosse colocado a serviço de uma "tradução" daquilo que é dado por uma estrutura musical. De modo geral,

[o] videoclipe permite a "visualização" de um cenário em que a dicção da canção se desenvolve. Pode-se perceber, então, que parte das canções que circulam na paisagem midiática contemporânea já fornece visualidades articuladas a determinados traços estilísticos. (JANOTTI JR; SOARES, 2008, p. 94)

O interesse desses autores é encontrar traços identitários a partir da articulação entre gêneros musicais e, se pudermos assim chamar, gêneros de videoclipe. Assim, determinadas características de uma canção estariam ligadas ao modo como a linguagem do videoclipe é operacionalizada de maneira a determinar traços visuais que realçam e sirvam como uma verdadeira extensão de um gênero. Para elucidar tal ideia, os autores propõem:

[...] canções inscritas em gêneros musicais que trazem uma dicção marcada, como o *heavy metal* ou o *hip hop* engajado, têm seus videoclipes dificilmente distanciados, ora da iconografia masculina, satânica e marcadamente noturna (nos clipes do *heavy metal*), ora do universo das ruas, dos subúrbios, do grafite (no caso do *hip hop*). (JANOTTI JR; SOARES, 2008, p. 94)

Um dos alicerces para a argumentação dos autores é a especulação em torno da ideia de "refrão visual". Lembramos que o refrão musical funciona como uma espécie de estrutura que faz uso reiterado da harmonia, da melodia e do ritmo de modo tal que se cria uma "[...] marcação sonora mais premente e responsável pelo momento em que o texto sonoro se dirige com mais veemência ao seu destinatário."

(JANOTTI JR; SOARES, 2008, p. 95). Como consequência dessa ideia, o refrão visual é proposto, então, como algo que traduz efeitos semelhantes na articulação entre sons e imagens. Assim, ele é capaz de operar a dimensão visual, criando uma projeção imagética de determinado tipo de refrão - que, por sua vez, remete a um gênero de canção - buscando gerar a identificação por parte do espectador (JANOTTI JR; SOARES, 2008).

Assim, retomando Chion (2006), o videoclipe é capaz, para esses autores, de constituir uma síntese entre imagem e som, de modo a criar uma espécie de concordância entre eles, criando o efeito de uma projeção do som sobre as imagens. Nesse caso, a imagem parece trabalhar como um valor agregado em relação à dimensão sonora. No entanto, em alguns casos, como afirmamos, há propositalmente a criação de um curto circuito entre as duas dimensões em certos produtos audiovisuais de modo a criar efeitos diversos. Um exemplo interessante é o videoclipe da canção "Melô das Musas" da banda pernambucana Mundo Livre S/A. Nesse vídeo a banda brinca justamente com a possibilidade de desprendimento entre som e imagem. No seu início, temos a entrada de um personagem, uma espécie de empresário, em uma sala onde se encontram diversos engravatados discutindo em uma mesa. Quando o empresário se senta na cabeceira da mesa, um dos engravatados pede para que a banda comece a tocar sua música. Uma janela se abre em uma parede da sala e os integrantes do Mundo Livre S/A aparecem tocando sua canção em um pequeno estúdio. O empresário, identificado como "eu sou o chefe" no vídeo, interrompe a performance logo no início e, insatisfeito com o "visual" dos músicos, decide, junto dos outros personagens, trocar o figurino da banda. A insatisfação não se desfaz totalmente de modo que, no momento em que a música volta a ser tocada, temos um novo conjunto de pessoas dublando a canção da banda. Constrói-se uma crítica irônica às corporações fonográficas a partir de uma articulação supostamente desarmônica entre a dimensão visual e a canção mediada. Trata-se de um caso em que a discordância entre som e imagem é usada intencionalmente.

Pode-se perceber a partir do exemplo que não há como afirmarmos de maneira unânime que o funcionamento de obras audiovisuais pode ser tomado de acordo com regras generalizantes. Há propostas e gestos criativos que abrem-se a variações diversas forçando-nos a observar cada caso, cada objeto de maneira pontual. Só assim poderemos tatear a complexidade que se constitui a partir de articulações instáveis e imprevisíveis entre som e imagem no audiovisual. Faz-se necessário, então, que

apresentemos algumas características mais gerais do programa *Ensaio* para que possamos, posteriormente, comentá-los à luz de nossas discussões a partir da edição de Tom Zé.

1.3 A tessitura de um formato: o programa *Ensaio*

A configuração do *Ensaio* enquanto formato reconhecido e reconhecível nos revela uma série de questões relevantes ao pensá-lo dentro de uma dinâmica produtiva da televisão brasileira. O *Ensaio* surge no final dos anos 1960 na TV Tupi carregando características formais que nos fazem perceber que sua constituição narrativa surge de um tensionamento entre algo constante e algo inconstante. Pois, se por um lado temos uma série de elementos formais que lhe conferem identidade, por outro parece haver uma postura muito livre por parte de seus produtores em relação aos convidados - no limite, essa liberdade se imprime com mais clareza nos preciosos momentos em que o artista se põe a construir um relato sobre sua vida sem ser interrompido durante suas falas, algo raro em emissões televisivas.

As edições do programa compõem-se, de um modo geral, a partir do registro da apresentação de algum artista em um cenário cujos contornos remetem a um palco de teatro. Há algo de minimalista nesse espaço, ao fundo temos a escuridão, de modo que o corpo ganha centralidade na própria performance da linguagem televisiva. A partir de uma fotografia delicada, impressionista, esse corpo parece emanar do vazio e nem sempre é dado a ser visto de maneira clara: contrastes, penumbras, silhuetas fazem com que as imagens mostrem o artista, mas não totalmente, elas também escondem, deixam na sombra parte dos corpos em performance.

Percebe-se que ao longo de seus mais de 40 anos de existência, em mais de 700 edições (BATISTA; BENETTI; LOURENÇO, 2010), há princípios estéticos que prevalecem na forma escolhida pelo diretor Fernando Faro para constituir esse formato. Além do cenário, temos a questão dos enquadramentos de câmera, constituindo imagens que configuram uma proximidade extrema em relação aos convidados; há algo de íntimo (de intimista) nessa forma de tratar as atuações. Da mesma maneira, há algo de incomum no modo como os convidados são mostrados nas imagens. Há diversos casos em que o enquadramento fechado concentra-se nas mãos, na boca, nos olhos, nas orelhas etc.

FIGURA 1 - Outros Ensaio

Adoniran Barbosa no *Ensaio* em 1972; Chico Buarque no *MPB Especial* em 1973;
Gal Costa no *Ensaio* em 1994; Tim Maia no *Ensaio* em 1992

Outro procedimento que dá ao programa um traço identitário de grande importância é a utilização estratégica do silêncio. Trata-se de um efeito conseguido nos trechos em que os músicos colocam-se a contar suas histórias de vida para as câmeras. Esses silêncios fazem-se perceptíveis nos momentos que precedem as falas dos convidados. Trata-se de um silêncio que substitui, assim, perguntas de um entrevistador que, além de não ser ouvido, também não é mostrado nas imagens. Tal procedimento faz com que a configuração sonora do programa coloque a vocalidade dos artistas como elemento definidor da enunciação televisiva. Da mesma maneira

que os corpos emergem de um vazio, as vozes brotam do silêncio, determinando, em grande medida, os modos como o *Ensaio* se projeta para o telespectador através do som.

Em entrevista à revista *Problemas Brasileiros* (2006), Fernando Faro explicita os possíveis motivos que o levaram a escolher essa forma de mediação do trabalho artístico e da vida dos músicos convidados:

PB – O programa "*Ensaio*" é conhecido pelo seu formato original, em que o entrevistador não aparece. Como foi a sua criação?

Faro – Foi um efeito que descobri por acaso, no final dos anos 50. Fui entrevistar para o jornal da TV Paulista um bandido, Jorginho, um verdadeiro mito na cidade. Na delegacia, não me deixaram entrar na cela, e eu pedi para colocarem lá dentro o gravador e o microfone e fiquei de fora. Eu perguntava: "Como você passou por cima do japonês?", "Passei porque ele já estava morto". Gostei do resultado, ficou bonito. Foi aí que tive um clique, descobri que o ruído atrapalha a informação. Uma pessoa ao lado do entrevistado gera um ruído forte demais. Por isso prefiro fazer o "*Ensaio*" até hoje assim, falo baixinho com os entrevistados, mas são eles que dão a cara no programa. (PRADA, 2006, s/p. Grifos originais)

Na mesma entrevista, o diretor comenta mais especificamente a natureza das imagens do *Ensaio*:

Inovei também na iluminação e no uso de *closes*, valorizando os detalhes, como olhos, mão, boca. É como se fosse uma pessoa abstraída, podia sair de um quadro de Picasso, de um Dalí. Essa idéia me veio em um campo de futebol. Reparei que, com a imagem geral, os jogadores ficavam com cara de marionete, sem rosto, sem nada. Então resolvi usar no máximo planos americanos, enquadrando pessoas da cintura para cima, e no resto, só *closes*. (PRADA, 2006, s/p)

Como o diretor sugere, a opção pelos *closes* surge, de um lado, como tentativa de compensar a falta de resolução da imagem técnica da televisão. Do outro, a intenção é a de dar aos personagens do *Ensaio* um corpo que possa identificá-los e que seja próximo ao espectador televisual. Em outra entrevista, o diretor explica o que o levou a tal característica:

Baixo, isso é o seguinte... Tinha um desses estudiosos da comunicação... escreveu uma vez que um *long shot* [na televisão] não é nada, não quer dizer nada, não mostra ninguém. Então eu disse, bom, se o *long shot* é uma... vou passar pro *shot* "curto". Aí passei pra fazer *closes* e mais *closes*. (BATISTA; BENETTI; LOURENÇO, 2010)

Ironicamente, Fernando Faro opta por exacerbar os *closes*, pois, se o plano aberto (*long shot*) traz poucos dados no registro imagético da televisão, o extremo oposto passa a ser entendido como uma saída estratégica e - por que não? - mais humana.

Devemos comentar, ainda, que há um aspecto ritualístico que diz respeito ao modo como o programa ressalta a presença dos músicos em suas edições. O posicionamento das câmeras, os *spots* de luz, o fundo negro e os microfones estão a postos constituindo um ambiente para a performatividade do músico. Da mesma forma, essas ferramentas são trabalhadas de maneira a dar um caráter estilístico aos sons e imagens no programa. O que se destaca no gesto do diretor, Fernando Faro, é sua abertura ao inusitado, ao não ensaiado. Em um texto em que comenta o contexto televisivo desse período, ele mesmo diz:

[...] na TV todas as pessoas são iguais. Parece que há modelos e que todas as pessoas se encaixam neles. Por exemplo, quando alguém vai ser entrevistado na televisão, faz pose de entrevistado na TV, ou seja, fica ereto, coloca a voz, escolhe as palavras... Então a vida escapa. O que eu desejava era reconquistar um pouco da naturalidade. Trazer um pouco de vida de volta (FARO, 2011, pp. 238-239).

O diretor revela, então, que em produções dirigidas por ele, como o *Ensaio* ou o *MóBILE*³, sempre houve uma busca pelo não encenado, pelo improvisado. Assim, evitando que as pessoas se inscrevessem de maneira robotizada no contato com as ferramentas de captação, Faro (2011) revela o desejo de que os personagens se inscrevam em seus programas com naturalidade, com espontaneidade. Hesitações nas falas e erros na interpretação musical são elementos que sempre se fizeram presentes nas edições do *Ensaio*. A participação de Chico Buarque no programa em 1973 é uma prova disso, com diversos momentos em que o cantor interrompe a interpretação das canções, sobretudo pelo fato ter se esquecido de suas letras.

Os constrangimentos do artista na relação com os instrumentos de captação técnica do programa, por sua vez, não são mostrados sob o signo de "bastidores". Eles são parte dos textos de suas edições, não havendo uma separação bem delimitada

³ No site oficial desse programa, temos a seguinte descrição: "Um mix de dança, teatro, artes plásticas, gráficas, música e muito mais é apresentado por Fernando Faro no programa. Inspirado na escultura 'MóBILE', do norte-americano Alexander Calder - peça que se destacava por não ter estrutura definida -, Fernando Faro montou o programa, que foi um grande sucesso nos anos 1960, na TV Tupi, e agora, você confere totalmente renovado e cheio de novidades. Com uma estrutura mutável, o programa não tem começo, meio e fim. Não tem quadros, nem personagens fixos. Diversas expressões artísticas vão se intercalando, criando uma forma inédita e inusitada." (TV CULTURA, 2011)

entre o ensaiado e o não ensaiado. Tornando-se uma impossibilidade a dissociação entre tais domínios, o programa opera, assim, como um dispositivo que almeja uma quebra do naturalismo da encenação em favor de uma atividade não programada por parte dos convidados - o que não ocorre totalmente, pois os convidados, de modo geral, preparam-se, queira ou não o diretor, para aparecer no *Ensaio*. Dado que as condutas corporais dos indivíduos (e sua escritura nas imagens e nos sons) resultam desse embate com o dispositivo televisivo, o *Ensaio* tem o aspecto improvisado das performances dos músicos como um elemento fundamental que o constitui enquanto formato televisual.

Isso não quer dizer, todavia, que não haja uma atividade programática por parte do diretor. Há uma espécie de roteiro nas diversas edições do programa que se baseia na convocação da história de vida do convidado. Assuntos relativos tanto a experiências íntimas (familiares, emocionais, existenciais) quanto ligados ao próprio trabalho artístico do convidado pautam a organização das edições. Isso se dá segundo uma dinâmica temporal linear: os músicos começam a contar suas histórias falando da infância, de suas primeiras experiências musicais, para assim chegarem ao relato de suas trajetórias artísticas, contextualizando e narrando passagens marcantes para que, finalmente, tratem do momento atual de suas carreiras. Ao longo desses relatos, performances musicais são invocadas de modo a ajudarem a tecer a narratividade do programa, como se elas servissem para ilustrar aquelas histórias de vida.

Vale ressaltar que o *Ensaio*, entre o final dos 1960 e até meados dos 1970 fez parte da programação da extinta TV Tupi e também da TV Cultura (que ainda não era estatal). Embora tenha sido chamado de *MPB Especial*, suas recorrências formais podem ser percebidas em diversas edições recentemente lançadas em DVD, ou mesmo naquelas disponibilizadas no site do programa⁴. Percebemos que suas características mais gerais se mantêm, tais como os enquadramentos fechados e o uso do silêncio "substituindo" as perguntas, com exceção de que antes o programa não contava com imagens coloridas. Assistir a outras edições constituiu um gesto de mapeamento que nos ajudou a perceber como a presença de cada convidado ativa uma maneira de compor a tessitura audiovisual, o que decorre de uma série de fatores variáveis, como o número de músicos que se apresentam, a própria natureza do

⁴ Desde abril de 2011, o site do programa (tvcultura.cmais.com.br/ensaio) tem difundido vídeos de suas edições semanais na web fazendo uso da plataforma *YouTube*.

trabalho apresentado, o empenho corporal dos artistas, o modo como eles gesticulam enquanto falam entre outros.

É interessante ressaltar também que, devido à opção do programa por não cortar nem as falas nem as apresentações musicais, abre-se um espaço para incertezas em sua construção narrativa, o que corrobora a constatação de Machado (1990) acerca do controle e o acaso na edição televisiva. Mesmo que o *Ensaio* não seja transmitido em direto, há uma série de imprevistos e erros, comuns em entrevistas e shows, que são mantidos no corte final do programa. Os convidados, dessa forma, contam com certa liberdade para se inscreverem frente às ferramentas do dispositivo. E por isso é necessário que façamos nesse momento alguns comentários em torno do cancionista Tom Zé e de sua participação no *Ensaio*. Pois é a partir do uso do dispositivo que o músico baiano constrói uma projeção bem específica sobre o nosso mundo.

1.4 Tom Zé: a mediação de um cancionista

Quem já pôde presenciar Tom Zé em shows, ou mesmo ter conferido registros de suas apresentações ou falas (em programas de tevê, documentários, shows transmitidos etc.) sabe o quanto o músico se empenha em constituir suas aparições através da expansividade. Sua gestualidade, sua forma de usar o corpo, não se adequa às "regras" de uma gramática da presença "bem comportada". Um exemplo marcante tornou-se *hit* do *YouTube* quando o músico foi entrevistado no *Programa do Jô*, por ocasião do lançamento de seu disco *Estudando a Bossa* (2008). O músico toma o poder de fala do entrevistador e se levanta quando se propõe a analisar o funk carioca "Tô ficando atoladinho". A partir desse momento, ele coloca seu corpo em função daquilo que quer provar e usa uma série de gestos que exemplificam a constituição significativa da música em questão.

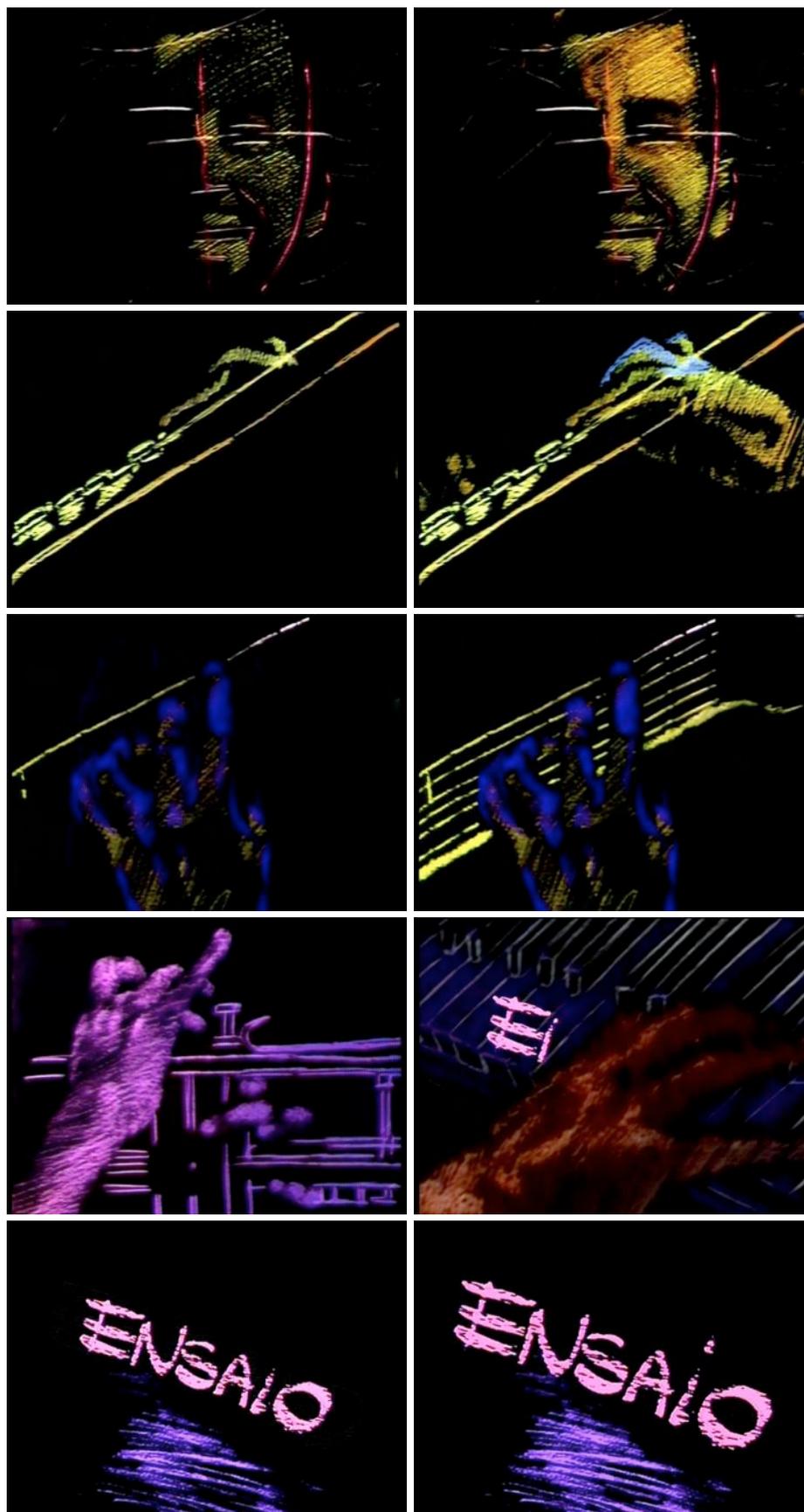
Tom Zé (2003), ao tratar de seu contato com plateias estrangeiras, faz uma consideração interessante em torno da importância da gestualidade corporal na situação de interação entre artista e público. O músico claramente mostra ter consciência de que um cancionista tem como dispositivo primário o próprio corpo. É através da expressão corporal que a atividade do cantor se projeta para fora de si, invadindo um território situacional, implicando na atividade perceptiva dos outros corpos, o público. Trata-se de uma parte constituinte da performance como forma de se comunicar com uma audiência (ZÉ, 2003).

O programa nos chamou atenção justamente devido às peculiaridades resultantes da forma como Tom Zé opera a construção de uma presença nesse produto audiovisual. O programa, como adiantamos, se constrói a partir da performance do convidado; ao assisti-lo, nesse caso específico, percebemos que sua constituição narrativa coloca os gestos de Tom Zé em relevo. Há momentos em que o músico se mostra através de um comportamento descomedido. As "coreografias" do artista parecem brotar de uma relação situacional em que o corpo se compromete com a pulsão musical das canções performadas. E 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.

Devemos lembrar aqui que estamos lidando com a constituição de um texto televisivo cujo resultado não depende apenas do empenho gestual de Tom Zé. Devido ao uso constante dos *closes*, perdemos de vista a totalidade de seu corpo, o que acaba por dar ao rosto e às mãos um grande potencial expressivo. Devido à proximidade da câmera, notamos mudanças de expressão muito sutis, sobretudo nos momentos em que o artista está a escutar as perguntas que não ouvimos. Essas expressões são constantes na escritura das imagens e, quando relacionadas aos sons emitidos, há a possibilidade de construções de sentido bem peculiares que serão comentadas no próximo capítulo.

Resumidamente, a edição que escolhemos tratar se organiza da seguinte forma. Na abertura temos o registro de uma passagem de som; enquanto escutamos diversos ruídos, há imagens diversas de Tom Zé e dos integrantes de sua banda concentrados na regulagem do som. Essa sequência é, então, sucedida pela vinheta de abertura do programa - uma animação videográfica na qual se "desenham", em um fundo preto, instrumentos musicais e formas corporais humanas até que surge, ao final, o nome "ensaio"; tudo acompanhado por música instrumental percussiva que lembra os trabalhos do Uakti.

FIGURA 2 - Abertura do *Ensaio*



Tom Zé - Programa Ensaio (2006): 1'19"; 1'26"; 1'34"; 1'37";
1'34"; 1'37"; 1'44"; 1'47"; 1'59"; 2'04"; 2'05"; 2'06".

Após esse preâmbulo, configurado pela passagem de som e pela vinheta que identifica o programa *Ensaio*, temos o primeiro bloco, em que Tom Zé executa quatro canções acompanhado de sua banda. Todas foram lançadas em álbuns dos anos 1970, sendo elas "Só (Solidão)", "Hein?", "Cademar" e "Um 'Oh!' e um 'Ah!'". Não há, todavia, plateia visível e a performance dos músicos é centrada nas câmeras, direcionada ao telespectador. No início dessa sequência, há um enquadramento que registra o palco inteiro por uma câmera que vai se movimentando em direção ao seu centro, onde se posiciona Tom Zé. Daí em diante temos vários *closes* dos músicos em performance.

FIGURA 3 - *Ensaio de Tom Zé*



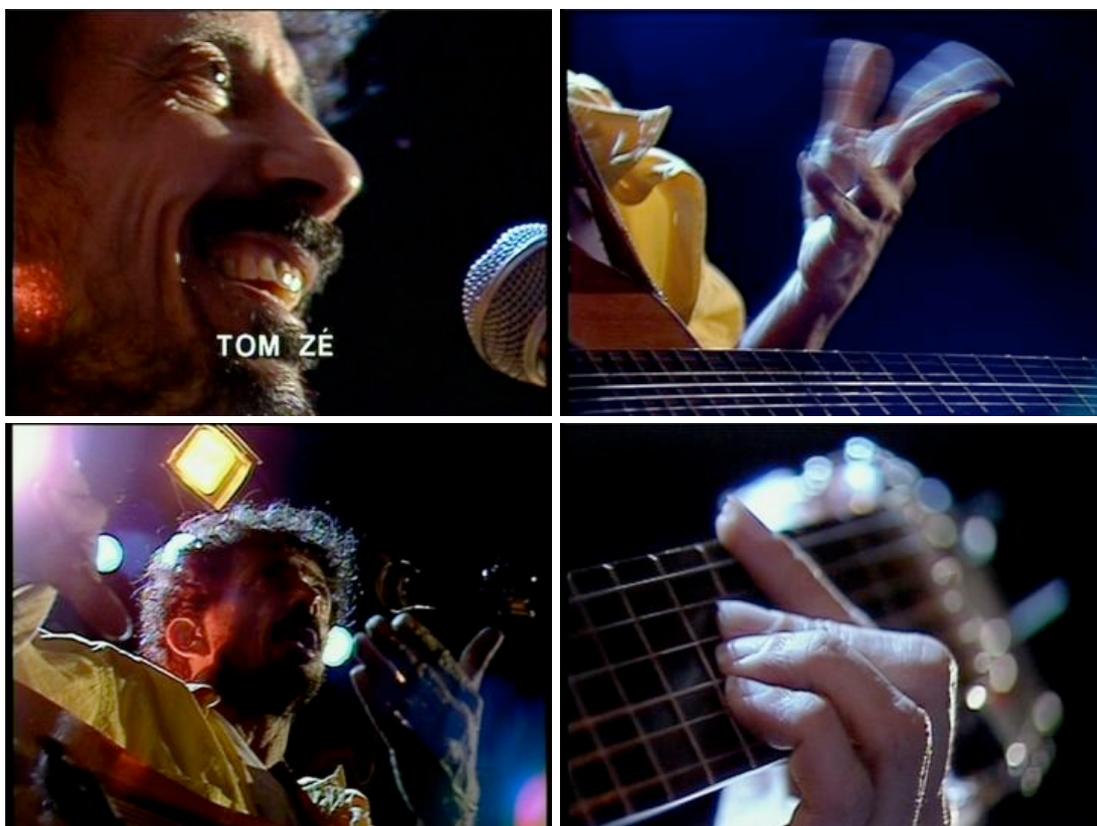
Tom Zé - Programa Ensaio (2006): 2'15"; 2'18"; 2'23"; 2'26";
2'27"; 2'28"; 2'30"; 2'32"; 2'35"; 2'39"; 2'40"; 2'42"; 2'52"; 2'56".

É como se o dispositivo televisivo nos levasse para perto dos músicos em performance. Inicialmente, inscreve-se um ponto de vista mais distanciado, semelhante àquilo que experienciamos no teatro. No entanto, com o movimento de câmera, é como se caminhássemos em direção ao palco e passássemos a experimentar detalhadamente cada movimento, cada gesto dos músicos.

Após esse primeiro momento, temos a parte da entrevista, em que o compositor fala de sua vida e executa algumas canções empunhando um violão. A entrevista toma grande parte da edição, indo dos onze até os cinquenta e cinco minutos do DVD. Ao longo desse trecho, os enquadramentos são ainda apoiados nos

closes. Tomamos contato com diferentes partes do corpo do músico e, em nenhum dos casos, há o registro de seu corpo por inteiro. Há um grande apelo documental nesse trecho, que se constrói a partir do registro do músico comentando suas lembranças num gesto refigurador da memória. O artista fala de assuntos diversos ligados a sua vida, como sua infância em Irará, seu aprendizado escolar, sua mudança para São Paulo, sua inserção no movimento tropicalista, entre outros. Entrecortando tais falas, Tom Zé executa sozinho algumas canções que surgem aparentemente dos assuntos tematizados na entrevista, tais como "São São Paulo", "Parque industrial" e "Se o caso é chorar". Sempre no início dos blocos, que, na exibição em tevê, eram, provavelmente, entrecortados por intervalos publicitários, temos na parte inferior da tela o nome do músico grafado em letras brancas.

FIGURA 4 - *Ensaio de Tom Zé*





*Tom Zé - Programa Ensaio (2006): 11'25"; 15'20";
16'12"; 20'36"; 31'09"; 37'56"; 38'25"; 39'36".*

Por volta dos cinquenta e cinco minutos, temos novamente o registro de Tom Zé ao lado de sua banda executando mais duas canções, ambas registradas em discos dos anos 90, sendo elas "Jingle do disco" e "Ogodô ano 2000". E, assim que o programa vai chegando ao fim, enquanto os letrados sobem, temos um movimento de câmera que se distancia, ao contrário do que ocorre no início, da banda em performance. É como se estivéssemos sendo trazidos novamente à condição de espectador mais distante, que observa de longe aquilo que se dá a ver e ouvir. Nesse momento, somos convidados a deixar de habitar aquele palco, aquele mundo televisionado e televisivo.

FIGURA 5 - *Ensaio de Tom Zé*



Tom Zé - Programa Ensaio (2006): 59'09"; 59'16"; 59'23"; 59'27"; 59'35"; 59'39"; 59'44"; 59'49".

Essa breve caracterização da edição revela como o dispositivo televisivo, encarnado no *Ensaio*, opera nos moldes daquilo que Imbert (2003) chama de hipervisibilidade. Esse conjunto de sons e imagens faz com que tenhamos verdadeira experiência televisiva de uma performance musical. Os *closes*, a edição, os movimentos de aproximação e distanciamento controlam o alcance de nossa visão, tornando-nos ocupantes daquele mundo que se constitui na textualidade televisiva que, inevitavelmente, se atrela à *mise-en-scène* de Tom Zé (e de sua banda).

Dessa forma, observar a organização composicional do programa como um todo, comparando-o a outras edições, nos fez ver as recorrências estilísticas que viemos apontando, mas também nos ajuda a perceber que, na maioria dos outros casos, não temos a mesma estrutura. Geralmente, não há uma interrupção entre o registro da interpretação musical e a entrevista, enquanto no *Ensaio* de Tom Zé há inicialmente a presença da banda, depois o músico é colocado em uma situação solitária. De um lado, há uma dificuldade na tentativa de colocar um rótulo genérico no programa, do outro, ele mantém suas principais características formais sendo reinventado a cada edição. Dessa maneira, entendemos o programa como um caso em que o formato, algo da ordem da realização (DUARTE, 2007), é talvez a melhor forma de tomá-lo dada a relação dinâmica entre o que é geral e aquilo que é móvel, inconstante.

Seu distanciamento da possibilidade de enquadramento em um gênero televisivo não quer dizer, no entanto, que o programa se distancie do que há de regular em programas de tevê. Muito pelo contrário: sua construção é algo que se configura fortemente a partir de elementos que caracterizariam as transmissões que

simulam ser "ao vivo" (MACHADO, 1990). Como dissemos, nos diferentes momentos da edição, a integridade da fala e das músicas é respeitada ao mesmo tempo em que o registro imagético é altamente fragmentado, gesto que revela uma busca do dispositivo de dar conta daquilo que se desenrola frente às ferramentas de registro. No programa há sempre algo que escutamos e que escapa às câmeras, tornando interessante justamente o fato de que nem sempre se busca uma figuração dos sons através das imagens. Há o silêncio das perguntas no decorrer dos relatos e, durante as performances das canções, percebemos erros que não são editados ou falseados. Além disso, a finalização dada ao som também revela que não há uma preocupação técnica muito intensa, como percebemos em DVDs musicais ou em álbuns fonográficos. O silêncio abre brechas para nossas inferências em relação à natureza das perguntas, distanciando sua narrativa das formas comuns que tomam os programas similares. Essa aparente despreocupação com o registro sonoro nos faz crer que as condições de escuta proporcionadas pelo *Ensaio* se distanciam das formas como o som é tipicamente trabalhado no meio televisivo. No que diz respeito à presença do silêncio, há, ainda, subversão na forma como o som é normalmente trabalhado pela televisão, pois tal elemento, nas emissões televisivas, é algo raro e, muitas vezes, relacionado a imprevistos de ordens variadas. No *Ensaio*, é um traço que o identifica, um recurso estético utilizado em momentos cruciais que deslocam nossa condição de escuta, reordenando a natureza do contato televisivo.

Como bem diz John Ellis (2000), a narrativa televisiva sempre conviveu com o "mal-feito", com o imperfeito. Ao tentar dar conta do real que emerge circunstancialmente no mundo, o aparato televisivo não tem possibilidades de controlar tudo o que se desenvolve - o "inacabado" torna-se, assim, um elemento estetizado em suas emissões. O que ocorre especificamente no *Ensaio*, é que o inacabamento da narrativa televisiva é assumido sem constrangimentos. Por mais que o programa conte com uma série de artifícios que possibilitem o controle, há uma grande liberdade para a atuação dos artistas convidados, o que gera uma performance bem particular da linguagem televisiva em si. Parece-nos, assim, que há justamente uma tensão entre um formato preciso e conciso e sua abertura a uma performance singular como a de Tom Zé. Como se o constrangimento do formato ressaltasse as variações e os fatores circunstanciais de cada performance em questão.

