

IMPrensa Cantada de Tom Zé e o Desdém de uma Linha Evolutiva na Música Popular Brasileira (dos Meados dos Anos 1960 aos Meados dos Anos 1980)

Emília Saraiva Nery*

RESUMO: Trata-se de um estudo sobre um novo acordo tácito de fazer música na MPB, expresso nas letras de músicas do músico baiano Tom Zé entre os meados dos anos 1960 aos meados dos anos 1980. As referidas letras ainda podem ser analisadas tendo em vista a objetivação histórica do conceito de linha evolutiva na MPB a partir da marcação da arte de Tom Zé com o destaque da sua participação no Tropicalismo. Neste quadro, a obra de Tom Zé pode ser apresentada como desdenhadora das deferências centralizadoras sobre os papéis e os lugares da arte e do artista no interior do Tropicalismo. O estudo também reflete sobre as maneiras como Tom Zé se inseriu nos debates políticos e cotidianos de sua época, favorecendo a discussão de temas tais como: a cidadania; as dicotomias entre tradição popular/nordestina e modernização vivenciada na cidade; o controle populacional e desigualdade social.

PALAVRAS-CHAVES: História do Brasil. Música. Tom Zé.

ABSTRACT: This paper talks about a new agreement tacit to make music in MPB, expressed in letters of music of the baiano Tom Zé between middle of the decade of 1960 to the middle of the decade of 1980. The mentioned letters were analysed principally the historic objectivity of the conceit of evolutionary line in the MPB produced by the sign of art of Tom Zé with the prominence of your participation in Tropicalismo. In these board the production of Tom Zé is presented as despisal of central mention about the functions and the places of art and of artiste in Tropicalismo. The estudy too reflect about the manners as Tom Zé came in the politicals and private debates about your epoch that in favor of the discussion of the themes as citizenship; differences between popular tradition and modernization lived in city; population control and social unequal.

KEY-WORDS: Brazil History. Music. Tom Zé.

No repertório cultural brasileiro de meados do século XX e início do século XXI, Tom Zé é visto como um músico independente, sendo ouvido tanto por jovens, devido às suas posturas entusiasmadas e indignadas, bem como por adultos intelectuais e universitários por causa de suas críticas sociais. Antes de sua obra ser vista como transitável por um público de diferentes gerações, é necessário observar a potência de sua arte de ser historicizada através de suas variáveis temáticas sobre o universo cultural e político de sua época.

O ano de 2008 foi um ano de comemorações para a Música Popular Brasileira. Nesse ano, comemoraram-se os cinquenta anos de existência da Bossa Nova. Para celebrar a data,

* Docente substituta DGH/CCHL/UFPI. Graduada em História pela Universidade Federal do Piauí - UFPI, Bacharel em Direito pela Universidade Estadual do Piauí – UESPI e mestre em História do Brasil pela Universidade Federal do Piauí - UFPI. Membro do grupo de pesquisa História, Cultura e Subjetividade, do CNPq.

shows e CDs foram produzidos. Dentre essas comemorações, destacam-se as de Caetano Veloso e Roberto Carlos que lançaram um CD e um DVD (VELOSO & CARLOS, 2008), com músicas emblemáticas de Tom Jobim e apresentadas em shows realizados no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Em meio a revivais bossanovistas de 2008, como os de Caetano Veloso e Roberto Carlos, Tom Zé lançou o CD *Estudando a Bossa*, no qual compôs com um tom, ao mesmo tempo, comemorativo e crítico releituras temáticas e musicais da Bossa Nova. Do mesmo modo, narrou, cantando e acompanhado de vocais femininos, os debates entre intelectuais e músicos em torno do surgimento do movimento bossanovista, desenhou o universo musical da época ao contrapor a bossa nova aos sambas-canções dramáticos - como os de Dalva de Oliveira e Nora Ney e mostrou a cristalização cultural do movimento realizada por críticos musicais – como Ruy Castro (CASTRO, 2005). É como se pode observar nos versos emblemáticos a seguir:

