

TOM ZÉ E A REINVENÇÃO DA TROPICÁLIA

Feliciano José Bezerra Filho

No festival da TV Record de 1968, Tom Zé participou com duas canções: “2.001”, em parceria com Rita Lee e interpretada pelos Mutantes e “São São Paulo, Meu Amor”, cantada pelo próprio. A primeira ficou em quarto lugar e a segunda foi a grande vencedora. A tropicália estava então em seu apogeu, com todos os seus participantes em atividade intensa. Nesse mesmo festival Gal Costa defendeu “Divino, Maravilhoso” de Caetano Veloso e Gilberto Gil, ficando em terceiro lugar. Os tropicalistas eram os expoentes da nova canção popular brasileira.

O público e a crítica começaram a perceber que estavam diante de uma resolução estética que poderia romper com as dicotomias vivenciadas naquele período, em que, ou só se fazia canção de protesto e de lirismo rural, ou só se tinha a “alienação” conformista da jovem guarda. A tropicália eliminou esses limites, incorporou outros elementos que pudessem ampliar e pôr a música brasileira em sintonia com o que estava acontecendo fora daquele quase fundamentalismo musical, no mundo externo. Fundiu tudo e se dispôs a desatar o “nó” a que tinha chegado a canção praticada no país.

Depois do impacto inicial, a tropicália só não se tornou unanimidade porque os tempos eram mesmo difíceis, pródigos de divisão e diferenciação sem assimilações democráticas. No entanto, interferiu no ambiente musical e firmou-se historicamente como responsável pelo início daquilo que mais tarde viríamos a reconhecer, sem muito problema, como “música pop nacional” (Tatit, 2004, p.213).

Dos vários festivais do período, esse da TV Record foi o único no qual Tom Zé logrou êxito. Sua atuação musical antes e durante a tropicália sempre foi mais diferenciada e menos linha de frente. Apesar da afinidade de grupo já existir deste antes da diáspora baiana, passando pela participação no espetáculo *Arena conta Bahia*, de Augusto Boal, no teatro de Arena, em 1965, Tom Zé construía uma personalidade artística sem as mesmas intensidades expositivas de seus pares Caetano Veloso e Gilberto Gil, resultado talvez de uma índole de maior preservação e reserva.

De presença sempre mais discreta, a participação de Tom Zé no disco *Tropicália Panis et Circensis*, considerado o manifesto do movimento, foi apenas com uma canção e mesmo assim cantada por todos. “Parque Industrial” é a quinta faixa do disco, a que atinge com melhor resultado as ideias tropicalistas de encarar e trazer para a discussão, no campo da canção, os mitos da indústria, da sociedade de consumo e seus efeitos para a cultura, algo que a MPB comprometida via como invasão cultural e agente da opressão da classe trabalhadora. A canção explora os estímulos provocados por símbolos do consumo e o proselitismo brasileiro ao lidar com esta nova força que envolvia a sociedade. O tom é irônico e sarcástico, e quem melhor imprime esta inflexão na interpretação é o próprio Tom Zé; na estrofe cantada por ele, põe uma voz antilírica, mostrando que aquele canto não é mesmo ufanista e sim uma intervenção crítica.

O arranjo de Rogério Duprat investe num naipe de metais que lembra as bandas de coreto de províncias do interior e as fanfarras militares, para ilustrar o texto que anuncia um grande acontecimento, uma grande festa:

retocai o céu de anil
bandeiras no cordão
grande festa em toda a nação
despertai com orações
o avanço industrial
vem trazer nossa redenção

Um acontecimento que é ao mesmo tempo cívico e requer atenção religiosa, pois o “avanço industrial” é a “redenção” do país.

A ironia é o condutor da canção: o parque industrial anunciado oferece o “sorriso engarrafado”, as delícias do consumo com “garotas-propaganda”, “aeromoças e ternura no cartaz”, que basta uma simples olhada para que o sorriso se refaça. Tudo “já vem pronto e tabelado”, é só “requeitar e usar”. As vontades e facilidades favorecidas pelo desenvolvimento industrial vêm sob a égide de um Brasil com “z”, que é um outro, porque tudo é ironicamente “made in Brazil”. Tom Zé consegue dissimular os desejos desenvolvimentistas do país, com um narrador que estabelece um contraste entre a enunciação de seu pensamento e a realidade presente, dizendo o contrário do que pensa; é o que os gregos chamaram de *eironeia*.

A ironia é uma marca destacada na obra de Tom Zé. A *Tropicália* em si utilizou este recurso mais como uma estratégia; os objetivos maiores eram de desfiguração do medo de apropriar-se dos signos do mercado. O caso específico de Tom Zé recebe um pouco mais de atenção neste uso, inflitando mesmo em seu desenvolvimento poético, em seus procedimentos cancionistas.

