

Nos Jardins da Política da Imprensa Cantada de Tom Zé.

EMÍLIA SARAIVA NERY*

Na cidade baiana de Irará, nasceu, por volta do final dos anos 1950, o embrião do cancionista repórter Tom Zé. Nessa época, seu método de composição de cantigas já tinha como base o encadeamento concentrado e narrativo de manchetes de jornais num curto espaço de tempo. Apesar das dúvidas quanto à recepção das referidas cantigas repórteres pelo público, ele tinha a convicção de que eram adequadas, sobretudo, às suas performances vocais. Desde então, percebia que esse era o seu diferencial, por exemplo, em relação ao colega baiano Gilberto Gil, que escolheu sua canção “Moreninha”, por sua melódiosidade, para inscrevê-la no Festival da Record de 1967 em detrimento da grande maioria de suas cantigas repórteres.

Eu tinha algumas canções boas, como ‘A Moreninha’, composta em 59 e que era uma exceção entre as minhas composições da época. Era melódica, embora os ritmos já fossem atropelados. Sete anos depois, Gil me aconselhou inscrevê-la no Festival da Record de 67; ele próprio a interpretou no disco do festival, com arranjo de Rogério Duprat. Mas eu não tinha uma confiança visceral, interiorizada, para segurar o público com ‘A Moreninha’. Podia ser bonita e sentimental – logo não era meu ramo. Com a música nova, eu me via. Mesmo morrendo de medo, ‘eu me acreditava’. Sentia firmeza. [...] Mas havia um problema: ela seria decodificável pela platéia, seria imediatamente compreensível? Não preparei o número todo naquelas duas semanas. Já tomara algumas providências, porque, pelo acontecido em Irará no ano anterior com a cantiga ‘Maria Bago-Mole’, intuíra que poderia precisar de mais munição (ZÉ, 2003:40-41).

Posteriormente, Tom Zé teve espaço para apresentar as suas cantigas repórteres na TV baiana Itapoã em 1960. Nesse veículo de comunicação, exercitou o seu lado satírico-musical. Dessa maneira, o que o tornou conhecido foi o seu humor em crônicas sobre personagens e fatos cotidianos da cidade de Salvador. Já no início dos anos 1960, o cancionista recusava a classificação de música de protesto para as suas cantigas mesmo privilegiando temas relacionados a diferenças sociais. Para ele, tratava-se de “um natural engajamento, já que eu nunca morei em Marte. No que se refere à música de protesto, considero-a uma trava no pensamento. É o método jesuítico, acrescentado do que o prof. Paulo Freire chama de

* 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. Integrante do grupo de pesquisa História, Cultura e Subjetividade, do CNPq.

2

hospedar o opressor (ZÉ, 2003:48)”. Ainda no citado período, entrou em contato com os músicos baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil. É como ele acrescenta no seguinte relato:

[...] eu fui convidado a cantar na televisão no programa Escada Para o Sucesso, que passava domingo às oito horas da noite no horário mais nobre da televisão baiana. Eu senti que as canções que eu fazia em Irará não seriam tão boas para o auditório mais amplo da TV. Espalhei numa sala em Irará os jornais mais recentes de Salvador e comecei a ligar aquelas manchetes, dando-lhes uma lógica possível. Fiz a minha primeira música mais marcadamente satírica, que foi “Rampa Para o Fracasso”, contrapondo-se ao título do programa. Deu muito certo. Então um jornalista dos Diários Associados da Bahia, chamado Orlando Sena, me procurou e pediu para se encontrar comigo. Disse que eu precisa conhecer o Gil e o Caetano. E dizia o mesmo a eles. Até que, um belo dia, certa tarde fui à Escola de Teatro; estava passando o filme Meninos de Rua, do Alvino Guimarães, que tinha música do Caetano. Eu soube que o Caetano estaria lá. Pessoas amigas nossas marcaram esse encontro. Caetano já conhecia Gil e Gal. Nós começamos a ouvir as músicas uns dos outros e nos unimos, mais pelas diferenças do que pelas semelhanças. O que mais a gente amava um no outro era o jeito diferente de proceder com o mesmo material, ou seja, com a música (ZÉ APUD CORD, 2011:185).

Em 1964, o contato entre Tom Zé, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa se intensificou através do show *Nós, por exemplo*. Apesar das suas reinterpretações bossanovistas de sambas dos anos 1930 e 1940 no referido espetáculo musical, Tom Zé não se via como um intelectual definindo seu espaço na história da MPB muito menos, como um músico intimista que seguia padrões de composição, tais como: beleza e melodiosidade.

Quando a gente estava ensaiando o show no Teatro Vila Velha, eu falei assim: ‘Venha cá, esse show vai ter nome?’ Alguém me disse: ‘Vai se chamar Nós, por exemplo’. Tomei um susto, já que isso era uma grande responsabilidade. Nunca pensei que eu fizesse parte de um possível bloco de artistas que, por exemplo, pudesse dar sua opinião, dar sua colaboração à música popular brasileira. [...] Depois de Nós, por exemplo veio Velha Bossa Nova, Nova Bossa Velha. Esses dois shows nos uniram mais. Nesse tempo eu tive oportunidade de usar novos procedimentos. Um deles, porque eu não acertava fazer uma canção da maneira ‘bonita’ normalmente perseguida pelos artistas. [...] Aquele mundo pré-bossanovista, já com arranjos do samba-canção cada vez mais sofisticados, depois Jobim com a Bossa Nova... [...] Então, pensei comigo mesmo: o que interessa é o cara ficar três minutos na minha frente e não poder desligar a atenção de mim. Escolho assuntos inesperados. Escolho assuntos inesperados, grito qualquer coisa parecendo música, que não seja música, que seja música, pouco se me dá. [...] De certa forma, esse procedimento me levou a ter no Tropicalismo uma acolhimento, uma casa, porque, antes, o tipo de música que eu fazia não tinha uma classificação. Já Caetano e Gil, não. Eles já eram músicos hábeis e bons naquela ocasião e já tinham essa virtude da beleza e do charme que tanto os aproxima do grande público (ZÉ APUD CORD, 2011:186).

