

O baiano Tom Zé armando São Paulo, Hiroshima, Nevers, Brasília e Rio de Janeiro na Música Popular Brasileira.¹

EMÍLIA SARAIVA NERY*

Em sete de dezembro de 2010, o músico baiano Tom Zé recebeu, no Palácio dos Bandeirantes da cidade de São Paulo, o prêmio Governador do Estado². O Estado de São Paulo conferiu esse prêmio por que o cantor foi destaque em música no ano referido. Para além da importância do seu aspecto de reconhecimento do músico para o Estado, a premiação é, aqui, um pré-texto para refletir sobre como Tom Zé tem cantado a capital de São Paulo, a partir das dicotomias relacionais entre tradição sertaneja nordestina e modernização vivenciadas nas grandes cidades brasileiras e referenciadas na obra do compositor, desde os últimos dois anos da década de 1960.

Apesar de não pretender reduzir a complexidade do tema, é importante como recurso analítico fazer em seguida uma abordagem da vida do compositor, principalmente do seu lugar social enquanto nordestino e das suas vivências nas cidades brasileiras de Irará, Salvador e São Paulo.

Antonio José Santana Martins nasceu no dia 11 de outubro de 1936 na cidade de Irará, Bahia. Ali, viveu sua infância em contato com a linguagem oral nordestina, as músicas de Antonio Maria e Nora Ney e às voltas com familiares, envolvidos em ações políticas nos universos estudantil e comunista. Na adolescência, entrou em contato com a obra literária *Os Sertões* (CUNHA, 2002) obra essa referenciada na sua formação e nas suas músicas, que abordam os temas do sertão e do sertanejo. É como acrescenta o crítico literário Demétrio Panarotto:

Vale lembrar que a cidade de Irará é muito próxima da região da antiga Canudos e que Tom Zé, como vários outros artistas oriundos do nordeste

¹ Este artigo é um desdobramento do projeto de doutoramento “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)”, desenvolvido por mim sob a orientação do professor doutor Alcides Freire Ramos e vinculado à linha de pesquisa Linguagens, Estética e Hermenêutica do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia – UFU.

* Docente de História pela Secretaria de Educação do Estado do Piauí. Doutoranda em História pela Universidade Federal de Uberlândia –UFU - e mestre em História do Brasil pela Universidade Federal do Piauí - UFPI. Membro do grupo de pesquisa História, Cultura e Subjetividade, do CNPq.

² Dados da agenda do músico, localizados no site www.tomze.com.br e acessados em janeiro de 2011.

brasileiro, carrega na fala, no linguajar e no próprio trabalho as características muito marcantes deste interior. Para se ter uma idéia, Tom Zé, em suas entrevistas, costuma diferenciar a cidade de Salvador da Bahia do interior baiano; considera duas coisas bem diferentes, e reforça que a própria Salvador, onde morou durante um longo período, era tratado como tabaréu, uma espécie de colono/caipira, ou simplesmente, interiorano (PANAROTTO, 2009: 85-86).

Já em Salvador, na década de 1960, Tom Zé foi convidado para dirigir o Departamento de Música do CPC - Centro Popular de Cultura do Teatro de Arena. Nessa função, realizou shows em sindicatos, escolas e comemorações na capital bahiana. Na mesma época, encenou o espetáculo teatral *Arena Canta Bahia*, com Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Maria Bethânia. Entre 1962 e 1967, obteve uma formação musical considerada erudita, na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

Em 1968, residindo em São Paulo, voltou a compor música popular e gravou os Lps *Tom Zé e Tropicália ou Panis et Circensis*. Ainda nesse ano, venceu o IV Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record, com a canção “São, São Paulo, Meu Amor.” É interessante perceber o tom de espanto da crítica da revista *Veja*, na época, ao analisar um compositor considerado caipira, tabaréu se estabelecendo como um cronista urbano e do espaço:

- Olha só a audácia do tabaréu - Tom Zé, saindo do palco depois de ter apresentado “São Paulo, meu amor”, música dele mesmo. Tom Zé, baiano de Irará, firma-se nesse festival como compositor e letrista e é autor do verso mais bonito que foi cantado – “minha morte não me quis”- na música “2001”, que fez em parceria com Rita Lee, do conjunto Os Mutantes que, além de intérpretes, são os autores do arranjo da música³.

De uma maneira geral, a maioria das remissões à arte de Tom Zé na imprensa nacional, principalmente na citada revista *Veja*, foi publicizada nos dois últimos anos da década de 1960. As críticas musicais se detiveram, no ano de 1968, à trajetória do compositor por Festivais de Música e na sua participação considerada polêmica e tropicalista, como se pode observar, por exemplo, a partir dos seguintes trechos:

Dia 28 de outubro, segunda-feira, começa em São Paulo mais um festival da Música Popular Brasileira, da TV Record. De todos os mais importantes para a nossa música: nele se revelaram as principais correntes inovadoras.

³ UM FESTIVAL LIGADO NA TOMADA. *Veja*, 20 nov.1968, n. 11, p.55-56.