1.4 Performance

Pensar na televisão a partir da noção de performance é algo que nos força a tomar uma postura atenta em relação às suas formas de se dirigir ao público. Nosso olhar se volta para a própria constituição da linguagem audiovisual do programa *Ensaio* enquanto um acontecimento e pede uma observação comparativa em relação às formas gerais de como o dispositivo televisivo opera. Como dissemos, o meio atua a partir da lógica do contato, buscando afirmar-se como um espaço contíguo ao nosso ambiente cotidiano, e seus relatos constroem uma extensão do mundo televisivo em nossas casas. Para Verón (2001), trata-se de um espaço virtual dado pela enunciação, no qual se privilegia um relação contingencial entre o texto e o telespectador. A linguagem do meio potencializa uma possibilidade de ritualização específica de nosso espaço doméstico.

Como vimos, o programa *Ensaio* contém uma espacialidade específica no que diz respeito aos elementos constituintes. Seu cenário é composto por poucos artificios cênicos; seu registro imagético preza pelos enquadramentos fechados do corpo dos músicos. Sua dimensão sonora concentra-se na mediação das músicas apresentadas e na voz que relata uma história de vida, promovendo uma *auto-mise-en-scène* raramente presenciada em programas de entrevista ou musicais da televisão. Lembremos aqui que qualquer ação do convidado no programa está a serviço da construção de um relato autobiográfico audiovisual. A performance do cantor através de gestos de diferentes naturezas é central na constituição narrativa do *Ensaio*. Diante dessa caracterização, é preciso refletir então acerca da noção de performance, com a finalidade de basear a maneira como observaremos o programa nos capítulos que se seguem.

Antes de mais nada, é preciso dizer que a palavra "performance" agrega uma polissemia de significados que nos impede de tomá-la enquanto conceito estável. Marvin Carlson dedica um trabalho inteiro a essa noção, buscando retomar o termo a partir de uma grande diversidade de contextos. Já no capítulo introdutório de *Performance: uma introdução crítica* (2010), o autor nos adverte: qualquer conceptualização generalizante da noção de performance é algo "essencialmente contestável" (CARLSON, 2010, p. 11). Ainda assim, o autor sugere duas acepções do termo: uma que diz respeito à exibição de uma habilidade, induzindo-nos a pensá-la do ponto de vista do desempenho de uma atividade (nem sempre humana); e outra que pode ser tomada como uma ação reiterada de comportamentos socialmente

instituídos, em que a atividade dos indivíduos seria medida pela adequação ou não a normas culturais estabelecidas e tacitamente compartilhadas. Há, ainda, uma terceira via, em que a performance seria algo que diz da qualidade de uma atividade medida a partir do ponto de vista de um *observador* (CARLSON, 2010). Temos aqui a sugestão de uma de suas grandes características: uma atividade performativa só existe na relação com o outro, já que é na interação que ela ganha seus contornos e pode ser avaliada seja enquanto exibicionismo ou comportamento reiterado.

Richard Schechner é uma das referências a que Carlson (2010) recorre para discutir o assunto. Trata-se de uma figura importante para a constituição daquilo que é chamado de *Performance Studies* nos EUA. No artigo *O que é performance?* (2003), Schechner propõe a utilização do termo como uma categoria heurística capaz de se relacionar a qualquer atividade humana. Nesse sentido, o autor, num gesto introdutório, sugere que

[...] qualquer evento, ação ou comportamento pode ser examinado "como se fosse" performance. Tratar o objeto, obra ou produto como performance significa investigar o que esta coisa faz, como interage com outros objetos e seres, e como se relaciona com outros objetos e seres. (SCHECHNER, 2003, p. 25)

Partindo dessa premissa, o autor nos apresenta quatro categorias, com a finalidade de explicar o termo e demonstrar todo o seu potencial revelador, sendo elas: *Ser*; *Fazer*; *Mostrar-se fazendo*; e *Explicar ações demonstradas*. Assim, uma atividade qualquer pode ser subdividida segundo tais categorias: "Ser é a existência em si. Fazer é a atividade de tudo que existe [...]. Mostrar-se fazendo é performar: apontar, sublinhar e demonstrar a ação. Explicar ações demonstrada é o trabalho dos *Estudos da Performance*." (SCHECHNER, 2003, p. 26. Grifos do autor).

Em nosso estudo, tomamos a performance como a demonstração de uma ação em diferentes níveis. Invocamos anteriormente algumas caracterizações gerais que dizem respeito ao texto do programa *Ensaio com Tom Zé*. Desse modo, em um nível temos algo relativo à atuação de um ser, uma personalidade artística que inscreve uma presença através de seu corpo (seus gestos e sua voz), seguindo determinados parâmetros comportamentais e circunstanciais para as ferramentas de captação - o que coloca em questão a ideia de tessitura de um texto através do corpo. Em outro nível temos, ainda, a ação do dispositivo televisivo, que faz da atuação de Tom Zé um artefato audiovisual e que também segue determinados "parâmetros

comportamentais", revelando possíveis modos de ser da televisão enquanto sujeito da enunciação. Relacionado a esses dois níveis, é inevitável pensar na natureza do projeto cancional de Tom Zé, pois seu trabalho, como veremos, revela uma inquietação em relação a certos padrões da música popular brasileira. Sua performance artística - num sentido mais amplo - coloca-se a serviço de uma reflexão acerca de um "estado geral" da canção popular brasileira - a "explicação de ações demonstradas" já é um componente definidor de seu trabalho.

Uma série de desdobramentos surge como consequência de se tomar a performance segundo a concepção de Schechner (2003). Uma delas relaciona-se à natureza relacional da atuação do ser: qualquer atividade performativa exige um espectador, um público. O ser em performance endereça suas ações a outro, buscando afetá-lo de alguma forma. O medievalista Paul Zumthor (2007; 2010), nesse sentido, se aproxima de tal ideia, pois para ele a performance implica a construção de uma presença para o outro: a ação de um *performer* é composta, assim, de uma duplicidade inerente. Carlson (2010) complementa a ideia afirmando que tal duplicidade implica uma responsabilidade frente a uma dada audiência ou mesmo tempo que a tradição cultural.

Os gestos performativos de Tom Zé colocam determinadas regras em jogo. Notamos que seu comprometimento parece estar direcionado a uma espécie de atuação artística de cunho reflexivo. Esse tipo de procedimento demonstra, por sua vez, que, para além de um comprometimento artístico, Tom Zé revela um saber em torno das linguagens de que faz uso para constituir sua presença para um outro. Nesse sentido, a performance implica uma competência que não se resume apenas em um *savoir-faire* (saber-fazer) frente à observação alheia - aqui ela seria medida como forma de desempenho. Trata-se de um saber "ser para o outro" através da linguagem (ZUMTHOR, 2007, p. 31). Ao possibilitar a inscrição de um indivíduo no mundo,

[a]lém de um saber-fazer e de um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. O que quer que, por meios linguísticos, o texto [...] evoque, a performance lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo. (ZUMTHOR, 2010, p.166)

Tal ação, portanto, evoca não apenas a constituição material de um texto, tendo em vista que há algo na atividade performativa que aponta para fora das regras gramaticais das linguagens que lhe servem de subsídio. Schechner (2003) é quem

comenta esse tipo de natureza das linguagens, pois, para esse autor, nossas diversas ações, quando performadas, posicionam-se sempre entre algo novo - que resulta de variações e combinações ainda não experimentadas - e aquilo que ele chama de "comportamentos reiterados" (SHECHNER, 2003). É a partir de uma constatação semelhante que Paul Zumthor, em *Performance, recepção, leitura* (2007) encontra um caminho para propor uma concepção fenomenológica do termo, dizendo que a performance é o que posiciona o indivíduo entre o ser e a linguagem, sendo aquilo que produz afecções explicitadas em uma situação performativa. No programa *Ensaio*, percebemos que há uma busca de Tom Zé por projetar-se para um "fora de campo" dos padrões das linguagens que utiliza, sejam as condutas corporais do cantor popular ou as canções.

Além do mais, é preciso lembrar que toda performance implica um contexto, uma armação espaço-temporal, uma situação na qual determinada atividade tem condições de emergir valendo-se de uma linguagem (ou uma multiplicidade de linguagens) - uma instância para o trabalho simbólico de um discurso circunstancial (ZUMTHOR, 2010). Tal contexto, devemos lembrar, ao carregar este caráter situacional, torna possível a inscrição da atuação em um tempo definido. A performance, assim, tem um princípio e um fim, obedecendo um programa de atividades, colocando interlocutores em relações em determinado espaço-tempo (CARLSON, 2010).

Isso nos leva a problematizar nossa própria postura frente ao *Ensaio* de Tom Zé, pois, ao se constituir enquanto produto televisivo, o programa se coloca também como instância de mediação da vida e do trabalho artístico de um indivíduo. Temos como resultado a constituição de uma forma de ser que posiciona Tom Zé entre uma existência oculta e a de seu trabalho através da refiguração de seu ser artístico subjugada às potencialidades providenciadas pelo dispositivo televisivo. Queremos dizer, a partir de tal observação, que a linguagem televisiva ativa e nos apresenta mais do que uma performance específica de Tom Zé. O que se coloca em jogo, assim, é a própria dimensão performativa do dispositivo televisivo cuja atuação determina uma construção narrativa que fica entre a precisão de um formato e a atuação (despojada) de um artista em performance.

Aqui encontramos um gancho para tratarmos da natureza do dispositivo televisivo, pois um dos aspectos mais importantes no que se refere às performances são os meios pelos quais elas se dão. Possuidores de uma linguagem própria que

reflete as tecnologias que os fazem ser o que são, tais "suportes" devem ser tomados, em nossa concepção, como dispositivos que propiciam a inscrição de formas de ser, de formas visíveis e audíveis. Zumthor, em *Introdução à poesia oral* (2010), divide os meios em três instâncias: voz, gesto e mediação. Os dois primeiros fazem parte do corpo do *performer*, são como dispositivos primários que conferem modos de existência aos indivíduos. Já na mediação, estão incluídos todos os dispositivos técnicos capazes de registrar e/ou transmitir a voz e o gesto: o disco de cera, o fotograma, a fita magnética, o *chip* etc. A possibilidade das formas de registro e/ou transmissão traz um efeito importantíssimo para as formas de apreciação da palavra cantada, pois "a voz se liberta das limitações espaciais. As condições naturais do seu exercício se acham assim alteradas. A situação de comunicação, por sua vez, sofre mudanças de forma desigual em sua performance" (ZUMTHOR, 2010, p. 27). Ao se libertar de uma condição espacial, que limita o alcance do texto em sua configuração mais "arcaica" - o corpo como mediador único da palavra cantada -, a ritualidade que envolvia e delimitava a apreciação muda de natureza.

A mobilidade espacial e temporal da mensagem aumenta a distância entre sua produção e seu consumo. A presença física do locutor se apaga; permanece o eco fixo da sua voz e, na televisão e no cinema, uma fotografia. O ouvinte, ao escutar a emissão, está inteiramente presente, mas, no momento da gravação, ele era apenas uma figura abstrata e estatística (ZUMTHOR, 2010, p. 27).

Os sentidos envolvidos na percepção de um registro de natureza técnica ainda são ativos, mas a mobilidade que os dispositivos de gravação trouxeram redefine nossas formas de apreciação. É por isso que nossa observação não deve se limitar à questão da forma como um corpo é transformado em um texto audiovisual, já que, para além disso, a performance da linguagem televisiva coloca em relevo a constituição, nos termos de Verón (2001), de um "corpo das imagens" cujos potenciais de afetação são de uma natureza situacional distinta daquilo que experienciamos em um teatro, por exemplo.

Além disso, como lembra Zumthor (2010), há um investimento sobre a "oralidade mediatizada" que a torna um produto de consumo da cultura de massa quando "a indústria assegura sua realização material, e o comércio, sua difusão" (ZUMTHOR, 2010, p. 27). Um disco, um show televisionado, um videoclipe ou um filme musical são novas "plataformas" que inscrevem performances singularizadas

pela constituição técnica dos dispositivos. Temos um ponto que nos interessa: tais "plataformas" constituem novas formas de *ritualidade* que, como dissemos, são intrínsecas à situação em que nos encontramos quando nos colocamos a apreciar um texto.

Acerca da ritualidade dos meios audiovisuais, Rincón (2002) faz uma metáfora religiosa interessante: ir ao cinema é como ir à missa, "[...] é um evento especial: é preciso sair de casa, se faz em grupo, tem um ritual próprio em que se testemunha uma prática mágica, um sonho coletivo interrompendo a dura realidade" (RINCÓN, 2002, p. 22. Tradução nossa). Assistir à televisão é mais como rezar um terço: "[...] rotineiro, pode ser feito em qualquer lugar, contém um texto repetitivo [...] feito para ocupar a imaginação sem pecar" (RINCÓN, 2002, p. 22. Tradução nossa). A televisão, como o rádio, é um objeto doméstico, coloca-nos uma condição de apreciação que demanda pouca concentração devido à enunciação marcada pela redundância, pela serialidade e pela pequena densidade informativa (GUIMARÃES; LEAL, 2008).

O *Ensaio*, enquanto produto televisivo, carrega algumas dessas características e, frente às intermitências do tempo, resiste na televisão brasileira. Suas principais características se mantêm da mesma forma que seu conteúdo previsto. Neles assistimos aos relatos e às performances musicais configurados a partir de um gesto do dispositivo televisivo que coloca em relevo a inscrição pessoal de cada convidado em sua própria corporalidade. A escolha de uma edição que conta com Tom Zé, dessa maneira, pede um gesto reflexivo acerca da maneira como, do embate entre o artista e o dispositivo televisivo, temos um resultado peculiar. A *mise-en-scène* de seu corpo no empenho performativo de suas músicas e na lembrança de seu passado ativam uma escritura que se abre ao acaso do dispositivo televisivo. Ao mesmo tempo, o *Ensaio* mantém sua escritura bem acabada, reiterando seu formato - seu "comportamento audiovisual".

Tratar do dispositivo televisivo, e dos gestos reflexivos de Tom Zé sob a rubrica performance coloca-nos em acordo com a afirmação de Paul Zumthor (2007) de que há uma série de regras gramaticais sendo colocadas em causa naquela situação interacional. Pois, se por um lado "a performance é sempre constitutiva da forma" (ZUMTHOR, 2007, p. 30), por outro é também instável e recria regras a partir de um "fazer enquanto se faz", exigindo de nós a observação de como o programa *Ensaio* pode colocar o próprio relato televisivo em causa. De um lado, a fixidez e a

expectativa de um certo desenrolar do texto e, do outro, a liberdade que reflete o empenho corporal de Tom Zé, índice de sua presença em certo tempo-espaço, transformado em uma projeção da tevê sobre o nosso mundo.

Capítulo 2

A CORPOREIDADE NA CANÇÃO E NA FALA

Outra coisa: a rebeldia e o tal do cognitivo não têm língua. A rebeldia de em cima do palco eu ser um pequeno palhaço desrespeitoso e alucinado, que mergulha sem medo nos abismos, de fazer um gesto com uma platéia que eu não conheço [...] "Não, isso qualquer língua entende".

(Trecho da entrevista de Tom Zé a Arthur Nestrovski e Luiz Tatit no livro *Tropicalista Lenta Luta* de 2003)

2.1 O estatuto do corpo do cantor popular e as "novas" mídias

Como vimos, ao longo dos anos, os meios de comunicação audiovisuais vieram apresentando formas muito diversificadas de mediação da canção. Temos como objetos relevantes os musicais hollywoodianos, os filmes promocionais de artistas, os variados registros de shows e recitais e, a partir dos anos 1970/80, o desenvolvimento da linguagem do videoclipe enquanto dispositivo que se destaca pelo aspecto promocional-comercial e, ao mesmo tempo, experimental-artístico (SOARES, 2004). Além disso, lembramos que, mais recentemente, plataformas telemáticas como *YouTube*, *Vimeo*, *Daylimotion* e muitos outros são imprescindíveis para a mediação musical em tempos atuais.

A televisão, assim, é apenas um dos terrenos de que os músicos e as corporações fonográficas servem-se para o registro e a difusão de canções. No fim do século passado, observamos a gênese e a disseminação pelo mundo de canais musicais como *MTV*, *Much*, *CMT*, *Vh1* etc. Em outros casos, a música ocupa papel de destaque em diferentes formatos televisivos, como *talk shows* e programas de variedade. No Brasil, desde o final dos anos 1950, diversos produtos televisuais registraram a performance de artistas em shows televisionados, programas de calouros e especiais musicais.

Na Rede Globo temos, por exemplo, o *Som Brasil*, que em sua fase mais recente traz uma série de convidados interpretando canções de um homenageado em questão. O programa foi concebido em 1981 por Rolando Boldrin, quando apresentava um formato completamente diferente: era de auditório, voltado para a música regional e com o apresentador sempre a contar casos e a recitar poemas e trechos de livros. Programas que atualmente vão ao ar pela TV Cultura como *Viola*

Minha Viola, apresentado por Inezita Barroso, e *Sr. Brasil*, também apresentado por Boldrin, se aproximam do primeiro formato do *Som Brasil*.

Um produto interessante e de longa duração na televisão brasileira (de 1972 a 1990) foi o *Globo de Ouro*. Produzido pela Rede Globo, tratava-se de um programa que contava com performances "ao vivo" de artistas que ocupavam os primeiros lugares das paradas nas rádios brasileiras: "[...] sua proposta era levar ao telespectador os maiores sucessos musicais do momento. A 'parada' em questão era um ranking das dez músicas mais tocadas nas estações de rádio naquele mês", conforme consta no site da emissora (REDE GLOBO, 2010).

Além desses casos, temos uma infinidade de objetos televisivos dedicados à mediação de canções que vão desde o registro dos famosos festivais da canção em épocas diferentes à transmissão de shows (nacionais e internacionais), passando pelos mais variados especiais musicais - como no caso dos especiais de fim de ano de Roberto Carlos na Rede Globo ou o programa *Chico & Caetano*, produzido pela mesma emissora em 1986 e exibido entre abril e dezembro daquele ano. Lembrando, ainda, que diversos programas de auditório tiveram destaque no que diz respeito à mediação de canções, tais como os de Abelardo Barbosa, o Chacrinha.

Dentre os programas que, por sua vez, mais se aproximam da proposta do *Ensaio* temos alguns exemplos interessantes. Há o *Acústico MTV*, que desde sua gênese, no início dos anos 1990 nos EUA, configurou-se como o registro televisual do show de algum artista que se submete a construir arranjos com instrumentos "desplugados" (violões, baixos acústicos, pianos, orquestras etc.) para as principais canções de seu repertório - uma verdadeira compilação de sucessos. No Brasil, o *Acústico MTV* já contou com artistas como Gilberto Gil (1994), Titãs (1997), Cássia Eller (2000), Lulu Santos (2001 e 2011), Zeca Pagodinho (2003), Ultraje a Rigor (2005), Lenine (2006) e muitos outros.

Seguindo um argumento semelhante - o de se construir um show televisionado a partir dos sucessos de algum artista - temos o *Vh1 Storytellers*, cujo formato se constrói a partir do registro de um show "qualquer" de algum artista (ou grupo) que se coloca a conversar sobre sua carreira com a plateia, a qual tem a possibilidade de usar um microfone para fazer perguntas. O Canal Brasil produz, desde 2006, sob o comando do compositor Paulinho Moska, o programa *Zoombido*, que se constrói a partir de uma conversa entre o entrevistador e um convidado. Neste caso, Moska acompanha a execução de canções do convidado.

Diante desse grande leque de programas com apresentações musicais da televisão brasileira, percebemos que há uma apropriação estratégica por parte dos artistas que neles se fazem presentes. Diferenciando-se do rádio e das ferramentas fonográficas, a televisão propicia a articulação das imagens na mediação da música e, dessa forma, a conduta corporal se torna um terreno a ser explorado em projetos estéticos e comerciais.

No cinema, essa articulação entre som e imagem é explorada desde o final dos anos 20 como possibilidade de mediação visual do corpo na interpretação das canções. Os musicais tornaram-se formas narrativas que traziam cenas coreografadas em que, como adiantamos, a dimensão sonora parecia delinear a gestualidade corporal dos atores e a própria construção cênica. Além disso, o cinema pôde "dissimular" a relação entre o que escutamos e aquilo que vemos. A dublagem foi uma possibilidade técnica no dispositivo cinematográfico, a voz do ator que "canta" nem sempre é a mesma do cantor que escutamos. E mesmo que cantor e ator sejam um só, no cinema as canções raramente são performadas durante as filmagens. Lembramos aqui do filme musical *Orfeu* (1999), dirigido por Cacá Diegues, em que todas as canções que compõem a trilha sonora do filme eram pré-gravadas, configurando a atuação dos corpos em cena. Desse modo, as relações entre som e imagem foram, desde o cinema, um terreno em que certa construção imagética pôde se desvencilhar de uma natureza indicial dos acontecimentos sonoros. Tal modo de articulação sempre foi uma característica muito relevante para todo o desenvolvimento da linguagem videoclíptica.

Em diversos casos televisivos, entretanto, a dimensão sonora de seus produtos não é pré-gravada, fazendo do meio uma plataforma que se aproxima do show. Trata-se, porém, de uma nova virtualidade para o corpo do cantor, na qual o registro visual da interpretação é tomado como a causa do som que ouvimos. É claro que, assim como nos shows, há artistas que optam pela dublagem (ou *playback*). Afinal de contas, o corpo, mesmo nesses casos, mostra-se como um importante componente na mediação de canções. Jaap Kooijman (2006) faz um relato interessante sobre a apresentação de Michael Jackson no especial televisivo *Motown 25* de 1983, em que o artista, mesmo fazendo *playback*, imortalizava sua aparição apresentando pela primeira vez os passos de sua "mítica" coreografia, *moonwalk*, na canção "Billie Jean".

O formato apresentado pelo programa *Ensaio* sempre evitou tal maneira de compor suas imagens; em suas edições os músicos interpretam, por assim dizer, verdadeiramente aquilo que escutamos. Não há dublagem, da mesma forma em que raramente há a presença de imagens de fora na constituição de seu registro visual. Há uma primazia por aquilo que se desenrola no estúdio em que os artistas se encontram. O corpo do convidado é a matéria prima para o dispositivo televisivo encarnado no *Ensaio* e a relação entre som e imagem é fortemente marcada, de antemão, por um aspecto indicial.

Assim, o programa *Ensaio* força-nos a refletir acerca do modo como a dimensão corporal do artista em performance é definida pelos modos de funcionamento do dispositivo. O corpo em atividade é parte da constituição de um terreno interacional, tomado na execução musical como um instrumento que, na relação com a tessitura sonora, pode redirecionar e redimensionar os processos de significação e afetação. Nesse sentido, o corpo baliza, em parte, a apreciação musical daquele que vê e escuta determinada performance. No cerne dessa questão, surge como campo a ser explorado a dimensão comunicacional do corpo, o mais antigo e rudimentar dispositivo no que diz respeito às relações e mediações humanas.

2.2 Corpo: o meio e a mensagem

Em ensaio pioneiro, Marcel Mauss (2003) tematiza a questão das técnicas corporais, lembrando que o corpo é "[...] o primeiro e o mais natural instrumento do homem. Ou, mais exatamente, sem falar de instrumento: o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do homem, é seu corpo" (MAUSS, 2003, p. 407). O antropólogo sugere que o corpo, sendo objeto e meio, deve ser tomado como instância onde se torna indissociável a forma do conteúdo no que diz respeito aos diversos ambientes sociais de nossa experiência no mundo. O autor parte de exemplos "banais" para realizar sua argumentação, como no caso de comentários acerca do empenho do corpo na natação ou mesmo as variadas formas de se caminhar ou de dormir. A partir de tais constatações, Mauss (2003) revela que nossas atividades corporais não podem ser tomadas como formas naturais de comportamento, por mais naturalizadas que sejam. As variações dos hábitos comportamentais estão sob a égide de aprendizados providos na relação que travamos com "[...] as sociedades, as educações, as conveniências e as modas, os prestígios. É preciso ver técnicas e a obra da razão prática coletiva e individual, lá onde geralmente se vê apenas a alma e suas

faculdades de repetição" (MAUSS, 2003, p. 404). O uso do corpo pelos cantores populares não estaria distante desse conjunto de constatações. Um modo de se mover, uma maneira de impostar a voz, bem como uma expressão facial no momento do canto, podem revelar modas e práticas vigentes do contexto em que uma interpretação cancional se revela a um interlocutor. Ao pensarmos nesse profícuo e infundável "território" da canção popular brasileira, notamos que há um grande leque de "modos de ser" inscritos nos corpos que se coloca como um amplo campo de investigação. Ao estarmos atentos à construção cênica que se projeta a partir do empenho corporal de Tom Zé, não nos interessa, entretanto, fazer uma cartografia geral nem construir uma espécie de "linha evolutiva" dessas formas de ser do corpo do cantor popular. Interessa-nos pensar como o corpo pode servir como uma pauta onde os movimentos, os gestos, a voz e as expressões se inscrevem, determinando a constituição de uma presença cuja natureza pode ser capaz de revelar um modo de interação entre cantor e público.

Nesse sentido, uma questão instigante em nossos questionamentos é sobre como Tom Zé operacionaliza seu corpo de modo a concretizar uma escritura que revele não apenas um domínio cênico, como também uma espécie de gestualidade que reflete sobre a própria condição do corpo enquanto dispositivo comunicacional da canção. Observando a forma como Tom Zé se mostra nas imagens televisuais, devemos acolher um sentido recriador da interpretação, pois não se trata apenas de tomar o corpo como um elemento subjugado ao conteúdo musical. Esse "conteúdo musical" é constituído a partir de uma escritura do corpo no tempo e no espaço. Desse modo, nos propomos a pensar a interpretação musical como um processo de reinvenção e de síntese entre diferentes domínios sógnicos que se relacionam, criando especificidades nas formas tomadas pelos objetos musicais em questão, as canções. Uma mesma canção pode, por exemplo, ganhar contornos bem variados de acordo com as formas como um intérprete impõe sua voz e gesticula com o corpo.

Formulamos no capítulo anterior alguns comentários acerca da textualidade do *Ensaio* de Tom Zé, mas devemos aqui estar cientes de que o potencial expressivo de sua música e de suas falas são redimensionados segundo as condutas corporais do cantor impressas nesse material televisivo. A presença de palco na execução musical e sua gestualidade enquanto se põe a falar são dados que conferem a Tom Zé um modo de ser no programa ao mesmo tempo em que traçam, em parte, a maneira como o telespectador lida com aquele material audiovisual. Nesse caso, por mais óbvio que

seja, afirmamos: o *Ensaio* constitui a tessitura de uma narrativa a partir de determinadas formas de ser de um corpo de carne e osso, mas que se apresenta para nós, telespectadores, sob a forma de sons e imagens - um corpo que se constrói nas imagens.

Tendo consciência disso, fica claro para nós que o corpo pode ser considerado um dispositivo estratégico, capaz de determinar a própria articulação entre sons e imagens em uma plataforma televisual. Torna-se necessário, então, pensar nas implicações da performance corporal do cantor popular nas imagens televisivas. Como afirma Christian Marcadet (2008) em sua reflexão sobre a corporeidade dos cantores,

[...] o ponto forte de um espetáculo de canções ou da sua divulgação sobre suportes midiáticos é por essência a presença física, em cena, ou virtual, no disco, no rádio ou na televisão, do cantor conquistando a atenção de uma audiência. A *interpretação* é, ao mesmo tempo, a catálise e a apoteose do sentido; é o *sentido em atos*. (MARCADET, 2008, p. 9. Grifos do autor)

O teórico se coloca na tarefa de traçar as principais características do corpo na performance das canções, partindo de alguns elementos que determinam padrões de comportamento dos cancionistas. Primeiramente, o autor dá relevo à natureza solitária dos cantores contemporâneos, uma vez que os grandes palcos distanciaram o músico popular de um público. Esse público passa, então, a interferir cada vez menos diretamente na atuação dos cantores. Isso se aproxima de uma questão comentada por Luiz Tatit (2002) em seu relato sobre a gênese de cânones e modelos da canção popular brasileira ao longo do século XX. Para o teórico brasileiro, a evolução dessa linguagem, sobretudo a partir dos anos 1930, foi reflexo do modo como a performance dos intérpretes - que muitas vezes eram os próprios compositores - era registrada. Como estes personagens, de modo geral, não contavam com outras formas de registro, é nas interpretações "autorais" mediadas por ferramentas de fonografia e difusão radiofônica que as canções ganhavam acabamento final, lançando-se ao gosto do ouvinte. O corpo do cantor em performance torna-se, assim, um dos elementos que ajuda a explicar o fenômeno de nossa canção no século passado. O intérprete de canções, segundo Tatit, apresenta uma singularidade interpretativa capaz de dar credibilidade de modo a transmitir confiança ao ouvinte. Nesse sentido, o autor afirma:

O público quer saber quem é o dono da voz. Por trás dos recursos técnicos tem que haver um gesto, e a gestualidade oral que distingue o cancionista está inscrita na entoação particular de sua fala. Entre dois intérpretes que cantam bem, o público fica com aquele que faz da voz um gesto. (TATIT, 2002, p. 14)

Para além das questões relativas à aproximação entre o canto e a fala na canção popular brasileira - tema que será discutido no próximo capítulo -, a centralidade de um gesto que emana de um corpo (determinado modo de usar a voz no canto) é a maneira como um indivíduo se inscreve, de modo a constituir uma espécie de imagem sonora que se lança ao outro, ao público. Luiz Tatit comenta que, devido a essas relações entre corpo, gesto e cantor, temos a ideia recorrente de que o compositor de canções estaria, através de suas obras, revelando verdadeiras experiências de vida. Implicitamente, o que Luiz Tatit faz é argumentar em favor de sua proposta terminológica: quando escutamos uma canção não estamos lidando com a materialização de uma autobiografia; trata-se, na verdade, da escritura, através do canto, de um "eu lírico", de um sujeito da enunciação contido em determinado texto - nos termos do autor, revela-se um *cancionista*.

Partindo de constatação semelhante, Marcadet (2008) lembra que "[...] [n]o palco, o cantor nunca é 'protegido' por um papel, uma intriga, uma dramaturgia, um cenário, colegas ou as decisões do encenador, é ele mesmo que se expõe, física e mentalmente" (MARCADET, 2008, p. 11). "Desprotegido", o cancionista é tomado como responsável único pela qualidade do espetáculo, baseado em suas interpretações. Colocados à prova a cada apresentação, os grandes intérpretes precisam dominar um saber sobre o corpo, devendo conhecer seus próprios limites e idiossincrasias na execução das canções.

Como afirma Jean Galard (1997), que dedica seu trabalho à condição estética da gestualidade corporal - não apenas dos cantores -, o conjunto de uma obra pode, em diversos casos, ser tomada como reflexo de um itinerário biográfico. Não por acaso, Marcadet nos lembra como isso é comum no campo da canção popular; vida e a obra de um intérprete não raramente se misturam. Como aponta Galard, esse tipo de "confusão" tem raízes no romantismo, momento estético no qual surge a ideia do "grande artista", possuidor de uma obra em que se revelam traços de estados psíquico-mentais e identitários.

Segundo Barthes (1990), no romantismo surge um tipo de execução musical que se apoia justamente na ideia do "grande gênio", que seria capaz de revelar, através

de suas obras, uma subjetividade peculiar. Trata-se de um novo fazer musical cuja expressão já se potencializava com a ajuda das grandes orquestras sinfônicas e que se reflete na atuação dos grandes nomes da música clássica ocidental como, por exemplo, Beethoven. Tal compositor é, nesse sentido, emblemático por ser justamente uma figura que conseguiu, segundo Barthes, sintetizar em sua obra uma série de aspectos cujas raízes se encontrariam na sua conturbada trajetória biográfica:

[...] do momento em que a obra torna-se vestígio de um movimento, de um itinerário, passa a levar uma idéia de destino; o artista procura sua "verdade", e esta busca torna-se uma ordem em si, uma mensagem globalmente legível, a despeito das variações de seu conteúdo, cuja legibilidade alimenta-se de uma espécie de totalidade do artista; sua carreira, seus amores, suas idéias, seu temperamento, suas palavras tornam-se traços de sentido: surge uma biografia beethoviana. (BARTHES, 1990, p. 232)

Configura-se uma "imagem romântica" para o autor: um conjunto de características interfere de maneira crucial na forma como nos colocamos a escutar a música do compositor alemão. Isso exige dos intérpretes uma suposta incorporação dos afetos e sentimentos de Beethoven no momento da execução. É como se a própria trajetória de vida desse compositor se tornasse um elemento constitutivo da interpretação de sua música.

