

DEMÉTRIO PANAROTTO

NÃO SE MORRE MAIS, CAMBADA...

(O Tom de Tom Zé)

Dissertação apresentada por Demétrio Panarotto ao curso de Pós-Graduação em literatura, linha de pesquisa “Textualidades Contemporâneas”, área de concentração em Teoria Literária, da Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação da Profª Drª Maria Lúcia de Barros Camargo, para a obtenção do título de “Mestre em Letras”.

Florianópolis, agosto de 2005.

AGRADECIMENTOS

Ao Tom Zé;

À Maria Lúcia de Barros Camargo, pela paciência e interesse com que acompanhou o percurso.

Ao Marco Antonio Chaga, pelo incentivo primeiro.

À Renata Freitas, pelo carinho e companheirismo.

Aos professores Raúl Antelo, Carlos Eduardo Schmidt Capela e Pedro de Souza;

Aos colegas Renata Telles, Manoel Ricardo de Lima, Marcelo Mendes, Simone Dias;

Ainda, Roberto e Ricardo Panarotto, Ilaine Maria Poletto Panarotto, Marcelo Birck, Celso Wiggers e ao pessoal do NELIC (Núcleo de Estudos de Literatura Comparada).

Por último, aos nove meses de bolsa do CNPq.

RESUMO

Este trabalho procurou pensar o lugar (Tom) de Tom Zé na música popular brasileira; um lugar nem sempre fácil de detectar, talvez um “entre-lugar” que, permitiu olhar para Tom Zé a partir da idéia de híbrido que se acomoda neste terceiro espaço do qual nos fala Bhabha a partir de Derrida. Para tanto, fazem parte (desta dissertação) quatro capítulos nos quais procurei posicionar Tom Zé e apresentá-lo dialogando com a linha teórica na qual trabalhei - Bhabha, Derrida, Foucault, Barthes, Delleuze, Bataille -, mas, antes de qualquer coisa, apresentar Tom Zé dialogando com o próprio Tom Zé e com os diálogos que fazem parte do universo deste sertanejo de Irará-BA que adotou São Paulo para morar.

ABSTRACT

This paper tried to think Tom Zé's place (Tom) in Brazilian popular music; a place not always easy to define, maybe a "in-between place", that, however, allowed us to look at Tom Zé from the hybrid idea that accomodates in this third space that is referred by Bhabba, from Derrida. With this objective, there are four chapters in this dissertation in which I tried to locate Tom Zé and put him dialoguing with the theoretic line in which I worked with - Bhabha, Derrida, Foucault, Barthes, Delleuze, Bataille, etc -, but, before anything, to present Tom Zé dialoguing with Tom Zé himself and with the dialogues that are part of the universe of this simple man from Irará –BA that adopted São Paulo to live.

SUMÁRIO

Capítulo I	p. 06
Capítulo II	p. 20
Capítulo III	p. 50
Capítulo IV	p. 85
Bibliografia	p.104
Anexo - I	p.114
Anexo - II	p. 117
Anexo – III.....	p. 137

CAPÍTULO I

1.1 Um Olhar (Primeiro)

Filha da prática/Filha da tática
Filha da máquina/Essa gruta sem-vergonha
Na entranha/Não estranha nada
(Tom Zé)

Quem é Tom Zé? O que é Tom Zé? De onde vem Tom Zé? Por que fazer uma dissertação de mestrado sobre Tom Zé? Qual o lugar (se é que há) de Tom Zé na música popular brasileira? De que forma é possível pensar a condição de Tom Zé no cenário da música popular brasileira? Pode-se pensar em exclusão? Se for possível, Tom Zé se exclui ou é excluído? Mais do que isso, se essa exclusão se evidencia, quais são os elementos que promovem o apagamento do nome de Tom Zé no cenário da música popular brasileira? Se esse apagamento realmente ocorre, e se mais tarde é possível perceber que o nome de Tom Zé volta a aparecer, ser iluminado, de onde vem a luz (holofote) que ilumina esse novo momento da carreira de Tom Zé? Quais são os elementos que promovem o retorno de Tom

Zé a esta cena? Será que Tom Zé realmente retornou a cena? Ou essa luz que ilumina Tom Zé ilumina fora de cena? À margem? Margem ou marginal? Talvez, borrado? Fora de foco? Na penumbra? Algumas questões, por ora levantadas, se tornam possíveis, e acredito que outras tantas se tornariam, a partir deste objeto de pesquisa que atende pelo nome de Tom Zé. Para muitas destas interrogações, quiçá, as respostas estejam colocadas e as discussões não teriam mais o menor sentido ou, algumas dessas perguntas, as que ainda estão sem respostas, por mais que sejam discutidas, permaneçam à luz da interrogação. Além disso, por que não pensar que algumas dessas perguntas não necessitam de resposta – o que colocaria em interrogação a própria dissertação? Desta forma, a intenção deste trabalho, muito mais do que responder a essas perguntas e, assim sendo, colocar uma outra verdade ao lado de tantas outras que se apresentam canonizadas, consagradas, normatizadas, prontas para serem consumidas, muito mais do que responder essas perguntas, que se tornam possíveis a partir deste objeto de pesquisa que atende pelo nome de Tom Zé, este trabalho pretende criar um campo teórico (rede), no qual Tom Zé (como uma força) possa transitar, atravessar estes vários espaços nos quais, de uma forma ou de outra, Tom Zé está/esteve presente/ausente, fez ou ainda faz parte. A intenção é perceber quais operações se tornam possíveis e quais redes se formam a partir do nome Tom Zé. Para tanto, utilizar o nome de Tom Zé como uma força, um nome que abriga sobre o seu dorso uma “obra”; da mesma forma, pensar nas letras e músicas (algumas) que fazem parte deste universo e que caracterizam a “trajetória” de Tom Zé.

1.2 Um Segundo Olhar (Primeiro)

“Nenhuma cultura é jamais unitária em si mesma, nem simplesmente dualista na relação do Eu com o Outro.”
(BHABHA,2003:65)

O campo no qual esse trabalho pretende se inserir para pensar Tom Zé é o campo da diferença cultural, a partir da argumentação de Homi K. Bhabha, em “O Local da Cultura”, que se apóia no conceito de diferença (*différance*)¹ pensado por Derrida. Bhabha aponta para o que considera uma possibilidade de pensar a cultura em um campo teórico que veja a questão cultural para além da autoridade colonial (pós-colonial), numa tentativa de libertar a discussão cultural de um regime de escravidão sem criar (apresentar como alternativa) um outro regime que, de uma certa forma, a escravize como o anterior.

Antes de apoiar a argumentação na noção de diferença cultural, Bhabha distingue diferença cultural de diversidade cultural²: “a diversidade cultural é um objeto epistemológico – a cultura como objeto do conhecimento empírico –, enquanto a diferença cultural é o processo da enunciação da cultura como ‘conhecível’, legítimo adequado à construção de sistema de identificação cultural”. Tangenciar a discussão, tendo como ponto de apoio a diversidade cultural, seria uma forma de continuar legitimando o solo comum do enredo colonialista ou, de outra maneira, seria uma forma de continuar abarrotando de vinténs os cofres modernistas. Bhabha considera ainda que “a diversidade cultural é

¹ “A *différance* que tantos comentários provocou imprime o valor diferencial antes mesmo que as oposições binárias se estabeleçam, pois o termo marca sua diferença para com a *différence*, esta última se guardando ainda para uma lógica opositiva. A quase invenção de um novo termo significa desde logo que é impossível, dentro da lógica da identidade em que nos situamos, entender uma diferença sem oposição pontual entre os ‘diferentes’. Por natureza intraduzível em outra língua, *différance* fere o código ortográfico francês com a substituição proposital do e de *différence* por um a que a rigor só é percebido visualmente, na escrita em sentido restrito. Um a que se escreve, e portanto se lê, porém que não se pronuncia, inverte o valor da representação da fala pela escrita, obrigando a recorrer a esta última para re-conhecer a estranha diferença, e nesse re-conhecimento é toda uma experiência outra que se dispõe”. (NASCIMENTO,1999:144).

² BHABHA,2003:63

também a representação de uma retórica radical da separação de culturas totalizadas que existem intocadas pela intertextualidade de seus locais históricos, protegidas na utopia de uma memória mítica de uma identidade coletiva única”³. Para tanto, como possibilidade, apresenta um terceiro espaço, um “entre-lugar”⁴, para pensar a enunciação a partir do conceito de diferença cultural que, para Bhabha, “concentra-se no problema da ambivalência da autoridade cultural.” Acrescenta, ainda, que “a razão pela qual um texto ou sistema de significados culturais não pode ser auto-suficiente é que o ato de enunciação cultural – o lugar do enunciado – é atravessado pela *différance* da escrita”.⁵ Este lugar do enunciado seria atravessado pelo “fio cortante da tradução e da negociação” e, este fio, que promove o atravessamento, representaria o ato da enunciação cultural, um terceiro espaço. Um espaço marcado pelas “contradições” que regem o mundo, que procura se distanciar das verdades absolutas criadas pelas mesmas pessoas que falam com o interesse de autorizar o discurso de quem está falando, ou ainda, autorizar o discurso daquelas pessoas que estão “próximas” de quem fala e, por estarem “próximas”, defendem com veemência as formas arbitrárias, muitas vezes por não as compreenderem e, assim sendo, não vislumbrarem outras opções, outras vezes, talvez, na sua grande maioria, por se esconderem sob o manto dos interesses que assinalam cada situação: “É apenas quando compreendemos que todas as afirmações e sistemas culturais são construídos nesse espaço contraditório e ambivalente da enunciação que começamos a compreender porque as reivindicações hierárquicas de originalidade ou ‘pureza’ inerentes às culturas são insustentáveis, mesmo antes de recorrermos a instâncias históricas empíricas que demonstram seu hibridismo”⁶.

Nesse momento reforço a intenção – já pronunciada no início do parágrafo anterior – de pensar este objeto de pesquisa, que atende por Tom Zé, neste campo teórico, do qual nos fala Bhabha, pautado pela diferença cultural – esta “*différance* da escrita” que atravessa o ato de enunciação cultural ou, de outra maneira, mas com a mesma finalidade, o

³ Idem

⁴ A idéia de “entre-lugar” se faz presente no texto “O Entre-Lugar do Discurso Latino-Americano” de Silviano Santiago - Uma literatura nos Trópicos. Em outro momento, que interessa à discussão proposta, Raúl Antelo, no texto “Antonio Candido y Los estudios Latinoamericanos”, aproxima a noção de entre-lugar de Silviano Santiago (versão pós-estrutural) com a de hibridismo de Homi Bhabha (versão pós-colonial). “Nas análises de Bhabha, mas também nas de Silviano, o caráter híbrido designa sempre uma liminaridade simbólica. Afirma dualidade de perspectiva e representação, significando, simultaneamente, materialidade discursiva e vazios da linguagem”. (ANTELO,2001:141)

⁵ BHABHA,2003:65

⁶ BHABHA,2003:67

lugar do enunciado que é atravessado pela “différance da escrita”. Ou seja, a possibilidade de olhar para Tom Zé como uma força que atravessa esses vários campos enunciativos que compõem o que eu (aqui) chamo de a “trajetória” de Tom Zé: uma força que também pode ser vista como um “Plagicombinador”⁷ neste momento, me apropriando (plagiando) de um termo que Tom Zé utiliza no encarte do disco *Com Defeito de Fabricação*. O Plagicombinador é uma espécie de recusa à idéia do “autor (compositor) Deus”, “onde o traço do que é recusado não é reprimido, mas sim repetido como algo diferente – uma mutação, um híbrido”.⁸

“O híbrido, nesses casos, é sinônimo de matéria sem identidade e pulsão acéfala. Não se confunde, a rigor, com o heterogêneo. A heterogeneidade cultural é premissa transculturadora que opera com a noção de diversidade entre culturas, diversidade essa controlada por limites disciplinares ainda inequívocos. O hibridismo cultural, entretanto, trabalha na esteira da noção de diferença. A heterogeneidade é tributária do universalismo comparatista; o hibridismo, no entanto, do culturalismo globalizado”.⁹

Prontamente, o termo Plagicombinador procura espaço e se insere no bojo da discussão. Se Nietzsche sugere a morte de Deus e Barthes a morte do Autor-Deus¹⁰, Tom Zé, no texto do encarte do cd “Com Defeito de Fabricação”, sugere a morte do compositor (Deus). Talvez o compositor (Deus e o autor-Deus) nunca tivesse existido ou, ainda, não passasse de uma mera especulação um pouco mais duradoura que se cobria sob o manto da tradição. No entanto, a morte, que poderia ter sido anunciada, acontece como algo natural. Não foi pensada, planejada, muito menos algo mirabolante aconteceu. Morreu, a princípio, o que não tinha mais vida ou, talvez, vida nunca teve. A morte, desta forma, simplesmente

⁷ Termo extraído do encarte do disco (CD) *Fabrication Defect*, lançado primeiramente nos Eua e Europa, mais tarde lançado no Brasil com o título “Com Defeito de Fabricação”. Produzido por: Bryan Martin. Produção Brasileira: André Abujamra e Gilberto Assis.

⁸ BHABHA,2003:162

⁹ ANTELO,2001:141

¹⁰ “Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico, que seria a ‘mensagem’ do Autor-Deus, mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura”. (BARTHES, Roland, 1988:68-69)

se anuncia como vida. Nas palavras de Deleuze e Guattari, ao se referirem à morte de Deus, me parece, a idéia se apresenta de uma forma mais eficiente: “Deus, tal como o pai, nunca existiu (ou então foi há tanto tempo, talvez no paleolítico...). Só se matou o que desde sempre esteve morto. Os frutos da notícia da morte de Deus suprimem tanto a flor da morte como o rebento da vida”¹¹. Para Tom Zé, como em Barthes e Nietzsche, Deleuze e Guattari, o compositor não deixa de existir, por isso pode ser substituído, neste caso específico, pelo que Tom Zé chama de “Plagicombinador”, ou “Estética do Plágio”, ou ainda “Estética do Arrastão”, em texto presente no encarte do cd, *Com Defeito de Fabricação*:

“Estética do Plágio – A estética de *Com Defeito de Fabricação* re-utiliza a sinfonia cotidiana do lixo civilizado, orquestrada por instrumentos convencionais ou não: brinquedos, carros, apitos, serras, orquestra de hertz, ruídos das ruas, etc., unidos a um alfabeto sonoro de emoções, contidas nas canções e símbolos musicais que marcaram cada passo da nossa vida afetiva. A forma é dançável, rítmica, quase sempre A-B-A . Com coros. Refrões e dentro dos parâmetros da música popular. O aproveitamento desse alfabeto se dá em pequenas células, citações e plágios deslavados. Hoje, também pelo esgotamento das combinações dos sete graus da escala diatônica [mesmo acrescentando alterações e tons vizinhos] esta prática desencadeia, sobre o universo da música tradicional, uma estética do plágio, uma estética do arrastão. Podemos concluir portanto, que terminou a era do compositor, a era autoral, inaugurando-se a era do plagicombinador, processando-se uma entropia acelerada”.¹²

O texto do encarte do cd aponta para um cenário multifacetado, aparentemente sem referenciais. Não que as referências não existam; estão presentes, todavia camufladas. Quem sabe esse seja um dos pontos interessantes da discussão: a importância dada a essas

¹¹ DELEUZE, Gilles e GUATTARI Félix, 1966:111

¹² Texto presente no encarte do cd *Com defeito de fabricação*.

“referências” é o que precisa de um outro tipo de interpretação, pois a Estética do Plágio, ou Estética do Arrastão, nem sempre permite e, em alguns casos, não deseja que essas referências sejam reveladas, pois muitas vezes esse jogo ocorre inconscientemente. Ou ainda, a Estética do Plágio apresenta uma nova alternativa de leitura para isso que costumeiramente se chama de referências e que, nas palavras de Deleuze e Guattari, pode ser visto como uma formação de redes. A rede, como a Estética do Plágio, descaracterizaria a hierarquia histórica dos acontecimentos, apresentando como alternativa um universo desterritorializado em que os acontecimentos se sucedem sem colocar como relevante o acontecimento que precede o acontecimento ligeiramente sucessivo.

O plágio deliberado, ou arrastão sonoro – como o próprio Tom Zé nos fala em uma nota de rodapé do próprio texto – tem origem na “técnica de roubo urbano inaugurada nas praias do Rio de Janeiro”. Emerge como uma forma de se apossar de algo sorrateiramente, sem a necessidade de revelar o que foi “furtado”, muito menos, onde esse “furto” se originou. A “Estética do Plágio”, ou “Estética do Arrastão”, nos revela um universo no qual as relações de poder parecem ter sido desconstruídas, ou ainda, desterritorializadas (mas que sempre se reterritorializam), e aquilo que a sociedade convencionou chamar de “compositor” parece ter perdido as forças, necessita (re)carregar as baterias, ou, quem sabe, não faz mais sentido na forma como foi “concebido” inicialmente. Afinal de contas: O que é um compositor? Qual a função de um compositor? Para que serve um compositor? Para perguntas como essas, de repente, é possível obter respostas no famigerado mundo da indústria fonográfica, que faz questão de manter o “status” do mundo autoral; também se torna possível obter respostas, para as perguntas acima, naqueles nomes que atendem prontamente ao chamado e que como “compositores” tiveram os nomes construídos pela opinião pública (com o apoio da indústria fonográfica) para serem endeusados, venerados, paparicados (egos inflados), tratados como “deuses (pós)modernos” que, em defesa das próprias “conquistas”, continuam alimentando o bom e velho conceito modernista (sem querer promover, neste momento, uma discussão entre a idéia de moderno e pós-moderno). O que não parece ser o caso do plagicombinador Tom Zé. É possível pensar que o “flerte” por parte da indústria cultural (em relação a Tom Zé) tenha acontecido, e porque não, continua (e vai continuar) acontecendo, mas as características do trabalho de Tom Zé até o momento o colocam em um outro universo, um

universo que comunga¹³ com o pensamento de Deleuze e Guattari, ou seja, amnésico, esquizofrênico, ou ainda, acompanhando Bhabha, um híbrido, mas, que, independente do termo, não alimenta a idéia do compositor-Deus. Talvez seja importante retomar a idéia de hibridismo que, nas palavras de Homi K. Bhabha,

“representa aquele ‘desvio’ ambivalente do sujeito discriminado em direção ao objeto aterrorizante, exorbitante, da classificação paranóica – um questionamento perturbador das imagens e presenças da autoridade.”¹⁴

A partir do momento em que se torna possível perceber que a idéia do Plagicombinador, anunciando a morte do compositor, se acomoda no mesmo universo da morte de Deus, me parece possível pensar o Plagicombinador como um transgressor¹⁵. Afinal de contas, o Plagicombinador, como o transgressor, se volta contra as amarras que o prendem (o limitam), que cerceiam o pensamento, e busca uma alternativa para voltar a respirar. Todavia, essa (re)volta não se dá em um sentido dialético. O sentido está para além da dicotomia, pois “a transgressão não profana um objeto aurático já que tudo perdeu qualquer espécie de aura na sociedade contemporânea. Desaparecido todo limite para o ilimitado e não havendo limiar para o exterior, a transgressão situa a experiência no recôndito da interioridade, onde a morte de Deus é l’evénement”¹⁶ A morte de Deus, ou a morte do compositor, vista como um acontecimento, ou ainda, como algo ilimitado, que não cessa de transgredir: “A Transgressão dos limites é, simultaneamente, ilimitada (porque a morte está em toda parte) e infinita (porque a morte é inesgotável)”¹⁷

Tom Zé transgride os limites, promove atravessamentos que podem se dar através das letras/músicas ou, daquilo que se costumou a chamar de “obra”, ou mesmo, de Tom Zé em movimentos sutis, transgressões, *différences*, procurando fugir de possíveis cooptações

¹³ Na teoria e na prática, estou pensando no texto do encarte do cd “Com Defeito de Fabricação” como um fragmento teórico, e nas letras/músicas como se Tom Zé colocasse em prática este fragmento. Ou ainda, pensando o “fragmento teórico” como uma forma de “comungar” com uma prática que já acompanhava Tom Zé

¹⁴ BHABHA,2003:165

¹⁵ E quando falo em Transgressão, me refiro ao conceito que Foucault desenvolveu no “Prefácio a Transgressão”, a partir do conceito de transgressão de Bataille, pinçado do livro “O Erotismo”.

¹⁶ ANTELO, Raúl,2003:16

¹⁷ ANTELO, Raúl,2003:123

supostamente sugeridas pelas forças que estruturam as “ordens culturais”. Não apenas de cooptações, mas daquilo que Flora Süssekind sugere em “Literatura e Vida Literária – Polêmicas, diários & retratos” que, pensando em uma política nacional de cultura do regime militar dividida em três momentos, sendo que o que caracteriza o terceiro momento, a partir do início da década de setenta, seria uma estratégia do governo baseada em “um hábil jogo de incentivos e cooptações”¹⁸. Talvez seja irrelevante, mas me parece necessário reforçar que este jogo de incentivos e cooptações se dá em um momento específico do regime militar – mas não inicia aí, é muito mais antigo –, que vai do início da década de setenta até aquilo que se apresenta, já no início da década de oitenta, como um momento de abertura política, culminando com o movimento pelas *Diretas Já*. Não que este jogo de incentivos e cooptações se encerre neste exato momento, creio que o jogo permaneça e, talvez, a partir deste momento, seja necessário reavaliar as estratégias de incentivos e cooptações.

Acompanhando o pensamento de Flora, no que tange às cooptações, e debruçando o olhar sobre Tom Zé, aqui como um mero exercício, seria possível pensar que o momento em que o termo Tropicália dá indícios, durante a década de setenta, de estar sendo cooptado pelas normas que regem a “ordem cultural brasileira”, é o momento no qual, sutilmente, Tom Zé está se “afastando”, não apenas do termo Tropicália, mas dos demais nomes que permanecem como remanescentes, digamos que “exclusivos”, do termo. Melhor: talvez, não seja um afastamento do termo Tropicália, mas do “rótulo” Tropicalista. Quem sabe, esse movimento de Tom Zé, se afastando, possa ser visto como um atravessamento (*différance*), ou ainda, como nos fala Foucault – em “Prefácio à Transgressão” – um ato Transgressor em um movimento de “tênue memória”. Seria possível pensar que Tom Zé está tentando se desvencilhar de um possível rótulo (“ismo”), ou ainda, de uma possível cooptação, e por que não, tentando fugir deste “hábil jogo de incentivos”, sugerido por Flora Süssekind.

Talvez, o movimento sugerido pelo texto no parágrafo anterior, uma leitura transgressora de um dos momentos da trajetória de Tom Zé, tentando se desvencilhar de uma possível cooptação, de um possível rótulo, talvez esse movimento seja de uma sutileza tamanha que faz com que se torne difícil detectar o momento exato em que o mesmo

¹⁸ SÜSSEKIND, 1985:22

aconteceu. É possível perceber que o afastamento (apagamento) de Tom Zé do “ismo” que se acomoda ao lado do termo Tropicália ocorreu; todavia é difícil precisar o momento exato que se inicia este sutil afastamento. Agora, muito mais do que um mero exercício, me parece que o jogo, do qual nos fala Foucault “dos limites e da transgressão”, ocorre em vários momentos da trajetória de Tom Zé, mas em especial, se torna evidente a partir (da capa) do disco *Todos os Olhos*, de 1973¹⁹. Ainda, se torna possível pensar que, a partir deste disco, o afastamento de Tom Zé do rótulo Tropicalista esteja acontecendo. O disco a que me refiro traz na capa a foto do ânus de uma modelo e, sobre o mesmo, uma bola de gude. Muito mais do que driblar ou burlar a censura, Tom Zé, através de um ato transgressor (vanguardista talvez?), fazia circular em um meio repleto de normas e restrições uma foto que, sem a presença da bola de gude, não circularia de maneira alguma. Uma bola de gude, aparentemente “inofensiva”, como elemento de transgressão “às normas” do regime militar e do conservadorismo social. Normas que reprimiam (censuravam) o uso de palavras, expressões, quanto mais imagens, que se referissem (ou sugerissem) a sexualidade. Inocentemente, a bola de gude sugeria, a partir do nome do disco, um “olho” de vidro (que não vê), mas ao mesmo tempo impedia de perceber a que “olho” realmente a foto se referia. Uma transgressão que não permitiu que os órgãos federais de censura (Ordem das Leis) a percebessem e, desta forma, impedissem que a mesma pudesse circular. Neste momento seria possível pensar que, na condição de

¹⁹ Ver a “História do olho” e “O ânus Solar” de Georges Bataille. O disco “Todos os Olhos” de Tom Zé, nos permite pensar em uma relação com o livro “A História do Olho” de Bataille, ou ainda, do mesmo autor, “O Ânus Solar”, em que a idéia de atravessamento (*différance*), do qual nos fala Bhabha, se faz presente nos dois casos, porém de maneira distinta. Bataille, em “A História do Olho”, pensava o branco do olho, ou seja, esta parte do olho que não vê, que não enxerga, em uma relação muito próxima com a cegueira (sem deixar de lembrar do convívio de Bataille com o pai que não enxergava). O branco do olho (que não via), ainda, em relação com o branco dos culhões do touro e com o branco do leite (líquido seminal). A imagem do olho do toureiro sendo atravessado pelo chifre do touro (ou “O cão Andaluz”, Buñuel, em que, na primeira cena, o olho é recortado por uma gilete), o esperma que em uma relação sexual pode vir a gerar uma outra vida, mas que em uma relação anal morre antes de ao menos gerar a possibilidade, remetendo à idéia (conceito) de ser descontínuo que Bataille irá desenvolver mais tarde em “O Erotismo”. Em Tom Zé o que promove o “cegamento” (atravessamento) é representado por uma bola de gude. Uma bola de gude que pode ser pensada próxima à íris do olho, como, também, próxima de um olho de vidro, um olho que não vê (como o de Bataille). Um olho que muito mais do que não ver, impede que quem o olhe perceba o que se esconde por trás deste olho, desta imagem. Mais do que isso, a necessidade de que uma outra força intervenha para que seja revelado o que se esconde por trás deste olho de Tom Zé, no caso, específico, um ânus, em Bataille se encontra em primeiro plano, se insinua, se mostra, enquanto que, em Tom Zé, se encontra escondido, mesmo depois que esta força externa, me refiro ao ex-Talking Heads David Byrne, atue e revele do que se tratava.

Transgressão, a idéia perde um pouco o fôlego, afinal de contas, foi necessário que alguém revelasse a ação para que a mesma se tornasse conhecida, ou melhor, foi necessário que uma outra força atuasse para que se reconhecesse no ato os elementos transgressivos; todavia, é neste momento que entra em cena um outro elemento, a peculiar ironia de Tom Zé como quem debochasse do olho (de vidro) da censura federal que muitas vezes perdia o foco: em alguns momentos via o que não existia, em outros fazia vistas grossas, mas em alguns casos o “ponto cego” autorizava.

Se desta leitura emerge o elemento irônico, não se pode deixar de salientar que o jogo escorregadio da ironia apresenta várias facetas, e o jogo irônico utilizado por Tom Zé para driblar as normas do regime militar não dribla apenas a censura militar; ironicamente, além da censura militar, dribla também a imprensa especializada da época que parece ignorar o material. Parece óbvio que não é a capa de um disco que irá definir se o mesmo pode ou não circular nos veículos de comunicação, portanto, torna-se necessário observar que o universo musical do disco *Todos os Olhos* apresenta uma série de experiências que, de uma certa forma, são amplificados no disco seguinte, *Estudando o Samba*, de 1976. Experiências musicais nas quais se torna possível observar a utilização de alguns elementos com características vanguardistas (sejam as vanguardas musicais do início do século XX, sejam as neo-vanguardas da metade do século), que aos poucos vão sendo hibridizadas às demais experiências musicais de Tom Zé, sejam elas as de características urbanas, ou mesmo, a rica bagagem do interior do Brasil – hibridização esta que procuro dar atenção um pouco maior nos próximos capítulos.

Neste momento, me parece importante apontar que os diálogos que aconteceram entre os Tropicalistas e os concretistas a partir da metade da década de sessenta ganham novo fôlego neste trabalho de Tom Zé. Se por um lado é possível apontar o disco de 1973 como um disco no qual Tom Zé se afasta do rótulo Tropicalista, por outro é possível perceber, no mesmo disco, que Tom Zé continua buscando experiências que apontam para a Tropicália como algo em aberto, e não como um termo fechado em torno de um rótulo. Situação esta que Tom Zé, mais tarde, precisamente em 2003, evidenciará no Livro “Tropicalista Lenta Luta”, no qual aponta a Tropicália não como uma verdade intransponível, nem mesmo como um movimento que tenha findado em uma data específica e para o qual as pessoas, saudosistas ou não, volta e meia acendam uma vela e

comemoram o aniversário de sua morte, mas aponta para a Tropicália como algo que, para ele, ainda está em movimento.

O diálogo com os concretistas parece se confirmar no disco de 1973, *Todos os Olhos*, que traz uma parceria de Tom Zé e Augusto de Campos, “Cademar”²⁰, e, ainda, na capa interna, o poema visual “Olho por olho”, de 1964, de Augusto de Campos. A participação de Augusto de Campos no trabalho de Tom Zé havia tido um capítulo anterior no disco *Se o caso é chorar*, de 1972, no qual participa na des-canção “Senhor Cidadão”, declamando um poema²¹ que, muito mais do que uma introdução à música, se amalgama à proposta pensada para ela.

A parceria de Tom Zé com os Concretistas no disco *Todos os Olhos* apresenta um outro capítulo. Em entrevista concedida por Tom Zé a Arthur Nestrovski e Luiz Tatit, entrevista que compõe o livro “Tropicalista Lenta Luta”, Tom Zé fala da participação de Décio Pignatari como mentor da famigerada idéia da capa do disco²². Abaixo um pequeno trecho da entrevista em que o diálogo se dá em torno da capa do disco de 1973.

AN - Podemos voltar ao Décio? Você não quer contar como foi a história da famosa capa [de *Todos os Olhos*]?

TZ - *Foi ele quem deu a idéia. Pensei que fosse desistir daquilo [a foto que parece um olho, mas na verdade é uma bola de gude num ânus], porque no princípio achei muito perigoso. Claro que a gravadora nunca poderia saber de nada; a história só foi publicada por David Byrne na contracapa do disco *The Best of Tom Zé*.*

NA - E de quem é o famoso ânus?

²⁰ “Augusto deu dica criativa pra letra de Cademar por isso entra de parceria nessa música” – Tom Zé no encarte do disco.

²¹ Atrocaducapacaustiduplielastifelifero fughistoriloqualubrimendimultipliorganiperiodiplastipubliraparecipro
rustisagasiimplitenaveloveravivaunivoracidade

city

cite (CAMPOS, Augusto, 2000)

²² Créditos também presentes no encarte do LP: “A criação da capa é de Décio Pignatari, Marcos Pedro Ferreira layout e arte-final”.

TZ - *Ah, era uma modelo. Antes da bola de gude, que foi uma solução final, o Décio um dia me ligou, depois que eu já estava até esperançoso de ele ter se esquecido, ligou e disse assim: “Tom Zé, já tenho algum material, o pessoal lá na agência fez algumas fotos.” Eram closes ainda não radicais, via-se parte do bumbum da moça, parte das pernas, parte dos próprios órgãos genitais – tudo muito acanhador para mim. Eu tinha que fazer o papel de civilizado. “Muito bem... Este ângulo aqui... o enquadramento... a luz...” Tudo mentira. Eu estava era com vergonha. Por fim, ele propôs a idéia de um close máximo. No fundo, acho que Décio tinha esse dilema: como botar isso na rua? Uma banda, naquele ano, tinha cantado num show a palavra ‘seio’, e foi presa na descida do palco. Só pela palavra ‘seio’...*

LT - Era outra época mesmo.

TZ - *E esse cu ficou na praça da República! A gente ia lá visitar. Naquele tempo, realmente havia esse sentido de rebeldia, de dar um cascudo na visão militar do mundo e do Brasil, não é? A gente tinha um prazer imenso de ir lá e ver aquele cu na praça da república – mas isso entre nós, aqui muito família.*²³

Além da lembrança do nome de Décio Pignatari como o mentor da capa e, porque não, da possibilidade de repensar a importância do nome de Décio para a realização do feito (não seria Décio o transgressor?), é possível perceber na fala de Tom Zé uma certa “rebeldia” Tropicalista (me refiro ao termo não ao rótulo) acompanhada de uma peculiar dose de ironia, neste caso em relação à estrutura familiar: “A gente tinha um prazer imenso de ir lá ver aquele cu na praça da república – mas isso entre nós, aqui muito familiar.” Ou mesmo, a ironia em relação ao mundo considerado “civilizado”, visto que Irará, cidade natal de Tom Zé, ficava no distante interior da Bahia, muito próximo a Canudos de Antonio Conselheiro: “... tudo muito acanhador para mim. Eu tinha que fazer o papel de civilizado.”

²³ Tom Zé páginas 229 e 230

CAPÍTULO II

2.1 Um Olhar (Segundo)

Vários são os textos (livros) que abordam o tema Tropicália: tanto os do final da década de 60, enquanto o termo dava o ar da graça, quanto aqueles publicados no decorrer da década de 70, momento em que já dava sinais de estar sendo “canonizado”, todos dão ênfase especial para aqueles nomes que são considerados os líderes do movimento, no caso, Caetano Veloso e Gilberto Gil, colocando os demais a uma condição marginal a esses dois. Ou, ainda, seria possível pensar como alternativa, por que não, que os demais, alguns, por não comungarem de algumas opiniões levantadas, se colocaram à margem em relação aos outros ou, mesmo, à margem em relação à forma como o assunto estava sendo abordado. Abordagens que são refletidas pela qualidade do trabalho de Caetano Veloso e Gilberto Gil, mas, também, pela exposição maior destes nomes e, como consequência desta exposição, prisão e exílio, o que os tornou alvos preferenciais das críticas. E neste momento estou pensando tanto na crítica por parte daqueles nomes que se identificaram com a Tropicália e perceberam a importância desta, como na crítica daqueles nomes que se opunham às características que popularizaram o Tropicalismo.¹ Torna-se possível, então, perceber que a Tropicália², ainda que apresentasse uma proposta que, aparentemente, tinha a intenção de

¹ É possível citar os livros: “Balanço Da Bossa e outras bossas” de Augusto de Campos (1972.); “Tropicália Alegria, Alegria” de Celso F. Favaretto (1979); e o texto “Cultura e Política, 1964-1969” de Roberto Schwarz (1971); ou, ainda, “Tropicália – A História de uma Revolução Musical” de Carlos Calado (1997); Navilouca (1972).

² Parece-me necessário, de saída, apontar uma idéia que considero fundamental para a discussão (e sobre a qual voltarei a falar na seqüência do trabalho): a diferença que estabeleço entre o termo *Tropicalista*, que se refere a um movimento que teve início, meio e fim no final da década de 60, e a forma como Tom Zé, que também participou deste movimento, olha para o termo: como se fosse algo ainda em movimento. Um olhar que é possível perceber no decorrer do trabalho deste artista, e que se tornou evidente a partir do livro

ser desierarquizada, evidenciava hierarquias no momento mesmo em que acontecia. Hierarquias que, de uma certa forma, não deixavam de ser reforçadas pelos membros que fizeram parte do movimento como uma espécie de autodivulgação. Basta lembrar o disco *Tropicália 2*, lançado em 1993, em que Caetano Veloso e Gilberto Gil se reúnem (ou são reunidos?) e lançam um disco comemorando os 25 anos de Tropicália. Se pensarmos pelo viés da indústria cultural, o disco corrobora o sucesso (de público) que os dois alcançaram e mantiveram (durante e) após a Tropicália, como, também, é possível pensá-lo como resposta (e reforço) a idéia de Tropicália que circulou na imprensa (e no imaginário dos brasileiros) durante as décadas de 1970 e 1980: se até aquele momento a discussão apontava quase que exclusivamente para os nomes de Caetano Veloso e Gilberto Gil, esse disco de 1993 faz o mesmo movimento, ou seja, aponta e reforça o nome dos dois. Aqui é possível abrir um outro parêntese, afinal de contas, esta relação permite outra pertinente à abordagem, ou seja, aqui emerge a possibilidade de discutir a “memória”: aquilo que surge para comemorar algo (datas, acontecimentos, nomes), para não deixar que esse algo caia no esquecimento (musealização), serve, ao mesmo tempo, para apagar (enterrar) algo; um jogo de cara ou coroa em que as pessoas têm que escolher entre um e outro: para se lembrar de alguma coisa, há que se esquecer de outra. Interessante, ainda, perceber como Tom Zé não aceita o outro lado desta moeda, ou seja, em nenhum momento faz o papel do esquecido, do injustiçado. Fecho o parêntese.

Aqui, procuro deter o olhar em um livro lançado na década de noventa, “Avant-Garde na Bahia” (1995), de Antonio Risério, e entender a ausência de Tom Zé, em especial, na discussão promovida por esse autor. Vejam que Tom Zé poderia estar no mesmo campo de discussão proposto por Risério, todavia, depois da leitura, uma série de perguntas se fez possível. Entre elas, por que Tom Zé não aparecia em um livro que procurava pensar a influência da Universidade Federal da Bahia na Tropicália e no Cinema Novo? Afinal de contas, o histórico musical de Tom Zé o colocava no mesmo universo da discussão proposta: estudou música na Universidade Federal da Bahia durante o período abordado pelo livro; foi aluno dos professores que projetaram e deram notoriedade ao curso (H. J. Koellreutter, Walter Smetak, Ernest Widmer, Piero Bastianelli, Yulo Brandão, Jamary

“Tropicalista Lenta Luta”, de Tom Zé, lançado em 2003. Livro que, por várias vezes, auxiliará nesta leitura e, assim sendo, voltará a aparecer na continuidade dos capítulos.

Oliveira, Aínda Zolinger e Edy Cajueiro); foi membro fundador do Grupo de Compositores da Bahia (música erudita), ao lado de Milton Gomes, Lindebergue Cardoso, Rinaldo Rossi, Nicolau Kokron e Ernest Widmer; e, ainda, como se não bastasse, participou do movimento Tropicalista. Parecia óbvia a presença de Tom Zé nessa discussão; entretanto, surpresa: Tom Zé não estava. No entanto a ausência de Tom Zé gerou outras alternativas para pensar a própria situação, pensar o próprio Tom Zé: se ele não está neste universo proposto por Risério, em qual universo seria possível Tom Zé? Mais do que isso, quais são os elementos que o diferenciam, que criam uma espécie de singularidade, a ponto de ser necessário buscar um outro espaço para discutir Tom Zé? Ou ainda, se Tom Zé destoa dos demais, em que Tom Zé destoa? Será que esse ponto que o afasta não é o mesmo que o aproxima dos demais no primeiro momento? Talvez, as respostas para tais perguntas permitam localizar o lugar de Tom Zé, e identificar qual é o Tom de Tom Zé. Para tanto, me parece necessário fazer uma abordagem do livro (“Avant-Garde na Bahia”).

2.2 – O Livro

Como já disse, o livro de Risério se propõe a pensar a influência exercida pela Universidade Federal da Bahia, sob o comando do reitor Edgard Santos³, na vida cultural baiana. Marcelo Carvalho Ferraz (na nota prévia do livro), referindo-se ao final dos anos cinqüenta e início dos anos sessenta, vê este momento, por que não, classifica-o, de “Era Edgard Santos”, pela importância que o reitor teve nas transformações culturais que ocorreram e se sucederam, não apenas na capital baiana, mas (com reflexos) no país inteiro. Em especial, a influência deste momento em movimentos como o Cinema Novo e a Tropicália.