Para o organizador do Festival, Solano Ribeiro, este ano deve travar-se uma batalha decisiva entre o grupo tropicalista (Caetano, Gil, Tom Zé e os não-baianos do Grupo, Os Mutantes) e os demais compositores. [...] São Paulo, mon amour – Tom Zé, outro tropicalista do grupo baiano, tinha o nome de São São Paulo, mas teve dificuldades com a censura e teve de ser refeita. O nome escolhido por Tom Zé para a nova letra foi “São Paulo, mon amour” parodiando o filme famoso “Hiroshima, mon amour”. “Depois achei o nome pedante e antipático – o francês está muito por fora – e traduzi para “São Paulo, meu amor””. Tom Zé faz uma rara declaração de amor à cidade de São Paulo, mas num tom crítico que pode provocar muita confusão⁴.

É importante mencionar ainda que, apesar da música “São São Paulo, meu amor” ter sido considerada símbolo da Tropicália, como foi visto acima nas reportagens da Revista Veja na época dos festivais, críticos como Chico de Assis a consideraram como “apenas mais uma música acessível de festival.” (NAPOLITANO, 2001: 276). Marcos Napolitano, nesse aspecto, esclarece também que a música citada “era uma ‘marchinha’ (*sic*) com quadras satíricas sobre a grande cidade, de mensagem *linear*, chegando a ser ingênua e amparada numa estrutura composicional e interpretativa comum para os padrões da época” (NAPOLITANO, 2001: 277).

A música “São São Paulo, meu amor”⁵ foi composta, quando o músico era recém-chegado de Salvador e estava há apenas um ano na cidade de São Paulo. Dessa maneira, essa música pode ser vista como uma crônica sobre as suas primeiras impressões dessa grande metrópole. Em relação às suas experiências iniciais na cidade, acrescenta Tom Zé: “Meu primeiro contato com São Paulo foi longe de ser um amor à primeira vista.”⁶

Para elaborar a cenografia da cidade paulistana, o músico faz uma viagem por outras cidades. O título da música “São São Paulo, meu amor” contém as citações implícitas da cidade de Hiroshima e do título do filme “Hiroshima, mon amour”⁷. Como também, existe uma estética do plágio desse filme francês na referida música.

A Estética do Plágio, ou Estética do Arrastão, nem sempre permite que essas referências sejam reveladas, pois, muitas vezes, como já citado, esse jogo ocorre inconscientemente. Não poderíamos deixar de sinalizar que Tom Zé,

⁴ COM ELES, BRIGA NA CERTA. *Veja*, 16 out.1968, n. 6, p.58-59.

⁵ ZÉ, Tom. São São Paulo, meu amor. In: ZÉ, Tom. *Tom Zé*. São Paulo, Rozemblit, 1968. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 1.

⁶ ZÉ, Tom. Apud NEUFVILLE, Jean – Yves. A obra-prima tropicalista de Tom Zé. *Valor*, São Paulo, s/d.

⁷ Título traduzido: Hiroshima, meu amor. Título original: Hiroshima, mon amour. Diretor Alain Resnais. 1959, 90 min.

quem sabe sem ter lido o filósofo francês, isso é o que menos importa, está pensando o corpo-cancional pelo mesmo viés que Roland Barthes pensa o texto, em especial quando este se refere à morte do autor-deus: “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”. A música, para Tom Zé, é esse mesmo “tecido de citações” de que nos fala Barthes, citações oriundas de “mil focos da cultura” (PANAROTTO, 2007:1).

Partindo da citação do filme na música em discussão, é possível, por um lado, apontar que na primeira conexão do itinerário de sua busca por São Paulo, está a cidade de Hiroshima. Por outro lado, ao ouvir a introdução sonora da música, nota-se que, antes de São Paulo e Hiroshima, há no horizonte do Tom Zé a sua cidade natal: Irará. Os sons iniciais de pequenos objetos se colidindo no interior de um chocalho suscitam as festas populares brasileiras. Na seqüência, os sopros que correm as extremidades de um pífano⁸ acompanham os sons chocalhados e remontam ao folclore e à música rural⁹. O folclore rural é um elemento da proposta estética da Tropicália - que não foi apresentada originalmente por Gilberto Gil, quando este encontrou, em 1967, a musicalidade sertaneja na banda de Pífano de Caruaru, Pernambuco. De acordo com

[...] depoimento do próprio Tom Zé, sua intenção musical ainda na década de cinqüenta, entre o folclore rural e o erudito, era praticar uma virtude mediana, para ligeiras alterações nas formas da música popular (ZÉ, 2003, meio digital). Se a percepção do folclore rural- e aí eu estou incluindo os pifeiros de Caruaru nesta categoria – e da Música Popular Brasileira se revelou a Gilberto Gil e este acontecimento seria o marco inaugural dos experimentalismos estéticos que desaguardariam na Tropicália, a mesma percepção Tom Zé teve ainda na década de cinqüenta (CASTELO BRANCO, 2005: 126).