De acordo com o relato *tomzéniano* acima existe inerente, principalmente, ao seu processo de composição de cantigas repórteres na MPB, um novo acordo tácito entre o cancionista e ouvinte, pelo qual as citadas cantigas são narrativas de versos crus alteráveis, escritos no tempo presente sobre lugares, personagens e assuntos cotidianos. Como Tom Zé propôs um novo acordo tácito de fazer cantigas repórteres na MPB, deveria existir um antigo acordo entre músico e ouvinte, que servia como contraponto e era datado possivelmente dos anos 1940 e 1950, do que era entendido como música e cantor. Nas letras de músicas dramáticas dos anos 1940 e 1950 e nos seus cantos sobre desilusões amorosas, o acordo tácito estabelecido entre o cantor e o público era de que a música deveria ser dotada de lirismo, verbos no tempo pretérito, muitos refrões e de nostalgia de um lugar distante. Já, neste antigo acordo, a existência do cantor era necessária e ele era aquele que tinha uma interpretação também dramática e uma vocalização grave, como se ele estivesse possesso (ZÉ, 2003:25; 71). Em síntese, “Realmente aquele quadro que implicava 1) mudar o tempo do verbo; 2) trocar o ponto no espaço; 3) achar o acordo tácito substituto; 4) limpar o campo [...]” (ZÉ, 2003:24).

Paralelo ao referido encontro com os seus futuros parceiros tropicalistas e à experiência pelo universo da MPB, o músico baiano, entre os anos 1961 e 1967, obteve a sua formação musical clássica e de vanguarda na Universidade da Bahia. Formação essa que o transformou num cancionista híbrido ao não optar por uma carreira de músico erudito apesar de utilizar recursos de composição erudita, como o contraponto, nas suas cantigas.

De vez em quando alguém me pergunta assim: ‘Venha cá, essa música do Grupo Corpo – isso não é música erudita?’ ‘Não, não tem nada a ver com música erudita’. Não é por nada, só que o mundo erudito é muito ensimesmado. Então, deixa eles lá [...] A gente faz música popular (ZÉ, 2003:255).

A especificidade da referida formação musical o diferencia dos seus colegas baianos, tais como: “Caetano Veloso estudava Filosofia na universidade e circulava no meio teatral acompanhado da irmã, Maria Bethânia. Gilberto Gil estudava Administração de Empresas e cantava bossa-nova em bares e festas” (DUNN, 2009:72).

Tom Zé chegou a ministrar aulas de Contraponto¹ e Harmonia na mesma instituição que o formou. É interessante lembrar que foram intelectuais do Centro Popular de Cultura-

¹ Disciplina que ensina a compor polifonia. Arte de compor música para duas ou mais vozes ou instrumentos.

4

CPC- que o incentivaram a ingressar nos Seminários da Escola de Música da Universidade da Bahia.

Depois do Bumba-Meu-Boi, Capinan me deu a Chegança para musicar. Quando a Chegança veio para a minha mão, eu comecei normalmente a fazer o que fizera antes, no Bumba-Meu-Boi. Na verdade, eu não compunha: eu repetia aquelas canções seculares que estava no meu ouvido, nas brenhas do meu ser. Aí, para espanto meu, os intelectuais do CPC disseram que eu ‘estava me repetindo’. Eu falei: ‘Valha-me, Nossa Senhora!’ Então eu nunca fui nada. Vocês estão por fora, porque o Bumba-Meu-Boi também não era eu, era a música do sertão, tendo a mim como ‘cavalo’, como médium (ZÉ APUD CORD, 2011:189).

A partir da indicação anterior, o cancionista repórter Tom Zé ingressou na referida Escola e, por mais paradoxal que pareça, encontrou consonâncias entre suas cantigas e a concepção anti-romântica e experimental de música dos seus professores. Segundo ele,

Alemães fundaram a Escola de Música – Koellreutter e Widmer – a pedido do reitor Edgard Santos, e não havia na Bahia os adolescentes musicalmente educados, como é comum na Europa, onde os adolescentes saem do ginásio sabendo sofrer, etc. Portanto, esses europeus se tornaram verdadeiros pescadores de talento. Desenvolveram alguns métodos para isso. Um deles era o seguinte: logo na aula inaugural do Seminário em 1961, entro para assistir à aula e Koellreutter diz assim para os alunos de todas as idades: ‘A música não é a representação dos sentimentos através dos sons’. Ninguém se tocou com aquilo. Eu fiquei espantadíssimo, porque até aquele dia eu ouvia dizer o contrário, que a música era justamente a representação dos sentimentos através dos sons! Era só isso! – pelo menos na visão romântica das escolas da Bahia e nos ambientes e no mundo intelectual que eu freqüentava (ZÉ APUD CORD, 2011:190).