Mas tu já viste a bossa nova, / a nova onda musical?/ Que nhenhém boçal, hein?!/ Aposto cinco pau que isso não pega no Brasil/ e morre logo no vazio, ziu.../ Cantor ventríloquo, seu!/Vai, que tá louco, tá pinel qual é a dele, céus?/ O mestre da banda quando ouviu/ficou branquinho de cal/ regurgitou, passou mal... passou mal... passou mal.../ Mas foi por causa dela que o céu desabou sobre suas estrelas/ Tinhorão, que horror!/ Pecado pai que nosso palco/ num desavisado quebra cai,/nosso mundo se vai./ Caiu a Rádio Nacional/ Tupi, cadê?./ Mairin que Veiga vê:/ Sinos dobram por que:/Ali reinou Caubi, Marlene, Sapoti/ Só dava Dalva de Oliveira, ora Nora Ney./ Orlando era lei/ Traíra aura da Isaura, por amara Linda/ Anísio Silva com Dircinha/Vinha Carmen Costa com a Emilinha/.../ Mas seremos cultura gratos a nosso Fernando Faro, oh,/ que Ruy Castro, que Zu Ventura, oh!/ Que o Danilo nos mirando, oh!/ Zuza, que Homem de Terno, oh!/ Cabral serca velas e Villas Alberto, oh!/Eli-Tárik de Souza, oh! (ZÉ, 2008)

Os referidos versos podem ser utilizados como recursos para uma digressão aos debates sobre MPB realizados no limiar do movimento bossanovista. A partir dos meados dos anos 1960, intelectuais e músicos brasileiros participaram de debates sobre a existência da Música Popular Brasileira. As correntes interpretativas musicais da época se detiveram, sobretudo, no tema do pertencimento e despertencimento à MPB. Dentre essas correntes, destacaram-se: a tradicionalista romântica, representada na música anterior por Tinhorão, José Ramos Tinhorão¹, que valorizava a música nacional, especialmente o samba do morro, em detrimento das influências das músicas estrangeiras, marcantes, principalmente, nas músicas da Bossa Nova; a modernizadora evolutiva, que seguia os padrões vanguardistas conciliadores

¹ Seu livro *Música popular: um tema em debate* é um marco na bibliografia da canção brasileira, publicado em 1966, foi o primeiro trabalho de pesquisa e análise sociológica sobre transformação, ascensão e decadência de alguns dos principais gêneros de nossa música urbana.

de tradição e modernidade retomados de João Gilberto e da Bossa Nova por Caetano Veloso e pela Tropicália e propunha uma organicidade musical fundamentada nas produções acadêmicas e a evolucionista-militante, que defendia a música de protesto como um recurso contra as músicas comerciais estrangeiras, sobretudo, o iê-iê-iê da Jovem Guarda. Em meio a essas discussões e correntes, o conceito de linha evolutiva se formou gradualmente e perpassou para os anos 1970 (NERY, 2008: 27-66).

Nos anos 1970, é possível observar um desdobramento histórico do conceito de linha evolutiva: o encadeamento das manifestações musicais do período como herdeiras da Tropicália nas críticas musicais da época. Posteriormente, estudos acadêmicos reforçaram ainda esse encadeamento ao enumerar herdeiros musicais da Tropicália nas produções musicais dos anos 1970, 1980 e 1990 (NERY, 2008:51-55).

No entanto, músicos como Sérgio Sampaio e Walter Franco empreenderam esforços discursivos de desvinculação do rótulo tropicalista nos anos 1970. Enquanto que Raul Seixas, nesse período, se relacionou de maneira conflituosa e criativa em relação à sua inserção numa suposta descendência musical tropicalista e da linha evolutiva da MPB (NERY, 2008:56-66).

Um músico que também foi inserido numa provável herança tropicalista pela crítica musical no início dos anos 1970 foi Tom Zé. No entanto, essa herança, por sua vez, legou marcas de ostracismo e periferia em relação às produções musicais do compositor no período:

[...] desde que os inquietos baianos deixaram de se apresentar no Brasil, a disputa pela linha de frente tornou-se novamente confusa e acirrada. Os principais batedores do grupo tropicalista – Gal Costa, Tom Zé e Os Mutantes - seriam os herdeiros naturais do novo, mas, no momento, debandaram para novas experiências isoladas e silenciosas [...] Gal Costa foi para Londres acompanhar a tentativa de infiltração baiana no ambiente musical inglês; Tom Zé montou em São Paulo uma escola de Música (ensina principalmente guitarra e violão); os três mutantes estão momentaneamente dissolvidos: Sérgio descansa em São Paulo; Arnaldo está em alguma parte entre o Brasil e os EUA (partiu há dois meses em uma viagem de motocicleta e ainda não deu notícias); Rita Lee prepara-se para ser cantora [grifo meu] (VEJA, 1970: 60)

Apesar das produções artísticas individuais de Tom Zé, a seguinte crítica musical do final dos anos 1970 não observou espaços de aceitação para a sua arte.