Na letra de música em questão, observa-se, a princípio, uma alusão temática ao referido filme e simbioses entre as cidades: São Paulo, Hiroshima e Nevers. É o que se pode notar dos seguintes versos:

São São Paulo, quanta dor/ São São Paulo, meu amor/ São oito milhões de habitantes/ de todo canto e nação/que se agridem cortesmente/correndo a

⁸ Instrumento musical, de sopro, feito, geralmente de madeira (bambu ou taboca) com sete orifícios circulares.

⁹ O pífano é um instrumento tradicional do nordeste do Brasil. Seus tocadores, os “pifeiros”, na maioria, são pessoas humildes que transmitem a cultura do pífano pela tradição oral – tanto a confecção quanto o repertório, que em geral dispensa partitura, sendo tocado de ouvido.

todo vapor/ e amando com todo ódio/se odeiam com todo amor/ são oito milhões de habitantes/ aglomerada solidão/ por mil chaminés e carros/ gaseados a prestação/ Porém com todo defeito/ te carrego no meu peito/ São São Paulo, quanta dor/ São São Paulo, meu amor/ Salvai-nos, por caridade!/ Pecadoras invadiram/ todo o centro da cidade/ armadas de ruge e batom/ dando vivas ao bom humor num atentado contra o pudor. / A família protegida/ o palavrão reprimido/ um pregador que condena/ uma bomba por quinzena¹⁰/ Porém com todo defeito/ te carrego no meu peito/ São São Paulo, quanta dor/ São São Paulo, meu amor/ Santo Antônio foi demitido/ e os ministros da eletrônica/casam pela tevê/ crescem flores de concreto/ céu aberto ninguém vê. / Em Brasília é veraneio/ no Rio é banho de mar/ o país todo de férias/ e aqui é só trabalhar/ Porém com todo defeito/ te carrego no meu peito.

A letra de música e o filme tratam respectivamente de capitais: São Paulo, enquanto capital do estado de São Paulo, e Hiroshima, como capital da província de Hiroshima, no Japão. Os dois versos iniciais da letra citada “São São Paulo, quanta dor/ São São Paulo, meu amor” são cantados em coro, próprio para hino. Nesse sentido, a idéia que aparece à primeira vista, sobretudo através do uso do termo “São”, é que a música seja um cântico de louvor e veneração à cidade, à santa São Paulo. Todavia, a vocalização aguda e baixa é usada para complementar a tristeza e a ponderação diante de uma cidade, que fere e, ao mesmo tempo, faz bem.

Esses versos iniciais também podem ser vistos como referências implícitas a um diálogo do filme “Hiroshima, meu amor”. O diálogo ocorre entre uma jovem atriz francesa e um homem japonês na cidade de Hiroshima. Essa jovem passa a noite com o japonês em Hiroshima, onde foi filmar um filme sobre a paz. Apaixonam-se um pelo outro. Ele pede-lhe para não regressar à França e ela diz: “Você está me matando. Você me faz bem.” Parece não ser por caso a escolha dessa referência pelo compositor, pois tanto a cidade como o amor suscitam paradoxos, conflitos, sedução e perplexidade.

São Paulo e Hiroshima são vistas enquanto capitais populosas. Na letra da música citada, há dados estatísticos sobre os habitantes paulistanos: oito milhões. Da mesma forma, no filme, Hiroshima é apresentada com seus números de quarenta mil habitantes.

Nos versos da música que se seguem, há uma mudança da vocalização aguda e baixa para uma vocalização grave e mais alta. Como também, o ritmo se torna abruptamente mais acelerado com o intuito de reforçar o cotidiano de uma cidade agitada e esmagante. Aparentemente, os olhos do sujeito poético sobre São Paulo vêm tudo dando certinho. Todo sujeito tendo uma garantia que vai dar tudo certo com ele.

¹⁰ Verso alterado por causa da censura. Este verso ficou da seguinte forma: “um festival por quinzena”.

Produzindo e sendo bom, ele estará dentro daquela faixa, que vai “correr a todo vapor” num carro, último modelo e comprado à prestação, no centro da cidade porque os sinais funcionam direitinho. Vale à pena lembrar, aqui, que em mil novecentos e sessenta e oito quando a música citada foi composta, o crescimento econômico, operado através de uma política depois nomeada de “Milagre Econômico Brasileiro” já conquistava, no governo do general Costa e Silva, a classe média com seus incentivos ao consumo de bens duráveis, como automóveis. Esse “milagre” proporcionou ainda um acesso a bens culturais em escala massiva, como o consumo de jornais e revistas, consolidados posteriormente no governo do general Emílio Garrastazu Médici, durante a primeira metade dos anos setenta, os quais chegavam aos setores baixo e médio da população (NAPOLITANO, 2001 :81-82).

O sujeito, que está localizado naquela faixa de produção e de consumo, tem a sensação de que o exercício da sua cidadania e o seu espaço serão respeitados. Porém, numa cidade esmagante com muitos, oito, milhões de pessoas,

Temos [...] uma cidade global, com habitantes de ‘todo canto e nação’ cuja experiência de cidadania ou permanência local se dá em termos de uma civilidade formal, mascarando a hostilidade ligada à competição numa cidade grande moderna. (DUNN, 2007: 166).