Ao que parece, há uma possível aproximação entre esses traços do romantismo e o uso corriqueiro da expressão "romântico" quando tratamos de um intérprete ou de canções. Uma marca desse "romantismo cancional" seria a tentativa de que a estrutura das canções e o empenho do corpo do cancionista em performance transmitam uma espécie de incorporação de paixões, sentimentos e, sobretudo, sofrimento. Aquilo que comumente é tomado como uma "canção romântica", em tempos atuais, faz referência à temática da tristeza, do melodrama e do sofrimento amoroso.

Por outra via, podemos dizer que há algo desses traços da escola romântica que permanece nas condutas dos cancionistas brasileiros, e que diz respeito a um verdadeiro amálgama criado a partir de simbiose entre performance, obra e traços biográficos. As trajetórias artísticas de cancionistas como Noel Rosa, Maysa e Lupicínio Rodrigues revelam imagens cujos contornos são quase míticos, dando a essas figuras aspectos enigmáticos. Noel seria o exemplo da figura do malandro carioca dos anos 1930, frequentante dos bares e dos ambientes boêmios, sempre

metido em confusões e desavenças; Lupicínio, o cantor do sofrimento amoroso, da "dor de cotovelo", um sujeito sentado num bar à meia luz, contando suas misérias a um garçom; Maysa, praticamente um emblema do samba-canção melodramático, imprimia em suas interpretações um sofrimento sem precedentes, através de um trabalho gestual carregado de desespero e sofrimento.

Nesse sentido, tomar o corpo como um dispositivo constituinte de uma certa canção coloca em relevo sua dimensão comunicacional e sensível, fazendo com que, retomando Zumthor (2007), estejamos atentos a questões relativas não só a um saber resultante da forma como o artista faz de seu corpo uma página a ser escrita; esse corpo remete também à constituição de uma gramática comportamental que aponta para regras e normas de conduta corporal dadas a serem percebidas na prática dos músicos em performance. O corpo coloca-se como objeto passível de orientar construções sócio-midiáticas nos mais variados contextos sócio-midiáticos e, na interpretação de canções, carrega a função múltipla de dar tonalidade ao acompanhamento sonoro, além de ser tomado como um dispositivo interacional - uma espécie de interface entre uma consciência artística e um interlocutor. É dele que brota a voz que ressoa; é a partir dele que temos ojeriza ou prazer ao observarmos a performance de uma canção. A construção de uma gestualidade corporal pode dar um apelo erótico a uma interpretação, da mesma forma em que pode nos dar elementos para dizer "olha, como esse cantor é divertido!", "essa cantora está muito emocionada!" etc.

Lançando reflexões mais detidas sobre a condição do corpo que canta, Marcadet lembra, então, que uma das tarefas mais importantes da figura do cantor é alcançar uma singularização que revele a emergência de uma sensibilidade coletiva. O cantor popular joga com as expectativas de um público, tomando como princípio a busca de uma afetação através de uma atuação que lhe seja própria. Para além da capacidade de compor e produzir canções convincentes, é preciso domínio sobre as técnicas do corpo, para que se impressione e desperte a sensibilidade do público. Seu corpo deve servir como instrumento de semiotização do espaço da mesma forma que deve dotar de identidade a maneira como a canção acontece (MARCADET, 2008). Marcadet toma a interpretação como uma incomparável arte de síntese, "[...] que combina encenação, enunciado, personalidade, mito, pulsões do público e contexto" (MARCADET, 2008, p. 13). A corporalidade na interpretação de canções se relaciona tanto a outros domínios artísticos (como o teatro) como também coloca a singularidade de uma personalidade em primeiro plano. E, no caso de Tom Zé no

programa *Ensaio*, isso também é evidente, pois não se trata de colocar o músico como um personagem qualquer de um produto televisivo; é como se as imagens e os sons se tornassem extensões protéticas do convidado que deseja travar uma negociação com o público.

Fazer-se presente em um programa como esse, além do mais, implica uma competência, uma consciência de Tom Zé de que aquele dispositivo é um meio que torna capaz uma figuração precisa de quem ele é ou pode vir a ser. Assim, retomando Paul Zumthor, não se trata, aqui, apenas de o cantor revelar um saber acerca da linguagem corporal, mas de lançar-se ao outro em busca de afetá-lo, de sensibilizá-lo por meio de sons e imagens. O corpo pode, nesse sentido, revelar "[...] um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um *Dasein* comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo." (ZUMTHOR, 2007, p. 31). Um corpo que se oferece aos desejos e expectativas do público - nesse caso, televidente.

Nesse sentido, o cantor em performance televisiva é capaz de revelar não só uma atualização daquilo que já foi desenhado através de seu corpo em outras situações como também de fazer referências a uma espécie de repertório compartilhado com o telespectador, colocando em jogo o (re)conhecimento e as experiências tanto de seu ser quanto daquele que o vê e o escuta. Assim, sua gestualidade torna-se um terreno de atualização de determinada gramática de comportamentos corporais da mesma forma como pode tensionar valores, reordenar suas regras, potencializando a emergência de deslocamentos e questionamentos referentes aos modos de ser padronizados que conformam o corpo do cantor popular.

A partir disso, podemos, então, pensar sobre esse projeto estético mais amplo que se ergue quando tomamos Tom Zé como um importante compositor de nosso tempo e em nosso país. Nos discos, nos shows, nos filmes, nas entrevistas e, afinal, no programa *Ensaio*, temos a construção de uma biografia artística que se revela nos modos como sua obra acontece. Para além de especulações em torno de sua vida pessoal, tomamos, assim, a dimensão da gestualidade corporal como uma espécie de plataforma para que o músico possa se arquitetar em nosso ambiente midiático. Assim, seus movimentos corporais na interpretação de canções, sua gestualidade vocal, o figurino por ele escolhido são elementos tão importantes quanto a forma tomada por suas canções.

Buscando definir os modos de apropriação das canções interpretadas por parte do público, Marcadet nomeia duas grandes formas pelas quais o corpo se articula à música. A primeira delas é o que o autor chama de incorporação, tomando-a como

[...] a faculdade que tem o cantor de apropriar-se e "viver" uma obra [...]. Assim, uma obra cantada pode ser totalmente interiorizada e animada pelo artista, apropriada do seu interior, de acordo com o princípio de *mimesis*, de tal modo que, se a ilusão é perfeita, a audiência é incitada a confundir os sentimentos próprios do papel desempenhado na narração cantada, os do intérprete/indivíduo cantando, e aqueles que emergem na intimidade de cada ouvinte. (MARCADET, 2008, pp. 13-14)

Reduzindo a ideia de *mimesis* a um sentido de imitação, a conduta corporal é tomada como redundância em relação aos sentidos evocados pelo conteúdo formal de uma canção. Nesse âmbito entendemos que estejam comportamentos muito naturalizados que indicam um uso reiterado de uma gramática corporal normatizada. Gestos apresentados pelos intérpretes tais como as mãos no coração e os olhos fechados do cantor romântico ou as mãos jogadas ao alto dos cantores do universo gospel fazem parte dessa primeira categoria.

O outro procedimento de que fala Marcadet é um processo em que o cantor pode "[...] levar o público a ver e entender o tema [...] pela força de convicção de um afastamento fundado sobre o princípio *brechtiano* do *distanciamento*" (MARCADET, 2008, p. 14). Tal distanciamento, fruto de uma "quebra do fluxo" de uma apresentação, deve almejar um efeito de estranhamento, pois trata-se de um recurso de desnaturalização da continuidade das ações constituindo uma narrativa que repugna, em princípio, a empatia da recepção e visa causar um sentir e um reagir a partir de um gesto reflexivo na relação entre o ator e o público.

Após traçar a diferenciação entre a interpretação incorporada e a distanciada, Marcadet propõe uma metodologia para a análise das condições práticas e simbólicas materializadas no palco pelos cantores populares. O primeiro movimento é observar a totalidade de um espetáculo em relevo, relacionando-o a um programa artístico em perspectiva sincrônica: "[...] trata-se de re-situar a interpretação em questão na totalidade do espetáculo concernido" (MARCADET, 2008, p. 14). Assim, pode-se assimilar a natureza da performance e a configuração de sua estrutura, tomando-a como uma narrativa que se constitui em um quadro espaço-temporal circunscrito. Uma tarefa central desse primeiro gesto analítico seria observar a escolha do repertório feita pelo artista em questão, pois a proposta narrativa do espetáculo está

intimamente ligada à ordem das canções e, em última instância, às próprias canções escolhidas para sua construção. Outros elementos, como a expressividade dos arranjos musicais, os músicos e instrumentos utilizados, bem como a presença de palco do cantor, são também imprescindíveis nesse caso.

Um segundo movimento seria uma tentativa de decodificação mais precisa do empenho do cantor na interpretação, com o intuito de "[...] analisar cada um dos componentes essenciais que o cantor mobiliza para interpretar, basicamente, o corpo, incluindo voz, gesto e energia" (MARCADET, 2008, pp. 14-15). Tal atitude invoca uma atenção precisa aos elementos que constituem a construção de uma presença pelo intérprete através do corpo. Aqui podemos registrar relações criadas entre a escritura do corpo e a execução das canções, gerando, possivelmente, um mapeamento das repetições, pausas e mudanças dinâmicas a partir dessas relações.

Por fim, Marcadet propõe uma reflexão sobre o papel do cantor para além do espetáculo analisado em uma perspectiva diacrônica.

[N]a idéia de abordar todos os elementos que têm a ver com a interpretação das canções, convém avaliar o papel simbólico do cantor, a sua imagem pública, em termos de representação e impacto social, a fim de saber em que medida esta dimensão subjetiva afeta as suas *performances*, e como as afeta. (MARCADET, 2008, p. 15. Grifos do autor)

Nesse caso, temos um retorno ao primeiro procedimento apresentado pelo teórico: busca-se observar como uma determinada performance interfere naquilo que diz respeito a um modo mais geral de como o artista coloca-se em diálogo com sua obra. Dessa forma, um espetáculo pode funcionar como uma "nova página" da história de uma cantor, (re)criando novas expectativas e perspectivas que giram em torno de sua figura pública.

Inspirados nessas três postulações, faremos uma aproximação em relação ao *Ensaio* de Tom Zé tomando como ponto de partida uma discussão mais aprofundada sobre a constituição do corpo enquanto dispositivo comunicacional para, finalmente, confrontarmos-nos com a gestualidade corporal de Tom Zé no programa *Ensaio*. Tomando o terceiro passo apresentado por Christian Marcadet como ponto de partida, podemos trazer algumas constatações acerca da gestualidade, sobre como o músico opera a construção de uma presença na relação com o dispositivo televisivo e na relação com seu próprio projeto estético.

2.2.1 Poética gestual e o cantor popular

A conduta corporal do cantor popular é algo que se distancia da nossa vivência cotidiana. O palco, o cenário e o aparato sonoro, constituintes de um espetáculo de grandes proporções, são alguns dos elementos que conferem *a priori* uma ritualidade aos gestos dos intérpretes, tal como ocorrem na sua mediação na tevê, no rádio ou no cinema. Como afirma Jean Galard, "[u]ma composição musical se apresenta como um objeto preciso. Sua execução por um intérprete, ainda que seja menos fácil definir o que lhe é próprio, possui, contudo, por sua vez, uma existência distinta" (GALARD, 1997, p. 74). Segundo Marcel Mauss (2003), imprimimos tacitamente em nosso corpo aspectos normativos que sempre remetem às imposições socioculturais que vivenciamos nas mais variadas circunstâncias - na televisão não seria diferente.

Jean Galard dedica-se justamente à empreitada de mostrar que nossos comportamentos estão sempre subjugados a modos institucionalizados de ser da linguagem corporal. Um dos postulados iniciais do autor de *A beleza do gesto* (1997) é o fato de que as atividades corporais podem ser tratadas como objetos estéticos e, assim, são capazes de guardar valores diversos que revelam estratégias de construção sógnica que se distanciam do coloquial. Tal consideração abre precedentes para o autor tratar de uma "arte das condutas", uma arte que não se descola totalmente da experiência cotidiana. Duas consequências delineiam-se a partir de tal perspectiva: a primeira é que as condutas no dia a dia são objetos fugidios e seu potencial estético pode passar despercebido, não havendo uma demarcação clara de seu processo de significação; a segunda seria justamente o reconhecimento da artificialidade de nossos gestos corporais, pois eles podem refletir e alimentar estéticas circunscritas e balizadas a partir de ideais e contextos diversificados. Dessa forma, Galard diferencia as condutas de natureza prosaica de ações que guardam um aspecto poético quando performadas. Assim, os atos podem ser tomados como

[...] gestos desde que despertem atenção. O gesto nada mais é que o ato considerado na totalidade de seu desenrolar, percebido enquanto tal, observado captado. O ato é o que resta de um gesto cujos momentos foram esquecidos e do qual só se conhecem os resultados. O gesto se revela, mesmo que sua intenção seja prática. O ato se resume em seus efeitos, ainda que quisesse se mostrar espetacular ou gratuito. Um se impõe com o caráter perceptível de sua construção; o outro passa como uma prosa que transmitiu o que tinha a dizer. O gesto é a poesia do ato. (GALARD, 1997, p. 27)

Tomar o gesto como ato poético é dar relevância ao potencial expressivo que as condutas podem carregar em sua dimensão sensível. A materialidade de um gesto, a forma que ele toma diante de um cúmplice, carrega em si uma dimensão comunicativa ao mesmo tempo em que é resultante de um jogo com os processos de significação que determinado ato pode invocar. Assim, como a poesia escrita é capaz de revelar o aspecto polissêmico das palavras, o gesto faz algo semelhante com os atos. Através de uma operação poética, os signos da linguagem corporal desestabilizam-se; não apenas revelam seu aspecto polissêmico como colocam em relevo a própria operação sobre a linguagem, dando ênfase às formas, pois as últimas passam a conter em si aquilo que se quer fazer significar.

Refletir sobre as condutas corporais a partir de tal premissa revela então que há uma artificialidade inerente em nossas atividades corporais. Toma-se, assim, a dimensão performativa da linguagem do corpo como sua maneira de funcionamento, enquanto sua dimensão poética pode ser capaz de questionar as formas habituais de construção sógnica. Consideramos, então, que características como falsidade, bem como a naturalidade, no que se refere às atividades corporais, são como categorias estéticas que remetem ao funcionamento de uma arte das condutas que, como bem diz Galard, têm como uma das ambições a espontaneidade. O espontâneo torna-se, assim, um efeito. Frente a uma "moral representativa dos signos" (GALARD, 1997), surge a indiscernibilidade entre o que seria, no âmbito de nossas práticas, uma atitude "sincera" e que revelaria uma suposta essência de nosso ser e de nossas intenções, e aquilo que é, geralmente, tomado como atuação falseadora e dissimulada.

Jean Galard, nesse sentido, aponta a dificuldade de se tomar as condutas corporais como gestos estetizados. Nossas atividades apreendidas no dia a dia são marcadas pela casualidade. Segundo o autor, uma conduta "[...] ganha sentido a partir de uma situação que não tem contornos assinaláveis [...]. Seus inícios são fugidios, seu fim é impreciso" (GALARD, 1997, p. 74). Uma das observações do autor é justamente a de que uma estética das condutas não é algo inteiramente fechado. Nossas ações corporais cotidianas, ele afirma, estão em constante diálogo com os diferentes contextos em que nos colocamos. Há um trabalho racional nesse processo que remete ao nosso aprendizado sobre o corpo dado na vivência social. Os gestos do corpo tornam-se, assim, reflexos de uma tradição sociocultural ao mesmo tempo em que, ao tomarem contornos mecanizados, carregam uma carga semântica que poderia remeter às ritualidades que os determinam.

Ao se questionar sobre a possibilidade de existência de uma "arte das condutas", Galard, para além da ideia de "atos poetizados", conceitualiza o gesto como qualquer ação que desencadeie em um trabalho de significação. Eles podem ser separados dos atos fortuitos, "insignificantes": os gestos se bastam em si e podem revelar uma simbiose ou uma indistinção entre forma e conteúdo, entre significante e significado. Ao buscarmos uma reflexão acerca da dimensão performática do corpo de Tom Zé no *Ensaio*, interessa-nos observar a forma como a linguagem gestual carrega o poder "[...] de variar a extensão dos elementos carregados de sentido" (GALARD, 1997, p. 34). Se, para Zumthor (2007), o acontecimento de uma performance é algo que coloca tudo a prova, é por meio de um trabalho gestual de um corpo como o de Tom Zé que se revela materialmente o caráter construtivista e instável da linguagem das condutas.

Para Galard, a busca de uma superação de oposições como "forma x conteúdo" e, no âmbito das condutas, entre sinceridade e dissimulação, aponta para um questionamento em relação ao que ele chama de moral representativa da linguagem. O autor aponta como problemática essa concepção signica que busca uma compreensão essencialista das condutas e propõe:

Imaginemos que uma conduta não seja compreendida como a exteriorização de uma natureza íntima, que não seja mais suposta como manifestação de um ser interior, que não seja mais um índice de um temperamento, mas que se dê apenas por aquilo que ela é na pura exterioridade: uma forma produtora de um sentido, uma configuração significante que é supérfluo referir a uma origem substancial. (GALARD, 1997, p. 46)

Como afirmamos anteriormente com base em Marcadet (2008), o cancionista, no momento da interpretação, pode invocar papéis socialmente constituídos, mas a natureza de sua atuação e a constatação de ser ele o único fiador daquilo que "fala" colocam seus gestos sob o signo do autobiográfico. É das canções performadas pelo cancionista e vivenciadas por ele no momento da performance que emerge, então, uma vida a ser experimentada por um público. Desse modo, atuação e não-atuação tornam-se categorias expressamente indistintas, pois não há uma clara demarcação entre tais terrenos.

Somos obrigados a nos perguntar: se as condutas corporais podem ser tomadas como signos estetizados até mesmo em nossa vivência cotidiana, o que pensar sobre gestualidade do corpo que interpreta uma canção e é midiaticado pelo dispositivo

televisivo? Tanto Umberto Eco (1984) como Roger Silverstone (2002), atentos aos efeitos do dispositivo televisivo na construção de seus textos sobre a realidade, observam o fato de que há sempre uma teatralização na presença das câmeras televisivas. A impressão de naturalidade na impostação vocal e na postura de um apresentador de telejornal ou de *talk show* são, por exemplo, efeitos que configuram modos de ser subjulgados à ideia de contato que apresentamos no capítulo anterior.

Sobre tal assunto, Leal (2006) lembra, também a partir de Galard, que a naturalidade que se constrói a partir da conduta dos corpos dos apresentadores de telejornal "[...] resulta antes de uma contida teatralização da notícia, consciente ou não, que da espontaneidade dos locutores." (LEAL, 2006, p. 150). As expressões emergem "naturalizadas", o que, aliás, é uma forma estratégica de o dispositivo produzir relações de familiaridade com os receptores. Esse comentário ajuda-nos a refletir sobre algo que apreendemos de maneira tácita no que diz respeito à interpretação musical mediada pela televisão. Há uma gramática da linguagem corporal que determina e é determinada pelos modos como os intérpretes performam as canções ao longo de pouco mais de meio século. A importância de artistas brasileiros como João Gilberto, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Elis Regina, Maria Bethânia, Itamar Assumpção e muitos outros esteve sempre refletida na natureza de suas atividades corporais. Eles, no entanto, marcaram suas aparições, demarcaram sua singularidade, causando certo desconforto ao tensionarem os modos tomados como hegemônicos no que diz respeito ao papel do corpo na interpretação musical.

Quando pensamos na figura de Tom Zé, colocamo-nos diante de uma expressividade corporal que, por vezes, está longe de se mostrar como um elemento "naturalista", sinalizando um verdadeiro "desrespeito" às normas hegemônicas de se mostrar cantando. O que dizer, então, de uma gestualidade que não se quer "natural" dentro de uma enunciação televisiva? No universo das mediações do corpo que canta na televisão, nem todos os gestos pretendem carregar tal fardo. O corpo de Tom Zé, assim, parece funcionar como um instrumento em que se imprime parte de seu projeto estético. Tal como o compositor coloca-se em constante debate com os modos mais institucionalizados de se fazer canção popular no Brasil, seu corpo se presta a questionar os modos mais usuais de se portar corporalmente enquanto cantor popular. Tal procedimento dá a impressão de que o próprio acontecimento da interpretação, em Tom Zé, é marcado pela abertura polissêmica do gesto corporal, pois, nesse caso, o procedimento espontâneo não se coloca em favor de uma estabilidade signíca.

Ao tratarmos de uma proposição artística dessa natureza, notamos que a polissemia da gestualidade corporal é um ponto de partida, tratando-se de um princípio que busca estabelecer um modo de ser para aquele a quem seu trabalho é endereçado. Dessa forma, as aparições de Tom Zé revelam um trabalho de reconfiguração da própria figura do cantor popular. Como exemplos marcantes, lembramos que na turnê do disco *Com Defeito de Fabricação* (1998) os integrantes sua banda vestiam macacões que iam sendo rasgados, desfigurados, ao longo dos shows a partir da ação de Tom Zé. Algo semelhante ocorria na turnê do disco *Estudando a Bossa* (2008), em que Tom Zé simulava, no palco, a desconstrução de um violão - instrumento "emblema" da bossa nova. São gestos que se colocam a serviço de uma dessacralização, de uma desestabilização das linguagens cênicas inerentes ao espetáculo dos cantores populares.

2.3 Os gestos de Tom Zé no *Ensaio*

No programa *Ensaio*, o registro do corpo do músico guarda aspectos semelhantes; há algo de desestabilizador no modo como Tom Zé opera sua aparição naquela situação. Todavia, há, nesse registro, a escritura de uma corporalidade marcada por algo de contido, algo menos excessivo. Tom Zé é colocado como o centro das atenções, havendo claramente um constrangimento na relação com os instrumentos de captação audiovisual. Sua presença no programa inscreve-se de maneira paradoxal: por um lado, o dispositivo televisivo, a partir da operação do diretor Fernando Faro, carrega um desejo de captar o que há de menos encenado da apresentação do músico; por outro, coloca certos limites para a atuação do músico naquele espaço ritualizado e intimista. Faremos alguns comentários acerca de Tom Zé e de algumas de suas aparições para que possamos refletir de maneira mais detida sobre os modos como seu corpo se inscreve nas imagens do programa *Ensaio*.

2.3.1 Introduzindo Tom Zé

1968. Nesse ano foi produzido e transmitido pela TV Record o *IV Festival de Música Popular Brasileira*. Esse festival marcava uma espécie de conquista dos tropicalistas, pois, nas edições anteriores, canções como "Alegria alegria" (Caetano Veloso) já haviam atingido o gosto popular, mas não chegaram a ganhar alguma das primeiras colocações. O vencedor do prêmio de melhor composição - provavelmente, o mais cotado do evento - era Tom Zé. O intérprete da música era ele próprio

acompanhado pelo conjunto vocal Canto 4 e a banda de iê-iê-iê Os Brasões (CALADO, 1997). A mestre de cerimônias do evento anuncia no vídeo, "A primeira colocada pelo júri especial: 'São São Paulo Meu Amor' de Tom Zé!". Os músicos entram no palco para tocar a canção vencedora sob uma enxurrada de urros, palmas, gritos, vaias, apitos e tudo mais o que pudesse fazer barulho naquela circunstância. Apesar da baixa qualidade do registro, há alguns elementos ali impressos que comentaremos para introduzir nossa discussão acerca da dimensão corporal de Tom Zé.

No início temos alguns planos abertos da plateia e do palco onde Tom Zé se situa após o anúncio da premiação. No geral, o músico baiano apresenta uma gestualidade corporal econômica, move-se muito pouco, parece estar distanciado. Após a introdução da música, no momento em que se coloca a cantar os primeiros versos, há um plano americano frontal de Tom Zé; ele sorri e seus olhos percorrem todos os cantos do teatro. A que se presta seu sorriso? E seu olhar? Seu corpo estático indica alguma "falta de jeito" do cantor, mas o conteúdo da música - uma descrição irônica da cidade de São Paulo - coloca-nos a duvidar de uma postura apenas tímida. Em outros momentos, Tom Zé fecha os olhos inscrevendo uma pose introspectiva como, por exemplo, quando canta o refrão ("São São Paulo, quanta dor / São São Paulo, meu amor"). O que pode significar manter os olhos fechados enquanto se canta diante de uma plateia? Marcadet, ao falar dos olhos fechados do cantor popular, relaciona o costume a gêneros tradicionais, marcados pelo apelo passional, como o fado e o flamenco. Estaria Tom Zé tematizando uma passionalidade através desse gesto?

Como dissemos, apesar da impressão de timidez dada pela moderação de seus gestos corporais, o conteúdo da canção apresentada no festival sugere um distanciamento irônico do artista. Cria-se um curto-circuito entre o signo "fechar os olhos" e aquilo que seria um possível referente contido no gesto, "incorporação passional". Ironicamente, tal gesto é sempre repetido nos refrões, em que o sujeito da canção faz uma declaração de amor à capital paulista. Ou seja, há nesse movimento uma natureza reiterativa que remete à incorporação de uma passionalidade, apesar do contexto irônico conferido pela letra. Esse amor à cidade de São Paulo parece nunca ser pleno devido a esse recuo por parte do sujeito enunciativo da canção.

Em outros momentos, há movimentos do músico caracterizados por passarem a impressão de serem menos "programados": Tom Zé leva a mão ao pedestal do

microfone, move sua cabeça para os lados, olha para trás e, ao final da execução, no último refrão da música, dá alguns pulos ritmados, em resposta ao clima festivo da situação. Nesse momento, Tom Zé vira para trás soltando gritos e o palco é invadido por diversos artistas participantes do festival, que se juntam à banda entoando o refrão em uníssono.

A passagem descrita é uma das primeiras aparições televisivas de Tom Zé de maior alcance em nosso país. É interessante notar que o músico, mesmo fazendo um uso contido do corpo, revela instabilidades nos modos como se coloca a interpretar suas canções. Com exceção dos pulos no final, ele permanece estático diante da plateia e das câmeras de tevê que o rodeiam. Assistir a um espetáculo do músico hoje coloca-nos diante de uma situação muito diferente: ele usa o corpo de uma maneira desenfreada, figura através deste cada expressão das canções, interrompe a execução com frequência para conversar com a plateia etc. Henry Burnett, ao refletir sobre o estatuto da MPB na atualidade, convoca Tom Zé em um exemplo que se faz interessante para nós:

Quando assistimos a um programa de televisão, ou a um show ao vivo, sentimos um estranho incômodo quando um compositor como Tom Zé aparece sob um figurino maltrapilho, cantando com pouca voz e gesticulando uma coreografia sem marcação, sob uma letra que não podemos entender imediatamente. (BURNETT, 2008, p. 107)

A aparente espontaneidade de Tom Zé em suas performances é algo que pode causar um efeito que se distancia da empatia de um cantor popular romântico como um Alexandre Pires. Burnett comenta a gestualidade e o figurino desse último cantor como forma de esclarecer de que maneira o mercado fonográfico busca seduzir o público a partir de uma padronização dos comportamentos dos artistas. Tal constatação seria parte do que constitui a efemeridade e a pobreza de certos projetos da música popular brasileira. Os gestos de um cantor como Tom Zé estariam, nesse sentido, a serviço de um embaralhamento dos postulados "fixados" pelas corporações fonográficas. Podemos perceber, assim, que a conduta corporal do cantor popular é um campo estratégico. Tom Zé, ao se distanciar dessa padronização, coloca em evidência um projeto estético que se filia a um questionamento do que é a canção popular massiva. Através de suas "danças sem coreografia", o músico é capaz de chamar a atenção do público e imprimir tal natureza a seu trabalho musical. O próprio

Tom Zé afirma: "Como achava que até as palavras eram pouco para me expressar, eu sempre botei o diabo no corpo." (ZÉ, 2003, p. 257).

Em sua autobiografia *Tropicalista Lenta Luta* (2003), aliás, o músico toma a questão do corpo como um dos grandes desafios do artista no que diz respeito a conseguir instituir um terreno de interlocução com o público. Ele, então, elege um personagem e seu modo de conduzir espetáculos, o "Homem da Mala", como um exemplo a ser seguido. Segundo Tom Zé, as feiras populares de sua cidade sempre contavam com a presença dessas figuras que se tornavam o centro das atenções em determinado momento. O fato é que, a princípio, o "Homem da Mala" não se faz perceber enquanto artista, bem como não tem um palco que lhe confira uma ritualidade prévia que englobe uma performance direcionada a uma plateia.

No primeiro momento o Homem da Mala tem um desafio múltiplo e complicado: transformar um território comum, uma pequena área da praça em palco e sua conseqüente platéia. À exigüidade de seus recursos materiais soma-se o desconhecimento dos circunstantes. Entretanto, nas suas mãos, o espaço e até a singeleza do nosso tempo sertanejo estão prestes a sofrer uma metamorfose. Dentro do homem a ignição já foi ligada; já se ensandeceu nele o artista e sua convicção do: "é agora!". (ZÉ, 2003, p. 43)

Como num passe de mágica, esse sujeito é capaz de semiotizar um espaço cotidiano e coletivo, reordenando sua organização, tomando para si a atenção dos presentes passantes durante um tempo. Essa competência do "Homem da Mala" é um modelo de construção de cena que Tom Zé diz buscar seguir, exercitando-se diariamente "na frente do espelho" (ZÉ, 2003, p. 43). Interessante que, após tal formulação, Tom Zé relata a sua primeira aparição televisiva. Nos anos 1960, o músico havia sido convidado pelo apresentador Nilton Paes a participar de um programa de auditório chamado *Escada Para o Sucesso*, na TV Itapuã de Salvador (ZÉ, 2003). Sob o risco de se atrapalhar, o músico preparou uma série de elementos cênicos:

Planejara fazer do meu corpo um cenário, portando em cada bolso um arsenal de pequenos objetos, símbolos dos assuntos mais importantes da ocasião: os 55% de analfabetismo revelados pelo Censo, o drama da seca daquele ano, o cruzeiro forte etc. etc. Uma verdadeira cornucópia cenográfica. Mas, como me ensinara o Homem da Mala, esses recursos só vingariam se seu uso fosse propiciado pelo acaso. Por isso, nas respostas do papo preliminar, encaminhei o assunto para os temas. (ZÉ, 2003, p. 44)

Tom Zé buscava dominar a conversa no programa e mostrar-se preparado para lidar com uma situação daquela natureza. Para finalizar o relato, o músico diz ter preparado uma canção para a ocasião de título que traduz gesto emblemático em seu projeto artístico, ironizando o nome do programa: "Rampa para o fracasso" - imaginemos a reação do apresentador e do auditório quando Tom Zé disse o nome da canção.

Como podemos ver, desde o princípio de sua carreira, há em certa medida, a vontade de trazer para suas performances a possibilidade de enriquecer sua música com os variáveis processos de significação do corpo. O palco, por sua vez, coloca o artista em outra situação: ele é o centro das atenções e precisa garantir o interesse da plateia, sempre sob o risco da quebra daquilo que Tom Zé (2003) chama de pacto tácito entre o cantor e o público. A partir de shows que assistimos recentemente da turnê dos discos *Estudando a Bossa* (2009) e *O Pirulito da Ciência* (2010), vimos que o músico lança, como ele mesmo diz, seu corpo nos abismos, tomando o gesto inesperado como um elemento que desafia a fruição de sua música pelo espectador ao mesmo tempo em que o chama a ser cúmplice do espetáculo.

2.3.2 A imagem do cancionista

Podemos dizer que a presença visual de Tom Zé no *Ensaio* vem da confluência entre a estética do programa e o modo como o cantor faz uso estratégico de seu corpo como parte de seu projeto artístico. Vamos tentar observar o programa com atenção voltada para as condutas corporais que o músico articula na execução musical, a partir das ideias que viemos construindo acerca de uma estética das condutas e os modos de ser do cantor em performance na televisão.

Na introdução do programa, como adiantamos, há uma passagem de som: várias imagens de diversos rostos e instrumentos musicais vão sendo entrecortadas por registros do corpo de Tom Zé. Dentre elas, imagens do músico se abaixando, fazendo alongamento. A câmera acompanha seu movimento e, quando ele se levanta, mantém-se o enquadramento dos pés e dos sapatos. Em imagens subsequentes, observamos Tom Zé conversando, mas não ouvimos sua voz, apenas sons aleatórios de um violão, de uma guitarra e de outras vozes. Quase ao final dessa sequência, há o *close* na mão esquerda de Tom Zé levantada, o fundo é preto e a iluminação a colore de um tom entre amarelado e avermelhado. Corta-se para o rosto do músico num *contra-plongée* (1'08"), também iluminado da mesma forma. Tom Zé está com os

olhos fechados, com os dois braços levantados e com um sorriso no rosto; vai dizendo uma série de coisas que não ouvimos. Ele parece rezar.

