

## **HISTÓRIAS DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA A PARTIR DE TOM ZÉ: POSSIBILIDADES INTERPRETATIVAS E DIÁLOGO CRÍTICO COM A HISTORIOGRAFIA DA MPB<sup>1</sup>**

EMÍLIA SARAIVA NERY\*

*Como eu desapareci dois anos depois [do Tropicalismo], os historiadores retiraram meu nome. Agora, repuseram. [...] O Tropicalismo entrou para desmascarar a mentira da esquerda (ZÉ, 1993:2).*

A memória construída sobre o que foram o movimento tropicalista, seus precursores e herdeiros trata da história da Música Popular Brasileira com o tema política deixado de lado e do Tropicalismo como obra baiana. A partir deste momento, será realizada uma crítica a esse processo de memorização. O Tropicalismo não nasceu na Bahia. Se ele tivesse nascido em algum lugar teria sido, de acordo com os esforços de memória de Caetano Veloso, “num almoço na casa de não sei quem em São Paulo” (VELOSO, 1997: 188). Nessa ocasião, ocorreu a identificação entre a instalação Tropicália de Hélio Oiticica<sup>2</sup> e uma música de Veloso ainda sem título, a partir da recepção consumidora do fotógrafo jornalístico e produtor de cinema Luís Carlos Barreto. Segundo Caetano Veloso, “[...] Luís Carlos Barreto [...] impressionou-se com essa canção [...], sugeriu Tropicália” (VELOSO, 1997: 188). Caetano Veloso não compôs a referida canção a partir de sua recepção criadora, ou seja, inspirado pela obra do artista plástico em questão. Por sinal, ele não gostou do nome de batismo sugerido e expressou isto nos seguintes termos: “[...] ‘Tropicália’ não me agradara muito, embora a descrição que ele dera de instalação me atraísse. ‘Tropicália’ parecia reduzir o que eu entendia de minha canção a uma rele localização geográfica. [...] Guilherme Araújo gostou” (VELOSO, 1997: 188).

A citada afinidade entre as Tropicálias de Caetano Veloso e de Hélio Oiticica pode ser justificada, à primeira vista, pela proximidade dos tropicalistas com os artistas plásticos, principalmente os considerados neoconcretos, que estabeleciam uma comunicação entre arte e vida, através da inovação da linguagem artística com elementos brasileiros; da construção de

---

<sup>1</sup> Este artigo é um desdobramento da minha tese de doutorado (NERY, 2014), intitulada como “A imprensa cantada de Tom Zé: entre o Tropicalismo e uma linha evolutiva na MPB (1964-1999)”.

\* Doutora em História pela Universidade Federal de Uberlândia-UFU. Docente de Direito pela Faculdade de Ciências e Tecnologia do Maranhão e de História pela Secretaria de Educação do Estado do Piauí.

<sup>2</sup> *Tropicália* é um labirinto feito de dois *Penetráveis*, PN2 (1966) *Pureza é um mito* e PN3 (1966-1967) *Imagético*, - plantas, areias, araras, poemas-objetos, capas de *Parangolé*, aparelho de TV.

alegorias por meio das anacronias temporais, culturais – sob uma ótica ultramoderna – e das disjunções do desenvolvimento capitalista do Brasil e da não estetização da política aos moldes dos apelos das esquerdas. Essas aproximações podem esconder as especificidades de cada Tropicália e servir de “matéria-prima para a confecção de interpretações que buscam um encadeamento de idéias e de trabalhos particulares em uma única motivação” (PATRIOTA, 2000: 20). É possível chegar a essa conclusão a partir das seguintes afirmações de Celso Favaretto:

*Das produções tropicalistas, é notável a semelhança entre a Tropicália de Oiticica e a do Grupo Baiano de música popular. Resguardando as diferenças em termos de repercussão, a comparação delas revela coincidência de proposta, de linguagem e de crítica. Em ambas, o experimentalismo articula o construtivo e o comportamental; a participação é constitutiva da produção e a crítica, efeito da abertura estrutural. Entretanto, importa ressaltar que as semelhanças não decorrem de influências (o ambiente de Oiticica é anterior ao surgimento do tropicalismo musical), mas da circulação de idéias. A ênfase no conceitual e no vivencial era tendência comum nas artes; o tom crítico impunha-se, como ruptura, no imaginário da participação (FAVAETTO, 1992: 144).*