Enquanto ainda era professor estagiário de Harmonia e Contraponto na Escola de Música da Universidade da Bahia e professor de aulas particulares de violão e harmonia, Tom Zé foi, em 1967, convidado a ir para São Paulo por Caetano Veloso. Ele aceitou o convite e retornou ao universo da MPB, sobretudo, através das suas participações em Festivais da Canção e no Tropicalismo.

Eu encontrei Caetano no Jornal da onde eu tinha ido levar uma matéria de divulgação da escola – era um trabalho que eu também fazia. Eu estava me despedindo do emprego, levando a última matéria e Caetano me disse assim: ‘Puxa, bicho, você se aborrece aqui! Está certo, em São Paulo você pode se aborrecer também, mas pelo menos pode acontecer alguma coisa com você também’. [...] Nessa época, eu vim para São Paulo com ele para assistir uma música minha que o Gil havia aconselhado botar no Festival de 1967. [...] Depois, voltei de novo para São Paulo em 1968, ano em que fiz São São Paulo, Meu Amor, ganhei o Festival da Record e fiz 2001 com Rita Lee, que tirou quarto lugar, e gravei Parque Industrial (ZÉ APUD CORD, 2011:192-193).

Por fim, é importante mencionar que a opção *tomzéniana* de morar em São Paulo não foi inocente. Trata-se de uma escolha com reverberações estéticas nas suas cantigas repórteres. São Paulo é praticamente uma cidade sem raiz musical. Não existem identificações cristalizadas, por exemplo, de ser sambista ou roqueiro. Normalmente, é uma soma de todas as influências inclusive estrangeiras como: ibéricas, japonesas, italianas, portuguesas. E na arte do cancionista isso aparece. Ele nunca se fixou em gênero algum. Por outro lado, o cancionista repórter em questão enumerou outras razões para a sua permanência na capital paulistana:

Só São Paulo com a população universitária numerosa que tem. E quando eu tive meu...o chamado, a época do ostracismo, quando eu deixei de fazer sucesso... Eu tinha deixado de fazer sucesso no ano de 73. E eu fiz sucesso ganhando o festival da Record, fazendo várias músicas de sucesso. De repente, a minha vida passou a ser... eu passei a ser um desconhecido. E a população universitária como é muito grande podia barganhar e me dá o nome de cantor por que me chamavam diretamente dos diretórios da capital e do interior (ZÉ, 2006).

Música e Protesto: Tom Zé no CPC e nas críticas anti-imperialistas

Como já foi abordado anteriormente, o compositor em estudo teve a sua fase de “músico de protesto” ao participar da direção do Departamento de Música do Centro Popular de Cultura nos anos 1960. Ele relatou a sua contribuição e a de seus parceiros no CPC e a recepção de suas cantigas entre os seus membros nos seguintes termos:

Porque nós fazíamos arte pra tocar nas universidades e nos sindicatos. Por exemplo, quanto tinha uma greve... eu me lembro de uma greve dos bancários, no ano de 63, e então o CPC mandava uma equipe pra lá. Íamos eu... Emanuel Araújo, o maravilhoso Emanuel Araújo, Geraldo Fidélis Sarno, Capinam e íamos fazer a parte de diversão e de um pouco conceituação de movimento da greve. Ficávamos morando dentro da greve. Fazíamos as canções, que iam ser cantadas na passeata à noite. Fazíamos teatro de bonecos, que o Geraldo Sarno escrevia. Eu fazia a música. [...] Fazíamos tudo para manter o calor da mobilização. [...] é claro que se você está fazendo uma greve, o tédio de ficar o dia inteiro naquela tal coisa que é a manutenção, a constância e tal... E aí, uma coisa que dialogava com eles em termos já da coisa artística, que passa a ser um pouco metafísica, um pouco fantasiosa, um pouco poética. Mesmo se tratando de assuntos tão objetivos é claro que isso dava um novo ânimo à direção da greve e ao pessoal [...]. Além disso, lá [...] no próprio lugar onde o CPC funcionava, Capinam e todos nós estávamos lá toda noite. Capinam fazendo bumba-meu-boi, o hino de tal coisa, a canção de tal coisa, eu musicando ali rapidamente. [...] Quem me pagava era o próprio PCB, ‘o Partidão’.

[...] Eu nunca fui comunista fichado porque nunca conseguia ser bem procedido a ponto de entrar numa linha daquela (ZÉ, 2009).

Ao se tratar de Tom Zé, é possível reconhecer que o adjetivo “tropicalista” não diz tudo. Trata-se de um compositor com uma trajetória diferenciada, cujas passagens por diversas instituições e movimentos ajudaram a definir suas especificidades. Apesar de que

[...] conheceria no CPC outros dois futuros colegas de movimento, Caetano e Capinan. Com o poeta José Carlos Capinan, Tom Zé musicou a peça Bumba Meu Boi. Inventor de uma dialética própria ligada à cultura, Caetano questiona o engajamento político das esquerdas desde aquela época. No fim de 1963, conheceria Gil, apresentado por Roberto Santana. Começa a se formar o chamado grupo baiano (CORD, 2011:11).

A importância da participação *tomzéniana* no CPC para a sua trajetória musical e a sua relação com uma política de esquerda do período em questão são narradas em detalhes no seguinte depoimento:

A importância do CPC na minha vida deve ser muita. Eu não sou bom avaliador dessas coisas. Foi meu primeiro contato com um tipo de cultura das esquerdas daquele tempo. A visão que eu tenho é que a visão das esquerdas era uma coisa meio emperrada, era como se eles fossem pegar o folclore brasileiro e ‘consertar’ o folclore, botando as ‘palavras certas’. Por exemplo: ‘O homem da roça fez o bumba meu boi’. Então o CPC achava que, refazendo o bumba meu boi em termos políticos, estaria delineando o formato definitivo e o concerto com ‘s’ daquela forma dramática. [...] Eu não degrafo a esquerda por isso. Eles próprios compreenderam isso em algum momento. E eu nunca primei por fazer conceituações. Eu fazia e faço música (ZÉ APUD CORD, 2011:189).