O compositor Antônio José Santana, o “Tomzé”, tropicalista da primeira hora, com sua música “Parque Industrial”: imortalizada no Lp “Tropicália”, gravou desde então cinco Lps individuais e sobrevive hoje graças à classe universitária, “com a qual travo verdadeiras lutas em um show”. Esses dez anos não bastaram para que ele, hoje com 40, ainda não deixe de sentir uma certa “estranheza” frente ao Tropicalismo [...] (VEJA, 1977: 56; 58)

Caetano Veloso tinha vislumbrado que os caminhos abertos pela Tropicália no final dos anos 1960 se desdobrariam em espaços de sucesso para a obra individual de Tom Zé. Todavia, para seu espanto, esse desdobramento não ocorreu: “Com a virada tropicalista, achei que a sofisticação antibossanovística de Tom Zé, a ligação direta que ele insinuava entre o rural e o experimental, encontraria lugar no mundo que descortinávamos” (VELOSO, 1997:276).

Posteriormente Tom Zé se posicionou sobre o seu suposto quinhão do espólio tropicalista nos seguintes termos:

[...] porque a mim um altíssimo filho foi prometido para a velhice, já que aquele primogênito viveu de 68 a 73, quando o Senhor, não segurando a minha mão que levantava a faca do sacrifício, me permitiu matá-lo, a mim mesmo privando de lhe sobreviver, pois com ele me sepultou na divisão do espólio do Tropicalismo, na intenção de me desenterrar pelo canto do salmo de um David. Naturalmente falo de um David Byrne. Parto dessa morte sem saudade, com o coração convicto de que cumpri minha missão de bom defunto, pois com mágoa ou queixa nunca apareci nem em sessão espírita (ZÉ, 2003: 70-71).

Apesar dessas supostas inserções de Tom Zé na herança musical tropicalista e na MPB, é possível, sob outra perspectiva, ampliar o foco sobre a sua obra e o universo musical do período em estudo. Nesse sentido, o compositor propôs, em resumo, um método de composição que unia música, incompletude e performance - baseado no trabalho de cancionistas ao elaborar cantigas: “ACHAR UM NOVO ACORDO TÁCITO a) por meio de um choque de presentidade; b) usando um assunto-espelho – em que o próprio ouvinte e sua circunstância fossem os personagens da cantiga”(ZÉ, 2003: 22). E, posteriormente, ele esclareceu que:

Não era preciso propriamente “cantar”: era uma narrativa de versos crus, sem a retórica poética do Corpo-Cancional, para não dar ao ouvinte, a impressão de que escutava um cantor. O assunto, o barro que usava, eram elementos presentes, que nos rodeavam: um espelho. (ZÉ, 2003:25).

Dessa forma, duas questões amplas e centrais podem ser levantadas: De que maneira foi instaurado esse novo acordo tácito de fazer cantigas na MPB, abordado por Tom Zé? Como o referido acordo tácito repercutiu no universo musical e na indústria fonográfica da época em estudo? De um modo específico e simultâneo, outra pergunta emerge: Como foi construído historicamente o discurso que centraliza a Tropicália dentro de uma linha evolutiva da MPB a partir da marcação da arte de Tom Zé com a sombra/ o destaque da sua participação no movimento tropicalista?