É importante mencionar que ao observar mais atentamente as possíveis aproximações estéticas entre Oiticica e os músicos baianos tropicalistas, destacadas anteriormente e realizadas por Celso Favaretto, nota-se que elas são arriscadas e questionáveis. Tais vinculações, por sua vez, foram postas em suspensão, por Rosângela Patriota, dessa maneira:

*Sob essa mesma perspectiva, observa-se que a aproximação realizada por Celso Favaretto, em seu trabalho A invenção de Hélio Oiticica, entre o artista plástico e Caetano e Gil torna-se inconsistente, por que o texto de Hélio tenta apanhar nas manifestações ocorridas em 1968 (III FIC e o espetáculo na boate Sucata) a dimensão radical, a possibilidade de rompimento de estruturas, e, fundamentalmente, o binômio ‘arte-vida’, norteador da produção artística. Dessa maneira, o que interessou a Oiticica, naquele momento, era vislumbrar uma postura engajada em relação à sociedade brasileira e, ao próprio mundo capitalista, em geral, não no sentido de acreditar que a arte, por si só, poderia transformar as relações sociais. Porém, enxergá-las como atuante no processo de transformação do indivíduo/cidadão foi o grande mote de suas considerações sobre aquele momento, 1968, em particular. Ao lado disso, é importante ressaltar que Oiticica não está alheio a temas como ‘cultura brasileira’, ‘arte/política’, ‘crítica à sociedade de consumo’, na medida em que ele não busca a interação, mas a crítica e a negação. Nos argumentos, por ele, utilizados enfatiza-se a necessidade de repensar a criação artística e, principalmente, a relação construída com o público, este não visto como ‘consumidor passivo’, mas como sujeito, capaz de estabelecer diálogos profícuos com a obra de arte (PATRIOTA, 2000: 108).*

Já a obra *Tropicália - Alegoria, Alegria*, também de Celso Favaretto, está inserida na literatura acadêmica dos anos 1970 que analisa a questão da alegoria no Tropicalismo e nas

Tropicálias em questão (FAVARETTO, 1996). Em 1970, trabalhando numa tradição de crítica marxista, Roberto Schwarz (SCHWARZ, 1978) analisou a natureza alegórica do Tropicalismo, observando suas alusões freqüentes a emblemas culturais anacrônicos filtrados através da “luz branca da ultramodernidade”, de forma a transmitir as disjunções do desenvolvimento capitalista no Brasil. Mesmo admitindo a força da alegoria tropicalista, ele se incomodava com sua propensão a elaborar uma “idéia atemporal do Brasil” que parecia recusar a possibilidade de resolver, por exemplo, as contradições entre arcaico/moderno e desenvolvido/subdesenvolvido. Esse ponto de vista é baseado na definição clássica de socialismo. Por outro lado, considera a arte alegórica tropicalista resultante de uma impotência política dos músicos diante dos problemas históricos. Dessa forma,

*O pressuposto de que o Tropicalismo não estaria atuando de maneira eficaz no ‘campo progressista’ da luta política no Brasil dos anos 60 obteve no texto de Schwarz o aval necessário a tal afirmação. Naquelas circunstâncias, proferir tal idéia significava dizer que estas criações não se propunham a enfrentar o inimigo mais imediato do período, isto é, a ditadura militar (PATRIOTA, 2000: 45).*

Assim sendo, a síntese de “arcaico e moderno” e “desenvolvido e subdesenvolvido” pode ser vista como um fortalecimento de um pensamento avesso às transformações, tão predominante na época. Uma pergunta que pode ser feita é: Onde estaria a crítica na estética tropicalista? O debate sobre a função social da arte e do Tropicalismo foi ainda tratado em documentos do Partido Comunista Brasileiro (PATRIOTA, 1999:148-150).

Sobre essa briga de fundo em torno de uma cultura de esquerda questionada após o Golpe Civil-militar de 1964, Celso Favaretto argumenta que a alegoria tropicalista produzia um efeito crítico justamente por revelar as contradições históricas sem solução, proporcionando assim uma imagem indeterminada e fragmentada do Brasil, que poderia então ser ativada para satirizar a cultura oficial (FAVARETTO, 1996:108-109). O autor em questão situa o Tropicalismo como uma ruptura musical em relação à música de protesto. Nesse sentido, ele valoriza as inovações formais e temáticas como exemplos de ações políticas mais eficientes no processo histórico em estudo. O elemento alegórico, todavia, pode ser visto como diferenciador das perspectivas estéticas de Oiticica e dos tropicalistas. Aquele defendia a conciliação, e estes, a justaposição do arcaico e do moderno na arte (PATRIOTA, 2000: 108).