Em sua experiência como diretor musical do CPC da UNE, Tom Zé teve contato direto com o projeto de “arte revolucionária” com base no ideário do Partido Comunista, sendo possível que tenha composto canções de acordo com os preceitos da MPB engajada que então se delineava.

No entanto, é importante mencionar que o trabalho do cancionista no período não foi acessível por não estar documentado em fonogramas. No entanto, Tom Zé alerta a presença de canções deste período no seu álbum *Grande Liquidação: Tom Zé* (1968), sendo muito provavelmente “Camelô” e seus versos, um exemplo (VALENTE, 2006: 82):

Ó português, pare de uma vez/De se queixar assim/Da sua sorte ruim/Eu que sou filho daqui, sou camelô/E você vem das Portugas, querendo ser doutor/Mas que horror/Calcule só/O que é viver o tempo todo/Perseguido pelo rapa/Porque na hora da corrida/Quem não sabe usar as pernas/Vai ficar sem ter comida/E veja

lá/Farinha seca quantas vezes me faltou/A carne na minha boca/É coisa rara, sim senhor/Lá em casa não tem água na torneira/E vá logo sabendo/Lá também não tem torneira/Não vou mais em festas/Casamento ou batizado/Pois o meu guarda-roupa/Anda um pouco desfalcado/E quando chega o carnaval tão animado/Pra comprar fantasia/Faço um abaixo-assinado/E ainda tem assinante/Que é na base do fiado (ZÉ, 1968).

Na cantiga repórter em análise, há a incorporação do erro no início da performance *tomzéniana* inerente à gravação original: “Ó português...” Péra aí, Péra aí”. Na sequência, o músico baiano interrompe os acordes de violão e os corrige cantarolando “hum ná patatá”. Como também, existem reminiscências do envolvimento anterior de Tom Zé com o teatro, pois ele explica, antes de entoar os seus versos, que a cantiga teria sido escrita para uma montagem de *O Caixeiro de Taverna* de Luís Carlos Martins Pena, originalmente escrita em 1845.

Em 1965, um grupo de teatro da Bahia montou O Caixeiro de Taverna de Martins Pena. Os personagens foram atualizados. Um português... (isso tinha no texto original) vivia se queixando que estava no Brasil há dez anos e ainda não tinha ficado rico. Enquanto isso, um camelô brasileiro, campado da vida, ia todo dia ao armazém do português e ouvia essa missa. Um dia, o camelô danado da vida virou pro português e disse assim [...] (ZÉ, 1968).

É importante lembrar que as peças de Martins Pena eram de origem estrangeira (comumente portuguesa). Ele percebeu que poderia dar ao teatro uma natureza mais brasileira a partir de tipos, situações e costumes, tanto rurais quanto urbanos, facilmente identificáveis pelo público do Rio de Janeiro. Tratava as cenas urbanas com sátira e ironia, ao compor personagens maliciosos como o português e o camelô brasileiro escolhendo temas que representavam muitos dos problemas da época, como a carestia, a desonestidade dos comerciantes, a exploração do país por estrangeiros em *O Caixeiro de Taverna* e “Camelô”.

Após explicar a inspiração para compor “Camelô”, Tom Zé utilizando uma vocalização aguda e baixa entoa os versos que abordam as desigualdades sociais entre um estrangeiro de Portugal e um camelô brasileiro. Em toda a cantiga, o sujeito poético camelô responde à queixa do português que não conseguia se tornar doutor, rico no Brasil: “Ó português, pare de uma vez/De se queixar assim/Da sua sorte ruim/Eu que sou filho daqui, sou camelô/E você vem das Portugas, querendo ser doutor”. Suas respostas são comparações de sua vida com a do comerciante português.

Diferentemente de um comerciante com negócio legalizado, o camelô tinha que enfrentar ser “Perseguido pelo rapa/Porque na hora da corrida/Quem não sabe usar as pernas/Vai ficar sem ter comida”. A ameaça de ser preso pelo rapa significava ser preso por um Policial ou fiscal encarregado de apreender a sua mercadoria. Sem ela, ele não teria como se sustentar e dessa apreensão outros desabastecimentos eram ocasionados na sua vida, tais como os de: alimentação, água encanada e roupas, “Vai ficar sem ter comida/E veja lá/Farinha seca quantas vezes me faltou/A carne na minha boca/É coisa rara, sim senhor/Lá em casa não tem água na torneira/E vá logo sabendo/Lá também não tem torneira/Não vou mais em festas/Casamento ou batizado/Pois o meu guarda-roupa/Anda um pouco desfalcado”.

A partir dos versos “Farinha seca quantas vezes me faltou/A carne na minha boca/É coisa rara, sim senhor”, é possível apontar a naturalidade nordestina do camelô em questão. Pois, farinha seca e pouca ou ausência de carne e proteína foram a base da alimentação dos sertanejos nordestinos.