É interessante mencionar que o apóstolo Paulo de Tarso, não foi homenageado no título da cidade e da música em discussão por acaso. Ele, assim como a cidade de São Paulo, é o símbolo do acolhimento, pois deu atenção especial, ao contrário dos outros apóstolos, aos diferentes povos e às diversas nações - especialmente, não israelitas - que se localizavam dispersos pelo mundo.

Para completar a percepção de impotência e de minoridade do sujeito poético diante da aglomeração populacional “se amando com todo ódio e se odeando com todo amor”, o ritmo da referida música é desacelerado e a vocalização se torna aguda. O sujeito poético parece ter dificuldades de se constituir enquanto massa. O indivíduo quer ser alguém na sua comunidade. Numa cidade do interior, isso é mais possível. Todos se conhecem. Para os olhos e o coração de Tom Zé que carregam Irará, São Paulo já parecia, à primeira vista, brutal. Como saída para sobreviver nas grandes metrópoles, sobretudo, em São Paulo, Tom Zé aponta, neste relato:

Eu aqui vivo como numa cidade do interior. [...] O vizinho da farmácia tem uma casa de frios, que a gente conversa sobre futebol. No ponto de táxi, todos os taxistas são meus amigos. Eu sei qual é o carro dele, quando comprou, quando vendeu. O que vai fazer, o que não vai. Quando sai uma notícia no jornal, eles me chamam. [...] E agora eu fui promovido porque vou passar a ganhar dois salários mínimos como jardineiro. E me deram a parte da frente do prédio, que bate mais sol, para eu plantar rosas. Rosa precisa de sol. E agora as rosas têm oito horas de sol por dia lá. E estão ficando lindas e eu vou ficar muito mais popular do que fazendo música¹¹.

Novamente, mais uma mudança radical no ritmo da música. O andamento se torna acelerado e o vocal se agrava para ressaltar os desafios paulistanos, tais como: os gases da poluição industrial e automotiva e os engarrafamentos dos veículos no trânsito. Neste ponto, existe outra citação referente ao filme “Hiroshima, meu amor”. Os gases da música em debate são também uma alusão aos gases da bomba atômica, que atingiu e arrasou Hiroshima matando e ferindo milhares de pessoas.

O tom de pesar sobre a agressividade de São Paulo se dá com a desaceleração do ritmo, até então dado à música, e a agudez do vocal ao concluir que mesmo com todos os problemas e defeitos listados acima, a cidade paulistana é querida, lembrada e guardada no “peito”. São Paulo e Hiroshima são misturadas, em mais um aspecto, porque a cidade japonesa desencadeia, de acordo com a narrativa da atriz do filme em discussão, “A ilusão de jamais esquecer como no amor.”

Ao se encadear a música “São São Paulo, meu amor” e o filme “Hiroshima, meu amor”, vivências, temporalidades e sensações são embaralhadas por suas respectivas cidades. São Paulo leva à Hiroshima. Esta, por sua vez, leva à cidade francesa Nevers¹². Trata-se de uma viagem por essas cidades e entre as mesmas. Espaços são cartografados e seus contornos são delineados por meio das “[...] topografias, nas quais diversos grupos se divergem e se convergem nelas, considerando as heterogeneidades econômica e cultural, referenciadas em diversas linguagens (televisiva, cinematográfica, literária e litero-musical)” (LEMOS, 2006:84).

O amor da francesa, em Hiroshima, pelo japonês a faz recordar de outro amor e, conseqüentemente, de outra cidade. Pois, o japonês a faz lembrar-se do primeiro homem, que amou, um soldado alemão na sua cidade natal de Nevers, durante a

¹¹ *Fabricando Tom Zé*. Diretor Décio Matos Jr. Spectra Nova Produções Edições e Comércio LTDA, Brasil, 2007, 96 min. Documentário.

¹² É uma comuna francesa na região administrativa da Borgonha, no departamento Nièvre. Nevers fica a 260 km ao sul-sudeste de Paris.

Segunda Guerra Mundial. Nevers, com todos os seus defeitos de trazer a memória de um ex-amor que se deseja esquecer e tirar do peito ainda é, assim como São Paulo, de acordo com a jovem atriz: “a cidade e a coisa com que mais sonho à noite. Ao mesmo tempo, é a coisa que menos penso”.

Nevers, como São Paulo, também fere e provoca dor. O amor alemão da francesa é morto em Nevers. Dessa maneira, a cidade fica marcada nas lembranças da perda amorosa, construídas pela atriz, com dor. Para ela, recordar Nevers é ainda rememorar as dificuldades para manter a sua relação com o alemão. Como narra para o japonês por meio de um flashback do filme: “Ele não sabe que estou na adega. Fizeram-me passar por morta. Meu pai prefere assim porque sou desonrada”.