Antonio Risério, desde o começo do livro, deixa claro que a abordagem se dará em torno da importância do trabalho realizado por Edgard Santos e de como esse trabalho “criou naquele momento baiano, entre o final da década de 1940 e o início da de 1960, antes que a classe dirigente brasileira exercitasse seus músculos no espetáculo grotesco de mais um golpe militar, um ‘ecossistema’ propício ao aparecimento, à formação e ao desenvolvimento de uma personalidade cultural criativa que se encarnou em artistas-pensadores como Caetano Veloso e Glauber Rocha”.⁴ Neste primeiro momento do texto, Risério aponta os nomes de Glauber Rocha e Caetano Veloso por considerá-los relevantes, ou, até, os nomes mais importantes, produzidos naquele universo, para o cinema e para a música popular brasileira, e evidencia que a leitura se dará a partir destes. Ainda no primeiro capítulo, “Uma província Planetária”, Risério aponta alguns nomes que contribuíram para as constantes transformações vanguardistas que ocorreram em solo baiano, como, também, a importância destes para o que Risério chama de uma constelação

³ “Em 1954 o reitor Edgar Santos caprichou no capricho de ter na Bahia o que naquele tempo era uma das melhores escolas de música do mundo. E exacerbou-se em capricho ainda mais caprichado trazendo Koellreutter para fundá-la. Cometendo a “impostura sociológica” de manter, num país pobre e num estado miserável, três eficientes escolas de arte: Música, Teatro, e Dança. A Universidade fez muitas greves contra as verbas “perdidas” e “desperdiçadas” nessas escolas. Esse criminoso procedimento político e social teve um leque de conseqüências culturais as mais enriquecedoras para as décadas seguintes na vida de Bahia, repercutindo no Brasil, como se sabe.” – (Tom Zé página 54)

⁴ RISÉRIO, 1995:13

de nomes que, de uma certa forma, são influenciados direta ou indiretamente por idéias de “vanguarda”:

“Derrotar a província na própria província parece ter sido, de fato, a palavra-de-ordem geral, atravessando gerações e as inevitáveis diferenças e singularidades dos agentes transformadores. Numa fórmula concisa, a província se pensou planetária: informações de – e para – todos os lugares. Este é o tempo em que a vida baiana está marcada pelas idéias e pela ação de Koellreutter, Lina Bo Bardi, Yanka Rudzka, Ernst Widmer, Martim Gonsalves, Carybé, Agostinho da Silva, Mário Cravo, Nelson Rossi, Machado Neto, Milton Santos, Walter da Silveira, Pierre Verger, Clarival Valladares, Diógenes Rebouças, Vivaldo da Costa Lima, Anton Walter Smetak. Mais imediata, pela distância geográfica, mas nem por isso menos intensamente, do ponto de vista de seu influxo, por Jorge Amado, Dorival Caymmi, João Gilberto. E este é também o tempo em que principia a luzir a constelação de Glauber Rocha, Waly Salomão, Caetano Veloso, Carlos Nelson Coutinho, Duda Machado, João Ubaldo Ribeiro, Rogério Duarte, Roberto Pinho, José Carlos Capinan, Gilberto Gil. Daí que se credite corretamente, na conta dessa estação de efervescência e entusiasmo povoada por sonhos e projetos de transformação do país e do mundo, a origem última de sublevações que, como o Cinema Novo e a Tropicália, alteraram irreversivelmente a paisagem cultural em nossos alegres *tristes tropiques*.”⁵

Nesta amostra de nomes elencados por Risério, como em toda amostragem, alguns permanecem de fora, e é perfeitamente “natural” que isso ocorra. Mais tarde, em outros momentos do livro, os nomes de Gal Costa e Maria Bethânia⁶ são comentados e, de uma

⁵ RISÉRIO, 1995:15

⁶ Os nomes de Gal Costa e Maria Bethânia aqui interessam para a discussão pela importância que tiveram. Gal Costa, enquanto Tropicalistas, e Maria Bethânia, mesmo sem ter uma participação direta na Tropicália, por ser o primeiro nome que migra para o sudeste do país e conquista espaço substituindo Nara Leão na peça “Opinião”.

certa forma, integrados a esse universo proposto por Risério. Por sua vez, o nome de Tom Zé, outro baiano que, apesar da sua participação e do seu envolvimento no movimento Tropicalista, e de ser aluno da Universidade Federal da Bahia e dos Seminários de Música coordenados por Koellreutter, não aparece. Vejam que, a princípio, como disse anteriormente, o nome de Tom Zé poderia estar presente nesta amostragem perpetrada por Risério, ou mesmo, poderia ser lembrado em algum momento do texto, por mais que essa lembrança se desse por meio de uma nota de rodapé (marginal!); no entanto, seu nome não aparece, e não há uma justificativa aparente (não que fosse necessário justificar). O que ocorre é que o nome de Tom Zé parece ser retirado cirurgicamente desta cena, sendo que nem ao menos é lembrado. Ou melhor, para não cometer injustiça, o nome de Tom Zé aparece uma única vez. Entretanto, o nome está escrito de uma outra forma, não usual (talvez primeira):

“De qualquer forma, talvez não seja supérfluo lembrar que Caetano, Gil, Tomzé, etc, tinham atrás de si a força criativa e a imensa presença social da música popular brasileira”.⁷

A citação se dá “quase” de uma forma espectral (ou como uma mensagem subliminar); o nome de Tom Zé aparece do nada, e com a mesma rapidez com que aparece, desaparece, deixando apenas o rastro, porque não, como sinal de ausência. Esse movimento feito pelo autor do livro permite uma pequena interpretação, talvez irrelevante. Risério, com a mesma falta de convicção com que cita o nome de Tom Zé, nega-o, ao citar, como se, aqui metaforizado e como forma de adornar o campo dialético, de um lado da moeda estivesse escrito a seguinte frase: “não podemos deixar o nome de Tom Zé de fora”; por sua vez, da forma como o nome de Tom Zé é lembrado, o outro lado desta mesma moeda se apresentaria desta forma: “olha o Tom Zé, e agora, o que vamos fazer com ele?”. (Surge, também, uma segunda alternativa para pensar o texto de Risério, talvez mais irrelevante do que a anterior; ou seja, o nome, da forma como foi grafado, não se refere a Tom Zé. O que, de uma certa forma, seria ótimo, pois possibilitaria ao texto, ao qual se alinhavava, a economia das palavras iniciais.)

⁷ RISÉRIO, 1995:142

Todavia, continuando a abordagem, partindo da idéia de que aquele rastro pode ser identificado como sendo o de Tom Zé, percebam que os apontamentos feitos no parágrafo anterior possibilitam outras relações. Retomemos o histórico de Tom Zé para tentar entendê-las: Tom Zé é baiano de Irará; migra para a capital, Salvador, ainda na década de cinquenta (ao final), onde participa das movimentações culturais, ou mesmo, das movimentações acadêmicas (tinha bolsa de estudos e, junto com Capinam, trabalhava no CPC); ingressa na Universidade Federal da Bahia e participa dos Seminários Livres de Música, nos quais torna-se aluno de Koellreutter, Widmer, Smetak, etc.; mais tarde, já em São Paulo, na companhia de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Capinam, Torquato Neto, Rogério Duprat, Os Mutantes (Arnaldo Batista, Sergio Dias e Rita Lee) e Nara Leão, participa do Movimento Tropicalista e do disco *Tropicália ou Panis et Circense*. Fôlego! Todas essas informações, em uma primeira leitura, bastariam para que o nome de Tom Zé fosse lembrado em um livro que procura pensar a influência das manifestações de características vanguardistas em nomes que participaram de um movimento cultural, não apenas baiano, como brasileiro, neste caso específico, a Tropicália. Será possível pensar, porque não, que Risério não conseguiu perceber (reconhecer) na produção de Tom Zé as marcas vanguardistas? Ou, ainda, as marcas que Risério reconhecia nos outros trabalhos como sendo de vanguarda, não seriam reconhecidas no trabalho de Tom Zé? De que forma isso aconteceria? Será que essa falta de percepção do trabalho de Tom Zé não é exclusiva de Risério? É bem provável que o relançamento (em 2001) em cd do disco *Grande Liquidação*, de Tom Zé, de 1968, possa ajudar nessa discussão. O texto “Parque Industrial ou Satyricon de Tom Zé”, de Carlos Rennó, presente no encarte que acompanha esse relançamento, já no primeiro parágrafo, diz o seguinte:

Esse disco é uma preciosidade, seu relançamento deve ser festejado como a descoberta de um tesouro – senão perdido – esquecido: enterrado e abandonado. Injusta e Injustificadamente abandonado. E no entanto, trata-se de uma obra-prima – e primeira – de um criador singular, esse mestre de invenções e intervenções artísticas chamado Tom Zé. Um disco digno de ser enfim reconhecido como representativo do Tropicalismo, assim como os demais, conhecidos, do movimento: os

individuais de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Os Mutantes, além do coletivo.

Claro que não podemos deixar de considerar que o local de onde fala Carlos Rennó é o encarte de um disco, um lugar que serve, em especial em um relançamento, para promover a “obra” que volta a circular. Todavia, as palavras de Carlos Rennó não podem passar despercebidas. Afinal de contas, Rennó fala em “festejar”, “descoberta de um tesouro”, “obra-prima”, “mestre de invenções e intervenções”, “criador singular” palavras que nos levam a pensar a importância do trabalho. O jogo de palavras da metade em diante da citação, em especial, nos aponta algo que parece relevante: o disco precisa ser “reconhecido”, “assim como os demais conhecidos” lançados no final da década de 1960; o que acaba por reforçar a idéia presente no começo do texto, de “descoberta de um tesouro(...) esquecido: enterrado e abandonado”. É possível perceber, na fala de Rennó, um movimento muito interessante, e, talvez, aí esteja um dos principais problemas que norteiam a produção de Tom Zé: é bem provável (muito mais do que provável, possível) que a crítica, em sua grande maioria, não (re)conhecia o trabalho de Tom Zé (será que hoje conhece, reconhece, aponta, desata, alarga-se para ele?). Talvez Tom Zé tenha passado despercebido pela Tropicália (Será que passou despercebido ou não quiseram perceber?). Aliás, de que forma é possível pensar em um artista que passa despercebido por um movimento que marca o universo artístico brasileiro e, de uma certa forma, delimita esse universo, se esse mesmo artista sai do último grande festival promovido na década de sessenta (Festival da Record) como um dos grandes vencedores da noite?⁹ Talvez o não-reconhecimento se dê porque o Festival ocorre às vésperas do apagar das luzes promovido pelo que podemos pensar como sendo o primeiro momento do regime militar (de 1964 a 1968), muito próximo da promulgação do AI5, e as atenções estivessem voltadas com muito mais força para o momento político do que para o artístico.⁸

⁹ Vale lembrar a participação de Tom Zé no Festival da Record de 1968: “São São Paulor”, de Tom Zé, interpretada pelo próprio Tom Zé, ganha os prêmios “Viola de Ouro” e “Sabiá de prata”; e “2001” letra de Tom Zé e música de Rita Lee, interpretada no festival por Gilberto Gil e os Mutantes, chega em quarto lugar e ganha o prêmio de melhor letra. Até hoje, Tom Zé reivindica, junto à prefeitura de São Paulo, os prêmios.

⁸ Apenas mais uma interrogação: Será que Tom Zé não é lembrado porque não foi preso e exilado? Ainda: será que o exílio, no decorrer das décadas seguintes, serve como álibi (escudo protetor) para alguns nomes (que foram presos e exilados)?

A discussão parece não parar por aí. Tom Zé, muito mais do que ter feito parte da Tropicália, parece ser um dos poucos nomes, quem sabe o único, que apresenta, no decorrer da sua “obra”, características próximas de algumas que marcaram o movimento. Como exemplo, é possível citar: as mudanças radicais de andamento; a mistura inusitada de ritmos; os textos musicais (arranjos) que dialogam com o texto escrito (letra) – ou seja: as colagens, os barulhos, os ruídos, os monossílabos que não surgem de graça e estão sempre contrapondo e completando a letra; as polifonias; os contrapontos; o deboche; a irreverência; entre outros. No caso específico de Tom Zé, pode-se acrescentar, ainda, uma rebuscada ironia na construção dos versos, recheados de coloquialismos que se contrapõe a um texto “poético”, mas ainda assim crítico. Por que não pensar em Tom Zé fazendo uma ponte aérea musical entre o nordeste brasileiro e a música erudita: uma ponte aérea Irará-Viena?

Todas as marcas Tropicalistas perceptíveis no trabalho deste artista, vale frisar, são acrescidas de uma série de outras “Tropicalices” que Tom Zé adquire no decorrer de sua “carreira”, no decorrer de suas exaustivas transpirações musicais: é possível dizer que elas tangenciam a “carreira” do Plagicombinador Tom Zé. Mais do que isso, reforçam a possibilidade de olhar para a “carreira” deste artista, ligando-a às características Tropicalistas que, como já disse, o próprio Tom Zé evidencia no livro lançado anos mais tarde (2003), “Tropicalista Lenta Luta”. O título da própria obra já aborda essa questão, dando a idéia de que a luta ainda não terminou; ou seja, a Tropicália para Tom Zé não é (era) algo passageiro, e, desta forma, as abordagens musicais feitas por ele, enquanto Tropicalista, a todo o momento são retomadas e, com o acréscimo de novas informações, se revitalizam. Talvez, alcancem um, digamos, “melhor acabamento” – primeiro – no disco *Estudando o Samba*. Mas, não param por aí, pois é possível perceber resultados muito interessantes em outros trabalhos de Tom Zé, como nos discos *Com Defeito de Fabricação*, *Jogos de Armar ou Faça Você Mesmo* e, mesmo, no disco lançado recentemente, *Estudando o Pagode – Segregamulher e Amor*, ou, ainda, nos discos em que a música faz par com a dança, pensados como trilha sonora para o Grupo Corpo: o primeiro em 1997, *Parabelo*, feito em parceria com Zé Miguel Wisnik e o segundo, em 2002, *Santagustin*, em parceria com Gilberto Assis.

2.3 (Re)visitada

Segundo Celso Favaretto, no livro “Tropicália – Alegoria, Alegria”, se referindo a Caetano Veloso, “(...) é no LP ‘Araçá Azul’ que (Caetano) leva às últimas conseqüências o modo de formar concreto, fazendo o mesmo, aliás, quanto às experimentações musicais. Neste disco, há um refluxo do experimentalismo do movimento tropicalista (...)”⁹. O disco a que se refere Celso Favaretto foi lançado em 1973, e seria o disco em que a Tropicália (para o autor) seria revisitada. Parece-me necessário citar que o termo “revisitar” é extraído por Favaretto de uma análise do disco feita por Antônio Risério. Vamos a citação de Risério:

“Araçá Azul é, sem dúvida, tropicália revisited. Não revista e ampliada, mas retomada e clarificada”¹⁰.

Pode-se pensar que Favaretto, avalizado pela fala de Risério, não (re)conhecia, no final da década de setenta, a produção de Tom Zé com a mesma intensidade que nos fala Carlos Rennó (no encarte do cd relançado), na virada do século, ou, talvez, não percebesse essa produção. Parece inevitável a pergunta: como não percebia? Independente disso, se acompanharmos o pensamento de Favaretto – que parte da idéia da Tropicália sendo revisitada – ao lançar um olhar sobre a obra de Tom Zé, seria possível citar ao menos dois discos em que essa mesma situação acontece, só na década de setenta. Estou pensando nos discos: *Todos os Olhos*, de 1973, e *Estudando o Samba*, de 1976. Os demais discos de Tom Zé, *Se o Caso é chorar*, de 1972, e *Correio da Estação do Brás*, de 1978, ainda pensando a década de setenta, ou mesmo, o disco *Nave Maria*, de 1984, apresentam, em mais de um momento, marcas que podem ser pensadas a partir de um universo Tropicalista, ou mesmo outras marcas, que não se limitam às usadas enquanto Tropicalistas, que aos poucos foram

⁹ FAVARETTO, 1979:31

¹⁰ RISÉRIO – “O nome mais belo do medo”. In Minas gerais – Suplemento Literário, 21/07/73 pp.4-5.

sendo incorporadas ao seu trabalho. Contudo, se observarmos que o próprio Tom Zé assume que, para ele, a Tropicália é algo ainda em movimento, a abordagem passa a ser outra. Qual seria essa outra abordagem? Uma abordagem, talvez, simples, mas que descarta a Tropicália como algo revisitado; esse termo não serve, porque a relação de Tom Zé com o movimento Tropicalista é outra. É claro que, o movimento, enquanto movimento, terminou, porém, não se pode deixar de considerar que as marcas dele continuam se movimentando na obra deste artista, continuam dando frutos. Talvez aí esteja o grande mérito de Tom Zé: hibridizar as informações, que se acomodam no campo composicional do artista, oriundas de vários campos referenciais, sejam eles musicais, textuais, tecnológicos etc. Tom Zé não resiste ao uso das novas informações, resiste sim ao uso indiscriminado destas em detrimento de outras. Em tempo, por que não pensar que Tom Zé é quem faz o papel de resistir à idéia de olhar para a Tropicália como um movimento? O que reforça a idéia de contra-cultura (possível de ser percebida na carreira deste Plagicombinador) e, mais do que isso, nos dá a idéia de “anti-movimento”. Vejam que o “anti-movimento”, para Tom Zé, não se resume a uma oposição (binária) às idéias deste movimento, mas ao fato de resistir aos rótulos (padronizações) que se acomodaram ao lado da Tropicália a partir do momento em que conseguiram capturá-la como tal. Afinal de contas, se olharmos para a Tropicália, talvez, percebamos que ela não teve tempo de se formar como movimento.

Mais do que isso, voltando ao texto de Risério, a idéia de que esse “anti-movimento”, para Tom Zé (e em sua “obra”), ainda esteja sujeito a desdobramentos, talvez seja a razão pela qual Tom Zé não esteja em um livro que procura abordar um universo no qual, aparentemente, estaria inserido. Melhor, um universo do qual fez parte. Essa ausência permite uma outra leitura da Tropicália, muito diferente das abordagens (re)conhecidas – em especial, diferente da forma como Risério, e tantos outros, analisam o movimento. Risério, em “Avant-Garde na Bahia”, analisa a Tropicália como algo morto e parado no tempo e, claro, sua análise parte da leitura permitida pelo movimento até o respectivo momento em que o livro foi escrito. Uma leitura que, como foi dito, evidenciava os nomes de Caetano Veloso e Gilberto Gil e colocava o nome dos demais à margem dessa discussão. É possível ainda pensar que essa leitura, que foi a tônica das décadas de setenta e oitenta (e, porque não, noventa), e que de uma certa forma canoniza o “movimento”, não reconhecia os demais nomes porque eram eles que se colocavam à margem. Por que será que se

colocavam à margem? Talvez porque o ponto de vista destes era diferente, partia de um outro ângulo de visão. O que permite, antes de tudo, uma outra percepção da Tropicália. Não apenas desta como “movimento”, mas, sim, dos demais movimentos (reflexos) que esta deflagra durante as décadas subseqüentes. Essa possibilidade de leitura não se pauta pela ausência como reforço da possível exclusão de alguém, mas pela percepção desta ausência, simplesmente, como uma outra possibilidade. Especificamente, se Risério, como tantos, analisa a Tropicália a partir de uma leitura fechada (e talvez não consiga (re)conhecer na produção de Tom Zé as marcas com características vanguardistas ou, mesmo, não consiga (re)conhecer os demais movimentos efetuados por Tom Zé em toda a sua produção musical, que mantém, como já vimos, as marcas Tropicalistas), de que forma seria possível uma leitura que abordasse os vácuos que foram deixados e permitisse um outro olhar a respeito de determinados momentos da cena musical brasileira? Em poucas palavras, de que forma seria possível uma outra leitura da Tropicália? De que forma seria possível pensar a obra de Tom Zé sendo deslocada desta percepção canonizada, sem criar um outro cânone? Talvez a resposta esteja no próprio Tom Zé. Afinal de contas, antes de qualquer coisa, não é possível ler, olhar, perceber, analisar, visitar a obra de Tom Zé partindo de um mesmo ponto de observação que se olha para a obra dos demais. Da mesma forma, não é possível olhar a obra dos demais a partir dos mesmos pontos de percepção possíveis para a de Tom Zé.

Então, por que não uma leitura da Tropicália que parta do universo de Tom Zé, da bagagem que traz e acrescenta à bagagem dos demais tropicalistas? Quem sabe, uma leitura da Tropicália, partindo de Tom Zé, apresente uma outra linha de abordagem da qual faça parte, como rede (diálogo), nomes como Euclides da Cunha, João Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, João Cabral de Mello Neto, João Gilberto, Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, entre outros. Por que não uma leitura da Tropicália, via Tom Zé, que parta de “Os Sertões”, “Grande Sertão Veredas”, “Vidas Secas”, “Morte e Vida Severina”, “Bossa-Nova”, “Assum Preto”, “Sebastiana”, acrescidas do molho erudito e vanguardista da música européia, além, é claro, do Modernismo de Oswald Andrade; do Concretismo de Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos; de Gregório de Mattos; do iêiê dos

Beatles; dos elementos cafonas (bregas) e de tantas outras informações que são usadas como referenciais Tropicalistas?¹¹

¹¹ Uma abordagem que ficará para uma outra etapa, pois, não existe tempo hábil para uma reflexão de tamanha complexidade.

2.4 Um Pequeno Olhar no Conceito de Vanguarda

Como o termo *Vanguarda* está aparecendo com uma certa frequência no texto, e voltará aparecer nos demais capítulos, senti a necessidade de uma pequena abordagem de sua origem, com a intenção de localizar e perceber em que universo se dá seu surgimento, a partir da definição de vanguarda de Hans Magnus Enzensberger em “As Aporias da vanguarda”.

O conceito de vanguarda, lembra Enzensberger, provém da profissão militar: “vanguarda, parte de um exército em marcha que vai adiante do corpo principal”.¹² Uma guarda de elite é a primeira a avançar, mas também a primeira a combater.¹³ No entanto, o conceito de vanguarda migra do denotativo (militar) para o metafórico (as artes) por volta da década de cinquenta do século dezenove, na França. Este mesmo conceito metafórico de vanguarda permanece sendo usado até o final do séc. XX e início do séc. XXI. Primeiramente, no início do séc. XX, seria usado para representar as vanguardas históricas européias; mais tarde, para representar as neo-vanguardas (leia-se Peter Bürger) ou, ainda, como forma de sinalizar movimentos (ou artistas) que apresentam características vanguardistas. Também, em alguns momentos, é usado indiscriminadamente por aqueles que se consideram ou se dizem de vanguarda. Afinal de contas, o termo vanguarda carrega um certo charme e sempre existe quem acredita, por que não, que “pertencer à guarda é uma distinção”. Talvez, porque “a guarda é um corpo exclusivo: a barreira que a rodeia a separa do resto. Toda a guarda, como, também, a vanguarda, se considera uma elite. Seu orgulho nasce de estar mais adiante e mais longe que os demais, mas também de sentir-se uma minoria distinta”.¹⁴

A vanguarda se diferencia das manifestações artísticas por estar (ou se considerar) à frente do seu tempo (como o corpo militar que está à frente e é o primeiro a combater, e

¹² ENZENSBERGER, 1978:98

¹³ Segundo Enzensberger o termo guarda foi utilizado pela primeira vez por Napoleão 1º, a guarda se distinguia dos demais corpos militares “pela origem superior de seus recrutas e pelo brilho especial de seus uniformes”

¹⁴ ENZENSBERGER, 1978:98

também a ser combatido). É a primeira a anunciar o futuro, mas esse mesmo futuro por ora anunciado pode tornar-se, rápido, o passado. A vanguarda se apresenta como uma coletividade, mas da metade do século vinte em diante, ou, talvez, a partir do momento em que, em cada região, surge aquilo que é conhecido como pós-moderno, é possível perceber características de vanguarda em artistas isolados, não caracterizados por um movimento ou por outra definição qualquer que os coloque em uma noção de coletivo.

A Tropicália, em solo brasileiro, se a lermos como “movimento”, é, provavelmente, o último movimento considerado de “vanguarda” (ou com características de “vanguarda”) que consegue atingir os mais variados campos da arte. Agora, se considerarmos que os irmãos Campos se autodenominam a “vanguarda brasileira”, poderíamos pensar a Tropicália, a partir do pensamento de Peter Bürger, como uma neo-vanguarda. Na condição de (neo)vanguarda, talvez, tenha acusado o golpe antes: perdeu o aspecto de novo, deixou de ser novidade. Quem sabe, tenha avançado demais, se distanciando da retaguarda, criando um vácuo entre os dois corpos, e, em um determinado momento, tenha precisado de um movimento brusco de recuo para se nivelar novamente, formando um corpo só, inserido na “ordem das leis”.

Peter Bürger nos fala, em “Teoria da Vanguarda”, que “assim como as intenções políticas dos movimentos de vanguarda (reorganização da práxis vital por meio da arte) não sobreviveram, dificilmente pode ser ignorado, por outro lado, o seu efeito no plano artístico”¹⁵. Portanto, poderíamos pensar que a Tropicália, como um movimento de neo-vanguarda, no momento em que foi validada e passou a integrar a “ordem das leis” contra qual protestava, tenha perdido o sentido que a deflagrou. A atitude política Tropicalista acusa o golpe e o que permanece é o ato Tropicalista como proposta artística. Caetano Veloso, como um dos líderes do movimento, sempre tentou fugir do “ismo” que insistia em se aproximar da palavra Tropicália. Para Caetano o “ismo” estaria rebaixando, ou talvez, nivelando a Tropicália aos demais “ismos” de todos os tempos. Ao que parece, a Tropicália, após ser validada pelas estruturas vigentes, não consegue fugir do Tropicalismo.

¹⁵ BÜRGER, 1993:105

2.5 Estudando o Samba

Aponto o disco de 1976, *Estudando o Samba*, como sendo o disco no qual o híbrido (Plagicombinador) Tom Zé apresenta uma das movimentações – talvez primeira – mais interessantes. Se olharmos a partir do campo das experiências musicais ou, da pesquisa, é possível aproximar o disco de um termo utilizado por Augusto de Campos: Música de Invenção. Augusto de Campos é um dos nomes citados como referência pelo movimento Tropicalista, e o termo – Música de Invenção -, de uma certa forma, aproxima a Tropicália das características vanguardistas, da mesma forma que serve para aproximar o trabalho de Tom Zé de um universo com interferências vanguardistas. Carlos Rennó, que assina o pequeno texto no encarte do relançamento deste material, em 2000¹⁶, reforça essa idéia, referindo-se ao disco como uma “obra de invenção”. É curioso perceber que a aproximação se dá através de Rennó, que utiliza o termo de Augusto de Campos, e não através do próprio Augusto. Em se tratando de “invenção”, uma outra aproximação parece inevitável, no caso, entre Tom Zé e outro mestre das invenções: Frank Zappa¹⁷.

O original em vinil de *Estudando o Samba* traz outras informações interessantes em seu encarte para pensar o próprio disco: a preocupação de Tom Zé com relação ao próprio trabalho, ou melhor, com a linha de pesquisa deste trabalho. Quem aponta essa preocupação é Elton Medeiros, que assina com Tom Zé as des-canções “To” e “Mãe (mãe solteira)” e, também, é responsável pelo texto presente no encarte do disco:

¹⁶ Série Dois Momentos (dois álbuns em um cd): Tom Zé, Vol. 14: *Se o Caso é Chorar e Todos os Olhos*; Vol 15: *Estudando o Samba e Correio da Estação do Brás*. A reedição destes dois discos foi produzida por Charles Gavin (Titãs), remasterizados diretamente das fitas originais, e o material foi relançado pela *Warner Music Brasil Ltda* com textos de Carlos Rennó. Os lançamentos originais saíram pela Continental.

¹⁷ *Mothers of Invention* era o nome de sua orquestra. Camille Paglia, no caderno “Mais”, da Folha de São Paulo, de 21/11/2004 – em “O Duchamp do Rock” –, nos fala das dificuldades em classificar, buscar um espaço na música popular norte-americana para Frank Zappa. Uma dificuldade sentida “por meio de suas experiências na fronteira entre muitos gêneros”. Tom Zé também trabalha na fronteira dos gêneros musicais, todavia inserido no universo da música popular brasileira. Nos apoiando na fala de Camille Paglia, será possível pensar em Tom Zé como “o Duchamp do Samba”?

“E por aí vai indo o Tom Zé: certo do seu trabalho certo, mas não muito certo de sua aceitação. A ponto de um desabafo – a meu ver, precipitado – ter-me dito que se este LP não circulasse, teria que abandonar o lado de pesquisa de seu trabalho”¹⁸.

Vejam que o texto de Elton Medeiros nos permite mais de uma interpretação. Contento-me com duas, e traço a primeira: Tom Zé, antes mesmo do lançamento do disco, traçava um caminho difícil para os anos seguintes ao lançamento de *Estudando o Samba*. Talvez, Tom Zé percebesse que o universo da música popular brasileira (crítica e público) não estivesse preparado para a proposta musical apresentada nesse disco. Com isso, não quero dizer que a crítica e o público não tivessem capacidade para avaliá-lo, mas, quem sabe, o disco ultrapassasse a discussão em torno da música popular brasileira (na época), estivesse “à frente de seu tempo”; desta forma, acredito que não foram utilizadas as ferramentas necessárias para análise do trabalho, o que reforça a idéia apresentada anteriormente, de que as pessoas não (re)conheciam a produção de Tom Zé: seus discos estavam sendo lançados e passando despercebidos pelo olhar (ouvidos) da crítica e do público. A segunda interpretação, mais provável, é a de que, talvez, Elton Medeiros tenha entendido a proposta musical de Tom Zé, mas deixou-se levar pela ironia do mesmo. Afinal de contas, se Tom Zé sugere, no “desabafo”, a possibilidade de mudar a linha de trabalho, no momento em que o artista deixa de estar vinculado a uma gravadora (ou é deixado, o que neste momento é irrelevante) não parece abandonar o lado de pesquisa que caracteriza seu trabalho – na verdade, mesmo vinculado ao universo fonográfico mantém essa abordagem. Uma característica que se torna evidente nos discos lançados por Tom Zé, depois, digamos, da (re)descoberta feita por David Byrne. Talvez, simplesmente, Tom Zé continua sendo musicalmente, se assim é possível dizer, Tom Zé: sempre sob um guarda-chuva repleto de informações que procuro pensar neste trabalho como um híbrido.

Como emerge a necessidade de outras ferramentas para pensar o disco *Estudando o Samba*, e não apenas as ferramentas usadas para ler o trabalho na data de seu lançamento, a idéia de hibridismo proposta por Homi K. Bhabha (abordagem que farei nos capítulos

¹⁸ Texto escrito em dezembro de 1975 no Rio de Janeiro por Elton Medeiros.

seguintes) possibilita dirigir ao disco de Tom Zé um outro olhar. Não que as leituras não estivessem de bom tamanho. No ensaio “A Liquidificação do Sambão-Jóia (para onde vai a mistura de lirismo com cifrão)”, de Gilberto Vasconcelos¹⁹, o autor reconhece (se referindo ao disco) que “sua importância reside no todo, na imagem de conjunto que nos fica depois de ouvi-lo”. Em outras palavras, está reconhecendo o disco como uma “obra” e não apenas um ou outro fragmento que faz parte da proposta musical. No entanto, pela circunstância, o texto serve como introdução a uma discussão que norteava a época, ou seja, a forma como a indústria fonográfica passava a dar as cartas no universo da música popular brasileira. A data do ensaio é março de 1976, poucos meses após o lançamento do disco, e os apontamentos de Gilberto são pertinentes, já que é possível perceber no disco, nas entrelinhas, não apenas o “estudar o samba”, mas uma forma de pensar a música popular brasileira, discussão que, me parece, permanece atual e evidencia a “jovialidade” do disco. Entretanto, Gilberto Vasconcelos sente falta da ironia, da paródia, que caracterizou a fase anterior do trabalho de Tom Zé. Talvez não percebesse que a ironia se faz presente como forma de sublinhar uma transpiração inventiva muito mais excitante: a ironia se faz presente com a mesma intensidade que a invenção contempla a “obra”. Se, no momento anterior, a ironia de Tom Zé era mais explícita, neste momento se encontra mais rebuscada, todavia, presente; consideravelmente presente.

Dando seqüência ao raciocínio, creio que várias perguntas podem ser feitas a partir do lançamento deste disco (em 1976) e de uma leitura com características híbridas; em especial retomando uma linha de pensamento que se faz presente neste texto, talvez a que mais me intrigue, e creio que não seja possível obter uma resposta precisa, pois, neste momento, não passa de uma hipótese: Será que David Byrne, cidadão norte americano que redescobre Tom Zé, teria a mesma reação se ouvisse o disco quando de seu lançamento em 1976? Vejam que Byrne teve contato com o disco apenas em 1990, quatorze anos depois do lançamento oficial. Reforço: será que para Byrne o disco de Tom Zé causaria o mesmo impacto que causou ou passaria despercebido como passou despercebido por tanta gente? Será que o tempo passa a ser fator preponderante nesta abordagem, ou, apenas, pode-se

¹⁹ Jornal Movimento de 29/03/76

pensar que o trabalho permanece com a mesma sensação de atualidade que tinha na data de seu lançamento?

A partir destas perguntas e sem fugir da idéia de que a crítica não reconhecia o trabalho de Tom Zé, o disco *Estudando o Samba* permite uma série de outras relações pertinentes à discussão, em especial, algumas que nos levem a tentar entender o porquê de a crítica não reconhecer o trabalho deste artista. Um pensamento em torno do universo interiorano, uma abordagem feita a partir daquilo que caracterizo como o primeiro campo de marcas de Tom Zé (que abordarei no próximo capítulo) e aquilo que considero como sendo a principal fissura que ocorre no primeiro momento da trajetória de Tom Zé: o advento da energia elétrica mudando a paisagem do interior do Brasil e as conseqüências ou marcas que esta situação evidenciará. Desta forma, os elementos da tradição popular que marcam presença no disco de Tom Zé, para os padrões da época, funcionam como se a mula-sem-cabeça, o boitatá, o curupira, (o saci-pererê²⁰ e todos os outros personagens que fazem parte do universo da tradição popular brasileira), fizessem o caminho inverso ao caminho realizado pela lâmpada elétrica. Se a lâmpada elétrica, ao ser acesa, apaga a mula-sem-cabeça, o boitatá, o curupira, joga-os para um campo escuro, uma condição marginal, o disco *Estudando o Samba*, ao ser ouvido, pela quantidade de (des)informações presentes, funciona como se todos esses personagens folclóricos adentrassem a sala de discussão e apagassem as luzes dos homens que trabalham na parte de produção e, em especial, na parte de divulgação e promoção de um disco em uma gravadora. Simplificando, funciona como se esses personagens da tradição popular puxassem o tapete e deixassem esses cidadãos completamente no escuro, sem ter onde pisar, diante dessa situação inesperada. Voltando-nos para a questão musical, Tom Zé desloca o Corpo-Cancional tradicional e propõe um outro acordo para atuar com aquilo que considera as des-canções²¹. O que Tom

²⁰ Olhar para Tom Zé como se ele fosse o saci-pererê que endiabra o tom da música popular brasileira (e da cultura brasileira de uma vez por todas). Afinal de contas, o saci não existe, é mito, lenda, conversa pra boi dormir, etc; Se nós pensarmos em Monterio Lobato, é o saci-pererê que enlouquece o Pedrinho, o menino branco, civilizado e de férias (sempre de férias). Tom Zé é mais ou menos isso, não existe, é lenda, conversa pra boi dormir, as pessoas não dão (ou não davam) crédito; é ele que enlouquece a música popular brasileira, branca, civilizada, de férias (sempre)... Quando o Pedrinho (MPB) tinha a certeza de que havia deixado algo em um determinado lugar, o saci (Tom Zé) havia mudado esse objeto de lugar só para brincar com as certezas do Pedrinho (MPB).

²¹ No livro “Tropicalista Lenta Luta” Tom Zé nos fala de suas dificuldades, de suas deficiências, e da forma como buscou alternativas para não desistir da música. Utiliza as palavras “descantor” e “des-canção” ao se

Zé sugere como “plasmar a cantiga com outra matéria” considero um atravessamento feito com outras informações, ou, simplesmente, hibridização. Esse deslocamento proposto por Tom Zé dificultava seu reconhecimento, a localização de suas referências. Não é para menos que algumas pessoas vinculadas ao meio musical não consideravam o que estava sendo produzido por Tom Zé como música: Flávio Cavalcante é um exemplo, mas que, como muitos, não identificava essas referências e, desta forma, afirmava que o que estava ouvindo “não era música”. Talvez, para os padrões da época (se considerarmos que Tom Zé estivesse “à frente de seu tempo”), os discos de Tom Zé devessem ter sido lançados acompanhados de um “manual de instruções”.

Tom Zé resiste as “novidades”, digamos, mercadológicas. Talvez os guardiões dos pilares da sociedade não conseguiram perceber o motivo de sua resistência. Torna-se necessário, então, observar uma questão, que é o ponto que o singulariza: Tom Zé resiste a todo o momento, todavia não resiste pelo simples fato de resistir; resiste e nos revela o que as novas tecnologias vão deixando para trás, o que havia escondido embaixo das “construções modernas” e que aos poucos foi sendo deixados para trás; uma espécie de “sítio arqueológico musical” perdido (enterrado) por essas edificações. A forma como Tom Zé resiste não traz em si, simplesmente, a intenção de substituir aquilo que estava em risco na sociedade por algo “mais bonito”, “mais novo” ou “mais moderno”, mas para mostrar o que o tempo fez questão de apagar. Emerge, então, a possibilidade de percebermos o momento exato em que a padronização acaba por simplificar as coisas, neste caso específico, a música: como a máquina, que é o signo da modernização, realça a padronização, a mediocrização. Para tanto, podemos pensar que esta resistência se torna necessária como forma de apontar o momento em que isso ocorreu, os (vários) momentos em que a música foi padronizada e recebeu uma roupa bonitinha cheia de laços (de fita) para não fazer feio ao se apresentar à corte nas festas populares e, vejam, é necessário lembrar que essa padronização, a que me refiro, muitas vezes, vem acompanhada pelas marcas, ainda incrustadas em nossa sociedade, da palavra “evolução”. Talvez se torne necessário evidenciar que a resistência de Tom Zé não é marcada por um simples “não”.

referir, ao que considero, as pequenas máquinas irônico-musicais por ele compostas. Fala em um novo acordo tácito entre ele e o público, isto é, um outro campo, deslocado do padrão da época, no qual pudesse fazer circular a sua música. Adoto (neste trabalho) o termo des-canções, ao me referir ao repertório musical de Tom Zé, que será abordado com um pouco mais de calma no terceiro capítulo.

Tom Zé não é contra as “novas tecnologias”, apenas não aceita a padronização proposta por elas e as absorve colocando-as para dialogar com as demais disponíveis. Desta maneira, emerge uma outra possibilidade para que possamos olhá-lo como um híbrido. Tom Zé coloca em sincronia tempos diferentes: o anacronismo em relação com a tecnologia de ponta, dialogando em um plano horizontal, sem que um tenha necessariamente mais importância que o outro.

Retornando ao disco, é possível perceber mais um tumulto causado por Tom Zé, afinal de contas, informava na própria capa que era um disco de samba; que se propunha a estudar o samba; um disco que passa por várias vertentes do ritmo citado, todavia, não se restringe ao significado da palavra e agrega a ela uma série de outras informações que tornavam a palavra pequena para sustentá-lo sobre o seu dorso. Neste caso, algumas perguntas se tornam inevitáveis: de que forma é possível fazer vender um disco que não se pode colocar em uma prateleira sob um respectivo rótulo? Por mais que o assunto abordado fosse norteado pelo universo do samba, o disco não poderia ser visto simplesmente como um disco de samba. Também, não seria possível colocá-lo em outra prateleira, ou a prateleira seria simplesmente “outros”? Se pensarmos a partir do campo da indústria cultural, este é o momento em que Tom Zé surge como o inclassificável (!?), afinal de contas, um trabalho que é feito para estar no campo da “cultura industrializada”, não cabe neste mesmo campo.

Se pensarmos, ainda, amparados pelo rastreamento feito por Renato Ortiz, que a década de 1970, especificamente no Brasil, é uma década em que a Embratel intensifica os trabalhos para que todo o lar brasileiro tivesse, ao menos, a possibilidade de ter um rádio e uma televisão, a idéia de um produto cultural parece apresentar outras formas, situação que, muito mais do que ser evidenciada, chega a saltar aos olhos. Talvez essa situação permita pensar na transformação de qualquer objeto (seja de arte ou não) em um mero produto de prateleira. Assim sendo, partindo da dificuldade de colocar Tom Zé sob um rótulo, de que forma seria possível fazer com que o disco produzido por Tom Zé vendesse e, mais do que isso, desse o retorno esperado ao investimento proposto? Afinal de contas, a gravadora não tem a pretensão de ser um simples mecenas, precisa, ou melhor, trabalha sob a ótica do retorno financeiro. De que forma seria possível colocar em uma prateleira um disco que, acredito, não pode ser tratado por um viés de pensamento meramente comercial?

2.6 - Vamos ao Disco

Estudando o Samba talvez seja o disco mais importante da carreira de Tom Zé. É considerado o disco que o afasta da cena, e, ao mesmo tempo, é o disco que faz com que se aproxime da cena novamente: dá a Tom Zé a possibilidade de voltar a gravar, mas só depois de o ter jogado no que ele mesmo considera um ostracismo (forçado). Tom Zé transita pelo estilo que dá nome ao disco, dando ao samba um certo refinamento. Tom Zé hibridiza informações. É possível perceber as informações da tradição popular que Tom Zé carrega desde Irará, a interferência de elementos urbanos muito marcantes, como a Bossa-nova, o Movimento Concreto, o próprio samba, e, ainda, a vanguarda, que se faz presente muito mais como postura – isso está no dorso da carreira de Tom Zé –, mas que, também, pode ser percebida enquanto interferência musical. Sem contar, é claro, a peculiar ironia de Tom Zé, que parece ser mais marcante em des-canções nas quais se tem a impressão de que o híbrido Tom Zé desaparece; ou seja, naquelas des-canções em que as experimentações, ou mesmo, as radicalizações como recurso, desaparecem e parece sobrar o estilo musical na sua forma mais crua. A ironia de Tom Zé transborda e acaba por validar o híbrido Tom Zé em um outro lugar. Afinal de contas, se não é possível reconhecer o híbrido na des-canção, a des-canção acaba por apontar um reconhecimento no conjunto da “obra”.

Os nomes das letras das des-canções, se desconsiderarmos os subtítulos, formam um poema concreto. É bom lembrar que os concretistas são uma das referências dos Tropicalistas, e, no caso, de Tom Zé, é possível dizer que permanecem não apenas como tal, pois, afinal de contas, tanto Augusto de Campos como Décio Pignatari têm uma participação interessante no disco anterior ao *Estudando o Samba*, *Todos os Olhos*. O concretismo se faz presente com uma certa força neste trabalho. O índice, que se assemelha a um poema e aparece na contracapa, é composto por dez monossílabos, sendo que, “Toc”, antes de ser um monossílabo é uma onomatopéia e, o mais interessante, reforça essa condição: é a única des-canção instrumental, repleta de ruídos que soam como se fossem pequenos toques atravessando o corpo da música. Todavia, o índice/poema não é composto

somente por monossílabos, acrescentam-se, ainda, as palavras (versos) “A Felicidade” e “Índice”. Vamos a ele:

MÃ
A FELICIDADE
TOC
TÔ
VAI
UI!
DOI
MÃE
HEIN?
SÓ
SE
ÍNDICE

A segunda faixa do disco, “A Felicidade”, composta por Antonio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes, começa apenas com o violão, chamando atenção para o contratempo utilizado, de uma certa forma, para simplificar a batida bossa-nova (limpar o campo). A economia de instrumentos ajuda a reforçar o efeito percussivo utilizado por Tom Zé que, acredito, pode ser feito a partir do simples recurso de abafar as cordas do violão. Ainda, esse efeito percussivo, pode ser pensado como (mais) um monossílabo recorrente (no disco), como letra. Como acontece na primeira faixa do disco, “Mã”, se repete nessa um adensamento crescente que parece deixar a música tencionada. Em tom marcial, ocorre a colagem de um fragmento no início que na verdade só realça o despojamento da des-canção, pois, esse mesmo efeito utilizado, que parece conduzir a música para um outro plano, ocorre apenas uma vez, não se repete. A des-canção apresenta um ápice, todavia esse ápice decreta o fim da mesma; às vésperas deste final, ocorre o ingresso de uma percussão (atabaque, chocalho e tamborim) marcando o compasso e deslocando o ritmo para um samba; a letra termina com o verso “Tristeza não tem fim”, ao final da última palavra do

verso (“fim”) o violão e o efeito percussivo param e a música segue com a percussão em “fade-out”.