Ironia é dissimulação, é o “movimento que faz a linguagem se suspender ou se negar a si mesma e está na raiz de todo o período moderno” (Nestrovski, 1996, p.07). A linguagem irônica na modernidade é definida pelo jogo entre presença e ausência,

a ironia funciona, pois, como processo de aproximação de dois pensamentos, e situa-se no limite entre duas realidades, e é precisamente a noção de balanço, de sustentação, num limiar, a sua característica básica, do ponto de vista da estrutura. Por isso mesmo pressupõe que o interlocutor não a compreenda, ao menos de imediato: escamoteado, o pensamento não se dá a conhecer prontamente (Moisés, 1988, p.295).

A ironia é uma forma de humor, e depende muito do contexto. Fora dele o seu efeito tende a desaparecer, tornar-se obscuro. Ilustremos outro exemplo de Tom Zé:

veja que beleza
em diversas cores
veja que beleza
em vários sabores
a burrice está na mesa

O nome da canção é “Sabor de Burrice”, e a ironia segue no restante dos versos com a burrice “ensinada nas escolas”, que “anda na direita, anda na esquerda”, é “doutorada *honoris causa*”, e sua “consagração chegou com o advento da televisão” e assim por diante.

Esta canção foi lançada no mesmo ano de “Parque Industrial” e está em seu primeiro disco ainda em 1968¹, cuja capa traz a foto de Tom Zé ao fundo perspectivo de uma espécie de moldura televisiva, incrustada na fachada de entrada de um casarão com um aglomerado de letreiros, cartazes, anúncios de bingo e creme dental. Na porta de entrada, de um lado, uma insinuante garota em pose erótica, e do outro, a imagem desfigurada de um santo. Por todo lado a explosão multicolorida de anúncios, dentre os quais o título do disco, *Grande Liquidação Tom Zé*, e mais: “extra”, “você ganha 10 milhões e 50 volks / sem sorteio !!!”, “só tal tem qual”, e no meio de todos eles a indicação da canção “São São Paulo, Meu Amor”, vencedora do festival da TV Record. A capa é um rasgo de ironia na forma de lidar com a própria obra, de desmitificação do produto artístico, lançado em irônica embalagem mercadológica. O próprio *layout* (autoria indicada apenas por “officina”), com enquadramento e acabamento de desenhos típicos das histórias em quadrinhos, remete aos procedimentos da pop art, a corrente que trouxe para as artes plásticas a ironia da obra de arte sem valor “aurático”, sem característica de produto único, desenvolvido com técnicas industriais e com infinita capacidade de reprodução em série.

A canção “Quero Sambar Meu Bem”, deste mesmo disco, é das que seguem a postura tropicalista de questionamento dos valores da canção brasileira até onde tinham chegado àquele momento. Tomando o verbo “samar” como conceito amplo de canção, o narrador afirma não querer mais nada tradicional:

quero sambar, meu bem
quero sambar também
não quero é vender flores
nem saudade perfumada

1 Tom Zé, Tom Zé, *Rozemblit*, 1968. Reedição em CD, sony music, 1994.

quero sambar, meu bem
quero sambar também
mas eu não quero
andar na fossa
cultivando tradição
embalsamada

A proposição é de confronto e superação. Claramente se percebe o pleito para que a nova canção tenha outra sintaxe, que não mais se vista de tristeza, tradição e saudade, mesmo que esta venha “perfumada”, alusão ao formato bossa nova de dizer da saudade e da tristeza sempre de forma límpida e confortável. O verso “não quero é vender flores”, toca no grande ícone da canção de protesto – Geraldo Vandré e a sua “Pra Não Dizer que Não Falei de Flores” – e é o grito tropicalista pelo alargamento da canção, pela desobrigação temática e de manutenção dos padrões.

Esse disco enquadra-se como tropicalista. Lançado no mesmo ano dos de Gilberto Gil e Caetano Veloso e do coletivo *Tropicália ou Panis et Circensis*, mantém a efervescência tropicalista vivida no período. O ambiente, a convivência musical, as presenças dos músicos Sandino Hohagen e Damiano Cozzela nos arranjos, oriundos da música erudita de vanguarda tal como Rogério Duprat e Júlio Medaglia, os quatro responsáveis por todos os arranjos tropicalistas, deram ao disco o invólucro de um produto do movimento.