FIGURA 6 - Ensaio de Tom Zé



Tom Zé - Programa Ensaio (2006): 1'08"; 1'12".

Notamos nessa passagem, que há um clima de tensão no palco. Os músicos verbalizam a preocupação em relação à intensidade das vozes nos retornos. Os movimentos de Tom Zé remetem, por sua vez, a uma maior descontração: o alongamento indica uma preparação para a apresentação que virá e a posição em que se encontra ao final da sequência remete a uma postura de concentração e introspecção do artista, que aparenta estar afastado da confusão sonora que o envolve nessa passagem de som. Seu corpo parece se distanciar daquela situação.

Após essa introdução temos a vinheta do programa que dura 50 segundos. Ao final da vinheta (2'08"), há um *fade in* para a imagem da mão de Tom Zé levantada. Em um movimento calmo, como se deslizesse no ar, a mão desce até a altura do tronco do músico. O final desse gesto fugidio coincide com o primeiro ataque do piano de "Só (Solidão)". Seu movimento nessa circunstância pode ser comparado ao de um regente que, pelo gesto, desencadeia a execução da música. Aos 2'13", há a fusão entre esse primeiro plano da mão em movimento e um plano aberto; vemos toda a banda em um cenário composto pelos *spots* de luz e pelos instrumentos e ferramentas de captação sonora; nenhuma câmera aparece. O plano vai se fechando aos poucos, como de praxe no *Ensaio*; Tom Zé continua sua ação posicionando suas mãos ao lado das orelhas e olha para as cantoras no canto esquerdo, que entoam a letra. O plano continua se fechando, até que os integrantes da banda que se encontram nas laterais do palco televisivo ficam fora da moldura televisual. Tom Zé, olhando as cantoras, simula cantar a letra, vai movendo os braços tirando as mãos da

proximidade dos ouvidos e fechando os punhos um pouco acima da cabeça, até que pega no microfone. Nesse momento (2'34"), o movimento da câmera se contém, registrando em plano americano o compositor e um percussionista em segundo plano. Enquanto Tom Zé posiciona a mão sobre o pedestal do microfone, ele utiliza a outra para ir pontuando a letra com movimentos similares ao de um maestro.

A partir daí, há uma série de imagens dos instrumentos musicais sendo tocados, das cantoras e de Tom Zé, em diversos *closes*; ele ainda simulando cantar a canção enquanto as "rege". Quando o músico se coloca, finalmente, a cantar, vemos na tela o registro de seu olho esquerdo; essa imagem dura os dois primeiros versos da estrofe. A imagem se inicia com o olho de Tom Zé mirando algo sobre a câmera que registra a imagem. Quando canta o primeiro verso ("Na vida, quem perde o telhado"), ele fecha o olho tensionando os músculos da face, dando à interpretação uma carga passional, em conformidade com a temática da letra. Já no segundo verso ("Em troca, recebe as estrelas"), ele abre os olhos, como se seu gesto figurasse a "recompensa" do sujeito da canção. No exato momento em que Tom Zé canta "estrelas", ele olha rapidamente para cima, como se olhasse para o céu.

FIGURA 7 - *Ensaio de Tom Zé*



Tom Zé - Programa Ensaio (2006): 3'23"; 3'29".

Nos dois versos subsequentes ("Pra rimar até se afogar / e de soluço em soluço encontrar"⁵), temos a imagem da boca de Tom Zé ao microfone em um *close* lateral; pela fotografia cria-se o efeito de uma silhueta do detalhe. Não sabemos, assim, se o intérprete mantém os olhos abertos ou se os fecha. Essa imagem é interrompida em um corte que coincide com uma pontuação de natureza conclusiva da segunda parte

⁵ Na gravação original da canção, no disco *Estudando o samba* (1975), a letra é "Pra rimar até se afogar / e de soluço em soluço esperar".

da canção. Na tela imprime-se, então, um instrumento percussivo (um chocalho em forma de lata) que sai do quadro com a pausa da música, ficando à mostra o fundo negro do cenário. Tom Zé, então, retoma o canto com os versos que invocam um retorno ao refrão inicial, "O sol que / sobe na cama / e acende o lençol"; no registro imagético temos um plano frontal do rosto do músico com os olhos arregalados mirando algo à sua frente. Sua expressão passa uma impressão de tranquilidade e até mesmo de frieza. Esse plano é seguido de um *close* da mão que ataca um teclado. Temos novamente o plano frontal do rosto de Tom Zé com a mesma expressão anteriormente descrita; ele conclui a estrofe entoando "Só lhe chamando / Solicitando". Ao final do plano, Tom Zé fecha os olhos enquanto se distancia do microfone. Os versos do refrão introdutório são retomados e o plano subsequente é uma tomada lateral das três cantoras que voltam a cantar.

FIGURA 8 - *Ensaio de Tom Zé*



Tom Zé - Programa Ensaio (2006): 3'32"; 3'49".

A partir desse momento, temos alternância entre imagens da mesma natureza que descrevemos, a não ser mais ao final, quando vemos o rosto de Tom Zé virado para o canto esquerdo da tela. Devido à nova posição do músico, seu rosto aparece bem mais iluminado, em contraste com o fundo negro. Nesse momento, ele vai levantando os braços enquanto canta, olha para cima, fecha os olhos e aos poucos se vira em direção à cápsula do microfone. Seu rosto permanece parado quando volta a mirar os corpos das cantoras à esquerda (na tela). Ao final da execução, quando uma das cantoras é enquadrada cantando o último "solidão" da música, há um último *close* no rosto de Tom Zé, que fecha os olhos quando ocorre o derradeiro ataque em um dos pratos da bateria; o cantor mantém uma expressão serena em seu rosto. E, mesmo não tendo terminado de soar os instrumentos, ele olha rapidamente para trás e volta a

olhar para frente, tomando a palavra para apresentar a próxima canção a ser executada.

FIGURA 9 - *Ensaio de Tom Zé*



Tom Zé - Programa Ensaio (2006): 5'43".

Como dissemos a partir de Galard, o acompanhamento do corpo a uma execução musical é algo delimitado dentro de um espaço-tempo. A performance da canção descrita acima tem começo e fim e a dimensão visual do *Ensaio* é algo que nos induz a perceber o que há de mais detalhado na conduta de Tom Zé. Em certo sentido, a escrita de seu corpo nos planos imagéticos revelam, nos termos de Marcadet (2008), algo da natureza de uma interpretação incorporada. A solidão expressa no arranjo bossanovístico e na letra quase piegas parece ganhar outra amplitude a partir da escritura corporal do músico na interpretação. O enunciador da canção mostra-se cúmplice da solidão, não busca negá-la lançando comentários sobre possíveis ganhos e perdas do sujeito que se encontra naquela situação. Interessante notar, a partir disso, que o dispositivo televisivo se revela um parceiro na construção desse "clima" impresso pela canção, utilizando a iluminação, a escolha dos *closets* e uma edição mais pausada para respeitar a maneira como o corpo de Tom Zé e sua banda a interpretam. Isso se dá de modo tal que suas mãos e seu rosto revelam grande expressividade nas imagens do programa. E seus olhos parecem ser elementos centrais nesse modo de ser incorporado no momento do canto: Tom Zé os fecha, olha para cima, olha para os outros integrantes da banda, mas sempre mantém uma

expressão séria, austera. E, como no caso dos cantores de fado (MARCADET, 2008), ao manter os olhos fechados, o artista coloca, aparentemente, seu corpo em função da passionalidade da canção.

A direção dos olhos voltados para a câmera é, por sua vez, um dos elementos mais importantes na constituição do contato televisivo. Quando fecha seus olhos, há, devemos dizer, algo que remete a uma introspecção, ao mesmo tempo em que há uma aparente despreocupação do músico em se lançar de maneira direta para o telespectador. A introspecção, nesse sentido, parece ser a forma acolhida para que o conteúdo passional de "Só (Solidão)" ganhe uma dimensão corporal na performance de Tom Zé.

Por um lado, podemos dizer que os olhos fechados de um músico remetem a uma atualização de uma gramática comportamental amplamente difundida em diferentes formas de mediação musical, induzindo-nos a tomar o gesto como uma espécie de incorporação passional. Por outro, esse mesmo gesto acaba por representar uma espécie de afronta, ou mesmo resistência, em relação aos modos mais gerais de os cantores se mostrarem na tevê - e no *Ensaio*. A edição do programa que conta com Elis Regina como convidada gravada em 1973 é reveladora dessa contraposição que sugerimos. Em diversos momentos tocantes da interpretação da cantora, temos em seu olhar uma apelo fático muito intenso que chega até mesmo a causar certo desconforto no telespectador.

FIGURA 10 - Ensaio de Elis Regina*Elis Regina - MPB Especial (2004): 92'25".*

A segunda canção performada por Tom Zé ao lado de sua banda no programa nos serve como exemplo da impressão de que há uma "resistência" por parte do cantor em relação às formas habituais de performance corporal na televisão. Entretanto, como se trata de uma canção cujo apelo se apoia em um andamento mais acelerado e também na repetitividade, temos outra maneira de escritura de imagens baseadas nos corpos de Tom Zé e dos outros integrantes. Os movimentos dos músicos são marcadamente mais intensos e cíclicos, da mesma forma que o corte entre as imagens é menos espaçado, mais acelerado. Vamos comentar alguns trechos dessa performance.

Aos 5'45" do programa temos o *close* frontal do rosto de Tom Zé que se vira para trás e volta dizendo, "Agora vamo fazer o 'Hein?', que é meu e do Vicente Barreto". O músico volta a olhar para trás até que o plano é cortado pela imagem do baterista, Lauro Lellis, que marca o tempo da música com as baquetas. Esse último plano é novamente cortado para a imagem da mão do tecladista em um *super close* - a canção se inicia.

FIGURA 11 - *Ensaio de Tom Zé*

Tom Zé - Programa Ensaio (2006): 5'44"; 5'45"; 5'46"; 5'49"; 5'50"; 5'52".

Em andamento acelerado, essa canção faz uso estratégico das repetições (inicialmente, a harmonia se resume em dois acordes alternantes) gerando uma explícita e fácil identificação de sua estrutura. A primeira expressão vocal da canção vem do grupo feminino que entoa em uníssono a vogal "e"; trata-se de uma espécie de introdução para a letra que será cantada. Os integrantes que cantam são Tom Zé e o multi-instrumentista Jarbas Mariz. Com a letra, cria-se uma cena conflituosa - o desentendimento entre dois sujeitos - narrada por um enunciador do sexo masculino. O relato que se faz a partir da letra cantada faz referência a uma briga de casal carregada de humor.

Hein?

(Tom Zé - Vicente Barreto)

Ela disse:

Nego, nunca me deixe só.

Mas eu fiz de conta

Que não ouvi - Hein?

Ela disse:

Orgulhoso, tu inda vai virar pó.

Mas eu insisti, dizendo

Hein?

Hein hein hein hein hein hein hein hein.

Eu insisto: hein hein hein hein hein hein...

Ela arrepiou e pulou e gritou

Este teu - Hein? - muleque -

já me deu - Hein? - desgosto.

Odioso - Hein? - com jeito

Eu te pego - Ui! - bem feito

Prá rua - sai! - sujeito

Que eu não quero mais te ver

Eu dei casa e comida.

O nego ficou besta.

Tá querendo explorar.

Quer me judiar.

Me descartar.

A estratégia escolhida para que se crie a cena pela canção é totalmente apoiada no diálogo desses dois personagens - o "eu" e o "ela". Quando os dois músicos cantam a letra até o final do momento em que a interjeição "hein" é repetida, temos uma sequência dos closes dos seus rostos num esquema plano-contraplano. Essa edição alternada se intensifica justamente no refrão: para cada "hein" temos, geralmente, o *close* do rosto de um desses dois integrantes.

FIGURA 12 - Ensaio de Tom Zé*Tom Zé - Programa Ensaio (2006): 6'17"; 6'18".*

A canção continua seu percurso de modo a criar maior tensão devido a um salto da harmonia, que deixa de ser repetitiva na terceira parte; ela sobe dois tons e passa a percorrer caminhos e tensões que se articulam ao modo como a discussão entre os personagens da canção se intensifica. Nesse trecho o registro imagético ainda se apoia nos planos dos rostos de Jarbas e Tom Zé, mas outras imagens passam a fazer parte da performance do vídeo, como no caso do *contra-plogée* de uma das cantoras dançando ou das mãos que atacam o teclado. Esse último plano, inclusive, prevalece no momento em que os versos finais da letra são cantados; trata-se de um trecho da música que se apoia nos breques conclusivos que acompanham um cantar mais contínuo da última estrofe.

FIGURA 13 - *Ensaio de Tom Zé*



Tom Zé - Programa Ensaio (2006): 6'46"; 6'55".

A letra da canção é repetida mais duas vezes e a natureza da performance da banda vai ganhando outra configuração, de modo a redefinir a escritura das imagens. Na primeira repetição da estrofe inicial, enquanto Tom Zé e Jarbas continuam a entoar a letra, o grupo de cantoras mantém a nota que dá tom à canção em uníssono - elas cantam "ah". Tom Zé, em alguns momentos, vira-se para elas ao mesmo tempo em que as câmeras passam a captá-las frontalmente.

FIGURA 14 - *Ensaio de Tom Zé*Tom Zé - Programa *Ensaio* (2006): 7'04"; 7'05"; 7'06"; 7'08".

Quando há o retorno ao refrão, as imagens também variam um pouco mais. Temos *closes* de uma das cantoras, do rosto do tecladista e também dos rostos de Tom Zé e Jarbas Mariz. Interessante notar que o caráter rítmico da montagem é mantido de modo a realçar a briga do casal na canção ao mesmo tempo em que destaca um aspecto videoclíptico ao *Ensaio*.

Nos versos subsequentes notamos, além do mais, que Tom Zé começa a se mover de modo mais explosivo, saltando, virando-se para os dois lados de maneira compulsiva e dando à interpretação um aspecto mais intenso. Esse caráter é também acrescido de uma impostação vocal também mais intensa - em certos momentos o cantor solta verdadeiros gritos, dando aspecto mais impulsivo à letra cantada. A cena que se constrói a partir do canto nesse trecho é marcada pelo ápice da discussão entre os dois personagens da canção (Ela arrepiou e pulou e gritou / Este teu - Hein? - muleque / já me deu - Hein? - desgosto. / Odioso - Hein? - com jeito / Eu te pego - Ui! - bem feito / Prá rua - sai! - sujeito / Que eu não quero mais te ver). Alguns *frames* ajudam-nos a perceber tal caráter.

FIGURA 15 - Ensaio de Tom Zé*Tom Zé - Programa Ensaio (2006): 7'31"; 7'34"; 7'35"; 7'36".*

Há novamente o breque marcando o final da letra e o retorno aos primeiros versos. Nessa última repetição, o aspecto mais relevante a ser comentado refere-se ao fato de o grupo de cantoras entoar precisamente algumas falas da letra de modo a reforçarem o diálogo que nela se apresenta, sendo eles: "nego, nunca me deixe só" e "orgulhoso, tu inda vai virar pó". Isso faz com que a edição se construa dando a ver as cantoras exatamente nos momentos em que elas cantam.

FIGURA 16 - Ensaio de Tom Zé*Tom Zé - Programa Ensaio (2006): 7'50"; 8'00".*

Ao final do refrão dessa terceira repetição da letra, há o retorno para a introdução da canção - as cantores e, dessa vez, Jarbas e Tom Zé cantam a melodia apoiada na vogal "e" repetidas por vezes até que a canção chegue ao fim.

O uso do plano e do contraplano ou mesmo de uma edição rítmica apoiada na estrutura da canção são elementos que acabam por realçar os traços invocados pela letra. As falas cantadas e a divisão rítmica tornam-se mais evidentes a partir dessa estratégia de construção visual. Além disso, esse modo de se comportar do dispositivo televisivo é capaz de revelar dois aspectos interessantes, que dizem respeito ao modo como os corpos e suas imagens são trabalhados na mediação dessa canção. Em primeiro lugar temos o modo como os músicos incorporam, sobretudo através da expressão facial, o tom mais descontraído e cômico de "Hein?": os músicos imprimem sorrisos em seus rostos e Tom Zé traça movimentos mais bruscos, levantando-se, abaixando-se e virando-se de maneira desenfreada.

O segundo aspecto a ser comentado diz respeito ao modo como o dispositivo televisivo revela determinado modo de interação com o material corpo-cancional na interpretação em questão. Se compararmos o registro imagético geral de "Hein?" com a performance da canção "Só (Solidão)", notamos em primeiro lugar que, de um modo geral, a fotografia muda de natureza - o palco, os instrumentos e os corpos dos músicos estão mais iluminados em "Hein?", predominando uma tonalidade de cor mais amarelada, não criando silhuetas dos corpos em performance. Além do mais, como já comentamos, a edição imagética fica mais acelerada, revelando uma articulação audiovisual raramente presenciada em outras formas de mediação televisiva, com exceção do videoclipe.

A mudança da fotografia em "Hein?" e a própria corporalidade dos músicos em performance dialogam diretamente com a temática bem humorada da canção. Mas é na edição das imagens que encontramos algo mais contundente no que faz referência ao modo como imagens e sons podem ser articulados no videoclipe. Como dissemos, quando Tom Zé e Jarbas estão cantando pela primeira vez o refrão da canção, cuja estrutura se revela a partir da repetição da interjeição "hein", temos uma articulação direta entre *closes* e o diálogo da letra - cria-se uma espécie de extensão visual para a estrutura musical. Ao longo das repetições dessa parte, refrão e edição mantêm uma estrutura semelhante, mas as cantoras e outros integrantes passam a fazer parte da performance do vídeo. É como se, pelos planos, o programa operasse a construção de uma equivalência visual para o refrão da canção de modo a criar uma

concordância entre as dimensões. Isso faz com que haja uma espécie de recorrência no modo como essa canção se lança ao telespectador, revelando como as imagens podem funcionar como um refrão visual de modo semelhante ao videoclipe.

Voltando à questão relativa aos corpos em performance na interpretação de canções, retomamos Christian Marcadet, que reflete sobre uma categoria de gestos como elementos emparelhados à ficcionalidade da interpretação "[...] que comentam, sublinham a narração e o ponto de vista do intérprete." (MARCADET, 2008, p. 18). Pela descrição da performance de Tom Zé dessas duas canções, podemos dizer que tal categoria pode englobar ações de natureza redundante no que diz respeito à articulação entre corpo e canção. Para além de um efeito pleonástico, entretanto, seus gestos corporais colocam em relevo a dimensão acontecimental da interpretação musical. Por vezes, eles estão a serviço de uma tradução dos sentidos evocados no material sonoro, demarcando a incorporação. Em outros momentos, há um distanciamento entre o corpo de Tom Zé e a temática da canção. Ao simular o canto no início de "Só (Solidão)", por exemplo, temos a impressão de que o músico quer fazer de seu corpo um meio em que se revele um "eu lírico" feminino. Em sua condição de intérprete, através dessa ação, é como se ele se distanciasse de seu próprio corpo, reestruturando a maneira como a canção é incorporada, delineando (em parte) o modo como pode ser recebida pelo telespectador.

Nessa mesma parte de "Só (Solidão)", um movimento corporal que se sobressai é o uso das mãos de maneira semelhante à dos regentes de orquestra. Tal gesto não remete exatamente a uma incorporação das paixões do enunciador, marcando, conseqüentemente, um distanciamento entre o corpo do cantor e o sujeito da canção. Marca, possivelmente, uma preocupação de Tom Zé na forma como as cantoras entoam os versos. Esses gestos mais contidos revelam, também, uma resposta do corpo à pulsação lenta e à dinâmica algo confortável impressa pela canção.

Essa última impressão é passada ainda quando os músicos interpretam a segunda canção no programa. O modo como eles se mostram dançando ritmicamente e a forma como seus movimentos são desenhados de maneira mais intensa revela também uma articulação entre as pulsões do corpo e a pulsação da canção. Desse modo, cria-se uma dinâmica específica para o modo como o diretor do programa dá às imagens elementos que lhe conferem identidade. De tanto assistirmos ao programa, tornamo-nos capazes de, pelas imagens, adivinharmos qual é a canção performada.

Os corpos presentes no palco funcionam, em si, como uma espécie de matriz geradora de uma escritura audiovisual. Mais do que um direcionamento do ato receptivo, ou um efeito fático, Tom Zé, através do corpo, dá ao telespectador "[...] os meios para interpretar a significação sem que a mesma seja imposta." (MARCADET, 2008, p. 18). Há, na forma como Tom Zé se comporta, uma abertura dos processos de significação no que se refere à natureza interpretativa. Em certos momentos de "Só (Solidão)", ele incorpora o sujeito da canção que descreve a solidão fechando os olhos. Em outros, incorpora o canto feminino, dublando as vozes das cantoras. A percepção de tais formas de interpretação revela como os gestos do corpo guardam uma polissemia que, por sua vez, é também reflexo do conteúdo sonoro que os acompanha.

No que se refere a uma interpretação distanciada, poderíamos aferir que sua imitação do gesto de um maestro que domina aquela situação, garantindo uma boa execução musical coloca-se como um outro personagem que não exatamente o enunciador da canção. Já em "Hein?", seu corpo parece se aproximar da figuração do conteúdo mais explícito da composição, delineado por um outro modo de se comportar. Assim, o corpo revela-se como um dispositivo cuja natureza pode ser tão polissêmica quanto seu projeto cancional.

Afinal de contas, se as palavras não são o bastante, a performance corporal de Tom Zé revela como a natureza instrumental do corpo do cantor popular ajuda a constituir um pacto com a recepção - e também um pacto com os dispositivos de captação audiovisual. Desse modo, não importa somente a capacidade de representar papéis fixos numa "incorporação literal" dos versos; o corpo do cantor carrega desejos e pulsões que se imprimem nessas outras possibilidades de relação. Sua dança conforma a canção, mas o caráter aparentemente espontâneo de sua corporalidade revela que os processos de significação são circunstanciais, resultantes de uma experiência espaço-temporal específica. A interpretação de canções em Tom Zé, dessa maneira, não se coloca apenas sob o signo de uma natureza representativa da linguagem corporal. Em certos casos, as incorporações são, de fato, mais evidentes; no entanto, o apelo espontâneo de seu corpo - que chega a gerar um efeito de anti-ilusionismo e de quebra de um naturalismo comportamental - coloca-se em primeiro plano. Isso nos induz a relacionar esses modos de performance com um projeto cancional que se propõe como uma espécie de reflexão acerca dos modos mais naturalizados de ser da canção popular brasileira. Nossa apreensão de sentidos a partir

das imagens do corpo de Tom Zé (e de sua banda) no *Ensaio* revelam articulações instáveis e, ao mesmo tempo, complementares.

2.3.3 Tom Zé como entrevistado no *Ensaio*

Dedicamos agora nossa atenção ao trabalho empenhado sobre o corpo que Tom Zé põe em prática nos momentos do programa em que se coloca a refigurar uma espécie de autobiografia. Fizemos uma descrição pormenorizada dos dois primeiros blocos do programa com a finalidade de observar os gestos de Tom Zé em articulação com sua fala. Nessa parte, o palco é habitado apenas pelo músico sentado em um banco e com um violão no colo. Trata-se de algo que desloca a edição estudada da maneira como o programa se constrói, dado que nos momentos em que os artistas são entrevistados não há um abandono dos músicos que o acompanham - suas falas são entrecortadas pela execução musical de toda a banda. Podemos ver isso, por exemplo, na edição de 1973 com Elis Regina (imagens da banda são registradas enquanto a cantora contava sua história), na de Caetano Veloso de 1992 (em que Jaques Morelenbaum permanece a todo o momento sentado ao lado do músico) e, mais recentemente, na edição que trouxe André Abujamra em 2010 (a banda do músico também fica no palco).

Nesses dois primeiros blocos, Tom Zé narra sua história antes da Tropicália, fala de seus pais, de sua cidade natal - Irará -, de sua experiência escolar e dos primeiros passos dados enquanto intérprete e compositor de canções. Contando esses diversos fatos, Tom Zé, empunhando o violão, canta trechos de músicas de que se lembra de uma maneira descontraída, errando as letras e interrompendo-as sem terminar. Aliás, o desenrolar das falas de Tom Zé carrega um tom descontraído; cada "causo" que o músico narra parece surgir com naturalidade, sem interferências exacerbadas do entrevistador.

Ao início da entrevista, o primeiro *close* é dos olhos do músico; a imagem está fora de foco e torna-se rapidamente "nítida". Após três segundos em que ouvimos alguns ruídos, Tom Zé se coloca a falar olhando para cima, "Irárá, i-r-a-r-a, Irará. Perto de Feira de Santana, entre Feira e Alagoinhas" (10'58"). Quando termina a fala, está olhando para baixo. Faz-se novamente silêncio e aos 11'07" há um corte para o *close* lateral de sua boca que se move ao dizer "Não, é uma cidade piquininha... eu estudava no... prédio escolar, que era lá na Barra que, geralmente é o fim da cidade. E durante todo o tempo da escola eu ficava torcendo pra cercar de casas a Barra. E

nunca cercou." No primeiro plano descrito dessa fala, a boca de Tom Zé é tampada pelo braço direito. O plano é interrompido por um enquadramento mais aberto em que vemos o lado esquerdo do rosto de Tom Zé a falar sobre sua escola primária. Com o dedo indicador da mão direita, Tom Zé pontua sua fala e continua seus movimentos gesticulando com o braço direito, construindo no ar algo que se refere à espacialidade territorial da Barra. Ao final da fala, quando diz "nunca cercou", ele pontua o final da frase com a mão aberta. Gestos dessa natureza, que se prestam a uma espécie de representação de um objeto de sua fala, são sempre colocados em prática pelo músico no programa. Ao comporem as imagens do *Ensaio*, temos como resultado um tipo de didatismo dado pela conduta corporal, uma figuração do que está sendo verbalizado.

FIGURA 17 - *Ensaio de Tom Zé*



Tom Zé - Programa Ensaio (2006): 11'00", 11'07", 11'15", 11'23".

A proximidade das imagens, assim como na execução das canções com a banda, coloca em relevo o direcionamento de seu olhar. Uma passagem subsequente revela esse gesto e sugere uma ação mental do artista na busca de memorização dos fatos. Aos 14'21", Tom Zé parece ser induzido pelo entrevistador que não ouvimos a falar de sua mãe e da experiência musical que ela poderia ter transmitido ao filho. O

enquadramento inicial é um contra-*plongée* do rosto do músico, um pouco menos iluminado do que as imagens anteriormente descritas. As primeiras palavras sobre a mãe são: "Ah... tenho lembrança dela com uns trinta anos, bonita, um pouco mais gorda do que as mulheres são hoje nessa idade, é... Com aquele cheiro de pó de arroz... Aquele tipo de perfumes daquela época, né? Mais simples... Ah, me lembro dela assim [...]". Interessante notar que ele verbaliza suas memórias nesse trecho olhando constantemente para o alto, colocando sua voz num registro pouco intenso, menos áspero e em ritmo mais espaçado (algo cantado). Ao mesmo tempo o cantor continua pontuando suas falas com as mãos. Notamos uma intervenção do entrevistador (aos 14'55"), quando Tom Zé interrompe o relato. Voltando a falar de lembranças acerca de sua mãe, Tom Zé volta a impostar sua voz com maior intensidade e olha (provavelmente) na direção de Fernando Faro, à esquerda do rosto cantor (do ponto de vista de seu enquadramento em *close* frontal). Tom Zé, neste momento tenta se lembrar, olhando para cima, de canções que sua mãe cantava; não se lembra de "absolutamente nada". Até que, aos 15'27", interpreta alguns versos do trecho de uma canção de ninar que teriam sido utilizados como trecho de uma de suas canções anos depois, uma "canção edipiana", ele diz. Enquanto canta os versos, ele olha para frente e, ao terminar o trecho, ele sorri e, supostamente, olha para Faro (15'34").

FIGURA 18 - Ensaio de Tom Zé



Tom Zé - Programa Ensaio (2006): 14'32", 15'22".

É no segundo bloco do programa que Tom Zé interpreta uma de suas canções de uma forma mais completa. "Lavagem da igreja de Irará", uma composição que se dedica a narrar uma festa popular (a lavagem das escadarias da igreja) de sua cidade natal, trazendo diversos personagens "conhecidos" no município. No início do trecho

(18'56"), temos o *close* frontal de seu rosto; o músico olha para cima, tentando se lembrar do início da canção e, após relutar um pouco, começa a cantá-la. De modo geral, durante a execução, Tom Zé alterna seu olhar entre uma mirada para frente, para o "nada", e outra para o braço do violão, onde imprime os acordes. É interessante notar, a partir desse trecho, que Tom Zé sempre sorri ao cantar suas canções. Uma passagem da música nos chama atenção. Aos 19'47", Tom Zé canta "Em cada bloco de cinco / Das quatro moças bonitas / Tem três no meu coração / Com duas já namorei / Por uma eu quase chorei". Nesse momento, o músico mantém os olhos fechados e suaviza sua impositação vocal. Trata-se de mais um gesto de incorporação interpretativa, articulado à passionalização circunstancial da letra (e da melodia), assim como ocorre em "Só (Solidão)". Ao final desses versos, o músico volta então a abrir os olhos e, sorrindo, continua a interpretar. Os olhos se fecham em outros momentos da canção que têm a mesma característica descrita anteriormente. Essas variações vão se repetindo até o momento (aos 21'29") em que, abruptamente, Tom Zé interrompe a execução. Em um enquadramento frontal de seu rosto, o músico está com os olhos arregalados. Ele mira o entrevistador e, suavizando sua expressão, vai dizendo "Aí, eu fiquei orgulhosíssimo quando eu fiz essa música. Eu mostrava para as pessoas com uma... felicidade, como se eu realmente tivesse me tornado compositor e tal."

Os gestos de Tom Zé, durante esses trechos, inscrevem-se de uma maneira fugidia. Eles são ligeiros, articulando-se de formas muito variadas aos contornos do relato e das canções. Mas a natureza da articulação é recorrente: Tom Zé usa seus braços e mãos a serviço de uma pontuação das frases. Ao mesmo tempo, há desenhos de movimentos no intuito de figurar objetos presentes na fala e nas canções. Seu corpo é colocado como instrumento residual da dimensão sonora. Essa gesticulação é, por sua vez, pouco contida: em diversos momentos ele leva os braços para o alto e joga suas mãos para os lados. Tais movimentos o distanciam de um corpo que quer se mostrar docilizado durante a entrevista. Fernando Faro encontra em Tom Zé um indivíduo que não faz a pose de entrevistado na tevê. Mesmo que seus gestos imprimam certa redundância na relação com os relatos verbais, seu corpo resiste ao dispositivo televisivo, demarcando uma presença caracterizada pelas naturezas efusiva e explosiva.

Aliado a tal característica, ao acompanharmos o direcionamento de seu olhar, podemos notar que Tom Zé não está preocupado em interagir diretamente com o

telespectador. Nos dois primeiros blocos, o músico nunca olha diretamente para a câmera, dando a impressão de que a conversa com Faro é o elemento mais importante na constituição da narrativa do programa - e não deixa de ser. O que dizer do estatuto do contato televisivo a partir dessa constatação? Estaríamos diante de uma quebra do contrato entre o telespectador e a narrativa televisiva? Nossa constatação só nos autoriza dizer que o contato televisivo guarda variações instáveis e, no programa *Ensaio*, liga-se à própria forma como o convidado constitui sua *mise-en-scène*. Trata-se de uma outra forma pela qual a televisão se projeta para dentro de nossos lares.

Vale lembrar aqui que, como indicamos logo acima, o projeto cancional de Tom Zé se constrói como uma verdadeira reflexão acerca da condição de nossa música popular. Nos trechos em que o músico se coloca a discorrer sobre seu próprio trabalho - por vezes de forma crítica -, temos através de seu corpo - a voz aqui ganha um aspecto central - a construção de uma atuação mais próxima daquilo que Marcadet chama de interpretação distanciada. E não há como ser diferente. As entrevistas do programa *Ensaio* são uma espécie de reconstituição de uma vida e de sua obra artística. O fato é que Tom Zé, aproveitando-se desse caráter do programa, coloca-se a observar de maneira crítica o seu fazer artístico, refletindo sobre seu papel enquanto compositor de canções. É preciso, então, que analisemos de maneira mais pormenorizada alguns aspectos de sua obra, pois, para além do corpo, o modo como esse músico constitui suas canções nos desafia a pensar em como seu trabalho vai buscar dialogar com seu público.