É certo que Oiticica chegou a se posicionar favoravelmente em relação às inovações musicais tropicalistas, realizadas, por exemplo, por Gilberto Gil no Festival Internacional da Canção de 1968: “Gil parece cantar e compor com todo corpo, sua garganta é de fera, num canto forte que se relaciona com o dos cantadores nordestinos: sua apresentação foi um momento de glória, contido e sem heroísmo aparente, certo do que fazia, enquanto a vaia fascista comia (OITICICA APUD DUNN, 2009: 156)”. É fundamental, em síntese, fazer ponderações diante de iniciativas presentes nas reflexões acadêmicas citadas anteriormente, que utilizam o referido texto de Oiticica para endossar a produção tropicalista musical (FAVARETTO, 1992: 146-147).

A face *pop*-mercadológica do projeto tropicalista de Caetano Veloso era mesmo um complicador para uma apropriação do nome da instalação Tropicália, de Oiticica, pois a instalação não podia ser transportada e muito menos possibilitava a sua comercialização. Da mesma forma que cada um dos nomes dados às manifestações ambientais, incluindo a Tropicália, “Cada posição do programa é designada por uma palavra ou expressão, que poéticas e estranhas, indiciam o caráter da proposição e dos procedimentos envolvidos. Signo irreduzível da diferença, cada nome já delimita uma área de atuação” (FAVARETTO, 1992:17).

A Tropicália de Oiticica pode ser definida como uma expressão típica de vanguarda, pois buscava operar somente na direção do experimentalismo e da inovação artística. Dessa forma, o lado experimental do Tropicalismo, do qual Tom Zé continuou se utilizando na sua trajetória musical pós-1960, pode ser nomeado de Tropicália. Porém, esse lado foi diluído pelo lado tropicalista *pop*-mercadológico; pela indústria fonográfica, sobretudo após o final do Tropicalismo e dos anos 1970, e por reacionarismos e saudosismos estéticos – compreendidos como desvios, durante a década de 1970, das *linhas evolutivas*<sup>3</sup> já desencadeadas pelos músicos baianos João Gilberto e Caetano Veloso.

Segundo o próprio Hélio Oiticica, na sua Tropicália, diferentemente do Tropicalismo, existiam elementos que não podiam ser consumidos e comercializados, tais como:

---

<sup>3</sup> A referida idéia de linha evolutiva foi historicizada e pensada no contexto em que foi proposta. Entretanto, ela teve uma continuidade e encerra certa narrativa da história da música popular no Brasil, sobre a qual procuro me posicionar criticamente. *Linha evolutiva* aqui significa ainda que a música brasileira teria alcançado um ponto de inovação artística, com a Bossa Nova de João Gilberto, que deveria ser retomado por qualquer tentativa posterior de criação, releitura ou síntese, como por exemplo, o Tropicalismo.

*[...] o elemento vivencial direto, que vai além do problema da imagem, pois quem fala em tropicalismo apanha diretamente a imagem para o consumo, ultra-superficial, mas a vivência existencial escapa, pois não a possuem – sua cultura ainda é universalista, desesperadamente à procura de um folclore, ou a maioria das vezes, nem isso (OITICICA, 1986:107-109).*

De maneira diversa da opinião de Oiticica, na metade da década de 1980, referida anteriormente, ele observou, no calor da hora do Tropicalismo, um maior paralelismo entre este a sua própria Tropicália, especialmente em relação aos temas da inovação artística radical e revisão crítica – considerados típicos das vanguardas.