Para complementar o sentido de agitação embutido no verso “E quando chega o carnaval tão animado”, uma aceleração rítmica e o ritmo de marchinha carnavalesca tomam conta da cantiga repórter “Camelô”. Em contraposição a essa sonoridade, há, por último uma desaceleração do ritmo carnavalesco para reforçar as dificuldades do sujeito camelô para conseguir comprar uma fantasia de carnaval: “Pra comprar fantasia/Faço um abaixo-assinado/E ainda tem assinante/Que é na base do fiado”.

A corrupção na política brasileira, do seu cotidiano até o seu alto escalão, foi outro tema denunciado pelo músico baiano. Uma de suas cantigas repórteres emblemáticas sobre esse assunto é “Profissão de Ladrão” cuja letra é a seguinte:

*Deram parte ao delegado/Que eu era filho vadio/Semana que eu não trabalhava/
Sustentava mulher/com cinco fio/O delegado me intimou/Pr’eu ir na delegacia/Fui
prestar depoimento/Daquilo que eu nem sabia/Mas eu tenho tanta profissão/Que já
nem sei contar/Inventor, industrial, até cirurgião/Em muita gente que não presta
fiz/intervenção/Vou lhe contar/Que no fabrico de boneco sou industrial/Mas
você guarde segredo pela caridade/Pois eu atendo a domicílio na sociedade/E
como inventor me orgulho porque eu/Já honrei a memória de Santos
Dumont/Inventei um maquinário/Ainda lá na minha terra/Fabricava mil
cruzeiros/Mais bem-feito que os da Inglaterra/Sei que quem rouba um, é
moleque/Aos dez, promovido a ladrão/Se rouba 100 já passou de doutor/E 10 mil, é
figura nacional E se rouba 80 milhões... /É a diplomacia internacional/A “Boa
Vizinhança” e outras tranças/É que na profissão de ladrão/Injustiça e
preconceito/Dá chuva pra inundação/Para alguns fama e respeito/Pra outros a
maldição/Pois o tamanho do roubo/Faz a honra do ladrão/E é por isso que eu só*

vou para o xadrez/Seu delegado/Se o senhor trazer primeiro/Toda a classe para o meu lado/Mas neste dia de aflição/Não vai ter prisão no mundo/Pra caber a multidão/Eu sei que não sou delicado/Mas quem se deu por ferido/Foi porque tem seu pecado (ZÉ, 1968).

Sons de buzina iniciam a cantiga dando a partida para a entoação dos seus versos. Tom Zé utiliza predominantemente uma vocalização grave e alta complementando o tom de revolta em relação às diferentes esferas e aos diversos valores de corrupção na sociedade e política brasileiras.

O sujeito poético se define como um profissional de várias atividades. Para sobreviver, fazia trabalhos temporários, “bicos”. Apesar de se considerar um trabalhador, aos olhos da lei e da sociedade era visto como um vagabundo: “Deram parte ao delegado/Que eu era filho vadio/Semana que eu não trabalhava/ Sustentava mulher/com cinco fio/O delegado me intimou/Pr’eu ir na delegacia/Fui prestar depoimento”.

Nesse sentido, o sujeito da cantiga em análise foi chamado pelo delegado para prestar esclarecimentos sobre a acusação de exercer ilegalmente diversas profissões. Para complementar o sentido agitado das suas “mudanças profissionais”, foi escolhida uma aceleração rítmica diante da enumeração de suas atividades, tais como: “Inventor, industrial, até cirurgião”. Caso fosse condenado, ele seria preso e teria que pagar multa de acordo com as prescrições dos artigos transcritos a seguir:

Exercício Ilegal de Profissão ou Atividade

Art. 47 - Exercer profissão ou atividade econômica ou anunciar que a exerce, sem preencher as condições a que por lei está subordinado o seu exercício:

Pena - prisão simples, de 15 (quinze) dias a 3 (três) meses, ou multa.

Matrícula ou Escrituração de Indústria e Profissão

Art. 49 - Infringir determinação legal relativa à matrícula ou à escrituração de indústria, de comércio, ou de outra atividade:

Pena – multa².

Outra atividade exercida pelo sujeito poético era a de fabricante de dinheiro. Segundo ele, “Inventei um maquinário/Ainda lá na minha terra/Fabricava mil cruzeiros/Mais bem-feito que os da Inglaterra”. No entanto, para a legislação da época, ele era um falsificador de moeda:

Moeda Falsa

² Lei das Contravenções Penais – DL 003. 688-1941.

Art. 289 - Falsificar, fabricando-a ou alterando-a, moeda metálica ou papel-moeda de curso legal no país ou no estrangeiro:

Pena - reclusão, de 3 (três) a 12 (doze) anos, e multa.

§ 1º - Nas mesmas penas incorre quem, por conta própria ou alheia, importa ou exporta, adquire, vende, troca, cede, empresta, guarda ou introduz na circulação moeda falsa ³.

A última carreira destacada é a de “ladrão”. Essa atividade é tratada com diferentes pesos e medidas pela autoridade e pelos cidadãos. O profissional multiuso de “Profissão de Ladrão” denuncia as injustiças e as desvalorizações sofridas por ele, um iniciante na referida atividade:

É que na profissão de ladrão/Injustiça e preconceito/Dá chuva pra inundação/Para alguns fama e respeito/Pra outros a maldição/Pois o tamanho do roubo/Faz a honra do ladrão/E é por isso que eu só vou para o xadrez/Seu delegado/Se o senhor trouxer primeiro/Toda a classe para o meu lado/Mas neste dia de aflição/Não vai ter prisão no mundo/Pra caber a multidão (ZÉ, 1968).