Capítulo 3

A CANÇÃO DE TOM ZÉ: PERCURSOS

*Toda a canção quer se multiplicar
na multidão, única a se tornar.*

*Simplez prazer
de ressoar
no ar
o som da voz.
Canta por nós:
cordas vocais
sem cais,
cordas ou nós.*

(Letra de "Multiplicar-se única" de Tom Zé)

Como apontamos anteriormente, Tom Zé opera suas aparições de modo a construir performances muito singulares para que suas obras possam se dar a ver e ouvir. E um dos pontos que tangenciamos no que diz respeito a tais operações foi o investimento reflexivo que o músico lança acerca de alguns modos padronizados de ser de nossa canção e do corpo que a performa. Tratar de um projeto artístico como esse nos induz a refletir sobre a dimensão performativa da canção como uma chave de leitura para entender o modo como o empreendimento do músico funciona. Somos levados, assim, a buscar referências que nos ajudem a entender qual seria a finalidade desse gesto - a que se presta a canção de Tom Zé?

Desse modo, antes de mais nada, é preciso salientar que tipo de música é esse que, assim como os relatos televisivos, atravessa nossa existência em variados ambientes. É notório que o projeto de Tom Zé coloca-se, em casos diversos, no limite daquilo que se toma, normalmente, como canção. O uso frequente de letras com neologismos, arranjos desconcertantes colocam seu fazer artístico em um lugar que o distancia do lugar comum. Essa natureza "distanciada" e "crítica" de seu trabalho faz referência, obviamente, à sua origem tropicalista. Uma das características centrais desse grupo artístico foi justamente a busca, nos anos 1960, de uma intervenção em nossa cultura a partir da utilização da canção como mediadora dos "ideais" do movimento. O modo como essa intervenção crítica se revela está fortemente atrelado à maneira como as canções eram construídas, arrançadas, performadas, seja nos discos ou em outras formas de mediação.

Tom Zé herdou do tropicalismo esse posicionamento crítico e apresenta um trabalho que é fruto de gestos recorrentes que tensionam os modelos mais "tradicionais" de canção brasileira. Em sua obra, na qual se configura uma verdadeira teia de referências, encontramos a união do universal e do singular, do global e do regional através de colagens, justaposições, citações e autocitações. Encontramos constantemente, na sua música, elementos do pop, do erudito, do samba, do cafona, do rock e, é claro, de elementos tidos como "típicos" de nossa tradição cancional.

Como veremos, a canção popular brasileira esteve atrelada ao funcionamento dos dispositivos de registro e reprodução fonográficos. Assim, desde os primeiros anos do século XX, essa canção foi fruto de uma economia que, por um lado, fomentava a inventividade e a experimentação como forma de trabalhar nos "estúdios de gravação"; por outro, buscou controlar as "fontes produtoras" ocasionando uma irreversível estandardização das canções, resultando no surgimento de modelos e formas de composição e performance. O gesto inaugurado por Tom Zé, ainda nos seus "anos tropicalistas", tensiona as forças que atuam nessa economia de modo a compor uma obra que não se aproxima nem totalmente dos padrões "mercadológicos" nem da experimentação plena e hermética.

Assim, faz-se necessário que comentemos alguns pormenores acerca da canção para que, a partir das expressões brasileiras dessa forma musical, possamos observar os deslocamentos trazidos por Tom Zé em sua obra, em suas performances.

3.1 Canção?

Como discute Morin (1973), a canção passou a ser considerada um fenômeno de massas, atrelando-se a uma indústria de consumo nos moldes do que já vinha ocorrendo com o cinema ainda na primeira metade do século XX: "[...] a indústria da canção segue um processo de concentração, notadamente no modo de distribuir, com tendência à descentralização, sobretudo na produção" (MORIN, 1973, p. 156). E, como decorrência disso, o autor fala da importância de um formato de mediação para a constituição daquilo que ele chama de "canção moderna". Trata-se do *long play*, formato que estabiliza os modos de consumo musical entre os anos 1950 e 1990 e que cumpre "um processo de tecnização da canção" (MORIN, 1973, p. 147). E os artistas (intérpretes, arranjadores, instrumentistas, compositores, produtores etc.) encontram-se em meio a um conflito entre duas tendências na relação com os processos de mediação atrelados às técnicas de registro musical: a estandardização e a

possibilidade de construção de uma obra singular em termos estéticos; "[...] por um lado a utilização de um complexo maquinário técnico que subjulga [sic] o intérprete às condições do estúdio, mas, por outro lado, o microfone permite a vozes qualitativamente destituídas de força inúmeras tendências sonoras." (MORIN, 1973, p. 147).

As novidades técnicas incorporadas pela indústria fonográfica e utilizadas pelos compositores de canção trouxeram para o centro da discussão questionamentos em torno do modo como uma obra deveria ser construída. Até que ponto, por exemplo, a experimentação no estúdio estaria colocando de lado a singularidade do cantor e de seu registro, que antes era fruto de uma totalidade performativa em que tudo acontecia simultaneamente no momento da captação. Em que medida aquilo que podemos presenciar "ao vivo" em um show poderia ser registrado dentro do estúdio? O fato é que, com o desenrolar da história, o estúdio de gravação torna-se um verdadeiro e complexo instrumento musical com o qual artistas como Tom Zé veem-se agraciados, devido justamente à possibilidade de realizar algo que não se poderia conceber sem as técnicas de manipulação sonoras. E o álbum só se torna esse formato, essa matriz de mediação musical, devido a uma sofisticação gradual da linguagem da canção como fruto do trabalho dos compositores na relação com as técnicas de produção.

Um problema que se coloca nos tempos atuais em relação à canção, por sua vez, parece estar muito atrelado à possibilidade de o álbum ter perdido seu "lugar ao sol" em relação a novas lógicas de produção e circulação musicais. Há outras formas de difusão que acabam engendrando novos hábitos de escuta, novas formas de consumo e apropriação. O álbum, que pode apresentar em um único formato um conjunto de canções, parece estar perdendo lugar para novas práticas que dão centralidade a apenas uma canção. As plataformas telemáticas são exemplares dessa nova configuração: podemos baixar um vídeo ou um "mp3" de um artista sem tomar conhecimento de outras canções que compõem sua obra.

Desse assunto, o ponto que mais nos interessa é algo que vem sendo sintetizado na crescente consideração de que aquilo que tomamos por canção pode encontrar-se em ruínas. Foi Chico Buarque que, em 2004, repercutiu o assunto para além do âmbito especializado em entrevista à *Folha*. Fernando Barros e Silva, no artigo *O fim da canção (em torno do último Chico)* (2009), traz algumas declarações do compositor feitas na entrevista:

Talvez tenha razão quem disse que a canção, como a conhecemos, é um fenômeno próprio do século passado. [...] A minha geração, que fez aquelas canções todas, com o tempo só aprimorou a qualidade da sua música. Mas o interesse por isso hoje parece pequeno. Por melhor que seja, por mais aperfeiçoada que seja, parece que não acrescenta grande coisa ao que já foi feito. E há quem sustente isso: como a ópera, a música lírica foi um fenômeno do século 19, talvez a canção, tal como a conhecemos, seja um fenômeno do século 20. No Brasil, isso é nítido. Noel Rosa formatou essa música nos anos 1930. Ela vigora até os anos 1950 e aí vem a bossa-nova, que remodela tudo - e pronto. (BARROS E SILVA, 2009)

Ao retornar ao século XIX, o compositor nos lembra de como a ópera foi, evidentemente, um fenômeno circunscrito em determinada época interagindo com determinado contexto. Isso não quer dizer, todavia, que não houve ópera no século passado, por exemplo, da mesma forma como não se pode falar, mesmo a partir de observações mais detidas acerca da dinâmica de consumo da canção atual, que esta estaria chegando ao seu fim e ponto final.

Ao que nos parece, Chico Buarque faz um diagnóstico baseado em sua percepção de que há um esgarçamento das formas de certa canção feita no Brasil em determinado recorte temporal. Seu argumento se baseia no fato de que essa canção, que se aprimorou com o trabalho de compositores como Noel Rosa e Tom Jobim, não encontra novidades a partir dos gestos dos novos cancionistas. É como se não houvesse mais o que fazer com a canção popular brasileira, a não ser repetir as fórmulas lançadas pelos compositores de sua geração.

José Miguel Wisnik (2004), ao fazer um relato sobre o lugar ocupado pela canção popular no Brasil ainda nos anos 1970, fala de alguns "saltos produtivos" que definem as linhas gerais que organizam essa forma musical em diferentes momentos de nossa história. A canção brasileira é tomada por ele como parte de uma tradição da música popular que alcança riqueza estética que desafia a postura crítica dos observadores:

O fenômeno da música popular brasileira talvez espante até hoje, e talvez por isso mesmo também continue pouco entendido na cabeça do país, por causa dessa mistura em meio a qual se produz: a) embora mantenha um cordão de ligação com a cultura popular não-letrada, desprende-se dela para entrar no mercado e na cidade; b) embora se deixe penetrar pela poesia culta, não segue a lógica evolutiva da cultura literária, nem se filia a seus padrões de filtragem; c) embora se reproduza dentro do contexto da indústria cultural, não se reduz às regras de standardização. Em suma, não funciona dentro de nenhum dos sistemas culturais existentes no Brasil, embora se deixe permear por eles. (WISNIK, 2004, p. 178)

A canção popular brasileira, assim, guarda suas características através de um diálogo dinâmico com determinados territórios produtivos sem, no entanto, assumir totalmente seus pressupostos e linhas gerais. Trata-se de um "sistema aberto" que

[...] passa periodicamente por verdadeiros saltos produtivos, verdadeiras sínteses críticas, verdadeiras reciclagens: são momentos em que alguns autores, isto é, alguns artistas, individualmente e em grupos, repensam toda a economia dos sistemas, e condensam os seus múltiplos elementos, ou fazem com que precipitem certas formações latentes que estão engasgadas. (WISNIK, 2004, p. 179)

Nesse sentido, o autor elenca alguns marcos do campo cancional brasileiro do século passado que culminaram na formatação de modos gerais de expressividade, lançando mão de forças que se revelam na "simples" articulação entre a fala e o gesto musical: "Podemos apontar alguns, talvez os mais salientes mo(vi)mentos metacríticos: o nascimento do samba em 1917, a bossa nova, o tropicalismo, o pós-tropicalismo" (WISNIK, 2004, p. 179).

A problemática lançada por Chico Buarque direciona-se aos modos como a canção vem se mostrando após o período "pós-tropicalista", expressão imprecisa capaz de englobar registros que vão desde o "desbunde" dos anos 1970 - que consagra de uma vez por todas a sigla MPB no trabalho de artistas como Milton Nascimento, Secos & Molhados, Novos Baianos, Elis Regina etc. -, ao pop rock dos anos 1980 e às expressões que emergem ao final do século, tais como o Mangubeat, o *rap* encabeçado pelos Racionais MC's, o *funk* carioca e o trabalho de artistas como Lenine, Chico César, Skank, Moska, Arnaldo Antunes e Los Hermanos.

É preciso, então, fazer um desenho das linhas gerais disso que estamos tomando por canção para que possamos entender a natureza propositiva de um projeto estético como o de Tom Zé. No cerne desse projeto, está a configuração de um diálogo constante com características canônicas desse fenômeno musical da canção popular brasileira feita no século XX, sobretudo a partir dos anos 1950.

Alguns autores, tais como José Miguel Wisnik e Luiz Tatit, são imprescindíveis para tratar desse tema, mas antes trataremos algumas proposições que buscam entender a canção como um fenômeno que atravessa o tempo nas mais variadas sociedades. Partiremos, então, de uma conceituação proposta por Ruth Finnegan (2008). Para a autora, "[a] canção é um fenômeno tão difundido por todos os tempos e culturas que pode sem dúvida ser considerada um dos verdadeiros

universais da cultura humana." (FINNEGAN, 2008, p. 15). As canções parecem ter um papel importante nas sociedades desde que houvesse a voz de alguém que canta e um ouvinte a escutar. Ela continua:

Em certo sentido, então, ela parece a mais simples e fundamental de todas as artes. Contudo, também está entre as práticas humanas mais sutis e elaboradas. Há algo de especial em palavras cantadas. Elas estão removidas do banal, transcendendo o presente e deles distanciadas, destacando-se como arte e performance. E mesmo a canção mais simples é maravilhosamente complexa, com texto, música e performance acontecendo simultaneamente. (FINNEGAN, 2008, p. 15)

Tomaremos inicialmente, então, a canção como um fenômeno musical em que determinado texto se apresenta a partir do canto de alguém ou de um grupo de pessoas. É preciso, entretanto, fazer uma primeira ressalva à consideração de Finnegan (2008), pois a autora faz uso indiscriminado do termo "artístico" para tratar de um fenômeno muito amplo. Se tomarmos todas as canções do mundo e de todos os tempos como objetos artísticos, estaríamos modalizando nossa percepção de maneira uniforme, o que seria um gesto arriscado, pois nem todas as formas de palavra cantada carregam pretensões artísticas, por mais que possam ser consumidas como arte. Qual seria o valor artístico de um acalanto performado por uma mãe que não quer outra coisa senão fazer sua criança adormecer? Temos ainda um complicador a partir desse exemplo: das canções, fazemos múltiplos usos (inclusive o da fruição estética). O que nos leva a tentar refinar essa ideia de canção lançada por Finnegan (2008).

3.1.1 A canção enquanto um fenômeno musical

Aaron Ridley, em seu livro *A filosofia da música* (2008), dedica-se a tratar dos fenômenos musicais a partir de diversas reflexões acerca do funcionamento da sua linguagem e das formas como a literatura especializada determina enfoques e chaves de leitura. Uma das questões centrais apontadas pelo autor é relativa ao que ele chama de "autonomia" vinda de certas linhas de pensamento de base formalista sobre a música. Tais linhas, de modo geral, ao refletirem sobre a natureza da linguagem musical, são unânimes em dizer que não se pode pensar a música a partir de termos vindos de qualquer outra linguagem. No centro desse debate é difundida a ideia de que sua linguagem gera processos de significação que só podem ser explicados a partir de categorias que a própria linguagem musical oferece. Assim, a música estaria

fadada a certa incapacidade representacional, sua "informação" estaria contida na própria superfície de estruturas formadas a partir da combinação dos objetos sonoros.

O que se sugere é que a música e seus signos estão mais próximos daquilo que a semiótica peirciana chama de primeiridade, de modo que processos de dedução e indução estariam neutralizados. O fato é que esse gesto "autonomaniaco" deságua em uma espécie de defesa de um purismo que repulsa todo e qualquer elemento "extramusical" para tratar de sua linguagem. Por essa perspectiva, o que há de essencial para se pensar nossa experiência com a música está contido nas obras instrumentais, o que leva os filósofos de tradição formalista a criarem uma espécie de preconceito contra a canção, justamente devido à presença das palavras.

A visão formalista, assim, desconfia da música que se vale da expressão verbal, pois "[o] pensamento fundamental, claramente, é o de que as palavras, em certo sentido, complicam e confundem a imagem, introduzindo a tentação de tratar os efeitos e fenômenos verbais como se fossem musicais." (RIDLEY, 2008, p. 119). A desconfiança, podemos inferir, está no fato de que a linguagem verbal, embutida de uma "precisão referencial" (TATIT, 2002), estaria fechando as portas abertas pelos "tons" da música "pura". Isso levaria a considerações que afirmam, de acordo com Ridley (2008), que "[...] as canções, se são música, são um tipo filosoficamente traiçoeiro de música." (RIDLEY, 2008, p. 119).

O ponto de vista assumido por Ridley (2008), por sua vez, é construído em favor de tomar a canção enquanto uma forma musical peculiar em que palavra e melodia se articulam gerando uma espécie de totalidade. Dessa maneira, a separação entre palavra poética e música seria, assim, um gesto artificializante, pois

[...] o texto de uma canção não pode ser especificado sem referência às palavras de que se constitui *como cantadas*, e se a música de uma canção não pode ser especificada sem referência ao *cantar* dessas palavras, então são as palavras *como cantadas* que particularizam - fornecem "uma intencionalidade" para - o cantá-las. (RIDLEY, 2008, p. 152)

Apesar de não se mostrar preocupado com essa ideia da canção como uma espécie de texto em que palavra e música conjugam um amálgama praticamente indivisível, Gil Nuno Vaz (2007) lança um dos pressupostos teóricos que tomamos para traçar linhas do fenômeno musical que é a canção. O autor parte de uma conceituação que se espelha no senso comum: "A Canção [...] é entendida como a reunião de letra e música em uma forma simples." (VAZ, 2007, p. 11).

Acompanhando alguns pressupostos formalistas, o autor toma, inicialmente, a canção como uma forma simples, menos rica. Mas essa forma de compreender a canção é problematizada de saída pelo autor, pois há diversos casos em que a palavra "canção" encontra-se em títulos de poemas, bem como, não raro, encontramos expressões do tipo "canção instrumental" ou "canção sem palavras" em diversos trabalhos.

Assim, o primeiro movimento do autor leva-o a focar na questão da percepção de obras que transcendem o limite imposto pela ideia de "letra e música": "[c]omo é possível que permaneça tal percepção, na ausência de um dos dois elementos que a fundamentam?" (VAZ, 2007, p. 12). O autor vai buscar construir uma ideia mais abrangente e que leve em consideração esses casos em que deslegitimariamos uma obra enquanto canção pela falta da sua dimensão musical ou de sua dimensão linguística. O autor entende o fenômeno da canção como um campo sistêmico que se constitui a partir da conjunção de vários elementos cuja frequência e intensidade variam de acordo com a forma como determinada obra se apresenta na relação com outros campos que a envolvem. A canção seria um fenômeno resultante do

(1) [...] *canto* / (2) de um *texto poético* / (3) geralmente *acompanhado* por um instrumento / (4) dentro de uma determinada *forma musical* / (5) de *duração* geralmente breve / (6) com certa *interação* entre música e poesia / (7) relacionado com diversos *contextos*, como dança trabalho, acalanto, reza / (8) de *âmbito* erudito ou popular. (VAZ, 2007, p. 13)

São oito elementos que funcionam na execução de determinada canção participando solidariamente dos processos de significação que dela emanam. Essa enumeração complexifica aquela primeira ideia que trouxemos a partir de Finnegan (2008), e serve como pressuposto para o autor defender a ideia de que uma canção nem sempre se apresenta lançando mão de todos esses componentes.

Se Ridley (2008) observa o fenômeno a partir de considerações em torno das formas como a canção se constitui enquanto um objeto musical, Vaz (2007), ao elencar tais características, busca observar como a canção é entendida como tal em diálogo com determinado contexto histórico. Assim, o autor traça sua tese a partir da observação das recorrências na percepção histórico-social do fenômeno. Valendo-se, a partir disso, da ideia de campo sistêmico, Vaz (2007) busca traçar linhas de uma "ontologia da canção". Um dos principais movimentos nesse sentido é pensar a canção do ponto de vista de uma *finalidade*. Para que serve a canção? O que anima as sociedades que delas fazem uso nos momentos em que elas são performadas?

Na busca de responder questionamentos dessa natureza, Vaz (2007) observa, antes de mais nada, que as canções ligam-se à corporalidade de intérpretes e ouvintes em interação. Tudo se concentra "[...] no corpo humano, havendo, portanto, uma dependência mínima em relação a outros componentes do ambiente" (VAZ, 2007, p. 19), o que acaba por compor variáveis situacionais que integralizam as performances. A "[c]anção não requer, em essência, nada além da sonoridade que o corpo pode proporcionar diretamente." (VAZ, 2007, p. 19). Ou seja, o corpo funciona aqui também como dispositivo primário em que o intérprete - através do canto, da dança e/ou da fala - projeta-se para o outro imprimindo uma intenção.

Segundo o autor, as formas mais "primitivas" das canções surgiram de uma conjugação entre canto, fala e movimento. Se há uma interdependência em relação aos meios materiais para que uma canção seja construída, o primeiro deles é, de fato, o corpo.

É, portanto, altamente provável que o homem primitivo, para se expressar, dispondo fundamentalmente dos recursos imediatos do corpo, tenha reunido intuitivamente esses três fatores numa única manifestação, subordinando-os a padrões rítmicos simples que possibilitassem um desenvolvimento conjunto. (VAZ, 2007, p. 19)

No caso dessa canção "primitiva", por sua vez, o gesto privilegiado é a emanção vocal, "[...] em que a intenção referencial encontra-se praticamente indissociável da estética" (VAZ, 2007, p. 20). A voz pode manifestar-se através da fala, cuja função é comunicar algo com certa precisão, e por meio do canto, cujas finalidades primordiais são encantatórias, estéticas e/ou expressivas (VAZ, 2007). A canção surge, assim,

[...] da necessidade de conjugar toda a potencialidade expressiva do corpo humano (abrangendo o Canto, a Fala e o Movimento), de modo o mais autônomo possível, e, um canto expressivo mínimo, para cumprir uma função específica, como o acalanto, por exemplo. (VAZ, 2007, p. 21)

O exemplo do acalanto é revelador nesse sentido e reconvocá-lo pode nos ajudar a dar mais precisão a essa ideia de uma canção ancestral na qual se conjuga uma vontade de comunicar-se com o outro valendo-se do potencial expressivo do corpo. A mãe, ao entoar a canção de ninar - cuja forma geralmente é caracterizada pela repetição de um tema simples, prescindindo da letra em diversos casos -, busca acalmar a criança que está em seu colo, colada em seu corpo, que, por sua vez, empenha-se em inscrever-se a partir de movimentos econômicos, suaves para que se

crie uma situação confortável, hipnótica, para, finalmente, alcançar sua finalidade. Nesse caso, a "[...] canção é realizada em sua plenitude apenas pela voz da mãe, produzindo sons com certo modo de emissão (canto) e intenção (fala) e usando os braços (movimento) para imprimir um balanço ao corpo da criança, embalando-a até adormecer." (VAZ, 2007, P. 19). Há um conjunto de forças aqui que atuam em função de algo que vai além de uma qualidade referencial das palavras. O "encantamento" da voz aliado ao balanço suave do corpo configuram uma performance musical que liga interlocutores - um busca afetar o outro de uma maneira bem específica, no caso.

Partindo desse exemplo, Vaz (2007) busca traçar finalidades mais gerais que dizem respeito ao fenômeno da canção enquanto emanção expressiva do ser humano. Para tanto, o autor abre um diálogo com algumas ideias lançadas por Paul Zumthor em *Introdução à poesia oral* (2010) em torno das formas mais recorrentes em que a palavra cantada é utilizada nas sociedades.

Atentando para certas recorrências que determinam fórmulas, Zumthor comenta dois elementos que interferem de maneira gerativa nos gêneros de palavra cantada: *força e ordenação*. "As funções definidoras da *força* se organizam em torno de um ou outro de três eixos. O primeiro é apenas a causalidade instrumental" (ZUMTHOR, 2010, p. 90), que sintetizaria funções relativas à

[...] qualidade do intermediário humano, executando a performance. Neste eixo se reagrupam as formas reservadas ao uso de uma faixa etária, de um dos sexos, dos membros de um grupo profissional, ou ligados ao exercício de um trabalho determinado (ZUMTHOR, 2010, p. 90)

Trata-se de um eixo que comporta segmentações variáveis e é pensado do ponto de vista de um papel quase periférico para a canção. São formas de palavra cantada que acompanham uma atividade situacional de um grupo específico, resultando, como afirma Nuno Vaz (2007), em uma "*escuta corporal de sonoridades*" (VAZ, 2007, p. 23), em detrimento do apego ao sentido lançado pelo texto.

O segundo eixo é compreendido por Zumthor pela "[...] finalidade imediata e explícita, quando ela [a canção] se identifica com a vontade de preservação do grupo social" (ZUMTHOR, 2010, p. 99). Esse eixo compreende, de acordo com o autor, os cantos folclóricos, cantos de guerra, canções patrióticas, revolucionárias, hinos e até mesmo o universo dos *hits* da música pop que atendem, por sua vez, a essa necessidade de identificação e preservação entre os jovens (ZUMTHOR, 2010).

O terceiro eixo dessa organização dinâmica compreende, por sua vez, "[...] uma finalidade mais confusa, modelada sob as circunstâncias, quer se trate de magnificá-las, de deplorá-las ou de temê-las." (ZUMTHOR, 2010, p. 103). É o caso das canções de exaltação de uma emoção, de apelo ao amor, de conjuração da morte etc. Além do mais, elas compreendem aquelas canções que configuram narrativas sobre a atualidade, podendo aproximar-se da crônica, equiparando-se, em certos casos, a um "jornalismo engajado e até dirigista" (ZUMTHOR, 2010, p. 105).

Como afirma Zumthor, a expressividade das palavras cantadas está imbricada na dimensão performativa do seu texto. Nesses três eixos, a performance do canto é colocada em naturezas distintas, impregnando traços situacionais que envolvem cada finalidade. No primeiro eixo, a atuação parece ocorrer em função de uma atividade singular de indivíduos em interação e sua força concentra-se no apelo somático, que prescinde de um maior engajamento do corpo, da dança. No segundo, há uma finalidade mais ampla, a busca de traçar a identidade de uma coletividade geograficamente demarcada, colocando em jogo traços identitários do público. Por fim, temos uma terceira modalidade que diz respeito a circunstâncias em que se busca um engajamento emocional circunstancial, ou, de acordo com Nuno Vaz, compreende uma "[...] evocação mais ou menos estilizada de circunstâncias da existência pessoal [...]. Diz respeito em última instância, aos desejos, às expectativas aos sentimentos e emoções" (VAZ, 2007, p. 24) dos indivíduos em interação.

E como a performance é entendida por Zumthor "[...] tanto [como] um elemento importante da forma quanto constitutivo dela" (ZUMTHOR, 2010, p. 85), as finalidades que se desenham nesses eixos acabam implicando na configuração de fórmulas possuidoras de um potencial, de uma força que ajuda a moldar a percepção dos interlocutores. Abre-se precedentes para pensar, então, nos elementos convocados para a construção dessas "fórmulas", ou, utilizando os termos do autor, a atenção volta-se para a *ordenação* dos elementos que constituem a canção em performance. Como dissemos, o corpo e a voz são, em princípio, fontes de tudo aquilo que pode ser característico nesse "campo sistêmico". A finalidade parece resultar das variáveis situacionais em que uma canção conjuga seus elementos na performance, mas é imprescindível ter em mente a ideia de que, antes de mais nada, as canções são formas de falar, de mandar recados (WISNIK, 2004). Formas impregnadas de uma potencialidade expressiva cuja força está sintetizada no gesto de musicar a língua, de melodizar palavras e mover-se com o corpo. E a ordenação seria, justamente, o

elemento que diz respeito às maneiras como esse gesto pode ser lido a partir da tessitura das canções e da identificação de suas características gerais. Observando algumas recorrências da canção popular brasileira do século XX, Luiz Tatit (2002; 2004) propõe uma classificação que ganha contornos interessantes quando relacionadas às ideias de Vaz e Zumthor. Vamos a elas.

3.1.2 O fenômeno da canção popular brasileira

Para Luiz Tatit, um dos pontos cruciais que faz da canção brasileira do século XX um fenômeno de proporções tão amplas é o fato de que, nas composições, há uma elaboração em que se pode medir o peso da fala no canto. Trata-se de um importante argumento do autor que se encontra sintetizado no capítulo introdutório de *O cancionista* (2002). Ao tratar da constituição da nossa canção, uma das características que mais se sobressaem é a possibilidade da constituição de uma dicção, ou a maneira como o cancionista inscreve sua voz no canto, nas composições e/ou nos registros fonográficos. Em sua tese, o autor aponta diversas obras canônicas que compõem nosso cancionário como produtos de determinada dicção em que o corpo do cantor se revela a partir de um gesto vocal atravessado pelas entoações da fala. Por mais que a oralidade da língua seja camuflada nos mais variados modos de cantar,

[...] o lastro entoativo não pode desaparecer, sob pena de comprometer inteiramente o efeito enunciativo que toda canção alimenta. A melodia captada como entoação soa verdadeira. É a presentificação do gesto do cancionista. Não de qualquer cancionista, mas daquele que está ali corporificado no timbre e mobilizado nas inflexões. (TATIT, 2002, pp. 12-13)

O canto é inevitavelmente reflexo de um modo de tratar determinadas formas sonoras, no caso as estruturas de uma língua que se materializam anteriormente na fala cotidiana (TATIT, 2002). Esse vínculo entre a fala e o canto na canção é um elemento central para que a dicção do cancionista seja convincente - soe "verdadeira", como ele mesmo diz. Assim, "[...] os compositores transformam-se naturalmente em cantores. Afinal, a voz que fala é a voz que canta." (TATIT, 2002, p. 13).

Nesse sentido, o autor comenta dois movimentos que seriam imprescindíveis para explicar o fenômeno dessa canção. O primeiro diz respeito à transformação das palavras em música, ao gesto que faz da oralidade um conteúdo musical: é a voz que canta emergindo do uso corriqueiro de uma língua. A voz que parte da fala em

direção a uma musicalização de seus componentes fonéticos. Nos termos de Tatit, esse gesto representa uma afronta à realidade e à natureza prosaica da língua; é justamente o trabalho do cancionista que distingue sua forma de dizer da condição efêmera do uso trivial das palavras. Mas, para além disso, o autor fala que tal gesto redefine as condições da percepção da própria língua:

Da fala ao canto há um processo geral de corporificação: da forma fonológica passa-se à substância fonética, a primeira é cristalizada na segunda. As relações *in absentia* materializam-se *in praesentia*. A gramática linguística cede espaço à gramática de recorrência musical. A voz articulada do intelecto converte-se em expressão do corpo que sente. As inflexões caóticas das entoações, dependentes da sintaxe do texto, ganham periodicidade, sentido próprio e se perpetuam em movimento cíclico como um ritual. (TATIT, 2002, p. 15)

O encontro das palavras com a melodia do canto, como indica o autor, muda a qualidade do trabalho intelectual direcionado ao entendimento da língua. A melodia transforma as palavras em música e os processos semânticos vão além da "precisão" sintática. Assim, há uma passagem de um trabalho de decifração gramatical linguística a uma apreciação das qualidades encantatórias das palavras cantadas. Mas há algo de perigoso em pensar que, a partir desse processo, uma gramática linguística estaria cedendo lugar a critérios musicais de apreciação. Por mais musicáveis que sejam, as palavras mantêm traços de significação apoiados em uma "precisão referencial" da língua.

É talvez por esse perigo que Tatit lance mão de um segundo gesto que diz respeito a essa relação entre o canto e a fala. Trata-se de pensar acerca de uma voz que fala emergindo do interior da voz que canta. Quando isso acontece, modaliza-se a presença do enunciador que chama o ouvinte a participar de seu mundo via "imitação" da familiaridade da fala prosaica. Aqui o cancionista hábil é entendido, por Tatit, como um malabarista que consegue equilibrar seu gesto entre a fala prosaica do corpo que deseja comunicar algo e a fala poetizada daquele corpo que sente e quer fazer sentir,

[c]omo se ele [o cancionista] sentisse a necessidade de preservar um gesto de origem sem o qual a canção perderia a própria identidade. É assim que, em meio às tensões melódicas, o cancionista propõe *figuras* visando ao pronto reconhecimento do ouvinte. (TATIT, 2002, p. 16)

Conectando tal forma de pensar a nossa canção com o modo como Nuno Vaz propõe pensar um campo sistêmico mais geral das canções, percebemos então que Luiz Tatit dá, de saída, grande ênfase à relação entre o canto e a fala para entender o fenômeno da canção brasileira no século XX. Os comentários direcionados a elementos como arranjos (instrumentação) ou forma musical são bem mais econômicos e generalizados, pois o que interessa ao autor é essa interação, nos termos de Nuno Vaz, entre uma forma musical (sobretudo sua dimensão melódica) e um texto poético (que, no caso, seriam as letras). Percebemos isso em análises em que é dada uma grande atenção aos modos como a voz se apresenta em desenhos melódicos que ora se aproximam da entoação, ora se aproximam de um cantar "propriamente dito". Trata-se de um jogo de articulações e sobreposições entre uma voz que se parece com a fala e a voz que canta.

As apostas de Tatit parecem concentrar-se na finalidade mais encantatória que o canto pode proporcionar. Trata-se de pensar sobre certo recorte da canção popular brasileira a partir de uma finalidade mais ligada àquilo que Zumthor caracteriza pela busca de um engajamento por parte do ouvinte na presença de um relato que traduz um modo de ser do cancionista em sua singularidade. É por isso que o autor se apoia na ideia da dicção. A exaltação de um momento alegre ou a busca de narrativizar um estado emocional (ou mesmo um acontecimento) são formas com as quais os ouvintes se deparam, mas os modos como elas são tomadas guardam relações com as três finalidades de acordo com variáveis situacionais diversas. No Brasil, não raro, há, por exemplo, canções folclóricas que dizem respeito à existência de uma comunidade geograficamente localizada, que emergem em formas em que o apelo somático é algo central e que se apresentam em "ambientes" que se distanciam de suas origens.