Um dado, porém, chama a atenção: a constatação de que o disco foi pensado sozinho. Diferentemente dos outros tropicalistas, não há parcerias, todas as doze composições são exclusivas de Tom Zé. Não se ouve ali agregações de ideias de aliados poéticos, pelo menos diretamente, o discurso é extremamente autoral, sem requisitar outras vozes. O lirismo das canções também não se assemelha à produção de seus coetâneos, Tom Zé explora mais apegadamente o humor, fazendo das canções um corolário de impressões de personagens e situações quase satíricas. Ouve-se um desapego em relação à construção da canção no seu sentido de acabamento para o mercado de consumo. As expressões musicais e poéticas encontradas no disco diferenciam-se até internamente. Em relação à canção “São São Paulo, Meu Amor”, seu grande sucesso daquele ano, as demais não seguem o mesmo formato, são feitas em outras raias de criação, que não adotam o critério de necessidade de execução radiofônica.

São aspectos encontrados já no disco de estreia, que marcam, além da própria novidade absoluta da Tropicália, uma singularidade de formatação cancionista. Luiz Tatit chega a afirmar que Tom Zé esteve relacionado ao tropicalismo apenas por conta do convívio: “Tom Zé, como já dissemos, participara da fase intensa do tropicalismo por uma convergência momentânea de propósitos musicais, mas na realidade seu gesto de criação revelava outra procedência e outro desenvolvimento” (Tatit, 2004, p.237).

Se pensarmos tão rigorosamente assim como Tatit, o mesmo argumento também serviria para Caetano e Gilberto Gil, pois os dois já militavam na música popular com outras orientações e vieram para a idealização da tropicália também por uma “convergência momentânea”. Chamaram Tom Zé e os demais para essa investida, e sabemos que, depois do período de maior

intensidade, todos seguiram seus caminhos sonoros individualmente, mesmo que ressonâncias das práticas tropicalistas continuassem sendo percebidas. Quanto à procedência, tem-se que concordar com Luiz Tatit; Tom Zé era o único dos tropicalistas, além obviamente dos já citados compositores de vanguarda erudita, que tinha formação musical completa, que chegou à música popular somente depois:

em 67, eu havia decidido abandonar a carga da música popular, quando Guilherme Araújo [empresário dos tropicalistas] resolveu me aceitar como artista de música popular (...). Para mim tudo era novo, eu vinha da música erudita. Minha música já tinha tanta estranheza na forma...²

Tom Zé também afirma que havia mais distinções na formação dos envolvidos na tropicália:

naquela altura já havia diferenças. Nos anos 60, ao contrário de mim, aqueles meninos ouviam música internacional, era o tempo dos Beatles e dos Rolling Stones.³

Os tropicalistas tinham uma concepção de grupo, de atividade conjunta, de vivência cúmplice, mas é evidente que cada um mantinha suas próprias leis internas de criação. A vontade de intervenção na canção popular é que direcionou suas forças criativas para aquele projeto específico. As soluções eram pensadas em grupo, mas os desdobramentos e diferenças vieram de onde vêm naturalmente, ou seja, das distintas personalidades artísticas, da maior ou menor desenvoltura e fôlego criativo para atuação em música popular. O destaque visível de Caetano Veloso e Gilberto Gil pode ter se dado também por outros fatores que passam pela capacidade de lidar com as engrenagens que envolvem a atuação no ambiente de consumo, das prerrogativas das ações e de um volume maior de produção que atendia mais facilmente as demandas de mercado. Isso tudo sem invalidar em nada a força de invenção encontrada na obra dos dois cancionistas.

Naquele momento da derrocada da tropicália, com a edição do AI-5, a desorientação foi geral. Tom Zé não foi exilado, permaneceu no país e continuou seu trabalho, que com a vitória no festival da TV Record era de se supor que faria bastante sucesso. Mas a Record já não estava mais tão empenhada em investir em novos artistas. “Fui uma promessa de *pop star*. Mas a TV Record parecia já começar a fazer a decadência, não dava mais para ter *pop star*”⁴. Tom Zé também queria manter-se envolvido com pesquisas musicais, sem entregar-se simplesmente a uma carreira de sucesso, que exigia canções elaboradas ao gosto geral do público. A análise corrente de que ele teria sido abandonado, injustiçado, ou perseguido pelos demais tropicalistas, não é de todo procedente:

2 Entrevista concedida a Pedro Alexandre Sanches, *Folha de S.Paulo*, 30/08/2000.

3 Idem.

4 Entrevista concedida a Pedro Alexandre Sanches, *Folha de S.Paulo*, 30/08/2000.

percebo hoje que fiquei no ostracismo por conta própria, eu solapei a mim mesmo. Não foi culpa de Caetano nem de Gil. Eles seguiram um caminho e eu me mantive na minha teimosia. Continuei fazendo a mesma coisa depois que o Tropicalismo foi embora⁵.