Já na música em questão, é a alegria das pecadoras que é cantada através de uma vocalização grave e de mais uma aceleração rítmica para ressaltar a agitação dada por elas à São Paulo. Porém, em seguida, o ritmo e a vocalização decrescem porque os olhos do sujeito poético vêm com tristeza, simultaneamente, a atriz considerada pecadora clamando socorro para sair da adega e os paulistanos requerendo a salvação deles por causa da invasão do centro da cidade pelas pecadoras, desonradas, prostitutas com rugas e batom. Ao contrário do músico paulista Adoniran Barbosa, que retratava sem maldade seus conterrâneos, como o filho único de Trem das Onze¹³ que se conforma em namorar sob as regras de horário de chegar em casa estabelecidas pela mãe, Tom Zé exercita aqui sua ironia fina e crítica contra a hipocrisia da classe média em pregar uma série de normas do ponto de vista de ajustamento social, afetivo e sexual para o jovem que quer ser bonzinho e não atentar contra o pudor e à família.

Em mais um olhar sobre São Paulo, a perspectiva que é vislumbrada na citada música é de Irará. As festas e as danças juninas, consideradas tipicamente nordestinas, parecem ser as referências para a aceleração rítmica e a construção do verso “Santo

¹³Não posso ficar nem mais um minuto com você/ Sinto muito amor, mas não pode ser / Moro em Jaçanã/ Se eu perder esse trem/ Que sai agora às onze horas/ Só amanhã de manhã/ Não posso ficar nem mais um minuto com você/ Sinto muito amor, mas não pode ser/ Moro em Jaçanã/ Se eu perder esse trem/ Que sai agora às onze horas/ Só amanhã de manhã/ Além disso mulher, tem outra coisa/ Minha mãe não dorme enquanto eu não chegar/ Sou filho único, tenho minha casa prá olhar/ Não posso ficar, não posso ficar... / Não posso ficar nem mais um minuto com você/ Sinto muito amor, mas não pode ser/ Moro em Jaçanã/ Se eu perder esse trem/ Que sai agora às onze horas/ Só amanhã de manhã/ Além disso mulher, tem outra coisa/ Minha mãe não dorme enquanto eu não chegar/ Sou filho único, tenho minha casa prá olhar/ Não posso ficar, não posso ficar... In: GAROA, Demônios da. Trem das Onze. In: GAROA, Demônios da. *Trem das Onze*. São Paulo, Chantecler, 1965. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 1.

Antônio foi demitido”. É como se o sujeito poético dissesse temendo: “Acabou-se Santo Antônio. As moças não colocaram mais o Santo de cabeça para baixo até conseguir um marido. Não vai ter mais festa junina.” Por essa ótica, Santo Antônio, o santo casamenteiro e dos namorados, e a tradição nordestina dos folguedos juninos são substituídos na grande metrópole pela comunicação de massa dos casamentos pela televisão. É como fundamenta Christopher Dunn ao tratar

[...] a música de Tom Zé com atenção especial às formas com que ele tem focalizado a questão da cidadania no Brasil, desde o início do regime militar na metade dos anos 1960 até o contexto atual da desigual democracia brasileira. O início de sua carreira como artista pop se desenvolveu simultaneamente à rápida expansão dos meios de comunicação de massa e da indústria cultural no Brasil, os quais ele observou com ambigüidade e distanciamento irônico. [...] De todos os músicos tropicalistas, Tom Zé foi o mais cético em relação à cultura de massa nos anos 1960, mostrando como o consumo havia tido um importante papel na constituição do cidadão moderno (DUNN, 2007: 164).

Os olhos do sujeito da música referida observam ainda flores de concreto, edifícios que brotam na cidade paulistana. A vocalização se torna aguda e o ritmo da música fica lento para destacar a lamentação do fato de ninguém enxergar esses prédios, que invadem o céu aberto da cidade. Hiroshima é mais uma vez posta no caminho de São Paulo. A atriz francesa, ao visitar o museu da cidade japonesa, viu e lamentou a destruição da mesma. Ela contou para o seu amor japonês: “Eu sempre chorei pela sorte de Hiroshima. Hiroshima recobria-se de flores, margaridas, lírios, que renasciam das cinzas”.

Em seguida, outras metrópoles brasileiras, Brasília e Rio de Janeiro, são postas na rota até São Paulo. A cidade paulistana é confrontada por essas metrópoles e, respectivamente, pelos seus hábitos. Enquanto em Brasília é verão e férias e no Rio de Janeiro, as pessoas se divertem nos banhos de mar, na São Paulo, não há descanso muito menos, férias. A agitação da cidade é reforçada, de forma mais intensa, com a gravidade do vocal e o ritmo acelerado no canto do verso conclusivo e estigmatizante sobre a cidade: “Aqui é só trabalhar”. É importante destacar que, nos anos sessenta, “O contexto industrial e urbano da cidade de São Paulo [...] suplantava o Rio como centro dominante do entretenimento de massa, da publicidade e da produção cultural [...]” (DUNN: 2007, 165).