*Na música popular essa consciência ganhou hoje corpo, o que antes parecia privilégio de artistas plásticos e poetas, de cineastas e teatrólogos, tomou corpo de modo muito firme no campo da música popular com o Grupo Baiano de Caetano e Gil, Torquato e Capinam, Tom Zé, que se aliou a Rogério Duprat, músico ligado ao grupo concreto de São Paulo, e ao conjunto Os Mutantes, e hoje assume uma dramaticidade incrível a luta desses artistas contra a repressão geral brasileira, tão conhecida minha há dez anos (repressão não só da censura ditatorial mas também dá intelligentsia bordejante [...]) O que provoca essa reação é justamente o caráter revolucionário implícito nas criações e nas posições do Grupo Baiano: Caetano e Gil e seus cupinchas põem o dedo na ferida – não são apenas revolucionários esteticistas [...] porque hoje tudo o que revoluciona o faz de modo geral, estruturalmente, jamais limitado a um esteticismo, e é esse o sentido do que se convencionou chamar de tropicalismo: não criar mais um ‘ismo’, ou um movimento isolado etc., como antes, mas constatar um estado geral cultural, onde contribui o que poderia até parecer oposto: José Celso, Glauber, Concretos de São Paulo, Nova Objetividade [...] Os baianos, sempre inteligentíssimos, promovem a maior tarefa crítica da nossa música popular, inclusive cabe a eles a iniciativa da desmistificação, na música, do ‘bom gosto’, como critério de julgamento [...](OITICICA APUD FAVARETTO, 1992: 146).*

Apesar de Hélio Oiticica ter destacado uma circulação de idéias entre expressões artísticas diferentes – o teatro, o cinema, a poesia, as artes plásticas e a música –, o artista plástico era contrário à formação de um “ismo”, ou movimento em torno da sua Nova Objetividade e, por sua vez, da sua Tropicália. A noção de movimento, enquanto uma unidade de pensamento estético, parecia entrar em choque com a idéia de diversidade de posturas, escolhas e experiências estéticas tão caras a ele (OITICICA, 1986:84).

No processo de apropriação da idéia de Tropicália na obra-movimento vencedora Tropicalismo de Caetano Veloso, alguns elementos se perdem, especialmente após o movimento tropicalista e durante os anos 1970, e deixam de ser valorizados. Dentre eles, merecem destaque: as mudanças de comportamentos, as experimentações de novas estruturas musicais e a participação ativa e individual do ouvinte na elaboração de imagens fragmentadas do Brasil, ao escutar canções.

É possível afirmar que Tropicália e Tropicalismo são termos distintos. No entanto, houve um esvaziamento do termo Tropicalismo. Tudo passou a ser Tropicalismo. Para comprovar que ele existiu, os estudiosos, identificaram semelhanças entre o Tropicalismo e os seus diferentes precursores, tais como: Modernismo, Concretismo e a Bossa Nova. É fundamental lembrar que as relações entre poesia e música popular não emergem no período do Modernismo de 1922. Dessa forma, precisar o marco inicial da suposta *linha evolutiva* como modernista é por si só problemático (BAIA, 2010: 56).

A partir dos anos 1970, as produções musicais de Tom Zé foram classificadas como herdeiras do Tropicalismo ou tropicalistas independentemente de suas respectivas singularidades, porque também dialogavam com os mesmos supostos antecessores estéticos do Tropicalismo. Essas classificações também objetivaram atestar a existência de um movimento tropicalista. As vinculações entre Modernismo, Concretismo, Bossa Nova, Tropicalismo e Tom Zé estabelecidas na lógica de uma *linha evolutiva* na Música Popular Brasileira são inúteis para a comprovação da presença de um movimento tropicalista, até porque “[...] não é possível imputar uma data e / ou lugar para precisar o nascimento do ‘movimento’ tropicalista” (PATRIOTA, 2000: 24).

As narrativas interpretativas de Augusto de Campos (1974) e Celso Favaretto (1996) são tão convincentes, que consolidaram a vivência estética de Caetano Veloso, a sua oposição à arte engajada e as noções da citada *linha evolutiva* e do Tropicalismo. O compositor baiano, porém, não estava envolvido com os debates em torno das relações entre arte e política do eixo Rio-São Paulo. Se assim o fosse, seria justificável identificar aspectos de suas músicas “[...] que enfatizavam críticas à prática política de determinados segmentos sociais, em especiais aqueles que compreenderam o período anterior a 1964 como o de uma conjuntura revolucionária” (PATRIOTA, 2000: 80).

A proposta vencedora no processo de apropriação do termo Tropicália foi a de Caetano Veloso. Para tanto, este último conseguiu diversos porta-vozes na historiografia da MPB e sempre trabalhou com as idéias de mercado e consumo. Na teia interpretativa sobre as definições do Tropicalismo, a proposta perdedora foi a experimentalista de Hélio Oiticica. Este, por sinal, reconheceu a derrota do seu projeto, quando afirmou:

*E agora o que se vê? Burgueses, subintelectuais, cretinos de toda espécie, a pregar tropicalismo, tropicália (virou moda!) – enfim, a transformar em consumo algo que não sabem direito o que é. Ao menos uma coisa é certa: os que faziam stars and*