O próprio Tom Zé reconhece a diferença de perfis e de orientação musical específica de cada um. O momento era de afirmação e todos tiveram que achar seu caminho, de entrega aos parâmetros da indústria cultural com a equação resolvida entre produto e consumo, ou virar-se em favor da produção acabada e experimental. “Y existió el problema del Tropicalismo: éramos un grupo de personas y de pronto dejamos de ser un grupo.”⁶

A dispersão do grupo provocou impasses e desencontros, mas desafiou Tom Zé a permanecer com suas buscas sonoras:

quando os meninos foram para a Europa, parecia que foi anunciado que tinha uma vaga no tropicalismo, porque o Tom Zé saiu. E aí o que apareceu de candidato. Eu estava em uma fase que ou largava aquela coisa toda ou não chegava ao projeto que estou apresentando, desde 1990, quando fui descoberto por David Byrne⁷.

Tom Zé se refere ao fato já sabido e largamente contado do acaso acontecido em 1990, quando o músico norte-americano David Byrne esteve no Brasil pesquisando sobre música popular brasileira e deparou-se com o disco *Estudando Samba* (1976) de Tom Zé, numa loja no Rio de Janeiro, e comprou-o pensando tratar-se simplesmente de um disco de samba. Espantou-se ao ouvi-lo e imediatamente procurou Tom Zé, organizou uma coletânea de suas canções e lançou-a nos EUA pelo seu selo *Luaka Bop*. Foi o fim do ostracismo a que estava confinado desde meados dos anos de 1970. Passou então a circular nos EUA e Europa como novidade musical absoluta. O efeito, quase que natural no Brasil pelo fato do credenciamento internacional, foi sua redescoberta e reabilitação total.

As inferências sobre o período de ostracismo destacam normalmente a personalidade artística singular de Tom Zé, sua capacidade criativa diferenciada, entremeado com especulações em torno de seu comportamento, de uma atribuída timidez que teria impedido uma ascensão ao estrelato. Carlos Rennó arriscou: “sua personalidade ajudou no isolamento. Ele tem o retraimento do sertanejo e não sabe lidar com o mercado”⁸. O jornalista Cléber Eduardo argumenta na perspectiva da criação artística:

o ostracismo é explicado mais pelas virtudes que pelos defeitos. Foi o preço pago pela coerência artística. As composições de Tom Zé, com quebras de andamento, ausência de refrões e cheias de experimentações não grudam no ouvido, como muitas criadas por Caetano e Gilberto Gil, e tantas do repertório de Gal Costa e Maria Bethânia, o quarteto principal do tropicalismo. Enquanto os antigos camaradas prosseguiram no projeto de

5 Entrevista concedida a Luiz Antonio Giron, *Gazeta Mercantil*, 22/12/2000.

6 Entrevista concedida a Luiz Antonio Giron, *Gazeta Mercantil*, 22/12/2000.

7 Entrevista cedida a Cléber Eduardo, *Revista Época*, 09/11/2003.

8 Depoimento a Cléber Eduardo, *Revista Época*, 09/11/2003.

conquista do estrelato, Tom Zé radicalizava suas ousadias com *Todos os Olhos* (1973), cuja capa trazia a imagem de um ânus com uma bola de gude. Estava mais próximo do radicalismo do piauiense Torquato Neto (1944-1972), compositor de “Geleia Geral”, marco tropicalista. Com uma diferença. Torquato se matou. Tom Zé, nos anos seguintes, foi morto em vida. Passou a ser ignorado e tachado de maldito, algo comum com artistas cuja criatividade não é assimilada pelo mercado (*Revista Época*, 09/11/2003).

Na passagem dos anos de 1960 para os de 1970, as condições de mercado ainda eram favoráveis a Tom Zé. Seu espaço como cancionista estava assegurado, permitindo-lhe manter-se atuante no momento seguinte ao fim do tropicalismo, sem a mesma projeção dos outros egressos do movimento, mas mesmo assim produzindo dentro dos parâmetros da indústria fonográfica.

Ainda tive sucesso no Brasil todo com “Jeitinho Dela” (69) e “Se o Caso É Chorar” (72), mas o disco *Todos os Olhos* (73) me colocou no esquecimento. Pela primeira vez havia feito uma coisa do jeito que queria, estava contentíssimo. Aí não tocou no rádio, eu dancei. Fiquei totalmente desconhecido. Passei anos sobrevivendo só com o público universitário.⁹

A canção popular neste momento, no Brasil, partia para a conquista de seu valor como um dos produtos mais bem receptivos para o consumo artístico, e tornou-se o item de qualidade no mercado das ações culturais. A bossa nova e o tropicalismo teriam sido os grandes responsáveis por essa condição. E a canção popular foi se definindo também como campo aberto a possibilidades de variações, e, nesse processo específico, a tropicália assume a paternidade, pois, com suas conquistas, a canção se livrou de limitações ideológicas e de gênero.