“A Felicidade” é o único verso do poema concreto da contracapa que não é de autoria de Tom Zé (e seus parceiros de composição), mas não é apenas isso que torna a canção especial; essa também destoa por ser o verso mais longo do poema. No entanto, acrescenta um charme todo especial ao poema, pois a felicidade, que não é de Tom Zé, mas de outros compositores, se justifica pelos versos da canção que dizem que a “Tristeza não tem fim/Felicidade sim”, como se o que sobrasse para Tom Zé fosse a solidão em forma de monossílabo, representada pelos versos da des-canção “Só”:

na vida quem perdeu o telhado
em troca recebe as estrelas
pra rimar até se afogar
e de SOLução em SOLução esperar
o SOI que SObe na cama
e acende o lenÇOL
SÓ lhe chamando
SOLicitando
SOLidão
Que poeira leve
SOLidão
Olha a casa é sua
O telefo...

Na faixa “Só (solidão)” (de Tom Zé), número dez do disco, a palavra telefone na primeira parte da canção não é pronunciada até o final – “o telefo...” –, causando um estranhamento: uma interrupção abrupta de uma palavra que daria uma seqüência rítmica à letra. No entanto, na segunda parte da letra, quando a palavra “telefone” é pronunciada por inteira, dando a idéia de que o telefone havia tocado, a letra se movimenta de outra forma: quando o telefone toca, a resposta não passa de um “engano”, o que reforça a solidão

sugerida pela letra. Em um momento específico, as palavras que começam com o monossílabo “so” ganham letras maiúsculas, como efeito poético.

Na faixa número doze, “Índice” (de Tom Zé, Briamonte e Heraldo do Monte), é outro verso que se diferencia dos demais monossílabos. Trata-se de outra bossa-nova, mas que apresenta uma curva melódica mais ousada. Percebe-se uma certa radicalização da sonoridade proporcionada pelo trabalho com microtonalidades. A letra é composta pelo nome de todas as outras canções do disco, o que reforça o título da música e a posição da mesma como elemento fonográfico. No entanto, no encarte, inverte-se a posição e a letra passa a ser a primeira a aparecer. Todos os nomes das músicas são citados no contexto poético da própria letra, com exceção da faixa “Toc”, única faixa instrumental, em que a palavra funciona como um ruído, reforçando a condição onomatopaica da música e do disco:

A felicidade
Só dói
Só dói se (Toc)
Mã
Mãe
To só
Dói mãe hein?
Ui!
A felicidade
Só dói
Só dói se (Toc)
Vai mãe
To só
Dói mãe hein?
Ui!
A felicidade

A primeira faixa do disco, “Mã” (Tom Zé), é uma polifonia sobre um *ostinato* que segue, passo após passo, em um adensamento gradual que se dá pela entrada defasada das vozes. É possível perceber, nas vozes nasaladas, as marcas do interior do Brasil. Mais do que isso, é possível perceber a utilização, bem dosada, de elementos folclóricos do interior do nordeste brasileiro sem o peso e o ranço que parecem acompanhar a palavra folclore, quando esta é utilizada com a idéia de resgatar algo “genuinamente brasileiro”.

A terceira faixa do disco, “Toc” (de Tom Zé), me parece aquela em que o híbrido Tom Zé se apresenta com as melhores vestimentas. É possível perceber as interferências da bossa-nova, as sonoridades folclóricas e a presença das interferências musicais vanguardistas. É a única faixa instrumental do disco e, também, o único monossílabo que faz parte do grupo de monossílabos que compõe o nome das letras que, antes de ser observado como monossílabo, precisa ser observado como uma onomatopéia. A faixa é um quebra-cabeça no qual Tom Zé vai juntando as peças, não no formato melódico, mas como fragmentos: como nas duas músicas anteriores a esta no disco, aqui se repete o mesmo procedimento de entrada defasada, porém, enquanto nas outras o acúmulo se dá por meio de melodias, nesta, por sua vez, o acúmulo se dá através de fragmentos, toques, notas, ruídos, etc. (Novamente, emerge a possibilidade de pensar nesses toques como monossílabos associados aos monossílabos do texto.)

A des-canção remete a uma viagem por vários campos de atuação vanguardista: a utilização da imprevisibilidade do rádio como fragmento remete a Cage²²; os ruídos remetem ao futurismo; a sobreposição de sons gravados remete a música concreta que, por sua vez, remete ao Hertzé²³; a máquina de escrever havia sido usada por Satie em “Parade”. Em especial, esta faixa apresenta uma certa radicalização na forma como é composta, mas, mais do que isso, além de apresentar uma solução enquanto execução, a música se resolve (de forma interessante) em um final completamente inusitado.

²² Cage têm uma peça para rádio, “Paisagem Imaginária n2”

²³ O Hertzé (ou Orquestra de Hertz), o Enceroscópio e o Buzinório são os instrumentos inventados e construídos por Tom Zé - os instronzamentos - que foram utilizados na gravação (lançado em 2001) do disco “Jogos de Armar ou Faça Você Mesmo” e acompanharam os shows de lançamento. Com os instronzamentos Tom Zé volta a trabalhar com a produção de instrumentos experimentais, retomando algumas experiências realizadas durante a década de 70 – “incorporando eletrodomésticos, além de instrumentos de trabalho como o serrote etc.” -, que culminaram com a apresentação destes instrumentos no show “Correio da Estação do Brás”, de 1978, lançamento do LP de mesmo nome (Continental).

Na quarta faixa, “Tô” (de Tom Zé e Elton Medeiros), novamente a referência é a bossa-nova. O samba entra no refrão da primeira parte, e, quando se espera que esse movimento vá se repetir na segunda parte da des-canção, isso não ocorre; a des-canção retorna para bossa-nova e segue assim até o final. A letra se dá a partir de uma aparente oposição de palavras, em que elas parecem não criar resistência uma em relação à outra (a letra dessa des-canção recebe mais atenção no terceiro capítulo).

Na quinta faixa, “Vai (Menina Amanhã de Manhã)” (de Tom Zé e Perna), a felicidade volta a ser o tema, em um tom um pouco mais alegre. Novamente, é possível perceber a interferência concreta.

Na sexta faixa, “Ui!(Você Inventa)” (de Tom Zé e Odair Cabeça de Poeta), ocorre um jogo de pergunta e resposta; um jogo muito parecido com uma forma popular de canção nordestina, o repente, que se dá a partir de um desafio entre dois repentistas. O movimento se repete nas duas partes da des-canção e se mantém não apenas na letra, mas também no arranjo. Esse mesmo movimento serve para terminar a des-canção e, da forma como termina, lembrar Adoniran Barbosa e Os Demônios da Garoa parece inevitável. A letra tem suas peculiaridades e, com um texto introdutório, essa des-canção ganha uma outra roupagem e integra, também, o disco *No Jardim da Política*. Segue a letra:

Você inventa – Grite

Eu invento – Ai

Você inventa - Chore

Eu invento – Ui

Você inventa o luxo

Eu invento o lixo

Você inventa o amor

Eu invento a solidão

Você inventa a lei

E eu invento a obediência

Você inventa Deus

E eu invento a fé

Você inventa o trabalho
E eu invento as mãos
Você inventa o peso
E eu invento as costas
Você inventa a outra vida
Eu invento a resignação
Você inventa o pecado
E eu fico no inferno
Valei-me Meu Deus

Na sétima faixa, “Dói” (de Tom Zé), é possível perceber novamente o jogo polifônico nas vozes e nos metais. O baixo faz a vez do surdo e parece sofrer na mesma batida da des-canção. Por que não pensar em um coração pulsando ou, ainda, agonizando, dialogando com a letra? A des-canção, que se utiliza de elementos da tradição popular hibridizados a elementos da poesia concreta, com a presença marcante de monossílabos, desencadeia em um samba, que tem a seguinte letra:

Maltratei
Sim Maltratei demais dói
E machuquei, quei, quei, quei, quei,
Meu coração que bate
Que bate calado
Que bate calado
Que bate, bate
E dói, dói, dói

Que bate e dói, dói

Dói amor
Dói com d
Ô dói, dói

Amor ô dói, dói

A faixa oito, “Mãe (mãe solteira)” (de Tom Zé e Elton Medeiros), um “sambão clássico”, me parece carregado de ironia, assim como a faixa de número onze, “Se” (de Tom Zé), outro samba, porém, este parece calcado na “dor-de-cotovelo”, que, além da voz de Tom Zé e mesmo do arranjo, faz realçar o tom irônico. Já na faixa nove, “Hein?” (de Tom Zé e Vicente Barreto), o arranjo de violino, com um contraste de notas longas (sem harmonia e melodia) e notas picadas, reafirmando a idéia de monossílabos presente neste disco, acrescenta um toque todo especial à des-canção.

A capa é outra preciosidade. Os arames-farpados, uma espécie de símbolo do cerceamento promovido pela ditadura militar, aparecem em primeiro plano, como se aprisionassem o samba. Se Tom Zé quer sugerir que o ritmo se liberte das amarras que o haviam aprisionado, a capa acaba por corroborar com essa idéia. Vejam que no disco *Estudando o Pagode*, lançado em 2005, os arames-farpados voltam a aparecer. Esse disco permite várias relações com *Estudando o Samba*, no entanto, a que chamou mais atenção foi a seguinte: em 76 cerceava-se também o ritmo, mas o arame farpado não deixava de estar diretamente relacionado ao cerceamento promovido pelo regime ditatorial que o país vivia. Por sua vez, em 2005, o disco, assim como a imagem do arame, é uma representação do (histórico) cerceamento à mulher, ao “ritmo” também, mas não podemos abandonar a hipótese de Tom Zé estar lançando seu olhar debochado ao cerceamento travestido de uma aura democrática, no qual o mundo se embrenhou nos últimos tempos.

CAPÍTULO 3

3.1 Apenas Tom Zé

“De vez em quando todos os olhos se voltam pra mim
Esperando e querendo que eu saiba,
Mas eu não sei de nada,
Eu não sei de nada, eu não sei de nada”...
(Todos os Olhos – Tom Zé)

“A alegria é a esquizofrenização como processo, não
o esquizo como entidade clínica”.
(Gilles Deleuze e Félix Guattari)

O capítulo anterior serviu para posicionar Tom Zé e possibilitar uma série de alternativas para pensar o próprio Tom Zé. Este capítulo se propõe a olhar para os elementos que compõem o que considero o híbrido Tom Zé, elementos que, uma vez detectados, permitam olhar para Tom Zé a partir do pensamento de Homi K. Bhabha (hibridismo). Um híbrido que se apresenta repleto de complexidades, as quais, em alguns momentos, impossibilitam uma localização precisa (ou possibilitam uma localização imprecisa), mas nem por isso impedem que o olhar capture uma quantidade considerável de relações que nos permitam pensar este híbrido se constituindo a partir de três campos referenciais focados em universos culturais bastante distintos. Não que isso seja uma regra,

pois, se assim fosse, seria possível pensar de imediato, no caso de Tom Zé, nas exceções; ou seria mais fácil pensar que o híbrido Tom Zé se caracteriza pelas exceções, assim sendo, a possibilidade de regras seria nada mais que a possibilidade de exceções. Além disso, esses três campos de referências, aos quais me refiro, podem estar fragmentados em vários outros campos menores e, dependendo do caso, a união destes pequenos fragmentos poderia ser pensada como uma espécie de “bricolagem”, o que não destoaria da idéia de híbrido. Retornando o foco aos três campos de referência inicialmente sugeridos, que, acredito, me permitem fazer circular o híbrido Tom Zé, estes se apresentam da seguinte forma: o primeiro focado no interior do nordeste brasileiro, mais precisamente Irará-BA; o segundo, com características urbanas, e algumas relações que surgem entre as cidades (Salvador e São Paulo) que marcam a trajetória de Tom Zé; e um terceiro com características acadêmicas (eruditas), o que permitiria estabelecer relações com as transformações musicais propostas pelas vanguardas européias do início do século XX, ou ainda, por que não, estabelecer relações, como diria Peter Bürger, com as neo-vanguardas (Stockhausen, Boulez, Cage, etc.) da metade do século, lembrando que estes movimentos vanguardistas também podem ser vistos a partir de uma caracterização urbana. Lembro ainda que estas relações com a música erudita se tornam possíveis, talvez evidentes, em função do momento acadêmico pelo qual passou Tom Zé e, é claro, a partir da proposta dos professores com quem Tom Zé estudou de 1962 a 1967, período da Universidade Federal da Bahia que Antônio Risério, em “Avant-Garde na Bahia”, aponta como sendo a “Era Edgard Santos” (mais precisamente, entre o final da década de 1940 e o início da de 1960).

3.2 – O Sertanejo Tom Zé

Oh senhor Cidadão/ Eu quero saber

Com quantos quilos de medo

Se faz uma tradição?

(Senhor Cidadão – Tom Zé)

Esta etapa do texto tem início naquilo que cronologicamente poderia ser chamada de começo da trajetória de Tom Zé, sem que a informação, pelo viés cronológico, seja relevante para pensar as redes por onde circula o híbrido Tom Zé. O primeiro dos três campos sugeridos, que caracterizam o universo deste baiano, passa pelo interior do nordeste brasileiro (e talvez, no interior do nordeste brasileiro, esteja o local do qual o observador Tom Zé extraia e lapide as informações mais preciosas para a composição de suas des-canções), mais precisamente, Irará-BA, muito próximo de Canudos, ou daquilo que um dia foi chamado de Canudos¹. Local que fazia, em outras épocas, parte do caminho das peregrinações de Antonio Conselheiro, das andanças do bando de Lampião e Maria Bonita. Um mundo ainda sem energia elétrica, no qual a mula-sem-cabeça, o caipora, o boitatá, e tanto outros nomes da tradição popular nacional, estavam sob os holofotes do imaginário popular. Um imaginário recheado de lendas, contos, cantos,

¹ Vale lembrar que Tom Zé cita com certa frequência, em entrevistas, a obra de Euclides da Cunha – “Os Sertões” – pela forma como a mesma aborda a condição do sertanejo nordestino. A idéia do espelho/imagem que Tom Zé apresenta como alternativa para a elaboração de des-canções como “Maria Bago Mole”, “Rampa Para o Fracasso”, “São São Paulo”, entre outras, talvez não passe de um desdobramento que tenha como foco primeiro a obra de Euclides da Cunha. Se nas des-canções citadas Tom Zé busca que as pessoas se reconheçam nos personagens ou acontecimentos relacionados, é possível pensar que em “Os Sertões” Tom Zé se reconhece, e reconhece os seus, como sertanejo. É na obra de Euclides da Cunha que Tom Zé, pela primeira vez, reconhece a fala do sertanejo, de uma certa forma, sob o cânone de um livro.

causos, rezas, etc. Ainda sem a invasão, se assim é possível dizer, empreendida pelos veículos de comunicação em massa. Podemos perceber, neste mesmo universo “pré-moderno”, uma espécie de “Idade Média Sertaneja”, as primeiras, mas sensíveis mudanças que ocorrem após o advento da energia elétrica. Esta luz que, muito mais do que iluminar, anuncia “tardamente” a chegada da “modernização” e, no olhar de Tom Zé, a percepção das mudanças geradas por essa “modernização”. Isto é, mundos que estão sendo hibridizados, que ganham uma leitura crítica através da letra – gravada na década de 90 – da des-canção “Ogodô, ano 2000”²:

A ciência excitada
Fará o sinal da cruz
E acenderemos fogueiras
Para apreciar
a lâmpada elétrica
(Tom Zé)

É interessante perceber como Tom Zé observa as possíveis contradições geradas pela modernização, mas não se pauta por elas. Muito mais do que pensar em um jogo de resistência entre o arcaico e o moderno, entre o pensamento mítico e a razão iluminista, Tom Zé re-significa as informações para exercer a crítica a partir da inversão dos termos. Desta maneira, no jogo proposto pela letra “Ogodô, ano 2000”, a razão parece subordinada ao mítico e o moderno subordinado ao arcaico. Ao invés do “moderno” (e da razão

² A des-canção abre o disco “The Hips Of Tradition (brazil5 the return of Tom Zé)” de 1994. O primeiro disco de Tom Zé lançado pela gravadora Luaka Bop, de David Byrne, nos Estados Unidos da América e na Europa, foi “The Best Of Tom Zé”, uma compilação tendo como base o disco de 1976, “Estudando o Samba”, com o acréscimo de mais algumas des-canções. “The Hips Of Tradition” é o primeiro disco que, em estúdio, marca o retorno de Tom Zé, e ainda sem lançamento previsto para o Brasil. Ogodô, segundo a crença popular brasileira, é um orixá filho de Xangô: “Xangô Ogodô” dança com um ochê em cada mão e o próprio nome é referência ao machado duplo, pois ogodô significa “que corta dos dois lados”. (<http://www.mulhernatural.hpg.ig.com.br/trablux/xango.htm>)

iluminista) tentar se livrar do “arcaico” (e do pensamento mítico), ou mesmo, de uma maneira contrária, uma resistência do arcaico (e do pensamento mítico) em relação aquilo que se apresenta como “novo” (ciência), o que ocorre, a partir da re-significação proposta por Tom Zé, é que os pares, arcaico/moderno e pensamento mítico/razão iluminista, passam a conviver: não ocorre a exclusão ou a substituição de um pelo outro, nem a preponderância de um em relação ao outro, apenas a utilização das “novas informações” dialogando com as informações já existentes. A crítica de Tom Zé não é em relação ao que se apresenta como “novo”, mas em relação à padronização e a mediocrização que ocorre a partir do uso, muitas vezes indiscriminado, deste como se fosse a “salvação da lavoura”. Afinal de contas, o uso (indiscriminado) disso que se apresenta como “novo”, que logo precisa ser substituído por outro “novo”, não passa de um mero modismo que, muito mais do que achar que proporciona alternativas para a música respirar, simplesmente a aprisiona. Se Tom Zé não embarca na lógica do mercado da modernização a qualquer preço, é possível dizer que a crítica de Tom Zé aponta para o encanto proporcionado pelo “novo” e, de uma certa forma, se dirige às vanguardas, ou melhor, ao encanto, por elas proporcionado, que ainda reluz no olhar daqueles nomes que se “consideravam de vanguarda”. (O que acaba por expor as contradições geradas por esta, que combate à frente o que está atrás, isto é, a tradição; e se contradiz quando deixa de ser “vanguarda” e passa a integrar as fileiras da “tradição”.) Talvez seja possível formular o seguinte pensamento: Tom Zé, como um “Ogodô”, ao mesmo tempo é e não é de vanguarda, utiliza-se dos elementos vanguardistas em contraponto a elementos já existentes em seu campo composicional: é como se utilizasse as novas tecnologias e as colocasse dialogando com a idade-média-sertaneja-de-Irará (uma prosa arrastada sob a luz de um candeeiro, descascando um fumo de corda e abanando as mãos constantemente para espantar os pernilongos).

No exato momento que Tom Zé propõe um diálogo entre tempos distintos que, a princípio, não dialogariam, está propondo uma desierarquização neste diálogo. A tradição (o cânone) deixa de ter importância, ao menos na forma que tinha, e o diálogo não se dá mais a partir de uma verticalidade laico-pedagógica, mas a partir de um campo horizontal desprovido de hierarquias (rizoma). Desta forma, o resultado destes diálogos, no caso, as des-canções, nem sempre são fáceis de serem decodificadas por um público acostumado a receber informações mastigadas.

Insisto na leitura em torno da lâmpada elétrica, pois a considero de uma importância particular na formação deste primeiro campo referencial de Tom Zé³. É bem provável que esta mudança, posterior ao advento da energia elétrica, se configure no choque mais expressivo deste primeiro campo; afinal de contas, gera uma fissura, abre uma fenda, cria um interdito, mais do que isso, permite uma plurificação de possibilidades pela qual Tom Zé pode transitar. Percebam a fala de Tom Zé:

“Quando botaram energia elétrica em Irará também foi uma emoção. Porque criança não tinha o que fazer. O que fazer com o dia? Valha-me Nossa Senhora! Um dia é um tormento de vazio. Então tudo o que acontece na cidade é uma grande novidade. Botar luz elétrica em Irará... Você ficar na janela olhando aquele movimento lentíssimo: um dia chegava gente para cavar um buraco. Um dia botavam ali uma coisa de madeira deste tamanho, que chamavam ‘poste’. Um dia fincavam esses postes. Um dia vinham pregando uma primeiras coisas, que futuramente vão segurar os transformadores. Depois, as linhas de três fios, da corrente II mil volts. Fui aprendendo tudo, porque só vivia olhando e escutando(...) E quando a luz estava para inaugurar na cidade – tinha ouvido dizer que a luz ia ser ligada no sábado às quatro horas –, então tomei coragem, porque criança não falava com adulto, e perguntei ao funcionário. E ele: ‘É, vai ligar às quatro horas.’ E eu: ‘A que horas chega aqui?’ Olha, de Coração de Maria para Irará você passava meio dia viajando. Saía de manhã, chegava lá ao meio-dia. Podia demorar pouco, mas tinha que demorar alguma coisa! Quando ele me disse:

³ Não apenas a energia elétrica, mas a relação de Tom Zé com a água também permite uma leitura entre dois mundos distintos. Percebam isso na fala de Tom Zé: “Um belo dia, vou para Salvador e tia Wanda me fala: ‘Lave o rosto aí.’ Achei estranho, porque era uma pia sem água. Vacilei: ‘Não tem água.’ Ela disse: ‘Olha a torneirinha aí.’ Girei cuidadosamente a alça superior e saiu água. Não contei nada a ela, só pensei: ‘Puxa vida, mas que danação!’ Depois fui lá para cima. Quando ia saindo, tia Wanda me disse: ‘Feche.’ Voltei e fechei; e a fonte sumiu, não é? Isso realmente... para o meu mundo era mágica! Uma água que está lá longe, que você vai buscar, pega na fonte, onde está minando, carrega no jegue, bota dentro de casa para beber. Mas eis que num contrapasso, olha a água vindo por uma pequena torneira ali quietinha e pronta para o inesperado – que coisa de mundo de conto de fada, não é? Que coisa louca, uma torneira e o que era mais ainda de conto de fada: você fecha a torneira, acabou a fonte. A fonte desapareceu. Cadê a fonte? Não está mais aqui. A fonte foi retirada. O encanto do Mágico de Oz passou...” (Tom Zé páginas 249 e 250)

‘Chega na mesma hora’, pensei que estivesse zombando e fechando a conversa. Já estava segregando criança. Fiquei triste, porque estava conseguindo respostas de um adulto, ainda mais um adulto da eletricidade, não é?”⁴

A partir da fala simples de Tom Zé, é possível perceber as diferenças (ou similaridades) entre o olhar do artista e o do sertanejo. Na des-canção “Ogodô, ano 2000”, os versos, trabalhados para dialogar com a música naquilo que Augusto de Campos – em “Balanço da Bossa e outras bossas” – considera “um trovador delicado, nos seus melhores momentos, à difícil arte de fustigar o bom-tom e de fundir *motz el som* (palavra e som), como queriam os provençais, esses baianos do século XII.”⁵, se contrapõe a fala nua e crua, ingênua e irônica do trovador sertanejo.

A instalação da energia elétrica se caracteriza por uma particularidade a mais, mas, em especial, se particulariza na forma como Tom Zé articula a leitura destes diálogos e pela forma como estes passam a marcar presença na trajetória de Tom Zé. Essas particularidades, que parecem ser uma constante na trajetória do artista, ocorrem por que Tom Zé não nega aquilo que, a cada momento, é apontado como sendo as “novas tecnologias”, mas, também, não refuta as informações que eram usadas, muitas vezes como sobrevivência, antes daquilo que se apresenta e se estabelece como “novo”. Trocando em miúdos – no campo composicional – Tom Zé equilibra as informações e as desequilibra, quando e se necessário for, estabelecendo dinâmicas que potencializam ao ouvinte novas experiências musicais, e à crítica, novas alternativas interpretativas. Tom Zé, parafraseando o próprio Tom Zé, esclarece confundindo e/ou confunde esclarecendo. Nessa “confusão esclarecedora” que compõe o encadeamento dos versos, ou, o encadeamento das partículas musicais faz com que surja a possibilidade do exercício da suspeita que, me parece, está sucumbindo (ou sucumbiu) diante do nivelamento, padronização, mediocrização promovidos pelo mercado.

⁴ Tom Zé, página 252

⁵ CAMPOS, 1974:335

A lâmpada elétrica que depois de acesa provoca mudanças consideráveis na vida dos moradores deste interior brasileiro (não apenas no interior), em especial, na relação que estes moradores tinham com a noite, com o fogo e com a quantidade de lendas que surgiam e ganhavam vida a partir do momento em que o sol se punha, deflagra outras possibilidades de leitura. Parece que o fogo, que também servia para iluminar, depois do advento da lâmpada elétrica, aos poucos perde essa função, é dispensado, ou melhor, colocado na marginalidade. Talvez seja possível dizer que é a luz da lâmpada elétrica que coloca o fogo da mula-sem-cabeça, do caipora, do lobisomem, do boitatá na escuridão; e as narrativas, que faziam parte do imaginário popular enquanto a escuridão era a rainha da noite, não deixam de existir, mas perdem um pouco o seu, digamos, “charme”; afinal de contas, a partir do momento em que a luz elétrica se acende, é possível olhar para a mula-sem-cabeça, o boitatá, o lobisomem, o caipora com outros olhos e perceber de que forma eles brincavam, se divertiam e faziam parte deste imaginário. Será possível pensar que a luz tolhe a imaginação? Será que o nivelamento em torno da lâmpada, aos poucos, poda o exercício da suspeita?⁶

Observem, na fala de Tom Zé, contando a primeira vez que se deparou com a lâmpada elétrica, o choque entre esses dois mundos completamente distintos que procuro apontar no texto:

“Nossa Senhora! Aquela luz sem nenhuma mancha! Porque os candeeiros nossos sempre tinham uma coisa que não estava bem, não é? A fumaça que subia do próprio candeeiro sujava o tubo. Nunca aquela luz era perfeita. Eu fiquei extasiado. Criança não se mete em conversa de adulto, então podia sentir à vontade, era uma vantagem. Aí eu me dizia: ‘Meu Deus, vai morrer agora a catapora, a mula-sem-cabeça, o lobisomem’ – aquelas histórias que me aterrorizavam, principalmente naquela casa enorme, com piso e forro de madeira, que estalava a noite

⁶ É na escuridão que as lendas em torno do fogo permanecem vivas, ou melhor, o respaldo dado ao fogo na escuridão ganha outras proporções e, quem sabe, se torna possível dizer que as margens [interior do Brasil], as tradições populares sobrevivam diferentemente da forma como estas sobrevivem nos centros.

toda, esfriando do sol, não é? Eu passava horas sem dormir. À noite, era a hora do terror. Criança lá vai dormir às oito horas e sofre a noite toda, ninguém liga se está dormindo ou não. Vai agora, com uma luz dessa não pode aparecer bicho nenhum; porque a luz do candeeiro bruxuleando, palpitando assim levemente já era por natureza vizinha da mula-sem-cabeça, mas essa lâmpada, absolutamente branca? Nossa senhora, aquilo foi... Até hoje ainda me lembro daquela cor, daquela cor que é uma cor que você nunca viu antes. Isso que é o inaugural, não é?”⁷

É nesse universo, na periferia da periferia da periferia⁸, repleto, como já disse, de cantos da tradição popular, cantos religiosos, rezas, lendas que se misturam a canções populares anônimas, ou a nomes populares como os de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, que é possível identificar o primeiro campo de marcas (traços) de Tom Zé. Marcas muito fortes no campo musical, mas que não se restringem a este, basta lembrar a bagagem de informações internalizadas a partir das fissuras ocasionadas pela época: um choque tardio entre um mundo pré-moderno, tendo o narrador como fio condutor, e um mundo moderno em que o narrador passa a ser substituído por um contador de histórias mecanizado (rádio, televisão, mas, interessante destacar, ainda com características analógicas).

No entanto, aquilo que se constituirá como o segundo campo destas marcas, só se torna passível de identificação quando Tom Zé, em definitivo, deixa Irará e se desloca para Salvador. Cidade que, de uma certa forma, fazia parte da sua vida, mas que passa a ter uma

⁷ Tom Zé, página 251.

⁸ Um universo marginalizado pelo próprio contexto geográfico brasileiro, e, conseqüentemente, mundial. Consideremos o Brasil como uma periferia dentro de um universo maior em que a Europa e os Estados Unidos dividem as “pompas” de centro do mundo; e, ainda, observemos que o Brasil também apresenta um centro econômico-cultural (Rio-São Paulo) e que as demais regiões permanecem em uma condição periférica em relação a esse centro que, de uma certa forma, alicerça a sociedade brasileira. Sem perder de vista que, essa periferia, que se caracteriza por estados, ou mesmo regiões, também apresenta centros, no caso de Tom Zé, a Bahia, representada pela capital Salvador. Na periferia desse centro regional se encontra a cidade de Irará. A partir dessa observação, seria possível pensar que Tom Zé, em relação ao centro do mundo (onde Tom Zé nascerá novamente para a música, resgatado por David Byrne), se encontra na periferia da periferia da periferia. Ou seja, na periferia em relação a Salvador, que se encontra na periferia em relação ao eixo Rio-São Paulo, que, por sua vez, se encontra na periferia em relação à Europa e aos EUA.

outra importância, agora, no campo artístico. No entanto, só deixa a periferia quando, em Irará, passa a ser “reconhecido”, tornando-se uma espécie de “centro das atenções”. Quando falo “reconhecido”, não estou falando necessariamente em reconhecimento, mas daquilo que, provavelmente, não passou de algo momentâneo, quando do “sucesso” repentino da des-canção “Maria Bago Mole”. Mas, por sua vez, pode ter sido esse pequeno “sucesso”, na periferia da periferia da periferia, que fez com que Tom Zé sentisse a necessidade de se deslocar para Salvador, levando na bagagem (e no olhar) um mundo consideravelmente diferente do universo urbano. Talvez essa espécie de reconhecimento o tenha despertado para um outro universo, quem sabe, maior⁹. Claro que toda vez que surge a palavra “maior”, também surge a possibilidade de pensar o “conceito de menor”, a partir de Deleuze e Guattari, e a forma com a qual Tom Zé pode estar inserido nesse universo.

⁹ É através da canção “Maria Bago Mole” (ainda sem registro fonográfico) que Tom Zé começa a exercitar as bricolagens que mais tarde se tornaram conhecidas em canções como “Parque Industrial” (que integra o disco “Tropicália ou Panis et Circense”, e o primeiro disco de Tom Zé, de 1968, “Grande Liquidação”), “São São Paulo” (foi com esta canção que Tom Zé ganhou o festival de Música da Record em 1968, e que integra também o disco de 1968), entre outras, mas, em especial, Tom Zé exercita um outro elemento que irá marcar o todo do seu trabalho, a ironia, neste primeiro momento tendo como alvo a sociedade Iraense.

3.3 – Um pouco de Iará em Salvador e São Paulo

Quem é que agora está
botando tanto grilo na cabeça do século?
Ô de marré, de marré-de-ci
Quem é que empresta
um travesseiro prá cabeça do século?

O segundo campo de marcas da carreira de Tom Zé pode ser identificado em um universo urbano. O primeiro ponto de parada, em 1960, Salvador-BA. É em Salvador que Tom Zé conhece os futuros Tropicalistas: Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Capinam, e o ponto de identificação entre eles, no que tange à questão musical, passa pela bossa-nova e, em especial, pelo nome de João Gilberto. É em Salvador, também, que Tom Zé ingressa na universidade e se defronta com um universo musical muito diferente do que até então conhecia. Porém, é possível pensar que, se estas diferenças – entre o meio, praticamente rural e o meio urbano; e entre o aprendizado (musical) autodidata e o meio acadêmico – se apresentaram como problemas, estas interrogações se transformaram em alternativas, e essas alternativas foram incorporadas de uma forma toda peculiar ao trabalho de Tom Zé – ele percebe nas diferenças a possibilidade de estabelecer relações. Percebe a possibilidade de operar uma mesma des-canção, estabelecendo um contato direto entre as informações acadêmicas, talvez com um foco maior nas vanguardas musicais, com as informações oriundas do sertão da Bahia, uma ponte aérea Iará-Viena com escalas em Salvador e São Paulo. Creio que até a forma como essas informações eram absorvidas por Tom Zé (na universidade) se dava com características bem diferentes: enquanto as informações acadêmicas passavam por um processo, digamos, de aprendizado (técnico) através de muito trabalho – afinal de contas, só era possível entender a atuação das

vanguardas a partir de um entendimento prévio do universo musical que a antecede¹⁰ –, as informações musicais oriundas do interior do nordeste brasileiro, por sua vez, eram adquiridas assistematicamente, sem um processo didático tradicional que amparasse essa aquisição, por mais simples que esse método fosse, todavia também marcada – como no segundo campo de marcas – pela labuta do artista. As informações populares se apresentavam em estado bruto, mas prontas para serem lapidadas pelo ouvido (e pelo olhar) de Tom Zé. Entretanto a aquisição deste conhecimento talvez não fosse carregada pela aura que envolve a aquisição do conhecimento em um meio acadêmico.

Quase perdi o foco do texto. Deixo a ponte Irará-Viena para depois, e o retomo. Ainda em Salvador, Tom Zé se apresenta em programas de rádio e televisão e no seu repertório as peculiaridades, enquanto “des-compositor”, que se faziam presentes em sua cidade natal são, de uma certa forma, retomadas. A des-canção “A Rampa Para o Fracasso”, apresentada em um programa de televisão¹¹, sugere alternativas, no que diz respeito à estruturação da letra, muito próximas daquelas adotadas pelo músico para a estruturação de uma outra des-canção, “Maria Bago Mole”: esta última, uma bricolagem feita a partir de pequenos fragmentos (notícias) extraídos do cotidiano sertanejo, feita a partir das “manchetes” que circulavam de boca em boca entre os moradores da cidade, na maioria das vezes protagonizadas pelos personagens reconhecidamente populares de uma cidade interiorana tratados (carinhosamente) por Tom Zé como “Os doidos de Irará”¹².

Guilherme se requebra

Rufino bota pó

¹⁰ Tentando clarear um pouco o campo, enquanto instituição acadêmica, era necessário entender o universo histórico da música clássica e perceber a forma como o sistema tonal foi levado ao seu limite máximo para entender a possibilidade da fissura, quase como uma necessidade, proporcionada pelas vanguardas.

¹¹ A des-canção “A Rampa Para o Fracasso”, ainda sem registro fonográfico, parodiava o nome do programa onde Tom Zé estava se apresentando na TV Itapoã, no caso, A “Escada para o Sucesso”. As bricolagens podem ser observadas como uma dessas alternativas. “(...) Quando o apresentador, todo faceiro no seu smoking, pergunta o título da canção – e sendo o nome do programa dele Escada Para o Sucesso -, é irresistível responder: ‘Rampa Para o Fracasso.’” (Tom Zé, página 44)

¹² Um ready-mades sertanejo. É interessante perceber que no interior do nordeste brasileiro sem, a princípio, um conhecimento prévio das vanguardas, a des-canção de Tom Zé caminha por um fio com as marcas vanguardistas de Marcel Duchamp. A des-canção “Maria Bago Mole”, não apresenta registro fonográfico oficial. (A letra aqui trabalhada é do acervo próprio.)

Euclides morde o braço

Das Dores fala só

João ré diz que é vi

Em don do e é ado

Germino o curador

Por Dalva Foi surrado

Lucinha sobe e desce

Tiririca bole bole

Mas todos passam bem

Com Maria Bago Mole

Maria Bago Maria Bago

Maria Bago, Bago, Bago

Recorri à letra da des-canção “Maria Bago Mole” (de Tom Zé, parceria com Dega de Bráulio) para tentar entender como o procedimento funcionava. “Dona Maria Bago Mole”, no caso, a personagem, nas palavras (debochadas) de Tom Zé: “senhora pacata e respeitável, era, predestinada e dadivosa, a primeira experiência oficial de todo rapaz de família em Irará”; “tinha a vocação de prestar serviços para a comunidade”; mas deixa claro, “Dona Maria não era prostituta”. A letra cita o nome dos personagens populares da cidade, cada qual com as suas “maluquices”, todavia, independente da “maluquice” de cada um, há outro ponto que os unia: “(...) todos passam bem com Maria Bago Mole”. Em uma cidade em que as “inaugurações oficiais” ficavam a cargo do poder público, a lâmpada elétrica é um exemplo disso, “Maria Bago Mole” também era uma espécie de “funcionária pública” não remunerada, responsável por “inaugurar as coisas”, digamos, extra-oficialmente.

Na segunda, “A Rampa Para o Fracasso” – feita também a partir de fragmentos, neste caso, manchetes de jornais que abordavam a vida cotidiana dos moradores de Salvador que, de uma certa forma, circulavam também na conversa dos moradores da cidade –, como a letra não existe mais, não há registro sonoro e restou apenas a fala de Tom

Zé relatando o fato¹³, restou a possibilidade de observá-lo como um “happening”, como um acontecimento que se sustenta por uma certa dose de rebeldia. Nas palavras de Tom Zé, o termo mais apropriado seria, ao se referir a estas des-canções, “Imprensa Cantada”¹⁴, em especial quando fala que “as manchetes saltavam diretamente dos jornais para a letra da música...”¹⁵ uma referência, que parece óbvia, mesmo que inconscientemente, seria o “Poema Tirado De Uma Nota De Jornal” de Manuel Bandeira¹⁶. Outro termo apropriado seria: “canção espelho/imagem”, que consistia em fazer com que as pessoas se reconhecessem na canção, seja através dos personagens ou dos acontecimentos¹⁷. Essas duas des-canções, “Maria Bago Mole” e “A Rampa Para o Fracasso”, de uma certa forma, remetem a uma outra, “Parque Industrial”, que integra o disco marco da Tropicália. Talvez ainda seja possível dizer que, cada qual com as suas peculiaridades, “Parque Industrial”, “São São Paulo”, “Rampa Para o Fracasso” são filhas diretas de “Maria Bago Mole”. O ponto que as aproxima, além das bricolagens – isto é, a utilização deste universo fragmentário – é a observação dos fatos, aliada a transpiração e ironia, que acontecem nas cidades que, considero, compõem o universo de Tom Zé. O que reforça a idéia de que o embrião de todo o pensamento de Tom Zé continua calcado com muita força no interior do nordeste brasileiro.

Tom Zé desembarca em São Paulo em 1967, participa do grupo Tropicalista e do disco-manifesto “Tropicalia ou Panis et Circencis” com a des-canção “Parque Industrial”. “Parque Industrial” também faz parte do primeiro disco de Tom Zé que, no seu relançamento em formato CD, recebe um texto de Carlos Rennó apresentando o material

¹³ “Eu precisava de jornais! Procurei na casa de tio Elísio, em Irará não havia banca de revista. No mesmo dia os três jornais que achei, e eram da semana anterior, estavam abertos pelo chão e pelas cadeiras do meu quarto, alfinetados, pregados, pendurados, recortados. As datas atrasadas não criavam problema, porque os assuntos de interesse público não morrem do dia para a noite.” - Tom Zé, 2003:39

¹⁴ Tom Zé utiliza o termo “Imprensa Cantada” com uma certa frequência. Na década de 90 (1999) utilizou esse nome para um EP lançado pela gravadora Trama com três faixas. Mais tarde, 2003, Tom Zé lança um disco, também pela Trama, que recebe o mesmo nome (Imprensa Cantada). Este último, com quatorze faixas, produzidas por nove nomes diferentes da música popular brasileira (são eles: Décio Matos Jr., Max de Castro, Jair de Oliveira, Paulo Lapetit, João Marcello, Alê Siqueira, Zé Miguel Wisnik, Carlos Rennó, sendo que, uma delas, é produzida pelo próprio Tom Zé). Funciona como a elaboração de um grande jornal em que Tom Zé (Editor chefe) seleciona as canções (o tema das matérias) que são produzidas uma a uma (colaboradores), é claro, seguindo e mantendo a ótica do jornal.

¹⁵ Tom Zé, página 39.

¹⁶ BANDEIRA, 1983:214

¹⁷ A idéia que gira em torno da “canção espelho/imagem” nos remete ao universo das “bricolagens”, e a primeira fase do repertório de Tom Zé, que precede o ingresso na universidade, se dá a partir desta idéia.

com o título sugestivo de “Parque Industrial ou Satyricon de Tom Zé”. A letra é uma espécie de leitura da situação que o Brasil atravessava durante a década de sessenta, em meio às imposições e restrições feitas pelo regime militar que dava as cartas no universo político brasileiro a partir de 1964¹⁸, sem deixar de ironizar a política desenvolvimentista que precede o regime militar (década de cinqüenta, período JK). Abaixo, a letra da des-canção “Parque Industrial”:

Retocai o céu de anil
Bandeirolas no cordão
Grande festa em toda a nação
Despertai com orações
O avanço industrial
Vem trazer nossa redenção

Tem garotas-propaganda
Aeromoças e ternura no cartaz
Basta olhar na parede
Minha alegria num instante se refaz

Pois temos o sorriso engarrafado
Já vem pronto e tabelado
É somente requeutar
E usar
É somente requeutar
E usar

¹⁸ O momento que antecede o movimento tropicalista é marcado pelo que Roberto Schwarz aponta como uma “combinação do moderno e do antigo; mais precisamente, das manifestações mais avançadas da integração imperialista e da ideologia burguesa mais antiga – e obsoleta – centrada no indivíduo, na unidade familiar e em suas tradições”. Mais adiante, no mesmo parágrafo do ensaio “Cultura e Política”, Schwarz reforça e amplia a discussão: “Assim a integração imperialista, que em seguida modernizou para os seus próprios propósitos a economia do país, revive e tonifica a parte do arcaísmo ideológico e político de que necessita para a sua estabilidade. De obstáculo e resíduo, o arcaísmo passa a instrumento intencional da opressão mais moderna, como aliás a modernização, de libertadora e nacional passa a forma de submissão.” (SCHWARZ,1970:26-27)

Porque é made, made, made
Made in Brazil

Retocai o céu de anil
Bandeirolas no cordão
Grande festa em toda a nação
Despertai com orações
O avanço industrial
Vem trazer nossa redenção

A revista moralista
Traz uma lista dos pecados da vedete
E tem jornal popular
Que nunca se espreme
Porque pode derramar

É um banco de sangue encadernado
Já vem pronto e tabelado
É somente folhear
E usar
É somente folhear
E usar
Porque é made, made, made
Made in Brazil
(Parque Industrial – Tom Zé)

Tom Zé, com bom humor, aos poucos elenca situações fazendo uma brincadeira com o momento brasileiro, onde um possível “avanço industrial”, que colocaria o Brasil em uma rota segura, é obtido por intermédio de um “despertar de orações” e comemorado em toda a nação com “bandeirolas no cordão” (uma alusão às festas populares ou aos desfiles patrióticos?), com um “sorriso engarrafado” que já vem “pronto e tabelado” e que “num

instante se refaz”, com a mesma rapidez com que as festas populares mudam os ares nos arraiais do Brasil. As palavras em inglês do refrão de “Parque Industrial” – “Made in Brazil” – parecem reforçar a ironia presente nos versos, como se Tom Zé perguntasse: o que realmente o Brasil produz? Será que a produção brasileira se restringe a um selo de garantia “Made in Brazil”, que nem ao menos pode ser escrito na língua corrente em solo brasileiro? Afinal de contas, o que é “made”, para Tom Zé, não é de fato “made”, ou seja, aquilo que o Brasil procurava (e ainda procura!?) difundir como “marca de registro” do povo brasileiro – muito mais do que a cara de um “país sério” – era a imagem de um povo alegre que está sempre com um sorriso possível de ser requeitado a cada instante.