*stripes já estão fazendo suas araras, suas bananeiras, etc., ou estão interessados em escolas de samba, marginais anti-heróis (Cara de Cavalo virou moda) etc (OITICICA, 1986:107-109).*

Em síntese, a adesão ao mercado pode ser vista como o elemento complicador para nomear o movimento musical surgido no final dos anos 1960 seja de Tropicalismo, seja de Tropicália. Da mesma forma, aparentemente é arriscado nomear de tropicalistas obras como *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, *O rei da Vela*, do Teatro Oficina, e a própria instalação Tropicália, de Oiticica, depois do surgimento do movimento musical tropicalista. Antes disso, essas obras eram vistas na singularidade de suas respectivas áreas. Nesse sentido, “Antonio Risério argumentou que a ‘Tropicália foi básica e essencialmente coisa da cabeça de Caetano’ e que, por isso, de modo algum constituía um movimento artístico geral [...]” (DUNN, 2009:239). Da mesma forma, opinou Glauber Rocha: “Tropicalismo é Caetano e Gil. Não vincula diretamente *Terra em Trase, O rei da Vela*” (ROCHA, 2012).

O projeto de união entre experimentação e adesão ao mercado, através da indústria fonográfica, foi possível até os anos 1960. O estabelecimento de vinculação das manifestações estéticas da época em estudo, especialmente com o Modernismo e o Concretismo ocorreu porque estes dois últimos davam um tom de erudição e superioridade estética às produções tropicalistas. Atribuía-se, dessa maneira, “a aura de obra de arte a um produto confeccionado no âmbito da sociedade de massas e destinado à indústria cultural” ” (PATRIOTA, 2000: 84). A partir da década de 1960, essa união ambígua foi fragmentada e desencadeou em duas direções após o final do Tropicalismo. A primeira delas, exemplificada por Caetano Veloso e Gilberto Gil, optou pelo investimento na indústria fonográfica, no sucesso mercadológico e nos gostos de um público massivo, enquanto que a segunda priorizou e continuou o projeto embrionário de inovação musical radical e da experimentação. Os músicos que fizeram parte da segunda – como Rogério Duprat (ZERON, 1991: 29-30), com suas idéias de síntese entre música erudita e experimentação musical (ZERON, 1991: 77); Mutantes, em seus investimentos nas liberdades musicais anárquicas da música *rock*, e Tom Zé, nos seus contínuos diálogos com a arte concretista, graus de contingências/indeterminações/alargamentos dos limites entre experimentações das músicas erudita, rural, nordestina e popular e a desorganização das divisões musicais – ficaram na periferia da Música Popular Brasileira. As aproximações dos tropicalistas com os músicos Rogério Duprat e Júlio Medaglia serviram, por sua vez, para atestar “[...] a compreensão das

músicas de Caetano Veloso e Gilberto Gil como ‘arte de vanguarda’, ao lado de uma perspectiva que estabelecerá o diálogo entre um repertório erudito e a indústria cultural” (PATRIOTA, 2000: 89).

Apesar dos seus papéis fundamentais para o projeto Tropicalismo do final dos anos 1960, os músicos dos quais Caetano Veloso e Gilberto Gil se aproximaram se tonaram complicadores, porque continuavam, posteriormente ao movimento musical referido, se opondo a uma concepção tradicional de música popular que trabalhava com a identificação do público com a música através de regularidades rítmicas e lingüísticas. Por sua vez, Caetano Veloso e Gilberto Gil passaram a apoiar esse grau de regularidade e beleza da música popular, que tinha sido desestabilizado por eles próprios (DURÃO E FENERICK, 2010: 299-306).

O projeto estético tropicalista era aparentemente contraditório, pois foi um movimento vanguardista inserido na cultura de massa. A justificativa para esta aparente contradição é que não existiam separações entre tecnologia, envolvimento na lógica da indústria fonográfica, inovação musical e artística e crítica social. Essa mistura de inserção no mercado e crítica social chegou a ser compreendida como a marca do Tropicalismo que o diferenciava da ideologia do protesto e desmontava a idéia de linguagem de classe, desnaturando as relações dessa linguagem com as classes burguesa e média. Assim sendo, em relação ao sentido do protesto recorrente na época, havia, no movimento tropicalista, a ultrapassagem da separação direta e simples entre forma e conteúdo e da observação lamentosa e encantadora sobre a pobreza (FAVARETTO, 1996: 121-130). Foi devido a um suposto esvaziamento político do movimento tropicalista que este foi recebido de forma negativa entre a classe universitária de esquerda da época em estudo. É o que se pode afirmar de acordo com a seguinte narrativa de Tom Zé: “Na hora que o Tropicalismo surgiu, no seu primeiro momento, a classe universitária foi contra. A pilha de jornalistas foi contra. Chamaram aquilo de alienação, de música americana, de entreguismo” (ZÉ, 2012).