Quem rouba menos, como era o caso do sujeito da cantiga, é preso e punido. Quem rouba mais, não sofre sanção e ainda é promovido numa espécie de plano de carreira: “Sei que quem rouba um, é moleque/Aos dez, promovido a ladrão/Se rouba 100 já passou de doutor/E 10 mil, é figura nacional E se rouba 80 milhões... /É a diplomacia internacional”. Carreira essa que podia decolar, como é reforçado por mais uma aceleração rítmica da cantiga e uma vocalização em coro, atingindo o cargo de “diplomata”: “a diplomacia internacional/A “Boa Vizinhaça” e outras tranças”. Em síntese,

Tom Zé ocasionalmente elaborava críticas antiimperialistas similares às músicas agitprop do CPC do início da década de 1960. Uma música de seu primeiro álbum ‘Profissão Ladrão’, descrevia um migrante nordestino pobre com ‘tanta profissão’ na economia informal que é preso por furto. Em longos e convultos versos que lembram a rápida embolada do sertão nordestino, o homem preso protesta para o policial, lembrando-o de que roubo e corrupção são comuns em todas as classes. Só os pobres são estigmatizados pelas transgressões, enquanto os ricos e poderosos muitas vezes são recompensados [...] Nesse ponto, Tom Zé insere um interlúdio instrumental pop, incluindo um grupo de metais que contrasta acentuadamente com o discurso coloquial e a fala do protagonista nordestino. Essa irônica justaposição de estilos musicais prepara o terreno para o verso inacabado ‘é a diplomacia internacional a boa vizinhaça e outras transas’. Quando toda a nação (na época a população do Brasil era cerca de 80 milhões) é explorada, isso é chamado de ‘diplomacia internacional’, exemplificado pelo acordo de ‘boa vizinhaça’ entre o Brasil e os Estados Unidos, firmado na década de 1940. (DUNN, 2009:140).

³ Código Penal– DL 002. 848-1940.

A conclusão do sujeito poético é de que se todos os profissionais de ladrão do Brasil fossem presos e punidos não teria “prisão no mundo/Pra caber a multidão”. E ainda desafia aqueles que se sentirem ofendidos com sua conclusão, pois se assim for é mais um “profissional de ladrão” no mercado da corrupção brasileira: “Eu sei que não sou delicado/Mas quem se deu por ferido/Foi porque tem seu pecado”.

Música de protesto ou jogo cognitivo com a platéia?

Após a sua trajetória de músico de protesto nos anos 1960, apresentada no item anterior, Tom Zé em declarações e cantigas repórteres, sobretudo aquelas realizadas a partir dos anos 1970, criticou a classificação de sua arte como música de protesto. Para tanto, diferenciou protesto de provocação do cognitivo, e não do contemplativo, do público da seguinte maneira:

Eu trabalho com música, que as pessoas confundem com música engajada/de protesto. Nessas palavras, têm várias nuances. A canção de protesto como é registrada no dicionário é o método jesuítico com a novidade da palavra de ordem. E eu não pratico isso. Eu pratico observar a sociedade quando ela baixa a guarda por descuido, fotografar rapidamente falando metaforicamente, e depois tentar descrever aquilo que ela não pode confessar. Isso não é música de protesto. Isso é música que pode aumentar a capacidade de discernimento da platéia (ZÉ, 2009).

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. Dito em suas palavras:

[...] o material com que eu produzia uma coisa que eu achava de fato revolucionária eram a novidade e a criatividade musical. [...] Então, a minha forma de abordar a criação e o que seja a minha forma de atuar é modificar a vida pela própria maneira de modificar a canção. Não é algo que esteja nos dicionários e que possa ser identificado como coisa engajada. [...] Existe também na questão do engajamento uma certa facilidade, um certo ‘estar salvo’, por se definir como praticante de uma ‘religião’. [...], quer dizer, como não sou de esquerda, cada atitude que tomo, tenho que sopesar, tenho que considerar, tenho que ter a maior responsabilidade por ela. O esquerdista, não, ele já tem o endosso, já tem ‘Deus em si’. Tudo que ele faz já está cristalizado por uma lei eterna, por um dogma que o protege (ZÉ APUD CORD, 2011:195-196).

Na cantiga repórter “Complexo de Épico”, o músico baiano fez uma série de críticas de forma aberta, nas quais queria, por exemplo, o fim da censura para não ter o uso de tantas metáforas nas canções: “Por que então esta metáfora-coringa/chamada “válida”,/que não lhe

12

sai da boca, /como se algum pesadelo/ estivesse ameaçando/ os nossos compassos/com cadeiras de roda, roda, roda?”. Mostrou através de um jogo verbal, no título da cantiga, com a formulação freudiana do “Complexo de Édipo”, uma vontade de exhibir para o seu público a verdade para além dos protestos vigentes. Como também, perguntou por que as coisas deveriam ser tão sérias seguindo o rigor militar. Nesse sentido, sabia e acreditava que a Ditadura Civil-militar estava acabando com ela mesma, de forma arbitrária. Esse tipo de crítica fica exposto na letra principalmente na referência à ditadura quando diz que a “cobra”, aqui compreendida como sendo uma alusão à ditadura por ser rápida e traiçoeira como uma cobra, já está começando a se autodestruir por suas próprias armas. De uma maneira geral, essa é uma primeira leitura que pode ser realizada a partir dos versos a seguir:

Todo compositor brasileiro /é um complexado. /Por que então esta mania danada, /esta preocupação de falar tão sério, /de parecer tão sério/de ser tão sério/de sorrir tão sério/de se chorar tão sério/de brincar tão sério/de amar tão sério? /Ai, meu Deus do céu, /vai ser sério assim no inferno! /Por que então esta metáfora-coringa/chamada "válida",/que não lhe sai da boca, /como se algum pesadelo/ estivesse ameaçando/ os nossos compassos/com cadeiras de roda, roda, roda? /E por que então essa vontade/de parecer herói/ ou professor universitário/(aquela tal classe que ou passa a aprender com os alunos -- quer dizer, com a rua -- ou não vai sobreviver)? /Porque a cobra/já começou a comer a si mesma pela cauda, /sendo ao mesmo tempo/ a fome e a comida (ZÉ, 1973).