Assim, há contornos também imprevistos ligados à configuração de canções que vão além de estruturas gerais que se revelam a partir das interrelações entre canto e fala. Embora essas sejam características relevantes, há diferenças de ordem ritualística que atravessam a canção popular, interferindo de maneira clara no modo como elas podem ser experienciadas dentro de um amplo contexto social ou mesmo de um quadro situacional mais recortado. Em *Performance, recepção, leitura*, Zumthor (2007) busca traçar linhas gerais de como o acontecimento de uma canção é capaz de transbordar qualquer previsibilidade dada por modelos e regras de ordenação. É o caso de se pensar em canções que têm suas finalidades modificadas a partir de um uso específico. Como abordar, por exemplo, "Coração de estudante" que,

a princípio se distancia de qualquer lastro entoativo e se torna um "hino de resistência popular" cantado em diversas ocasiões, configurando um gesto político em defesa das "Diretas já" nos primeiros anos da década de 1980? Pela escuta dessa canção registrada em disco, não teríamos condições de dizer ou adivinhar que ela cumpriria tal papel e com tanta propriedade.

O que poderíamos dizer, então, de uma canção que nasce na relação com os meios técnicos de registro? Em que finalidade esse tipo de obra se filia? Quais seriam suas formas mais recorrentes? Como ela se dá a ser experienciada? A inventividade e a experimentação são gestos que acabam por embaralhar as caracterizações mais cristalizadas de nossa canção popular que, como Wisnik bem disse, não incorpora sem tensões os elementos que configuram a economia de outros campos com as quais ela se relaciona. Da mesma forma que a ordenação dos elementos que a constitui é também marcada por relações singulares que acabam evidenciando tensionamentos que, por sua vez, apontam para questionamentos e desconstruções sem os quais não se poderia pensar, nos termos de Caetano Veloso (1997), em uma "linha evolutiva" da canção popular brasileira.

Observando os caminhos dessa "linha evolutiva", Luiz Tatit fala de dois grandes agrupamentos em que há certa recorrência no tratamento dado à melodia nas dicções dos cancionistas brasileiros. De um lado, a "[...] ampliação desses parâmetros [melódicos] concentra a tensividade no desenho da curva, valorizado pelo prolongamento das vogais e pelos saltos intervalares" (TATIT, 2002, p. 14). Em linhas gerais, essa é a categoria que o autor vai chamar de *tensão passional*. Gesto recorrente nas dicções que se aproximam à temática romântica vigorando em gêneros musicais que vão do samba-canção dos anos 1940 ao sertanejo romântico dos anos 1990.

Do outro lado, temos uma redução melódica que "[...] desvia a tensividade para a reincidência periódica dos temas. A pulsação e os acentos são privilegiados, assim como os ataques percussivos das consoantes, tudo em função de um encadeamento regular" (TATIT, 2002, p. 14). Temos aqui a caracterização da outra categoria proposta para se pensar a canção brasileira, a *tensão tematizante*. Gesto melódico que pode ser facilmente revelado desde os anos 1920 com as primeiras canções de carnaval até os dias atuais com o axé, por exemplo.

Essas tensões servem como alicerces para que Tatit proponha três categorias para se pensar as recorrências encontradas na canção popular brasileira do século XX.

A tensão tematizante, caracterizada pela reiteratividade, pela repetição em ritmo mais acelerado de pequenos temas em frases melódicas de curta duração em que há um convite a uma "participação física" do ouvinte, a um fazer. A tensão passional, por sua vez, dá ênfase ao prolongamento das vogais no canto e aos saltos melódicos, convidando o ouvinte a compartilhar o estado psicológico do ser que canta. Ambas tensões são atravessadas pela figuratividade, a terceira modalidade, que é marcada justamente por aquele gesto estratégico em que o cancionista coloca sua voz entre a fala e o canto, o que gera uma espécie de credibilidade interpretativa que emana no momento da performance.

A tese de Tatit é construída a partir da observação de canções que se revelaram como verdadeiros "saltos produtivos" de nosso cancioneiro no século XX. Assim, o autor passeia pela obra de compositores que se consagraram ao projetarem suas dicções aproximando-se e/ou distanciando-se das tensões comentadas acima. Para entender melhor as dinâmicas de nosso cancioneiro, tendo como ponto de chegada a obra de Tom Zé, comentaremos algumas passagens importantes dessa nossa música.

3.1.3 A canção popular brasileira da fonografia à televisão

Um dos primeiros acontecimentos que reflete claramente na instituição da canção brasileira é fruto de uma iniciativa privada e individual. Segundo o historiador Marcos Napolitano em *A síncope das idéias* (2007), um caixeiro-viajante tcheco naturalizado nos Estados Unidos chamado Frederico Figner chegava ao Pará no ano de 1891, trazendo consigo um fonógrafo, invenção patenteada pelo estadunidense Thomas Edison. Em 1892, Figner se mudaria para o Rio de Janeiro, onde abriria uma loja na Rua do Ouvidor em que apresentava o fonógrafo como uma espécie de atração circense.

O fonógrafo consistia em um aparelho de gravação e reprodução sonoras. Possuía um cone por onde o som gravado era reproduzido. No processo de gravação este cone ligava-se mecanicamente a um cilindro de cera onde o registro se fazia a partir dos sons que causavam vibrações em uma espécie de diafragma sobre o sulco do cilindro em rotação manual. Tais vibrações, a partir de um processo físico, analógico, gravavam desenhos dos sons sobre a cera. Para ouvir gravações, bastava trocar o diafragma por uma agulha que, ao entrar em contato com o sulco do cilindro giratório, reproduzia os fonogramas.

Mais do que uma nova forma de escuta, com o surgimento do fonógrafo inaugurava-se uma nova maneira de se pensar o fazer musical baseado na gravação. Tatit, em *O século da canção* (2004), fala de um jogo de benefícios e trocas entre os músicos e as tecnologias comentando a importância das últimas na configuração da canção brasileira enquanto resultado daquele encontro entre a linguagem musical e a fala cotidiana. Os compositores desse primeiro período já faziam uso "[...] das entoações que acompanham a linguagem oral e das expressões usadas em conversa" (TATIT, 2004, p. 34). No que se refere a essa característica, o registro escrito pouco tinha a oferecer e, como a notação musical em partitura era um privilégio para poucos, uma série de músicos e compositores se viram agraciados pela novidade.

No cerne dessas questões, Tatit observa então a gênese daquele que seria o primeiro protótipo de uma canção popular brasileira. A linguagem do *samba* vinha se desenvolvendo em festas coletivas protagonizadas nos terreiros das tias baianas no Rio de Janeiro e atraía o interesse dos primeiros produtores fonográficos por explicitar uma estratégia de formatação musical calcada na criação de refrãos intercalados por versos com melodia e letra mais soltas (NAPOLITANO, 2007; TATIT, 2004). Aliado a isso, esse gênero musical contava ainda com uma instrumentação econômica, facilitando o próprio registro que ainda era bem precário. Se, por um lado, a fonografia satisfazia a necessidade dos cancionistas desse período, por outro, esses dispositivos de mediação sonora encontraram no trabalho desses artistas uma forma musical ideal para o registro.

O segundo momento em que se percebe mudança nos parâmetros composicionais das canções brasileiras teria ocorrido no final dos anos 1920, quando a economia que moldava a circulação e a difusão de canções no Brasil passava a obedecer uma espécie de "segmentação sazonal" (TATIT, 2004). A institucionalização do carnaval na cidade do Rio de Janeiro nesse período e o surgimento do rádio (e seu uso comercial) são dados que interferem nessa dinâmica. No que diz respeito ao carnaval, era preciso forjar um tipo de composição cujo apelo fosse festivo e, ao mesmo tempo, agregador. Surgiria, na passagem para os anos 1930, uma estrutura musical, o "samba de carnaval", que é exemplo paradigmático daquilo que Tatit (2004) chama de "canções de encontro":

[...] com melodia contendo termos recorrentes, centrada no refrão e com letras celebrando a união do enunciador ou dos personagens com seus objetos e seus valores. A compatibilidade era então assegurada - como

ainda o é até hoje - pelo fator *identidade*, que faz com que o tema melódico se integre a seu semelhante e represente, assim, as mesmas interações que, na letra, aproximam sujeito de objeto. (TATIT, 2004, p. 97)

Era uma música de forte apelo somático destinada a acompanhar o estado de espírito coletivo da festa traduzindo "situações de brincadeira ou de humor" (TATIT, 2004, p. 98). Para o autor, a expressão que torna mais evidente esse conjunto de características seria a marchinha, gênero que se apoia em temas simples e repetitivos, com letras bem humoradas - por vezes críticas - e em andamento acelerado.

Em contraposição a esse tipo de composição, Tatit (2004) fala das "canções de meio de ano" - ou "canções de desencontro" - destinadas a alimentar, sobretudo, as programações radiofônicas para além do período carnavalesco. Essas canções, diferentemente das primeiras, não se concentravam na reiteratividade dos refrãos, "[c]om andamento mais lento e valorizando, portanto, a duração de cada nota, apresentavam temas melódicos até certo ponto diluídos que tendiam a se expandir em sucessivos desdobramentos cuja unidade só se constituía ao final do percurso" (TATIT, 2004, p. 98).

Nos primeiros anos da década de 1930 havia, aparentemente, um equilíbrio entre esses dois tipos de canção. Embora o carnaval gerasse uma concentração da produção das "canções de encontro", em outras épocas do ano elas ainda dividiam as programações radiofônicas. E mesmo os compositores mais hábeis das canções festivas dedicavam-se a fazer suas "canções de desencontro". Esse "quadro geral" é redesenhado, porém, na década seguinte, quando as rádios foram tomadas pelas "canções de meio de ano". "Na década de quarenta, a hegemonia de conteúdos passionais manifestava-se sobretudo no gênero híbrido que ficou conhecido como samba-canção" (TATIT, 2004, p. 99), que se consagrou em nomes como Lupicínio Rodrigues, Dolores Duran, Francisco Alves e Herivelto Martins. Tal música ganha presença massiva nessa década e vigora até meados dos anos 1950, sobrepondo-se de tal forma aos outros gêneros que "quase se converteu em padrão único de criação." (TATIT, 2004, p. 99).

Percebe-se, a partir desses dados convocados por Tatit que há o desenho, em linhas gerais, daquelas tensões que citamos anteriormente. As "canções de encontro" aproximam-se, devido a suas características formais, ao que o autor toma como canção tematizante, da mesma maneira que as "canções de meio de ano" aproximam-se da passionalização. É, no entanto, evidente que os modelos propostos pelo autor

encontraram fraturas. Ele mesmo afirma, em *O cancionista* (2002), que tal divisão entre uma música de refrões e outra apoiada no prolongamento das vogais estaria sempre atravessada por uma estratégia desestabilizadora: a figurativização, que pode ser tomada como uma espécie de sobreposição da oralidade sobre o canto nas canções - ou simplesmente a presença da entoação na melodia.

O que ocorre nos anos 1940, de acordo com o autor, é que a "ditadura dos conteúdos passionais" em nossa canção sintetiza uma espécie de "emancipação" do canto em detrimento da "supressão" dos "modos de dizer" (TATIT, 2004). É como se houvesse o apagamento da voz que fala em favor da voz que canta. A predominância desse samba arrastado e melancólico no âmbito produtivo desse período abriu precedentes para o debate em torno da questão da tradição e da qualidade em nossa canção popular. Segundo Napolitano (2007), críticos diversos propõem uma revisão histórica que acaba apontando para uma espécie de "retorno às origens", "[...] idealizando um tempo instituinte do samba, situado entre os anos 1920 e os anos 1930, sinônimo de 'época de ouro' da música popular brasileira." (NAPOLITANO, 2007, pp. 60-61). Surgia já nesse período uma "velha guarda do samba". Além disso, com o sucesso do cinema hollywoodiano, a música "tradicional" do Brasil viu-se "ameaçada" - não pela primeira vez - pelas dicções estrangeiras. O *cool jazz* de Frank Sinatra angariou fãs - como Dick Farney, Jonny Alf e Tom Jobim - e passou a ser tomado como uma contraposição crítica em relação à "estética" do excesso das populares canções passionais.

Montava-se, assim, um cenário ideal para a próximo passo "evolutivo" da linguagem cancional brasileira. Pois, como afirma Tatit, nossa canção é atravessada por uma espécie de alternância entre as dicções figurativa e a passional, de modo que a década de 1950 parecia ser o momento de acelerar o andamento e buscar soluções reiterativas em novas composições. Era como se precisássemos de novos refrãos e de um cantar que se aproximasse novamente da fala presente no dia a dia. Além do mais, os excessos interpretativos (quase operísticos) de cantores como Francisco Alves e a simplicidade formal de seus repertórios eram alvos de críticas tanto dos folcloristas quanto dos modernos que ansiavam por algo mais sofisticado em termos musicais (NAPOLITANO, 2007).

Uma resposta global a esse desejo veio incrustada no gesto vocal e na batida do violão de João Gilberto aliados ao trabalho de Tom Jobim como compositor e arranjador em 1959, com o lançamento do álbum *Chega de Saudade*. Devemos tomar

aqui a intervenção desses personagens sem cair no erro de endereçar à bossa nova a alçada de gênero. Dentro dos caminhos tomados pela nossa canção até ali, o gesto materializado no *Chega de Saudade* encarna espécie de procedimento crítico de clivagem e apropriação do nosso passado musical sem negar a modernidade na influência do jazz e das experiências da vanguarda erudita. No relato de Tatit (2004), a bossa nova é consequência e causa de uma intervenção seletiva em nossa canção,

[...] uma triagem de ordem *estética*, cujo gesto fundamental de eliminação dos excessos passou a ser constantemente reconvocado pelos agentes musicais toda vez que fosse necessário sanear alguma "exorbitância" no mundo da canção. Mesmo o improvisado [...] é considerado uma complicação inútil com a precisão da bossa nova. (TATIT, 2004, p. 101)

Combatendo os excessos formais e semânticos da experiência do sambacanção, os protagonistas dessa nova estética "[...] selecionaram os recursos essenciais para a criação de uma espécie de canção absoluta" (TATIT, 2004, p. 101). Canção que se baseia sobretudo em um refinamento performativo aliado a uma revisão das linhas gerais daquele samba "tradicional" que emergiu nos anos 1930. Um primeiro ponto que caracteriza essa preocupação manifesta-se na performance instrumental instituída por João Gilberto, que consegue minimizar a uma batida de violão toda a informação percussiva de uma escola de samba (TATIT, 2004).

Outro fator relevante concentra-se na forma como o músico encaixa sua voz à base rítmica do violão. Há, no canto de João Gilberto, movimentos de adiantamento e defasagem em relação às linhas melódicas definidas e previstas nas composições. O músico, assim, pratica "[...] encaixes pouco prováveis das frases melódicas, servindo-se apenas das sugestões entoativas" (TATIT, 2004). Essa articulação demonstra, segundo Tatit, uma preocupação com uma característica central do samba dos anos 1930: escreve-se uma "instabilidade" rítmica vocal - sincopada - que tem como consequência a emergência de uma voz que sobrepõe a fala ao canto.

Aliado a tais fatores, temos, no *Chega de saudade*, arranjos assinados por Tom Jobim que prezam por bases orquestrais econômicas com a inserção de frases melódicas de instrumentos variados fazendo contrapontos ao canto. Temos a construção de uma instrumentação que se "adapta" à interpretação contida de João Gilberto. Tom Jobim também assina a composição de algumas canções do disco, demonstrando

[...] que a harmonia pode sugerir diversas direções - e, portanto, diversos sentidos - ao mesmo encaminhamento melódico, de modo que deixam de ser necessárias as grandes oscilações entoativas ou as excessivas variações temáticas. Veio daí sua adoção de acordes dissonantes largamente empregados, com outros objetivos do jazz norte-americano. (TATIT, 2004, p. 181)

Nesse sentido, uma possível abertura semântica de suas composições não se concentra, por exemplo, na exploração da amplitude das alturas no campo da tessitura do canto ou mesmo na potencialidade dramática das letras. As tensões passionais ou tematizantes, por exemplo, foram condensados nos acordes alterados, ocasionando uma inversão na hierarquia das funções a partir da articulação entre palavra cantada e acompanhamento harmônico, "[bem] ao contrário da conduta anterior, quando a função da harmonia era perseguir a melodia, livre de inflexões, mas totalmente subordinada aos roteiros fortemente centrípetos da tonalidade." (TATIT, 2002, p. 169). Como exemplo desse caráter, podemos pensar em toda a primeira parte cantada da canção "Samba de uma nota só", feita em parceria com Newton Mendonça. Como o título da música já indica, essa parte da melodia reduz-se à repetição de uma nota apenas, não há oscilações, cabendo ao encadeamento harmônico e à progressão rítmica a função de criar as tensões; "[...] os acordes alterados são [na dicção de Tom Jobim] dispositivos de engate de novos sentidos melódicos" (TATIT, 2002, p.165).

Nos anos 1960, entretanto, a bossa perde seu caráter de novidade e passa a ser assimilada em diferentes manifestações sofrendo mutações tão intensas que, em casos diversos, pareciam não mais ser frutos da mesma semente. Um caso relevante para os nossos propósitos seria registrado em um programa de tevê que revelaria ao Brasil uma de suas maiores intérpretes, Elis Regina (que apresentava o programa ao lado de Jair Rodrigues). Por um lado, *O fino da bossa* da TV Record teve o mérito de popularizar ainda mais a bossa nova, mas o fato é que podemos tomar a apropriação do termo em seu título mais como uma espécie de estratégia em favor de uma releitura (oportuna) da nossa canção que pouco remete ao gesto dos precursores.

A bossa, apesar de ter sofrido críticas dos mais puristas, foi aos poucos - assim como o samba dos anos 1930 - sendo tomada como "representante-mor" de uma suposta tradição musical brasileira (NAPOLITANO, 2007; TATIT, 2004). Sua fórmula se cristalizava: popularizando-se, tornava-se um gênero musical acionado por diversos compositores e cantores que, todavia, não demonstravam em seus trabalhos a mesma preocupação (e eficiência) de Tom Jobim e João Gilberto.

Na década de 1960 seria dado, então, o próximo "salto evolutivo" da canção popular brasileira com a intervenção dos tropicalistas. Inspirados na triagem feita pelos bossanovistas, os protagonistas do "movimento" buscaram encontrar novas formas de compor canções assimilando influências que iam desde as manifestações cafonas aos mais "requintados" procedimentos trazidos pelas vanguardas da música erudita.

O auge do movimento tropicalista (e de toda a sua potencialidade) é, de acordo com Tatit, protagonizado por Caetano no seu clássico discurso em uma das eliminatórias no *III Festival Internacional da Canção* em que, indignado com o fato da canção "Questão de ordem" de Gilberto Gil não ter sido classificada, vocifera contra as instituições conservadoras que tentavam determinar as regras formais de nossa música - e de nossa sociedade (CALADO, 1997). Se a bossa nova pode ser pensada a partir de seu gesto de clivagem sobre a nossa canção, o tropicalismo deve ser entendido de uma forma semelhante: trata-se, antes de mais nada, de um procedimento. Vários nomes podem vir à cabeça para nomeá-lo e estudiosos como Tatit e Wisnik propõem tais nomenclaturas. Mas buscaremos resumi-la em dois gestos: assimilação e justaposição.

O tropicalismo propôs uma revisão de nossa cultura a fim de tomar para si o que lhe parecesse essencial - aparentemente tudo, no caso. Seu gesto

[...] promoveu uma ampla assimilação de gêneros e estilos da história da música popular brasileira. Das atitudes consumistas (e "alienadas") da jovem guarda ou da anarquia manipulada pelo programa de auditório do Chacrinha até a expressão *kitch* de Vicente Celestino ou as novidades do rock internacional, passado pelo flerte explícito com o mercado cultural e com os símbolos da contemporaneidade (TATIT, 2004, p. 103)

A partir do procedimento tropicalista, tenta-se assimilar não apenas nossa canção, mas toda a nossa cultura como um verdadeiro "mosaico de relíquias". Busca-se, assim, desconstruir hierarquias e demarcações entre terrenos produtivos até então arregimentados por discursos ideológicos diversos: "[...] o tropicalismo deu a entender que a canção brasileira é formada por todas as dicções - nacionais ou estrangeiras, vulgares ou estilizadas, do passado ou do momento - e não suportaria qualquer gesto de exclusão." (TATIT, 2004, p. 103). Para os personagens que ocupavam o lugar central nisso que seria a construção de uma crítica aos rumos que a canção brasileira vinha tomando após o advento da bossa nova, era preciso tomar uma

postura antropofágica. Dentre os gestos estratégicos mais polêmicos protagonizados pelos tropicalistas temos a aproximação à dicção cancional do iê-iê-iê - uma recomendação feita pessoalmente por Maria Bethânia ao irmão Caetano Veloso (CALADO, 1997) - e a referência ao repertório daquilo que o autor Favaretto (2000) chama de música cafona - um tipo de música influenciado por gêneros latinos tais como o tango e o bolero que havia reinado nas rádios brasileiras sobretudo nos anos 1940 na voz de cancionistas como Vicente Celestino.

O gesto tropicalista emerge justamente em meio a um debate acalorado que se constituía em torno dessa questão após a triagem estética da bossa nova. E o que é mais instigante é o fato de que mesmo João Gilberto - de quem Caetano, Gil, Tom Zé, Gal etc. são fãs assumidos - não pôde ser referenciado diretamente na musicalidade dos novos baianos que, aos poucos, foram ganhando o primeiro plano da cena musical brasileira nesse período. Como afirma Caetano, o que João Gilberto fizera ao lado de Tom Jobim era algo sem precedentes na história da música popular brasileira porém, pouco menos de uma década depois, aqueles que vestiam a camisa da bossa nova traziam poucas inovações e propunham gestos excludentes em relação a expressões musicais que faziam parte de nosso imaginário (CALADO, 1997).

Assim, seguindo à risca o mandamento oswaldiano de que "a pureza é um mito", a Tropicália coloca-se como uma verdadeira porta-voz das contradições de nossa cultura, apresentando um posicionamento crítico em relação aos puristas de plantão:

[s]e a música de protesto era contra a ditadura militar, o tropicalismo manifesta-se em boa medida contra a música de protesto e seu espírito de exclusão, o que não significava, muito pelo contrário, que os tropicalistas nutrissem qualquer simpatia pelos usurpadores do poder político. (TATIT, 2004, p. 103)

Ao não se apresentar como um movimento que se filiasse às convicções determinadas pelos ideólogos da esquerda daquele contexto, a Tropicália causou, de acordo com Celso Favaretto (2000), desconforto até mesmo no "público esclarecido". Através desse procedimento de assimilação, o movimento pôde se apropriar de expressões que iam da "alta" à "baixa" cultura, passando pelos regionalismos e flertando com o iê-iê-iê.

O modo como isso se materializa nas canções é diverso, dentre os procedimentos mais listados temos, por exemplo: a apropriação de expressões da

vanguarda erudita musical - o *happening*, a música eletroacústica, as colagens -; dos poetas concretos - "montagem, justaposição direta e explosiva de sonoridades vocabulares" (FAVARETTO, 2000, p. 52) -; do primitivismo antropofágico - o grotesco, o erótico, o obsceno, o ridículo -; e de procedimentos como a bricolagem, caros ao dadaísmo, ao surrealismo e à *pop art*.

A mistura de elementos variados da cultura é um procedimento em que se busca criar um discurso irônico "[...] através da justaposição de diversos discursos que o tomam como referência. [...] O cafonismo e o humor, [...] mais que efeito, são, antes, práticas construtivas." (FAVARETTO, 2000, p. 27). Assim, temos no disco *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968), a regravação da canção "Coração materno", de Vicente Celestino, cujo arranjo orquestral engendra efeitos dramáticos e passionais que já se desenhavam na versão original gravada por Celestino em 1937. No entanto, a voz "anasalada", "pouco expressiva" e "distante" de Caetano indica um gesto interpretativo que se distingue do "dramalhão", dando um contorno "bossanovístico" à canção. Vê-se que as tensões passional e tematizante convivem bem no tropicalismo.

Mas as justaposições encontram-se mais claramente em composições como "Alegria Alegria" (Caetano Veloso), "2001" (Tom Zé/Rita Lee), "Tropicália" (Caetano Veloso) - que não fazem parte do disco-manifesto -, "Geléia geral" (Gilberto Gil/Torquato Neto) e "Parque Industrial" (Tom Zé). Em "Tropicália" temos, por exemplo, uma letra que se constrói a partir da citação de signos que permeavam o imaginário na época. Uma verdadeira colagem como se vê nos refrãos da canção:

Viva a bossa
sa sa
Viva a palhoça
Ça, ça, ça, ça...

Viva a mata
Ta, ta
Viva a mulata
Ta, ta, ta, ta...

Viva Maria
Ia, ia
Viva a Bahia
Ia, ia, ia, ia...

Viva Iracema
Ma, ma
Viva Ipanema
Ma, ma, ma, ma...

Viva a banda
 Da, da
 Carmem Miranda
 Da, da, da, da...

Bossa e palhoça, mata e mulata, Maria e Bahia, Iracema e Ipanema, banda e Carmem Miranda são justapostos complementares que remontam fragmentos de discursos (reliquias?) configurando um "painel histórico que resulta em metaforização do Brasil" (FAVARETTO, 2000, p. 63).

Com uma operação de bricolagem, o Brasil emerge da montagem sincrônica de fatos, eventos, citações, jargões e emblemas, resíduos, fragmentos. Resulta uma imagem mítica do Brasil, grotescamente monumentalizada, que "emite acordes dissonantes", num movimento indefinido (FAVARETTO, 2000, pp. 63-64).

Em "Parque industrial", de Tom Zé, temos um procedimento bem semelhante que gera um efeito mais pontual: "[...] critica a ideologia ufanista-desenvolvimentista e os estereótipos da indústria cultural" (FAVARETTO, 2000, p. 106). A canção se constitui a partir de um arranjo debochado estruturado na base rítmica de uma marcha rancho e que, na orquestração, chega a fazer referência ao hino nacional e ao jingle do remédio Melhoral (CALADO, 1997), em sua letra constroem-se verdadeiras imagens ufanistas de um Brasil modernizado em versos como: "Desperta com orações / O avanço industrial / Vem trazer nossa redenção". Mas o deboche se apresenta quando, ao lado dessas imagens, temos referências ao discurso publicitário ("Tem garotas propagandas / Aeromoças e ternura no cartaz") ou mesmo ao fazer jornalístico de cunho popularesco ("E tem jornal popular que / Nunca se espreme / Porque pode derramar"). Tudo isso ligado a um modo de cantar algo caricatural dado na "entoação cafona que Tom Zé" (FAVARETTO, 2000, p. 106).

Interessante notar que toda a primeira fase do trabalho de Tom Zé gravado em disco (entre 1968 à 1972) revela um gesto similar. Em discos como *Grande Liquidação* (1969) ou *Se o Caso é Chorar* (1972), o compositor lança seu olhar "ao rés do chão" tematizando, de forma bem humorada e irônica, as impressões de um sertanejo do recôncavo baiano sobre a vida na grande metrópole brasileira, São Paulo. Suas canções são carregadas de "imagens choque" - elementos que poderiam ser encontrados nas manchetes, nos jornais, no cinema etc. - "bricoladas", justapostas, articulando uma crítica à mecanização da vida nos grandes centros urbanos.

Paralelamente a essas operações mais específicas da Tropicália, não houve, ironicamente, uma preocupação de o movimento se mostrar desvencilhado das lógicas de produção e consumo que já ganhavam contornos relativamente estáveis em torno da circulação da música no Brasil (NAPOLITANO, 2007). Como afirma Carlos Calado (1997), houve uma verdadeira febre em torno do tropicalismo devido ao interesse dos produtores televisivos e também do mercado da moda. O sucesso de "Alegria, Alegria" e "Domingo no Parque" no *Festival da Música Popular Brasileira* (TV Record) de 1967 e do artigo/manifesto "A Cruzada Tropicalista" assinado por Nelson Motta para o jornal *Última Hora* de 5 de fevereiro de 1968 (CALADO, 1997, p. 173) ajudou a repercutir o movimento, tornando possível a gravação dos primeiros discos solo de Caetano e Gil. Desse modo, o movimento se coloca, estrategicamente, no epicentro da cultura de massas e assume a canção como um artigo de consumo, ao mesmo tempo em que lança um olhar reflexivo sobre ela. Seu procedimento gerou, na canção brasileira, uma espécie de aguçamento de seu valor artístico ao mesmo tempo que já previa um esgarçamento de suas fórmulas ainda nos anos 1960.

Isso se dá, também, pela aproximação entre os baianos e os arranjadores ligados ao campo da música erudita, tais como Júlio Medaglia (arranjador de "Tropicália"), Rogério Duprat (que participou ativamente do disco *Tropicália ou Panis et Circencis*), Sandino Hohagen e Damiano Cozzela (arranjadores do primeiro disco de Tom Zé). Além do mais, o tropicalismo revela a importância da incorporação dos elementos mais variados na performance das canções: "[c]orpo, voz, roupa, letra, dança e música tornaram-se códigos, assimilados na canção tropicalista, cuja introdução foi tão eficaz no Brasil que se tornou uma matriz de criação para os compositores que surgiram a partir dessa época." (FAVARETTO, 2000, p. 35). Novos modelos de performance destinam-se à apresentação das canções.

3.2 A decomposição do "corpo cancional" de Tom Zé

Tom Zé teve uma formação letrada tardia. Suas primeiras experiências musicais e intelectuais estiveram mais ligadas ao sertão baiano e à oralidade. Como foi conhecer a luz elétrica aos doze anos, foi impedido de ouvir rádio na infância. Nesse sentido, "o que realmente marcou Tom Zé foi o folclore da região, das cantigas dos violeiros aos sambas de roda das lavadeiras." (CALADO, 1997, p. 40).

Quando se mudara para Salvador em 1960, Tom Zé foi funcionário de um CPC (Centro Popular de Cultura da UNE) - onde trabalhou ao lado do poeta/letrista

José Carlos Capinan criando canções para espetáculos teatrais - e foi rapidamente criticado pelos colegas por se repetir em suas composições. "Tom Zé surpreendeu-se ao ouvir dos colegas do CPC que sua música estaria se repetindo. Afinal, pensou o compositor, não fizera nada mais do que reproduzir a música folclórica, sempre imutável, que estava acostumado a ouvir desde a infância, em sua terra." (CALADO, 1997, p. 40). Desse modo, para não correr esse risco, ele entra para a Escola de Música da Universidade da Bahia, onde teve contato com importantes nomes da música erudita contemporânea tais como Walter Smetak e Hans-Joachim Koelheuter (ZÉ, 2003).

Tom Zé, após ser intimado por Caetano em Salvador, segue junto do autor de "Alegria Alegria" para São Paulo, onde participou da produção do *Tropicália ou Panis et Circencis*. E, partindo dos procedimentos tropicalistas, vai trilhar um caminho muito particular, propondo uma estética que se desvencilha, aos poucos, da forma como o movimento se mostrou em sua fase intensa (TATIT, 2004). As características de sua obra vão se desenvolvendo a partir de gestos recorrentes que ainda não haviam sido nem mesmo formulados no disco manifesto do grupo. A primeira obra em que o baiano apresentava (mesmo que timidamente) aquilo que o distinguiria musicalmente dos demais companheiros do movimento - a justaposição de ostinatos criando combinações quase improváveis em termos rítmicos e melódicos nos arranjos - encontra-se no disco *Todos os olhos* (1973), em canções como "Complexo de Édipo" e "Todos os olhos". Como afirma Tatit,

Tom Zé [...] participara da fase intensa do tropicalismo por uma convergência momentânea de propósitos musicais, mas na realidade seu gesto de criação revelava outra procedência e outro desenvolvimento. Decorria da exploração sistemática das imperfeições, seja no domínio musical (composição, arranjo), seja na expressão do canto, o que lhe conferia um ângulo privilegiado para avistar os acontecimentos socioculturais e produzir inversão de valores e decomposição de fórmulas cristalizadas no universo artístico. (TATIT, 2004, p. 237)

As imperfeições de que fala o teórico encontram-se com certa frequência nos relatos de Tom Zé acerca de seu fazer musical. Ele costuma afirmar que nunca encontrou facilidade para trabalhar os elementos musicais nos moldes das expressões hegemônicas de seu tempo (CALADO, 1997; PIMENTA, 2011; ZÉ, 2003). Quando começou a tocar violão, diz que não contava com o vozeirão dos cantores passionais que faziam sucesso em sua adolescência. Dessa forma, o músico se viu, de saída,

impossibilitado de travar com o ouvinte - uma namorada, no caso - uma relação acomodada, de modo que precisaria redefinir aquilo que ele chama de "acordo tácito" entre o cancionista e público (ZÉ, 2003). Esse tipo de acordo "[...] sempre sustentou uma relação de cumplicidade entre cantor e ouvinte" (TATIT, 2004). Assim, o músico buscou operar na tangente dos gestos do "cantor de gosto popular", propondo

[...] a intervenção de um "descantor" produzindo uma "descanção", totalmente desvinculada da noção de beleza até então cultivada. Portanto, isso nada tinha a ver com o projeto extenso (ou implícito) do tropicalismo que acabou engendrando a canção de rádio dos anos setenta e abrindo espaço para a canção pop brasileira do final do milênio. (TATIT, 2004, pp. 237-238)

A composição a partir dos ostinatos - motivos rítmicos e/ou melódicos que se repetem incessantemente - servira-lhe, em meados dos anos 1970, como uma forma de se distinguir. Tal procedimento daria à sua música uma pulsão e um pulso, mas lhe tomaria, em troca, as progressões harmônicas construídas pela linguagem tonal - que, como afirma Tatit (2002), foram base de grande fatia de nossa produção cancional no século passado no Brasil. Trata-se de um procedimento que valoriza a dimensão rítmica dos sons e aproxima o trabalho do baiano das linguagens modais - sempre acionadas para comentar a música "tradicional" nordestina como os repentes e também as expressões ditas "primitivas" que dão ênfase a um apelo somático dos ouvintes (WISNIK, 1989).