A oposição entre Tropicalismo e música de protesto inerente à noção de *uma linha evolutiva* na Música Popular Brasileira permitiu que a expressão Tropicalismo fosse entendida como sinônimo de crítica excludente às perspectivas de engajamento estabelecidas na época em estudo. Nessa perspectiva, destaca-se a obra de Heloísa Buarque de Hollanda: *Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde - 1960/1970* (HOLLANDA, 2004). A autora aponta a crítica à *intelligentzia* de esquerda e a valorização da modernidade como as principais marcas do Tropicalismo (HOLLANDA, 2004: 63-64). Estabelece antecessores mais



longínquos do Tropicalismo colaborando com o fortalecimento de uma *linha evolutiva* na Música Popular Brasileira. O ponto inicial da referida linha não seria o Modernismo de 1922. Para ela, “Os traços de modernidade podem ser identificados com clareza no movimento modernista de 22 e identificados como índices não só com seus antecedentes imediatos, como é o caso do Simbolismo, mas ainda num recuo mais ousado, desde Gregório de Mattos” (HOLLANDA, 2004: 64). Dessa forma, o Tropicalismo teria sua existência confirmada através de seus elementos de modernidade, formados ainda no século XIX.

As diferentes noções de atuação política do Tropicalismo e da música de protesto são apresentadas em oposição por Heloísa Buarque de Hollanda. Nesse sentido, os músicos de protesto seriam atrasados em relação aos tropicalistas, pois estes se preocupavam em conseguir uma revolução político-cotidiana imediata e não somente num futuro distante (HOLLANDA, 2004: 70). Dessa maneira, percebe-se que o ensaio de Roberto Schwarz é a matriz interpretativa que guia os posicionamentos críticos da autora. Ela, através da sua análise do texto de Schwarz, revela não apenas as restrições estéticas e políticas da visão do crítico, mas também as da própria música de protesto (PATRIOTA, 2000: 58).

Se a historiografia da nossa música com as noções de Tropicalismo e de uma *linha evolutiva* na MPB excluiu ou depreciou a música engajada, o cancionista-repórter baiano Tom Zé também contribuiu com esse processo de exclusão verificado a partir da epígrafe deste artigo, em declarações e cantigas-reportagens<sup>4</sup>, sobretudo aquelas realizadas a partir dos anos 1970, ao criticar a classificação de sua arte como música de protesto e o processo criativo dos seus colegas desta vertente.

É necessário separar música de protesto de música engajada. Tom Zé trata os termos como se eles tivessem o mesmo significado. É possível ser um músico engajado sem realizar nenhum protesto. O próprio cancionista-repórter em estudo pode ser visto como um exemplo deste tipo de músico, que não se rebela discursando solenemente doutrinas indiscutíveis, a palavra soberana de um partido político objetivando uma intervenção direta no processo histórico através de uma conscientização e modificação da sociedade. Está empenhado, porém, em descortinar os códigos sociais e políticos vigentes com a esperança de que sejam subversivos (NAPOLITANO, 2001:104).

---

<sup>4</sup> As cantigas-reportagens são entendidas como expressões de uma “imprensa cantada” realizada por cancionistas-repórteres, que tomam elementos dos fatos cotidianos, dos problemas sociais e políticos, para compor satiricamente as suas cantigas.

Em outro relato, Tom Zé conceitua o que ele considerava atitude revolucionária na MPB do período em estudo, como também alerta para certo fanatismo e certa blindagem trazida pelo rótulo “músico de protesto”. Ele se esqueceu que a época em estudo foi solo de engajamentos e experimentações. Nenhuma das duas posturas estéticas era superior a outra. O cancionista chega ao ponto de localizar o verdadeiro engajamento somente na música experimental. Ao realizar essa localização, ele se endossa no centro do debate como o exemplo de experimentalismos musicais e de revolucionários na MPB (CORD, 2011: 195-196).