A cantiga em questão pode ser vista através de uma leitura mais acurada como uma síntese do pensamento de Tom Zé sobre o período em estudo, e sua crítica é direcionada para os seus companheiros de profissão, os “músicos de protesto”, para os críticos musicais, para a academia, para a sociedade em geral.

Alguns críticos de música a consideram uma resposta a canção Épico que Caetano Veloso compôs quando retornou do exílio e que integrou o seu disco mais controverso Araçá azul (1973), inclusive o arranjo feito pelo maestro Rogério Duprat para esta música de Caetano, pode se dizer foi inspirado na música Não Buzine que Eu Estou Paquerando, em que Tom Zé misturou buzinas, reproduziu sons de carro e da rua, presente em seu primeiro disco gravado em 1968. Nesta música Caetano enfoca a situação do músico brasileiro, alçando-o quase ao papel de um herói que sofreu, lutou e resistiu a tudo, provando seu valor e sua importância na e para a sociedade (FUOCO, 2003: 52).

Por sinal, Tom Zé chegou a criticar a atribuição de “subversivo” ao Caetano Veloso e a sua respectiva prisão pela Ditadura Civil-Militar, pois seu parceiro nunca teria feito uma música de protesto como o fez, por exemplo, o músico Geraldo Vandré:

Enfim, os grandes naqueles dias eram Caetano e os coturnos. Um pela graça, outros pela força concreta. E Caetano era tão indiferente! Vandrê, por exemplo, não. Vandrê ainda lhes fazia versos e em suas canções falava até de ‘soldados armados, amados ou não’, de quartéis e ideais, de pátria. Mas, Caetano, não! Esse era indiferente que doía! Nunca nem fez um protestozinho pelo verde (ou contra o verde, vá lá, mas que fizesse alguma coisa!). Não, só falava de piscina, de margarina, de perna de Brigitte Bardot... só alienação! Que indiferença! Que ingrato ele me saía! Curiosamente, Vandrê nunca foi preso. Repito pra você não pensar que foi erro de imprensa: Vandrê nunca foi preso (ZÉ, 2003: 83).

Sonoramente, a melodia de “Complexo de Épico” é única, composta em compasso quaternário, todo sincopado, executada por violão e percussão (bongô⁴ e agogô⁵) e com basicamente dois acordes, mantendo-se praticamente uníssona e monocórdia, a letra é declamada e a intervenção do coro masculino totalmente dissonante recorrente num tom de desdém, “Au Au Au”, durante toda a cantiga. Por sinal ao declamar a letra Tom Zé através de uma vocalização aguda e baixa por vezes retarda a pronúncia das palavras, como se estivesse soletrando praticamente ou ditando algo para pessoas com pouco poder de compreensão que precisariam ser guiadas por um suposto herói.

O sujeito poético nos primeiros versos afirma: “Todo compositor brasileiro é um complexado”, e imediatamente questiona “Porque então essa mania danada, essa preocupação de falar tão sério, de parecer tão sério, de ser tão sério, de se sorrir tão sério, de se chorar tão sério, de brincar tão sério, de amar tão sério? Aí meu Deus do céu, vai ser sério assim no Inferno!”. Nesta passagem, é possível observar uma crítica incisiva aos compositores que dão a si mais importância do que talvez deveriam, auto imputando-se uma conotação de “senhores da verdade” ou arcabouço de conhecimento como fica claro em outra parte da letra: “E por que então essa vontade de parecer herói ou professor universitário” e imediatamente já questionando o saber acadêmico” Aquela tal classe (professor universitário) que ou passa a aprender com os alunos – Quer dizer, com a rua – ou não vai sobreviver?” Este questionamento tem muito sentido partindo dele, pois Tom Zé repudia o discurso que o povo é medíocre e que o grande saber está na intelectualidade, sua melhor escola de música foram os cantadores de rua da Bahia, apesar de sua formação em música erudita pela UFBA, e a sua maior sabedoria é a que ele apreendeu do homem da roça que ele ouvia no balcão da loja de

⁴ É um instrumento musical do tipo membranofone, composto por dois pequenos tambores unidos entre si.

⁵ É um instrumento musical composto por duas até quatro campânulas de ferro, ou dois cones ocos e sem base, de tamanhos diferentes, de folhas de flandres, ligados entre si pelas vértices. Para obter o som desse instrumento, bate-se com uma baqueta de madeira nas duas bocas de ferro, também chamadas de campânulas, do instrumento.

14

seu pai, quando criança e que Guimarães Rosa e Euclides da Cunha com maestria transpôs para a literatura. Tal tese pode ser fundamentada com a teoria do “saber ordinário” de Michel de Certeau, ou seja, o saber que advém das coisas cotidianas: “[...] O dia-a-dia se acha semeado de maravilhas, escuma tão brilhante [...] como a dos escritores ou dos artistas. Sem nome próprio, todas as espécies de linguagens dão lugar a essas festas efêmeras que surgem, desaparecem e tornam a surgir” (CERTEAU, 2003: 18).