Na perspectiva de analisar as misturas e tensões culturais do Brasil dos anos 1970, é provável que Tom Zé e sua obra desconsiderem ironizando a central organização musical das gavetas ou divisões musicais que constituem uma linha evolutiva da MPB. Essa desconsideração pode ser vista de forma emblemática na letra de música seguinte:

O samba caiu na moda/na esquina e na escola, / tamborim ficou de fora/ pandeiro pedindo esmola. / E lá vem cuíca, lá vem cuíca... / O piano da criada/ já foi no psiquiatra/ o reco-reco que padece encostou no INPS/.../ As violas reunidas/ contrataram advogado/ e levaram no ministério/ um grosso abaixo-assinado./ Uma reza milagrosa./ eu já fiz promessa pedindo a São Noel Rosa pra socorrer o samba depressa./.../ Pode ser um samba triste/ partido-alto ou maxixe/ pode ser um samba à toa/ a malvada não perdoa./.../ (BARRETO E ZÉ, 1978)

Uma primeira leitura dessa letra de música pode suscitar o entendimento de que se trata de uma defesa da tradição do samba e da delimitação de divisões entre seus gêneros. No entanto, uma segunda leitura pode observar na referida letra de música uma demarcação de que o cenário musical, especialmente, dos anos 1970 tem lugar para todos os estilos musicais, mais especificamente, do samba. Seja este de raiz e de tradição popular, com o uso de batidas sonoras de tamborim e pandeiro, partido-alto, cadenciado e com a participação de um coro ou abolerado, com toques de piano. Não é por acaso que o compositor pede ajuda a Noel Rosa e seu samba, especialmente dos anos 1930, enquanto, por um lado, repertório clássico da MPB entre os anos 1920 e 1940 e, por outro lado, intimista condizente ao pensamento considerado moderno e urbano, soado por bandolins e violões e desarmador de símbolos nacionais e dos sambas apologético-nacionalistas para possibilitar o “salvamento” do samba através da convivência entre a tradição e as novas possibilidades do samba (RIBEIRO E MARTINS, 2005: 173-182). Pedido de salvamento esse reforçado e complementado sonoramente através do insistente ronco da cuíca e do coral de vozes femininas, que funciona como uma ladainha musical ao cantar o verso: “E lá vem cuíca, lá vem cuíca”. O destaque para essa convivência entre as variedades e experimentos de sambas pode ser justificado ainda pela diversidade e cruzamentos das experiências sociais e urbanas vivenciadas na época por uma criada, pelo psiquiatra e ministério do governo.

Por outro lado, apesar de não se referir textualmente e centralmente à expressão “linha evolutiva da MPB”, é possível notar que Tom Zé expressou em sua arte, do final dos anos 1960, tentativas e pedidos de distanciamentos do seu samba em relação a um dos principais pontos da referida linha: a Bossa Nova com seus cantos sobre amor, flores e saudades. Como também, procurou se diferenciar do contraponto bossanovista: as músicas dramáticas dos anos

1940 e 1950 e seus cantos sobre mágoas ou fossas amorosas. É como se pode ver nos seguintes trechos lítero-musicais:

Quero sambar, / meu bem/ quero sambar/ também/ não quero é vender/ flores/nem saudade/perfumada/quero sambar, / meu bem/ quero sambar/ também/ mas eu não quero andar na fossa cultivando tradição embalsamada/ meu sangue é de gasolina/ correndo, não tenho/mágoa/ meu peito é de/ sal de fruta/ fervendo no copo d'água (ZÉ, 1968).

Em meio às conflituosas pretensões de distanciamentos e desconsiderações da linha evolutiva da MPB, outras questões surgem: Quais as marcas da obra do compositor em estudo que desconsideram os centrais parâmetros de pertencimento à linha evolutiva da MPB e os critérios de classificação musical do mercado fonográfico? Que elementos do acordo tácito de fabricação de cantigas podem ser encontrados na arte de Tom Zé?

É interessante notar que em meio a grandes eventos internacionais e nacionais televisionados nos anos 1980, a obra de Tom Zé não foi aliada à TV e foi renegada pela mídia do período. Diferentemente do que ocorreu com as participações do compositor em estudo em Festivais da Canção, transmitidos de forma televisionada, sobretudo, no Brasil dos anos 1960. Dessa forma, mais duas questões podem ser formuladas: Por que a obra de Tom Zé não teve um destaque midiático, como ocorreu com as suas apresentações nos Festivais dos anos 1960, nos anos 1980? Por que o compositor em estudo, através de sua obra, se apresentava como um desdenhador da aliança entre Música e TV e das exigências para a participação dos eventos musicais televisionados nos anos 1980?