Porém, não são apenas Brasília e Rio de Janeiro que estão na busca do sujeito poético por São Paulo. Hiroshima é apresentada mais uma vez no seu horizonte. Sua visão se mistura com a perspectiva da francesa de “Hiroshima, meu amor”, quando responde a pergunta do japonês se “as coisas nunca param em Hiroshima”: “Não. Elas nunca param. Isso me agrada. As cidades onde sempre há pessoas acordadas de dia e de noite”. Assim sendo, São Paulo e Hiroshima são vistas, na música, como cidades que nunca dormem e não param.

O canto do último verso da música “São São Paulo, meu amor”, “Porém com todo defeito te carrego no meu peito” é finalizado com sons de sinos badalando. Os soares deles podem ser vistos como chamados para a cidade paulistana. Apesar de todos os defeitos, essa cidade chama e abriga as pessoas.

A música em debate se insere no primeiro Lp do músico, intitulado de *Tom Zé*, que pode ser considerado um manifesto da Tropicália ao lado do disco *Tropicália, ou panis et circensis*. As indeterminações dos limites entre experimentações sonoras e música rural nordestina revelam que

No nível da composição e do arranjo, sua música nessa época era disjuntiva, baseada na dupla tensão entre a modernidade urbana e tradição nordestina e entre o apelo pop e a experimentação formal. Tom Zé estava ao mesmo tempo fascinado e perturbado por São Paulo, em meados dos anos 60. Sua estética de justaposição e disjunção foi uma resposta musical à questão da cultura de massas, do consumo e da cidadania em São Paulo. A capa de seu primeiro Lp, uma leitura pop de uma rua comercial de São Paulo com placas luminosas e letreiros em néon, apresenta uma foto do artista enquadrada em uma tela de TV sob o anúncio Grande Liquidação: Tom Zé. A canção ‘Parque industrial’, que também aparece no disco Tropicália, ou panis et circensis, situa a propaganda, a indústria e o consumo no coração civil sob o regime autoritário. (DUNN, 2007: 166-167).

O músico e compositor Arnaldo Antunes também destaca as influências das territorialidades paulistana e nordestina na arte do compositor em estudo:

Tom Zé ficou aqui. Parece que ele se achou em São Paulo. A linguagem dele tem essa coisa muito urbana com a cara de São Paulo. Eu acho que é o mais nordestino da Tropicália, mas se tornou o mais paulista. Ele trabalhou sempre assim com pontas. Ele é cheio de arestas. Essa busca assim de um estilo, muito peculiar dele, pintou até depois da época da Tropicália, nos discos posteriores dele. Eu acho que isso foi acentuando, continuando uma busca. Mas, eu acho que foi amadurecendo esse lado de ligar essas pontas das raízes mais arcaicas dele com a coisa mais experimental, mais estranha e ta¹⁴.

¹⁴ *Fabricando Tom Zé*. Diretor Décio Matos Jr. Spectra Nova Produções Edições e Comércio LTDA, Brasil, 2007, 96 min. Documentário.

Ao focalizar a arte do Tom Zé, é possível observar que 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, 2003:70-71). 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? Quais as repercussões do acordo tácito do referido compositor, na concepção de uma linha evolutiva da MPB? De um modo simultâneo, outra pergunta surge: Que elementos do acordo tácito de fabricação de cantigas podem ser encontrados na arte de Tom Zé?

A hipótese levantada, neste artigo, é de que o tema do embate relacional entre os universos rural e urbano é um elemento de um novo acordo tácito de fazer cantigas repórteres na MPB, proposto pelo músico desde os meados dos anos 1960. Por esse acordo feito entre o cantor e o público, a música deveria tratar dos lugares e assuntos cotidianos. Assim sendo, os paulistanos e São Paulo são os personagens da cantiga “São São Paulo, meu amor”. A relação do sujeito poético e do ouvinte da canção com o lugar é próxima como o vínculo estabelecido entre namorados. São Paulo é uma espécie de namorada que acolhe e expulsa, “dá um fora” em quem a ama.

O choque de presentidade, referido pelo compositor nesse acordo tácito, pode ser observado, na música em questão, através da predominância de verbos escritos no tempo presente. Trata-se de habitantes que *são* oito milhões, se *agridem* e se *odeiam*. Mostra-se um pregador que *condena* e ministros de Cupido que *casam* pela tevê. Aponta-se que *crestem* flores de concreto que ninguém *vê*, que Brasília *é* veraneio, no Rio *é* banho de mar e em São Paulo *é* só trabalhar. O sujeito da música pondera ainda que com todo defeito, São Paulo, te *carrego* no meu peito.

Outros elementos do novo acordo tácito ficam mais evidentes na performance de Tom Zé ao cantar a música “São São Paulo, meu amor” no teatro da FECAP, nos dias 5 e 6 de agosto de 2009, em São Paulo¹⁵. Dessa apresentação, merece destaque a nova introdução sonora dada a citada música. No lugar da ênfase da sonoridade regional provocada pelos sons do chocalho e do pífano, presentes na primeira versão, há uma predominância da sonoridade rock in roll através das batidas na bateria, realizadas por Lauro Lélis, e dos solos de guitarra, feitos por Daniel Maia¹⁶. Sonoridade essa que é executada simultaneamente à vocalização grave de Jarbas Mariz¹⁷ nos versos do refrão: “São São Paulo, quanta dor/ São São Paulo, meu amor”. Essa diferença entre as duas introduções sonoras já sinaliza que a nova interpretação musical terá um tom e conteúdo mais agressivo e desafiador que a primeira. Como também, os anúncios de revolta soados pela bateria, a vocalização grave e alta e o próprio rock potencializam mais a agitação e a urbanidade paulistana.