É desse arco de possibilidades que Tom Zé extrai a consciência de saber que seu trabalho atua fora do campo consuetudinário da canção brasileira, sobre o qual prevalecem as facilidades cancionistas e o descompromisso com a invenção. Não há nele interesse em produzir uma “bela canção” no sentido corrente, mas sim de lançar peças que possam ativar no consumidor de canções uma nova disposição, movimentar novos códigos para que se amplie o repertório cultural, provoque desautomatização da informação. Uma atuação musical que se mantenha apenas como cumpridora das demandas já consagradas não estimula, serve simplesmente como esforço de permanência e alimento para o mercado. Tom Zé, mesmo entrando nessa estrutura, cria outra predisposição e aposta na experimentação.

REFERÊNCIAS

- BEZERRA, Feliciano. *A Escritura de Torquato Neto*. São Paulo, Publisher Brasil, 2004.
- CALADO, Carlos. Tropicália. *A História de uma Revolução Musical*. São Paulo, editora 34, 1997.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- CYNTRÃO, Sylva Helena (org.). *A Forma da Festa. Tropicalismo: a Explosão e seus Estilhaços*. Brasília, editora UNB, 2000.

⁹ Entrevista cedida a Pedro Alexandre Sanches, *Folha de S. Paulo*, 30/08/2000.

- FAVARETTO, Celso F. *Tropicália: Alegoria, Alegria*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1996.
Folha de S. Paulo, 30/08/2000.
- GAÚNA, Regina. *Rogério Duprat – Sonoridades Múltiplas*. São Paulo, Unesp ed., 2001.
Gazeta Mercantil, 22/12/2000.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagens: CPC, Vanguarda Desbunde: 1960/1970*. Rio de Janeiro, Rocco, 1992.
- KOTHE, Flávio R. *A Alegoria*. São Paulo, Ática, 1986.
- LOPES, Paulo Eduardo. *A Desinvenção do Som – Leituras Dialógicas do tropicalismo*. Campinas, Pontes/Empol, 1999.
- MEDAGLIA, Júlio. *Música Impopular*. São Paulo, Global, 1988.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo, Cultrix, 1988.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção: Engajamento e Indústria Cultural (1959 – 1969)*. São Paulo, Anablume, 2001.
- NESTROVSKI, Athur. *Ironias da Modernidade*. São Paulo, editora Ática, 1996.
- PAES, Maria Helena Simões. *A Década de 60*. São Paulo, Ática, 2001.
- PAIANO, Enor. *Tropicalismo: Bananas ao Vento no Coração do Brasil*. São Paulo, editora Scipione, 1996.
- REVISTA Época*. Rio de Janeiro, ed. Globo, 09/11/2003.
- SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo – Decadência Bonita do Samba*. São Paulo, Boitempo, 2000.
- SAN'ANNA, Affonso Romano. *Paródia, Paráfrase & CIA*. São Paulo, editora Ática, 1985.
- SCHWARZ, Roberto. "Cultura e Política, 1964 – 1969". In: *O pai de Família e outros estudos*. Rio de Janeiro, Paz e terra, 1978.
- TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2004.
- TATIT, Luiz. *O Cancionista*. São Paulo: Edusp, 1996.
- TOM ZÉ, *Tom Zé, Rozemblit*, 1968. Reedição em CD, sony music, 1994.
- TOM ZÉ, *Tom Zé*, RGE, 1970. Reedição em CD, 1994.
- TOM ZÉ, *Se o Caso é Chorar*, Continental, 1972. Reedição em CD com o título *Se o Caso é Chorar*, Continental, 2000.
- TOM ZÉ, *Todos os Olhos*, Continental, 1973. Reedição em CD, Continental, 2000.
- TOM ZÉ, *Estudando o Samba*, Continental, 1976. Reedição em CD, Continental, 2000.
- TOM ZÉ, *Correio da Estação do Brás*. Continental, 1978. Reedição em CD, Continental, 2000.
- TOM ZÉ. *Tropicalista Lenta Luta*. São Paulo, Publifolha, 2003.

Feliciano José Bezerra Filho

Doutor em Comunicação em Semiótica pela PUC/SP, professor de literatura da UESPI.

E-mail: felicianofilho@uol.com.br.