O “Parque Industrial” (Satyricon) de Tom Zé não passa de um parque de diversões, ou seja, deixa claro que não é um parque industrial comum em que é possível perceber o que está sendo produzido. Enquanto título, a des-canção passa uma idéia de modernização; enquanto texto, não passa de uma campanha publicitária. A ironia emana tanto do título, como do texto (música/letra) da des-canção, e está diretamente relacionada com o desenvolvimento da indústria cultural tendo no cerne deste desenvolvimento a publicidade, que Tom Zé destaca no decorrer dos versos. Vejam que a letra é da década de sessenta, década em que a televisão buscava se estruturar em solo brasileiro. Basta lembrar que a Rede Globo de Televisão inicia as atividades em 1965. Tom Zé já está ironizando a política da superexposição da imagem:

“Somos um povo infeliz, bombardeado pela felicidade. O sorriso deve ser muito velho, apenas ganhou novas atribuições. Hoje, industrializado, procurado, fotografado, caro (às vezes), o sorriso vende. Vende creme dental, passagens, analgésicos, fraldas, etc. E como a realidade sempre se confundiu com os gestos, a televisão prova diariamente que ninguém mais pode ser infeliz. (...) Adormecemos em berço esplêndido e acordamos cremedentalizados, tergalizados, yêyêlitizados, sambatizados e miss-ificados pela nossa própria máquina deteriorada de pensar”¹⁹.

¹⁹ Texto presente na capa do disco de 1968, assinado por Tom Zé.

(Lembro que “Parque Industrial”, versão do disco Tropicália ou Panis et Circencis, foi produzida por Rogério Duprat – como todo o disco – e a letra é cantada por Gil, Caetano, Gal e o próprio Tom Zé, por sua vez, a versão do disco de Tom Zé, “Grande Liquidação”, de 1968, a música foi produzida por João Araújo.) A música, como a letra, parece brincar com a situação brasileira. Uma marchinha popular com constantes inserções (colagem) de aplausos, vaias, risos, assovios que zombam e dialogam com as estrofes logo após serem anunciadas. Quando as vozes parecem apresentar um tom mais sério, a zombaria se dá através de um teclado soando como se fosse uma trilha sonora de desenho animado. O mais interessante desse conceito fragmentário é que todas essas colagens, sejam musicais ou meros ruídos, não vêm de graça, fazem um contraponto com o texto (letra), estão sempre dialogando com o texto ou simplesmente ironizando, neste caso específico, as estruturas brasileiras. Verso após verso, a música parece nos conduzir a uma grande festa popular, um circo chamado Brasil – ou simplesmente, “Panis et Circense”.

Tom Zé ganha o Festival da Record de 1968 com a des-canção “São São Paulo”²⁰, mais uma letra com o humor ferrenho de Tom Zé, em que a ironia destilada expõe as contradições da modernização do Brasil, tendo como pano de fundo, não mais Irará, nem Salvador; agora, São Paulo. No entanto, esse humor ferrenho carregado de ironia é abrandado no decorrer da própria des-canção, e ganha o público e os jurados porque, mesmo após citar uma série de problemas vivenciados no dia-a-dia da cidade, a estrofe finalizava com os seguintes versos:

Porém com todo o defeito

Te carrego no meu peito.

Os versos são uma espécie de chavão carregado de ironia. Um “porém” repleto de sentimentos que anunciam um mundo de defeitos, que não impedem que Tom Zé, mesmo com todo o defeito, carregue (a cidade) em seu próprio peito. Versos que, muito mais do que finalizar as estrofes, anunciam o refrão carregado de um certo “lirismo brega”, que

²⁰ “São São Paulo” faz parte do disco “A Grande Liquidação”, lançado pela gravadora Rzemblit em 1968, relançado em 2000 pela Sony Music sob licença de Gal gravações Artísticas Ltda.

rima “dor” e “amor” e desta forma, com todas essas peculiaridades, a des-canção se transforma em uma espécie de hino da capital paulista. Quem sabe um hino às avessas? Será?

São São Paulo, quanta dor
São São Paulo meu amor

O segundo universo de marcas de Tom Zé se estabelece a partir de uma relação que se dá entre o artista e estas duas cidades, Salvador e São Paulo, ou seja, a forma como Tom Zé se insere nestas cidades e a forma como (re)colhe (observa) nestes locais matéria bruta que se transformarão em novos trabalhos musicais. É em Salvador que Tom Zé se aproxima da música de João Gilberto. É em Salvador, também, que Tom Zé adquire a experiência musical com características acadêmicas, e vejam que não era uma “academia” fincada nos chamados moldes tradicionais, afinal de contas, nem ao menos contava com o reconhecimento do Ministério da Educação, pois, como instituição de ensino, não se enquadrava no plano de ensino do Governo Federal²¹. No entanto, é em São Paulo que Tom Zé vive os principais momentos de sua trajetória trazendo, para a prática, as informações adquiridas no meio acadêmico, hibridizadas às informações oriundas do interior do nordeste brasileiro, hibridizadas, também, às informações que Tom Zé capta a partir do momento em que se transforma em morador primeiro de Salvador, depois de São Paulo, com um pequeno ganho de tempo por parte da cidade de São Paulo, afinal de contas é em São Paulo que Tom Zé permanece em atividade até os dias de hoje. O que permite aproximar não apenas Salvador de São Paulo, mas incluir no bojo desta discussão Irará, é um elemento que Tom Zé costuma citar com uma certa frequência em entrevistas: “observação”. Mesmo “diferentes” e distantes uma das outras, as três cidades se transformaram nas principais fontes de material para o trabalho de Tom Zé. É como se Tom Zé montasse um observatório de onde recolhe com o olhar as matérias brutas que, trabalhadas, aos poucos se transformaram, e ainda se transformam, em música.

²¹ “Falo também em contracultura porque o prof. Koellreutter só aceitou ir para a Bahia com a liberdade de ignorar completamente o currículo oficial do ensino de música do Ministério da Educação, independência que praticou com cuidado e perseverança. Tanto que, quando os alcançamos, nossos diplomas oficialmente não valiam nada, mas todas as escolas do Brasil lutavam para nos contratar...” (Tom Zé, página 51)

3.4 Irará-Viena

A gente já mente no gene
O gene da mente da gente
(Tom Zé com Pedro Braz)

O terceiro campo de marcas que revelam o híbrido Tom Zé vem do meio acadêmico e da percepção que precisaria transpirar muito para que o trabalho pudesse circular no universo da considerada música brasileira. Não que esta transpiração tenha sido adquirida no meio acadêmico, talvez ela o tenha acompanhado desde os primórdios. É possível perceber essa transpiração, na fala de Tom Zé, no momento em que descobre não ter sido agraciado com aquilo que considerava ser o “phátos de cantor”, o que não se pode deixar de considerar na fala que, ganha contornos irônicos; no entanto, independente dos contornos irônicos, coincide com o momento em que Tom Zé, seja por necessidade, seja como alternativa, busca explorar um outro campo de atuação para as suas des-composições. Este outro campo pode receber o nome de canções espelho/imagem, imprensa cantada, bricolagens, ready-mades, plagicomboinações, novo acordo tácito ou, simplesmente des-canções; independentemente do termo utilizado, todos parecem abonar a idéia de híbrido.

Agora, parece importante salientar que, na universidade, a transpiração apresenta um novo retoque, importante para a discussão. Como vimos, em Salvador, Tom Zé ingressa no seminário de música da Universidade Federal da Bahia. Teve aula com nomes como os de Koellreutter, Widmer, Smetak, entre outros, e esse parece ser um momento de consideráveis mudanças em sua carreira musical, pois foi através do trabalho desenvolvido pelos respectivos professores que Tom Zé teve a oportunidade de se aproximar de um outro universo musical que lhe era desconhecido, ou seja, se aproximar da música erudita.

É na Universidade Federal da Bahia que Tom Zé tem um contato específico com a música erudita, mas, com ênfase nas propostas consideradas de vanguarda: Igor Stravinsky,

Arnold Schoenberg, Claude Debussy, Erik Satie, entre outros. Uma outra questão que parece importante de ser destacada é a ênfase dada às vanguardas, sem que estas propostas fossem pensadas como normas, ou estilos. Nas palavras de Tom Zé, “na escola, mesmo o dodecafonismo e o serialismo não eram tratados como estilos a serem praticados, mas sim como estruturas de adestramento, menos viciadas que as velhas linguagens sobrecarregadas de hipóteses obsoletas”²².

Provavelmente, um choque cultural muito forte. Tom Zé trazia na bagagem as experiências musicais de um artista que até aquele momento hibridizava as sonoridades do interior do Brasil, ricas em cantos e festas religiosas, uma cultura oral passada de geração para geração, que compunha a tradição popular de cada região. Essa cultura oral interiorana se confronta com a música popular brasileira, com características radiofônicas, em especial, com as mudanças que ocorriam naquele momento, como o surgimento da bossa-nova e todo o requinte desse novo estilo ganhando força na voz inconfundível de João Gilberto. Sem deixar de considerar que, enquanto postura, Tom Zé apresentava características muito próximas das características vanguardistas; talvez as des-canções a “Rampa Para o Fracasso” e “Maria Bago Mole” sirvam como exemplo dessas características.

Focando na questão musical, é possível pensar que esses dois universos completamente distintos, o popular brasileiro com características interioranas e o surgimento da bossa-nova, provavelmente promoviam ebulições sonoras muito intensas; todavia, essa constante ebulição, após o ingresso na universidade, choca-se com a atonalidade proposta por Shöemberg em obras como “Pierrot Lunaire”, as mudanças rítmicas propostas por Stravinski (leia-se “A Sagração da Primavera”), bem como a obra de outros nomes como é o caso de Erik Satie, Varése e Debussy. Esse triângulo de informações, com dois vértices periféricos e um terceiro tocando o considerado berço da cultura musical européia, irão dar o tom, o ritmo, compor o híbrido que atende pelo nome de Tom Zé.

²² Tom Zé, página 51. Ainda. Talvez seja necessário citar o porquê da importância dada a esses movimentos com características vanguardistas, ou seja, em que ponto da discussão se encontram as transformações sugeridas pelas vanguardas. Para tanto, Paul Griffiths em – A Música Moderna – Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez – nos apresenta os pontos de relevante importância em que as vanguardas sugerem mudanças no universo da música erudita. Nas palavras de Paul Griffiths “foram todavia a harmonia de Schoenberg, o ritmo de Stravinsky e a forma de Debussy que maior interesse despertaram e mais importância tiveram para os compositores no decorrer do século.” (GRIFFITHS,1998:38) E o despertar dessa importância para os compositores não apenas do século vinte se dá em especial a partir de obras como “A Sagração da Primavera” de Stravinsky, “Pierrot Lunaire” de Schoenberg e “Jeux” de Debussy.

Entretanto, vale a pena lembrar que o choque acadêmico foi grande o suficiente para que Tom Zé, enquanto permaneceu nesse meio, deixasse de lado as atividades de compositor. Esse tempo gira em torno de aproximadamente sete anos, de 1961 a 1967, retomando essa atividade, efetivamente, quando migra para São Paulo²³. Assim sendo, se traçarmos um olhar a partir da fala de Tom Zé (como, também, podemos diminuir a importância enquanto informação e observá-la apenas como mais um jogo irônico), algumas des-canções que integram os primeiros discos²⁴ foram compostas em um momento que antecede o período universitário. Desta forma, ainda, é possível pensar que o híbrido Tom Zé, caracterizado a partir dos três universos relacionados, ocorra efetivamente a partir dos discos lançados durante (a partir) da década de 70: “Tom Zé”, lançado em 1970, ou mesmo, “Se o caso é chorar”, lançado em 1972, são trabalhos nos quais Tom Zé timidamente sugere mudanças que ganham melhores alternativas em “Todos os Olhos”, de 1973, mas, sem dúvidas, são evidenciadas em “Estudando o Samba”, de 1976, que pode vir a ser considerado um divisor de águas. No entanto, não podemos deixar de observar que “São São Paulo”, “Parque Industrial”, “2001” (em parceria com a Rira Lee) foram compostas depois que Tom Zé deixa a universidade e que, mesmo antes do ingresso na instituição universitária, as des-canções de Tom Zé apresentavam marcas que remetem aos ready-mades duchampianos. Desta forma, como seria possível pensar o híbrido Tom Zé no compacto de 65 e no primeiro disco de 68? Ainda, que diferenças são perceptíveis em relação aos discos que sucedem os discos da década de sessenta?

Não estou dizendo que o híbrido não se faz presente nestes primeiros trabalhos, mas que estes trabalhos servem para reforçar e evidenciar o conceito de híbrido e que, apenas, precisam ser pensados de maneira diferente nos vários momentos da trajetória de Tom Zé. Ou seja, no primeiro momento, o híbrido se constitui entre um mundo com características pré-modernas e um mundo sendo modernizado, no citado interior do nordeste brasileiro: uma primeira fissura que deixa marcas profundas no trabalho de Tom Zé, um primeiro ponto no qual é possível perceber diferenças consideráveis entre dois

²³ “(...) apesar disso passaria sete anos sem compor uma só canção, mas estudando música. Só voltaria a compor música popular em 1968”.

²⁴ Neste momento me refiro ao compacto lançado em 1965, pela gravadora RCA, e ao primeiro disco lançado em 1968, pela gravadora Rozemblit, “Grande Liquidação”.

mundos completamente distintos. Um universo no qual as “diferances” ou mesmo as transgressões se fazem presentes. O segundo se dá a partir da incorporação ao primeiro universo que caracterizo de interiorano, dos elementos adquiridos em um universo urbano, em especial o choque proporcionado a partir da bossa nova de João Gilberto (sem se esquecer do samba), abrindo-se assim uma outra fissura, um outro vão ou, ainda, um interdito que Tom Zé procura transgredir, ou seja, permanece sem adaptar-se aos *phátos* mundanos: um mundo “moderno”, no entanto, ligeiramente atrasado, para não dizer subdesenvolvido, mas que, sobretudo, procura dar os primeiros passos e dialogar com a “modernidade” e por que não, busca se libertar desta. O terceiro, parte das experiências adquiridas enquanto acadêmico de uma instituição universitária que apresenta uma proposta curricular ousada, a partir das idéias do reitor Edgar dos Santos, que cria um meio (acadêmico) para discussões, ou melhor, para abordagens que destoam das propostas acadêmicas, à época, consideradas tradicionais, mas que, nem por isso, deixa de apresentar todo um histórico desta “tradição”. Talvez o que caracterize a ousadia destas abordagens, em solo brasileiro, está no fato de não limitarem o campo de discussão da música erudita à tradição, afinal de contas, abrem espaço à música de vanguarda produzida durante o século XX. Abordagens que geram uma terceira ruptura e que, de uma certa forma, também proporcionarão interferências na proposta musical de Tom Zé. Observem, como já vimos, que, na prática, essas interferências se evidenciarão nos trabalhos lançados por Tom Zé na década de 70 do século passado, mas não se limitam à década citada, pois, de uma certa forma, essas propostas são retomadas nos discos lançados durante aquilo que podemos considerar o retorno de Tom Zé, que ocorre pelas mãos de David Byrne já no início da década de 90. Uma outra coisa que parece relevante é que, independente das fissuras criadas na trajetória deste artista, Tom Zé parece estar buscando uma forma de entender o universo primeiro: se apropria de uma bagagem de informação muito rica e as re-potencializa para ler o interior do nordeste brasileiro. Tom Zé se desloca para esses centros, todavia desloca a informação adquirida nesses centros para ler o interior do nordeste brasileiro. É como se, com o acréscimo das informações acadêmicas, Tom Zé não procurasse ler a academia a partir de uma ótica interiorana, mas passa a acrescentar essas informações todas para ler Irará. Ou seja, Tom Zé não usa Irará para ler Viena, mas usa Viena, São Paulo, Salvador para (o tempo inteiro) ler Irará.

3.5 Observação/Transpiração/Ironia

Se você já sabe quem vendeu
Aquela bomba pro Iraque, desembuche:
Eu desconfio que foi o Bush
(Tom Zé)

O primeiro triângulo de informações que dão o tom e sinalizam para o híbrido Tom Zé se constitui a partir da tríade interior/cidade/academia. No entanto, o híbrido Tom Zé não se limita ao campo das próprias palavras sugeridas. Afinal de contas, neste caso, as palavras servem apenas como forma de identificar universos de atuação e apresentam, naturalmente, variações no seio das próprias palavras, pois abordam universos que se encontram em constante movimento. Em outras palavras: os recortes (barreiras) que dividem as palavras, como, também, dividem uma palavra da outra, não passam de uma divisão por meio de fios que estão sujeitos a constantes transformações, sujeitos a constantes atravessamentos. Por que não pensar que Tom Zé travestido de Pierrot com roupas coloridas e sombrinha, a cada música, transita por estes fios, por esse emaranhado de informações; ou, ainda, pensar nesses fios como uma corda bamba na qual Tom Zé procura constante e incansavelmente se equilibrar estando sujeito sempre a pequenos deslizos ou mesmo pequenos tombos que o reconduzam a um destes campos determinados? É claro que essas possíveis retomadas de campos específicos não estão marcadas por um processo de valoração, no entanto, permitem, por parte do texto, um outro olhar, diferenciado, que, todavia, acaba por reverenciar a idéia de híbrido.

Refiro-me às des-canções que, em um primeiro olhar, destoariam daquilo que caracterizo como o híbrido; ou seja, des-canções que não partiriam de um campo composicional marcado pela hibridização, mas sim de um campo composicional no qual se torna possível pensá-las em um lugar específico; uma espécie de lugar comum. Como

exemplo é possível citar as des-canções “Mãe (Mãe Solteira)” e “Se”, do disco “Estudando o Samba”, dois “sambas clássicos” apimentados com uma fina dose de ironia; mas, como obra, talvez o disco “No Jardim da Política”, em que a ironia, diferentemente das duas des-canções citadas, parece amplificada²⁵. Esse olhar focado em des-canções específicas de Tom Zé que, em alguns discos, compõem o repertório do artista, ao ser deslocado, percebe estas mesmas des-canções no contexto da “obra”, não deixa de reverenciar o conceito teórico proposto. Com isso, quero dizer o seguinte: se olharmos des-canção por des-canção é possível identificar des-canções que, isoladamente, destoam das demais e, em princípio, não seria possível colocá-las para dialogar com o hibridismo; por sua vez, analisadas no contexto daquilo que costumeiramente chama-se de “obra” servem para reafirmar o híbrido Tom Zé, pois, afinal de contas, as des-canções podem ser pensadas como peças únicas que diferem das demais mesmo tendo pontos de aproximação, mas, também, precisam ser pensadas no contexto em que se encontram inseridas. Quem sabe, essas des-canções focadas em campos específicos surgem apenas como mais uma das dificuldades apresentadas no contexto da obra, para classificar Tom Zé, para colocá-lo sob um rótulo muito mais do que simples, específico? Tom Zé, o inclassificável? O hibridismo, que poderia surgir como um rótulo, se apresenta como uma alternativa teórica que permite colocar Tom Zé para dialogar com um campo teórico sem limitá-lo a esse campo, pois a condição que não permite meramente classificar Tom Zé fala mais alto que o próprio conceito, se esse conceito se apresentar engessado, sem mobilidade.

Depois de ter montado o primeiro triângulo de relações daquilo que considero o híbrido Tom Zé, passo a pensar em um segundo momento que, acredito, se forma a partir dos seguintes planos: a observação, a transpiração e a ironia. Plano este que também pode ser visto como uma tríade, mas que não mantém as mesmas características apresentadas pelo triângulo interior/cidade/universidade. Palavras que em alguns momentos do texto timidamente já foram abordadas e que retornam procurando espaço.

²⁵ Registro de um show ao vivo gravado em 1984, no Lira Paulistana, lançado em CD em 1997, tendo como base dois violões e as vozes, não foi pensado inicialmente para ser um disco e sim apenas um show, no entanto, na falta de possibilidades de uma instrumentação mais elaborada, Tom Zé se ampara em uma ironia que parece descer do palco e sacudir os presentes.

A falta de “inspiração” é o que obriga Tom Zé a buscar um outro campo musical no qual possa atuar. Tom Zé se diz um “observador” que, a partir das observações, transpira com insistência para que possa obter resultado. Quem sabe um “Flâneur”, não o “Flâneur” que perambula distraído em meio à multidão, pois, talvez, isso não seja mais possível, todavia um outro “Flâneur”, ou um outro olhar sobre o mesmo “Flâneur”, que se utiliza de um recurso usado pela tecnologia: em especial na utilização do “zoom”, que permite uma aproximação do objeto e ao mesmo tempo a possibilidade do recuo e, mais do que isso, ao mesmo tempo que permite olhar (ler) o mesmo objeto com uma certa distância, permite a aproximação; tendo sempre neste olhar observador a possibilidade de colher informações que vão dialogar com outras, mas, também, com certeza, vão dialogar com o olhar primeiro e ajudar a leitura do interior nordestino. A transpiração, por sua vez, é a espinha dorsal do trabalho de Tom Zé (e a ironia as juntas), acompanha-o desde o início de sua carreira e estabelece uma parceria – de dependência – com o olhar observador do artista. Talvez seja esse o ponto em que se toquem neste diálogo, mas em nenhum momento podem ser vistas como uma coisa só. Se a palavra que dialogasse com transpiração fosse inspiração, é bem provável que a relação entre elas seria outra, por que não, uma relação dicotômica. O caso de Tom Zé é diferente, pois a relação entre as palavras observação e transpiração passa a ser outra: as informações que Tom Zé observa e que são agregadas ao corpo composicional precisam ser transpiradas exaustivamente para se aproximar de uma alternativa que possa se transformar em uma des-canção. É o constante trabalho do artista, marcado por erros em uma quantidade muito maior do que os acertos, que dá a oportunidade, diante do acerto, de novas alternativas; todavia, o erro não é descartado, pois é absorvido como experiência, como experimentação de linguagens. Talvez seja possível pensar que o observador Tom Zé é o narrador benjaminiano; que a transpiração é o que o aproxima da modernidade e permite incorporá-lo em uma rede de nomes que vai de Poe aos Concretos, passando por Baudelaire, Mallarmé, Vallery, entre outros.

No entanto, é o elemento irônico que permitirá uma tênue aproximação entre os três universos citados no primeiro triângulo de informações. Da mesma forma que se aproxima do Tom Zé observador, transpira com Tom Zé. É a ironia que serve como o amálgama, que funciona como as juntas de ligação que suavizam a relação entre os campos sugeridos. Ironia que também se desdobra em alternativas: com a mesma eficácia que serve

para suavizar a distância entre os campos da base de Tom Zé, se torna corrosiva em relação a uma estrutura maior constituída, configurada, ordenada. Talvez a ironia esteja presente em vários momentos da trajetória de Tom Zé de várias maneiras. Da mesma forma que é possível perceber a ironia de Tom Zé, muito intensa, que acaba tendo eco nas estruturas constituídas, pode-se observar, porque não, uma outra situação: o momento em que o meio, não como resposta, mas como falta de (re)conhecimento da produção de Tom Zé, o ironiza. Aqui, chegamos a um ponto da discussão talvez complicado: de que forma é possível olhar para o elemento irônico, que tangencia a trajetória de Tom Zé, sem cair em um plano de discussão com características dicotômicas? Creio que, muito mais do que pensar em Tom Zé como produtor desta ironia, é possível pensar que a ironia emana de Tom Zé. Mas de que forma isso acontece?

Tom Zé deixa a margem (Irará) e busca em São Paulo (após ter passado por Salvador) novas possibilidades de atuação no campo musical. Quem sabe, esse movimento tenha sido uma forma de suavizar essa marginalidade geográfica? Em São Paulo, aparentemente, perde essa marginalidade geográfica, mas descobre que os traços que marcam a história desta geografia sofrem, em São Paulo, uma certa marginalização²⁶. A ironia, em Tom Zé, não era novidade: afinal de contas, já se fazia presente em seu trabalho enquanto morador de Salvador, ou mesmo, de Irará. Muito mais do que um escudo protetor que pudesse protegê-lo dessa possível marginalidade, emana de Tom Zé como forma de lidar com as mais variadas situações. Essa ironia, a que me refiro, parece amplificada aos poucos com o passar dos tempos, e a pergunta parece inevitável: é esse o motivo pelo qual Tom Zé deixa de ser aceito na cena musical brasileira? Parece que a pergunta é mais fácil de ser feita do que de ser respondida, afinal de contas, o próprio Tom Zé não manifesta essa situação e se coloca na condição de “errado da história”, na condição de quem “traçou a estratégia errada”, de quem “optou pelo caminho mais difícil”. Enfim, partindo de Tom Zé, por que não olhar para essas falas como mais uma manifestação irônica por parte deste Iraraense?

²⁶ Mesmo morando em São Paulo, não consegue se livrar desta condição marginal que o nordestino carrega no rosto, nos traços, nas feições. Enquanto morava em Irará, quem sabe, sabia que era marginalizado; em São Paulo, um pouco diferente, sentia no dia-a-dia essa marginalização. Vejam que, nesse deslocamento de Tom Zé, é possível detectar um jogo irônico acontecendo.

Agora, antes de mais nada, é através da música que Tom Zé demonstra toda a força de uma manifestação artística, todavia, uma manifestação artística que não é desprovida de um senso crítico, que está conectada com o tempo no qual se encontra inserida, que resiste sem que essa resistência seja meramente binária, e que acaba por manifestar-se como uma insatisfação em relação às estruturas, à Ordem das Leis. Em parte, é através das des-canções que compõem este universo que Tom Zé se expressa e o gás irônico emana, acabando por abalar as estruturas constituídas.

Vejam que, enquanto Tom Zé a todo o momento procura deslocar a discussão, sendo crítico sem necessariamente estabelecer um enfrentamento, a resposta nem sempre se dá no mesmo plano; afinal de contas, parece ser mais fácil conduzir a discussão para o plano da oposição binária e transformá-la em um cabo de guerra no qual, aparentemente, sempre há um vencedor e um vencido, do que deslocá-la para além de uma mera oposição: a discussão no campo da oposição binária é a discussão no qual o ato de negação serve simplesmente para afirmar o outro. Talvez, o exemplo mais interessante de como Tom Zé consegue deslocar essa discussão se dá no momento do lançamento do livro “Tropicalista Lenta Luta”: quando, a Tom Zé, é dada a oportunidade de falar, ele não se cala e, em nenhum momento, faz o papel de vítima, como se fosse necessário o papel do “coitadismo” para sobreviver.

3.5 Tropicalismo (O Movimento e Em Movimento)

Eu sofro de juventude

Essa coisa maldita

Que quando está quase pronta

Desmorona e se frita

(Tom Zé com Éder Sântoli)

Ao lançar o olhar sobre o livro de Tom Zé – “Tropicalista Lenta Luta” –, lançado pela editora Publifolha durante o mês de novembro de 2003, ano que marca os trinta e cinco anos da Tropicália, algumas relações se tornaram possíveis. Todavia a primeira cena configurada, a partir deste gesto ocular que corre rapidamente o material e procura sorratamente estabelecer relações, possibilitou aproximá-la a uma insistente necessidade, que acompanha o pensamento ocidental nos últimos tempos, de comemorar nomes; personagens, de homenagear datas, fatos. Comemorações e homenagens que ganham destaque mais ou menos desta forma: os dez anos disso, os trinta anos daquilo, os quarenta e cinco anos daquele outro, e assim por diante.

O quadro (impressionista) por ora configurado como pano de fundo para a cena, apresenta todos os ingredientes necessários para que as homenagens, comemorações, se fizessem presente. Afinal de contas, Tom Zé esteve por um longo período (aproximadamente quinze anos) “deixado de lado” do cenário musical contemporâneo brasileiro, e retorna a esta cena pelas mãos do músico norte americano David Byrne (ex-Talking Heads), que o coloca em circulação no eixo EUA-Europa, para só assim, como em toda província, depois de Tom Zé contabilizar elogios da crítica e de artistas norte-

americanos e europeus, os espaços se abrirem para o artista voltar a circular no cenário nacional brasileiro. A toda essa cena aparentemente romântica, de um músico que fora esquecido, abandonado, excluído, rejeitado, mal-entendido (adjetivos não faltariam para tamanho drama), mas que mesmo assim conseguiu dar a volta por cima, acrescenta-se a expectativa de declarações bombásticas por parte deste artista que, por um motivo qualquer poderia se sentir injustiçado, e agora, nesse momento em que os holofotes se voltam para ele, resolveria revelar uma opinião “bombástica” a respeito da música popular brasileira, ou mesmo, especificamente, de um movimento que marcou (interferiu) a música popular brasileira (Tropicália). Ainda, atrelada a essa oportunidade de expressar a opinião deste artista sobre o que antecedeu e como se desenrolou o movimento Tropicalista e suas respectivas conseqüências, talvez a parte mais importante, a possibilidade de comemorar os trinta e cinco anos do movimento. Acompanhado por todos esses ingredientes que compõem a cena, o livro de Tom Zé teria tudo para se enquadrar em mais uma “fanfarra” de comemoração dos trinta e cinco anos da Tropicália, com a volta por cima de um músico compositor por tanto tempo marginalizado.

Toda essa suposição só foi possível até se observar com um maior cuidado o nome mais importante envolvido nesta história, no caso Tom Zé que, simplesmente, não deu oportunidade para que esta cena fosse configurada. No livro é possível perceber, página após página, uma história simples narrada com todas as características de um trovador nordestino que soube tirar de suas experiências a sabedoria de poucos. Uma ficção recheada de fatos verídicos (ou seria alguns fatos verídicos ficcionalizados?) em que Tom Zé dialoga com seus pares, seu público, seus parentes, seus companheiros de música, seus compositores, seus autores, com os personagens de seus autores, enfim, dialoga com o seu mundo, dando voltas no tempo e no espaço. Destaco o “Romance da Harmonia Funcional”, no qual Tom Zé, através de uma história bem humorada, conta como se apaixonou pelo ostinato²⁷. Esta é uma das pequenas histórias que se entrelaçam e formam um embrião de informações que vão até o momento em que Tom Zé migra a São Paulo para, junto com os demais Tropicalistas, compor o grupo e evidenciar que, enquanto para muitos, a Tropicália se configura como um movimento parado no tempo, com início, meio e fim, rodeado de

²⁷ Segundo o Dicionário Grove de Música, ostinato é um “termo que se refere à repetição de um padrão musical por muitas vezes sucessivas.”

verdades e mentiras, para Tom Zé o termo Tropicalista parece ter uma outra dimensão. Muito mais do que um movimento, se transformou em uma forma de vida. Uma forma adotada por Tom Zé desde o primeiro momento em que foi fisgado pela música, lá no interior da Bahia, mais precisamente em Irará.

Para tanto, ao adotar o termo Tropicalista para se referir a Tom Zé, seria necessário olhar para a carreira do músico baiano como se o termo o acompanhasse desde os primórdios do interesse, descoberta do artista pela música, até o último disco lançado por Tom Zé no início de 2005, “Estudando o Pagode Segregamulher e Amor”. Senão emergiria a necessidade de procurar um outro termo que abrangesse o universo musical singular criado por Tom Zé e, desta forma, colocá-lo sob esse teto. Situação que este trabalho se dedica a observar.

Se for natural que as estruturas não se sintam confortáveis ao serem abaladas e busquem uma defesa para a situação, talvez, se possa pensar que, a partir do momento que não conseguem capturar Tom Zé, procuram reforçar essa possível marginalidade. Por sua vez, não podemos deixar de observar que, muitas vezes por destoar, é Tom Zé quem se abriga nesta suposta marginalidade, criando um outro tipo de relação. Tom Zé, quando percebe que pode vir a ser capturado, rotulado, pasteurizado, encadernado, plastificado, ou coisas deste gênero, foge para a margem. Escorrega pelas mãos (derrapa, desliza, transborda) daquilo que o colocaria como o “bam bam bam do bum bum bum”, e foge para a margem. Todavia, no momento em que Tom Zé se encontra na margem, a Ordem das Leis, em alguns momentos travestida pela “aura democrática”, exerce a sua autoridade da forma mais perversa possível, e muito mais do que reforçar essa marginalidade traz para o bojo da discussão um outro elemento: a exclusão. Esta atitude, por um lado, pode ser analisada como uma forma natural de defesa do corpo constituído em relação a uma situação indesejável ou, por outro lado, serve para justificar uma possível intolerância diante de prováveis diferenças. Mais do que isso, uma intolerância em relação àquilo que desconheça. O que reforça novamente a condição de Tom Zé e surge (novamente) como o diferente, o inclassificável. Neste caso, se é Tom Zé quem não aceita fazer parte de um jogo constituído por leis, é claro que a “Ordem das Leis” não faz questão que Tom Zé participe do jogo, pois, afinal de contas, o jogo se diz feito a partir de regras claras que não permitem

possíveis deslizes, possíveis “Transgressões”. Ou até permite, tornando claro que essas “Transgressões” estão sujeitas a punições.

Agora, se olhássemos pelo viés da “exclusão”, de que forma seria possível pensá-la? A Tom Zé é dada a oportunidade de gravar, de se expressar. Afinal de contas, Tom Zé havia feito parte da Tropicália, e, por mais que a Tropicália tenha enfrentado inicialmente uma certa resistência por parte de vários setores da sociedade brasileira, era possível perceber, e as gravadoras perceberam, que os nomes que fizeram parte daquele movimento possuíam, no início da década de setenta, um algo a mais que poderia gerar retorno aos cofres destas estruturas fonográficas. Com isso estou dizendo, acompanhando a lógica do mercado, que as gravadoras perceberam a possibilidade de investir nos artistas Tropicalistas e contabilizar lucros e dividendos a partir deste investimento. Neste caso, a repercussão gerada pelo Festival da Record de 68, festival de que Tom Zé saiu como grande vencedor, o credenciaria a continuar gravando e se manifestando artisticamente: o reconhecimento como argumento, marketing, publicidade, credenciava Tom Zé a continuar tendo espaço no “cartel” de uma gravadora. Foi o que aconteceu: na seqüência, Tom Zé grava os discos de 1970, “Tom Zé”, pela gravadora RGE; de 1972, “Se o caso é Chorar”, de 1973, “Todos os Olhos”, e de 1976, “Estudando o Samba”, todos pela gravadora Continental. No entanto, acontece algo que as próprias gravadoras sentiam dificuldade em reconhecer, pois, a postura musical de Tom Zé permanece, nos discos “Tom Zé” e “Se o Caso é Chorar”, com características muito próximas às apresentadas sob o rótulo Tropicalista. Mas, a partir do disco “Todos os Olhos”, Tom Zé começa a sugerir alternativas musicais que, como já disse, irá desenvolver com muito mais força e propriedade no disco “Estudando o Samba”. E pode estar neste ponto o “porém” da questão: O grande paradoxo da trajetória de Tom Zé com relação ao termo Tropicalista. Para Tom Zé, a Tropicália não passava de um embrião de idéias que já o acompanhavam desde Irará e que continuariam sendo estudadas (transpiradas) e colocadas em prática nos trabalhos que norteiam a trajetória do músico durante a década de 70. Nesta década, o híbrido Tom Zé não se contentava com o “rótulo seguro” no qual estava se transformando o termo Tropicalista, e dava indícios, através dos discos lançados, de que os terrenos sinuosos, escorregadios, turbulentos da Tropicália “em movimento” eram o terreno de Tom Zé. Neste momento parece necessário diferenciar o que considero o movimento Tropicalista da “Tropicália em Movimento” (lenta luta). Ou seja, a

partir do próprio Tom Zé, procuro duas leituras diferentes para a Tropicália: Primeira, a Tropicália enquanto movimento (movimento Tropicalista) que tem início, meio e fim razoavelmente definidos entre os anos de 1967 e 1968, com uma participação fulminante em festivais e programas de televisão e que acaba por ser reduzida a um termo que, durante a década de 70, aos poucos vai sendo cooptado por uma Ordem Cultural; segunda, a “Tropicália em Movimento”, isto é, se movimentando nos discos de Tom Zé durante as décadas subseqüentes, ou seja, sem restringir-se aos discos da década de 70 e evidenciada a partir de um olhar dado pelo livro lançado por Tom Zé em 2003, em que o músico, travestido de escritor, aponta com uma certa clareza que a Tropicália, para ele, não era algo fechado sob o signo de uma verdade tropical.

A Ordem das Leis, enquanto a Tropicália estava em plena atividade, rejeitava o movimento, pois não conseguia perceber referências básicas que tornassem possível trancafiá-lo em uma “gaveta de conhecimentos”. Após o término do mesmo e, mais do que isso, após perceber a possibilidade de capturar o movimento como um rótulo e enquadrá-lo na respectiva ordem, tinha como interesse capturar, muito mais do que o termo, os nomes que fizeram parte do movimento. Assim sendo, se tornaria possível validar o movimento e os respectivos nomes a partir de um discurso “catequizante” (quase jesuítico), tradicionalmente conhecido. Um discurso completamente diferente do discurso desierarquizante que a Tropicália, enquanto movimento, em princípio, apresentava. Coisa que, (essa tentativa de capturar) de repente, ocorre com os demais membros desta comuna, porém, parece não ser possível com Tom Zé.

Afinal de contas, a cada disco lançado durante a década de setenta, Tom Zé procura, muito mais do que amplificar os conceitos apresentados pelo grupo de Tropicalistas, enquanto Tropicalistas, retomar uma linha de pesquisa (experimental), acrescentando ao corpo das des-composições um pouco mais das experiências musicais acadêmicas. Para Tom Zé, a Tropicália não serviu, e parece que não deveria ter servido, como uma mera reclamação de possíveis excluídos que abrem o berreiro porque não faziam parte da “Festa da Música Popular Brasileira” e, assim sendo, reclamavam porque também queriam um lugar ao sol. Talvez aqui esteja a grande diferença do trabalho de Tom Zé em relação aos demais. A idéia de Tropicália, para Tom Zé, tinha uma importância nem maior, nem menor, talvez, “diferente”. Como já disse no capítulo anterior, o movimento de Tom

Zé parte de um outro universo de observação que não passa pelas observações que os autores usam para se referir ao Tropicalismo. Se a capa do disco os coloca como uma grande família, esta mesma família olha para a Tropicália, a partir da década de setenta, como algo morto, como algo que já apresentava um fim. Muito diferente do olhar de Tom Zé que olha para Tropicália como algo que ainda estava engatinhando. No exato momento em que começa a tomar formas diferentes nos discos que sucessivamente compõem a “carreira” de Tom Zé, cria uma certa inconveniência, uma certa instabilidade; afinal de contas, Tom Zé não veste uma roupa diferente para cada cerimônia, o “modelo” dessa roupa pode ser até diferente, mas se mantém enquanto conceito. Acho que nem é preciso ir um pouco mais longe para dizer que a música é vida para Tom Zé, e desta forma aproximar Tom Zé dos readymades duchampianos, em especial do Duchamp Dada. Afinal de contas, a música faz parte da vida deste artista, e como o próprio Tom Zé revela na contracapa do livro ao se referir ao movimento por ora discutido: “Não era música, era vida”. Quem sabe nesse momento seria possível reutilizar o termo usado por Octavio Paz ao se referir a Marcel Duchamp: “Arte (música – acréscimo meu) fundida a vida”. Tom Zé não se apresenta para ser comemorado, musealizado, apenas, propõe uma reconciliação entre arte e vida. Para Tom Zé, vida e arte andam juntas, de braços dados, não são lados opostos de uma mesma moeda, não formam um cabo de guerra em que se posicionam em lados contrários e digladiam-se entre si até que haja um vencedor e um vencido.