Arthur Nastrovski comenta a justaposição de ostinatos como modo de criar contrapontos "pouco usuais" em Tom Zé:

O contraponto ali parece a forma mesmo de pensar a composição - bem diferente do caminho usual, de criar uma melodia e achar acordes, ou inventar uma seqüência harmônica e construir a melodia a partir daí. Você [Tom Zé] parece compor a partir de pequenos módulos, pedacinhos de música que vão sendo combinados, sobrepostos. (ZÉ, 2003, p. 215)

Esses "pequenos módulos" são motivos rítmico-melódicos de instrumentos, como baixo, guitarra, violão, cavaquinho etc., que vão sendo "posicionados" na música, criando contrapontos muito rígidos (como num esquema de pergunta e resposta, canto e contracanto). Há, além do mais, uma preocupação em fazer essa articulação de modo a não imprimir uma estrutura harmônica *em termos tonais*. Não raro, Tom Zé utiliza relações dissonantes entre tais frases de forma a criar um estranhamento, um

choque no ouvinte. Importante comentar aqui que a utilização desses pequenos motivos é uma forma de explorar as propriedades rítmicas de instrumentos harmônicos, assim como fez João Gilberto com o violão anos antes.

É no disco *Estudando o samba* (1975), na canção de abertura "Mã", que Tom Zé revela claramente esse procedimento quando, na introdução, uma viola caipira e um baixo desenham em uníssono um ostinato que acompanha a letra cantada por vozes femininas ("Batiza esse neném"). Eis que esse ostinato é suspenso, após essa primeira parte, para que surja um novo ostinato a partir do som de dois bandolins, a relação entre as notas desses dois instrumentos é dissonante, quase conflitante. E a relação entre o ostinato por eles modalizado é também dissonante em relação ao ostinato posterior que virá a ser performado em uníssono pelo baixo, pela viola caipira e por uma guitarra distorcida. As vozes femininas, que são interrompidas quando as frases dos bandolins soam, retornam quando os outros instrumentos já se encontram em uma verdadeira estrutura polirrítmica - lembrando que há uma estrutura percussiva que conduz a construção de um samba quebrado. Os versos "Batizado bom" vão sendo sobrepostos por outros versos:

Ê, os sambas e arcanjos
 ô, a rua a arruaça
 ê, a mão da madrugada
 ô, a lua enluarada
 ê, o seio, sua sede
 ê, mã mã mã mã mã mã

Sem a leitura da letra, teríamos poucas condições de entender o que se canta. Além de as vozes do coro feminino se sobreporem, há um *crescendo* na dinâmica da música ao mesmo tempo em que instrumentos de sopro vão desenhando frases de modo a criar uma verdadeira confusão sonora. Tom Zé empresta sua voz ao coro, mas ela não se sobrepõe às demais. Nessa canção, o músico abre mão de uma dicção que esteja centrada na sua própria performance. Mais que isso, essa canção não se adequa a nenhum dos modelos de Tatit (2002; 2004): não há tensões passionais nem tematizantes, do mesmo modo como podemos estipular a criação de uma figura com mais clareza apenas no início da canção, quando se canta "Batiza esse neném", que, devido à melodia, ganha contornos de uma súplica, um apelo que remete à religiosidade. O canto, no resto da canção, está calcado em ostinatos criados pelas vozes cujas dimensões melódicas não se aproximam das progressões (tensões e

repousos) da linguagem tonal. Ele é circular, repetitivo e hipnótico; chega aos ouvidos como se fossem ondas e, se não fosse o *fade out*⁶ no final, a canção poderia durar para sempre. Usando os termos de Vaz, podemos inferir que aqui o canto parece buscar o limite do encanto, de modo que a fala é praticamente abandonada em uma fórmula cujos apelos somáticos e contemplativos se sobrepõem ao trabalho de decifração linguística.

Para seguirmos em frente, é preciso dizer que os ostinatos dos instrumentos desse arranjo podem ser encontrados em outra parte da obra de Tom Zé, lembrando que essa mesma justaposição revela-se na canção "Nave Maria", que abre o disco homônimo de 1984. Tratam-se de autocitações operadas pelo compositor e que se fazem presentes ao longo de suas mais diferentes fases.

Tom Zé sempre relaciona sua obra com "defeitos" de uma forma em que o inacabamento é assumido pelo compositor como uma espécie de mote para operar essas revisitações. O músico faz canções a partir de recortes de textos, colocando-os em novas relações, potencializando novas construções semióticas, poetizando os signos. Obras como "Se o caso é chorar" (1972), "Assum branco" (1994) e "A volta do trem das onze" (2004) revelam-se verdadeiras colchas de retalhos em que trechos de letra, harmonia, arranjo e melodia são elementos que fazem referência a diversas obras do nosso cancionário. E algo que se sobressai é o fato de que Tom Zé, como adiantamos, não buscou citar, "arrastar" apenas textos alheios, mas toda a sua obra é permeada de releituras de sua própria obra: uma letra de um disco dos anos 1970 é, por vezes, encontrada em um disco desse século, um contraponto baseado na articulação entre ostinatos é retomado em uma nova composição sendo articulado a uma nova letra, e assim por diante... Luiz Tatit (2002) é quem teoriza a questão chamando atenção para o fato de que Tom Zé estampa sua criatividade a partir de uma busca incessante por algo novo a partir de uma reelaboração daquilo que já havia ganhado "forma final". É o que seria a "estética do arrastão", ou a "estética do plágio" (TATIT, 2004; ZÉ, 2003).

A postura didática e bem humorada de Tom Zé no programa *Ensaio* torna a execução da canção "Se o caso é chorar" (Tom Zé/Perna-Antônio Renato) um momento revelador. Ele relata que após ter sido acusado de plágio pela canção "Silêncio de nós dois" nos anos 1970, teve a ideia de construir uma canção inteira a

⁶ *Fade out* é uma expressão que designa a diminuição progressiva da intensidade sonora até se chegar ao silêncio.

partir de citações. A harmonia, por exemplo, remete, segundo Tom Zé, ao "Estudo no. 2" de Chopin e, no programa, o músico demonstra que a estrutura já havia sido utilizada na canção "Insensatez" de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. A letra, por sua vez, não se atém a apenas uma citação, conforme trecho da segunda parte da canção, com as devidas indicações feitas por Tom Zé no programa:

Hoje quem paga sou eu [tango cantado por Nelson Gonçalves]
 O remorso talvez [trecho de "Vingança", de Lupicínio Rodrigues]
 As estrelas do céu
 Também refletem na cama
 De noite na lama [inversões com a letra de "De noite na cama" de Caetano]
 No fundo do copo ["Risque" de Ary Barroso]
 Rever os amigos [Adelino Moreira e Jair Amorim - "A volta do boêmio"]
 Me acompanha o meu violão ["A volta do boêmio" que ficou conhecida na interpretação de Nelson Gonçalves]

A articulação entre letra e melodia nessa canção é, por sua vez, algo que remete ao modelo passional que Tatit nos apresenta. A duração das vogais é prolongada sempre que possível e a melodia desenha-se através de saltos entre as notas do canto que, na relação com os acordes, revela tensões sobrecodificadas da linguagem clássica da música tonal. O canto vai escalando as alturas como se o sofrimento do enunciador fosse aumentando até chegar ao clímax dos dois últimos versos dessa parte. A atmosfera criada pela articulação entre o que é cantado e o que é tocado no violão revela um estado de sofrimento do enunciador da canção. No entanto, a performance e as interrupções didáticas de Tom Zé no *Ensaio* acabam distanciando-a de qualquer passionalização - algo que não se faz presente na gravação original de 1972. Isso que não quer dizer que o cantor, no momento da interpretação, não convença o telespectador; seus comentários bem humorados e seu canto impostado e caricatural (sobretudo no verso "Me acompanha o meu violão") induzem o ouvinte a ser cúmplice da natureza "artificializada" daquela canção. O desejo de Tom Zé é que o telespectador tenha consciência do gesto que gerou aquela obra.

Outro gesto importante e recorrente no trabalho cancional de Tom Zé revela-se no uso de objetos sonoros aprioristicamente "não musicais", afinando-se às experiências de vanguardas eruditas tais como a música concreta e a música eletroacústica. No fim dos anos 1970, por ocasião do lançamento de *Correio da estação do Brás* (1978), Tom Zé realizava um trabalho baseado na captação e na manipulação de sonoridades nada convencionais - pelo menos no âmbito da produção

popular hegemônica -, tais como enceradeiras, serrotes, esmeris, serrotes etc. O jornalista Nei Duclos é quem faz um breve relato sobre a preparação do show:

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 o rumo. Enquanto os novos instrumentos [...] 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. (DUCLOS, 2011, p. 34)

O registro do jornalista data de 1978, mas aquela não era a primeira vez que o músico se aproximava de tais procedimentos da mesma forma como ele retoma essa guinada em diversos momentos posteriores de sua carreira. Esses timbres "não convencionais" estão presentes tanto em seus shows quanto em discos como *Estudando o Samba* (1975), *Jogos de Armar* (2000), *Estudando o Pagode* (2004); em trabalhos ligados à dança, tais como a trilha para o espetáculo *Santagustim* do Grupo Corpo (2002, produzido com Gilberto Assis); ou mesmo em registro audiovisual como no DVD *O Pirulito da Ciência* (2010). Tais procedimentos não seriam executáveis não fosse o desenvolvimento de técnicas de registro e de execução dos sons.

Sua música sintetiza uma aproximação maior a procedimentos provenientes do âmbito da música concreta que, de acordo com Pierre Schaeffer (1966), teve pretensão de "[...] compor obras com sons de todas as fontes - especialmente aqueles que chamamos 'brutos' - cuidadosamente selecionadas e, em seguida, montadas usando as técnicas eletroacústicas de edição e mixagem dos registros" (SCHAEFFER, 1966, p. 17. Tradução nossa). É como se todos os sons, passíveis de serem gravados, fossem potencialmente instrumentalizados a fim de tornarem-se música. Não por acaso, recorremos aqui a Schaeffer, que em seu *Traité des objets musicaux* (1966) busca-se comentar a "situação" da música ocidental no século XX a partir das diversas mudanças que movimentos como o serialismo, o concretismo e a música eletrônica trouxeram à forma de se pensar composição musical.

Schaeffer, no entanto, não se atém a fazer um diagnóstico sobre a questão: ele é propositivo, defende um fazer musical, um aprendizado baseado na percepção *concreta* dos sons em detrimento de uma renúncia à notação em partitura. Desse modo, o que toma como música concreta não seria apenas aquela que se faz a partir

da utilização de elementos "brutos" captados e manuseados em dispositivos de fonografia e manipulação - o que é um engano comum. Trata-se de um fazer que se constitui a partir de um aprendizado proveniente da escuta de objetos sonoros concretos com seus timbres, alturas e intensidades (sejam naturais ou gravados).

Relacionar o trabalho de Tom Zé a tais processos nos leva a pensar na maneira como o músico é capaz de operacionalizar objetos sonoros aprioristicamente não musicais redefinindo a nossa forma de escutá-los. Paralelamente às primeiras conceituações que trouxemos em torno da canção, podemos afirmar que, no caso de Tom Zé, além das palavras, os sons cotidianos afastam-se da banalidade - por outra via, seu trabalho se "cotidianiza" com a presença desses sons "banais" (TATIT, 2004). A música "Toc", também do disco *Estudando o samba* (1975), é uma das propostas mais ricas nesse sentido. Em sua composição, sons de rádios, motores e máquinas de escrever são misturados a sons de percussões, bandolins e metais, criando um fenômeno de escuta muito peculiar. Através de uma escuta concentrada, temos, por exemplo, a possibilidade de perceber que aos 2'09" soa uma furadeira, podemos identificá-la. Mas dentro daquela estrutura, chega a ser possível pensar que aquele objeto sonoro se parece com um grito humano estridente. Nesse caso, uma confusão é criada a partir de impressões que nossa percepção oferece ao intelecto através do entendimento. Cabe, então, ao ouvinte, o trabalho de colocar esse som na relação com aqueles outros eventos sonoros que compõem a estrutura da música em questão. Mas somos levados inevitavelmente a contextualizar tal expressão, lembrando de outras obras do músico (ou de outros artistas) que revelam procedimentos semelhantes. Revela-se, assim, um gesto estratégico de composição, proveniente da utilização de sons brutos, que distingue Tom Zé de outros cancionistas brasileiros de seu tempo.

É claro que esse caráter se torna mais evidente no que diz respeito à utilização de sonoridades brutas ou mesmo nos plágios, mas torna-se interessante citarmos alguns trechos de suas considerações acerca da forma como ele diz compor suas músicas a Arthur Nastrovski e Luiz Tatit:

Eu podia mostrar duas gavetas que tenho aqui, cheias de fitas-cassete. Essa gaveta é uma espécie de linha de montagem. A partir de certo momento, eu comecei... Foi assim: eu tinha uma bateria de samba, em ritmo meio lento ou mais rápido. E sentava para compor: botava a bateria de samba, pegava a quinta e a sexta cordas do violão e tentava uma pequena frase, um ostinato [...]. Quando ficava gostoso - depois eu percebia -, é porque modificava ligeiramente a batida de samba.

Dava alguma coisa diferente; um molho tão gostoso que eu não podia mais abandonar. Tento fazer assim com os cavaquinhos, um contraponto muito rígido, no sentido rítmico. O baixo é francamente tonal; embora estabeleça também uma escravidão: um acorde só. Em cima dele tento fazer uma coisa exigente ritmicamente. Quando isso começa a satisfazer... é uma coisa da vida: dá prazer [...].

Um belo dia, quando o negócio já está muito gostoso eu tiro [da gaveta], para tentar fazer uma música com aquilo. É assim. (ZÉ, 2003, p. 215)

Revela-se que Tom Zé usa, para criar suas obras, sua própria capacidade de escuta: não há notação em partitura nem há letra, o gravador é um instrumento tão importante quanto um violão ou um baixo. É um gesto criativo que pode ser pensado nos termos que Schaeffer nos apresenta: a transformação de um evento sonoro bruto (seja o som de uma percussão de samba em repetição contínua ou o som de uma enceradeira) em um objeto musical passa pela escuta estratégica do músico. Seu prazer é seu critério, e, através de seu agenciamento sobre os sons "objetivos" captados no mundo, suas obras se apresentam aos ouvintes como verdadeiras peças musicais. Obras que revelam uma tentativa de se deslocar daquilo que há de hegemônico na produção musical popular do Brasil no século passado. Como o próprio músico afirma, o que lhe dá prazer é aquilo que desestabiliza, que propõe deslocamentos. A partir dessas técnicas composicionais não temos exatamente a criação de um samba ou um bolero, apesar de que os elementos que lhe definem sejam assim convocados para a nomeação pelo músico.

A música concreta trouxe ao âmbito da música erudita essa característica que desestabiliza terminantemente o fazer musical que vigorou na sociedade ocidental até o século XX. Um dos golpes fulminantes em relação a esse fazer é justamente o modo como ela se concretiza sem precisar passar necessariamente pela notação em partitura - Schaeffer (1966) afirma que, para o discurso tonal florescer e dominar a cultura ocidental, foi preciso que essa linguagem lhe servisse como dispositivo de registro. Mas não estamos aqui tratando exatamente de uma música com pretensões eruditas, ou "de concerto", nos termos da pesquisadora Heloísa Valente (2007). O trabalho musical de Tom Zé, com raras exceções, esteve em constante diálogo com o âmbito da canção popular. O que nos leva novamente a perguntar: que trabalho é esse que visa angariar ouvintes sem, no entanto, facilitar a escuta? Ou, nos termos de Tatit, podemos formular: como lidar com o trabalho desse músico que busca encantar o ouvinte, efetivar um "pacto tácito", sem, no entanto, curvar-se aos padrões de "beleza vigente" em nossa música popular que sempre estiveram ligados às tensões tonais?

O fato é que Tom Zé incide produtivamente no campo de nossa canção explorando caminhos ainda não percorridos. Mesmo assim, seu trabalho pode ser incluído naquilo que Heloísa Valente toma como "canção das mídias", em que o processo de produção e composição não poderia ser concebido sem a presença das técnicas de gravação e reprodução. A autora, para articular sua proposição, pensa nesse modelo como resultante da midiaticização da interpretação musical, que teria trazido como consequência inevitável uma "[...] multiplicação das possibilidades da *performance*" (VALENTE, 2007, p. 80). Esse campo produtivo se configura a partir das formas como uma sonoridade musical captada pode ser amplificada e transmitida "[...] de acordo com as possibilidades e os limites das tecnologias de imagem e do som. A escuta das músicas compostas em todos os cantos do planeta [...] facilitou o cruzamento de paisagens sonoras e musicais" (VALENTE, 2007, p. 82).

Nem todas as canções "midiáticas", no entanto, são geridas e assimiladas das mesmas formas. O Brasil é um caso singular nesse sentido: as pretensões analíticas de Tatit (2002, 2004) são, por exemplo, cuidadosamente direcionadas ao fenômeno da canção brasileira do século XX. A maneira como o trabalho de um cancionista habilidoso como Noel Rosa foi registrado (midiaticizado?), além do mais, interfere terminantemente na própria estética de suas criações. O embate entre compositor/intérprete e técnicas de gravação e reprodução ganha centralidade. Como demos a entender, uma produção como a de Noel responde aos anseios e características dos dispositivos fonográficos a partir de uma espécie de controle sobre a *performance* com a finalidade de ser registrada com maior fidelidade. A escolha dos instrumentos, da impositação vocal, da dinâmica interpretativa etc. eram feitas sempre levando em conta que tudo iria ser registrado de uma vez só, com todos os sons soando ao mesmo tempo e direcionados a um só ponto de captação.

Tom Zé, durante sua carreira, pôde experimentar formas de registro um pouco menos "rudimentares". Desde os anos 1950, os instrumentos musicais já poderiam ser gravados em canais separados no estúdio. Assim, numa execução conjunta, cada sonoridade pode ser registrada e manipulada separadamente, o que pode tornar seus sons mais claros. Além disso, a possibilidade de a fita magnética ter mais de um canal pôde inclusive dispensar a gravação "ao vivo em estúdio". A prática recorrente a partir de então é o registro separado dos instrumentos: geralmente em primeiro lugar se grava a percussão, depois o baixo, depois o violão, depois o piano e assim por

diante. Modifica-se a própria natureza da mediação e da composição das canções, transformando a experiência de escuta em si.

Como dissemos nos capítulos anteriores, uma das características principais do fenômeno da canção popular midiática é a individualização da figura do cancionista. O trabalho do compositor (e por extensão o do intérprete) se vê sempre atravessado pelas técnicas de gravação e reprodução, e um bom *performer* é justamente aquele que parece conseguir imprimir interpretações convincentes nos diversos dispositivos de mediação. O que nos leva a concluir que há uma espécie de profissionalização em torno da composição de canções na contemporaneidade. Barthes (1990) lembra que a institucionalização da música para concertos, no contexto do romantismo, aponta para uma mudança no fazer musical ligada a um aperfeiçoamento de técnicas e a uma profissionalização do compositor. O interesse pela música muda de esfera, sua ritualidade converte-se em uma espécie de cerimônia religiosa em que os ouvintes intervêm cada vez menos no processo de invenção musical. Por outra via, temos um fazer musical mais prático, intuitivo - Barthes admite que isso ainda podia ser encontrado em seu tempo nas novas canções populares ao violão, com os jovens - em que a participação na execução admite um amadorismo, uma maior despreocupação.

Tom Zé parece se colocar entre esses dois paradigmas, tomando para si o que lhe interessa em cada um. Seu fazer musical é estrategicamente relacionado a um aparente "amadorismo" prático, algo que não diz respeito exatamente à sua competência interpretativa, mas ao modo acima descrito de compor (baseado nas citações, nas autocitações e na percepção das sonoridades) sempre na tentativa de conseguir a cumplicidade do ouvinte, o "pacto tácito". Busca-se uma escuta ativa, pensante do ouvinte, pois a sofisticação de sua obra traz uma experiência mais que contemplativa. Trata-se de um cancionista que, ciente de suas limitações, especializa-se em determinada prática, tornando-se não apenas um bom compositor, mas um músico que faz dos dispositivos de produção verdadeiros instrumentos de composição - o próprio Tom Zé costuma afirmar, ironicamente, que ninguém toca enceradeira melhor que ele. É como se houvesse um retorno a uma forma de se fazer música baseada na prática, no amadorismo, ao mesmo tempo em que, com as novas técnicas, houvesse uma especialização.

Se, no âmbito da música de concerto, a linguagem tonal foi, por diversas propostas estéticas do século XX, sendo questionado, o que nos parece é que foi no campo da canção das mídias que a tonalidade encontrou uma vida após a "morte".

Mas Tom Zé não se adequa exatamente às regras do discurso musical tonal para operar sua criação - o que teria lhe custado anos de reclusão (TATIT, 2004; ZÉ, 2003). E isso, como vimos, se deu já nos anos 1970, quando a MPB reinava nas rádios e canais de tevê brasileiros. Tais gestos aqui atribuídos a Tom Zé (e em parte aos tropicalistas) parecem já prever o suposto esgotamento das fórmulas de nossa canção. Mas, ao apontar desvios e fraturar as linhas que compõem as relações entre os elementos que constituem essa canção, não estaria Tom Zé deslocando as fronteiras desse território, cuja economia (não apenas monetária) ainda se desenha através de esboços nesse início de século?

Capítulo 4

PERFORMANCE E TENSÕES: REFLEXÕES FINAIS

Como traçar aqui uma linha de conclusão que possa abarcar todos os tensionamentos que indicamos ao longo dos capítulos anteriores ao tratar do modo como Tom Zé opera suas aparições? Torna-se claro, antes de mais nada, que, quando nos colocamos a observar e vivenciar uma performance, categorias generalizantes bem como dicotomias muito rígidas acabam por empobrecer as formas como algumas obras e produtos podem ser experienciadas por um público. Tanto o programa *Ensaio* quanto o projeto estético proposto por Tom Zé buscam colocar "entre parênteses" os modos mais recorrentes de se fazer televisão e canção em nosso país. Desse modo, tendemos a aceitar a premissa apresentada por Zumthor (2007) de que a performance é um acontecimento linguageiro capaz de colocar em causa a própria linguagem que lhe constitui. Nesse sentido, o *Ensaio* é uma incorporação do dispositivo televisivo que, estrategicamente, coloca os modos gerais de ser da tevê em causa. Tom Zé, por sua vez, constrói no programa uma presença que acaba por revelar inquietações em relação a cânones que habitam nossa canção.

O olhar que privilegia a natureza performativa de tais "objetos" faz ver, assim, tensões e instabilidades concernentes a esses "acontecimentos linguageiros". Ainda que as generalizações nos ajudem a situar e constituir nossas questões, ao observarmos um caso singular em que televisão, corpo e canção são colocados em uso de modo "indisciplinado", passamos a perceber que há, inevitavelmente, uma heterogeneidade imprescindível para se pensar a performance de uma canção tão inventiva como a de Tom Zé.

Nesse sentido, fizemos, inicialmente, uma caracterização do dispositivo televisivo a partir das ideias de contato e de hipervisibilidade. Retomando rapidamente essas duas noções temos o contato como o modo geral pelo qual a televisão busca interagir com o telespectador, tornando seus relatos uma espécie de contingência de nosso espaço cotidiano. É como se a tevê, em seu modo de ser, estivesse se comportando como um sujeito que nos fala e nos interpela diretamente. A hipervisibilidade, por sua vez, remete àquilo que o dispositivo televisivo tem capacidade de nos mostrar - diz respeito a um conjunto de imagens com o qual nos deparamos em nosso ambiente doméstico por via de suas construções narrativas.

É preciso lembrar aqui que, ao incluirmos o potencial expressivo do sonoro à caracterização do dispositivo televisivo, fomos levados a repensar os postulados gerais dessas ideias. Há algo de hipervisível nas imagens do *Ensaio*, assim como há, seguramente, momentos em que ele funciona como um "rádio com imagens". No entanto, ao articular seu formato através de rupturas - tais como a abertura ao silêncio e a exacerbação dos *closes* -, temos uma espécie de reordenação do contato televisual.

Quando o dispositivo televisivo oferece o silêncio, como que se configura, então, uma quebra do seu fluxo, desestabilizando a dimensão fática que sustenta o contato, como se ela parasse de falar diretamente ao telespectador. Essa desestabilização, por sua vez, faz acentuar a expressividade das imagens televisivas, contrariando tudo o que se apresentaria como seu modo de ser televisual. (AZEVEDO; LEAL, 2011, p. 197)

Assim, as relações entre som e silêncio no programa fazem com que passemos a ver suas imagens de outra maneira. O hipervisível se apresenta nos *closes*, mas as articulações com a dimensão sonora nos fazem perceber inversões e instabilidades, possibilitando construções de sentido que tendem a esgotar categorias estanques e definidoras.

Tanto o registro imagético quanto a sonoridade do programa não servem, todavia, como contrapontos unânimes aos modos mais hegemônicos de funcionamento do dispositivo televisivo. Em outras palavras, não se pode dizer que o apelo fático esteja ausente no funcionamento do *Ensaio*, ele se organiza, antes, "de múltiplas formas e [...] não se opõe à expressividade nem do som nem da imagem." (AZEVEDO; LEAL, 2011, p. 197). Os *closes* e a fala contínua e desenfreada de Tom Zé revelam, em última instância, que, mesmo que o programa coloque em relevo a atuação do convidado, há ali reincidências que dizem respeito à atualização de um formato que busca interagir com o telespectador.

A construção narrativa que ali se organiza pode, assim, ser pensada de uma maneira mais ampla e geral. Podemos dizer, então, que no *Ensaio* de Tom Zé somos levados, através das imagens e dos sons, a nos introduzirmos àquele mundo televisual possível. A imagem que se constrói a partir do movimento de aproximação da câmera em direção ao palco seguido dos primeiros *closes* de Tom Zé e dos músicos de sua banda, parece fazer com que nossa própria percepção se comporte daquela maneira. Como já dissemos, é como se nos movimentássemos em direção ao ambiente daquela performance musical e, a partir dessa primeira aproximação, passássemos a nos

deparar com os mais variados detalhes dos corpos em atuação. Habitamos, dessa maneira, aquele mundo que se configura pela junção da música, da biografia e do corpo de Tom Zé.

Entretanto, e aqui isso é preciso estar claro, não somos, nesse caso, nada mais do que espectadores televisuais de um programa musical de entrevistas. Não poderíamos negar que o público do *Ensaio*, tem consciência "do fato de que aquilo que vê [...] acontece bastante longe e é visível justamente graças ao canal televisivo" (ECO, p. 187, 1984). Nossa visão e nossa audição são, mesmo que hipertrofiados, ainda guiados pela forma como aquele material audiovisual se apresenta para nós. Nesse caso, não estamos lidando exatamente com o corpo de Tom Zé em ação, mas com seu registro técnico através da edição das imagens e dos sons. Passamos a refletir sobre as formas como Tom Zé costuma interagir com as ferramentas de captação do dispositivo televisivo constituindo uma presença específica.

Mas que presença é essa que se constitui? Qual sua natureza?

A partir de tal questionamento podemos dizer, em primeiro lugar, que Tom Zé faz uso estratégico daquele formato televisivo para interpretar suas canções. Ou, retomando alguns termos de Luiz Tatit, o músico utiliza a tevê como mais uma maneira de apresentar a um público a singularidade da dicção de seu cancionário. Ou seja, ele coloca esse dispositivo em funcionamento para que possa performar o seu fazer artístico e construí-lo discursivamente como reflexo da performance daquela compilação de canções e, sobretudo no caso do *Ensaio*, com base em acontecimentos autobiográficos.

Embora seja uma constante o fato de Tom Zé construir performances lançando mão desses "dados biográficos" - não apenas no *Ensaio* -, não quer dizer que se constitua uma identidade artística fundada em uma essência. Há, antes, um conjunto de operações estratégicas que fazem constituir uma obra artística que se ancora em uma experiência de vida. Sua infância em Irará, seu aprendizado escolar, o primeiro contato com a luz elétrica, etc., são elementos que se articulam ao modo como Tom Zé diz ter-se tornado um músico atento àquilo que lhe causava estranhamento. Ao lado disso, notamos em sua obra uma série de reincidências que se compõem a partir de variações; ele costuma apresentar trabalhos e aparições que revelam uma heterogeneidade estética e discursiva, mas há sempre algo de reflexivo em suas performances, há sempre uma inquietação atravessando seu fazer artístico.

No que diz respeito à sua interpretação, vimos que, por vezes, seu investimento gestual se aproxima das incorporações cuja carga passional se coloca em evidência em casos como na execução de "Só (Solidão)" no *Ensaio*. Ao mesmo tempo, nos diversos momentos em que Tom Zé disserta sobre sua própria obra - isso é muito presente também em seus shows -, há algo que se refere ao distanciamento brechtiano. "Interrupções" na interpretação, que chegam a dar um aspecto desordenado aos seus espetáculos, são sempre convocadas pelo músico para refletir sobre sua própria condição de cancionista. Tais "pausas interpretativas" são seguramente parte de sua dicção: configuram gestos reflexivos combinados à própria performance das canções. Além do mais, como notamos, há casos em que categorias como distanciamento e incorporação apresentam-se simultaneamente em suas performances. Torna-se difícil delinear um modo geral de ser da natureza de sua interpretação, a não ser pelo fato de que ela se constitui por meio de tensões e inconstâncias.

Suas canções, de maneira semelhante, revelam que categorizações endurecidas são limitadas para tratar de sua dicção. Pois, assim como ocorre com os gestos corporais incorporados ou distanciados, os diferentes modelos apresentados por Tatit fazem-se notáveis em diversos casos numa só canção. Em outros, temos relações entre canto, fala, letra, melodia e voz que se distanciam de qualquer tensão passional ou tematizante. Tais deslocamentos, em Tom Zé, parecem funcionar justamente em favor da construção de uma dicção muito coerente em que não se revelam fórmulas, mas procedimentos em que a dimensão sensível da canção se torna tema e material para reflexão e especulação (estudos).

Notamos, além do mais, que Tom Zé constrói sua singularidade enquanto cancionista no contexto da música popular brasileira em gestos que transcendem o registro fonográfico. Tais gestos estão também nos shows, no seu blog, nas entrevistas, nos livros, nos documentários etc. É por isso que a atenção à performance foi um gesto imprescindível em nosso trabalho. A presença do músico como convidado do programa *Ensaio* deve ser tomada como um "agora" ou a página de um livro em dinâmica construção em que certas características se reafirmam, outras se ausentam sempre em acontecimentos direcionados a um público.

Por outra via de entrada podemos dizer, então, que o *Ensaio* conserva seu formato apesar dos diversos deslocamentos propostos por Tom Zé. O programa, dessa forma, também faz uso estratégico do artista para realizar-se enquanto televisão e uma

espécie de "vida artística" emerge do acontecimento que é o encontro entre o agenciamento do músico e o dispositivo televisual em questão. A escritura daquele texto é tecida a partir da maneira como o músico se projeta, mas também através do modo como o material audiovisual captado é organizado narrativamente. E aqui, o gesto inaugurado nos anos 1960 por diretor Fernando Faro se faz notável.

O que nos leva então a concluir que, por um lado, o dispositivo televisivo revela seu poder na constituição de um formato que vem se atualizando ao longo de mais de quarenta anos. Por outro, passamos a ter consciência de que esse dispositivo, encarnado no *Ensaio*, prescinde da forma como esse músico se comporta no "corpo a corpo" com as ferramentas de captação para que se construa a imagem (também sonora) de um cancionista. Em outras palavras, a enunciação televisiva, nesse caso, é reflexo da performance de Tom Zé ao mesmo tempo em que este faz uso do dispositivo para inscrever-se no mundo, ou melhor, para apresentar a singularidade de sua dicção para os telespectadores, no caso. É uma via de mão dupla.

Revela-se, portanto, uma relação de grande relevância entre a noção de performance, como algo que diz respeito ao acontecimento da canção para um público, e aquilo que estamos tomando enquanto *dispositivo*. Mas como se delinea essa última noção?