Nesse panorama musical dos anos 1980, é possível observar a continuidade de experimentações musicais na obra de Tom Zé. Essas experiências sonoras, já realizadas na sua obra do final dos anos 1960 e perpassadas pelos anos 1980, podem ser vistas, sob uma perspectiva distanciada e contrária em relação às propostas experimentais do compositor em estudo, ou seja, a partir da tradição do samba como tortuosidades ou degenerações forçadas do samba e do baião principalmente nos seguintes versos da letra de música *Nave Maria* (ZÉ, 1984).

Dudu, bidu, bidu, bi/ mama água/ Dudu, bidu, bidu/ papá, dá, dá-a/ Quando eu cheguei das estrelas/entrei na terra/ por uma caverna chamada Nascer/ E eu era uma nave/ uma ave/ da ave-maria/ e como uma fera/ que berra entrei na atmosfera/ E cuspidu, espremido, petisco de visgo, / forçando a passagem pela barreira, / sangrando, rasgando, / subindo a ladeira, / orgasmo invertido, gritei quando vi: já estava respirando.

É numa perspectiva geral de liberdades, espaçamentos de palavras, flashes rápidos, exploração fonética e brincadeiras de falas e polirítmicas “Dudu, bidu, bidu, bi/ mama água/ Dudu, bidu, bidu/ papá, dá, dá-a”, não identificadas facilmente pela atmosfera ou pelo consumo musical do período, e de tentativa de exclusão da existência de uma linha evolutiva da MPB, realizada de maneira espremida e rasgando barreiras entre os gêneros musicais, que se pode situar, por outro lado, a obra do compositor em estudo.

As variáveis temáticas da obra do Tom Zé podem ser vistas ainda como elementos de captura das relações tensas com as mudanças culturais entre meados dos anos 1960 e os meados dos anos 1980. Dentre essas variáveis mais constantes que perpassam a sua obra e relacionadas com as mudanças culturais no período em estudo, é possível problematizar, em geral, duas: 1) Juventude; 2) Política.

Sobre a variável juventude, o seguinte questionamento geral emerge: Quais as buscas juvenis frente o mundo adulto da sociedade estabelecida no período em estudo?

Por fim, em relação à variável política, outras perguntas surgem: Como os elementos da contracultura foram filtrados e utilizados para o questionamento dos aspectos da vivência política cotidiana, principalmente a rotina, o controle populacional, os problemas ambientais, as desigualdades sociais e as dicotomias entre tradição popular/nordestina e modernização vivenciada nas cidades? Quais os mecanismos de controle político/censura e de cidadania abordados na obra de Tom Zé entre a ditadura civil-militar dos anos 1970 e o processo da abertura política das Diretas Já no ano de 1984?

Fontes e Referências

Fontes

Letras de músicas

BARRETO, Vicente e ZÉ, Tom. Lá vem cuíca. In: ZÉ, Tom. *Correio da Estação do Brás*. São Paulo, Continental, 1978. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 5.

CAETANO VELOSO & ROBERTO CARLOS. Sony & BMG, 2008. 1. CD.

ZÉ, Tom. O CÉU DESABOU. In: ZÉ, Tom. *Estudando a Bossa*. São Paulo, Biscoito Fino, 2008. 1. CD. Faixa 4.

_____. Quero sambar meu bem. In: ZÉ, Tom. *Tom Zé*. São Paulo, Rozemblit, 1968. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 11.

_____. Nave Maria. In: ZÉ, Tom. *Nave Maria*. São Paulo, RGE, 1984. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 1.

Revistas

DEPOIS DE CAETANO. *Veja*, 1 abr.1970, n. 81, p. 60.

O SOL AINDA BRILHA? *Veja*, 23 nov.1977, n. 481, p. 56; 58.

Referências

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

NERY, Emília Saraiva. *Devires na Música Popular Brasileira: As aventuras de Raul Seixas e as tensões Culturais no Brasil dos anos 1970*. Dissertação. (Mestrado em História do Brasil) – UFPI, Teresina, 2008.

RIBEIRO, Santuza Cambraia Naves. Modéstia à parte, meus senhores, eu sou da vila! *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v.8, n.16, 1995, p.251-268 e MARTINS, Luíza Mara Braga. Os sambistas e os imaginários sociais sobre o samba. *Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte*, V.7, N.11, Uberlândia: Edufu, jun. - dez. 2005, p. 173-182.

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

ZÉ, Tom. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.