CAPÍTULO 4

4.1

“...a diferença, palavra insistente e muito louvada, vale sobretudo porque ela dispensa ou supera o conflito.”
(BARTHES, 2003:83)

“... não se trata mais de reencontrar, na leitura do mundo e do sujeito, simples oposições, mas transbordamentos, superposições, escapes, deslizamentos, deslocamentos, derrapagens.” (BARTHES, 2003:83)

Ainda em relação a Tom Zé, mais do que isso, em relação à proposta de pensar o trabalho deste baiano de Irará, o que, é claro, não passa de uma perspectiva, como várias outras perspectivas se tornariam possíveis a partir deste objeto; dentro das possibilidades que podem surgir, o que me parece importante evitar, quem sabe, como uma espécie de “policiamento”, seria construir ao lado de Tom Zé verdades as quais Tom Zé parece ter “resistido” durante sua “trajetória”. Uma resistência árdua, talvez, assídua. Mesmo quando, depois de muito tempo, a oportunidade de falar aparece e, quem sabe, através desta oportunidade a possibilidade de produzir “verdades” (me refiro ao livro de Tom Zé,

“Tropicalista Lenta Luta”¹, publicado pela editora da Folha de São Paulo, Publifolha – uma editora com o aval de um jornal que tem certo reconhecimento no meio intelectual brasileiro), Tom Zé se mantém Tom Zé. Tom Zé se mantém coerente ao universo no qual transita; muitas vezes mais irônico do que coerente, sobretudo quando se contradiz. Muito mais do que se gabar de possíveis dotes musicais (como compositor) ou de possíveis reconhecimentos que projetaram seu nome no cenário internacional, muito mais do que inflar o próprio ego, Tom Zé nos fala de suas dificuldades e, diante das dificuldades como músico e compositor de (re)produzir algo sonoramente (esteticamente) “bonito” para os padrões da época, das alternativas encontradas nos mais variados momentos, enquanto artista da música e da palavra, para dar seqüência ao trabalho. No texto que abre o livro, antes de falar destas alternativas, Tom Zé fala da primeira crise que assolou sua “carreira”, mesmo antes de ter iniciado. Talvez, apenas um depoimento ou apenas mais uma ironia:

“Naquele dia desisti de música. Minha carreira entrou em crise antes de nascer. Abandonar foi o que resolvi. Nunca mais fiz uma canção.”²

Tom Zé se refere à primeira oportunidade que teve de mostrar a alguém as canções que fazia, ninguém menos, ninguém mais, que a sua namorada. Passou a tarde ao lado dela e a voz não vinha, talvez, pela própria ansiedade que envolvia a situação: apresentar uma canção “romântica” para a primeira namorada ou, como diz Tom Zé, “o páthos romântico que era o conforme da moda”. Naquele momento, Tom Zé percebeu que, perante as dificuldades que tinha de compor, produzir, ou mesmo, cantar algo ligado à idéia do “belo” em “arte”, precisaria trilhar outros caminhos para não abandonar o sonho de vir a ser “músico” já na primeira tentativa, diante da namorada. Essas alternativas surgem através do que Tom Zé chama de des-canção e anticanção. Na fala do próprio Tom Zé:

¹ O livro de Tom Zé lançado pelo Publifolha – Divisão de Publicações do Grupo Folha – sob o título de “Tropicalista Lenta Luta” é composto por alguns textos de Tom Zé que ganharam as páginas do jornal (Folha de São Paulo) durante as décadas de oitenta e noventa do século passado, mais alguns textos recentes, acompanhados de uma entrevista concedida a Luiz Tatit e Arthur Nestrovski, e um pequeno texto de aproximadamente sessenta páginas divididas em três partes, quase que uma apresentação informal de Tom Zé feita por ele mesmo, mais discografia e letras.

² Idem, p. 16.

“... para praticar uma des-canção, uma anticanção, eu teria de renunciar à beleza – beleza ligada a tudo que era do canto e do cantar.”³

Tom Zé, diante da situação apresentada, está pensando em uma outra maneira de fazer canção, no caso, uma des-canção e, para praticar essa des-canção, acusa: teria que renunciar à idéia de “beleza” que estava envolvida até mesmo em uma simples cantiga. Da maneira que fala, emerge novamente a ironia de Tom Zé como se desautorizando a possibilidade de belo no que produz. Agora, a alternativa de que Tom Zé nos fala, no caso, as des-canções, vai ao encontro da idéia de menor que Deleuze e Guattari desenvolvem no livro “Kafka por uma literatura menor”, ou seja: Tom Zé começa a cavar, no universo musical brasileiro, um espaço no qual possa transitar e fazer com que essas des-canções circulem. Para tanto, nos fala do significado que tinha, para a época (no interior do nordeste brasileiro), uma cantiga (neste momento, antes da fala de Tom Zé, me parece necessário posicionar no tempo esta fala: Tom Zé se refere ao final da década de cinquenta, início da década de sessenta):

“...o significado de fazer uma cantiga era cantigar e cantigados estamos.”

“Qualquer ato ou empresa da atividade humana que criasse um tralalá era isso mesmo, queria ser somente um tralalá.”

“Minha quimera de fazer uma des-canção não aludia à canção em si, era só um artifício para eu poder cantar sem ser cantor. E vá lá, era a truculência da fera abrindo um buraco no mundo.”⁴

Tom Zé nos fala em des-canção e artifício, ou seja, nos fala da des-canção como apenas um artifício para fazer uma “canção em si”, para não abandonar a possibilidade de vir a fazer “música”. Salientamos que a palavra “artifício” tem uma relação muito próxima com as palavras arte e artefato e é bem provável que, na fala de Tom Zé, a palavra artifício

³ Idem, p. 17.

⁴ Idem, p. 24.

esteja sendo usada para potencializar um outro espaço, no caso, o espaço da des-canção que, da forma que esta sendo empregado, reforça a possibilidade de ser pensado próximo à idéia de “menor”. Assim como, também, a idéia presente na fala de Tom Zé de que “fazer uma des-canção não aludia a canção em si”, ou mesmo de “cantar sem ser cantor”, nos remete a Bhabha (*différance*) e a Foucault (Transgressão). Em outras palavras, Tom Zé transgride, cria um espaço de diferença no qual possa fazer com que as des-canções circulem e, é bem provável, que essa desterritorialização se reterritorializa por várias e várias vezes, da mesma forma com a qual Tom Zé não deixa de buscar outras maneiras para desterritorializá-las, transgredi-las, diferi-las. Retomamos a idéia de localizar esse espaço que – em entrevista concedida a Luiz Tatit e Arthur Nestrovski no livro “Tropicalista Lenta Luta” – será possível perceber em mais de um momento na fala de Tom Zé:

“Meu negócio era saber que *não* sabia fazer o certo. E quem não sabe fazer o certo, você há de imaginar, fica trabalhando no limite... Tem uma fronteira aqui: o universo ‘música’ está aqui, um círculo, e existe uma fronteira, com coisas que estão fora e outras dentro. A pessoa trabalha nessa fronteira.”⁵

Quando Tom Zé se refere a essa fronteira entre o lado de dentro e o lado de fora do universo musical está procurando um outro espaço de atuação; o que nos permite pensar no terceiro espaço sugerido por Bhabha: “ao explorar esse Terceiro Espaço, temos a possibilidade de evitar a política da polaridade e emergir como os outros de nós mesmos”⁶. No entanto, não podemos abandonar ou deixar de olhar para o outro termo utilizado por Tom Zé ao se referir à necessidade de fazer um outro tipo de música: “anticanção” – que, no caso, poderia vir a ser pensado em uma condição de “resistência” e, assim sendo, um retorno ao plano da polaridade. Neste caso, me parece que o próprio Tom Zé, em uma de suas expressões, por que não, irônicas, resolve o problema ao se referir aos temas das músicas por ele desenvolvidas que, além do humor e dos paradoxos sociais, apresentava:

⁵ Idem p. 227

⁶ BHABHA,2003:69

“...um natural engajamento, já que eu nunca morei em Marte.”⁷

Por ora, abandonarei o termo “anticanção” para trabalhar (plagiar) com o termo des-canção, que parece se encaixar melhor naquilo que aponto como sendo a “trajetória” de Tom Zé (conveniência? Talvez), ou mesmo, se encaixa melhor nas propostas (estéticas) sugeridas pelo próprio Tom Zé,⁸ ou ainda, está diretamente relacionado com as falas de Tom Zé nos mais variados momentos de sua “trajetória”. O termo des-canção nos remete a um outro plano de análise, um plano que nos dá possibilidades diversas para olhar a obra de Tom Zé. Um plano no qual se torna possível perceber que as des-canções de Tom Zé não resistem, não produzem, não acumulam. Parece-me que essa falta de resistência, e me refiro a uma resistência binária, mesmo quando da utilização de termos que, em princípio, seriam pensados em oposição (antitéticos), pode aqui ser pensada através do refrão da canção “Tô”⁹:

Tô bem de baixo
Prá poder subir
Tô bem de cima
Prá poder cair”
(Tom Zé)

É possível perceber que o fragmento da letra (des-canção) de Tom Zé, acima mencionado, muito mais do que procurar dizer (explicar) algo, se coloca a partir de antíteses, gerando uma série de “contradições”. É bem provável que seja neste espaço de enunciação da ambivalência e da contradição, do qual nos fala Bhabha, que se torne possível olhar para Tom Zé num gesto em direção ao conceito de *différance*. Quem sabe seja necessário reforçar: é possível dizer que a contradição se dá a partir de antíteses, no entanto, o jogo das palavras não cria “resistência polar”. Se a antítese nos permite pensar

⁷ Idem p. 48

⁸ Me refiro à “Estética do Plágio” ou “Plagicombinação” do disco Com Defeito de Fabricação, e ao disco “Jogos de Armar – Faça Você Mesmo”, outro disco com uma estética muito marcante, no qual Tom Zé (re)cria instrumentos utilizados por ele na década de 70: Enceroscópico e Buzinório

⁹ Canção do disco Estudando o Samba de 1975

em uma relação na qual as palavras se colocam em condição de resistência uma em relação à outra, ela nos remeteria a um plano dialético, no entanto, não é o que ocorre: as palavras estão presentes no mesmo campo de enunciação, mas não resistem umas as outras. O primeiro verso da letra de Tom Zé, no caso, “Tô bem debaixo”, não resiste ao segundo verso, “Pra poder subir”. Da mesma forma, o terceiro verso “Tô bem de cima”, não resiste ao quarto verso, “Pra poder cair”. Ou ainda, muito mais do que não resistir, a preposição “pra” indica qual movimento poderá acontecer, ou seja, a queda acontece para quem está por cima ou, o ato de subir, para quem está por baixo – sem que esse movimento funcione como uma regra, e sim como uma condição. Independentemente disso, pode criar uma surpresa para o ouvinte que não espera que quem esteja bem acima esteja preparado para cair.

Continuando, é possível perceber que a letra desta des-canção de Tom Zé, pelo menos neste fragmento, se apresenta constituída de antíteses que não criam resistências entre si. Uma palavra não nega a outra e, se não nega, pode-se dizer, acompanhando Bataille: cria uma relação de dispêndio. Se a palavra (bem de cima) negasse, não vislumbrasse a possibilidade natural (de quem está por cima) que seria a queda, esse ato que se caracteriza como uma negação, automaticamente, autorizaria um outro lado, no caso, um lado afirmativo (bem de baixo). Esses dois lados entrariam em uma constante briga (resistência), um para subir e o outro para descer. No entanto, não é o que ocorre: a expressão “bem de baixo” não aparece como resistência, aparece, sim, no verso anterior, como possibilidade. A idéia de dispêndio surge a partir de uma leitura do que seria o jogo dicotômico que, para Bataille, se apresenta da seguinte forma: no mesmo momento em que ocorre a negação, a afirmação emerge para resistir a esse ato que a nega e vice-versa. Mais do que isso, o ato de negação autoriza e reconhece o valor que a afirmação possui. Desta forma, “a negação dos outros, ao final, torna-se negação de si mesmo”¹⁰. Ao negar e afirmar o outro, e ao mesmo tempo negar a si mesmo, está estabelecido um limite. Nas palavras de Bataille, “quem admite o valor do outro se limita necessariamente”¹¹. Assim sendo, essa relação dicotômica cria um eterno cabo de forças que produzem disputas muitas vezes “catastróficas” em busca do “poder”, em busca de uma possível “verdade”, e de cada

¹⁰ BATAILLE,1987:165

¹¹ BATAILLE,1987:161

um desses lados, irredutivelmente, se utilizam muitas vezes da força, para fazer valer o que consideram que seja uma verdade. Recorro a Foucault, novamente, que, no livro “Em Defesa da Sociedade” – Curso no Collège de France (1975-1976) –, na aula de 14 de janeiro de 1976, procura estudar o ‘como do poder’, esquematizado a partir de um “triângulo: poder, direito, verdade”.

“Quero dizer o seguinte: numa sociedade como a nossa – mas, afinal de contas, em qualquer sociedade – múltiplas relações de poder perpassam, caracterizam, constituem o corpo social; elas não podem dissociar-se, nem estabelecer-se, nem funcionar sem uma produção, uma acumulação, uma circulação, um funcionamento do discurso verdadeiro. Não há exercício do poder sem uma certa economia dos discursos de verdade que funcionam nesse poder, a partir e através dele. Somos submetidos pelo poder à produção da verdade e só podemos exercer o poder mediante a produção da verdade.”¹²

Foucault está pensando o poder e a produção da verdade para a manutenção deste poder. Foucault também fala que para que haja o “exercício do poder” é necessária “uma certa economia dos discursos de verdade”, e quando fala em economia, me parece que está falando em acúmulo. Produção e acúmulo de verdade que caracterizam o poder e que autorizam o discurso de quem fala. Muito próximo da palavra autoridade se encontra uma outra palavra, autoritarismo. Autoritarismo que pode ser pensado em vários segmentos do “corpo social”, seja no campo militar (texto de Foucault), ou mesmo, em alguns casos, específicos, no campo intelectual. Refiro-me às polêmicas (em solo brasileiro) produzidas pelas discussões intelectuais na década de setenta, como nos fala Flora Süssekind: “No caso das polêmicas, como já se observou, a adoção de esquemas autoritários de discussão intelectual. Esquemas que repetem, no campo da cultura, uma linguagem autoritária como a do próprio regime militar, sem espaços para diálogos, só para duelos, e incapaz de ouvir falas contraditórias sem exterminá-las”¹³. Flora Süssekind nos fala das polêmicas e de um

¹² FOUCAULT,1997:28

¹³ SÜSSEKIND,1985:72

certo autoritarismo que se configura a partir da dificuldade (de uma parte) da crítica brasileira em ouvir o outro. Talvez essa metáfora (militar e intelectual) seja batida, mas vamos em frente: talvez essa incapacidade de “ouvir falas contraditórias sem exterminá-las”, de que nos fala Flora Süssekind, (re)produza no campo intelectual uma espécie de autoritarismo militar. Flora Süssekind está pensando em uma certa, digamos, “necessidade” da crítica de produzir “verdades”¹⁴. Essa produção de “verdades” se dá a partir das discussões binárias, nas quais a crítica se vê envolvida, por meio de uma certa intransigência (divergência), que não deveria ter como fim (ou como intenção) o apagamento do outro (que fala). No entanto, acompanhando o pensamento de Flora Süssekind, a produção de “verdades” no campo intelectual, muitas vezes com a intenção de autorizar, (também) produz os seus próprios autoritarismos. Acumula, economiza, estabelece os limites (interditos) a partir daquilo que, em princípio, impede, muito mais do que o atravessamento, a presença do outro. Cria interditos que não são eternos, talvez aí esteja o momento em que a crítica passa a respirar novos ares, afinal de contas, “não existe interdito que não possa ser transgredido”¹⁵. Recorro a Barthes:

“A antítese é o combate de duas plenitudes postas, ritualmente, frente a frente – como dois guerreiros armados: a antítese é a figura de oposição determinada, eterna, eternamente recorrente: a figura do inexpiável. Qualquer aliança dos dois termos antitéticos, qualquer mistura, qualquer conciliação, numa palavra, qualquer passagem através do muro da Antítese constitui uma Transgressão”.¹⁶

Talvez tenha feito uma volta muito grande para retornar às antíteses, mas me parece necessário reforçar a idéia de transgressão a que me refiro, que procuro operar no

¹⁴ Uma opinião que não deixa de ser polêmica, ou melhor, quem sabe, gerou polêmicas no momento em que foi pronunciada. Mas, muito mais do que ser polêmica, acusou a necessidade da crítica discutir o lugar do intelectual. Estou pensando no texto de Beatriz Sarlo, “Cenas da Vida Pós-moderna – intelectuais, arte vídeo-cultura na Argentina”, em que Beatriz Sarlo procura pensar a questão: “Sentiram-se livres perante quaisquer poderes; cortejaram todos os poderes. Entusiasmaram-se com as grandes revoluções, mas também foram suas primeiras vítimas. São os intelectuais: uma categoria cuja própria existência é hoje um problema”. (SARLO,1997:164)

¹⁵ BATAILLE,1987:59

¹⁶ BARTHES,1970:27-28

texto: transgressão que não se reduz a um plano simples (moderno) de observação, plano no qual, após o momento em que o ato transgressivo tenha acontecido, a punição seria uma forma mais do que óbvia de limitar o transgressor às leis que regem o corpo social, ou ainda, impedi-lo, talvez coagi-lo, tendo como agravante a reincidência, pois esta estaria sujeita a uma punição ainda maior. O ato transgressivo, após ocorrer, não se limita necessariamente às amarras que se apresentam com a intenção de limitá-lo novamente, ou seja, a transgressão ocorre, ultrapassa um limite e a partir do momento em que as amarras se fecham o ato transgressivo imediatamente recomeça a acontecer:

O jogo dos limites e da transgressão parece ser regido por uma obstinação simples: a transgressão transpõe e não cessa de recomeçar a transpor uma linha que, atrás dela, imediatamente se fecha de novo em um movimento de tênue memória, recuando novamente para o horizonte do intransponível.¹⁷

Retomo a letra de Tom Zé. A letra é constituída de palavras que são colocadas em uma condição antitética; no entanto, a falta de “resistência polar” entre os termos que se encontram em condições, aparentemente, opostas nos permite pensar que as palavras, após cada movimento, atravessarem o muro que as limita e, ao atravessarem o muro, produzam como efeito, uma transgressão, pensada aqui a partir da idéia de Foucault, que reforço: “A transgressão não é a negação do interdito, mas o ultrapassa e o completa”¹⁸. O verso não se limita ao sentido inicial, mais do que isso, cria uma relação de dependência com o verso seguinte que o atravessa e ao mesmo tempo o completa e nem por isso se limita ao novo campo que se constitui. Esse movimento que ocorre entre os versos da letra da música de Tom Zé, esse atravessamento, pode ser pensado como “um puro espaço de *différance*, instância em que as diferenças não se anulam mas são redimensionadas, como termos diversos de um mesmo elemento”¹⁹. Sem perder de vista os termos Transgressão e *Différance*, que voltarão a aparecer na seqüência do texto, neste momento volto a focar o

¹⁷ FOUCAULT,2001:32

¹⁸ BATAILLE,1987:59

¹⁹ NASCIMENTO,2002:119

olhar na des-canção “Tô” e me aproprio de um outro fragmento da letra, colocando-o em evidência para dar continuidade ao raciocínio:

Tô estudando
Pra saber ignorar
Eu tô aqui comendo
Para vomitar
(Tom Zé)

Percebe-se por este outro fragmento, que o mesmo movimento feito por Tom Zé no fragmento anterior volta a acontecer, ou seja, o primeiro verso, acima citado, não resiste ao segundo²⁰. O ato de estudar, que poderia representar a aquisição de conhecimento, não restringe uma outra possibilidade, talvez batida, de que é estudando que se descobre o quanto pouco se sabe. Entretanto, no terceiro e quarto versos, Tom Zé nos apresenta, além da possibilidade de olhar o movimento como transgressivo, uma outra possibilidade de leitura. Uma leitura que, em primeira mão (me refiro ao terceiro verso: “Eu tô aqui comendo”) o aproximaria da antropofagia oswaldiana, revista por uma ótica Tropicalista (sem esquecer da diluição concretista). No entanto, ao mesmo tempo em que o ato de comer, de devorar, o aproxima de Oswald de Andrade, logo em seguida, no caso, o quarto verso (“Para vomitar”), conduz a uma outra possibilidade: o regurgitar. Quem sabe, em Tom Zé, possa emergir o ruminante nietzchiano que, após mastigar o alimento por horas e horas, o coloca para fora²¹.

Tô te explicando
pra te confundir
tô te confundindo

²⁰ Quando falo em resistir, estou me referindo a uma resistência binária e não a um deixar-se levar pela situação. Considero a resistência de Tom Zé em um outro plano, que pretendo discuti-lo melhor no decorrer do texto.

²¹ Ver o texto de Raúl Antelo “Políticas Canibais: do antropofágico ao antropoemético”, presente no livro *Transgressão e Modernidade*: “(...) para não nos recluirmos em uma teologia binária, é necessário praticar antropoemia na própria antropofagia e destacar que a economia do ser, em que ela se assenta, não propõe uma identidade coesa mas uma identidade dobrada ou fissurada”. (ANTELO, 2001:273)

pra te esclarecer
tô iluminando
pra poder cegar
tô ficando cego
pra poder guiar.
(Tom Zé)

Os versos “tô Iluminando/prá poder cegar e tô ficando cego/prá poder guiar” nos remetem à discussão do terceiro capítulo – em torno da lâmpada elétrica – em que a luz, da mesma forma que ilumina, pode apagar determinadas coisas; e nos remete, também, a parábola do cego que guia. Por sua vez, os versos “tô te explicando/prá te confundir e tô te confundindo/prá te esclarecer” foram utilizados por Tom Zé nas orelhas do livro “Tropicalista Lenta Luta”, versos estes que, em forma de bordão, já haviam sido usados anteriormente. Refiro-me ao bordão utilizado durante anos pelo comunicador de televisão Abelardo Barbosa (O Chacrinha): “Eu não vim aqui para esclarecer, eu vim aqui para confundir”, provavelmente furtados (estética do arrastão) da letra da música “Tô”, de Tom Zé. Se for possível pensar que a cooptação se dá de várias formas e a qualquer momento, como seria possível pensar o momento no qual Chacrinha se utiliza de um fragmento de uma des-canção de Tom Zé, modifica-o e o lança em um outro campo? Para tanto, é necessário observar as modificações empreendidas pelo Velho Guerreiro: enquanto o movimento de Tom Zé permanece o mesmo, ou seja, com as mesmas características abordadas nos fragmentos anteriores; as modificações feitas por Chacrinha imprimem às palavras um tom pessoal que não existia no momento anterior: “eu não vim para”, “eu vim para”, bem diferente da sutileza imprimida por Tom Zé; enquanto para Tom Zé o que explica confunde e o que confunde explica, criando um jogo de palavras que nos remete ao campo das possibilidades, no bordão usado por Chacrinha, da forma como é usado, parece evidente um outro campo de atuação, de uma certa forma, mais centrado. Seria possível pensar essa apropriação de um fragmento como uma cooptação? Talvez, O Velho Guerreiro, como Tom Zé, apresenta, neste momento, as mesmas características de um Plagicombinador? Se permanecermos com a última hipótese levantada, ou seja, olhar para Chacrinha como um Plagicombinador, que parece mais interessante, é possível perceber

(detectar) o momento o qual um fragmento de uma des-canção de Tom Zé está sendo apropriado pelo Velho Guerreiro. Ainda, perceber que o “plágio deslavado”, sugerido por Tom Zé, ocorre de Tom Zé para com os outros, mas também, pode ocorrer em relação ao próprio Tom Zé, desconstruindo a idéia autoral e evidenciando o universo híbrido e versátil não apenas de Tom Zé, como do próprio Chacrinha. Mais do que isso, neste caso, perceber que as relações permanecem a partir da idéia de rizoma de Deleuze e Guattari. (Vale lembrar que o Chacrinha era citado como referência pelos Tropicalistas.)

No caso de Tom Zé, o termo Plagicombinador é o que permite pensar que isso que se acostudou chamar de “obra” se deu a partir de apropriações (plágios deslavados) e que, de uma certa forma, são essas apropriações que caracterizam o universo híbrido de Tom Zé, ou, ainda, que a condição híbrida do Plagicombinador Tom Zé torna possível olhar para as des-canções, ou mesmo, para o agrupamento destas (obra) como se fosse um grande formigueiro e, por mais que um pedaço deste formigueiro, neste caso, um pedaço das des-canções (ou mesmo uma delas) venha ser apropriado (em outros momentos cooptados), o formigueiro não deixa de existir, pois se reagrupa e retorna ao que era antes:

“Um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas. É impossível exterminar as formigas, porque elas formam um rizoma animal do qual a maior parte pode ser destruída sem que ele deixe de se reconstruir.”²²

Tom Zé, como um formigueiro (rizoma) deleuziano que se reconstitui por uma ou outra de suas linhas. Olhar Tom Zé a partir de uma condição rizomática, é o que permite reforçar essa condição descentralizada, desterritorializada, híbrida de Tom Zé; mais do que isso, é o que impossibilita colocá-lo sob o signo de uma verdade, ou mesmo, pensar o universo cultural, a partir de Tom Zé, como uma verdade intransponível.

Com um olhar sobre as alternativas criadas por Tom Zé para poder cantar mesmo sem ser cantor, no caso, as des-canções, vemos que estas podem funcionar como linhas de

²² DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix - Mil Platôs Vol. 1 -, 1996:18.

fuga, que o colocam em uma constante condição marginal, constantemente deslocado de um eixo principal, algo como um “tornar-se menor”. O que permitiria, desta forma, aproximar Tom Zé de um outro conceito de Deleuze e Guattari: a idéia de menor. Por que não “Tom Zé por uma música menor”? No livro “KAFKA por uma literatura menor”, Deleuze e Guattari estão pensando, a partir de um universo literário sem deixar de pensar nas outras possibilidades, a condição de menor. Quando se referem a Kafka, o aproximam, também, do universo musical menor, daquilo que consideram a ‘pequena música’. “Kafka também é a pequena música, uma outra, mas sempre sons desterritorializados...”²³:

Eis aí os verdadeiros autores menores. Uma saída para a linguagem, para a música, para a escritura. O que se chama de pop música pop, filosofia pop, escritura pop: Wörterflucht. Servir-se do polilingüismo em sua própria língua, fazer desta um uso menor ou intensivo, opor o caráter oprimido dessa língua a seu caráter opressor, encontrar os pontos de não-cultura e de subdesenvolvimento, as zonas lingüísticas de terceiro mundo por onde uma língua escapa, um animal se introduz, um agenciamento se ramifica. Quantos estilos, ou gêneros, ou movimentos literários, mesmo bem pequenos, só têm um sonho: preencher uma função maior da linguagem, fazer ofertas de serviço como língua do Estado, língua oficial (a psicanálise hoje, que ser quer amante do significante, da metáfora e do jogo de palavras) Ter o sonho contrário: saber criar um tornar-se-menor. (Há uma oportunidade para a filosofia, ela que por muito tempo formou um gênero oficial e referencial? Aproveitamos o momento em que a antifilosofia quer ser hoje linguagem de poder).²⁴

Tom Zé não é uma metáfora de um músico. Acompanhando o pensamento de Deleuze e Guattari, e pensando em Tom Zé inserido na música brasileira, ele se encontra nesse universo como estrangeiro, ou seja, está inserido na música popular brasileira como

²³ DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, 1977:41

²⁴ DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, 1977:41

estrangeiro. Tom Zé cava, dentro da linguagem musical brasileira, uma espécie de língua estrangeira. Isso acontece somente a partir do momento que é possível olhar para as des-canções que constituem o universo de Tom Zé e perceber que este universo é único. Vou um pouco além, creio que é possível dizer que o universo é único porque as des-canções são únicas. São únicas, porque transbordam, derrapam, escorregam, se encontram deslocadas. Ao escutá-las percebe-se que não se transita em um terreno comum, que está se transitando em um terreno escorregadio, sinuoso, um terreno no qual os mais precavidos precisam ficar atentos para não serem surpreendidos, ou, simplesmente deixar que a surpresa se apresente. Uma música que em muitos momentos soa estranha para os ouvidos dos próprios brasileiros que nem sempre reconhecem nessa música os elementos que a colocariam nas prateleiras de classificação como música brasileira. Por outro lado, até pode existir o reconhecimento de elementos “brasileiros” misturados a uma série de outros elementos (acadêmicos, etc.), no entanto, essa mistura de ritmos, sons, informações, descaracteriza a possibilidade de apropriar-se destes e colocá-los em uma das gavetas do conhecimento, pois estes não se apresentam sob o signo de um rótulo já conhecido. Entretanto, é a partir dessa falta de informação, pronta para ser consumida (mastigada, pasteurizada, rotulada), que se evidencia o híbrido que atende pelo nome de Tom Zé. Talvez uma outra coisa possa ser dita: em alguns momentos, nem mesmo quando Tom Zé canta, é possível reconhecer este cantar simplesmente como “música brasileira”, pois mesmo quando a voz se apresenta (emerge) também se apresenta desterritorializada. (O que permite amplificar o raciocínio e olhar para Tom Zé como menor inserido em um universo ainda maior que o universo brasileiro.) Para exemplificar cito a des-canção “Peixe Viva (Iê-Quitíngue)”²⁵ composta em parceria com Zé Miguel Wisnik e que faz parte do disco “Jogos de Armar” ou “Faça você Mesmo”, um dos momentos nos quais é possível perceber, através da linguagem usada por Tom Zé, esse processo de desterritorialização da língua ao qual o texto se refere:

Iê quitíngue lelê

²⁵ “Peixe Viva (Iê-Quitíngue)” faz parte do disco “Jogos de Armar ou Faça Você Mesmo” lançado pela gravadora Trama

Lambaio enguia curimã
Lambaio enguia curimã
Lambaio enguia vermeio

Iê quitíngue
Iê quitíngue
Iê quitin
Gue lê quitíngue lê

Iê quitin
Iê quitin

Ainda seria possível citar “Jimi Renda-se”²⁶, de Tom Zé em parceria com Waldez também do disco “Jogos de Armar” ou “Faça você Mesmo”:

Guta me look mi llok love me
Tac sutaque destaque tac she
Tique boutique que tique te gamou
Toque-se rock se rock rock me

Bob Dica, diga,
Jimi reanda-se
Cai cigano, cai, camóni boi
Jarrangil century fox
Galve me a cigarete
Billy Halley Roleiflex

Jâni chope chope chope chope
Ô Jâni chope chope

²⁶ “Jimi Renda-se” faz parte do disco “Jogos de Armar ou Faça Você Mesmo” também lançado pela gravadora Trama.

Iê relê relê

Se a desterritorialização realmente ocorre, como acredito que sim, é possível perceber que se apresenta diferenciada de um exemplo para o outro. Creio que as palavras de Deleuze e Guattari possam me socorrer neste momento: “Uma literatura (música – acréscimo meu) menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior. No entanto, a primeira característica é, de qualquer modo, que a língua aí é modificada por um forte coeficiente de desterritorialização”²⁷.

Mais uma vez, o termo des-canção utilizado por Tom Zé como uma possibilidade para que o mesmo pudesse cantar sem ser cantor parece resumir a idéia de menor. Uma des-canção é algo que possibilita cantar sem carregar no dorso o peso da palavra cantor, mais do que isso, permite compor sem ser compositor. Desta forma emerge, até como necessidade, uma outra forma de leitura para o trabalho de Tom Zé, que difere da forma de avaliação do mercado, em especial da forma como o mercado considera uma “canção em si”. Ao observar o trabalho é possível perceber que o menor aparece em vários momentos da trajetória de Tom Zé. Mas muito mais do que na atitude se apresenta na prática:

“Vale dizer que ‘menor’ não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que chamamos de grande (ou estabelecida).”²⁸

Tom Zé desterritorializa a música brasileira (porque não mundial) e cria uma música única. Uma música que não carrega e não é carregada pelos valores praticados pelo mercado. Uma música feita em um país considerado periférico, que fala uma língua considerada periférica (sem deixar de perceber que a língua portuguesa falada em Portugal também se encontra em uma condição periférica em relação às demais línguas faladas na Europa)²⁹ e que, talvez, possa ser pensada como uma língua menor, como, também, o

²⁷ DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, 1977:25

²⁸ DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, 1977:28

²⁹ “Quem é que sabe português nesse planeta, fora Brasil, Angola, Moçambique, Cabo Verde, Macau? Você já nasce, inclusive, com um destino histórico. Ninguém pode criar uma obra tão forte que, realmente, coloque o seu idioma, assim, na berlinda das nações, isso aí não dá. Então, de repente, alguém diz: o maior poema do século XX é um poema épico escrito por um basco. Em que língua? Escrito em basco! Ninguém vai tomar

contexto musical destas des-canções se caracteriza sob a idéia de menor, ou seja, uma música que não apresenta uma aura (Benjamin) que nos permita pensá-la simplesmente como uma obra de arte ou como cultura elevada, mas, ao mesmo tempo, que não pode ser pensada (apenas) como música popular (brasileira) e, muito menos, poderia ser pensada a partir dos mesmos moldes da música produzida e consumida como cultura de massa tendo por trás as características da indústria fonográfica. Então, é possível pensar a língua falada (letra) e a linguagem musical de Tom Zé como uma língua, uma linguagem desterritorializada em relação às formas consideradas padrão (digamos que oficial) do território brasileiro. Todos esses elementos marginais (as linhas de fuga) apontam para a obra de Tom Zé, permitem olhar para Tom Zé e caracterizar o movimento por ele realizado como um tornar-se menor. Além disso, por que não, pensar o “tornar-se menor” como uma forma de resistência, à qual já me referi, que se encontra para além de um plano dialético, um para além que impossibilita pensar em Tom Zé num mero cabo de guerra com uma outra força qualquer?

Essa espécie de resistência que compõe o universo de Tom Zé me permite, ainda, pensar (aproximar) Tom Zé como um Eric Satie (Satierik) da virada do século vinte para o século vinte um, inserido em um outro contexto, evidentemente um contexto bem diferente do universo satiano envolvido com as transformações musicais que ocorriam na Europa (e conseqüentemente no mundo) na virada do século XIX para o século XX, entretanto, com algumas semelhanças que não se resumem às ansiedades mundanas de mudança de século. Parece possível perceber em Tom Zé uma busca por alternativas parecidas, para sobreviver em um universo pós-moderno/pós-colonial no qual prevalece o conceito mercadológico. Conceito mercadológico que, de uma certa forma, foi anunciado por Satie a partir do que chamava “música para mobiliário”³⁰, uma espécie de música tocada (apresentada) para as

conhecimento do poema, esse cara dançou. Ele deveria ter escrito esse poema em inglês, em russo, em chinês, uma coisa que tivesse uma melhor cotação no mercado internacional. Então, você é vítima sobretudo do *pedigree* histórico, e isso não depende de você.” (...) “O artista sozinho, os artistas não podem resolver, a gente já nasce numa língua periférica, escrever uma coisa em português e ficar calado mundialmente é mais ou menos a mesma coisa”; (...) “As línguas amam seus poetas porque, nos poetas, se realizam os seus possíveis. Um Fernando Pessoa, um Maiakovski, um Pound, um Cummings, um Cabral, um Khlebnikov, um Augusto de Campos são poetas que conduzem sua língua aos extremos limites da expressão dela, quase assim na fronteira, no abismo do incomunicável. Então, as línguas amam seus poetas como se fossem seus filhos mais atrevidos, e os poetas devolvem, evidentemente, aquele amor de filho pela mãe, dá vontade de estrangular, não é mesmo?”. (LEMINSKI, Paulo, 1985:288 e 289)

³⁰ “Mobiliário: para o olhar, o que nos cerca sem nos tocar. Para o ouvido, o que ‘mobília’ o tempo sem organizá-lo. E, em música, dois corolários: a descontinuidade dos motivos (já que continuidade supõe

paredes, para as mobílias, para as paisagens. Ainda, se pensarmos na condição, de uma certa forma, “inclassificável” que Satie ocupava para a época, observa-se que é possível dizer o mesmo em relação a Tom Zé. Quando me referi às alternativas encontradas por Tom Zé e que estas estariam muito próximas das de Satie, que Augusto de Campos considera “o riso subversivo instilado na música ‘séria’”³¹, a comparação provavelmente emergiria dos elementos paródicos, do riso e da ironia (estou pensando neste momento na quantidade de elementos sonoros estranhos para a época utilizados por Satie em “Parade”, recurso também utilizado por Tom Zé na des-canção “Toc” do disco “Estudando o Samba”) o que permitiria, desta forma, olhar para Tom Zé como o fez Augusto de Campos em relação a Erik Satie, como o riso subversivo na música popular (que tem a pretensão de ser) “séria”:

Todo Compositor brasileiro
É um complexado
Por que então esta mania danada,
Esta preocupação
De falar tão sério
De parecer tão sério
De ser tão sério
De sorrir tão sério
De se chorar tão sério
De brincar tão sério
De amar tão sério?
Ai, meu Deus do céu,
Vai ser sério assim no inferno!
Porque então essa metáfora-coringa
Chamada “Válida”
Que não lhe sai da boca?
Como se algum pesadelo

duração, expansão fora da simples simetria) e sua repetição (anulação expressiva por acumulação e talvez, efeito de hipnose).”(REY Anne, 1992:97)

³¹ CAMPOS, Augusto, 1998:79

Estivesse ameaçando os nossos
compassos
Com cadeiras de rodas.
E por que então essa vontade
De parecer herói ou professor
universitário
(aquela tal classe
Que ou passa a aprender com os alunos
- Quer dizer, com a rua –
Ou não vai sobreviver)?
Porque a cobra
Já começou a comer a si mesma pela cauda,
Sendo ao mesmo tempo a fome e a comida.³²

³² A des-canção “Complexo de Édipo” de Tom Zé, integra o LP Todos os Olhos, de 1973.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte : UFMG, 2002.

_____. *Bartleby o della contingenza.* 1993.

ALBERTI, Verena. *ORiso e o Risível: Na história do pensamento*. 2ª ed. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1999.

ANTELO, Raúl. *Algaravia: Discursos de Nação*. Florianópolis : editora da UFSC, 1998.

ANTELO, Raúl et alii (org.). *Declínio da Arte Ascensão da Cultura*. Florianópolis : Letras Contemporâneas, 1998.

_____. *Transgressão & Modernidade*. Ponta Grossa : UEPG, 2001.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1984.

_____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

_____. *S/Z*. Trad. Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1970.

_____. *O rumor da língua*. Trad. Antonio Gonçalves. Lisboa : Edições 70, 1984.

_____. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1982.

BATAILLE, Georges. *A Parte Maldita: Precedida de "A noção de Despesa"*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro : Imago, 1975.

_____. *O Erotismo*. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre : L&PM, 1987.

_____. *História do olho*. Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *O ânus solar*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena, 1985.

BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Obras Escolhidas I*. São Paulo : Brasiliense

_____. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas vol. 3. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERGSON, Henri. *O Riso: Ensaio sobre a Significação do cômico*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte : UFMG, 2003.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa : Vega 1993.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*. Trad. Paulo José Amaral. 2ª ed. São Paulo : Perspectiva, 2002.

CABRAL, Sérgio. *Nara Leão: uma bibliografia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 2001.

CAGE, John. *De segunda a um ano*. Trad. Rogério Duprat. São Paulo : Hucitec, 1985

CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: 34, 1997.

_____. *A divina comédia dos Mutantes*. Rio de Janeiro: 34, 1995.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa nova e outras bossas*. São Paulo : Perspectiva, 1974.

_____. *Viva a Vaia* (poesia 1949-1979). 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000

_____. *Música de Invenção*. São Paulo : Perspectiva, 1998.

CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula*. Série fundamentos. São Paulo: Ática, 2002.

- CASCUDO, Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. B. Mourão et alii. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo: Comentários sobre a Sociedade do Espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Bartleby, ou a fórmula.- Crítica e Clínica*.
- _____. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: 34, 1992.
- _____. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: 34,1997.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: Capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Joana Moraes Varela e Manoel Carrilho. Lisboa : Assírio e Alvim, 1966.
- _____. *Kafka Por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- _____. *Mil Platôs*. Trad. Aurélio Guerra Neto, et alii. Vol 1, Rio de Janeiro: 34, 1996.
- _____. *Mil Platôs*. Trad. Aurélio Guerra Neto, et alii. Vol 3, Rio de Janeiro: 34, 1996.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. 6ª ed. São Paulo : Perspectiva, 2001.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus. *As Aporias da Vanguarda*.
- FAVARETTO, Celso F. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Kairós, 1979.

- _____. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.
- FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Nove Variações sobre temas Nietzscheanos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber* Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 6ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- _____. *As Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- _____. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema..* Org. Manoel Barros da Mota. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2001
- _____. *A Ordem do Discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 8ª ed. São Paulo: Loyola, 2002.
- _____. *Em Defesa da Sociedade*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1998.
- _____. *Enciclopédia da música do século XX*. Trad. Marcos Santarrita e Alda Porto. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KIERKEGAARD, S.A. *O Conceito de Ironia: Constantemente referido a Sócrates*. Petrópolis : Vozes, 1991.

_____. *Memórias do modernismo*. Rio do Janeiro: Editora da UFRJ, 1996.

LEMINSKI, Paulo. *Poesia: a paixão da linguagem*, in *Os Sentidos da Paixão*. SP: Cia das Letras, 1995 – 1

LINK, Daniel. *Como se lê e outras intervenções críticas*. Trad. de Jorge Wolff. Chapecó: Argos, 2002.

_____. *Orbis Tertius: La obra de arte em la época de su reproductibilidad digital*. VIII Congresso Internacional abralic 2002.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a Filosofia e a Literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar , 2000.

MAN, Paul de. *El concepto de ironía .La Ideologia Estética*. Madrid : Catedra, 1998.

MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escriturário*. Trad. Cássia Zanon. Porto Alegre : L&PM, 2003.

MOTTA, Nelson. *Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva.

NASCIMENTO, Evando. *Ângulos: Literatura e outras Artes*. Chapecó : Argos 2002

_____. *Derrida e a Literatura: “Notas” de Literatura e Filosofia nos textos da desconstrução*. Niterói : EdUFF, 1999.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricord1981.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral: Uma polêmica*. Trad. Paulo César de Souza
Companhia das Letras, 1998.

_____. *Para além do Bem e do Mal*. Trad. Paulo César de Souza : Companhia das Letras,
1997.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense.

_____. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PAGLIA, Camille. *O Duchamp do rock*. Caderno Mais, Folha de São Paulo 21/11/2004.

PAIANO, Enor. *Tropicalismo: bananas ao vento no coração do Brasil*. São Paulo:
Scipione, 1996.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp: ou castelo da pureza*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. 3ª ed.
São Paulo : Perspectiva, 2002.

PERRONE, Charles A. *letras e letras da MPB*. Rio de Janeiro: Elo, 1998.

RISÉRIO, Antônio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

SADIE, Stanley (editor). *Dicionário Grove de música*. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo: decadência bonita do samba*. São Paulo: Boitempo, 2000.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

_____. “*Contra la mimrezis: izquierda cultural, izquierda política*” in *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2001

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SEVERIANO, Jairo, e MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras- vol. 1: 1901-1957*. 5ª ed. São Paulo: 34, 1997.

_____. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras – vol. 2: 1958-1985*. 4ª ed. São Paulo: 34, 1998.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária: Polêmicas, diários e retratos*. 2ª ed. Belo Horizonte : UFMG, 2004.

TERESA, Revista de literatura brasileira. *Literatura e canção*. n. 4/5. São Paulo: 34, 2003.

VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. *A liquidificação do sambão-jóia*. : Movimento, n. 39, 29/03/1976, p. 17.

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

VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby y compañía*. Barcelona : Quinteto, 2002.