A primeira resposta que pode vir à mente depois desse preâmbulo é tomá-lo como uma "plataforma" para a performatividade de um ser. Algo que não apenas dá aos indivíduos a possibilidade de se mostrarem uns aos outros como também funciona como uma "máquina concreta" por onde diversas forças oferecem limites às performances. Para refinar essa primeira constatação, recorreremos a Michel Foucault e alguns de seus leitores que dissertam sobre a noção.

Interessante notar que Foucault não se coloca a pensar sobre dispositivo de maneira exclusiva em nenhuma parte, de modo que percebemos algumas discussões em torno da noção em diferentes lugares relacionadas a temas como a sexualidade, o corpo ou a loucura. Uma delas se encontra em *Vigiar e punir* (2004), em que o autor apresenta formulações diversas em torno daquilo que é chamado de *dispositivo disciplinar*. Em um dos casos, Foucault (2004) faz o relato de como pequenas cidades e vilas se comportavam em períodos em que se declarava o perigo de peste. Em casos como esse, havia, devido à atuação de autoridades, a montagem de um "policimento espacial estrito: fechamento, claro, da cidade e da 'terra', proibição de sair sob pena de morte, fim de todos os animais errantes; divisão da cidade em quarteirões diversos

onde se estabelece o poder de um intendente." (FOUCAULT, 2004, p. 162). A partir dessa primeira ação, iniciava-se um período de quarentena e os moradores eram proibidos de abandonar seus recintos. Recebiam alimentos por meio de "canais de madeira, que permitem fazer chegar a cada um sua ração, sem que haja comunicação entre os fornecedores e os habitantes" (FOUCAULT, 2004, p. 162).

Para que esse esquema funcionasse montava-se um verdadeiro "dispositivo disciplinar" apoiado na ação de uma espécie de corpo policial vigilante:

Todos os dias, o intendente visita o quarteirão de que está encarregado, verifica se os síndicos cumprem suas tarefas, se os habitantes têm queixas; eles "fiscalizam seus atos". Todos os dias também o síndico passa na rua por que é responsável; pára diante de cada casa; manda colocar todos os moradores às janelas [...]; chama cada um por seu nome; informa-se do estado de todos, um por um - "no que os habitantes serão obrigados a dizer a verdade, sob pena de morte"; se alguém não se apresentar à janela, o síndico deve perguntar a razão: "Ele assim descobrirá facilmente se escondem mortos ou doentes". Cada um trancado em sua gaiola, cada um à sua janela, respondendo a seu nome e se mostrando quando é perguntado, é a grande revista dos mortos e dos vivos. (FOUCAULT, 2004, p. 162-163)

Montava-se, a partir de tais atividades, uma espécie de cartografia em relatórios que passavam "dos síndicos aos intendentes, dos intendentes aos almotacés ou ao prefeito" (FOUCAULT, 2004, p. 163). O número de pessoas que ocupavam uma casa, suas idades, seus nomes, suas ocupações passavam a compor dados demográficos que refletem um trabalho de escrita que "liga o centro e a periferia, onde o poder é exercido sem divisão, segundo uma figura hierárquica contínua, onde cada indivíduo é constantemente localizado, examinado e distribuído entre os vivos, os doentes e os mortos." (FOUCAULT, 2004, p. 163).

Trata-se de um caso em que se monta um dispositivo de controle sobre a vida humana de maneira repressora. Por mais que as hierarquias de um Estado se façam suspensas (ou se reconfigurem), há fortes indícios da atuação intensificada de um poder (disciplinar) sobre os homens. Estes, por sua vez, estão inaptos a operarem suas próprias existências do lado de fora do confinamento. O morador da cidade "atacada pela peste" perde o direito de livre circulação, suas atividades são restritas e sua própria existência pública é transformada em dados em relatórios técnicos enviados às autoridades situacionais. "A peste (pelo menos aquela que permanece no estado de previsão) é a prova durante a qual se pode definir idealmente o exercício do poder disciplinar." (FOUCAULT, 2004, pp. 164-165).

Noutro trecho, Foucault (2004) comenta a edificação concreta de um dispositivo disciplinar que opera de maneira algo semelhante ao caso anteriormente citado. Trata-se do panóptico, uma espécie de prisão que se arquiteta da seguinte forma:

[...] na periferia uma construção em anel; no centro, uma torre; esta é vazada de largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel; a construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a espessura da construção; elas têm duas janelas, uma para o interior, correspondendo às janelas da torre; outra, que dá para o exterior, permite que a luz atravesse a cela de lado a lado. (FOUCAULT, 2004, pp. 165-166)

Vê-se que, nesse caso, o confinado torna-se refém, de uma outra maneira, do próprio modo como ele é observado. Sua existência no panóptico resulta dos jogos de visibilidade que se constituem a partir da luminosidade que entra pela janela, passando pela cela e tornando visível o seu corpo ao observador da torre central. Ele não vê o vigia, mas é constantemente visível: "A visibilidade é uma armadilha" (FOUCAULT, 2004, p. 166). O poder, nesse caso, se automatiza e é como se o detento, consciente dos perigos da visibilidade, se privasse de antemão de sua liberdade, ele é inibido.

O que nos interessa ao traçarmos características do que seriam os dispositivos disciplinares está relacionado a duas questões de suma importância na obra de Foucault. A primeira delas refere-se à atuação do(s) poder(es) através dos dispositivos, a outra refere-se aos processos de subjetivação implicados no funcionamento dessas "máquinas concretas". Os exemplos que trouxemos de Foucault (2004) são casos em que certos regimes de poder atuam com maior eficácia através de forças limitadoras que, de modo perverso, agem através de um processo de sujeição dos indivíduos confinados. E, mesmo nesses casos, trata-se de uma via de mão dupla, pois os dispositivos ainda dependem da atuação, mesmo que restrita, dos presos. Por mais que o panóptico opere através da inibição da atividade individual, é preciso que haja ali um indivíduo fazendo alguma coisa - que seja ficar parado - para que esse dispositivo alcance sua finalidade.

Forçando uma aproximação podemos, então, dizer que, para que a canção funcione, é preciso que haja algum tipo de investimento dos cancionistas na relação com os ambientes em que poderão tornar visíveis e audíveis os traços de suas dicções. Ao relatarmos as ideias de Gil Nuno Vaz (2007), temos a busca de uma ampliação da

ideia canção. Não se trata apenas de tomá-la como uma unidade que se forma a partir do encontro da palavra e da melodia. As canções são modos encontrados pelas sociedades para se comunicar a partir da exploração de propriedades semióticas que ultrapassam a "precisão semântica" das palavras. Assim, o acontecimento de uma canção deve ser observado na relação com os contextos que a envolvem e que tornam passível sua existência. Nesse sentido, o autor traça uma espécie de ontologia da canção com base no uso dessas formas musicais em diversas situações e contextos sociais. Ele invoca, a partir de Zumthor (2010), três grandes finalidades a que as canções se curvam, quais sejam: causalidade instrumental; preservação de um grupo social; e narrativas de acontecimentos/exaltação de emoção. Mais do que isso, e esse ponto é imprescindível, o autor nos lembra que a canção é um modo pelo qual um indivíduo se inscreve no mundo e se relaciona com outros em variados quadros situacionais. O corpo é, assim, como que uma fonte da qual brota uma presença física e que, devido às propriedades do cantar, reconfiguram a presença desse indivíduo no mundo - dão a ele uma espécie de encanto. Ao mesmo tempo, o corpo encarnado do cancionista pode ser tomado como a vitrine de um ser. Ou, nos termos de Mauss (2003), o corpo é, assim, ferramenta e meio ao mesmo tempo.

E aqui podemos então fazer a primeira relação entre a canção e a noção de dispositivo que começamos a traçar a partir de Foucault. O corpo do cantor pode ser entendido como um dispositivo que propicia a escritura de um ser no mundo, alguém que se comunica através de uma linguagem. Esse corpo se revela como a fonte e o meio de uma dicção e não somente de uma identidade ou de traços psicológicos, embora esses elementos também sejam colocados em jogo no que se refere à performance de um cancionista.

Se tomarmos o corpo como o dispositivo em que se revela a dicção de um cancionista, ao tratarmos especificamente de uma canção das mídias, ou seja, de uma canção cuja economia se liga ao funcionamento das técnicas de produção fonográficas, somos levados inevitavelmente a refletir sobre a maneira como uma dicção resulta, antes de mais nada, do embate entre uma entidade artística em devir e os dispositivos que lhe dão forma - que tornam audíveis (e visíveis) um cancionista.

A emergência da canção popular brasileira em grande medida é, retomando Tatit (2004), reminiscência do desenvolvimento das técnicas de captação e (re)produção fonográficas. E um dos pontos que comentamos ao traçarmos alguns aspectos da configuração dessa canção é a importância dada aos modos como a voz

do cancionista em performance projeta determinado contorno, modelando marcas que a identifiquem. Para além das aproximações às tensões passionais, tematizantes e figurativa, essa "identidade" acompanha o próprio desenvolvimento das técnicas de gravação e manuseio dos sons. Essa consideração nos autoriza a deslegitimar qualquer concepção estritamente tecnicista em relação aos dispositivos de mediação musical, pois, como demos a entender, o estúdio - assim como o rádio, a tevê e o vídeo - torna-se uma espécie de instrumento que interfere na própria concepção das canções.

Interessante notar que, tomando por base as mudanças ocorridas em nossa sociedade no século passado, temos uma infinidade de dispositivos de mediação musical que acabam ajudando determinar práticas de escuta e produção sonoras. Podemos comentar os principais dispositivos a partir de uma organização sequencial. Inicialmente, temos a possibilidade da gravação em discos, quando nossa canção moderna é forjada em registros de baixa qualidade. Num segundo momento, surge o rádio que "aproxima" um pouco mais o cantor dos ouvintes, devido à possibilidade de transmissão dos sons para lugares distantes. Em terceiro lugar, temos o cinema sonoro que possibilita a articulação entre sons e imagens em narrativas que fazem uso do desprendimento entre aquilo que se escuta e aquilo que se vê nos filmes. Temos, então, a televisão que, aproveitando o potencial de difusão inaugurado pelo rádio e a possibilidade de manipulação do vídeo, faz transmissões de apresentações e propõe novas formas de experimentação e de articulação entre sons e imagens. Por fim, notamos que novas dinâmicas e negociações, trazidas pelas ferramentas digitais de registro, manipulação e veiculação em ambientes telemáticos, propõem novas maneiras de apreciação e produção de canções.

Ao tratarmos de um projeto cancional como o de Tom Zé somos, então, levados a pensar na própria economia dos dispositivos que tornam a canção audível e visível em determinado recorte histórico. Pois é evidente que as diversas manifestações que compõem a "canção popular brasileira" ajudam a configurar em maior ou menor intensidade os modos mais cristalizados de funcionamento dessa linguagem e, afinal de contas, a própria finalidade das canções. Como adiantamos ao longo dos capítulos anteriores, Tom Zé revela uma vontade de não se curvar às formas recorrentes apresentadas em nosso cancionário fazendo um uso inventivo dos dispositivos que lhe dão suporte.

Por esse motivo interessa-nos o modo como Gilles Deleuze trabalha a noção de dispositivo com base no pensamento de Foucault. Pois, como percebemos, estes "aparelhos" podem agir por meio de imposições disciplinares, porém, a apropriação que Deleuze (1996) faz do termo nos ajuda a perceber processos em que os indivíduos, ao resistirem a essas máquinas concretas, podem redefinir os traços que as caracterizam demarcando novas possibilidades de subjetivação. Para este autor, os dispositivos devem ser tomados como um conjunto de linhas que traçam caminhos de modo a determinar os modos de ser dos sujeitos. Ao desenhar uma resposta para a pergunta "o que é um dispositivo?", o autor diz:

É antes de mais nada um emaranhado, um conjunto multilinear. Ele é composto de linhas de natureza diferente. E estas linhas do dispositivo não cercam ou não delimitam sistemas homogêneos, o objeto, o sujeito, a língua, etc., mas seguem direções, traçam processos sempre em desequilíbrio, às vezes se aproximam, às vezes se afastam umas das outras. Cada linha é quebrada, submetida a *variações de direção*, bifurcante e engalhada, submetida a *derivações*. Os objetos visíveis, os enunciados formuláveis, as forças em exercício, os sujeitos em posição são como vetores ou tensores. (DELEUZE, 1996, p. 1. Grifos do autor)

Essas linhas traçam processos que dizem das condições que tornaram possíveis a ascensão de discursos e de regimes de Saber, de Poder e de Subjetividade que, longe de constituírem contornos fixos, formam correntes de variáveis em luta umas com as outras (DELEUZE, 1996). Cada linha que compõe o dispositivo está sempre submetida a variações de direção e a bifurcações, sendo tensionadas ou vetorizadas pelos (nos) objetos visíveis, as forças em exercício, os enunciados possíveis e os sujeitos em posição.

Assim, os dispositivos são formados, então, por linhas que determinam os regimes que os constituem. Há curvas de visibilidade que são como feixes de luz que conformam sujeitos e neles tornam-se reflexo definindo um processo dialógico. As linhas de enunciação, por sua vez, são aquelas que tornam possíveis a construção de "modos de ser" dos enunciados. Nesse sentido, um gênero canção pode ser decifrado a partir de regimes discursivos dos quais eles são frutos e fazem nascer. O processo também é dialógico, mas sua natureza é distinta: ao invés de mostrarem-se nos sujeitos, as linhas de enunciação indicam matrizes e contornos que fazem uma subjetividade emergir nas enunciações.

Simplificando a ideia, podemos dizer que as curvas de visibilidade e enunciação conformam aquilo que é dito e visível. Em meio a esse emaranhado de

linhas, a esses traçados, surge a subjetividade como resultado do embate entre indivíduo e as técnicas de funcionamento do dispositivo. Os processos de constituição de subjetividades são capazes, por sua vez, de revelar os regimes de poder envolvidos na constituição dessas máquinas concretas. Como afirma Deleuze (1996), existem coisas não ditas e não vistas que estão sempre por se revelar cabendo às *linhas de força* irem de um ponto a outro das curvas precedentes e retificá-las ou propor tangentes/bifurcações. (DELEUZE, 1996, p. 2).

Como dissemos, Tom Zé constitui um trabalho artístico posicionando-se de diversas formas nas tangentes da canção e de seus dispositivos constituintes e ao mesmo tempo mediadores. Ele se dá a ver, por exemplo, através de um corpo indisciplinado, ou melhor, uma corporalidade que projeta caminhos que traçam curvas que evitam um alinhamento cego em relação aos modos convencionais de ser do cantor popular. Se observarmos esses traçados tendo como pano de fundo a sua própria *persona* artística - aquela que resulta de suas múltiplas aparições -, percebemos que há uma operação extremamente disciplinada, pois seu comportamento corporal é fiel - e constituinte - de seu projeto estético.

Afirmações semelhantes podem ser feitas em relação aos enunciados que se revelam em sua obra. A performance de suas canções, como percebemos, expõe uma postura resistente em relação aos modos generalizados de ser da música popular brasileira. Procedimentos composicionais como "arrastes", ostinatos contrapontísticos, o canto "desacertado", as letras onomatopeicas, a própria ironia, etc., fazem de sua música um verdadeiro conjunto de tangentes. Ele traça caminhos ainda não percorridos, diz coisas ainda não ditas, reordena, afinal, aquilo que se pode chamar de canção popular.

A aproximação de nosso olhar a um programa que se propõe um mediador não apenas de nossa música popular, mas também da vida de compositores e intérpretes é, talvez, um dos grandes motivos que nos leva a construir tais formulações acerca da figura artística de Tom Zé. Algo que se revelou a partir das primeiras vezes que assistimos à edição foi justamente a percepção de que, no *Ensaio*, o dispositivo televisivo se flexibiliza. Embora suas características formais estejam presentes, há claramente um "recuo" do dispositivo frente aos gestos do artista. Isso se deve, em grande medida, ao fato desse músico sempre buscar imprimir traços coerentes nessa *persona* artística através do corpo, da fala e, afinal, da performance de sua canção.

Por mais que o músico opere sua presença deixando claro seu "não alinhamento" às curvas previstas nos (pelos) dispositivos, há sempre uma negociação, um tensionamento em jogo - um tensionamento, aliás, previsto pelo programa *Ensaio*. De um lado, um projeto estético bem acabado, do outro, os meios pelos quais esse projeto é produzido e dado a ser experienciado. Um relato de Tom Zé torna-se revelador nesse sentido:

[...] o gravador, o microfone, a máquina, é um sensor estético do sistema. [...] Eu posso dar um exemplo só, não é dos melhores, mas ele tem até a simbologia do não feito pela VU [unidade de volume, ponteiro que indica o volume]. Eu queria gravar uma música chamada "Brigitte Bardot", que era o seguinte [...]: começava uma batida de violão bem baixinha; pense que o gravador suporta cem por cento, [...] Mas tudo bem, então eu queria começar com um violãozinho, só com uma coisa aqui média, vamos dizer, ocupando só dez por cento do cem. Então vai lá [cantando]: "A Brigitte Bardot está ficando velha..." bem baixinho. Aí, de repente, quando falava "será que algum rapaz de vinte anos vai lhe telefonar..." e baixava ainda mais, "na hora exata em que ela estiver com vontade de se suicidar..." aí entrava toda a banda, na sílaba dar da palavra suicidar, todo mundo gritava. [...] E, geralmente, um músico da música popular não faz, quer dizer, não faz altos e baixos, piano e forte [...] nunca tem uma coisa que use isso para transmitir emoções, no disco não tinha. Eu estava inaugurando uma pilhéria de forma. (SOUZA *et al.*, 2011, pp. 160-161)

Tom Zé termina o comentário afirmando que sua ideia foi, em certo sentido, sabotada pela atuação de um técnico de som que, visando dar ao disco uma sonoridade mais uniforme, "botou um aparelho que se chama condensador, que diminui o que está alto e aumenta o que está baixo." (SOUZA *et al.*, 2011, p. 161). Como resultado, temos uma espécie de neutralização da ideia de assustar os ouvintes a partir de um crescimento brusco na intensidade da canção no momento em que a palavra "suicidar" era cantada - na turnê do disco *Estudando a Bossa* (2008), presenciamos a concretização da ideia original de maneira impressionante. Vemos que Tom Zé, assim como qualquer cancionista, negocia, empreende, entra em um corpo a corpo com os dispositivos na busca de revelar, através de linhas de visibilidade e enunciação, aquilo que seria sua singularidade, sua dicção.

O programa *Ensaio*, assim como o gravador, impõe limites, delinea algumas regras de funcionamento em curvas de visibilidade e de enunciação previamente estabelecidas e que podem vir a ser percorridas por aqueles que irão performar em seu "palco". É algo que diz respeito ao formato do programa, sintetizando uma estratégia de composição que se constitui e se revela nas suas diversas edições. Há um preparo por parte dos seus produtores que interfere no modo como o músico será visto e

ouvido assim como há, evidentemente, um roteiro que guia os percursos traçados pelo convidado nos momentos em que se coloca a falar de sua vida.

Por outro lado, retomando algumas ideias de Fernando Faro, o *Ensaio* prevê que o convidado traga sua própria vida para a composição de suas imagens e sons. A proximidade em relação aos corpos na sua composição visual dá ao programa um aspecto intimista dificilmente protagonizado pelo dispositivo em outros casos. O uso do silêncio aguça tal caráter, pois a voz do convidado ganha centralidade tamanha que é como se o programa estivesse "falando" através dos relatos de Tom Zé. Podemos dizer, assim, que, por mais que haja linhas de força interferindo na atuação do convidado, há, ainda, um jogo com a imprevisibilidade. O dispositivo televisivo se alinha à performance de Tom Zé e se abre a possíveis fraturas e bifurcações nas linhas traçadas pelo convidado.

Como viemos afirmando, ao tratarmos de Tom Zé a partir de uma reflexão sobre canção popular brasileira, o que está colocado em jogo é a constituição, por meio de performances, de uma série de traços de uma *persona* artística e midiaticizada. Um cancionista, que pauta seu trabalho através da resistência, dos desvios em atuações "desreguladas" e "espontâneas", faria, obviamente, com que o *Ensaio* se construísse de maneira singular. E, assim, as linhas que compõem o dispositivo televisual encontram-se refletidas em um corpo de sons e imagens que configuram um "Tom Zé no programa *Ensaio*".

E, da mesma forma que um ritual precisa de seres viventes atuando para que se alimente determinada tradição, o *Ensaio* prescinde da performance do músico para que se atualize, para que o dispositivo televisivo funcione. Como se trata de uma via de mão dupla, podemos dizer que suas canções dependem, de maneira semelhante, do dispositivo "televisão" para que possam existir em forma de som e imagem para o outro, para o telespectador. É como se o *Ensaio* se constituísse, assim, como uma extensão para a performance dessa *persona*.

É talvez por isso que Tom Zé foi, desde o princípio deste trabalho, uma figura central. Pois antes de nos depararmos com seu *Ensaio*, já contávamos com a percepção de que o músico sempre buscou marcar seus traços lutando e negociando com os dispositivos midiáticos. Aliás, esse é um ponto essencial, pois esse músico sempre mostrou uma habilidade performativa construindo aparições convincentes de sua figura e de seu trabalho. Ele entende que, assim como o disco, a televisão é uma das mais importantes "plataformas" para se mostra e construir suas falas. E aquilo que

tomamos por "Tom Zé" não é nada mais do que o resultado da forma como ele opera suas aparições no "corpo a corpo" com dispositivos como o programa *Ensaio*.

Referências

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- _____. O que é um dispositivo. In: _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, Santa Catarina: Argos, 2009.
- ANTUNES, Elton; VAZ, Paulo Bernardo. Mídia: um aro, um halo e um elo. In: GUIMARÃES, César; FRANÇA, Vera (Org.). *Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- AUGUSTO, Maria de Fátima. A montagem cinematográfica e a lógica das imagens. São Paulo: Anablume; Belo Horizonte: FUMEC, 2004.
- AZEVEDO, Rafael José; LEAL, Bruno Souza. O som do *Ensaio*. In: *Revista Logos: Mediações Sonoras*. Edição 35, Vol. 12, Nº2 - 2º semestre de 2011.
- BARROS E SILVA, Fernando. O fim da canção (em torno do último Chico). In: *Serrote*, vol. 3. São Paulo: Editora IMS, nov. 2009. Disponível em <http://www.revistaserrote.com.br/2011/06/o-fim-da-cancao-em-torno-do-ultimo-chico> (acessado no dia 14 de fevereiro de 2012)
- BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*; tradução: Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BURNETT, Henry. Cultura popular, música popular, música de entretenimento: o que é isso, a MPB?. In: *Revista Artefilosofia / Instituto de Filosofia, Artes e Cultura*. Universidade Federal de Ouro Preto, n.4, (jan.2008). Ouro Preto, 2008. pp.105-123
- CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CARDOSO FILHO, Jorge. Práticas de escuta e cultura de audição. In: Jeder Janotti Júnior; Tatiana Lima; Victor Pires. (Org.). *Dez anos a mil: mídia e música popular massiva em tempos de internet*. Porto Alegre: Simplicíssimo, 2011.
- CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Tradução Thaís Flores Nogueira Diniz; Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.
- CHION, Michel. *Le son*. Paris: Armand Colin, 2006.
- _____. *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Trad. Antonio López Ruiz. Buenos Aires: Paidós Comunicación, 2008.
- DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo? In: _____. *O mistério de Ariana*. Lisboa: Vega, 1996.

DUARTE, E. Televisão: entre gêneros, formatos e tons. In: *Anais do XXX Intercom - Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Santos – 29 de agosto a 2 de setembro de 2007. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0399-1.pdf>. Acesso no dia 24/02/2012.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

DUCLOS, Nei. Contradições de um artista em construção. In: PIMENTA, Heyk. *Tom Zé*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

DUNN, C. Tom Zé and the performance of citizenship in Brazil. In: *Popular Music Volume 28/2*. Cambridge University Press, 2009.

ECO, Umberto. *Tevê: A transparência perdida*. _____. In: *Viagem na Irrealidade Cotidiana*. Rio de Janeiro. Editora Nova Fronteira. 1984.

ELLIS, John. *Visible fictions: Cinema:television:video*. London/New York: Routledge, 1994.

_____. *Seeing things: television in the age of uncertainty*. London/New York: I.B. Tauris Publishers, 2000.

FALBO, Conrado Vito Rodrigues. *Beleléu e Pretobrás: Palavra, performance e personagens nas canções de Itamar Assumpção*. 2009. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) - Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco. Disponível em www.pgletras.com.br/2009/dissertacoes/diss-conrado-falbo.pdf. Acesso no dia 24/02/2012.

FARO, Fernando. *Baixo: homenagem ao maior produtor da MPB na televisão*. São Paulo: Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2007.

_____. Fernando Faro. In: CORD, G. M. *Tropicália: Um caldeirão cultural*. Rio de Janeiro: Ed. Ferreira, 2011.

FAVARETTO, C. *Tropicália: Alegoria, Alegria*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?. In: MATOS, Cláudia Neiva de, TRAVASSOS, Elizabeth, MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Orgs.). *Palavra cantada: Ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

FOUCAULT, Michel. Direito de morte e poder sobre a vida. In: _____. *História da Sexualidade I. A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

_____. Les mailles du pouvoir. In: _____. *Dits et écrits II, 1976-1988*. Paris: Gallimard, 2001.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.

FRANÇA, Vera. A TV: a janela e a rua. In: _____ (Org.). *Narrativas televisivas: programas populares da TV*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

GALARD, Jean. *A beleza do gesto: Uma estética das condutas*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Edusp, 1997.

GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno. Experiência estética e experiência mediada. In: *Revista Intexto*, Porto Alegre: UFRGS, v. 2, n. 19, p. 1-14, julho/dezembro 2008.

IMBERT, Gerard. *El zoo visual: De La televisión espectacular a la televisión especular*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2003.

JANOTTI JR, Jeder. e SOARES, Thiago. O videoclipe como extensão da canção: Apontamentos para análise. In: *Revista Galáxia*, n.15. São Paulo, jun. 2008. pp. 91-108.

KOOIJMAN, Jaap. Michael Jackson: *Motown 25*, Pasadena Civic Auditorium March 25, 1983. In: INGLIS, Ian (Org). *Performance and popular music: History, place and time*. Burlington: Ashgate, 2006..

LEAL, Bruno. Do corpo como texto: na mídia, na rua. In: *Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos*. Volume 8, n. 2, 2006, pp. 144-151. Disponível em: <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/fronteiras/article/viewArticle/3146>. Acesso no dia 24/02/2012.

MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Ed. Senac, 2003.

MARCADET, Christian. Teatralidade, Política e Sexualidade em Espetáculos Musicais. In: *Caderno do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade/ Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro / Escola de Dança. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - n. 21, agosto. 2008. Salvador : UFBA/ PPGAC, 2008.*

MARRA, Pedro. *Paisagens sonoras do Brás: Reapropriações da cultura popular na linguagem musical*. 2007. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: _____. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MIANI, Aloísio; COHN, Sérgio. Fernando Faro: Criador do Programa *Ensaio*, da TV Cultura. In: MIANI, Aloísio; TADDEI, Roberto. *Produção Cultural no Brasil*. Creative Commons. Disponível em <http://www.producaocultural.org.br/>. Acesso no dia 24/02/2012.

MIGLIORIN, C. O dispositivo como estratégia narrativa. In: LEMOS, A., BERGER, C., BARBOSA, M. *Narrativas Midiáticas Contemporâneas* (Livro da XIV Compós). Porto Alegre: Ed. Sulina, 2005.

MORIN, Edgar. Não se conhece a canção. In: Vários autores. *Linguagem da cultura de massas: televisão e canção*. Petrópolis, Editora Vozes. 1973

NAPOLITANO, M. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

OBICI, Giuliano Lamberti. *Condição da escuta: mídias e territórios sonoros*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

PIMENTA, Heyk. *Tom Zé*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

PRADA, Cecília. Comunicador nato: Fernando Faro, talento a favor da arte na televisão brasileira. In: *Problemas Brasileiros*, , nº 375 - mai/jun 2006 - ano 44. Disponível em http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas_sesc/pb/artigo.cfm?Edicao_Id=244&breadcrumb=1&Artigo_ID=3850&IDCategoria=4240&reftype=1. Acesso no dia 24/02/2012.

PUGIALLI, Ricardo. *Almanaque da Jovem Guarda*. São Paulo: Ediouro, 2006

RIDLEY, A. *A filosofia da música: tema e variações*. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

RINCÓN, O. *Televisión, video y subjetividad*. Bogotá, Grupo Editorial Norma, 2002.

RODRÍGUEZ, A. *A dimensão sonora da linguagem audiovisual*. São Paulo: Editora Senac, 2003.

SCHAEFFER, P. *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. Paris: Éditions de Seuil, 1966.

SCHECHNER, Richard. O que é performance. In: *O Percevejo: Revista de Teatro, Crítica e Estética*, Ano 11, nº 12. Rio de Janeiro, 2003, pp. 25-50.

SERCOMBE, Laurel. 'Ladies and gentlemen...' The Beatles: *The Ed Sullivan Show*, CBS TV, February 9, 1964. In: INGLIS, Ian (Org.). *Performance and popular music: History, place and time*. Burlington: Ashgate, 2006.

SILVERSTONE, Roger. *Por que estudar a mídia?*. São Paulo: Editora Loyola, 2002.

SOARES, Thiago. *Videoclipe: o elogio da desarmonia*. Recife, 2004.

SOUZA, Sergio de *et al.* O pai da invenção. In: PIMENTA, Heyk. *Tom Zé*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002.

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

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. Canção artística, canção popular, canção das mídias: movência e nomadismo. In: _____ (Org.). *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Fapesp, 2007.

VAZ, G. N. O campo da canção: um modelo sistêmico para escansões semióticas. In: VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. (Org.). *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Fapesp, 2007.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

- VERÓN, Eliséo. *El cuerpo de las imágenes*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2001.
- VESPUCCI, Ricardo. Tom Zé: "O futuro da família brasileira é um hálito puro". In: JOST, Miguel; COHN, Sérgio (Orgs). *O Bondinho*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- VILARINO, Ramon Casas. *A MPB em movimento: música, festivais e censura*. São Paulo: Olhos d'Água, 1999.
- WILLIAMS, Raymond. *Television: technology and cultural form*. (1ed: 1974). Londres: Routledge, 2003.
- WISNIK, J. M. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.
- ZÉ, Tom. *Tropicalista Lenta Luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.
- ZUMTHOR, Paul. A performance. In: _____. *A letra e a voz: A "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

Videografia

- Adoniran Barbosa: Programa Ensaio - 1972*. FARO, Fernando. 2007. 1 DVD (60 minutos).
- Chico Buarque: MPB Especial - 1973*. FARO, Fernando. 2010. 1 DVD (60 minutos).
- Elis Regina: MPB Especial - 1973*. FARO, Fernando. 2004. 1 DVD (99 minutos).
- Ensaio - A luz de Fernando Faro*. BATISTA, Rafael; BENETTI, Pamela; LOURENÇO, Peterson. 2010. Disponível em <http://vimeo.com/24413827>. Acesso em 24/02/2012.
- Gal Costa: Programa Ensaio - 1994*. FARO, Fernando. 2005. 1 DVD (86 minutos).
- Mundo Livre S/A - Melô das Musas*. Postado por Deckdisc em 27/04/2009. 6 minutos. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=4VnP-L9q69Q&ob=av2e>. Acesso no dia 24/02/2012.
- Tim Maia: Programa Ensaio - 1992*. FARO, Fernando. 2005. 1 DVD (57 minutos).
- Tom Zé: Programa Ensaio - 1991*. FARO, Fernando. 2005. 1 DVD (60 minutos).
- Tom Zé - São São Paulo (completa)*. Postado por CarlosHarrison2 em 08/08/2007. 4 minutos e 54 segundo. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=VAabpZpXmLQ>. Acesso no dia 24/02/2012

Tom Zé no Programa do Jô - Atoladinha. Postado por joymarr em 16/02/2009. 8 minutos. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=hubD31XaHqU>. Acesso no dia 24/02/2012.

Sites consultados

REDE GLOBO. Memória Globo, 2010. Disponível em <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,55750,5265,00.html>. Acesso 24/02/2012.

TV CULTURA. Sobre o programa *Móbile*, 2011. Disponível em <http://tvcultura.cmais.com.br/mobile/sobre-o-programa-7>. Acesso: 24/02/2012.

TOM ZÉ. Discografia. Disponível em http://tomze.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=5&Itemid=25. Acesso: 24/02/2012.

VH1 BRASIL. *Storytellers*, 2009. Disponível em <http://vh1brasil.uol.com.br/programas/storytellers/>. Acesso: 24/02/2012.

ANEXOS

Anexo 1 - DVD do programa *Ensaio* de Tom Zé

Anexo 2 - CD de dados contendo:

- Canções do *Ensaio* de Tom Zé nas versões dos discos
- Músicas comentadas ao longo do texto
- Vídeos comentados ao longo do texto