Outro tema que pode ser encontrado na a cantiga repórter em questão é a crítica ao canto empostado das canções de protesto. Nesse aspecto, o canto contido de João Gilberto teve efeito estrondoso. O barulho ecoou como estímulo nas cabeças dos jovens, que se sentiram mais cidadãos do mundo, e teve efeito oposto no segmento com “complexo de épico”, cuja preocupação era a “de falar tão sério / de parecer tão sério / de brincar tão sério”. Trata-se no baião modal “Complexo de Épico”, portanto, de uma alfinetada em valores institucionalizados na música popular, no qual instrumentos e coro repetem as mesmas seqüências de notas, em *looping* ⁶.

O acompanhamento da canção Complexo de Épico, é bastante econômico, apresentando vozes secundárias, violão, contrabaixo elétrico e percussão. O violão apresenta uma divisão rítmica bastante semelhante àquelas utilizadas nas “batidas” da bossa nova [...], mesmo que aqui seja executada de forma mais “seca” e sem qualquer variação. No entanto, o ouvinte jamais é levado a pensar que este seria o gênero da canção. Isso acontece, pois todos os outros instrumentos não seguem qualquer gênero, organizando-se em ritmos simples e sem síncopas, sendo que no caso das vozes e do contrabaixo, suas células rítmicas elementares contém três vezes mais tempo de silêncio que de notas a serem executadas (VALENTE, 2006: 74).

A crítica à repetição de modelos musicais e aos compassos aprisionados em “cadeira de rodas” ganha tom de ironia ao lembrar que toda a cantiga é circular, por sua vez, constitui-se numa outra forma de repetição. “As tradições musicais cristalizadas pelo tempo parecem pairar sobre os compositores brasileiros como frágeis fantasmas do passado” (DUNN, 2009: 227) “como se algum pesadelo/ estivesse ameaçando/ os nossos compassos”. É uma repetição inusitada para os padrões da canção de Música Popular Brasileira, que, por isso, instaura uma diferença.

⁶ Tocando em movimentos circulares.

Outra investida contra as convenções do cancioneiro é a extrapolação da métrica, no longo verso que ataca o compositor-intelectual. A frase – E por que então essa vontade / de parecer herói ou professor universitário (aquela tal classe / que ou passa a aprender com os alunos – quer dizer, com a rua – / ou não vai sobreviver)? – construída com apostos, parênteses e travessões, entra em conflito interno com a própria circularidade da canção (LIMA, 2004: 40).

Somam-se à letra, as frases que Tom Zé diz enquanto happening ao entoar a cantiga repórter em análise na performance inerente à sua gravação original: “Grava esse negócio aí, se não eu vou esquecer!” Depois parece sorrir enquanto canta até que, inesperadamente, interrompe e, descontraído, fala: “deixa eu aprender a entrar em sério”, para continuar a cantar esta parte: “de falar tão sério / de parecer tão sério / de brincar tão sério”. O arremate é o mais informal e despojado possível: “Fica legal esse negócio aí? Podia tentar fazer uma, né?” As perguntas e comentários deixam transparecer a ocorrência de improvisos na realização da gravação, o que indica uma abertura ao acaso, uma abertura do “campo para decisões livres e espontâneas”.

Em síntese, o movimento que norteou este artigo foi mostrar o lugar de Tom Zé e das variáveis temáticas de suas cantigas repórteres nas relações tensas com as mudanças culturais brasileiras, sobretudo, dos anos 1960 e 1970. Dentre essas variáveis mais constantes que perpassam a sua arte e que se relacionam com as mudanças culturais no período em estudo, foi possível problematizar, em geral, a variável *política*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1 Fontes

Letras de música

ZÉ, Tom. Camelô. In: *Grande Liquidação: Tom Zé*. São Paulo, Rozemblit, 1968. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 06.

_____. Profissão de ladrão. In: *Grande Liquidação: Tom Zé*. São Paulo, Rozemblit, 1968. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 2.

_____. Complexo de Épico. In: ZÉ, Tom. *Todos os olhos*. São Paulo, Continental, 1973. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 10.

Vídeos

16

ZÉ, Tom. *Entrevista de Tom Zé no Programa Charme*. SBT, 2006, 11 min. (Concedida a Adriane Galisteu).

_____. Entrevista. In: ZÉ, Tom. *O Pirulito da Ciência*. Diretor Charles Gavin. Sarapuí Produções Artísticas/ Biscoito Fino, Brasil, 2009. 1. DVD.

Livros de memória e biografias

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

Entrevistas

ZÉ, Tom. *Entrevista concedida a Luiz Tatit e Arthur Nestrovski* em 22. ago.2003.

2 Referências

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

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

DUNN, Christopher. *Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Unesp, 2009.

FUOCO, Neuseli Martins Costa. *Tom Zé: a (re) invenção da música brasileira (1968-2000)*. Dissertação - Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2003, p. 52.

LIMA, Tatiana Rodrigues. *As ancas das tradições e o ferro em brasa da invenção nas canções de Tom Zé*. In: *As ancas das tradições e o ferro em brasa da invenção nas canções de Tom Zé*. (Monografia. Especialização em Gestão da Informação Para Múltiplos). Faculdade de Tecnologia e Ciências, FTC/BA, Salvador, 2004, p. 40.

VALENTE, Rodolfo Augusto. Considerações finais. In: *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.