VILARINO, Ramon Casas. *A MPB em movimento: música, festivais e censura*. São Paulo: Olho D'água, 1999.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

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

ANEXO I

FORMAÇÃO E ATIVIDADE MUSICAL DE TOM ZÉ

1962. Classificado em primeiro lugar no exames vestibulares, ingressa na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

1964. Bolsa de Estudos da Universidade Federal da Bahia, para o curso Superior da Escola de Música da referida Universidade, como prêmio pelo primeiro lugar obtido nos exames finais do Curso Intermediário.

CURSOS :

História da Música : H. J. Koellreutter;

Violoncelo : Profs. Walter Smetak e Piero Bastianelli;

Composição : Prof. Ernst Widmer;

Contraponto : Prof. Yulo Brandão;

Harmonia : Prof. Jamary Oliveira;

Estruturação : Prof. Ernst Widmer;

Piano : Prof^a. Aida Zolinger;

Violão : Prof^a. Edy Cajueiro.

1965. Desenvolvimento dos Cursos.

1966. Desenvolvimento dos Cursos.

Torna-se Membro Fundador do Grupo de Compositores da Bahia (música erudita), ao lado de Milton Gomes, Lindebergue Cardoso, Rinaldo Rossi, Jamary Oliveira, Nicolau Kokron e Ernst Widmer.

- Participação no I Grupo de Compositores da Bahia, no Concerto realizado pela Orquestra Sinfônica da UFBA.
- Participação no espetáculo teatral *Arena Canta Bahia*, realizado pelo Teatro de Arena de São Paulo.

1967. Exames finais para exercício do Magistério de :

- Contraponto;
- História da Música;
- Harmonia;
- Exames finais de Estruturação e Composição.
- Ensina Contraponto e Harmonia na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.
- Participação, como violoncelista, na Orquestra Sinfônica da UFBA e na Orquestra de Estudantes da mesma Universidade.
- Participação, efetuando resumo explicativo de peças musicais, em concertos realizados em 50 escolas de Salvador- Bahia, executados pelos seguintes grupos :

Conjunto de Cordas da UFBA.

ANEXO II

DISCOGRAFIA TOM ZÉ

ÚLTIMOS TRABALHOS

ESTUDANDO O PAGODE

Segregamulher e Amor

TRAMA - 2005

IMPrensa CANTADA 2003

TRAMA – 2003

DVD - JOGOS DE ARMAR

TRAMA - 2003

LIVRO – TROPICALISTA LENTA LUTA

PUBLIFOLHA - 2003

RELANÇAMENTOS

TOM ZÉ - SÉRIE DOIS MOMENTOS VOL.15

Relançamento em CD de Estudando o Samba, 1975 e de O Correio da Estação do Brás,
1978

Continental – 2000

TOM ZÉ - SÉRIE DOIS MOMENTOS VOL.14

Relançamento em CD de O Caso é Chorar, 1972 e de Todos os Olhos, 1973

TOM ZÉ

relançamento do LP de 1968

Sony Musicinental – 2000

CDs

SANTAGUSTIN - GRUPO CORPO

Tom Zé e Gilberto Assis

2002

JOGOS DE ARMAR

edição francesa

BMG – 2002

JOGOS DE ARMAR FAÇA VOCÊ MESMO

TRAMA - 2000

IMPrensa CANTADA - 1999

TRAMA – 1999

POSTMODERN PLATOS - 1999

Remixes de "Com defeito de Fabricação"

LUAKA BOP / WARNER

COM DEFEITO DE FABRICAÇÃO

Luaka Bop / WEA - 1998

TRAMA – 1999

NO JARDIM DA POLÍTICA - 1998

(documento histórico, Show gravado ao vivo em 1985 no Teatro Lira Paulistana)

(TZ 1073) 1998

No Jardim da Política (introdução) (Tom Zé); voz e violão : Tom Zé; violão, Charles...

PARABELO - 1997

Fabricado por Microservice

Apoio Ministério da Cultura, Pronac e

Min.das Comunicações

GC 003

Tom Zé e Zé Miguel Wisnik

Grupo Corpo, 1997

20 PREFERIDAS - TOM ZÉ - 1997

(Coletânea)

RGE 5600 2

PRESTÍGIO 7 – 1994

RGE 347.6007

TOM ZÉ – 1994

Warner Music Brasil Ltda.

Div. Continental 996666-2)

TOM ZÉ

THE HIPS OF TRADITION - 1992

Luaka Bop/Warner Bros 9 45118-2

THE BEST OF TOM ZÉ - 1990

(Coletânea)

Luaka Bop, selo de

David Byrne e

Warner Bros.9 26396-2

LONG-PLAYS

NAVE MARIA - 1984

RGE 308.6062

CORREIO DA ESTAÇÃO DO BRÁS - 1978

Continental 1-01-404-177

ESTUDANDO O SAMBA - 1976

Continental 1-01-404-123

TODOS OS OLHOS - 1973

Continental 1012

TOM ZÉ - 1972

Continental SLP 10084.

Relançado em 1984 com o título

"Se o Caso é Chorar".

TOM ZÉ - 1970

RGE XRLP 5351

TOM ZÉ - 1968

Rozemblit 50010

mono e estéreo

COMPACTOS

Continental 1 01 101 175 - 1976

Volumes 6, 11, 27 e 36 da coleção infantil Taba da Editora Abril, para os quais Tom Zé compôs, cantou e arranjou temas musicais e atuou. Os nomes das histórias e das canções que Tom Zé compôs para elas são:

Malaquias, o Macaco Cismado

Cisma - 1982

A Ratinha Ritinha - O Rock da Ratinha e Roa Comigo, ambas de Fran Papaterra e Sônia Robatto - 1982

O Mistério de Zuambelê - Samba de Aruanda e Aboio - 1983

Dona Baratinha - Senhora Baratinha (popular) e *Pela Janela* (Tom Zé-Cristina Porto) - 1983

Continental - 1-01-101-175 - 1975

Solidão (Só) (Tom Zé)

Mãe Solteira (Tom Zé / Elton Medeiros)

Continental 50571 - 1974

Tom Zé e Tiago Araripe

participação nos dois lados: Tiago Araripe

ladoA: *Conto de Fraldas*

ladoB: *Teu coração Bate, o Meu Apanha* (Tiago Araripe - Décio Pignatari)

Continental 50560 - 1974

Botaram Tanta Fumaça

Dodó e Zezé (Odair Cabeça de Poeta - Tom Zé)

Participação: Odair Cabeça de Poeta (Lado B)

Continental 50505 - 1973

Augusta, Angélica e Consolação

Quem não pode se Tchaikovsky

Chantecler - C 33.6445 - 1973

Que Bate Calado

O Anfitrião

Arranjo e Regência: Tom Zé

Continental 50426 - 1972

Se o Caso é Chorar (Tom Zé - Perna)

A Babá

RGE 70442 - 1971

Irene (Caetano Veloso)

Jimmy, Renda-se (Tom Zé/Valdez)

Arranjos: Rogério Duprat (lado A). Músicos lado A: Lanny (guitarra); Duprat (piano preparado com borrachas entre as cordas); Norival (bateria); Cláudio (contrabaixo); Guilherme Franco (percussão).

RGE 70471 - 1971

Silêncio de Nós Dois

Senhor cidadão

RGE 70414 - 1970

Escolinha de Robô

Lá Vem a Onda (Tom Zé - Anderson Benvindo)

RGE 70389 - 1969

do V Festival da Música Popular Brasileira / realização da TV Record

Jeitinho Dela

Bola Pra Frente

Arranjo: Hector Lagnafietta (lado A) e José Briamonte (lado B)

RGE 70375 - 1969

Você Gosta? (Tom Zé - Hermes Aquino)

Feitiço

Arranjo: Severino Filho

Som/Maior - SMCS-231 - 1969

lado A *Rancho do Caminho da Alegria* (Aduino Santos) - 1º Prêmio - I Festival da Música de Carnaval - Arranjo: Antonio Arruda

lado B *São São Paulo, Meu Amor* (Tom Zé)

1º Prêmio - IV Festival da Música Popular Brasileira - Arranjo :Antonio Arruda

Rozenblit 5030 - 1968

São São Paulo

Curso Intensivo de Boas Maneiras

Rozenblit 5018 - 1968

Não Buzine que Eu Estou Paquerando

Sem Entrada e Sem Mais Nada

RCA LC 6176 - 1965

São Benedito/Maria do Colégio da Bahia

COMPACTOS DUPLOS

Continental 101201145 - 1976

Só (Solidão)

Tô (Elton Medeiros-Tom Zé)

A Felicidade (Antonio Carlos Jobim - Vinícius de Moraes)

Mã (Mãe Solteira) [Tom Zé-Elton Medeiros]

Compacto duplo do LP *Se o Caso é Chorar* - 1972

Roda / Fermata - RTE 3072

Lá Vem a Onda (Tom Zé / Anderson Benvindo)

Passageiro (Tom Zé)

Jeitinho Dela (Tom Zé)

Dulcinéia Popular Brasileira (Tom Zé)

Arena Canta Bahia - 1965

RCA LCD 1135

Contém quatro temas da peça "Arena Canta Bahia":

Viramundo (Gilberto Gil-José Carlos Capinam; c/ Maria Bethânia)

SãoBenedito (Tom Zé; c/ Tom Zé)

Roda (Gilberto Gil-João Augusto; c/ Gilberto Gil)

Enredo (Piti-João Augusto; c/ Piti).

Arranjos e regência: Carlos Castilho.

COLETÂNEAS

Norte Forte - 1980

Continental

Uma faixa com Tom Zé: *Se o Caso é Chorar*.

XEQUE MATE - Novela (trilha sonora)

"Nancy Olhos Azuis" (Bruno Arelli e Luiz Lacerda / Tom Zé)

"Dama de Vermelho" (Pedro Caetano / Alcir Pires Vermelho)

Continental, 1976

O ESPANTALHO - Novela (trilha sonora)

"Só (Solidão)" (Tom Zé)

Continental, 1977

SALÁRIO MÍNIMO - Novela (trilha sonora)

"Amor de Estrada" (Tom Zé / Washington Oliveira)

GTA - Gravações Tupi Associadas S/A, 1978

MARTINHA - Martinha

"Silêncio de Nós Dois" (Tom Zé)

Copacabana, 1971

Quando Os Baianos Se Encontram - 1979

Série "Gala 79" da Som Livre - 4086010

Três faixas com Tom Zé:

Irene/Jeitinho Dela/Qualquer Bobagem

Tom Zé, Walter Franco, Walter Smetak e Djalma Correa

Nova História da Música Popular Brasileira

Hermeto Paschoal, Djalma Correa, Walter Franco e Tom Zé

"Cademar" e "Toc"

Abril Cultural, 1979

Volume da Nova História da MPB da Editora Abril - 1979

Duas faixas com Tom Zé: *Cademar/Toc*

Canto Aberto - 1973

RCA 1070154

Inclui 3 faixas com Tom Zé: *São Benedito/ Maria do Colégio da Bahia*

e a gravação da RGE de *Irene*, cedida por esta à RCA e à Abril, que desejava usar a gravação de Caetano para seu fascículo sobre este.

A Philips não permitiu por ser o sucesso de Caetano na época.

CAETANO VELOSO - volume 22 da História da MPB da Editora Abril - 1971

Uma faixa com Tom Zé: *Irene*.

Estamos Com Tom Zé No V Festival de Música Popular Brasileira da TV Record

1969

RGE - (edições mono e estéreo)

Inclui as duas composições com que Tom Zé concorreu, com o próprio:

Jeitinho Dela/Bola Pra Frente (ambas gravadas ao vivo).

COMPOSIÇÕES DE TOM ZÉ EM PARCERIA E GRAVADAS POR OUTROS ARTISTAS

Rotas - Manuela Rodrigues

"Tô" (Elton Medeiros /Tom Zé)

2003

MUTANTES - Mutantes

"2001" (Mutantes / Tom Zé)

Polydor, 1969

CANAMARÉ - Banda Canamaré

"Lá Vem a Onda" (Tom Zé/Adérson Benvindo)

INDEPENDENTE, 1999

TANTAS COISAS - Rebeca Matta

"O Amor é Velho-menina"

BAHIATURSA, 1998

GAROTAS BOAS VÃO PRO CÉU,

GAROTAS MÁS VÃO PRA QUALQUER LUGAR - REBECA MATTÁ

"XIQUE XIQUE"

LUA DISCOS, 2000

ARREPIÔ - VANGE MILLIET

"NAVE MARIA" (Tom Zé)

Dabliú Discos / ELDORADO, 1998

LOVE LEE RITA - Ná Ozzetti

"2001" (Mutantes / Tom Zé)

Dabliú Discos, 1996

GOL DE QUEM ? - 1995 - 1995

Plug(BMG)

Pato Fu

Faixa 9 - *Qualquer Bobagem* (Tom Zé e Os Mutantes).

ANO BOM - VICENTE BARRETO

"HEIN?!"(VICENTE BARRETO / TOM ZÉ)

Continental/Warner, 1994

DISCO DA MODA - 1993

(RGE)

faixa 1 - Moda do Fim do Mundo - de Tom Zé, Rolando Boldrin e Svaniek. Boldrin faz dupla com ele mesmo.

VANGE MILLIET

faixa 8 - *Nave Maria* (Tom Zé)

VICENTE BARRETO - Vicente Barreto

"Hein?!" (Vicente Barreto/Tom Zé)

DABLIU DISCOS, 2001

NÁ OZZETTI

faixa 11 -2001

(Rita Lee e Tom Zé)

TÁ ASSUSTADO? - 1995

(VELAS Prods. Arts., etc.- 11-VO88)

TÁ ASSUSTADO? - Edvaldo Santana

"O Dicionário Faliu" (Edvaldo Santana/Tom Zé)
VELAS, 1995

SEVERINO

(EMI (892405 2)

SEVERINO - OS PARALAMAS DO SUCESSO

"Navegar Impreciso" (voz e efeitos)
"Músico" (Tom Zé/Bi Ribeiro/Herbert Vianna)
EMI, 1994

SERGINHO LEITE 1984.

(Som Livre-403.6302)

faixa 1 - Lado A. Criser (Thriller). Rod Temperton. Versão: Tom Zé - Lula Mercúrio -
Quinze Sá Jones - Sérgio Temperton Leite. Com Dollar Jackson e Electric Boogies.

Nota no disco e na contra-capas: "Radiodifusão e execução pública proibidas em virtude da
música ter sido vetada pelo Departamento de Diversões Públicas da SR do DPF."

Nota na capa do disco: "Ao comprar este disco, você é obrigado a levar para casa o grande
sucesso Criser."

LP Águas e Magoas.

RGE/Fermata 303.0054, 1978.

Odair Cabeça de Poeta e Grupo Capote. Lado A - Faixa 4 - Negra (Vicente Barreto, Tom
Zé, Fábio Paez).

O FORRÓ VAI SER DOUTOR - Odair Cabeça de Poeta e Grupo Capote

"Sertão de Nova York" (Odair Cabeça de Poeta / Tom Zé)
"O Forró vai ser Doutor" (Odair Cabeça de Poeta / Tom Zé)
"Luar de Iô Iô" (Odair Cabeça de Poeta / Tom Zé)
"Você Inventá" (Tom Zé / Odair Cabeça de Poeta)

"A Dor é Curta e o Nome Comprido" (Odair Cabeça de Poeta / Tom Zé)
CID, 1976

Odair Cabeça de Poeta e Grupo Capote.

Continental SLP 10132, 1974. Lado A - Faixa 1 - Buxixo na Aldeia (Odair Cabeça de Poeta, Marinho e Tom Zé). Feliz

GRUPO CAPOTE NO FORROCK –

Odair Cabeça de Poeta e Grupo Capote

"Eu Disse que Disse" (Tom Zé)

Continental, 1973

Os Brazões - 1969

(RGE - XRLP 5333)

Faixa 1, lado B - *Feitiço* (Tom Zé)

GILBERTO GIL - 1969

(Phillips, LP,)

Faixa 7 - *2001* (Tom Zé-Rita Lee)

reeditado em CD em 1993 e também na "caixa" GIL - ENSAIO GERAL

(Universal, 1999)

TROPICÁLIA OU PANIS ET CIRCENSES

Gal Costa, Rogério Duprat, Gilberto Gil, Nara Leão, Os Mutantes, Torquato Neto, Caetano Veloso e Tom Zé

Philips, 1968

[Relançado em CD pela Universal, 1992]

3001 - RITA LEE

"2001" (TOM ZÉ / RITA LEE)

"3001" (TOM ZÉ, RITA LEE E ROBERTO DE CARVALHO)

UNIVERSAL, 2000

UM TOM DO ZÉ - Bete Calligaris

Silêncio de Nós Dois (Tom Zé); Cedotardar (Tom Zé); Me dá, me dê, me diz (Tom Zé); Se o Caso é Chorar (Tom Zé / Perna); Passageiro (Tom Zé); Vai (Menina Amanhã de Manhã) (Tom Zé / Perna); Distância (Tom Zé, João Araújo, L. Marques); O Amor é Velho - menina (Tom Zé); Só (Solidão) (Tom Zé); Valsar (Tom Zé); Ui! (Você Inventa) (Tom Zé / Odair Cabeça de Poeta); O Riso e a Faca (Tom Zé)

PARTICIPAÇÃO DE TOM ZÉ EM UI! (VOCÊ INVENTA)

INDEPENDENTE, 2002

É CACO DE VIDRO PURO - Cascabulho

Lavagem da Igreja de Irará (Tom Zé) (TOM ZÉ PARTICIPA)

INDEPENDENTE, 2002

JUSSARA - Jussara Silveira -

A Volta de Xanduzinha (Tom Zé)

Maingá Discos, 2002

MI CASA, SU CASA - PENÉLOPE

Namorinho de Portão (Tom Zé)

Sony Music, 2000

ROSA FERVIDA EM MEL - MÍRIAM MARIA

"O Amor é Velho-Menina" (Tom Zé)

Elo Music, 2000

TÁ NA BOA... - TIANASTÁCIA

Faixa 7: Conto de Fraldas

Faixa 10: Conto de Fraldas II

INDEPENTENDENTE, 2000

NA BOCA DO SAPO TEM DENTE - TIANASTÁCIA

"Sapo Antunes" (Tom Zé / Beto) (TOM ZÉ PARTICIPA)

INDEPENDENTE, 2003

BRIZZI DO BRASIL - Aldo Brizzi

Down, Down, Down (Aldo Brizzi / Francisco Serrano) - Tom Zé canta

Gravadora Eldorado, 2002

3.1 - Jair Oliveira

"Pacote Pacato" (Jair Oliveira / Tom Zé) - Tom Zé participa

Trama, 2003

PARTICIPAÇÕES

CASA DE BRINQUEDOS - TOQUINHO

"O Robô" (Toquinho / João Carlos) - TOM ZÉ CANTA

Polygram, 1983

MÚSICA POPULAR BRASILEIRA HOJE, vol. 1

"São São Paulo, Meu Amor"

CD Folha de S.Paulo, 2003

MUSIQUES - 1998-99

CD da Revista Les Inrockuptibles

Inverno 98-99

France info - fnac

faixa 6 - *Defeito7 - Dançar*

CANTANDO CONTRA O VENTO - 1998

CDteca Folha da Música Brasileira

faixa 5 - *Augusta, Angélica e Consolação*

CANÇÕES DO DIVINO MESTRE - 1998

faixa 8 - *Quem parte na luz, quem parte nas trevas* (Tom Zé e Rogério Duarte)

O TRIÂNGULO SEM BERMUDAS -1996 -1996

(disco em homenagem aos Mutantes).

Natasha Records

Faixa 13 - *2001* (Tom Zé/Rita lee).

Tom zé interpreta-a ao lado de André

Abujamra e Lúcia Turnbull.

Disco produzido pela dupla George

Israel/Kadú Menezes .

KARNAK KARNAK - 1995

(TRINITUS 527813-2)

faixa 14 - *Cala a Boca, Menina(o)*

Dorival Caymmi, voz e fala

(explicação Sobre o Cabula Não Identificado)

SAMPA MIDNIGHT - SUZANA SALLES - 1994

(CAMERATI, TCD 1015-2)

faixa 4 - participação vocal de Tom Zé In *Sampa Midnight*, de Itamar Assunção

Banda Canastra - 1994

CD homônimo, selo Camerati.

Tom Zé canta na faixa *Andei Pensando* (Sérgio Molina-Tata Fernandes)

BICHO DE 7 CABEÇAS V.1 - 1993

Itamar Assunção - Baratos Afins

É tanta água

"UH-OH" - 1992

CD de David Byrne, Luakabop

Faixa 3 - *Something Ain't Right* - (Vocal effects, prepared pens & whistles;
arranged and conducted by TOM ZÉ).

Efeitos vocais, canetas preparadas & apitos; Arranjo e regência de Tom Zé

ROOTS, ROCK AND RHYTHM - 1991

to scratch that itch: a luaka bop

Luaka Bop/Warner Bros 9 26590-2

O FORRÓ VAI SER DOUTOR

(CID -8012) s/ data

De Odair Cabeça de Poeta e Grupo Capote

Lado A: (faixa 1) *Sertão de Nova York* (Odair Cabeça de Poeta e Tom Zé) com
produção de Tom Zé

(faixa 2) *O Forró vai ser Doutor* (Odair Cabeça de Poeta e Tom Zé) com
produção de Tom Zé

(faixa 2) *O Luar de Iô-iô* (Odair Cabeça de Poeta e Tom Zé)

Lado B: (faixa 3) *Você Inventá* (Tom Zé e Odair Cabeça de Poeta)

(faixa 5) *A Dor é Curta e o Nome Cumprido* (Tom Zé e Odair Cabeça de Poeta)
com produção de Tom Zé

CD da LUMIAR DISCOS, LD 07/93

SONGBOOK DORIVAL CAYMMI (3o CD)

produção de Almir Cedias

faixa 15 - Funeral (Velório)

vocal de Tom Zé

LUMIAR DISCOS, 1993

TO SCRATCH THAT ITCH - 1991

ROOTS, ROCK AND RITHM

(compilação - Luaka Bop/ Warner Bros.)

faixa 4 - *Augusta, Angélica e Consolação*

GRÃO - 12 POEMAS MUSICADOS

"1991-1992" (poema de Fernando da Rocha Peres e música de Tom Zé)

FABRICADO PELA MICROSERVICE

ENCOMENDA DA COPENE PETROQUÍMICA NORDESTE S.A.,

SINFONIA BAIANA - SONS DA BAHIA

Orquestra Sinfônica da Bahia

"Parque Industrial" (Tom Zé)

Secr. da Cultura e Turismo - Fundação Cultural, ?????

CANÇÕES VERSÕES - COLE PORTER e GEORGE GERSHWIN

"VOCÊ É O MEL" (Cole Porter, versão: Augusto de Campos)

IBM Leasing / Lei de Incentivo à Cultura

WEA Music / Geléia Geral, 2000

RIACHÃO - Riachão

"Cada Macaco no seu Galho"

faixa: 17

OI - LAURA FINOCCHIARO

"Duelo" (Laura Finocchiaro / Tom Zé) - TOM ZÉ PARTICIPA

Selo Sorte, Distribuição Trama - 2003

MÚSICA POPULAR BRASILEIRA HOJE - VOL 1

"São São Paulo, Meu Amor" (Tom Zé)

FOLHA DE SÃO PAULO, 2003

(PRÊMIO COPENE DE CULTURA E ARTE) Fabricado pela Microservice
Encomenda da Copene Petroquímica do Nordeste S/A.

faixa 3 - 1991 - 1992, poema de Fernando da Rocha Peres e música de Tom Zé. Voz de
Guida Moura.

CD SINFONIA BAIANA

(ORQUESTRA Sinfônica DA BAHIA) - SB 005

SONS DA BAHIA

(Secr. da Cultura e Turismo - fundação Cultural)

faixa 5 - *Parque Industrial*

ANEXO III

Entrevista com Tom Zé

Em 1998 o Departamento de Comunicação da Unoesc, campus Chapecó (hoje, Unochapecó), promoveu à sétima Semana Cultural e o tema da vez foi o Movimento Tropicalista. Eu (Demétrio) e Roberto Panarotto, na época, acadêmicos do curso de Letras- Inglês, mais Girino (Paulo Henrique Denadal), aluno do curso de Artes, nos deslocamos a São Paulo a fim de fazer uma entrevista com Tom Zé, um dos convidados para o evento. Melhor: a idéia inicial não era bem uma entrevista, apenas uma coleta de material de áudio e vídeo que pudesse ser veiculado pelas emissoras de rádio e televisão de Chapecó e região.

A iniciativa se deu porque, em Chapecó, não havia material suficiente de ou sobre Tom Zé que permitisse uma divulgação de seu trabalho e, conseqüentemente, da respectiva “Semana Cultural”.

Depois de umas dezesseis horas de viagem chegamos a São Paulo e fomos diretamente ao apartamento de Tom Zé. Eram sete horas da manhã quando chegamos com a intenção de aguardar na portaria do prédio a hora previamente combinada. Conversamos com o porteiro do prédio que fez com que nós entrássemos para aguardar no hall de entrada. Sem que soubéssemos, o porteiro comunicou Tom Zé que o aguardávamos, ele, imediatamente, pediu para que subíssemos.

Simplificando, às sete horas da manhã estávamos no escritório do apartamento montando a aparelhagem para começar os trabalhos. Como vocês perceberão no desenrolar disso que chamo de entrevista, há uma certa inexperiência de nossa parte na condução da mesma (talvez, proposital). Tínhamos um cronograma que não foi seguido, e aquilo que chegamos a pensar que duraria não mais que duas horas, se arrastou (para nós, felizmente) das sete horas da manhã até perto da uma hora da tarde.

Acho que, muito mais do que uma entrevista, o que apresento, como anexo deste trabalho – que até o momento fazia parte do acervo pessoal –, é uma conversa (mantida fiel à fala de Tom Zé) que, pela própria despreensão, pode ser interrompida várias vezes: seja para tomar um café, olhar o tempo lá fora, escutar a música de Beethoven incessantemente veiculada pelo caminhão do gás ou, no nosso caso, escutar a fala de Tom Zé que se perdia e

se encontrava com maestria no curso de suas histórias; sem contar, como que de presente, algumas canções cantaroladas por ele.

Muitas destas histórias – hoje conhecidas do público que acompanha o trabalho de Tom Zé, contadas por ele em vários veículos de comunicação (mídia falada ou impressa) –, naquele momento, pelo menos para nós, soava como uma descoberta. Não a descoberta do artista, mas a descoberta do jardineiro Tom Zé. Se Alberto Caeiro é o mestre para Fernando Pessoa, creio que o jardineiro Tom Zé é uma espécie de mestre que, na companhia de Neusa, aconselhou o caminho deste artista.

Sem mais delongas, vamos a ela:

A Câmera é ligada e pega a conversa pela metade. Estamos falando da dificuldade de encontrar os discos de Tom Zé.

Demétrio – (segurando um disco de Tom Zé nas mãos) Eram materiais que não encontrávamos, fazia um tempo que nós estávamos procurando...

Girino – Tu pede em lojas especializadas e não encontra...

Neusa – A Warner, aqui, não fabrica mais...

Tom Zé – Uma vez nós estávamos em uma cidade do interior de São Paulo. Lembra (se dirigindo a Neusa)? Tinha uma casa de discos e tava tocando música caipira, a gente passou em frente, acho que o pessoal tinha ouvido dizer que eu ia cantar lá, e eles me cumprimentaram – “Oi tudo bem!” – e, eu falei – “Oi tudo bem!” – quando eu voltei tava tocando um disco meu e eu perguntei – “Aonde vocês acharam este disco?” – “Nós temos” – Era um “The Best Of Tom Zé”, de vinil ainda, porque em 90 ainda saía vinil, cd, fita cassete... E aí eu comprei, tinha até a nota dentro (risos).

Roberto – Tu comprou?

Tom Zé – Quando eu acho um disco meu eu compro... outro dia eu comprei o primeiro disco meu de 68...

Demétrio – Da Rozemblit?

Tom Zé - Da Rozemblit!

Roberto – Que tu não tinha!?

Tom Zé – Não tinha! Eu comprei por sessenta reais...

Neusa – Em Los Angeles tava duzentos o ano passado!

Demétrio – Este mesmo vinil?

Neusa – Este mesmo vinil.

Tom Zé – Sabe que tem mercado de músicas antigas, também brasileiras, e de outros países nos estados unidos...

Com Defeito de fabricação

Demétrio – E este último disco que tu está trabalhando?

Roberto – Este aqui que nós estávamos mexendo? (O Roberto com o boneco da capa do que viria a ser o cd “Com Defeito de Fabricação”)

Neusa – Mas olha que danado!

Tom Zé – Este vai ser o próximo cd. Estamos estudando a capa. Essa é experimental, ta errada, não vai ser assim...

Demétrio – Mas pelo amor de Deus! Não precisa mudar nada!

Tom Zé – Ta errada a tradução e não é pra dizer, que isso é segredo entre nós. Não é pra imprensa...

Neusa – Compromisso com o Byrne. Se fala seis meses antes... depois perde o impacto e alguém pode lançar outro na frente com o mesmo nome...

Demétrio – Mas “Com Defeito de Fabricação” é perfeito!

Tom Zé – É, mas em inglês o nome ta errado...

Chega o café. Uma pequena pausa que retoma com o Tom Zé falando da dificuldade de ter material para vender em show.

Tom Zé - Eles ligaram dizendo que não fabricavam quinhentas, só mil... aí nós trastejamos, mas pensamos da decepção de fazer show sem disco pra vender... então, resolvemos comprar mil – “Ta bem, faça mil” – Daí, na segunda-feira, o cara ligou aqui de manhã – “Eu to morrendo de vergonha, mas o preço não é oito é onze” – Aí não dá, nós desistimos, não tem nenhum disco por isso... o único disco que está a venda, agora, é o da RGE “Vinte Preferidas” – Que é um negócio que eles fizeram e nunca me contaram que iam fazer nem nada...

Demétrio - Tu não ficou sabendo?

Tom Zé – Fiquei sabendo quando entrei na loja.

Neusa – Tem um disco que é um show no teatro Lira Paulistana. É um disco que chama “No Jardim da Política”...

Demétrio - Por acaso saiu uma reportagem na revista Bizz, será que não?

Tom Zé – Não saiu não... Por que esse disco não foi distribuído para a imprensa. É só para vender em show e para amigos...

Demétrio – Esse “vender para amigos” tu quer dizer quanto? O valor?

Tom Zé – É o mesmo preço...

Demétrio - Estou brincando contigo... (risos)

Tom Zé – “Vender pra amigo” no sentido que não tem um som absolutamente perfeito e, provavelmente, não vai ser encontrado em loja...

Uma outra interrupção e Tom Zé retoma.

Tom Zé – A gente tem um problema... Precisar de discos pra uma hora mandar para um festival de não sei aonde na Europa... Ou os caras vêm aqui para me entrevistar e não tem disco pra dar para o cara levar... E aí fica uma confusão... O Ismael Lobo com quem eu cantei anteontem, da Nigéria, que vende disco no mundo todo, foi um drama, porque ele não trouxe disco pra vender e eu também não tinha...

Girino – Qual foi a tiragem do “The Hips of Tradition”?

Tom Zé – Não foi tiragem grande não... Do primeiro eu sei, o segundo eu não sei... O primeiro disco (“The best of Tom Zé”) vendeu quarenta mil – vinte mil na Europa e vinte mil nos Estados Unidos... No Brasil vendeu uma bobagem. Agora vende mais...

Neusa interrompe mostrando o disco “The Best Of Tom Zé”

Roberto – É uma coletânea?

Neusa – É uma compilação, mas muito bem feita. Quem fez foi o David Byrne...

Tom Zé – Praticamente o “Estudando o Samba”...

Demétrio – Foi feita para lançamento fora do Brasil?

Neusa – Isso...

Após a negociação do material e a apresentação oficial, afinal de contas ainda não havíamos nos apresentados direito, Roberto, após ter visto sobre o balcão uma fita cassete do Plato Divorák, pergunta:

Roberto – O que tu tem ouvido de música nova?

Tom Zé – nada!

Roberto – nada?

Tom Zé – Não ouço música popular porque eu perdi o hábito quando entrei na escola (se referindo a escola de música), e depois nunca voltei a ter o hábito... Isso me dá uma vantagem na hora que eu trabalho, mas não ouço não é porque eu não gosto. Eu fui ver o show do Ismael lobo e achei lindo o trabalho dele e tal... Quando o David Byrne me dá um

disco pra ouvir, geralmente é uma coisa que ele escolhe com carinho, mas eu não tenho o hábito de ouvir música. Eu me lembro, pra contar pra vocês uma história; eu estava na escola de música há uns três anos, e a escola de música chamava: “Seminário de Música da Universidade da Bahia”. Era praticamente um seminário, porque as pessoas que estudavam lá – eu e a minha turma de dez alunos mais ou menos –, nós vivíamos dentro da escola, inclusive sábados e domingos... E domingo, que não tinha quem abrisse a escola, nós pagávamos ao vigia para abrir a escola pra gente. Às oito horas entrávamos todos, íamos para as nossas salas, a escola era enorme, era um prédio de três andares com mais de trezentas salas, sei lá... Íamos todos para os nossos trabalhos e às dez horas, em ponto, nós estávamos lá embaixo pra ele abrir a porta e sair apoiado. Aquela escola, então, era um verdadeiro seminário. Porque esse nome foi dado pelo Koellreutter, H. J. Koellreutter, o famoso professor que ensinou a Jobim, a todos esses músicos, a Rogério Duprat, Cozella, Sandina Hohagem... Agora ele está no Brasil outra vez, mas ele tava indo para o exterior, saiu da escola, então o diretor passou a ser o Widmer, que é suíço. E Koellreutter achou de fazer a escola em forma de seminários. Essa palavra tem uma coisa em estudos que significa você estudar no que você pode, se adiantar no que você pode e não tem problemas, o que você se atrasa você vai fazendo os exames, vai indo e tal... E com esse método de escola, porque no Brasil não tinha currículo de escolas de música que ele quisesse e, imagina se a pessoas vão se adaptar aos currículos da escola de música do Brasil dos anos 50; então, eles jogaram fora os currículos (do Brasil), tanto é que a escola não formava oficialmente ninguém. O seu diploma na escola não servia pra nada. Era uma das melhores escolas de música do mundo naquele tempo, não era apenas do Brasil não, era das melhores do mundo. Tinha os melhores professores da Europa – de tudo – pra quem quisesse estudar saxofone, clarineta, órgão, cravo, composição, contraponto, solfejo – solfejo não, que qualquer pessoa poderia ensinar. Além da escola ter um nome estranho, nós éramos uns verdadeiros seminaristas, porque nós estudávamos vinte e quatro horas por dia. A pessoa normalmente trabalha oito horas, outras oito horas se diverte – vai a um teatro, vai a um cinema... –, nós trabalhávamos dezesseis horas e dormíamos oito. Menos de oito porque também passava no bar, tomava uma cerveja, uma cachaça, e tal, éramos uns meninos; como de vez em quando, íamos ver uma namorada, mas ninguém tinha uma namorada, a namorada era um pentagrama de cinco linhas, ninguém tinha namorada

oficialmente, claro que todo mundo tinha algumas coisas, alguma esperança, e de vez em quando ia lá futuca a esperança...

Demétrio – Como foi a vendagem do disco “Estudando o Samba”, que tu gravou em 75?

Tom Zé – Em 1973, quando eu fiz “Todos os Olhos”, aquele disco que tem aquela famosa capa que o poeta concreto Décio Pignatari... deixa eu pegar as capas...

Pegou as capas dos discos, que servem para divulgá-los durante os shows.

Tom Zé – O cu na capa que o Décio fez (mostrando o disco)... É uma capa que saiu no tempo da censura, que o Décio teve a idéia de botar o cu na capa pra botar um cu na vitrine e tal, e a censura não saber; e todo mundo guardou segredo, todo mundo que trabalhou, e o segredo só veio a explodir aí no disco americano quando o David Byrne contou, escreveu que tinha sido feito isso, eu não tinha nem coragem de contar.

Girino – E é de quem? (risos)

Tom Zé – Aí que eu fiquei assustado, vai precisar uma moça pra fazer isso? Uma modelo? Aí o Décio me telefona, tu quer ter cu sem modelo, tu é louco? Quando o Décio mandava as primeiras experiências dessas fotos, a minha tendência era ficar com vergonha, aí eu pensava assim, pô, mas eu não posso ficar com vergonha aqui na frente dos intelectuais de São Paulo. Aí eu ficava, “não, porque essa posição, essa perspectiva e tal”; vai inventar palavra pra cobrir o acanhamento. E o David Byrne falou isso pela primeira vez na capa do “The Best of Tom Zé”. É um disco (se referindo ao disco “Todos os Olhos”) que não existe mais. Foi esse disco que me tirou de circulação, coincidentemente, brincalhonamente, “Todos os Olhos” é o primeiro disco que eu começo a brincar mais... a fazer a coisa...

Pega o violão

Tom Zé - Eu proponho uma coisa mais oficiosa, uma coisa mais romântica...

Acaba por tocar 2001

Tom Zé – “2001”, Rita Lee e Tom Zé, eu fiz a letra. “Astronauta libertado/ Minha vida me ultrapassa/ Em qualquer rota que eu faça...”. A Rita fez uma espécie de música caipira paulista e eu tinha feito alguns versos que são do gênero de versos do cantador nordestino. Então ficou uma coisa meio assim (essa fala acompanhada pelos acordes do violão):

letra da música

Prepara-se para tocar “Parque Industrial”

Tom Zé – Eu botei um nome muito complicado, “Parque Industrial”. A música, que está no disco da Tropicália, que tem aquela foto em que estávamos todos nós juntos: eu, Caetano, Gil, Torquato... o Caetano com a foto da Nara Leão, que era muito perto da gente, praticamente fez parte do Tropicalismo; o Gil com a foto do Capinam, que era o poeta da Bahia; o Rogério com um penico na mão... Enfim, eu fiz uma canção que todo mundo conhece por “Made in Brazil” – até teve um grupo de rock com esse nome nos anos setenta sob influência do refrão dessa música –, e coloquei um nome muito complicado. Burro que eu sou botei o nome “Parque Industrial” querendo passar muita informação.

Retocai o céu de anil
Bandeirolas no cordão
Grande festa em toda a nação
Despertai com orações
O avanço industrial
Vem trazer nossa redenção

Tem garotas-propaganda

Aeromoças e ternura no cartaz
Basta olhar na parede
Minha alegria num instante se refaz

Pois temos o sorriso engarrafado
Já vem pronto e tabelado
É somente requentar
E usar
É somente requentar
E usar
Porque é made, made, made
Made in Brazil

Retocai o céu de anil
Bandeirolas no cordão
Grande festa em toda a nação
Despertai com orações
O avanço industrial
Vem trazer nossa redenção

A revista moralista
Traz uma lista dos pecados da vedete
E tem jornal popular
Que nunca se espreme
Porque pode derramar

É um banco de sangue encadernado
Já vem pronto e tabelado
É somente folhear
E usar
É somente folhear

E usar
Porque é made, made, made
Made in Brazil
(Parque Industrial – Tom Zé)

Demétrio – Fale mais sobre a música “2001”?

Tom Zé – Bom, eu me lembro que fiz a maior parte dos versos, trabalhei uns três dias na véspera do carnaval, porque naquele tempo carnaval tinha dia certo de começar, no domingo. Na Bahia, hoje, começa na quarta anterior – não quarta de cinzas, quarta de cinzas acaba, né? –, antes do carnaval. Antes do carnaval, em 1968, eu tinha largado a escola de música para vim fazer música popular, tava sem fazer canções a mais de seis ou sete anos; então, quando eu cheguei em São Paulo, eu ficava o dia todo tentando fazer só música para fazer um disco. Eu fiz “Parque Industrial” e um belo dia fiz a letra de “2001”. Eu fiquei muito encantado com a letra e fiz logo uma música.

Roberto – No início ela se chamava “Astronauta Libertado”?