Uma cantiga-reportagem *tomzéniana* que contém críticas à música de protesto é “Desafio do bóia-fria” (ZÉ, 1985). A cantiga é sonora e textualmente um desafio. Sonoramente, trata-se de um desafio estruturado através de viola caipira, enquanto que na letra ocorre uma disputa argumentativa sobre os direitos trabalhistas dos canavieiros entre dois personagens: o patrão, representado pelo músico baiano, e o bóia-fria.

*O modelo dialógico é característico do gênero da canção que ele emprega, o desafio, um estilo tradicional de canção nordestina que envolve um duelo verbal entre violeiros cantadores aos quais compete rebaixarem-se mutuamente, enquanto fazem comentários sobre a sociedade, a política e o cotidiano. A performance se refere menos ao discurso sobre a privação de direitos que ao exame dos termos do conflito social no Brasil rural (DUNN, 2007:177).*

O patrão, cujo papel é assumido por Tom Zé, argumenta contrariamente aos direitos trabalhistas de seus empregados, trabalhadores da cana. Dentre os direitos questionados, está o registro ou assinatura na carteira de trabalho. Assim sendo, “Ao afirmar sua oposição aos direitos do trabalhador em termos raciais, o patrão reproduz uma longa tradição discursiva e ideológica que mostra o pobre do campo como um degenerado sub-humano” (DUNN, 2007:178).

Em resposta ao patrão, o bóia-fria pede que o mesmo respeite a legislação trabalhista e a nomeie como a sua causa com a justificativa de que quem respeita a lei, está próximo de Deus. Por sua vez, o empregador contra-argumenta afirmando que a legislação trabalhista é um sinal de fraqueza do governo e de seus governantes em relação aos governados: “a lei e a justiça/é da autoridade submissa”.

Outra queixa do patrão é direcionada aos músicos de protestos que abraçavam a causa trabalhista dos bóias-frias, dos trabalhadores do campo: “Não me traga cantores de protesto, /esta raça de gente que eu detesto, /só de ouvir este nome de política/eu já fico agastado e com

azia, /sinto dores, a febre me arrepia/tenho a tosse a maleita e a raquítica”. Ele vai além e também reclama de outras causas relacionadas às trabalhistas e defendidas na música de protesto, tais como o voto e a abertura democrática (NAPOLITANO, 2010:389).

Por fim, o bóia-fria sertanejo se mantém firme e forte na defesa de seus direitos, apesar de ser considerado ingênuo por isso. Outro desabafo do cancionista-repórter sobre a situação da música de protesto e de seus artistas nos anos 1980, sobretudo com o final da Ditadura Civil-Militar, que merece destaque é o que está presente no encarte do *CD No Jardim da Política*, no qual está inserida “Desafio do bóia-fria”.

*Quando este show estreou no Lira Paulista, numa quarta-feira, a Censura Federal, órgão da Divisão de Diversões Públicas, adorado pelos artistas engajados, estava em plena vigência. Quando fizemos a gravação, na última récita do sábado, terminando a curta temporada, a cuja já havia sido extinta. ‘A censura acabou!’ foi uma repetida manchete na imprensa. Restituída a liberdade de Clio, Calíope, Terpsicore, Erato e das outras todas musas filhas de Mnemosine, na fase histórica chamada de ‘abertura’, esperava-se ver o país regurgitando arte. Foi uma decepção. Ah- pois, senhores. Aqui está este Jardim da Política, com uma leve cor de documento, a voz crua procurando o porto dos bordões lá onde se guardam as canções desprotegida em sua nudez, quase a palo seco, como lembra João Cabra (ZÉ, 1998).*

As críticas de Tom Zé aos artistas engajados revelam que ele estava sofrendo um ostracismo histórico no período da Ditadura Civil-Militar. No processo político-cultural brasileiro em questão, vivia-se a repressão política de direita e iniciava-se uma nova conjuntura na qual a coerção assegurava a economia do Milagre Brasileiro. A censura torna-se efetiva ao criar barreiras para a circulação das manifestações estéticas críticas ao regime. Intelectuais e artistas “passam a ser enquadrados à farta na legislação coercitiva do Estado, sendo obrigados, em muitos casos, a abandonar o país” (HOLLANDA, 2004: 101).