Dessa maneira, o instrumental tropicalista e das bandas pop fica mais perceptível nessa performance onde se utiliza, com mais destaque, a guitarra elétrica, contrabaixo elétrico, órgão eletrônico e bateria (VALENTE, 2006: 44).

Simultaneamente, o músico baiano se movimenta dançando no palco e gesticula tocar uma guitarra. Ele chama o público para cantar o refrão da música: “Agora nós”. Desce do palco, deixa a sua banda sozinha e canta, através de uma vocalização aguda, o refrão da música com o público. Em seguida, faz intervenções que comentam e dramatizam a letra da música: “Nós somos gente. Melhor do que eles (músicos da banda). [...] Diziam que essa terra não prestava, mas...” O público, por sua vez, canta aproveitando a sua deixa: “São Paulo, meu amor”. Ele, por outro lado, avisa: “Vai voltar a porcaria (a banda) lá. Não é porcaria não”.

No comentário do compositor acima, pode-se notar outra marca do novo acordo tácito: a ausência de posições fixas para quem vai cantar e quem irá ouvir. A vocalização não é monopolizada por Tom Zé. Ele a desloca para a banda e para o público. A este público é dado o papel principal e à banda, uma função que chega até ser dispensável. É como ocorre

¹⁵ ZÉ, Tom. São São Paulo, meu amor. In: ZÉ, Tom. *O Pirulito da Ciência*. Diretor Charles Gavin. Sarapuí Produções Artísticas/ Biscoito Fino, Brasil, 2009, faixa 16. 1. DVD.

¹⁶ Músico da banda de Tom Zé e responsável também pelo vilão de Náilon e vocais.

¹⁷ Músico da banda de Tom Zé e responsável pelos vocais, viola de 12 cordas, bandolim e percussão.

Nas sociedades primitivas, a música é um ato comunitário. Não há público, não há autor, não há obra; quase todos os ouvintes são participantes. Embora a noção de propriedade artística apareça aqui ou ali na escala dos pequenos grupos humanos (exclusividade de um tipo de emissão vocal, ou de uma técnica instrumental), as manifestações musicais permanecem continuamente variáveis, nos limites de certas regras precisas (CANDÉ, 2001:26).

Tom Zé canta dando uma agudez ao vocal, se movimentando no palco e excluindo versos da letra original: “São oito milhões de habitantes/ de todo canto e nação/que se agridem cortesmente/correndo a todo vapor/... /Porém com todo defeito/ te carrego no meu peito.” A banda, em seguida, executa novamente o refrão rock in roll. Ele desce mais uma vez do palco e o público retorna a cantar o refrão. O músico interrompe o canto com outro comentário: “Agora é hora de nós, que também somos gente.” O público complementa com o refrão. Ele volta a conversar: “Ninguém diria. Ajudem (a banda) eles. Agora vocês (banda) são ajudantes”. Banda e público cantam, desta vez, com a mesma vocalização, aguda, o refrão da música.

O acordo tácito feito, nesta performance, entre o cancionista e o ouvinte inverte o sentido unilateral, geralmente, estabelecido entre: “[...] um organizador-emissor (músico ativo, compositor-intérprete) a um receptor (ouvinte) por um conjunto de convenções que permite uma interpretação comum do ‘sentido’ da organização sonora” (CANDÉ, 2001: 13). Já que o público não é um mero receptor de uma comunicação em que o cantor fica, segundo Tom Zé, “cantando para alisar o seu próprio Narciso, refrões e mais refrões. Eu não agüento mais isso. Logo, eu também não faço”¹⁸.

Tom Zé prossegue entoando uma vocalização aguda, alterando e suprimindo palavras dos versos da música original: “Prostitutas escoteiras”. Solicita que a banda reduza a sonoridade: “Baixinho”. E retorna para a música em debate cantando: “Prostitutas escoteiras invadiram a cidade/ armadas de bombom e isto é contra o pudor/ Porém com todo defeito/ te carrego no meu peito”. Sobe o palco novamente e avisa: “outro rock”. E a banda obedece executando mais um refrão rock in roll. O músico se posiciona no meio da platéia e anuncia: “Agora é música de verdade. Isso não vale nada.” A platéia e a banda complementam essa fala cantando juntos, numa única vocalização aguda, o refrão. Assim sendo, ele conclui satirizando carinhosamente: “é

¹⁸ *Fabricando Tom Zé*. Diretor Décio Matos Jr. Spectra Nova Produções Edições e Comércio LTDA, Brasil, 2007, 96 min. Documentário.

rock de vagabundo.” Por fim, os últimos acordes executados são de sonoridade rock in roll.