Tom Zé – Se chamava “Astronauta Libertado”. Eu não conhecia o filme do Kubrick. Não tinha passado no Brasil ainda o filme “2001”. Porque a Rita sabia da existência do filme ou tinha visto no exterior, alguma coisa assim. A Rita era uma criança neste tempo, mas ela tinha essa transação de coisas do exterior, sei lá, ela é filha de americana, inclusive, quando ela fez a música, acho que tinha a ver, ela teve a mesma idéia do Kubrick. Que é essa coisa formidável quando o filme corta daquela coisa pré-histórica, que aquele ser humano, proto-homem, acaba de matar uma criatura com um osso como se fosse o primeiro crime da história da humanidade e joga o osso pra cima. Depois, com aquela satisfação da selvageria e também de descobrir todas essas transações – a nossa história é uma coisa muito complicada, a história do homem –, ele joga o osso pra cima e no filme tem o osso subindo, rodando assim e subindo. E quando você vai ter pela primeira vez a impressão da gravidade – que o osso normalmente deveria ir pelo universo afora – o osso começa a voltar, e corta pra estação orbital. Talvez seja o corte mais fantástico da história do cinema, o da estação

orbital – quer dizer, essa coisa já super do ano sei lá o quê; que a gente pensava que no ano 2001 ia ter um... mas eles estão construindo agora, já tem tecnologia pra fazer, não sei quando é que vai ficar pronta, mas sei que já estão construindo, que já tem alguma coisa que já vai sair em órbita –, e nessa hora, a música que aparece é uma espécie de música caipira européia: Danúbio Azul. Danúbio nãñãñã (canta)... tem até uma letra em português, não sei se vocês conhecem? Tem uma letra que foi cantada em algum momento, eu sei que na minha juventude eu ouvia isso: Danúbio Azul fiau fiau tarararara, não me lembro da letra. Eu sei que tem esse tal fiau fiau... e não sei porque cargas d'água, então, a Rita aproveitou a idéia do Kubrick, de na hora que tava falando, como esse texto fala das coisas todas, “Astronauta libertado/ Minha vida me ultrapassa/ Em qualquer rota que eu faça/ Deu um grito no escuro/ Sou parceiro do futuro/ Na reluzente galáxia e tal...” é toda essa coisa assim, daquele tempo, sessenta e oito. Porque o homem pisou na lua em sessenta e nove, né? Em sessenta e oito era um negócio sensacional, toda aquela sucessão de aproximação, primeiro homem que fica em órbita, depois o cara que sai da nave, depois não sei o que, a nave que passa pela lua, depois a nave que leva o homem e que volta depois, finalmente... Toda essa coisa era um assunto palpitante, pelo menos eu era um entusiasta desses assuntos e queria ver tudo, e tive a infelicidade – fazendo um parêntese – não vê a hora que o homem pisou na lua. Porque foi quando o Caetano e o Gil tinham sido libertados da prisão e tinham tido a permissão de fazer um show para arrecadar dinheiro e eu tava sentado dentro do teatro Castro Alves naquele dia de 1969... vendo o show dos meninos e o povo no intervalo – parece que ele pisou na lua entre nove e alguns minutos, alguma coisa entre oito e dez horas – o show tinha começado e cheguei na porta e alguém tava com um rádio de pilha. Imagine que o povo da Bahia foi tirado de sua casa na hora que o homem pisou na lua, e não viu o filme na hora pra ver Caetano e Gil. Eu também fui de São Paulo pra ver o show deles. Gal também foi de São Paulo na véspera deles viajarem. E eu saí e disse “já pisou” – é como falar que já pousou – e o cara, “ta abrindo a porta para descer a escada”. O Armstrong e tal. Quer dizer, nós não vimos o homem pisar na lua, nós que éramos tão interessados, por essa letra vocês podem imaginar; eu o mais interessado de todos que fiz a letra... Enfim, quando eu fiz a letra e fiz uma música, e nessa tarde antes do carnaval, vésperas do carnaval eu procurei Gil e Caetano que ainda moravam... se eu não... já moravam no apartamento deles. O Gil no número cento e alguma coisa, na Avenida São

Luiz, bem no centro de São Paulo; Caetano, eu me lembro, no número 43. A gente se reunia geralmente de tarde na casa do Caetano. Eu como acordo cedo – em vez deles que acordam somente depois do almoço – eu trabalhava de manhã e de tarde ia encontrar com eles, e às vezes levava um trabalho que eu tinha feito; e essa manhã eu levei o “Astronauta Libertado”, e cantei, e nós todos ficamos felicíssimos e comemoramos; e aí eu comecei a dizer “eu não gosto dessa música”, e convenci eles que a música não era boa. Uma noite eu e o Caetano passamos a noite toda tentando fazer uma música, não conseguimos. Quando foi um dia, em novembro mais ou menos, o Guilherme Araújo, nosso empresário, jogou uma fita para mim assim, no qual tava escrito “2001”, e me disse, “toma sua música”, e eu falei, “minha música?” Que às vezes eu não lembrava alguma coisa, mas eu realmente tinha razão, eu não sabia do título “2001”; e nem sabia que podia ser título, nunca tinha pensado. Aí eu botei na radiola e identifiquei a letra de “Astronauta Libertado” e a Rita fazendo o mesmo percurso que o Kubrick fez e botando uma música caipira num momento bastante tecnológico, no caso, a letra falando em tecnologia que estava acontecendo naquele momento e que ia acontecer nos anos seguintes; e, então, ela fez como uma música caipira e cantava no disco.

??????

Tom Zé - Eu não sei falar com esse sotaque paulista, porque eu tenho outro sotaque, porque eu não falo o português de São Paulo, assim como vocês não falam o português do RJ. Dizem que o português do Rio de Janeiro é o mais brasileiro de todos, dizem... Em 1931 o Mario de Andrade conseguiu convencer o governo em fazer um congresso sobre a Língua Portuguesa e inclusive uma das preocupações era estabelecer em qual lugar do Brasil se falava o que poderia ser estabelecido como o sotaque oficial da Língua Portuguesa – é claro que no Rio de Janeiro naquela época não falavam com tantos Rs e Ss como falam hoje, eu penso que, logo em 50, fui ao Rio e não falavam assim tão cheios de Ss – e a língua que falavam no Rio de Janeiro foi estabelecida como a língua brasileira, que já não se falava o português como o de Portugal. O que eu falo não é a língua nem de Salvador nem da Bahia que se ouve nas novelas. Eu falo a língua do recôncavo da Bahia. Eu falo desse jeito até hoje. É claro que eu fecho um pouco mais as vogais com influência de São Paulo, eu não

falo tão abertamente esse “r” francês que se fala na Bahia. Mas eu tenho muita coisa do interior da Bahia, tanto que, quando em falo na cidade de Salvador, se eu falo alto assim desse jeito num shopping, de vez em quando alguém olha e diz, esse Tabaréu!

Demétrio – “Qualquer Bobagem” tu também fez em parceria com os Mutantes, aí foi com os três (Arnaldo, Sergio e Rita), como é que rolou essa parceria?

Tom Zé – Eu morava na pensão ainda, e nós já tínhamos feito “2001”. Acho que “2001” foi feito em novembro, e no fim de novembro, ou no começo de dezembro, eu morava na pensão, na Bela Cintra. Eu tava chegando em São Paulo. Teoricamente eu já tinha quase um ano aqui, como eu já tinha feito “2001” eles começaram a dizer – “Poxa, podíamos fazer alguma coisa com Tom Zé”. Aí, me mandaram uma primeira parte de música, mandaram só a primeira parte, aquela mais bonita, aquela com harmonia bem complexa, bem cheia de semitons; e eu terminei.

Canta

Tom Zé – Quando apareceu a bossa-nova, nós todos, que estávamos ali querendo fazer uma coisa parecida, nos identificamos imediatamente com aquele som que nós ouvimos na rádio um dia de 1958. Eu tinha vinte anos nesse tempo. Eu ouvi no rádio aquela coisa fantástica, na rádio Excelsior, todo mundo ficou mudo. Que na verdade era uma tecnologia que estava se inaugurando. Uma das coisas mais raras do mundo estava se inaugurando. Uma tecnologia na língua de um povo subdesenvolvido. E tava se inaugurando, ainda mais problemático, uma tecnologia com raízes de um povo subdesenvolvido. Porque você reconhecia o samba, mas via que aquilo não era mais nada, era o mundo de cabeça para baixo. Era um deus dos acuda. Simplesmente, era João Gilberto cantando “Chega de Saudade/ A realidade...”. Que hoje é uma música comum, mas pra nós a hora que apareceu aquele som diferente, aquela batida de violão diferente, aquela vós diferente, aquela malha de relações de primeiro grau, que é como se chama isso na semiótica, aquele arquétipo artístico, aquele arquétipo tecnológico que é uma arte inaugural. Que depois viria influenciar o mundo todo, a nossa vida toda. E a modificar o homem do Brasil. E a

modificar o senso do que é masculino do que é feminino. E a modificar tudo. A gente fazia alguma coisa, e todo mundo tava tentando fazer aquilo, mas tava há um ano luz de distância daquilo. Mas todo mundo já queria alguma coisa diferente, todos nós jovens. E aí já fazíamos coisas semelhantes, uma música que não tinha voz fazendo vibrato, que era toda:

Canta

“Não gosto de chão descalçado
porque enche de areia o pé do meu bem...”

Tom Zé – Isso era uma música muito estranha naquele tempo. Uma canção que eu fiz para a minha primeira namorada. Chamava-se Dalma.

Girino – Tu não quer cantar ela?

Tom Zé – Eu não me lembro!

Demétrio – E ela gostou da música?

Tom Zé – Eu nunca cantei. Eu tinha vergonha. Eu tava começando a ser compositor. Um dia eu levei o violão pra cantar a música pra ela e não tive coragem. E como eu não conseguia cantar, nem pra ela, e talvez, pra ninguém, comecei a fazer músicas de sátiras...

Canta

“Guilherme se requebra
Rufino bota pó...”

Tom Zé – Isso eu não tinha vergonha de cantar pro povo, mas...

Canta o primeiro verso e diz que não lembra a harmonia. Tenta de novo

“Não gosto de chão descalçado
porque enche de areia o pé do meu bem
Não quero que nada maltrate ou aborreça
Meu bem neste mundo
Somente que viva sorrindo
Nãñãñãñãñãñã
Este amor tão profundo”

Tom Zé – Essas coisas eu não tive coragem de cantar pra ela. Uma vez eu levei o violão...

Uma pequena interrupção e retoma.

Tom Zé – Tinha raríssimas pessoas, minha irmã que era amiga nossa e era a pessoa que salvou eu e meus irmãos, era a justiça em pessoa – ela é do primeiro casamento de meu pai, e até hoje ela é uma pessoa que rege a harmonia –, e naquele tempo, principalmente, nós tivemos uma infância muito problemática e tal, era a justiça que chegava. Quando ela chegava da universidade, quando ela chegava para passar as férias em Irará, porque eu sou do interior da Bahia, né?

Demétrio – Tom Zé, tu não quer ilustrar com uma dessas canções, dessas que tu começou a fazer?

Tom Zé – Ah sim, eu posso, mas vocês já têm essa, eu não lembro das outras, eu começo e paro, mas eu podia cantar uma canção lá do começo da minha vida, quando o prefeito era Zé Valverde. Eu comecei e quando eu vi que não podia fazer música para a namorada, fazer música bonita, fazer bossa-nova – aí eu já conhecia a bossa-nova, porque já era 1958, porque eu comecei a estudar violão muito tarde, eu nasci em 1936 e só comecei a estudar violão e 1953, eu já tinha dezessete anos, porque um amigo meu, Renato Martins, tem até o mesmo sobrenome meu. Lá em Irará quase todo mundo tem o sobrenome parecido. No

nordeste, ao contrário do sul do Brasil, onde os imigrantes trouxeram milhões de sobrenomes – porque na Europa tem milhões de sobrenomes. No nordeste os sobrenomes são: Santana, Santos, Silva, Pereira, Cerqueira... o sobrenome Martins já é meio estranho. Na verdade, meu nome certo não foi registrado. Meu nome devia ser Antonio José Santana Cerqueira, porque meu pai é Everton Martins Cerqueira. Aí botaram o nome errado. Botaram Antonio José Santana Martins. Botaram o nome feminino, como se fosse um matriarcado. Como se eu tivesse nascido em uma sociedade matriarcal. Que um pouco era. Porque a sociedade de lá era bem diferente do sul. As mulheres tinham outras funções e tinham mais participação no comando. Tanto que eu já escrevi até sobre isso no Estado de São Paulo. Enfim, aí quando eu vi que não era bom pra fazer música bonita. Eu tentei fazer uma coisa que era um absurdo, era um desafio, que era o seguinte...

Ah sim, o primeiro amigo que me levou a entrar em música foi Renato. Ele tocava flauta antes disso. Ele era uma pessoa curiosa... Renato vivia assim, era meio maluco viu... por exemplo: eu jogava futebol quando eu era criança, e ele ficava “Tom Zé, não joga com força, joga com inteligência”. Ele na torcida. O Time de Iará jogando contra o time de Alagoinhas, e aí os adultos iam ver, nós crianças, jogando contra os meninos de Alagoinhas, onze doze anos. Aí ele virava pra mim e dizia “Tom Zé, não jogue com força, jogue com inteligência”. Eu ouvindo aquilo e dizendo “que diabos é isso”, eu criança, “não corra muito que você vai cansar”. Eu não sei porque ele encarnava em mim, e eu achava que aquilo era perseguição, “jogue com a cabeça, deixe os outros correr”. E depois, outra hora, ele me dizia outra coisa, e através da vida ele ficava me dizendo coisas. E um dia eu ia descendo, depois do banho, de roupa mudada, moleque de dezessete anos, queria ver as meninas no jardim da cidade, às cinco horas da tarde, e ele me parou no meio do caminho e me disse assim: “Tom Zé, eu não toco mais flauta agora eu toco violão”. E eu, puxa vida, agora que já estou vendo as meninas chegando ali aparece Renato pra me parar aqui no meio do caminho pra me falar de violão. Que diabo. E eu tive que dar atenção a ele. Aí ele botou o pé, assim, encostou o pé junto assim (Tom Zé levanta de pé e demonstra como aconteceu) na janela de seu Zé Freitas – uma criatura lá de Iará –, e eu fiquei assim bem pertinho dele, arrumou o violão e tocou o dó maior – “Venha ver que violão é muito mais bonito do que flauta...”

“Eu não quero outra vida
Pescando no rio
De je-re-ré”

Tom Zé – Eu ouvi isso, essa polifonia que a voz faz de-je-re-ré – dó si dó ré –, e o violão faz – dó si lá sol –, é isso que é um contraponto da terceira espécie. Que cada nota é diferente e faz uma melodia diferente. Quando eu ouvi essa polifonia esqueci tudo, esqueci as meninas, perdi a cabeça... – de-je-re-ré -, quando eu ouvi isso a minha vida mudou ali naquele momento. É aquelas coisas que parece que você saiu do mundo e acordou em algum lugar, “onde é que eu estou”. Não tem dias que você acorda assim, na casa de algum parente, ouvindo ruídos diferentes, pessoas falando? Eu já acordei muitas vezes assim. Quando era criança, você está numa casa, de repente tua mãe te leva no colo e vai pra outra casa. Você acorda em outra casa e não sabe onde está, eu senti mais ou menos isso. E o mundo fechou como uma máquina num zoom – Tom Zé olha pra câmera e diz, “Fechando no meu olho, no meu rosto” – como se fechasse à vida toda e nada mais tivesse existido até aquele momento; e eu não tivesse memória não tivesse nada e só ouvisse aquilo – de-je-re-ré –, é claro, eu me apaixonei por isso. Eu não tinha nenhum... as pessoas diziam que eu ia ser advogado, talvez porque eu era falante demais. Dizem que os baianos falam muito e alguns falam mais que os outros...

Girino – Como deu a seqüência depois?

Tom Zé – Naquele momento ali fiquei balançado, mas de todo modo o mundo do momento logo me tirou daquela coisa. Eu fui ver as meninas, depois eu fui para casa, mas no outro dia aquela coisa voltou:

Nã Nã Nã Nã (melodia – de-je-re-ré).

Tom Zé - É claro, eu não sabia que era contraponto. Eu não sabia que era uma polifonia. Eu não sabia que era uma coisa que eu estava ouvindo estereofonicamente. Aí eu fui pra casa e

já estava mesmo fígado como um peixe. Que na hora que o anzol pega ele, ele não tem mais jeito, ele vai sair da vida para entrar na história (Risos). Ele vai ser um neófito, um prosélito de Pedro que era o pescador, né? É Pedro que era o pescador entre os apóstolos, então eu, como peixe, estava “apostovado”, fígado por essa religião que passei a viver a partir daquele momento, que é música. E fui pra casa pensando e no outro dia de manhã procurei Renato – que era dono da Marinetti. Marinetti é o nome de um artista italiano futurista, que no interior da Bahia, por acaso, é o nome de um pequeno ônibus, de qualquer ônibus... Que em Irará chama Marinetti talvez até hoje. Renato era dono da Marinetti, era profissional. Ele era um rapaz que gostava de guiar carro, porque os carros ainda eram uma novidade em Irará. Quando eu nasci em 1936 não tinha nenhum, começou a aparecer depois. Na minha vida eu vi um carro pela primeira vez; eu vi uma lâmpada elétrica pela primeira vez; um dia, já tinha quinze anos, vi uma televisão pela primeira vez; um dia, tinha sei lá quanto, vi o mar pela primeira vez; quando já tinha... vi o cinema pela primeira vez... quando já tinha dezessete anos, um cinema bem do tempo de cinema do interior, um motor lá no fundo popopopo trabalhando para dar o... li um texto pela primeira vez um dia na minha vida. Porque quando a gente era criança, tinha uma cultura oral tão forte que você vivia em um mundo que prescindia do alfabeto, era um mundo pré-gutenberguiano, né? E você tinha uma cultura forte, muito rica, muito expressiva, e você aprendeu isso tudo até os sete anos, e aos sete anos é que você ia ser alfabetizado. E aí, eu fui para a escola um dia e li um texto e levantei a cabeça e pensei assim: será que todo mundo entende tudo que eu to vendo aqui? Porque o texto dizia que Pedro, João, qualquer nome, uma hora no meio, na classe, da sala (porque a gente chama sala), pediu a professora pra sair porque tinha um problema em casa, aí a professora deu permissão e ele se levantou, passou por nós – e eu dizia, “meu Deus, será que esses sinalzinhos, que eram as letras, que eu tinha acabado de aprender a lê-la, são capaz de transmitir movimento?” Aí dizia lá no texto, que ele saiu, tava chovendo – e eu dizia, “meu Deus, será que num negócio escrito vai dizer que estava chovendo e eu vou entender que é aquela coisa que eu vejo lá fora chover?” Chover era uma coisa que eu conhecia como acontecimento no tempo e no espaço, não era nada que pudesse estar resumido em uma meia dúzia de sinais. Se alguém me dizia a palavra chover, eu via com a minha imaginação de criança. O chover, não assim, mudo, numa palavra. Eu vejo como o aluno andar pela classe, eu dizia, “meu Deus”... o

aluno andar é uma coisa tão problemática, que eu tinha mal aprendido a andar, porque a criança, naquele tempo, aprendia a falar aos três anos, aprendia a engatinhar com um e.... Então, eu vi as coisas da civilização numa primeira vez. Hoje – o próprio alfabeto que a criança nasce já é quase em contato com isso, com a televisão – qual é a criança que vai ter assombro em ver uma lâmpada elétrica? E até outras coisas, né? A primeira vez que a empregada da casa da minha vó meteu a mão dentro da minha calça – porque eu fui futucar a empregada da casa da minha vó, porque a empregada de lá falava em mulher, em come mulher, não sei o que, não sei o que lá; E aí eu um dia sentei com a empregada, eu tinha nove anos, uma mocinha da roça, naturalmente eu sentei e comecei a tentar pegar nela, passar a mão atrás dela e tal. E ela então, acho que coitada, que menino maluco, que ousado, deve ter pensado, eu com nove anos de idade querendo pegar nela, passar a mão nela. Ela me pegou no colo e meteu a mão dentro da minha calça e pegou no chamado sem osso, e eu não tava preparado pra isso, porque eu tinha nove anos de idade, e não tinha ainda estas funções. Que quando ela pegou foi um horror, uma dor horrível que eu senti, e um mal estar horroroso. Que é o caso de dizer, eu não sei, que depois que eu cresci, que eu tive também essa função orgânica, como eu tive coragem de deixar alguém pegar. Porque a primeira vez que pegaram eu tive uma dor tão grande que podia ter ficado neurótico? Mas graças a deus o chamado pra isso era maior do que qualquer pavor que eu podia ter pegado...

Roberto – O nome, o apelido vem de quando? Como é que isso surgiu?

Tom Zé – Meus pais conheceram uma pessoa que eles gostavam muito e que o apelido era Toinzé, como eu sou chamado até hoje pelas minhas irmãs: Toin Zé. E eles então tiveram que botar meu nome igual ao dele – Antonio Jose – para poder me chamar de Toin Zé. O “in” não chega ser acentuado. Toin Zé é uma palavra que você não consegue praticamente escrever em português. Se você escrever “toin”, as pessoas falaram o “in”, só que não é assim...

??????

Tom Zé - Então, voltando, eu tava querendo dizer isso, que tudo na minha vida teve uma primeira vez. E música, por acaso, essa coisa da tecnologia musical, porque isso é uma tecnologia que se desenvolveu a partir do século XI na Europa rica e civilizada, que sempre foi, desde a idade média. Aquele centro europeu onde o ser humano já estava muito mais desenvolvido. Nesse tempo você imagina, no século XI, os índios do Brasil nem sonhavam, nos seu pesadelos que um dia ia chegar aqui esses portugueses. Porque dizem que antes da Segunda Guerra Mundial os clientes de Jung, o psicanalista, psicoterapeuta, praticamente contemporâneo de Freud, “inimigo de Freud”, porque eles brigaram muito... O Jung disse que perto da Segunda Guerra Mundial muitos clientes dele tinham sonhos com desastres, com muitas pessoas morrendo, a terra tendo problemas gravíssimos. Quer dizer, essa pré-consciência que o homem tem e que os índios do Brasil, como qualquer ser humano, deviam ter, pesadelos – é que tinham pesadelos naquele tipo de vida deles – com alguma coisa que ia acontecer. Pois a espécie deles iria se acabar como está se acabando hoje, está acabada, que eles eram os donos dessas terras onde nós estamos, principalmente aqui perto do litoral, e essa coisa ia se acabar, quem poderia pensar nesse desastre. Nós hoje podemos pensar que alguém vai botar uma bomba atômica que vai acabar com nossa civilização? Nós tivemos esse medo durante a Guerra Fria, hoje, ainda, agora, houve três explosões, mas ninguém dorme mal por isso. Mas eu quando era criança dormia (mal) por causa da guerra da Europa, e depois por causa da Guerra Fria entre Estados Unidos e a Rússia. E agora quando vejo isso, ainda tenho recordações... Mas tudo bem, vamos voltar. O pessoal da TV Cultura diz que eu começo a empinar a raia e solto tanta linha que depois não sei mais onde a raia está. Eu tava aonde?

Demétrio – Você estava falando da tua iniciação musical?

Tom Zé – Depois desse fato do Renato, eu comprei um violão no dia seguinte. O Renato era o motorista da Marinetti, o cobrador do Renato, não me lembro o nome dele, eu pedi a ele pra comprar em Feira de Santana, em Iará não tinha violão, tinha um outro violonista...

Neste momento passa o caminhão de gás e chama a atenção de Tom Zé.

Tom Zé – No outro dia eu dei uma entrevista. Que música lembra São Paulo? Eu falei uma música composta no princípio do século XXVIII, por um compositor alemão chamado Beethoven. “Pour Elise” é uma das coisas mais populares que o Beethoven fez. Pois Beethoven, no seu tempo, digamos assim, quase não vendia nenhum disco, mas “Pour Elise” deve ter vendido milhões de edições, pois a pessoa pra poder ter música tinha que tocar...

Roberto – Imagine, hoje até o motorista do gás tem?

Tom Zé - Que música lembra São Paulo? “Pour Elise”!

Tom Zé - Eu tinha um amigo que jogava no lateral que se chamava Demétrio, era do time que eu torcia, o time do meu tio.

Demétrio - Qual era o time que você torcia?

Tom Zé - Eu torcia, em Irará, pelo Pirajá.

Demétrio - Pirajá de Irará.

Tom Zé - Irará tinha Pirajá, Palmeiras, Bom Sucesso...

Demétrio - E a nível nacional você torce para que time?

Tom Zé - Naquele tempo meu pai torcia pelo Botafogo e eu torcia pelo Botafogo. E lá só se torcia por time do Rio porque não existia São Paulo em rádio e em nenhum outro lugar, só pegava Rádio Nacional, Rádio Tupi e tal. Dizem que Getúlio Vargas não permitia que outra estação de rádio, a não ser a Nacional, tivesse 40 mil ou 20 mil KW, porque ele lá podia censurar a rádio nacional e aqui em São Paulo, por exemplo, ele já ao tinha tanto domínio sobre tudo e lá ele tava ali, pertinho da rádio nacional ele podia influenciar.

Demétrio - Você citou o berço da música, a Europa desde o século XI, XII, XIII pra cá.

Tom Zé - E que isso ia desembocar nesse contraponto que tava aqui numa música popular, (que já existia até em música popular) e que isso era uma coisa nova isso, a humanidade não praticou isso desde o tempo em que o primata jogou o osso pra cima lá no filme do Kubrick não. A humanidade começou a praticar isso a partir do século XIII mais ou menos no século XIV talvez no século XV, que um compositor chamado Palestrina fez as regras desse estilo TA TA TA TA. Só que já tava fazendo também esse contraponto chamado florido.

Demétrio - De repente você sai do interior da Bahia, Irará, e tu vai tocar no berço dessa civilização. Como você se sentiu, como é que foram as primeiras apresentações em nível de Europa, como é que foi a receptividade?

Tom Zé - Ah sim. Nós passamos de um mundo pré gutemberguiano, antes de 1485 e vamos para 1970, quando já tinha outras linguagens e onde palavra escrita não era o eixo axial de qualquer coisa cultural. Já tinha linguagem de televisão, linguagem de cartaz, linguagem de propaganda, linguagem de computação de dados, fizemos um salto de 600 anos na história esse salto já tinha acontecido comigo aqui, e, talvez seja esse motivo pelo qual nós que fizemos o tropicalismo, porque a gente viveu antes, nós que nascemos sem a palavra escrita, porque os outros compositores que tocam conosco aqui, todos tinham nascido com a palavra escrita. Primeiro eram mais novos, depois nasciam no Rio de Janeiro, São Paulo, sei lá onde... e nós tínhamos nascido no recôncavo da Bahia. Eu, Gil e Caetano nascemos todos a 50km um do outro formando um triângulo. Eu em Irará, Gil parece que nasceu em Salvador, mas, foi se criar com um ano de idade em uma cidade que agora eu me esqueço o nome, mas, mais perto do Sertão e Caetano em Santo Amaro em Ituaçu, e nós todos nascemos em um mundo pré gutemberguiano, não existia o alfabeto o mundo tinha uma vida, tinha todo o giro, o mundo era um mundo mítico do folclore, um mundo do bumba meu boi. Não tinha o progresso nesse sentido, o passar do tempo não tinha esse sentido, era o passar do tempo de idade média. Nós nascemos ali, tivemos uma cultura fortíssima, não uma cultura... não-escrita, verbal fortíssima, que é a cultura do nordestino. Eu não sou

autoridade, mas, então vamos ler Euclides da Cunha – Os Sertões –, Guimarães Rosa... para saber como o homem do nordeste é culto sem ser alfabetizado. E nós tivemos essa cultura. É claro, que nós sensíveis a esses ares que vinham do fundo da terra, estávamos mais... ouvíamos mais dessa cultura e por isso tivemos um choque maior ao nos defrontar com a civilização, quer dizer, com a palavra escrita, com a lâmpada elétrica. Porque eu quando vi a lâmpada elétrica pela primeira vez, eu tive um alumbramento, eu fiquei extasiado, meu mundo... enfim, era uma coisa que matava meu mundo, porque eu sabia que a mula sem cabeça acabava de morrer, o lobisomem acabava de morrer, que as cobras e as onças que arranhavam a porta do fundo da minha casa nas minhas fantasias acabavam de morrer, porque a luz elétrica acabava a noite, quer dizer, é claro que não ia acabar a noite de Irará, lá tinha uma lâmpada elétrica que ascendeu porque um construtor de Feira de Santana botou uma casa e um motor atrás e botou lâmpada elétrica na sacada toda. Eu vi uma lá que tava na porta do homem. Paramos eu e minha mãe e começamos a conversar e eu criança fiquei olhando para aquilo, eu tinha quase 8 ou 9 anos e eu na hora entendi com minha sensibilidade – e claro que eu não sabia descrever nada disso – que ali se inaugurava uma coisa que para humanidade foi um ... imaginou que nós sabemos de histórias e de filmes de Paris iluminadas por lampiões de gás, em Irará era lampião de gás mesmo, querosene, aquele querosene líquido que o cara passava as 6 horas da tarde acendendo, e fechava o lampião para o vento não apagar onde tinha um pequeno candeeiro e as 11 horas já tava apagado e a noite tava escura e dentro da sua casa, para ir de um quarto pro outro ia com candeeiro ou uma vela ou com alguma coisa lembra aqueles (?) Que era só um pavio de algodão que se botava numa latinha que fazia a casa toda ficar preta, eu fui criado com isso. Então quer dizer, quando eu vi a lâmpada elétrica, eu com minha sensibilidade, com alguma coisa que eu tinha diferente dos outros eu fiquei lá parado e extasiado e fui pra casa pensando naquilo porque alguma coisa dentro de mim começava a vibrar que era o saber que tudo ia mudar na nossa vida nos éramos índios digamos assim, pessoas da idade média que não tínhamos... isso só pra falar da tua pergunta, depois como foi o contato com cada coisa, eu estudei violão no método de canhoto que é aquele negócio lá que veio com o violão quando eu mandei comprar em Feira de Santana em 1957, depois fui para uma universidade pós moderna, que aquela coisa que o mundo tinha fabricado tinha inventado o ocidente fabricou no século XI até o século XIV e que no século XVII teve a primeira

teoria escrita pelo francês Jean Pierre... agora me esqueço o organista francês que fez a primeira teorização da harmonia a primeira teorização dessa coisa tônica DÓ subdominante, FÁ subdominante SOL e a volta para tônica novamente DÓ, quem fez a primeira teorização disso foi mil seiscentos e tanto – daqui a pouco eu me lembro o nome do compositor francês, muita gente já lembrou, que já ouviu falar, Jean Pierre , estou me lembrando o primeiro nome que é o mais difícil, o ultimo nome que é o mais famoso eu esqueci. Tudo bem. Então, quando eu fui para uma universidade pós moderna, eu já fui para uma universidade onde essa teoria inaugurada em mil seiscentos... essa prática inaugurada no séc XV, XVI já tinha desaparecido da prática dos contemporâneos dos coevos, quer dizer das pessoas que estavam vivas. Mil oitocentos e noventa e tantos... o Debussy e o Wagner começaram a estourar com isso a praticar isso de uma maneira tão revolucionária que em 1911 ou 1913 apareceu a primeira coisa sem tonalidade de que è o “Pierrot Lunaire”, Schoenberg então eu já ia estudar do “Pierrot Lunaire” pra cá que foi de 1913 em diante já as praticas do atonalismo, do decafonismo, depois do serialismo depois politonalidade, depois da musica que hoje que talvez tenha escolas ai no sul de musica eletro acústica e tal. O show que o alemão Stockhausen inaugurou mais ou menos e que os franceses já tinham feito uma coisa parecida na década de 40 na chamada musica concreta francesa. Quando eu fui para uma universidade isso tudo já era velho, então, eu fui para uma universidade pós-moderna. Eu que sai de um mundo pré gutembergiano e meu professor de composição nasceu em uma cidade pequena da Suíça e ele falava nessa cidade, como eu falava de Irará e eram duas coisas tão remotas, depois eu passei por essa cidade (meu professor morreu ele tinha dois anos a mais que eu e era meu professor. Quando eu tinha 26 anos e estava na escola de música ele tinha 28 e era um jovem professor que vinha formado da Suíça. Professor, regente, compositor que vinha formado da Suíça e eu conheci ele até uns 30 e tantos anos, ai quando eu perguntei a idade dele um dia, ele disse eu tenho 38 anos. Eu falei, pô, professor, eu tenho 36. ele parecia muito mais velho que eu, inclusive as pessoas da Europa envelhecem com rapidez , talvez, não sei, por causa do tipo de raça? Que o preto, porque eu sou preto, meus bisavós eram negros, dizem preto quando pinta três vezes trinta. Quer dizer preto quando fica de cabelo branco tem 90 anos, então, como é mesmo o nome da cidade dele... Aarau quando eu fui cantar em Zurique a primeira em 1963. Eu sei que eu estou estourando no horário é, por isso que eu digo que eu quero ir é

encontrar com vocês. Não é cantar como uma vedete de televisão que eu não sou. Agora colocando a banda eu posso fazer isso, mas sozinho eu nem posso. Enfim, porque a música que eu faço está quase também numa conversa, ela sai. É disso o que virou música, foi isso, esse jeito de pensar. Widmer nunca me disse que a terra dele era Aarau, ele me falou, mas eu não ouvi. Nem ele se lembra que era um nome parecido Irará, mas, quando eu cantei em Zurique que é vizinho a Aarau – que Zurique é praticamente uma cidade enorme, tipo de Berna na Suíça – e os jornalistas me perguntaram o nome da minha cidade, e eu falei que era Irará e que tinha sido aluno de Widmer, que era Suíço, isso era muito importante porque na Suíça não tem nada, em Irará tem mais artistas hoje que na Suíça. Suíça hoje não tem nada. Eles que foram os reis da música na idade média, no principio do renascimento, no romantismo e tal, eles todos ali da Europa, hoje não tem nada. Alemanha tem Stockhausen, talvez, tenha outros compositores lá e tal, na Suíça talvez tenha uma banda lá, mas, é menos conhecida que vocês em Santa Catarina. O fato de ter um compositor baiano que tava lá cantando como se fosse uma estrela do mundo, que era eu, que tinha um professor que tinha sido de uma cidade vizinha – pequena – ali, era um negócio muito importante, daí saiu logo Irará e Aarau, era fantástico, minha cidade nunca foi tão querida, eu tenho esses recortes aqui, Irará e Aarau no palco de não sei onde... Irará se tornou famosa na Alemanha quando em Salvador nunca se viu falar em Irará. Irará não é nada, Irará tinha três mil habitantes quando eu vivi lá e fui criança lá. Eu falei um pouco sobre o que você me perguntou, de uma maneira confusa, mas falei o que era a confusão entre um mundo lá de minha infância e o mundo que eu fui na Europa.

Roberto - Como foi a tua apresentação, a recepção deles?

Tom Zé - Esse dia foi uma loucura eu tava sem fumar a cinco anos, que a minha saúde teve uns problemas em 1980 eu tinha uns cinquenta e poucos anos, eu fiz macrobiótica, foi o que me curou, que a medicina não conseguiu me curar. Desculpe aos estudantes de medicina – meu filho é médico hoje também, já fez quatro anos de residência em Campinas, São José do Rio Preto, agora tá fazendo aqui (São Paulo). Quando chegamos lá, eu estava sem fumar há cinco anos, beber há dez anos... fumar e beber que são os vícios, tem outras drogas também mas nem chegava perto. Ou seja, não tem saúde nem para essas,

quanto mais para outras. Teve tanto problema nesse nosso show... a Varig quebrou nosso teclado no transporte – não tínhamos prática, colocamos o teclado numa caixa sem muita segurança e quebrou o teclado. O teclado era tão antigo que na Suíça não tinha nenhum mais daquele – DX7 – hoje é antigo até lá no interior de Santa Catarina, em Chapecó, ninguém mais sabe o que é um DX7, acha que é um avião. Era um teclado e não existia quem concertasse o teclado nem quem soubesse mexer. A prefeitura de Zurique anunciou para todas as rádios, todos os lugares. Finalmente quando nós acabamos o ensaio geral – os meninos não me contaram para eu não ficar nervoso, porque eles sabiam que eu sou muito nervoso – eu quando saí do palco saí do ensaio geral, eu só vi no dia do ensaio geral, da passagem de som, veio a notícia que alguém numa cidade a cento e tantos Km – não sei se já na Alemanha ou ainda na Suíça ou se já na Itália, tudo ali é pertinho – tinha um DX7 novinho que ele era uma espécie de colecionador e que esse cara ia emprestar, mas que só estaria lá na hora do show. Então na hora, quando eu entro no palco, estava todo mundo morrendo de medo, era a primeira vez que a gente cantava no exterior, minha música não é musica pop, quer dizer, tem alguma coisa também. Minha música é toda em português, mesmo com a banda. Ninguém sabia o que iria acontecer com minha música. Tinha feito sucesso o disco nos Estados Unidos e na Europa também, é tanto que tava indo para lá. Uma compilação, onde tem “Toc”, e tem tudo isso também, tem "Mã”.

Roberto - Essas músicas você está tocando com a banda?

Tom Zé - Eu só posso tocar com a banda. Que são músicas que eu já não arranjo a música.

Roberto - Eu digo, se está tocando as músicas antigas com a banda?

Tom Zé - É sim, só pode ser com a banda. Aí nos estávamos morrendo de medo, os meninos às vezes brincavam comigo – uns bebiam outros fumavam e tal – aí me disseram assim... (eu toco com eles até hoje, naquele tempo nós estávamos estreando juntos. Eu não tinha banda antes, eu não tinha nem condições de ter banda, era um artista tão fora de circulação que não tinha nem banda) então eu disse a eles brincando assim, se esse show sair legal eu vou beber – tomar gelada que eu não tomava há dez anos – fumar quando

acabar o show. Então entramos e o show foi um puta sucesso, eu falava um Inglês pior do que eu falo hoje – que eu não falo Inglês – só dizia o nome da música e perguntava – daí nasceu uma porção de manhas que eu aprendi, até hoje. Eu pergunto ao povo palavras em inglês que eu até sei, porque eu sei que isso dá um tipo de (?) Que o público quer te socorrer e tal – eu me lembro que lá eu perguntei como é que se diz programa em inglês, e alguém gritou *program* mesmo, e eu queria dizer *schedule*, que era a palavra, eu sabia. Foi um sucesso eu falando inglês todo mundo morria de rir, que na Europa todo mundo fala inglês, inglês é uma 2ª língua, lá por exemplo, falavam francês, alemão e inglês... Todo mundo sabia. Foi um sucesso as músicas, aquelas músicas tipo “Um A e um O”, “Cademar”. As pessoas morriam de rir em português só por causa das maluquices que eu fazia. O pessoal do Brasil que ia tocar nos shows seguintes – era um festival – foi assistir e no outro dia todo mundo no hotel dizia assim, mas rapaz que loucura que você faz. Uma pessoa bem simples de um conjunto folclórico da Bahia disse assim, vou dizer o que tua musica é uma coisa que parece brincadeira. Ele deu essa definição. Enfim, e foi o maior sucesso, e eu fumei, bebi e tomei gelada. Quando eu cheguei os caras da Warner já estavam lá com duas garrafas de champagne geladas. Aí a gente pegou copo de champagne, copo de plástico, copo de papel, tomamos a champagne. Daí eu peguei um cigarro acendi e resultado: para eu parar de beber, beber eu parei um ano depois, para parar de fumar gastei quatro anos novamente. Eu doente, com o estômago fodido, e para parar de fumar foi uma dificuldade outra vez, e tal. Graças a Deus agora tem gente que diz assim, eu tenho a graça que Deus me deu de não fumar, e tal.

Girino - Se for bom o show em Chapecó o que você vai fazer?

Tom Zé - Eu vou voltar de lá feliz, porque vocês todos que gastaram, veja quanto investimento tem no show de Chapecó. È isso que eu também ia contar a vocês, que eu estava aqui e Neuza me dizia sinais, eu estou sempre sabendo do show que está rolando, da fiação, eu não sei que dia é, não sei nada. Mas eu sei que ela ta falando, se for com a banda, eu canto em lugar grande, se não for, não dá. Eu sei que ela está dando uma orientação aos caras, porque ela já sabe disso, porque ela passou a trabalhar comigo, porque a gente não pode ter empresário, eu e minha mulher somos. Eu sou meu próprio boy, quando tem uma

coisa para levar aqui eu pego o carro e vou levar, não tenho boy. Augustinha, a moça que trabalha conosco, é que faz o banco pra gente, que antigamente quem ia no banco era eu mesmo. Agora já não dá mais para ir no banco, então, Augustinha faz alguma coisa aqui perto. Mas do que a gente estava rindo? Ah! Era do show lá de Chapecó. Como é comovente para mim aqui dentro de casa, porque eu não sou um cara que só pensa em... tudo que eu faço é na tentativa de agradar, se eu não tenho uma música feita pra... tipo, a música do Caetano é feita para uma massa muito maior. Dizem que quando você aumenta a informação você diminui o auditório. Eu infelizmente não sei trabalhar daquele jeito. Eu faço á para agradar, eu adoço, fico bom, consigo não consigo fazer a música, invento uma espécie de uma música nova – vocês vão ver, principalmente nos jornais estrangeiros falando: se você pensava conhecer música brasileira está enganado – se você conhecia música brasileira porque você conhecia Jobim, Jorge Ben... não sei quem, você não conhece. Você precisa ver o Tom Zé que é outro brasileiro – então quando eu vou cantar na Alemanha é um artista que faz uma música muito diferente da música do resto do mundo. Por isso quando você me perguntou se eu ouço música, eu não ouço, e foi um benefício que eu tive, porque eu não sei nada que está sendo feito no mundo, então eu nem me preocupo. É claro eu vi o Ismael Lobo, por exemplo, tocar. Ninguém sabe quem é o Ismael Lobo. Eu vi. É um puta de um grande músico da Nigéria, e é claro, toca também na Alemanha, toca também na Europa toda. Toca nos Estados Unidos. Ele está aqui por isso, senão... Aqui não chamavam. Nos somos já influência do que o mundo elege, né? Ninguém foi lá na Nigéria descobrir Ismael Lobo para trazer para um festival de música aqui em São Paulo, não... Todo mundo sabe na Alemanha que eu sou um cara que faz música extremamente diferente, mas por quê? Porque fez sucesso com um disco que a Warner lançou nos Estados Unidos, e depois fez sucesso na Europa. Nos Estados Unidos chegou a entrar na parada de sucesso da Billboard, que é uma espécie de Bíblia da história da música universal, né?

Demétrio - Qual foi a música? Foi “Ogodô”?

Tom Zé - Não, não foi. “Ogodô” foi antes, foi o disco todo, lá não bota uma música como no Brasil. Foi esse disco aqui: “The Best Of Tom Zé”, foi esse disco que no tempo era

também vinil. O show para mim é menos nervoso que uma entrevista, sabe? É outro tipo de energia, no show acalma, na entrevista excita.

Roberto - Explica um pouco mais como é que funciona esse lance de você ter inventado o sampler? Como é que foi a confecção? Tu tens esse material aí?

Tom Zé - Essa história demora um pouco, deixa eu ver se eu resumo rapidamente.

Roberto - Tu tens o aparelho aí?