Diante dessa época, o público estava disposto a ouvir um tipo de canção que tratasse, sobretudo, de abordagens macropolíticas: críticas anti-imperialistas e as correntes partidárias de esquerda com seus projetos de liberdade democrática. A política passou a ser consumida comercialmente. O rótulo “música de protesto” vendia e se transformou “num rentável negócio para as empresas da cultura: a contestação, integrada às relações de produção cultural estabelecidas, transforma-se novamente em reabastecimento do sistema onde não consegue introduzir tensões” (HOLLANDA, 2004: 103). Na fuga do acordo tácito “Se agora pra fazer sucesso/ Pra vender disco de protesto/ Todo mundo tem que reclamar/ Eu vou tirar meu pé da estrada/ Eu vou entrar também nessa jogada/” (SEIXAS E COELHO, 1976), o cancionista-

repórter em estudo investiu nos seus experimentalismos sonoros. Estes passaram a ser entendidos como limitados e insuficientes para as necessidades históricas do período, principalmente para os artistas e o público, que viam na atividade musical uma maneira concreta de intervir no processo de conscientização do povo brasileiro. Tom Zé optou, principalmente, pela expansão do significado das ações políticas através da liberdade de expressão (NAPOLITANO, 2001: 83-84).

Ao vislumbrar globalmente os estudos sobre Música Popular Brasileira que adotam a perspectiva da existência de uma *linha evolutiva* na nossa música, é possível constatar, por fim, que nestes sobressaem três direções principais: 1) identificação das origens da música popular no Brasil como uma resistência à dominação estrangeira; 2) compreensão da produção musical dos meados dos anos 1960 aos anos 1970 através das suas supostas funções de resistência ao regime militar ou de preenchimento de um vazio político com a defesa do individualismo em detrimento de uma proposta coletiva de sociedade e de arte e 3) defesa da conciliação dos parâmetros de tradição e modernidade *ad aeternum* nas produções musicais brasileiras.

## REFERÊNCIAS

BAIA, Silvano Fernandes. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. Tese de doutorado em História Social. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.

CORD, Getúlio Mac. *Tropicália: um caldeirão cultural*. Rio de Janeiro: Ed. Ferreira, 2011.

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. 178.

\_\_\_\_\_. *Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: UNESP, 2009.

DURÃO, Fabio e FENERICK, José Adriano. Tom Zé's Unsong and the Fate of the Tropicália Movement. In: SILVERMAN, Renée M. *The popular avant-garde*. Amsterdam/New York, NY 2010, p. 299-306.

FAVARETTO, Celso Fernando. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

\_\_\_\_\_. *Tropicália – Alegoria, Alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*, Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001. (Repensando a História).

\_\_\_\_\_. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). *Estudos avançados*. 24 (69), São Paulo, 2010, p. 389.

NERY, Emília Saraiva. *A imprensa cantada de Tom Zé: entre o tropicalismo e uma linha evolutiva na MPB (1964-1999)*. 2014. Tese. (Doutorado em História) – UFU, Uberlândia-MG, 2014.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PATRIOTA, Rosângela. Tropicalismo: em busca da definição e do significado histórico. In: *O Brasil dos anos 60 a partir das experiências estéticas e políticas do Teatro de Arena (SP) e do Teatro Oficina (SP): uma contribuição à História da Cultura*. Minas Gerais: Universidade Federal de Uberlândia, 2000 (Relatório Parcial).

ROCHA, Glauber. *Tropicália*. Dirigido por Marcelo Machado. Imagem Filmes, Bossa Nova Filmes e Petrobrás. Brasil, 2012. Documentário. 89 min.

SCHWARZ, R. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. Eu também vou reclamar. In: SEIXAS, Raul. *Há 10 mil anos atrás*. São Paulo, Philips - Phonogram, 1976. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 12.

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

ZÉ, Tom. Desafio do bóia-fria. In: ZÉ, Tom. *No Jardim da Política*. São Paulo, 1998. 1. CD. Faixa 6. Independente. Show gravado ao vivo em 1985 no Teatro Lira Paulistana.

\_\_\_\_\_. GIRON, Luiz Antonio. Tom Zé faz sucesso internacional e desmonta samba e tropicalismo. *Folha de São Paulo*. Sexta-feira, 23.04. 1993, p. 2.

\_\_\_\_\_. *Tropicália*. Dirigido por Marcelo Machado. Imagem Filmes, Bossa Nova Filmes e Petrobrás. Brasil, 2012. Documentário. 89 min.

ZERON, Carlos Alberto. *Fundamentos históricos-políticos da música nova e da música engajada no Brasil, a partir de 1962*. Dissertação de Mestrado. FFLCH-USP, 1991.