A nova interpretação vocal, a supressão de versos e a sonoridade rock in roll dada à música em discussão questiona o próprio conceito de obra para a música. Nesse aspecto,

O princípio da forma aberta pode fazer a música enveredar pelo caminho de uma abolição da obra. A priori, isso não é inquietante, pois a música dispensou por muito tempo esse conceito. Assim que é fixada para a posteridade, a obra ordinária, monumento imutável, é superada por seu criador já projetado no futuro. A música aberta, ao contrário, está sempre por vir; ela é experimental em cada execução (CANDÉ, 2001:382).

Do mesmo modo, nesse debate metodológico sobre as análises dos sentidos das interpretações musicais, discutem-se, principalmente, as seguintes variáveis: as pronúncias e as diferenças individuais das interpretações dos músicos e, sobretudo, a apropriação e reapropriação dos sentidos da composição autoral no momento da interpretação musical pelo intérprete (PARANHOS, 2004: 25).

Por fim, é possível concluir que as viagens de idas e voltas com vários acontecimentos simultâneos, realizados na música “São São Paulo, meu amor” e neste artigo, pelas cidades do itinerário São Paulo – Hiroshima – Nevers – Brasília – Rio de Janeiro objetivaram ler as dicotomias relacionais entre tradição sertaneja nordestina e modernização vivenciadas nas grandes cidades brasileiras. Pois, os olhos do sujeito poético na citada música e a semente do pensamento estético do novo acordo tácito de fazer cantigas repórteres na MPB são nordestinos, especificamente, iraraenses (PANAROTTO: 2005: 64). Se há alguma continuidade na arte de Tom Zé são os fragmentos dos universos da poesia sertaneja falada e cantada (NERY: 2010), da sonoridade regional de Irará e da Tropicália – entendida como postura estética, que pode ser adotada em qualquer época histórica, de experiências musicais novas como resultado da conciliação e da divergência entre propostas musicais diferentes.

Fontes e Referências bibliográficas

Fontes

Letras de músicas

GAROA, Demônios da. Trem das Onze. In: GAROA, Demônios da. *Trem das Onze*. São Paulo, Chantecler, 1965. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 1.

ZÉ, Tom. São São Paulo, meu amor. In: ZÉ, Tom. *Tom Zé*. São Paulo, Rozemblit, 1968. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 1.

Vídeos

Hiroshima, meu amor. Título original: Hiroshima, mon amour. Diretor Alain Resnais. 1959, 90 min.

Fabricando Tom Zé. Diretor Décio Matos Jr. Spectra Nova Produções Edições e Comércio LTDA, Brasil, 2007, 96 min. Documentário.

O Pirulito da Ciência. Diretor Charles Gavin. Sarapuí Produções Artísticas/ Biscoito Fino, Brasil, 2009, 120 min. 1. DVD.

Sites

www.tomze.com.br. Acessado em janeiro de 2011.

Jornais e revistas

COM ELES, BRIGA NA CERTA. *Veja*, 16 out.1968, n. 6, p.58-59.

UM FESTIVAL LIGADO NA TOMADA. *Veja*, 20 nov.1968, n. 11, p.55-56.

NEUFVILLE, Jean – Yves. A obra-prima tropicalista de Tom Zé. *Valor*, São Paulo, s/d.

Referências bibliográficas

CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música*. Vols 1 e 2. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria*: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

DUNN, Christopher. Senhor cidadão e o andróide com defeito: Tom Zé e a questão da cidadania no Brasil. In: COSTA, Nelson Barros da (org.). *O Charme dessa Nação*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007, p.164-167.

- LEMOS, Altaíla Maria Alves. *A construção da descanção de Tom Zé*. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001. (Repensando a História)
- NERY, Emília Saraiva. Fabricando os Sertões de Tom Zé na Música Popular Brasileira. In: CARDOSO, Maria Abadia; FREITAS, Talitta Tatiane Martins. (Orgs.). *Anais do XVII Encontro Regional de História: O Lugar do Conhecimento no Mundo Contemporâneo* – Conhecer, Pesquisar e Ensinar História, ANPUH-MG, Uberlândia, de 18 a 23 de Julho de 2010. ISSN 2179-4685
- PANAROTTO, Demétrio. *Não se morre mais, cambada... (O tom de Tom Zé)*. Dissertação. (Mestrado em Curso de Pós-Graduação em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina. – UFSC, Florianópolis, 2005.
- . Tom Zé, 70 anos é pouco. *Revista de Estudos Poéticos e Musicais*. Florianópolis: UFSC, n.4, jul, 2007.
- . *Qual Sertão*, Euclides da Cunha e Tom Zé. São Paulo: Lumme Editor, 2009.
- PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. In: *Artcultura*, n.9, 2004. Uberlândia: UFU, 2004, p. 24-25.
- VALENTE, Rodolfo Augusto. *Tom Zé: contradições entre o velho e o novo na música popular*. Iniciação científica (Bacharelado em Composição e Regência) - Instituto de Artes, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, 2006.
- ZÉ, Tom. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.