Tom Zé - È tão fácil, que eu to falando com o Neto, que é um técnico, um amigo meu aí, e ele vai fazer um pra eu gravar uma coisa que eu vou fazer para outubro, chamado “Poraquê”, que é um peixe elétrico do Amazonas, e eu vou fazer essas fontes que chama também Orquestra de Hertz. Foi assim, um dia eu lendo um livro do John Cage, experimentalista americano, que o Rogério Duprá tinha acabado de traduzir, me deu ainda datilografado, eu vi uma declaração do Buckminster Fuller, o arquiteto que inventou o prédio sem alicerce, é também um homem multidisciplinar, um artista multimídia, e lá tinha escrito assim: não é tempo da posse é tempo do uso. Da mesma maneira que quando eu vi a lâmpada elétrica eu fiquei... – eu já descrevi isso para vocês – eu fiquei baratinado, eu fiquei baratinado quando eu li isso também, agora, em 1975, talvez daí eu dizia: que será isso meu Deus. Daí eu comecei a perder noite e aí eu comecei a errar. Eu dizia, já sei, isso quer dizer que todas as orquestras podem tocar para mim como? Ah! Eu já sei, eu gravo todas as orquestras diferentes que eu gosto, por exemplo, qualquer orquestra dessas famosas dos anos 40, 50, 60, d`agora e tal, ou orquestra mesmo sinfônica; eu gravo tudo numa fita, uma a uma, boto tudo num gravador e no fim ficou assim. Tecnicamente ficou assim mesmo, mas, quando eu tocava não acontecia nada, aí eu ia dormir morrendo de tristeza, aquele fracasso, aquela coisa, tinha tido trabalho de fazer, todo esse processo que já é quase uma fabricação de uma coisa, de pedir a um técnico de me passar tudo numa caixinha num teclado de silentoque, igual esse negocio de porta, mas, a coisa de porta que você toca e quando solta ele volta porque o teclado é assim, você toca e quando solta ele volta; então, daquele silentoque nós fabricamos um teclado com aqueles negócios de bate e

volta porque não tínhamos um teclado pra comprar, não sabíamos que tinha. E com aquilo a gente ligou em cada coisa uma daquelas coisas que eu gravava. E eu depois pude ouvir isso junto e não dava resultado nenhum. Então eu fui dormir com aquela tristeza. Tinha gastado dinheiro, não tinha dinheiro, tinha gastado trabalho de amigos, amigos jovens como vocês que são capazes de sair de Chapecó, o que eles praticavam é o que eu praticava, é o que vocês praticam hoje. Sair de lá, fazer uma viagem de 42 horas para falar comigo. Ora, você veja, eu ouvia falar na minha escola que Bach saía da cidade dele, viajava 100km para ver um tecladista que tinha vindo da Itália e ia tocar. O Bach andava 100km, como vocês fizeram uma viagem de 42 horas, o Bach andava 80 horas e ia lá para ouvir. Então, os meus professores falavam nisso como um tempo em que é... hoje, você pega e ouve um disco de um cara que toca na América do Norte, um cara que canta na Nigéria, um cara que canta em todo lugar do mundo. Então, eu errei, errei várias outras vezes, vocês tiveram a idéia do primeiro erro, eu ia pra cama dormir mal e tal. Até que eu descobri um negócio, e que também ainda foi ligado a vários outros, vê como é o processo de você inventar uma bobaginha, né? Isso não é nada, tem só uma brincadeira, vocês sabem porque Zé Miguel Wisnik, que é meu amigo, tendo conhecido isso na época que eu fiz e depois tendo conhecido o sampler cinco ou dez anos depois. Não, Tom Zé tinha feito uma espécie de sampler que até hoje quando eu falo vamos fazer sampler, dizem não, porque ele não faz o que o seu instrumento faz. O sampler faz, mas sai um som diferente, então, tem que reconstruir meu instrumento para poder tocar cada vez que precisa dele. Hoje a gente chama de Orquestra de Hertz. E o seguinte, como eu tinha estudado essa historia de Hertz, que é outro alemão que nasceu em Hamburgo, onde nasceu também Brahms e Mendelson. Eu gosto dessa cidade porque o Thomas Mann nasceu em... esqueci agora, que é vizinha a Hamburgo, Thomas Mann tem um personagem que nasceu em Hamburgo, chamado Hans Castorp, um personagem da Montanha Mágica, um romance famoso dele. E eu pensava muito em Hanburgo, quando eu era criança lá em Irará e comecei a ler, e depois tive em Hamburgo e pedi para ver o porto, era a única cidade, as duas únicas cidades do mundo que eu queria ver alguma coisa, era Zurique porque lá tinha uma casa onde Thomas Mann viveu – você já está vendo que eu gosto muito de Thomas – Thomas viveu durante a guerra, escreveu a maior parte de seu trabalho lá, e o porto de Hamburgo que é perto de Lubeque, que é a cidade dele, que ele descreve muito o porto porque esse personagem dele nasceu lá,

naquela umidade de Hamburgo, para poder ficar tuberculoso – esse personagem dele era tuberculoso – e Hans Castorp teve muita influência em minha vida por causa de uma coisa: uma vez ele ouviu a língua Russa e ficou admirado, ele sendo alemão, uma língua tão cheia de consoantes, quando ele ouviu a língua russa, que tem tanta vogal em relação a língua alemã, ele ficou admirado. Como é que se falava uma zorra daquela, e então ele começa a dizer como é que se falava uma língua dessas sem... porque a língua alemã têm muitos “ESSES”, têm muitas consoantes, e são muito importantes na língua alemã, e claro que na Rússia tem Karamazov que tem K, tem o diabo, tem todas as consoantes, mas o alemão tem muito mais. Eu estou falando em Karamazov porque, então, esse cara quando disse que não entendia como é que uma língua daquela se sustentava em pé, eu aí disse, então como é que o nordestino se sustentou em pé com um corpo que não é alimentado a doze gerações, quatrocentos anos. Há quatrocentos anos que a gente come farinha de mandioca e um pouquinho miserável de carne seca, que não dá nem 80g por semana. Os pobres lá vivem assim. Eu sei porque eu vi as pessoas. Vivem sem saber se no dia seguinte estará vivo. Cada dia é um novo nascer da vida no nordeste. Então, esse negócio que vocês tão vendo aí falar, é porque tem televisão, aí vai lá ver quem comeu hoje. De manhã, eu vi por acaso na televisão há uma semana: Quem comeu hoje de manhã aí? Aí na escola levantaram a mão duas crianças. Comeu o que? Farinha seca com água. Os outros não tinham comido, não sabiam se iam comer meio dia, não sabiam se estariam vivos no dia seguinte. É assim no nordeste, essa coisa terrível, eu vivi lá, para mim isso é uma coisa comum, isso é normal. Para mim não, meu pai tinha tirado a sorte grande na loteria com trinta anos de idade, eu nasci filho de rico, e eu era alimentado, eu nasci comendo, eu como desde pequeno, mas a população lá não come a quatrocentos anos há doze gerações. Eu como desde pequeno, mas alguns amigos meus quando eu ia na casa já era muito diferente. E eu já rapazinho, querendo ficar até mais tarde na rua, não ia jantar às seis horas, na hora que meu pai jantava, pra poder não deixar as meninas, porque as meninas também ficavam até 6:30h no jardim. Daí eu ia comer na casa de um colega, chegava lá e dizia, pô é esse o jantar? Não se janta. Mesmo os amigos meus que eram de classe média, digamos assim. Lá em casa se jantava carne, arroz, feijão... aí, lá não. Eu passava fome praticamente, eles tomavam café à noite. Tudo bem ninguém está magro lá, esses são os ricos lá, os que tomam café à noite com pão, manteiga, biscoito... se na roça vissem isso era uma festa de fim de ano. Na roça

onde eu fiquei no tempo da revolução, porque meu pai me obrigou a fugir de Irará. Irará não tinha nem história, diziam que o exército vinha, daí era aquela coisa. “Lampião vem aí”, eu ouço desde pequeno, “os nazistas vem aí”, parecia que aquela guerra na Europa ia parar lá em Irará. Eu tinha medo da guerra. Meu avô viu no jornal “os aliados não sei de que” e a gente criança lá tremendo de medo daquela guerra, e Lampião também, que Lampião estava vivo. Aí nós estávamos falando do que? Agora vocês já sabem que de vez em quando tem que me ajudar a pegar a linha.

Demétrio - Do sampler.

Tom Zé - Aí, depois de vários erros, eu vou falar uma coisa que quem estuda música, aí em Chapecó, vai entender. Eu falei, será que se eu fizesse como uma Orquestra de Hertz onde eu tiro, por exemplo: eu pegava um disco onde tinha um violino bem lá na 8ª posição em diante, geralmente isso não tem em música, tem em música clássica só, e em música popular naquelas orquestras tipo Melarquino – que é um arranjador americano de origem italiana dos anos 30, 40. Daí eu chegava lá e tirava com um equalizador os graves para não vir grave nenhum, eu passava para uma fita só os momentos que tinha quase violino só. O som aí, eu fazia uma fita onde eu também botava isso um oitava acima – os gravadores tem aquela rotação 3 e $\frac{3}{4}$, 4 não sei o que lá e, 7,5, não tinha? Os gravadores de rolo antigo? – Aí eu gravava em 4, tanto numa média, e botava em 7,8 a próxima gravação tocando em 7,8, daí ficava uma oitava acima, daí eu tinha, por exemplo, 12 mil Hertz. Não sei quantos mil Hertz depois, a cada orquestra que eu botava, e depois eu botava coisas graves, por exemplo, contra baixo tocando, tirava trombones em regiões graves, gravava mesmo, gravava coisas e tal; daí, quando eu descobri isso, achei o caminho. Aí, quando eu trazia quatro tipos de Hertz diferentes. Eu tinha um Hertz grave, e quando botava isso numa canção popular, isso ficava independente. Eu aí comecei a trabalhar só na região aguda de 90 mil não sei lá o que, aí eu tinha várias regiões, entende, daí toda a Orquestra de Hertz era de regiões agudas, pelo menos para colocar em cima de uma canção que eu mesmo tinha feito; aí vinha um baixo, uma guitarra, tal, e aí vinham coisas que eu botava na hora e que eram muito agudas e que não nove, quando você estuda arranjo instrumentação na escola, você aprende que numa altura relativa ali do DÓ 3 ao DÓ 4, se você tem um instrumento

tocando nessa região, um naipe de orquestra, o outro naipe deve saber que você está aqui, para não tocar na mesma região, se não você não ouve nada. Você aprende isso em instrumentação, porque em instrumentação você aprende como se a orquestra fosse acústica. Você vai escrever música erudita, por exemplo, para uma orquestra que só toca acústico, se você bota melodia numa região que não é bem audível não há quem não possa fazer ouvir, não é com o microfone, você escreve para uma orquestra acústica, entende? Por exemplo, os músicos que tocavam ao vivo tinham que tocar bem baixinho para poder ouvir o cantor, não tinha microfone super potente, várias caixas e o diabo para levantar aquilo à mega sei lá o que, para seiscentas ou mil e duzentas pessoas ou quatro mil. Não tinha isso no meu tempo de criança nem no mundo da música clássica. Então, quando você estudava arranjo, você estudava arranjo acústico. Você sabia que o contrabaixo tinha que tocar ali, você escrevia para contrabaixo o que era possível ele tocar, também escrevia pro tal e botava melodia nos instrumentos que podiam fazer melodia, que tinham força. O violino lá para cima e tal, aí eu me lembrando disso, botava a banda tocando doze mil quatorze mil Hertz, daí, além de sair esse tipo de som saia uma melodia que não tinha nada a ver com a minha melodia, e não sabia que ia combinar quando eu pensei na Orquestra de Hertz, eu não sabia que ia dar certo. O tom vem tão louco de lá, já vinha modificado fora do diapasão, já vem com rotações que não são exatas para poder ver na tonalidade. Você, por exemplo, grava um disco em Dó maior, uma sinfonia em Dó maior, quando você ouve, se a radiola de sua casa tiver milimetricamente acelerada – 1mm mais acelerada que 33 rotações, 33/12 ou 14 –, você não está ouvindo Dó maior, você tá ouvindo, vamos dizer, em Dó sustenido maior. No nosso mundo não tem quarta de tom e Dó e qualquer coisa mais do que Dó não está mais afinado, daí eu pensava: como que isso que já passou pelos gravadores completamente loucos, vai depois tocar com uma banda que está tocando em Dó. Não dava esse problema, daí eu tive essa felicidade de acertar sem querer aquele negócio, atirou no que viu e matou o que não viu. Depois de errar milhões de vezes eu descobri um negocio que quando tocava com a banda dava certo. Eu tenho gravação disso. Você ouvia aquela loucura toda que entrava como se fosse uma banda de Jazz e tocando coisas mais modernas ali atrás, é claro, que você quando tocava 12mil Hertz parava para tocar 14 mais, você tinha aquilo como se fosse um teclado 12, 14, 16, 22, ta ta ta ta, e tudo isso com o ritmo da melodia, tudo bem, só para explicar isso para vocês.

Roberto - Tem gravação disso?

Tom Zé - Tem, tem gravação. Só que em rolo, daí não dá mais para ouvir; e quando eu passei para K7, passei eu mesmo aqui em casa com um gravador velho, ficou uma esculhambação.

Roberto - Isso daí você pensa em relançar, em editar em CD, qualquer coisa assim?

Tom Zé - Não. Eu posso fazer um pouco, eu fiz um pouco só com uns instrumentos de percussão no disco do “Parabelo” – que teve lá no sul, no Rio grande do Sul pelo menos teve, em Porto Alegre teve, não sei se teve em Florianópolis – o grupo corpo de Minas Gerais, o balé chamado “Parabelo” que eu e o José Miguel Wisnik escrevemos. Têm algumas coisas só de percussão, não têm outras coisas. Eu vou fazer um trabalho com o peixe elétrico da Amazônia e eu quero botar alguma coisa de Orquestra (de Hertz).

Roberto - Tem alguma coisa com a sétima ilustrada?

Tom Zé - Não. Agora eu teria, mas precisava explicar não da para ouvir. Nesse tempo eu instalei um som para algumas pessoas ouvirem, o Zé Miguel ouviu, umas pessoas das gravadoras ouviram e saíram daqui... teve um cara de gravadora que saiu daqui – foi um tempo delicioso, para vocês verem como foi um tempo delicioso e ao mesmo tempo estranho – o diretor da continental, que era meu amigo, assim um pouco por fora, porque nenhum diretor de gravadora era meu amigo, aliás, diretor de gravadora não atende telefone meu, de jeito nenhum, porque pensavam que eu ia apurrinhá-los. E eu nunca aporrinhei ninguém, nunca me queixei, nunca fui vítima de nada. Mas um dia um quis ouvir e veio aqui em casa para ouvir. Ele ouviu antes do almoço, passou mal e não pode almoçar. Ele, como dono de gravadora, ouvindo aquilo que para Zé Miguel era encantador, para ele, ele sabia que iria perder o emprego se começasse a ouvir aquilo. Ele reagiu como eu vendo a lâmpada elétrica, reagiu como eu vendo a mula-sem-cabeça, chegou e apagou a lâmpada elétrica. Para ele o lobisomem apagou a lâmpada elétrica, apagou a civilização, aí passou

mal e não pode almoçar, ficou doente do estômago. É claro, isso é lógico, qualquer pessoa que estuda psicologia ou psiquiatria ou já leu alguma coisa, ou até qualquer pessoa que estuda até medicina, ou qualquer pessoa sensível a isso vai entender, que uma pessoa, dono de uma gravadora, amigo meu, vem na minha casa – quer dizer, ir na casa já é quase comer a menina, a menina que vai, já sabe que vai dar, se não der quase que vai fazer como o Maguila (Tyson), lá puxando o americano que dizem que ele bateu naquela filha da puta lá, que acabou com a carreira do boxeador, eu não sou inimigo das mulheres não, mas aquela mulher é uma filha da puta como é que ela vai para o apartamento do Mike Tyson, depois do Mike Tyson ter comido ela a força? Puta que o pariu! Como é que ela vai para o apartamento de um cara daqueles? Ela está louca é? Aqui os homens - por isso que eu digo que não sou homem, porque se homem for... - também dizem isso, por exemplo, o pessoal da rádio do Osmar Santos, uma grande figura, um grande locutor que teve um desastre está até sem trabalhar, eles têm um ditado que diz assim, ajoelhou tem que rezar, isso quer dizer na língua deles, por exemplo, que se uma mulher vai no apartamento tem que dar. Para mim, não, já varias foram, quando eu era rapazinho, foram embora e não deram. Acharam que eu era feio nu e foram embora e eu deixei por isso mesmo. O que eu vou fazer? Vou matar? Vou bater? Vou xingar? Mas ele diz, um homem comum que não é Mike Tayson, diz aqui: ajoelhou tem que rezar.

Roberto – Viu, Tom Zé, toca mais uma ou duas músicas para gente partir mais pro lado técnico.

Tom Zé - Onde é que nós estávamos mesmo?

Demétrio - Nós estávamos falando da questão do teu amigo da continental que chegou aqui e se apavorou.

Tom Zé - Ah sim. Isso é lindo, né? Qualquer pessoa – bota um professor de psiquiatria ou até mesmo de estômago, que o estômago, ele sabe está perto da cabeça, parece longe, né? Mas sabe que está perto. Por isso que eu digo, essa música que eu vou cantar agora – ótimo para introduzir essa música – é a música dos doidos de Iará. Aí eu costumava dizer uma

coisa que as pessoas até riam, a gente pensava (lá em Irará) que o estômago... a gente não sabia que era por causa dos maus tratos, da vida difícil deles, que eram pessoas pobres – o doido nunca é rico, numa cidade do interior, o doido rico vai para o sanatório na pior das hipóteses, ou é tratado e fica bom – mas em Irará tinha uma coleção de doidos que formava um pequeno circo público, você sabia como é que aborrecia determinado doido e eles faziam um espetáculo diário. Uma espécie de espetáculo circulante diário, que é assim: às nove horas, por exemplo, passava o seu Euclides. O Seu Euclides era um doido que se aborrecia quando você começava a conversar com ele e falava de uma tal noiva que ele dizia que tinha – coisa que ele imaginava – e dizia que essa noiva era uma prostituta. Aí chegava ao auge você ir falando dessa noiva e tal, começava a botar dúvida na noiva, e ele começava a se aborrecer. Quando você dizia que essa noiva era uma possível prostituta de Feira de Santana, ele mordida o braço e dizia: ‘isso é uma terra sem polícia’. E todo mundo morria de rir e era uma festa. Essa coisa terrível, sádica, horrorosa, e era mais ou menos isso com todos os outros doidos. Alguns não faziam grandes espetáculos. O Seu Euclides era um dos melhores espetáculos. Guilherme era um bom espetáculo também. Então é essa coisa de cidade do interior, daquele mundo pré gutemberguiano, daquele mundo do tempo redondo, do mito e tal. E eu então, lá vivendo daquele jeito, descobrindo que não sabia fazer bossa nova, que lá, em Irará, apesar da bossa nova já circular, era um mundo pré gutemberguiano, ou melhor, eu já não era um pré gutemberguiano, que eu já tinha aprendido a ler, já tinha 17 anos já estava no ginásio de Salvador. Nesse ano de 53 eu não estudei porque me dava muito mal como estudante de ginásio. Em Irará eu fui muito bom estudante normal de curso primário quando cheguei no ginásio comecei a perder ano. Cansei de voltar para casa como se eu fosse ser o delinqüente da família. Meu pai botava a mão na cabeça. Meus tios, uma vez, me levaram a um psicólogo. Quando uma criança ia no psicólogo naquele tempo, estava pra lá de doida. Psicólogo era um bixo estranho. Mesmo hoje, em futebol, falar em psicólogo? Começa a falar mal do diretor do time e tal... Tudo bem, uma das loucuras que eu fiz na minha vida, inventando assuntos, foi fazer uma canção com todos os doidos de Irará que faziam um espetáculo diário circulante. Esse círculo visitante, digamos, como se fosse uma coisa do artista da idade média que ia de palácio em palácio. Eles iam de loja em loja recebiam alguma coisa e faziam uma pataquada lá... alguns cantavam, alguns faziam versos, alguns se aborreciam com alguma brincadeira e tal,

eles todos estão enumerados aqui. Todos já morreram, é claro, eles eram adultos naquele tempo; eu era rapazinho e eles muito maltratados pela vida como todo nordestino e além de tudo como doido, né? Vivendo de esmolas e tal, mesmo que, um doido lá vive melhor que uma pessoa comum na roça – na roça já não é na cidade. Um homem da roça – porque eu fui para roça e eu sei como é que é –, um doido já vive melhor, sabe que vai virar e mexer e vai arranjar o que comer, o que beber, e o doido também é uma coisa que todo mundo alimenta, tanto o que adoce, quanto o que mata, quanto o que mantém vivo. Então, um belo dia, eu fazendo uma coisa que até o padre achou... “Os Doido de Irará” foi minha primeira música censurada, também foi uma das primeiras músicas, e foi a primeira censurada também, porque o padre e o diretor da banda, que a banda aprende, veja que coisa fantástica, eu tive sucesso imediato. A banda aprendeu – e um dia, eu, menininho, desse mesmo jeito que eu ia e Renato me chamou, que tava na porta do clube que é na altura do lugar onde Renato me chamou para mostrar a canção, o violão – eu um dia estava de roupa mudada esperando voltar a festa do cruzeiro, que é uma festa tradicional, tem a lavagem que é a lavagem da igreja, sai o povo na rua cantando, com a banda, cantando música de...

“arriba a saia pechano
todo mundo arribou você não”

Tom Zé - A banda toca esse tipo de coisa, e aí um dia eu estava voltando do cruzeiro que é o encerramento da festa da padroeira, que é segunda-feira, a primeira segunda-feira do mês de fevereiro em Irará, é feriado, é quase feriado, porque tem a missa do cruzeiro que tem um leilão de gado e volta todo mundo de lá às seis horas da tarde com uma bandeira da festa que é uma bandeira se pau imensa, toda de pau, tanto a bandeira como o mastro, e que vai para casa do presidente da festa do ano seguinte. E essa festa foi crescendo cada ano e tal, e nesse ano que eu tinha feito a música dos doidos, já era uma festa imensa, um verdadeiro carnaval. Aí eu estava na porta do clube, estou vendo, vi chegar a lavagem, que era uma coisa comum pra nós, vi chegando todo mundo dançando na frente da banda, a cidade toda, todo mundo queimado do sol, assim como se fosse alemão que passou a tarde no sol – porque lá vocês conhecem bem pele branca como a Neuza, que é minha mulher.

Neuza é portuguesa, filha – então eu estava na porta e de repente eu ouvi uma música que eu falei: eu não podia imaginar que era a minha música cantada por toda a cidade e tocada pela banda. Aí demorou um pouquinho, eu tomei aquele choque, aquela coisa que estremece você todo – porra, é minha música. Aí você começa a tremer, você fica frio, né? Aquilo na boca da cidade, cantando, a cidade toda ouvindo aquela coisa, todo mundo sabia. Como é que aprenderam isso? Como é que a banda aprendeu isso? Bom, não era de estranhar, porque três ou quatro dias antes meu pai recebeu como queixa uma cópia dessa letra escrita a carvão, sabe carvão, aquelas pedras, aqueles pedaços de carvão, alguém passou uma cópia escrita de carvão, quer dizer, já estava na casa de alguém que não tinha nem lápis e tinha escrito a carvão. E meu pai foi lá me levar, porque levaram para fazer queixa a ele. Um dos doidos, que era mais perto do juízo, se queixou, os outros pouco estavam ligando para aquilo. Um dos doidos, que está na segunda parte da música que era curador ...

“um curador de muita fama
que apanhou de não sei quem...”

Tom Zé - Parece que a mulher, que também era curadora, e que bateu nesse curador um dia lá, não sei porque, ele foi se queixar a meu pai e levou uma cópia escrita. E eu vou cantar essa música para terminar e ao mesmo tempo contar a história de minha vida, porque foi fazendo essa música improvável – agora vocês vão ver e não vão achar nada de mais, mas, naquele tempo, quando eu cantava, o povo de Irará que tava acostumado a ver loucuras, também pro povo de Irará, não era nada –, mas quando eu cantei em Salvador, o povo caía para trás; eu era considerado em Salvador o cara que tinha inventado uma maluquice, e claro, que eu não cantei essa, mas cantei outra. Então, eu fiz essa música, o povo de Irará ouvia. Agora, vamos cantar porque já chega de conversa, já viram como eu falo. Então os doidos todos vão se enumerando aí.

Guilherme se requebra
Rufino bota pó
Euclides morde o braço

Das Dores fala só

João ré diz que é vi

Em don do e é ado

Germino o curador

Por Dalva Foi surrado

Lucinha sobe e desce

Tiririca bole bole

Mas todos passam bem

Com Maria Bago Mole

Maria Bago Maria Bago

Maria Bago, Bago, Bago

Tom Zé - Maria Bago Mole era uma espécie de primeira experiência oficial para todo menino de família em Irará. Quando o moleque ia chegando aos 11 anos 12 anos, que ela via que ia chegando o tempo, ela começava se aproximar, seu Toim Zé pra cá seu Toim Zé pra lá e acabava comendo a criança. E então, eu repito a música e conto mais coisas da Maria, quando chego no fim canto o refrão de novo e digo: Olhe lá, dona Maria não era funcionária pública, não era lotada em nenhuma secretaria; ela tinha a vocação de prestar benefício à humanidade e é fanática por uma inauguração, aí vou contando coisas da Maria e repetindo a música. E eram essas coisas malucas assim que depois me levaram a fazer o tropicalismo, isso vai se desenvolvendo, se desenvolvendo...

Girino - Para nós encerrarmos de vez, dá para você tocar uma desse novo material que vem por aí? Uma dessas canções novas?

“ Tenho no peito tanto medo
é cedo

minha mocidade arde

é tarde

se tem bom senso ou juízo
eu piso

se a sensatez você prefere
me fere

vem apagar essa loucura
me cura

faz desse momento terno eterno

quando o destino for tristonho
um sonho

quando a sorte for madrasta
afasta

não, não es o que eu sinto
eu minto

acende-me a loucura
não cura

deixe que eu haja como louco
que é pouco

não fale amor não argumente
mente

seja do peito o que me dói
herói (erra a música)

se o seu olhar você me nega
me cega

me arrebatava com um gesto
do resto

no mais horroroso castigo
te sigo”

Tom Zé - Eu errei porque eu fiquei tão emocionado com a coisa da letra. Vocês viram qual é o desafio. É fazer sempre o eco da palavra e manter o sentido. Palmas para Chapecó que veio aqui me repetir história que eu só vejo contar que existia no tempo de São Sebastião Bach; viajaram quarenta e duas horas de ônibus, passaram a noite acordados e vieram aqui conversar comigo, isso merece ser contado em livro.

Demétrio - Isso vai pra um livro.

Fita 2 - Começa com Tom Zé falando do contrato assinado com a gravadora de David Byrne

Tom Zé - Já estava lá o disco, eles me falaram só para assinar o contrato. Daí eu falei assim: escuta... eles disseram: mas nós não achamos ainda quem traduzisse. Eu falei: olha, o David Byrne já assinou? – Que era quem eu conhecia naquele tempo – o David já assinou? Se ele assinou, eu assino, não tem problema nenhum, não tenho nada a perder e depois eu confio nele. Daí, depois, mandaram a tradução, mandaram Neuza traduzir.

Roberto - Fala sobre esse trabalho que você desenvolve com o violão que você vem trazendo a público?

Tom Zé - Legal você ter lembrado sobre isso. Às vezes, as pessoas vêem eu cantar assim como vocês vão ver aí em Chapecó, e vão ver as coisas que eu fiz e compus para cantar sozinho. A língua Portuguesa é muito importante, ela é tratada como quem trata uma pedra preciosa. Eu faço um tipo de trabalho no qual a língua portuguesa é cuidadosamente tratada, não como se fosse um discurso acadêmico, mas como se fosse um poeta trabalhando com uma certa rudeza, como se fosse um ferreiro do interior construindo um arado ou reformando um arado. Então, esse trabalho que vocês vão ver aqui, que a língua portuguesa é tratada com muita finura, muito trabalho, com muito suor, e tratada com muito esforço e que as idéias, quer dizer, a parte não musical, ainda tipo de idéia transmitida não só pelo contexto, mas pelo texto, são muito importantes. Quer dizer o contexto que é a maneira de tratar as palavras e o texto quer dizer a narrativa o tipo de episódio contado que é muito importante. E tem outro trabalho que é o trabalho com a banda que eu posso... É claro que se eu fosse cantar no exterior um trabalho onde a língua portuguesa era a coisa mais importante, ou texto, eu estava perdido, a não ser que eu cantasse em inglês que é a língua universal da canção. Então, no trabalho com a banda e no trabalho meu que toca no exterior, e que vocês aqui podem ouvir em disco, agora tem disco mais ou menos colocado nos meios de comunicação e tem disco também nas mãos dos meninos que organizaram esse trabalho e do pessoal da universidade, quem tiver curiosidade pode ouvir, ou, então, para o próximo ano, separa uma grana, o contrato com minha banda vai ficar mais ou menos dez mil reais no ano que vem, quer dizer, o preço da banda, não é o preço da passagem hospedagem e tal, leva a banda aí e vê duas horas de espetáculo.

Demétrio - Como é que foi a tua participação na tropicália?

Tom Zé - Bom, o fato de eu não ter ... dizem que quem bota pobre pra frente é topada.... e Deus me ajudou com uma grande topada. Eu quando comecei a aprender violão e descobri que eu não tinha habilidade que os mestres tem, nem aquele tipo de inspiração para fazer canções bonitas, que fazem envolver o lado emotivo, que fazem aquela espécie de história.... dizem que quando Frank Sinatra morreu ele foi... como é que se chama a música

que fica de *BackGround* nos filmes? A linha? Enfim, a música de fundo que tem um nome assim que todo mundo fala. Essa música, que é um pouco música de fundo da nossa vida. Eu por exemplo tenho canções que eu ouço que eu me lembro que eu tinha quinze anos quando essa música circulou, que eu namorava ciclana, depois que eu namorava beltrana. Beltrana não Betânia, porque eu namorei com a Gal, mas não com a Betania. E tem música que é do tempo da Gal, é claro, que eu me lembro, do tempo da Dalma, que é essa namorada que eu falei para vocês que tocava no serviço de alto falante as músicas, enfim, tem música que fazem isso, mas e a pergunta foi mesmo qual, Roberto?

Demétrio - Como é que se deu a sua participação, como é que você integrou?

Tom Zé - Quando eu vi que o grupo baiano que veio para São Paulo, não podia fazer música desse gênero, eu era rapazinho e queria fazer alguma coisa na vida, não tinha profissão definida, nem nada, nenhuma expectativa, ao contrário, minha família achava que eu ia ser um delinqüente, por outras razões que fica muito comprido eu explicar aqui, e então eu resolvi fazer com o violão uma espécie de delinqüência, realmente minha família via até razão; eu comecei a fazer uma música que não era feita por ninguém uma música que a melodia era bem simples, era só um motivo de tocar violão e de narrar um assunto que não era comum em música popular: “Os Doidos de Irará”, o prefeito que não colocou rua e tal. Que música satírica existe desde que o mundo é mundo e desde que os trovadores iam cantar nos palácios. Mas aquilo não era uma música comum no concerto das coisas de música popular. Então eu comecei a praticar isso, e isso foi se desenvolvendo. Eu fui pro ginásio depois pro colégio e eu ia entrar na universidade de direito quando a música me puxou e eu acabei estudando música mesmo. E então quando isso foi se desenvolvendo eu encontrei Gil e Caetano na Bahia, porque um jornalista chamado Orlando Sena – que trabalhava nos diários associados, quer dizer, num jornal do Chateaubriand que tem um livro hoje chamado “Chateau”, vocês nunca podem pensar quem foi essa criatura –, o Orlando Sena dizia a cada um de nós, ele praticamente escalou o que seria depois o grupo tropicalista. Ele dizia para mim: você precisa conhecer Gil e Caetano, e isso também ele dizia a eles. Até que um dia nos encontramos e nos unimos, mais pelas dessemelhanças do que pelas semelhanças. Quer dizer, cada um de nós fazia uma música muito diferente,

juntos ficamos por afinidades outras e juntos viemos para o sul e quando conseguimos colocar alguma música nossa no mercado, quero dizer, entre os outros compositores como Chico, Vandr , Edu Lobo, todo mundo que naquele tempo circulava e vários outros. Quando conseguimos botar alguma música no mercado acharam nossa música tão diferente que nos separaram e nos chamaram de tropicalista, que no principio foi muito mal recebido pela esquerda estudantil, pela classe estudantil em geral. Foi chamado de música alienada, música não brasileira e tal. E vocês, naturalmente, nem podem acreditar nisso, v o pensar que eu falei errado, mas não,   verdade. E foi assim, o Tropicalismo não foi inventado, nem ninguém se reuniu para fazê-lo, foram os jovens da Bahia que se uniram por algum tipo de afinidade, eu acho que entre essas afinidades está uma coincidência histórica, nós tr s nascemos no recôncavo, tivemos um tipo de educa o semelhante, fomos educados num mundo não pr  gutemberguiano, quer dizer, um mundo pr  imprensa que era o mundo que nós vivíamos de 1940. Eu nasci em 1936, eles nasceram em 40 e tal. Somos assim coevos e nascemos a 50km um do outro e depois nos encontramos em Salvador, depois se uniram as outras pessoas, Gal que uma amiga que dança apresentou a Caetano, que já cantava – a família de Caetano e ele já cantavam quando crianças. Eu que comecei a fazer música com 17 anos por descuido, e outras pessoas de perto de nós ali... o grupo que foi fazer show no Vila Velha foi esse. Depois outros músicos que estavam por perto chegaram, saíram e tal. E nós tr s viemos aqui e encontramos Torquato Neto que por outras afinidades – ele é do Piaui – imediatamente se juntou a nós; e algumas pessoas firmadas, como a Nara Leão, que já era uma artista desde o tempo da bossa nova, quer dizer, dez anos antes de nós e que simpatizou muito com o tipo de música que a gente fazia; e o Capinam que era um poeta da Bahia muito conhecido do tempo do CPC (Centro Popular de Cultura) – alguém vai explicar aí pra vocês o que é isso. Enfim, o Tropicalismo foi assim. Nós éramos uma turma de pessoas amigas que fazíamos um tipo de coisa que entre nós mesmos já era bastante diferente e que tentávamos cada hora fazer a coisa mais popular, porque fazíamos músicas imensas, verdadeiras novelas. Principalmente eu. Então, juntos aqui em São Paulo tentamos e quando conseguimos botar, a imprensa chamou de Tropicalismo e separou e tal. Aí nasceu tudo isso que vocês v em falar e nós também. Nesse momento em diante   como se uma ventania, um tornado, tivesse pego a gente e levado para uma dire o.  s vezes, o que dita a vida da gente é o que está fora não o que a gente quer.

Roberto - Você é uma das pessoas que se mantém fiel ao estilo tropicalista hoje, você insistiu? Desde o início de sua carreira você faz basicamente a mesma coisa, digamos assim. Como é que você define esse estilo, essa música que você faz hoje?

Tom Zé - Um pouco, vocês podem até deduzir porque eu quando comecei a fazer música, eu não sabia. Fazia o que se chama canção popular eu sempre fazia o maior esforço para música... eu até gosto de dizer que “eu nunca fiz canção”. Têm pessoas que dizem assim: eu tenho duzentas músicas, quarenta... eu gosto de dizer, “eu nunca fiz nenhuma, eu só fiz tentativas”. E então eu sempre faço tentativas da música ser popular. Como o mercado se subdividiu no Brasil e no mundo, hoje têm uns estudantes universitários que gostam de um tipo de trabalho que não é o que circula na rádio, televisão. Isso em Chapecó é assim e aqui em São Paulo era assim desde 1970, quando eu deixei de fazer sucesso na televisão. Então eu faço sempre esse tipo de música para esse mercado, para esse público um pouco menor e esse público cresceu muito, principalmente no exterior, e aí eu passei a ser artista novamente quando eu... durante o tropicalismo eu tentava fazer o mais popular possível e consegui. Consegui fazer “São Paulo meu amor”, que é quase uma canção popular; consegui fazer jeitinho dela. Posso cantar um pedaço.

São São Paulo quanta dor

São São Paulo meu amor

Tom Zé - Uma canção popular como outra qualquer. Naquele tempo era um assunto assustador fazer uma canção com essa cidade. A pessoa ouvia e não entendia direito, mas, como a música era bonita, tudo bem. Fiz jeitinho dela que foi um sucesso no Brasil todo em 72,73.

A revista provou

O jornal confirmou

Pela fotografia

Que nos olhos dela
Tem sol nascendo
Mas não se explica
Nem se justifica
Porque naquele dengo
Do sorriso dela
A cidade acabou se perdendo

No jeitinho dela
Botei meu passo
No compasso dela
Cai no laço
Do abraço dela
Me desencaminhei
No caminho dela
Eu me desajeitei
No jeitinho dela
No jeitinho
No jeitinho dela
No jeitinho

Tom Zé - Muita gente ouviu essa música. Quem, em 1973, já estava começando a namorar se lembra e já ouviu, que isso foi sucesso, tocou no Brasil todo, no norte e no sul. Ou então, outra coisa que também foi sucesso que é bom lembrar esse tipo de época da minha vida, que foi quando eu estava dentro do Tropicalismo, mas naquela fase inicial e eu dava vazão ou me policiava muito para tentar fazer uma coisa popular, um texto que pudesse ser... é verdade que essa música que eu vou cantar agora é toda plágio, e aí talvez eu possa cantar e explicar como é plágio. Mas agora eu vou cantar. Ela fez sucesso no Brasil todo e ninguém nunca descobriu que era toda plágio. Chama “Se o caso é chorar”

Se o caso é chorar

Ti faço chorar
Se o caso é sofrer
Eu posso morrer de amor
vestir toda a minha dor
no seu traje mais azul

Tom Zé - agora o refrão que vocês todos conhecem

amor deixe sangrar meu peito
tanta dor ninguém dá jeito
amor deixe sangrar meu peito
tanta dor ninguém dá jeito
se o caso é chorar

Tom Zé - Então tem a segunda parte. A segunda parte é um plágio mais flagrante ainda, porque são todas letras famosas.

Hoje quem paga sou eu
O remorso talvez
As estrelas no céu
Também brilham na cama
De noite na lama
No fundo do copo
Rever os amigos
Me acompanha meu violão

Amor deixe sangrar...

Tom Zé - Aí vai se repetindo. Essa música também foi sucesso, e depois eu, em 1973, fiz um disco onde a brincadeira, as coisas que me interessavam mais, eram mais praticadas. Eu

pensava que ia ser uma felicidade o aparecimento desse disco, aí esse disco me tirou de circulação e aí eu comecei a viver só da classe estudantil aqui de São Paulo, que ela é muito numerosa, tanto na capital como no interior. Tanto que eu viajava, de norte a sul de São Paulo todo ano uma dúzia de vezes. E cada cidade, por exemplo, Bauru, quantas vezes eu fui em Bauru nos anos 70? Eu fui umas dez vezes. Em Presidente Prudente que está quase a um dia de viagem daqui, outras dez vezes. Então, eu aí tive que voltar a fazer esse tipo de música que você perguntou, que é esse tipo de música diferente que lancei o disco em 75, com canções que iriam sair na América do Norte só em 90, e desse disco de 73 também saíram quatro músicas no disco que fez sucesso nos Estados Unidos em 90.

Girino - Você chegou a pensar em parar de fazer música?

Tom Zé - Quando o David Byrne ia me procurar, ia anunciar que ia me procurar, que a gente soube pelo jornal, eu e Neuza, minha mulher, já tínhamos combinado de ir para Irará e nós trabalharíamos no posto de gasolina do meu sobrinho Deguinha, Deraldo Miranda – filho de minha irmã Margarida. A Revista Veja uma vez disse que eu ia ser frentista. É claro que em Irará, vamos dizer, mesmo que eu fosse dono do posto na hora que o freguês chega você atende. Frentista e dono de posto é uma coisa muito semelhante lá em Irará. E na verdade eu ia ser um pouco frentista, embora não fosse ser nem dono de posto.

Girino - Você chegou a receber o prêmio pelo festival da Record de 1968?

Tom Zé - Nunca recebi, só recebi a metade. Ele está levantando uma brincadeira curiosa: eu ganhei o festival da Record de 1968, foi minha inauguração, foi o que me fez começar, porque Gil e Caetano tinham participado do festival de 67 com “Alegria Alegria” e “Domingo no Parque”. Eu participei do festival de 68. Eu estava na Bahia, na escola de música e só vim em 68, participei do festival de 68, eu cantei “São São Paulo meu amor” e os Mutantes cantaram “2001” – que é parceria minha com a Rita. Então, foi esse ano que eu nasci pra música com “São São Paulo meu amor” e com “2001”, e o prêmio da Record era anunciado cem mil alguma coisa, não sei se naquele tempo era cruzeiro ou cruzado, algum dinheiro daquele tempo. Eu sei que dava pra comprar três Wolks, que hoje já não existe,

quer dizer, na forma fusca, mas ainda dá para calcular o preço, dava pra comprar três automóveis, naquele tempo era o automóvel que todo mundo andava. Quer dizer, cada metade do prêmio, comprava seis com o prêmio. A TV Record me pagou a metade e o Turismo de São Paulo me tomou até o prêmio que era um sabiá de prata, que eu recebi no palco da Record. O sabiá de prata e a viola de ouro. E o sabiá de prata o secretário de turismo tomou de minha mão na coxa e disse: não, vamos fazer uma festa para você receber o prêmio. E aí eu perdi o prêmio e o sabiá de prata e tudo. Daí, depois quando a gente resolveu cobrar, eles disseram que não podiam pagar mais, que não tinham condição legal de pagar. Daí eu de brincadeira todo ano cobro da prefeitura de São Paulo o prêmio de “São São Paulo meu amor”, que naquele tempo incentivou muito o turismo da cidade.

Roberto - Fala a respeito desse seu sucesso no exterior.

Tom Zé - Então, a música que veio a fazer sucesso, está praticamente em dois discos, já estava presente em dois discos. A música fez sucesso em 90 nos Estados Unidos, o disco foi lançado em 1990, em dezembro de 90 fez sucesso em 91, mas, o disco é de 1973; então, tem quatro canções, nesse disco americano tem quatro canções do disco de 73 da Continental, chamado “Tom Zé - Todos os Olhos” e as outras canções são praticamente todas de 75, chamado “Estudando o Samba”. Essas músicas vieram a fazer sucesso nos Estados Unidos em 91 e depois na Europa, e então eu passei a ser chamado, a ser procurado, e aí o povo, o pessoal no Brasil começou a se interessar, ficar curioso do que é que estava acontecendo, desse negócio de fazer sucesso no exterior e aí eu voltei a circular cada dia mais. Agora estou indo fazer show até em Chapecó, já fiz aí em Lages há três anos atrás, o ano passado estive em Florianópolis, o teatro quase que quebrou todo, os estudantes ficaram com tanta raiva, o pessoal da cidade, o pessoal jovem, que geralmente é quem vai a show meu, apesar de eu já ter sessenta e dois anos, ficaram tão revoltados de não poder entrar no show que queriam quebrar o teatro. Quando o dono do teatro foi pedir que pelo amor de Deus que não quebrassem o teatro dele que era novo, bonito... o teatro chama-se como?

Demétrio - Teatro Álvaro de Carvalho.

Tom Zé - Teatro Álvaro de Carvalho. Chamaram ele de pelego, porque ele não queria deixar entrar gente, mas não cabiam mais. Então, quer dizer, eu agora sou um artista que circula tanto no exterior como aqui. Tanto que eu espero que todo mundo lá em Chapecó esteja lá pra não desmentir os europeus, principalmente no norte da Europa que são avós de vocês a maior parte, né?